

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS
CURSO DE DOUTORADO

ÉLIDA MARA ALVES DANTAS MARTINS

CONSTELAÇÕES DE VAGA-LUMES:

Bruno Schulz e outros insetos fosforescentes no cosmos da palavra poética

Uberlândia

2020

ÉLIDA MARA ALVES DANTAS MARTINS

CONSTELAÇÕES DE VAGA-LUMES:

Bruno Schulz e outros insetos fosforescentes no cosmos da palavra poética

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PPLET), do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito para obtenção do título de doutora em Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de pesquisa: Literatura, outras artes e mídias

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares

Coorientador: Prof. Dr. Luis Sergio Krausz (USP)

Uberlândia

2020

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

M386 Martins, Elida Mara Alves Dantas, 1984-
2020 Constelações de vagalumes [recurso eletrônico] : Bruno Schulz
e outros insetos fosforescentes no cosmos da palavra poética /
Elida Mara Alves Dantas Martins. - 2020.

Orientador: Leonardo Francisco Soares.
Coorientador: Luis Sergio Krausz.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-
graduação em Estudos Literários.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.te.2020.406>
Inclui bibliografia.

1. Literatura. I. Soares, Leonardo Francisco ,1974-, (Orient.). II.
Krausz, Luis Sergio,1961-, (Coorient.). III. Universidade Federal de
Uberlândia. Pós-graduação em Estudos Literários. IV. Título.

CDU: 82

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074

ÉLIDA MARA ALVES DANTAS MARTINS

CONSTELAÇÕES DE VAGA-LUMES:

Bruno Schulz e outros insetos fosforescentes no cosmos da palavra poética

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PPLET), do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito para obtenção do título de doutora em Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de pesquisa: Literatura, outras artes e mídias

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares

Coorientador: Prof. Dr. Luis Sergio Krausz (USP)

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares – UFU – Orientador

Prof. Dr. Luis Sergio Krausz – USP – Coorientador

Profa. Dra. Maria Elisa Rodrigues Moreira – UFMT

Prof. Dr. Henryk Siewierski – UnB

Profa. Dra. Elzimar Fernanda Nunes Ribeiro – UFU

Profa. Dra. Marli Cardoso dos Santos – UFU

Uberlândia, 27 de fevereiro de 2020.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

Av. João Naves de Ávila, nº 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902

Telefone: (34) 3239-4487/4539 - www.pgletras.ileel.ufu.br - secpplet@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários - PPLET				
Defesa de:	Tese de Doutorado				
Data:	27 de fevereiro de 2020	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	[hh:mm]
Matrícula do Discente:	11513TLT020				
Nome do Discente:	Élida Mara Alves Dantas Martins				
Título do Trabalho:	Constelações de vagalumes: Bruno Schulz e outros insetos fosforescentes no cosmos da palavra poética				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 3: Literatura, Outras Artes e Mídias				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Narrativas e(m) guerra: o tecido em emergência				

Reuniu-se no Bloco U, Sala 209, Campus Santa Mônica, da Universidade Federal de Uberlândia, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, composta pelos professores doutores: Leonardo Francisco Soares da Universidade Federal de Uberlândia / UFU, orientador da candidata; Luis Sergio Krauz da Universidade de São Paulo / USP, coorientador da candidata; Maria Elisa Rodrigues Moreira da Universidade Federal de Mato Grosso / UFMT; Henryk Siewierski da Universidade de Brasília / UnB; Elzimar Fernanda Nunes Ribeiro da Universidade Federal de Uberlândia / UFU; Marli Cardoso dos Santos da Universidade Federal de Uberlândia / UFU. Ressalta-se que o Coorientador, Luis Sergio Krauz, e os professores Maria Elisa Rodrigues Moreira e Henryk Siewierski participaram por videoconferência desde suas cidades.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. Leonardo Francisco Soares, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato(a), agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(as) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Leonardo Francisco Soares, Presidente**, em 27/02/2020, às 16:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Elisa Rodrigues Moreira, Usuário Externo**, em 27/02/2020, às 16:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marli Cardoso dos Santos, Professor(a) do Magistério Superior**, em 27/02/2020, às 16:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Henryk Siewierski, Usuário Externo**, em 27/02/2020, às 16:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Elzimar Fernanda Nunes Ribeiro, Professor(a) do Magistério Superior**, em 27/02/2020, às 16:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Élida Mara Alves Dantas Martins, Usuário Externo**, em 27/02/2020, às 16:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site
https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1893901** e o código CRC **1F39DD5C**.

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

Ao meu esposo e melhor amigo, Thiago, que há 12 anos abdicou de Antares para formar comigo, aqui na Terra, nossa própria constelação.

Ao meu amado filho, Davi, que desde meu ventre embarcou comigo nesta viagem cósmica, emitindo seus peculiares lampejos de esperança e tornando luminosas todas as paisagens da minha vida.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Dr. Leonardo Francisco Soares, um orientador-vaga-lume que eu não pretendo descrever por continuar acreditando na insuficiência dos adjetivos e dos epítetos para fazê-lo, dedico meu agradecimento especial; pelas orientações luminosas, mas, principalmente, por ser o cúmplice que me acompanha em minhas viagens ao universo de Bruno Schulz.

Ao professor Dr. Luis Sergio Krausz, outro orientador-vaga-lume, que atravessa o céu da crítica e da escrita literária a emitir seus sinais luminosos, por gentilmente ter aceitado o convite para me acompanhar nesta viagem cósmica, mas, sobretudo, por suas contribuições e palavras de incentivo.

À professora Dra. Maria Elisa Rodrigues Moreira, uma generosa pesquisadora-vaga-lume que dissemina por aí lampejos de arte, pelas contribuições durante sua participação nas bancas de avaliação da minha tese, mas, sobretudo, por ter me apresentado outros insetos fosforescentes da arte e, com eles, iluminado meus caminhos de pesquisa.

Ao professor Dr. Henryk Siewierski, por sua luminosa participação na banca de avaliação de minha pesquisa, pelas contribuições ao meu trabalho, mas, sobretudo, por ter nos brindado ao verter a poesia do escritor polonês Bruno Schulz para nossa língua.

À professora Dra. Elzimar Fernanda Nunes Ribeiro, pelas contribuições generosas durante as bancas de avaliação de minha tese, pelo apoio à minha pesquisa, mas, sobretudo, por, ainda na época de minha graduação em Letras, ter me mostrado que a paisagem humana pode ser ainda mais luminosa do que podemos imaginar.

À professora Dra. Marli Cardoso dos Santos, pelas generosas contribuições durante a banca de avaliação de minha tese, mas, principalmente, por ter confiado em minha pesquisa e se tornado mais um elo luminoso em minha constelação de pesquisadores-vaga-lumes.

Aos professores Dr. Daniel Padilha Pacheco da Costa e Dra. Ana Cristina Tannús Alves, pela gentileza de se disponibilizarem a ler e a contribuir com meu trabalho.

À professora Dra. Marisa Martins Gama-Khalil, pelas aulas luminosas, pelo incentivo, e, sobretudo, pela amizade.

À professora Dra. Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha, pelo interesse em minha pesquisa, pelos diálogos instigantes e pelo incentivo.

Aos secretários do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, Maiza e Guilherme, pela gentileza cotidiana, mas, principalmente, pela leveza que conferem às questões burocrático-acadêmicas.

À minha amiga Mariana, pelo apoio, incentivo e partilhas durante esses longos anos de estudos.

À minha amiga Tamira, pela acolhida, escuta e apoio.

Ao meu amigo Marcus Vinícius, que, de maneira providencial, avizinhou-se de mim, literalmente; pela cumplicidade, diálogos, leituras, contribuições, mas, principalmente, por compartilhar comigo segredos de sua poesia.

Ao meu sobrinho Victor, que me acompanha também como leitor desde minhas primeiras aventuras no universo de Bruno Schulz, por sua cumplicidade, sensibilidade e pela beleza de nossos diálogos.

À minha amiga Cristiane, pelo carinho, apoio, mas, principalmente, por ser uma presença constante, solidária e alegre em minha vida.

À minha amiga Ana Raquel, que se avizinhou de mim literalmente e de modo tão lindo, pelo apoio cotidiano, por nossos diálogos luminosos, mas, sobretudo, pela cumplicidade.

À minha amiga Ana Lucília, pela alegria de nossos encontros, pelo apoio, incentivo e carinho.

À minha amiga Lília, pela beleza do reencontro, pela revitalização do elo luminoso de nossa amizade e por se demonstrar sempre atenta às aparições dos vaga-lumes.

À minha querida prima Letícia, que faz o melhor uso das fendas do espaço-tempo para materializar sorrisos e abraços, por seu apoio e carinho constantes.

À minha querida Vanessa Mara, por tantos anos de acolhida amorosa, de escuta sensível e de conselhos luminosos.

Aos meus pais maravilhosos, Aparecida e Joaquim, os primeiros vaga-lumes a me conduzirem pelo cosmos da palavra poética, por serem a paisagem luminosa que sempre me faz querer retornar à infância.

À minha verdadeira comunidade de vaga-lumes e generosa rede de apoio, aos meus queridos irmãos, Marlene, Dolores, Elza, Isaura, Marleide, José Carlos, Sônia, Jânio e Cláudia, por tanto, mas, sobretudo, pelo amor incondicional.

Ao meu “outro irmão”, José Carlos, que acolheu minha escrita quando eu ainda era criança e a tratou como um “tesouro”; por todo seu carinho e apoio.

À minha querida professora Dirce, que, ainda na minha infância, mesmo sem saber que o fazia, incentivou-me a escrever esta tese, por suas palavras-vaga-lumes, que emitem seus lampejos até hoje.

Aos meus cunhados Severo, Zélia e Thauana, pela amizade, carinho e incentivo.

Aos meus amados sobrinhos, meus artistas-vaga-lumes preferidos, por permitirem que eu os acompanhe em sua imediata “Época genial”, Beatriz, Vinícius, Víctor, Matheus, Gabriel, Alice, Pedro, Lucas, Cecília e Heitor.

Aos meus queridos sogros, Diva e Paskim, cada vez mais presentes em minha vida, pelo apoio, incentivo e carinho.

Ao meu amado filho, Davi, pequenino ser de luz, que me encanta a todo instante com seus lampejos de arte e seus sorrisos luminescentes.

Por fim, ao meu melhor amigo, meu melhor companheiro desde “tempos imemoriais”, meu grande amor, Thiago, por ser em minha vida a própria essência da luz.

“A grandeza está repartida escassamente, em pequenas doses, sobre o mapa do mundo, como os lampejos de um metal precioso sobre os hectares de um jardim de rochas.”

Bruno Schulz, “Assim nascem as lendas”.

“Ainda que beirando o chão, ainda que emitindo uma luz bem fraca, ainda que se deslocando lentamente, não desenham os vaga-lumes, rigorosamente falando, uma tal constelação?”

Georges Didi-Huberman, *Sobrevivência dos vaga-lumes*.

RESUMO

Como se mapeasse sob uma perspectiva astronômica a incidência do espírito da arte sobre a humanidade, em um ensaio intitulado “Assim nascem as lendas”, de 1935, o escritor e pintor polonês Bruno Schulz, figura em torno da qual constelo as reflexões desta tese, pinta apenas com palavras a seguinte paisagem cósmica: “a grandeza está repartida escassamente, em pequenas doses, sobre o mapa do mundo, como os lampejos de um metal precioso sobre os hectares de um jardim de rochas”. Com seus sentidos de poeta, Schulz professa sua crença no fato de que os verdadeiros artistas entraram em extinção assim que o século XIX digeriu seu último grande homem, seu último metal precioso. Segundo ele, depois disso, a humanidade respirou aliviada, jurando não mais dar à luz nenhum. Quatro décadas depois, em 1975, em outro canto do globo terrestre, por meio de um artigo intitulado “O vazio do poder na Itália”, o cineasta italiano Pier Paolo Pasolini, com tom igualmente pessimista e mesmo senso de responsabilidade de Schulz, anunciou um desaparecimento semelhante: o espírito popular, o próprio espírito humano havia desaparecido do coração da sociedade. E assim como o escritor polonês, o cineasta define esse fenômeno por meio de uma imagem poético-literária: os metais preciosos que o polonês via desaparecer assumem, aos olhos do italiano, outra forma de luz, a dos vaga-lumes. Mais adiante no tempo, em 2009, em um gesto solidário luminoso, o filósofo francês e historiador da arte Georges Didi-Huberman revisita o universo de Pasolini, sai no rastro dos seus lampejos e volta para nós com a esperança da *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Inspirada por Didi-Huberman, sigo o traçado reticular de Schulz, Pasolini e de outros insetos fosforescentes da arte, como o escritor israelense David Grossman, para contemplar, no cosmos da palavra poética, a formação de uma constelação de artistas-vaga-lumes que, contrariando seus próprios sentimentos pessimistas, apropriaram-se de uma força poética com potência inversamente proporcional às forças destruidoras. Baseando-me em outro ensaio artístico-filosófico de Schulz, intitulado “Mitificação da realidade”, de 1936, mas atrelando às noções postuladas por ele contribuições de outros artistas que compõem sua constelação, proponho-me a refletir sobre a palavra poética como uma força ordenadora do universo, como fundadora da arte, como o próprio espírito da criação artística. Compreendo essa força como o campo magnético que conecta os grandes artistas dispersos pela humanidade e suas obras, mas também como o elemento que ordena nossos próprios universos quando, na condição de leitores e de pesquisadores literários, nos expomos à radiação das constelações da arte. É nesse multiverso da criação, da recepção e da crítica literária que me avizinho de Didi-Huberman para dizer: “os vaga-lumes, depende apenas de nós não vê-los desaparecerem. Ora, para isso, nós mesmos devemos assumir a liberdade do movimento”. O desenvolvimento desta tese foi, portanto, o meu modo de assumir essa liberdade. Ela é fruto de um desejo, de uma esperança que até mesmo nós pesquisadores da arte temos, embora nem sempre possamos assumi-lo, o de que os vaga-lumes resistam e habitem no meio de nós.

Palavras-chave: Bruno Schulz; Palavra poética; Vaga-lumes; Criação artística; Crítica literária criativa.

ABSTRACT

As though mapping from an astronomical perspective the incidence of the spirit of art upon humanity, in an essay from 1935, named “Assim nascem as lendas”, writer and painter Bruno Schulz, the figure around which I constellate the reflections in this thesis, paints only with words the following comisc landscape: “greatness is shared sparsely, in small doses, over the world map, like sparkles of a precious metal over the acres of a rock garden”. With his senses of poet, Schulz professes his creed in the fact that the true artists have gone into extinction as soon as the nineteenth century digested its last great man, its last precious metal. According to him, after that, humanity breathed relieved, swearing not to give birth no any else. Four decades later, in 1975, elsewhere on the globe, in an article named “O vazio do poder na Itália”, Italian film-maker Pier Paolo Pasolini, with an equally pessimist tonality and with the same sense of responsibility featured by Schulz, announced a similar vanishing: the spirit of the people, the human spirit itself has disappeared from the heart of society. Alike the Polish writer, the film-maker defines this phenomenon with a poetic-literary image: the precious metals that the Polish saw disappearing assumed, in the eyes of the Italian, a different form of light, that of the fireflies. Ahead in time, in 2009, in a luminous gesture of solidarity, french philosopher and art historian Georges Didi-Huberman revisits Pasolini’s universe, follows the trail of his sparkles, and comes back to us with hope put upon the *Survival of fireflies*. Inspired by Didi-Huberman, I track the reticular layout of Schulz, Pasolini and other phosphorescent insects of art, like Israeli writer David Grossman, to contemplate, in the cosmos of poetic word, how a constellation of firefly-artists is formed, writers who, contrary to their own pessimistic feelings, have appropriate of a poetical force with inversely proportional power to that of the destructive forces. Based upon another of Schulz’s artistic-philosophic essays, named “Mitificação da realidade”, from 1936, and also combining his notions to the contributions of other artists composing the same constellation as him, I propose to reflect on the poetic word as an organizing force of the universe, as a founder of art, as the spirit of artistic creation itself. I understand this force as the magnetic field that connects the great artists dispersed around humanity and their works, but also as the element that orders our own universes when, in the condition of readers and researchers of literature, we expose ourselves to the radiation of the constellations of art. It is in this multiverse of creation, reception and literary criticism that I come close to Didi-Huberman saying that “the fireflies, it depends on us not seeing them disappear. Well, for this, we ourselves must assume certain freedom of movement”. Therefore, the development of this thesis was the path I found to assume such freedom. It is an outgrowth of certain desire, of certain hope that even us researchers of art share, even though we are not always allowed to assume it: a hope and desire that the fireflies resist and inhabit among us.

Keywords: Bruno Schulz; Poetic word; Firefly; Artistic creation; Creative literary criticism.

RESUMEN

Como si mapeara bajo una mirada astronómica la incidencia del espíritu del arte sobre la humanidad, en un ensayo nombrado “Así nacen las leyendas”, de 1935, el escritor y pintor polaco Bruno Schulz, en cuya figura fundamento las reflexiones de esta tesis, pinta solamente con palabras el siguiente fragmento cósmico: “la grandeza está repartida escasamente, en pequeñas dosis, sobre el mapa del mundo, como los destellos de un metal precioso sobre las hectáreas de una rocalla.” Con sus sentidos de poeta, Schulz manifiesta su creencia en el hecho de que los verdaderos artistas estuvieron en vía de extinción así que el siglo XIX dirigió su último gran hombre, su último metal precioso. Según él, tras ello, la humanidad respiró aliviada, jurando no más dar a luz a ninguno. Después de cuatro décadas, en 1975, en otro rincón del globo terráqueo, a través de un artículo nombrado: “El vacío del poder en Italia”, el cineasta Pier Paolo Pasolini, cuyo tono fue igualmente pesimista y mismo sentido de responsabilidad de Schultz, declaró una desaparición semejante: el espíritu popular, el propio espíritu humano ha desaparecido del corazón de la sociedad. Y, así como el escritor polaco, el cineasta define este fenómeno por medio de una imagen poética y literaria: los metales preciosos, que el polaco vía desaparecer suponen, en la mirada del italiano, otra forma de luz, la de las luciérnagas. Más adelante en el tiempo, en 2009, con un gesto solidario y luminoso, el filósofo francés y historiador del arte Georges Didi-Huberman repasa el universo de Pasolini, sigue las huellas de sus destellos y se vuelve a nosotros con la esperanza de la *Supervivencia de las luciérnagas*. Motivada por Didi-Huberman, sigo el trazado reticular de Schulz, Pasolini y de otros insectos fosforescentes del arte, como el escritor israelí David Frossman, a fin de contemplar, en los cosmos de la palabra poética, la formación de una constelación de artistas-luciérnagas que, en contra de sus propios sentimientos pesimistas, se han apropiado de una fuerza poética cuya potencia es inversamente proporcional a las de las fuerzas destructoras. Basándome en otro ensayo artístico y filosófico de Schulz, nombrado “La mitificación de la realidad”, de 1936, considerando las nociones postuladas por él, contribuciones de otros artistas que componen su constelación, propongo reflexionar acerca de la palabra poética como una fuerza que ordena el universo, como fundadora del arte, como el propio espíritu de la creación artística. Entendemos esa fuerza como un campo magnético que conecta a los grandes artistas diseminados por la humanidad y sus obras, además como el elemento que ordena nuestros propios universos cuando, como lectores e investigadores literarios, nos exponemos delante de la radiación de las constelaciones del arte. Es en ese multiverso de la creación, de la recepción y de la crítica literaria que me aproximo de Didi-Huberman para decir: “las luciérnagas, depende solamente de que nosotros no las vea desaparecer. Pues, para eso, nosotros mismos debemos asumir la libertad del movimiento”. El desarrollo de esta tesis fue, por lo tanto, mi manera de asumir esa libertad. Ella es fruto de un deseo, de una esperanza que, a incluso nosotros investigadores del arte, aunque no siempre podemos asumirlo, de que las luciérnagas resisten y viven en medio de nosotros.

Palabras clave: Bruno Schulz; Palabra poética; Luciérnagas; Creación artística; Crítica literaria creativa.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1: Ilustração do próprio autor para <i>Sanatório sob o signo da clepsidra</i>	31
FIGURA 2: Montagem com autorretratos de Schulz.....	33
FIGURA 3: Bruno Schulz em Drohobycz.....	33
FIGURA 4: Ilustrações do próprio autor para <i>Lojas de canela</i>	157
FIGURA 5: Ilustrações do próprio autor para <i>Lojas de canela</i>	157

SUMÁRIO

PRÓLOGO	16
1 TELESCÓPIO	19
2 CONSTELAÇÃO DE VAGA-LUMES	38
3 COSMOGONIA: A POTÊNCIA CRIADORA DA PALAVRA.....	80
3.1 Criação poética à luz da palavra primitiva.....	80
3.2 Língua de vaga-lumes: curtos-circuitos de sentidos entre as palavras	99
4 LITERATURA: OBSERVATÓRIO DO UNIVERSO	122
4.1 O universo entre as capas de um livro	125
4.2 Pelas paisagens luminosas: a leitura como uma aventura do descobrimento	143
4.3 Dançando com os vaga-lumes: o gesto luminoso da crítica criativa	164
5 UM PORTAL NO ESPAÇO-TEMPO OU UMA CARTA PARA BRUNO SCHULZ	184
REFERÊNCIAS	190

PRÓLOGO

Muito se fala no âmbito das pesquisas acadêmicas sobre o imprescindível distanciamento que o pesquisador deve manter de seu objeto de estudo como um método para se obter o tão desejado caráter científico do discurso, o que não foge ao campo das pesquisas em arte. O emprego da imparcialidade, da objetividade, da linearidade, da técnica científica, por assim dizer, garantiria, como querem os manuais da ciência do nosso tempo, um discurso limpo, livre das impressões pessoais do sujeito que o escreve, resguardado dos imprevistos, dos acidentes, do acaso, dos acontecimentos que o atravessam. Assim, em nome da racionalização do conhecimento, infelizmente, vai se alargando a olhos vistos o abismo que separa a ciência da arte, dificultando que elas flertem entre si, ou que entrem em um estado de comunhão.

Alertados e assombrados por rigores técnicos, vivemos, dessa maneira, nós, os pesquisadores da arte, em função de desviar-nos dos perigos que espreitam nosso “processo criativo”, se é que assim ainda podemos dizer. E é justamente porque assumi o enfrentamento desses perigos que escrevo este prólogo à tese que apresentarei a seguir, inspirada na figura do artista polonês Bruno Schulz, em torno do qual meus estudos acadêmicos orbitam há uma década.

Não raro, em eventos acadêmicos e até mesmo em diálogos informais em que me proponho a falar sobre Schulz, minha admiração por ele é questionada, justamente, em razão dessa crença, a meu ver, infértil, de que do pesquisador literário deve-se esperar uma conduta que revele como inconcebível uma união harmônica entre o mundo sensível e o mundo da razão. Diante de tal questionamento, reflito comigo mesma sobre a imparcialidade ser, de fato, um método eficiente ao mesmo tempo em que me pergunto: como pode ser possível que antes de leitores atentos tenhamos nós, os pesquisadores literários, que ser investigadores atentos? Pergunto-me ainda: quantas descobertas artísticas ou científicas importantes foram realizadas por meio da indiferença ou pelo fato de um objeto de estudo ter sido posto à prova e observado com distanciamento e frieza?

No campo da arte, e, por consequência, no campo da pesquisa em arte, atrevo-me a dizer, se não houver paixão, não haverá criação. Por mais ínfima que ela seja, e mesmo que receba outro nome, como “entusiasmo”, ou até mesmo “necessidade”, é ela

que nos faz retornar, dia após dia, para nossos objetos de estudo; isso nos casos em que consigamos nos afastar dele. É ela que justifica nossa própria pesquisa, que faz com que vejamos correspondência entre o universo pesquisado e nossa realidade imediata. Certa vez, o filósofo Gilles Deleuze (2001) disse em uma entrevista: “se quem escreve um livro não sente necessidade de escrevê-lo, é melhor não o fazer.” Por razões que me parecem óbvias, o mesmo conselho deveria valer para quem escreve sobre os livros.

No legado de Bruno Schulz encontrei não apenas correspondência para algumas de minhas inquietações acadêmicas. Encontrei, sobretudo, respostas para muitas de minhas inquietações com a vida, e para as mais profundas delas. Observo, constantemente, o mundo acontecer ao meu redor, das cenas cotidianas que dão sentido à existência da humanidade às cenas de guerra que levam à sua gradual destruição, e me dou conta de uma verdade: o futuro do homem depende, mais do que ele costuma imaginar, do uso que ele faz da palavra que, para o bem ou para o mal, é criadora da realidade, como quer a filosofia de Bruno Schulz. O destino do homem, assim acredito, é resultado do uso, consciente e inconsciente, que ele faz do que Schulz chama de nosso “órgão metafísico”: a palavra. Tendo compreendido verdadeiramente esse mistério, se formos sinceros com nós mesmos, diremos que se trata de nosso órgão mais poderoso.

Assim, no âmbito da pesquisa literária, aquilo que mais agarrou meu coração foi a possibilidade de trabalhar, por meio da filosofia desse artista, por meio da investigação da essência e da potência da palavra, de modo mais direto com a própria matéria da vida, com a matéria da existência humana. Porque é isso que o legado de Schulz faz por seus leitores. Por meio da sua forma de conceber e de refletir sobre a arte, ele nos abre uma enorme fenda no tecido da realidade e nos oferece uma visão que nos convida a questionar o nosso passado, a inquietar com o nosso presente e a refletir sobre o que poderá ser o nosso futuro. E ele o faz justamente de uma maneira que nós, sujeitos sempre da crítica, e quase nunca da autocrítica, não costumamos fazer: despindo-se de suas pretensões e orgulhos, dando à arte, à palavra transformadora da realidade, a liberdade para se manifestar segundo suas próprias leis.

Experimentando esse modo schulziano de vagar no mundo por meio do veículo da arte, mesmo que de maneira menos intensa, e mesmo que ainda com pretensões teóricas, despi-me, involuntariamente, dos rigores e dos temores exagerados que sondavam o exercício de minhas pesquisas acadêmicas e que corroíam meu objeto de estudo. Nesse vagar, na companhia de Bruno Schulz, saciei meu desejo de ver a olhos

nus o desmantelamento dos muros que separavam para mim o texto literário do texto do nosso cotidiano, muros que ao longo de minha formação humana e acadêmica eu vi sendo construídos por diversos professores e críticos que, até mesmo de maneira involuntária, manifestavam sua descrença no poder da literatura.

Movimentar-me com imparcialidade pelo universo de Schulz, ou forjar certo distanciamento, seria, portanto, pagar com injustiça ao artista responsável por fazer reviver em mim uma crença que adquiri ainda na infância e que, de certa forma, rege hoje o meu modo de vida: a crença de que a palavra, na sua melhor manifestação, a literatura, é o maior portal de acesso à essência do ser humano.

Tenho para mim que o grande papel da pesquisa é, justamente, o de intermediar o nosso reencontro com algo que adquirimos ainda na infância, com aquilo que de mais humano há em nós: a vocação pela busca do sentido. E é no exercício dessa vocação, na impossibilidade de me destituir de minha humanidade, de minha subjetividade, e também de meus desejos, que pesquiso e escrevo sobre Bruno Schulz sem receios de me deixar contagiar pela sua filosofia.

Se fosse diferente disso, eu acabaria por elaborar uma pesquisa cunhada no signo da artificialidade, pois “é artificial a concepção do sujeito do conhecimento que neutraliza o sujeito do mundo que deveria carregar” (HISSA, 2013, p. 20). Sem deixar-me contaminar pela arte de Schulz, eu submeteria os caminhos da minha pesquisa, e também meu objeto de estudo, ao discurso rígido da ciência moderna, “que é ciência técnica; que se esvazia de arte; que se priva da sabedoria; que se serve mal da linguagem e da palavra; que não dialoga” (HISSA, 2013, p. 21). E afastada desse discurso permaneceria a ciência de Schulz, que se impregna de arte, que não somente se serve bem da palavra, mas exalta sua supremacia em detrimento de todo o resto, e que, na busca pela compreensão da existência humana, traveste-se de uma “filosofia [que] é, na verdade, a filología, estudio profundo e criador da palabra”¹ (SCHULZ, 2004a, tradução minha).

¹ “La filosofía es, en el fondo, filología, estudio profundo y creador de la palabra.”

1 TELESCÓPIO

Schulz, de certo modo, nos libertou. Ele é um escritor poderoso. Poderíamos fazer filmes sobre Bruno Schulz pelo resto de nossas vidas e ainda apenas tentar compreender, assimilar seu universo.²

Stephen Quay e Timothy Quay

“Through a Glass Darkly: Interview with the Quay Brothers”

As palavras dessa epígrafe fazem parte do texto da entrevista que os cineastas americanos Stephen Quay e Timothy Quay concederam a André Habib para o jornal online *Senses of Cinema*, em 2002. Elas integram uma réplica a esse jornalista, que, depois de ter lido uma das obras do escritor polonês Bruno Schulz, teve a sensação de que o escritor havia assistido todos os filmes dos cineastas, quando, na verdade, o que ocorreu foi o contrário:

Vimos todos os seus filmes, claro! (risos) É como se ele escrevesse o cenário secreto para os filmes. Lembro-me da primeira vez que lemos Schulz. [...] Foi um grande desafio, já que estávamos lendo seu trabalho e achávamos que essa era a direção que queríamos seguir com os fantoches³ (QUAY e QUAY, 2002, tradução minha).

Os cineastas assumiram o desafio de mergulhar no universo do escritor polonês quando o Instituto Britânico de Cinema (British Film Institute – BFI) exigiu que o novo filme deles estivesse atrelado a um autor específico. Imediatamente, eles propuseram Bruno Schulz, envolvendo-se de maneira fervorosa com a composição da animação intitulada *Street of crocodiles* (1986) (*Rua dos crocodilos*). E embora tenham tomado o

² “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.”

³ “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.”

título emprestado de um dos capítulos da obra de Schulz intitulada *Lojas de canela*, o trabalho dos cineastas faz referências a muitos outros trabalhos do escritor polonês. Com a potencialidade da arte que representam, eles oferecem aos leitores desse artista outra forma de o sentir, outra forma de perceberem as nuances do seu pensamento filosófico, como é o caso da teoria schulziana sobre a potência vital e criativa que se esconde no estático disfarce assumido pela matéria, teoria tão bem acolhida e tão bem remodelada pelas mãos dos cineastas. Se para o senso comum a matéria é desprovida de um potencial vital, para Schulz ela é um “simulacro que oculta formas desconhecidas de vida”, com escala e matizes inesgotáveis, à espera de um sopro vivificante (SCHULZ, 2012, p. 46). Foi por meio dessa teoria, principalmente, que Schulz revelou aos cineastas o “segredo do cenário” para suas produções, que são povoadas por bonecos que ganham vida, por personagens exóticos e fantásticos, por seres que somente são bem acolhidos em obras de artistas de certa linhagem.

Essa sensação experimentada pelos cineastas de que o legado do artista polonês atravessa o tempo e o espaço como um elemento vivo, uma nascente a transbordar, parece ser muito comum àqueles que tiveram suas vidas ou suas obras atravessadas por um sentido schulziano. Trata-se de uma sensação que eu, como pesquisadora de Schulz, experimento com bastante frequência. Mesmo depois de tantos anos me dedicando a pesquisar seu universo artístico, posso parafrasear os cineastas e dizer: é possível que eu invista toda uma vida em pesquisas sobre esse artista e ainda assim continue a tentar captar o sentido de sua natureza. Além do fato de nenhuma pesquisa ser capaz de encerrar um objeto de estudo em um amontoado de páginas, essa sentença explica o porquê de eu ter elaborado três intensos movimentos de pesquisa acadêmica sobre Schulz e de ainda assim estar a caminho de seu universo.

Meu primeiro encontro com Bruno Schulz coincide com o desenvolvimento do meu primeiro movimento de pesquisa em literatura, mais especificamente, com o desenvolvimento do meu projeto de iniciação científica, uma espécie de ramificação de um projeto maior coordenado pelo professor Doutor Leonardo Francisco Soares, intitulado “Kiš e seus precursores: Bruno Schulz e Jorge Luis Borges”, cujo objetivo era estudar a produção literária do escritor sérvio Danilo Kiš pelo viés do diálogo que ele estabeleceu com Borges e com Schulz. Das várias possibilidades de ramificações que esse projeto maior nos oferecia, chegamos à formulação de uma proposta de estudo que objetivava investigar e comparar aspectos específicos observáveis tanto nas obras *Lojas*

de canela (1933) e *Sanatório sob o signo da clepsidra* (1937), de Schulz, quanto na obra *Jardim, cinzas* (1965), de Kiš. E embora esses dois escritores tenham sido apresentados a mim em uma mesma ocasião, sem querer desmerecer o escritor sérvio, algo que naquela época eu ainda não comprehendia sugeria constantemente que eu empreendesse um mergulho ainda mais profundo no universo schulziano. Um pouco de familiaridade com o artista polonês e a emblemática frase dita por Kiš ao escritor americano John Updike (1979), “Schulz é o meu deus”, já não me parecia mais carregada de exagero. Pois quanto mais eu adentrava seu universo artístico, mais me eram reveladas singularidades que levavam à confirmação de uma regra: é próprio de Schulz despertar certo fascínio em seus leitores mais atentos. Concorrem para o despertar desse fascínio inúmeras particularidades de sua biografia e de sua produção artística, mas, principalmente, o fato de que, mesmo tendo trilhado uma curtíssima carreira literária, não raro, ele é reconhecido, pela crítica e por artistas de renome, como “um dos grandes escritores, um dos maiores transmogrificadores de mundos em palavras”⁴ (UPDIKE, 1979, tradução minha).

Bruno Schulz nasceu em 12 de julho de 1892, na cidade de Drohobycz, hoje pertencente à Ucrânia, mas à época ao Império Austro-Húngaro, e foi assassinado por um oficial da Gestapo em 19 de novembro de 1942, no mesmo dia que ficou conhecido como Quinta-feira Negra, dia em que as ruas do gueto de Drohobycz testemunharam um massacre de judeus. E dessas poucas décadas de vida, apenas a última foi dedicada à literatura, à “criação de uma saga fantástica que estava se tornando crucial para ele” (MIŁOSZ, 2012a, p. 10).

Dono de uma versatilidade pouco vista, Schulz transitou também pelo universo da pintura, do desenho, da ilustração e da crítica literária, deixando um rico legado que atrai para sua linhagem artistas de muitas partes do mundo, personalidades que acabam reconhecendo em seus empreendimentos certo tipo de herança. E foi justamente esse seu potencial poder de atrair seguidores, atrelado ao fato de ele ser pouco conhecido no Brasil, a se levar em consideração sua presença nas estantes de livros e nos estudos acadêmicos de muitos outros países, que fez com que eu elaborasse meu segundo movimento de pesquisa sobre seu universo, o que resultou na dissertação de mestrado que defendi em 2014, intitulada *Ver Schulz: metamorfoses de um Projeto Artístico*, primeiro trabalho de pesquisa sobre esse artista desenvolvido no âmbito da pós-

⁴ “Bruno Schulz was one of the great writers, one of the great transmogrifiers of the world into words.”

graduação de uma universidade brasileira. Tendo assumido esse segundo compromisso com Schulz, regida pelo signo náutico, abandonei, então, a superfície da iniciação científica e lancei-me rumo ao desconhecido, propondo um mergulho em águas mais profundas, embora com o sentimento da impossibilidade de atingir os reinos de águas cristalinas dominados pelo artista.

Durante o percurso dessa viagem, como se fossem cartas náuticas, e como que por uma espécie de contrabando do destino, chegaram a mim, em ordem fortuita, escritos peculiares sobre sua biografia, além de escritos ensaísticos, desenhos, pinturas e contos de sua autoria, materiais ainda não publicados no Brasil. Interpretei, então, as aparições dessas cartas como a materialização do canto de uma sereia que não parecia desejar enfeitiçar, mas expandir a geografia do seu habitat ao lançar-se a este lado do oceano. Eu estava diante de um objeto de estudo que, de algum modo, também parecia querer ser descoberto, o que o tornou generoso o suficiente não somente para permitir mergulhos mais profundos em seu universo, mas para se deixar observar em sua dança embalada pelas águas.

Assim, foi com a satisfação de uma pesquisadora que se percebia tomando um rumo certo com seu objeto de estudo que recebi, pouco tempo depois de ter iniciado minha viagem náutica com Schulz, a notícia da publicação de sua *Ficção completa* (2012) aqui no Brasil pela editora Cosac Naify, o que, de imediato, iluminou de maneira significativa meus estudos. À época de seu lançamento, essa edição foi responsável por reacender o interesse de diversos leitores e críticos literários brasileiros pela figura do escritor polonês, o que se percebia por meio das inúmeras notícias e resenhas divulgadas nos jornais e suplementos literários de maior relevância do país. Esse volume, com ilustrações do próprio autor, reúne todos os escritos literários ficcionais que Schulz teve a oportunidade de publicar, os romances *Lojas de canela* e *Sanatório sob o signo da clepsidra*, e mais quatro contos até então inéditos para seus leitores brasileiros, intitulados “O outono” (1936), “República dos sonhos” (1936), “O cometa” (1938) e “A pátria” (1938)⁵.

Logo no prefácio dessa edição da *Ficção completa* de Schulz, tive meu primeiro encontro com outro autor que hoje me é também muito caro, o poeta e crítico polonês

⁵ Esses dois romances de Schulz já haviam sido publicados no nosso país, respectivamente, em 1996 e 1994, pela editora Imago. E tanto essas primeiras publicações quanto a mais recente da Cosac Naify tiveram a tradução assinada pelo professor Dr. Henryk Siewierski, escritor de origem polonesa e docente titular do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília – UnB.

Czesław Miłosz (2012a), prêmio Nobel de literatura de 1980, que, em poucas palavras, apresenta Bruno Schulz aos leitores pelo viés da relevância de suas contribuições intelectuais e artísticas para o mundo. Miłosz (2012a, p. 12) afirma que a singularidade desse artista passa por “sua percepção de um caminho que só podia ser trilhado por ele, e que, de fato, não foi percorrido por mais ninguém”.

As palavras de Miłosz nutriram ainda mais o meu imaginário no que dizia respeito à trajetória de Schulz. Como foi possível que um escritor como ele – um judeu polonês que pouco se ausentou de sua pequena cidade natal, que morreu prematuramente assassinado durante a Segunda Guerra Mundial, e antes de seu reconhecimento internacional – trilhasse um caminho incomum e despertassem, décadas depois, um interesse igualmente incomum em artistas e pesquisadores literários de tantas partes do mundo? Que fenômeno é responsável por fazer com que seu estilo resista de um modo tão singular ao inexorável poder do tempo? O que em seu legado, especificamente, tem esse poder cintilante de continuar atraindo tantos artistas que levaram seu projeto adiante por terem reconhecido em sua obra uma espécie de herança?

Foi imbuída do desejo de dar respostas também a questões como essas que eu investiguei, ainda durante o meu mestrado, quatro outros universos de autores de nacionalidades distintas tidos como sucessores de Schulz, que não somente beberam em sua fonte, mas adaptaram obras suas, contribuindo, de certo modo, para a mitificação de sua figura ao transformá-lo em um personagem de ficção. Assim, o romance *Ver: amor*, de 2007, do escritor israelense David Grossman, o curta-metragem *Street of crocodiles* (*Rua dos crocodilos*), de 1986, dos cineastas americanos Stephen Quay e Timothy Quay, e a obra de literatura infantojuvenil intitulada *Bruno, Il bambino Che imparò a volare* (*Bruno, o menino que aprendeu a voar*), de 2012, da escritora italiana Nadia Terranova e da ilustradora israelense Ofra Amit, compuseram também, naquela época, o *corpus* de minhas análises.

Depois de explorar de maneira mais aprofundada os quatro cantos do universo de Schulz – sua *Ficção completa*, peculiaridades de sua biografia, seus ensaios críticos e sua produção gráfica –, utilizando como operadores de leitura as obras desses seus sucessores, pude afirmar que todos os seus empreendimentos artísticos, como afluentes que nutrem um grande rio, desembocam, de certo modo, em um projeto maior, em seu trabalho filosófico-artístico sobre os princípios que norteiam o processo de criação

artística/literária. E essa descoberta, de que no rol de sua versatilidade artística deveria ler-se também “filósofo da arte”, foi um dos mais significativos resultados a que cheguei em minha pesquisa, o que fez sobressair o fato de que seu “postulado filosófico” acaba por se constituir um rico referencial teórico para o estudo da literatura e de outras formas de arte.

Dos textos ensaísticos de Schulz, um, por si só, e de maneira bem particular, já justificaria sua inscrição no campo da filosofia da arte. Ele intitula-se “Mitificação da realidade” (1936) e consiste na exposição do que esse artista acredita ser a função primordial da palavra, da poesia: mitificar o real. Ao se ocupar da premissa de que com a palavra estamos a conferir sentido às coisas, fazendo-as existir na medida em que as nomeamos, ele sugere que tomemos consciência de que a comunicação, o uso prático que fazemos da palavra, é apenas um campo clandestino para o qual ela foi arrastada, pois sua verdadeira essência se revela somente quando ela retoma sua função primordial de criadora da realidade. E ao afirmar que aquilo que consideramos real é apenas rudimento da mitologia antiga e universal, produto de uma representação criada pela palavra, ele propõe que repensem os lugares que a realidade e a representação ocupam na hierarquia de nossa cultura. Em sua concepção, todo ato de criação artística/literária deve ser compreendido como um segundo processo de criação do universo, um retorno ao mito original.

O que esse ensaio tem de fundamental não consiste apenas naquilo que ele expressa, mas também no fato de que ele é a raiz que nutre todos os outros empreendimentos de Bruno Schulz, no campo da pintura, do desenho, da literatura, da crítica e da vida pessoal. Ele manifesta a fé desse artista na vivacidade do mito primitivo, representando seu inteiro comprometimento com os desígnios da criação artística. Conhecido por ser um artista que via na arte a sua religião e que a ela se entregava com a mais fervorosa devoção, Schulz não surpreende seus leitores mais atentos ao atribuir a autoria de toda a sua obra ao espírito fabulador, ao mito. E esse é, para ele, o mistério de todas as grandes obras artísticas.

Na visão do escritor polonês, os grandes representantes da arte, que reconhecem nela uma realidade a ser vivida, e não um instrumento de trabalho, compõem a linhagem dos espíritos espalhados pelo mundo que descendem do mito e que, por isso, emitem luz própria. Isso é o que percebemos por meio da leitura de outro ensaio seu, intitulado “Assim nascem as lendas”, escrito em 1935. Por meio desse texto, Schulz se eleva a

uma certa altura e, como quem mapeia sob uma perspectiva astronômica a comunidade dos artistas espalhados pelo mundo, pinta com palavras a seguinte paisagem cósmica: “a grandeza está repartida escassamente, em pequenas doses, sobre o mapa do mundo, como os lampejos de um metal precioso sobre os hectares de um jardim de rochas”⁶ (SCHULZ, 2004e, tradução minha). Ao experimentarmos essa perspectiva de Schulz, temos a impressão, portanto, de estarmos a olhar para a Terra e a contemplar nela um território celestial, cujos corpos luminosos correspondem aos grandes artistas que a humanidade deu à luz. E o compromisso desses artistas na dinâmica dessa geografia luminosa, segundo o escritor polonês, é se alimentar da lenda, saber reconhecer as fontes da grandeza e resistir às grandes correntes das ciências que prometem decifrar o cotidiano com instrumentos que não os da arte.

Essa conexão de Bruno Schulz com os espíritos da arte espalhados pelo mapa do mundo fazia com que ele voltasse seus olhos para o passado com certa nostalgia, reconhecendo, com base nos legados dos artistas de outrora, a era da grandeza. Quanto ao seu presente, com certo pessimismo, ele o enfrentava como a era da mediocridade. Era isso que o fazia acreditar que os metais preciosos da arte estavam condenados a desaparecer em meio aos holofotes das grandes correntes científicas do século XX. Em sua percepção, os grandes artistas eram minúsculos fragmentos de luz que estavam em vias de extinção. E era por isso que ele ansiava por artistas que, a seu exemplo, levassem a arte a sério, tratando-a como o único e verdadeiro meio que possibilita a entrada do homem no território da grandeza.

Em carta ao também escritor polonês Tadeusz Breza, Schulz confessa sua fragilidade e solidão diante dessa realidade que parecia se esvaziar cada vez mais do espírito da arte. Ele sentia necessidade de um amigo, de alguém que pudesse dar-lhe garantias daquele mundo cuja existência ele defendia, daquele universo que ele parecia habitar totalmente sozinho. Comparando seu esforço ao esforço de Atlas, titã da mitologia grega que é punido por Zeus com o castigo de sustentar sozinho e por toda uma eternidade a abóbada celeste, Schulz expressa seu anseio por alguém que lhe alivie o peso de sua responsabilidade: “Gostaria, mesmo que apenas por um instante, de me livrar desse peso, de encarregá-lo a outro, e em seguida levantar a cabeça e contemplá-

⁶ “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.”

lo com prazer. Preciso de um cúmplice que aceite dividir comigo a imprudente aventura do descobrimento”⁷ (SCHULZ, 2008d, tradução minha).

Podemos dizer, no entanto, que o pessimismo de Schulz, em relação às suas percepções sobre o presente e às suas projeções para o futuro no que diz respeito à arte desenvolvida em sua época, não é um traço sensível de sua obra, cuja luz resiste até hoje. É essa luz que ilumina os artistas espalhados pelo mundo que se tornaram seus sucessores e que se incluíram em sua linhagem, tornando-se os cúmplices que ele desejou para sua imprudente aventura no território da poesia.

É em uma cena ocorrida mais de vinte anos depois de sua morte que encontro uma imagem bastante propícia para ser tomada como um símbolo dessa resistência. Nessa cena, na Paris de 1961, o também escritor polonês Witold Gombrowicz (2012) contempla uma tradução francesa recém-publicada de uma coletânea de contos de Schulz, que fora seu amigo e um dos maiores entusiastas de seus escritos. Registrando em seu diário passagens sobre sua convivência com Schulz, Gombrowicz diz aproveitar o fato de estar falando de um amigo morto para confessar a verdade sobre sua total falta de familiaridade com a arte que ele desenvolvia: “Alguma vez eu li honestamente um de seus contos do princípio ao fim? Não – eles me entediavam.” (GOMBROWICZ, 2012, p. 394). No entanto, as confissões de Gombrowicz acabam por revelar sua admiração pela “magnanimidade” desse artista polonês. E este é o parecer emitido a respeito daquele livro de Schulz que ele nunca antes havia lido completamente e que depois de tanto tempo parecia arder diante de si, a ponto de fazer dissolver toda sua indiferença em relação ao autor:

Há muito sabia desta edição preparada com o suor de seu rosto; porém, estremeci aovê-la. O que será? Um fracasso ou um sucesso mundial? 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,

⁷ “Me gustaría, aunque sólo fuese un instante, deshacerme de ese peso, confíarselo a otro, después alzar la cabeza y contemplarlo a placer. Necesito un cómplice que acepte compartir conmigo la temeraria aventura del descubrimiento.”

vai deslumbrar... Mas neste momento, em julho, não dá para dizer nada, não é fácil profetizar o futuro de uma obra incomum em Paris (GOMBROWICZ, 2012, p. 391-392, grifo meu).

Foi essa imagem de Bruno Schulz como um inseto fosforescente, como um vaga-lume, tal qual Gombrowicz o reconhece, com sua fragilidade e luz menor, porém, intermitente e desafiadora, que me permitiu finalizar minha pesquisa de mestrado com uma aproximação entre Schulz e o cineasta italiano Pier Paolo Pasolini (1922-1975). Essa aproximação baseou-se, inicialmente, na minha leitura de *Sobrevivência dos vaga-lumes*, do filósofo francês e historiador da arte Georges Didi-Huberman. Revisitando o universo de Pasolini, tomando como ponto de partida a leitura de algumas de suas cartas e se detendo sobre as imagens dos vaga-lumes presentes nelas, Didi-Huberman (2011, p. 20-21) lê os lampejos do cineasta como “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”. Para o cineasta – e podemos acrescentar que essa também é a concepção de Schulz –, a realidade política que se apresenta diante de todos nós, “tão evidente que ninguém quervê-la pelo que ela é”, somente é percebida pelos “sentidos” do poeta que, como “vidente” e também “profeta” de refinada percepção, encontra na “brutalidade de sua linguagem” forças para enfrentar “uma realidade infinitamente mais brutal” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 38). De acordo com o filósofo da arte, “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).

E foram as ferozes luzes dos projetores do fascismo triunfante, com o consequente enfraquecimento cultural apontado por Pasolini e ignorado pelos intelectuais de sua época, que acabaram ofuscando o cineasta-inseto-fosforescente, fazendo com que ele dançasse com menos vigor e experimentasse, à maneira do pessimismo de Schulz, a crença no desaparecimento dos vaga-lumes.

Na perspectiva de Schulz e de Pasolini, resistir com arte, exercer a poética da sobrevivência, significa, portanto, avançar sem muitos recursos rumo ao desconhecido,

insistir na travessia de um vasto território em que luz e treva se alternam imprevisivelmente. No campo do excesso de luz, o que vemos é o vazio, é a total destruição, o apagamento das fragilidades que há pouco cintilavam. Já na escuridão da noite, nosso olhar é capturado pelos lampejos intermitentes de frágeis seres luminescentes, que nos escapam à medida que resistem à ameaça das grandes luzes. É assim, nos enredando na dualidade luz-treva, que Schulz e Pasolini nos ensinam um modo de compreender melhor o presente do tempo em que viveram, e é dessa maneira que também somos provocados a olhar ao nosso redor e a compreender o nosso próprio presente. Mas será que devemos, hoje, contemplar os vaga-lumes à luz do pessimismo que assombrou o escritor polonês e o cineasta italiano?

Ter iniciado minha pesquisa anterior com uma proposta de aproximação entre Schulz e outros artistas que lhe eram familiares, e que muito tiveram a dizer sobre seu projeto artístico, e tê-la terminado por meio dessa aproximação não prevista, mas bastante instigante, entre ele e Pasolini, significou para mim, de certa forma, uma resposta sobre o modo como devemos contemplar os vaga-lumes: pelo desejo involuntário que cada um deles tem de formar uma comunidade, potencializado pelo instinto de sobrevivência. Significou também a confirmação daquela teoria schulziana sobre emanar do espírito da arte uma estranha ação que conecta os grandes artistas. Esse processo sustentou, ainda, uma impressão sentida logo no começo de meu primeiro estudo sobre o universo de Bruno Schulz: à revelia da metodologia e da própria concepção de pesquisa que adotamos, elementos da ordem do acaso acabam por atravessar nosso exercício de compreensão sobre nosso objeto de estudo, reorientando nosso percurso.

Ao rememorar minha trajetória de pesquisa com Schulz, ao reanalisar as conexões estabelecidas entre ele e os outros artistas, de Grossman a Pasolini, a imagem que me reaparecia constantemente era a daquela geografia luminosa, daquela paisagem cósmica vislumbrada por Schulz em “Assim nascem as lendas”. Dispersos pela escuridão do universo, esses seres de luz própria, esses artistas-vaga-lumes não estariam a criar elos entre si por meio dos sinais luminosos que emitem com o objetivo de transmitir-nos uma mensagem? Ao reorganizar o pessimismo de Pasolini, ao apostar na sobrevivência dos vaga-lumes que o cineasta não mais conseguia enxergar, não estaria Didi-Huberman (2011) a nos ensinar um modo de decifrar essa mensagem? As pesquisas que desenvolvemos no campo dos estudos literários, que nos revelam novas

fórmulas para sobrevivermos ao nosso presente, não passam por uma certa ordenação que é própria das conexões involuntárias, das atrações espontâneas que ocorrem entre os artistas que acabam por compor nossas fontes? Como germes de uma pesquisa em *status nascendi*, questões como essas acabaram se alojando no projeto que elaborei para o desenvolvimento desta tese de doutorado, meu terceiro movimento de pesquisa com Bruno Schulz.

Depois de explorar melhor as nuances filosóficas dos escritos de Schulz, tomando como texto-base sua “Mitificação da realidade”, e de refletir sobre essas questões que seu encontro com Pasolini suscitou, cristalizou-se para mim a ideia de que o foco desta minha nova pesquisa não deveria consistir, propriamente, na figura do escritor polonês, mas na natureza daquilo que ele defende apaixonadamente: a potência criadora da palavra. Assim, tendo compreendido a palavra poética como o elemento ordenador do universo schulziano e dos universos artísticos que lhe são semelhantes, investigo-a aqui como o próprio campo magnético que promove a conexão entre os grandes artistas dispersos pela humanidade, campo ao qual também nos expomos quando, sob o pretexto da pesquisa, adentramos esses universos.

Nessa investigação, acabo, portanto, extrapolando o universo da criação literária ao levar essa minha reflexão sobre a potência criadora da palavra ao espaço da pesquisa acadêmica, ao campo do saber construído no âmbito dos estudos literários, mais precisamente, ao espaço de criação desse tipo de pesquisa que, sem prejuízo de seu caráter científico, cada vez mais reivindica o direito à criatividade. Isso porque nós, os pesquisadores da literatura, não somos imunes ao campo magnético que rege os escritores e suas obras, pois também nos valemos da palavra poética para ordenar o universo de nossas pesquisas e, por consequência, o nosso próprio universo, seja no exame detalhado dos elementos que circundam nossos objetos de estudo, seja no próprio trabalho de elaboração dos conhecimentos que apresentamos como produto desse exame.

Assim, na observação atenta da paisagem cósmica em que perambulam esses vaga-lumes da arte, sob influência da atmosfera da poética da luz, acabei por conceber esta tese sob o signo da astronomia, ciência que, de certo modo, ilumina os escritos de Schulz, que projetou no espaço de suas páginas a exuberância dos sinais luminosos do espaço celeste, como bem observou Updike (1979):

De fato, os céus ardentes de Schulz, exibindo “as espirais e torvelinhos de luz, os sólidos de escuridão verde-pálidos, o plasma do espaço, o tecido dos sonhos,” nos remetem aos astrônomos pagãos, sua imaginação e seus pressentimentos sobre uma ordem super-humana⁸ (tradução minha).

É como um integrante de toda uma legião de escritores que concebem novamente o mundo por meio de sua criação artística, à imagem e semelhança da infinita potência da palavra, que Schulz explora a afinidade entre a astronomia e a literatura, duas áreas do conhecimento que se ancoram, cada qual a seu modo, na faculdade imaginativa do humano. De acordo com os astrônomos brasileiros Augusto Damineli e João Steiner (2010, p. 13),

de Hesíodo a Updike, o universo sempre esteve muito perto da civilização. Tem sido usado tanto para agendar o cultivo da Terra, no passado, quanto como fonte de inspiração para os escritores, em todas as épocas. O mistério das estrelas mexeu profundamente com a imaginação dos povos e converteu-se em matéria-prima para o desenvolvimento da filosofia, das religiões, da poesia e da própria ciência, que ajudou a produzir as coisas práticas, que trouxeram conforto, qualidade de vida, cultura e desenvolvimento econômico e social. Observar o céu e anotar os movimentos das estrelas e dos planetas é uma prática milenar e continua na fronteira do conhecimento e da cultura contemporânea.

Inspirada por essa prática milenar, no exercício de construção dos referenciais desta pesquisa, projetei, então, um desenho das conexões espontâneas que eu percebia que Schulz estabelecia com outros artistas/pensadores de luz própria que, como ele, ao experimentarem a palavra poética como uma maneira de assimilar suas inquietações e de transformar a realidade, desenvolveram uma profunda e crítica consciência artística. E é como um reflexo daquela imagem cósmica concebida por Schulz que leio o desenho da conexão estabelecida entre esses espíritos luminescentes. O que se move no céu de minha pesquisa é uma constelação de astros que, inconscientemente, unem forças para formar uma espécie de corrente de resistência em torno da palavra poética. Observo o

⁸ “Indeed, Schulz's blazing skies, showing “the spirals and whorls of light, the pale-green solids of darkness, the plasma of space, the tissue of dreams,” carry us back to the pagan astronomers, their wonder and their desolate inklings cf (sic) a superhuman order.”

universo de Bruno Schulz, portanto, por meio de uma luneta apropriada para o exame dos fenômenos e dos mistérios que constituem sua filosofia sobre a palavra, deslocando o meu olhar para o entorno e captando também as luzes dos outros astros que dividem com ele essa mesma constelação.

Assim, se no plano náutico considerei seguro observar Schulz a uma distância adequada para que ele livremente pudesse se manifestar tal qual uma sereia, neste plano astronômico, já familiarizada com seu universo artístico e com sua figura, tive outra intenção. Com o telescópio em mãos, tomei a liberdade de diminuir ainda mais a distância entre a localização espacial e temporal de sua constelação e meu ponto de observação. A exemplo de Józef, protagonista de suas obras, assumo, portanto, que sempre tive “um fraco por telescópios”. Tomando um assento na câmara traseira de seu veículo, uma espécie de “refrator astronômico desmontável, com uma enorme potência de luz e outras numerosas virtudes”, sigo os movimentos de Bruno Schulz e dos outros vaga-lumes que lhe são semelhantes com a pretensão de ler as entrelinhas da realidade que os rodeia (SCHULZ, 2012, p. 256).



FIGURA 1: Ilustração do próprio autor para *Sanatório sob o signo da clepsidra*
Fonte: Bruno Schulz, 2012.

A maneira poética com a qual Schulz descreve e ilustra a arquitetura de seu automóvel-telescópio, como um potente veículo de acesso a outros mundos, cristaliza para nós ainda mais o exercício da astronomia como uma metáfora perfeita para o

exercício da pesquisa artística. Não estamos nós, pesquisadores da arte, assim como os astrônomos, movidos por uma espécie de predestinação, a perseguir astros localizados em tempos e espaços distintos dos nossos, a perscrutar seus fenômenos como uma forma de nos orientar? Não nos resta assumir que nesse exercício de observação atenta a um universo artístico particular há certa intenção da ordem da espionagem?

Na ampliação de meu horizonte em relação ao que comprehendo como sendo o exercício da astronomia, deparei-me com uma frase proferida por Damineli, no ano de 1988, que ilustra muito bem essa indiscrição contida no uso desse refinado instrumento de observação: “Para mim, olhar pelo telescópio é tão obsceno quanto olhar pelo buraco da fechadura” (DAMINELI, 1988, citado por AFFINI, 2016). Essa afirmação poderia, facilmente, ter sido proferida por Schulz, que apinhou sua obra literária e gráfica com descrições, desenhos e pinturas de mulheres desnudas, de homens masoquistas e até mesmo de pessoas próximas em situações que só poderiam ser reveladas por alguém que estivesse a espiar pelo buraco da fechadura.

Na cena em que o protagonista de Schulz nos apresenta esse seu telescópio, no capítulo (lido também como conto) homônimo da obra *Sanatório sob o signo da clepsidra*, é revelada uma situação que nos faz estabelecer essa relação entre o signo do telescópio e o da obscenidade: na falta de um exemplar de certo livro pornográfico que ele havia encomendado, a livraria tomou a liberdade de lhe enviar esse instrumento de visão de longo alcance com a certeza de que se tratava de um objeto que despertaria seu interesse. Uma vez no interior do veículo, ao olhar pelo tubo preto que sustenta a lente, Józef observa uma camareira que passa por um dos corredores do sanatório onde ele se encontra por ocasião de uma visita a seu pai. Ao se virar e sorrir, a camareira deixa-o na dúvida: será que ela se percebe sendo observada? Relendo essa passagem pela ótica do telescópio como metáfora para a investigação artística, não resisto à tentação de me fazer a mesma pergunta sobre a percepção do artista em relação ao exercício do pesquisador. Com sua obra *O que vemos, o que nos olha*, vem Didi-Huberman (2005, p. 29), novamente, em meu auxílio: “o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha”. Imediatamente, pululam em minha memória as inúmeras imagens dos autorretratos de Schulz, que olha fixamente nos olhos de seu espectador, não somente com a expressão de malícia de quem se percebe sendo observado, mas também com o ar de quem está a elaborar maquinacões a esse respeito.

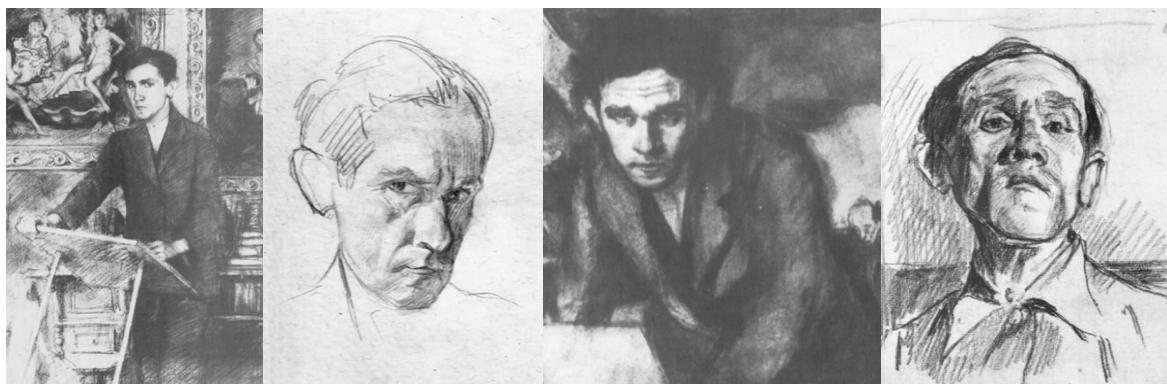


FIGURA 2: Montagem com autorretratos de Schulz

Fonte: Bruno Schulz.

Ocorre-me também a imagem de uma fotografia sua muito famosa, a mesma que ilustra o artigo “A era do gênio: a lenda de Bruno Schulz” (“The Age of Genius: the legend of Bruno Schulz”), de David Grossman (2009), publicado na revista *The New Yorker*. Nessa fotografia, Schulz está em sua cidade natal, sentado confortavelmente sobre os degraus de uma escada que compõe a fachada de uma casa que está com a porta entreaberta. Com um caderno no colo, uma caneta empunhada e um olhar malicioso a nos fitar, ele parece estar prestes a nos transformar em um de seus personagens. Se repararmos bem em seu olhar, em sua expressão facial, em seu ombro e cabeça levemente inclinados para o interior da casa, poderemos dizer que estamos diante de um convite para que entremos.

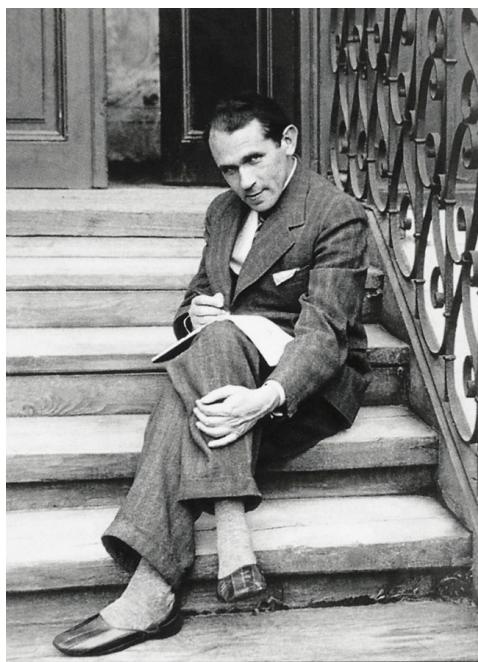


FIGURA 3: Bruno Schulz em Drohobycz

Fonte: Czeskie Centrum, 1933-1934.

Se, por um lado, dizer sim ao seu convite significa nos aventurar com ele no fantástico território da poesia, por outro, significa também termos de lidar com a força dos ferozes projetores do pessimismo que, insistentemente, como um germe incubado que se prolifera de tempos em tempos, pária em torno da literatura, anunciando a sua morte e desenhando em torno dos que dela se abeiram a sombra de uma realidade nada propícia à liberdade da imaginação. Mas como não nos orientarmos pelos lampejos de Schulz e de outros artistas que, como ele, involuntariamente, contrariaram seus próprios sentimentos de pessimismo e depositaram suas esperanças na arte, apropriando-se de uma força poética com potência inversamente proporcional à das forças destruidoras? Como nos sugere Didi-Huberman (2011, p. 154), “os vaga-lumes, depende apenas de nós não vê-los desaparecerem. Ora, para isso, nós mesmos devemos assumir a liberdade do movimento”. O desenvolvimento deste estudo foi, portanto, o meu modo de assumir essa liberdade. Ela é fruto de um desejo, de uma esperança, que até mesmo nós pesquisadores da arte temos, embora nem sempre possamos assumi-lo, o de que os vaga-lumes resistam, e habitem no meio de nós.

Assim, mais adiante, no primeiro capítulo desta tese, intitulado “Constelação de vaga-lumes”, sigo o traçado reticular da constelação em que flameja Bruno Schulz e outros insetos fosforescentes para dizer, com Didi-Huberman, que há, sim, motivos para nutrirmos certo pessimismo em relação à arte e ao espírito humano que por meio dela se ilumina. No entanto, “é tão mais necessário abrir os olhos na noite, se deslocar sem descanso, voltar a procurar os vaga-lumes” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 49).

Construído por um só fôlego, esse primeiro capítulo não se divide em seções. Ele se apresenta como uma reflexão sobre os fenômenos da arte que me permitem constelar em uma só comunidade Schulz e outros artistas que comprehendo como sendo pertencentes à sua linhagem e que, portanto, iluminam seu pensamento filosófico-artístico no que diz respeito à potência criadora da palavra. Assim como a constelação da astronomia, definida por determinada região do espaço celeste, e representada pelo desenho que as estrelas dessa região formam quando, pela nossa perspectiva terrestre, nós as ligamos por meio de uma linha imaginária, a constelação artística a que pertence Schulz também é desenhada aqui como um todo estelar, por meio da minha percepção de uma linha imaginária e contínua.

Já os outros dois capítulos, estruturados de maneira fragmentada, constituídos por seções, apresentam-se como um desdobramento da constelação observada, pois

foram orientados pela radiação dos astros que a compõem. No segundo capítulo, intitulado “Cosmogonia: a potência criadora da palavra”, baseando-me, inicialmente, na “Mitificação da realidade”, de Schulz, mas atrelando às noções postuladas nesse texto contribuições de alguns dos artistas que o acompanham, proponho-me a refletir sobre a palavra primitiva como uma força ordenadora do universo, como fundadora da arte, como o próprio espírito da criação artística. Nessa perspectiva schulziana, os poetas são os guardiões da palavra, aqueles que têm o compromisso de reconduzi-la ao seu sentido original, de resistir ao utilitarismo que se apropria dela e aos discursos persistentes e mesquinhos que afirmam que a literatura está em vias de extinção.

Por fim, no terceiro e último capítulo, intitulado “Literatura: observatório do mundo”, ainda sob a radiação da constelação de Schulz, construo uma reflexão em torno do potencial de criação da palavra, sob a perspectiva de três eixos do campo literário: a ideia do livro como todo um universo concebido pelo ato de criação literária; a ideia do leitor como aquele que, ao descobrir e habitar esse universo, acaba se tornando uma espécie de cocriador da obra literária; e a ideia de uma crítica literária que, embora participe desse universo a certa distância, constela suas impressões a respeito dele também pelo viés do ato criativo.

Penso que a imagem de um sistema de constelações composto por três instâncias em que atuam a força da palavra poética seja bastante propícia para o exercício de compreensão do modo como os textos desta tese se organizam. Podemos imaginar que, no centro desse sistema, mais próximas à fonte de onde emana a força que alimenta o grande todo, organizam-se, em uma primeira esfera, as comunidades dos escritores-vaga-lumes. Estes, por sua vez, instituídos de um poder de condução, transmitem a força adquirida aos outros organismos que os orbitam, de modo a alimentá-los com sua luz. Já em uma segunda esfera, mais avizinhada da comunidade dos escritores, está a instância ocupada pelas comunidades formadas por seus leitores, aqueles que melhor exercem, nos universos de suas obras, a liberdade do movimento. Por fim, em uma terceira esfera, um pouco mais afastada do centro e mais próxima às extremidades do sistema, está a instância ocupada pelas comunidades dos críticos e dos pesquisadores literários, aqueles leitores que, no desempenho de seus papéis, mesmo que se distanciando da fonte da arte pelo uso que fazem do discurso científico moderno, lançam mão da palavra poética. Formado por organismos vivos, esse é, portanto, o sistema que pouco a pouco toma conta das lentes do meu telescópio.

Haverá, no entanto, quem diga que a perspectiva astronômica assumida por este estudo, que o uso do telescópio como instrumento de pesquisa artística, possa sugerir uma percepção ampliada da grandeza dos organismos e dos fenômenos observados. Não posso impedir tal leitura, mas sugiro que ela seja evitada, pois a racionalização de uma reflexão sobre um estudo do imaginário com base na ideia de valor não me parece um bom caminho. Além disso, diferentemente do que muitos costumam supor, nenhum telescópio tem o poder de alterar a dimensão do astro observado ou de seus fenômenos. Sua função é permitir ao sujeito que observa a captação de uma quantidade de luz maior do que aquela que o olho humano é capaz de assimilar; ele é um instrumento de revelação, de desvelamento de um fenômeno que já está lá, mas que não é perceptível a olho nu. Em outras palavras, os objetos de estudo desta tese não tiveram sua essência alterada em função do desejo de que eles estivessem próximos. O que se altera com o uso desse instrumento de pesquisa é a faculdade visual de quem observa, que transcende os limites do humanamente possível. Ampliando nossa capacidade de alcançar o que nos é distante, a abertura do telescópio permite-nos a observação dos fenômenos que orbitam esses objetos sem que façamos interferência direta em sua matéria ou em seu ambiente. Nesse tipo de interação com o que observamos, temos a oportunidade, portanto, de exercitar o que Didi-Huberman (2005, p. 77) chama de “ato de dar a ver”, que

não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do “dom visual” pra se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta.

Quando Didi-Huberman (2011, p. 59), a propósito do desaparecimento dos vaga-lumes do campo de visão de Pasolini, diz-nos que “não foram os vaga-lumes que foram destruídos, mas algo de central no desejo [do cineasta] de ver”, ele nos instiga a essa inquietação, propondo-nos uma aventura noite escura afora em busca desses seres luminescentes. Porque é “somente aos nossos olhos que eles ‘desaparecem pura e simplesmente’. Seria bem mais justo dizer que eles ‘se vão’, pura e simplesmente. Que eles ‘desaparecem’ apenas na medida em que o espectador renuncia a segui-los.” (DIDI-

HUBERMAN, 2011, p. 47). Porque o microcosmo dos vaga-lumes é como o cosmo da astronomia, que “não é um museu de objetos inalcançáveis. Está vivo, em transformação permanente” (DAMINELI; STEINER, 2010, p. 16).

Foi assim, portanto, em uma “jornada de luz consumida e reencontrada”, arrimada pelo encontro entre a literatura e o signo da astronomia, não renunciando o direito de seguir os vaga-lumes, que me lancei nos rastros de inúmeras vias desses seres fugidios e tremeluzentes. Ao sabor de seus lampejos, “tropeçando universos” em “órbitas instáveis”, segui pelo infinito dessa “linha de mundo [que] é uma reta fechada” (VANZOLINI, 1979)⁹.

⁹ Misturo às minhas palavras desse parágrafo trechos da música intitulada *Tempo e espaço*, do zoólogo e compositor brasileiro Paulo Vanzolini, para reafirmar aqui uma das ideias pretendidas nesta tese que propicia o encontro entre a literatura e o signo da astronomia, uma ideia que também parece ter sido pretendida por ele, que propiciou, por meio da letra dessa música, o encontro entre o samba e a física: a poesia e a ciência avizinharam-se de maneira mais harmônica quando esta se destitui de seus rigores.

2 CONSTELAÇÃO DE VAGA-LUMES

Os exegetas do Livro afirmam que todos os livros aspiram ao Livro verdadeiro. Eles vivem apenas uma vida emprestada, que no momento de ascensão retorna 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 verdadeiro vive e cresce.

Bruno Schulz, “O Livro”.

Mas os livros que em nossa vida entraram
 São como a radiação de um corpo negro
 Apontando pra expansão do Universo
 Porque a frase, o conceito, o enredo, o verso
 (E, sem dúvida, sobretudo o verso)
 É o que pode lançar mundos no mundo

Caetano Veloso, “Livro”.

Minha trajetória de leitora e de pesquisadora literária me ensinou a perceber a existência e o valor de determinados textos que, por uma espécie de contrabando do destino, tendo se desviado de nosso caminho por muito tempo, de repente levantam voo de seus esconderijos, exclusivamente para compor determinadas reflexões nossas. Esses textos de vida própria, por conterem uma fórmula especial, guardam dentro de si portais abertos para uma infinidade de outros textos, que somente se dão a conhecer em momentos oportunos. Eles são os companheiros há muito tempo desejados, os guardiões da luz que ilumina nossa travessia para o redescobrimento do nosso próprio mundo e para o descobrimento dos mundos que eles próprios instauram diante de nossos olhos extasiados. Por isso, são textos que, depois, nos acompanham por toda uma vida, seja em nossas experiências como estudiosos, seja em nossas experiências cotidianas.

Mas, se por um lado, a confiança na existência desses textos-companheiros traz-nos algum conforto, por outro, traz-nos também certa aflição. Isso porque nos tornamos, em muitos momentos, verdadeiros reféns de certa tirania que é própria desses objetos que tanto atraem nosso desejo; uma tirania que sonda constantemente meu exercício de pesquisa literária e que me impele a construir ao meu redor infindáveis torres de livros. Nessas torres repousam livros vindos de minhas prateleiras, das prateleiras de livrarias diversas, das prateleiras de bibliotecas diversas, e de esconderijos outros que em nada se assemelham a prateleiras. Fui atraída por esses livros porque eles, supostamente, fazem parte do universo do meu objeto de estudo e, por isso, supostamente, teriam algo a me dizer sobre ele. Foi dessa fonte de atração, portanto, que brotou a paisagem que me cerca hoje: toda uma arquitetura livresca edificada sob o signo de Bruno Schulz.

Penso nesse meu processo de busca literária e me dou conta de que estou, como grande parte da humanidade, a repetir um comportamento há muito tempo conhecido, com o qual nós, sujeitos da crítica, estamos bastante acostumados: a fixação pelo ato de colecionar, de guardar, de arquivar. Pois não estamos todos nós a desempenhar rigorosamente esse papel quando vasculhamos a biblioteca universal em busca de palavras, de frases, de parágrafos, de livros, de algo do mundo das letras que dê sentido às nossas pesquisas? E em nossas empreitadas não estamos todos a construir, livro por livro, o nosso próprio modelo de biblioteca ideal, em que se encontram reunidos os autores que julgamos fazer parte de uma comunidade literária específica?

Porque não bastou ao espírito humano saber que a humanidade deu à luz grandes artistas; foi preciso ver a aura deles e a de suas obras manifestadas na arquitetura das grandes antologias, das bibliotecas e dos museus espalhados pelo mundo. Igualmente, não me bastou descobrir que a luz de Bruno Schulz brilha feito a luz de um “inseto fosforescente” e que com seu tipo de arte ele vive a emitir sinais luminosos e a atrair para sua linhagem artistas de muitas partes do mundo; foi necessário que eu nutrisse minha imaginação com essa imagem de tal modo que desejei ver suas luzes consteladas às luzes de seus precursores e às luzes de seus sucessores. Desejei, profundamente, conhecer a fonte dessa força gravitacional que ordena o universo desses seres luminescentes.

Movida por esse desejo, ajusto, então, minha pupila à ocular do meu telescópio, apontando-o para a imensidão dessa arquitetura livresca que me cerca, consciente de que a totalidade dessa paisagem escapa a uma mirada e de que nem todos os livros que

compõem esse universo são corpos instituídos de uma autonomia luminosa. Essa autonomia é o que determina quais livros despencarão de suas torres e quais ascenderão a ponto de ficarem suspensos no ar, a flamejar, a orbitar Bruno Schulz e meu processo de escrita, a emanar energias vitais e a me incitar a instaurar determinada ordem das coisas.

Essa fascinante interação entre esses textos alados, que aprendemos com Mikhail Bakhtin (2003) a chamar de “dialogismo”, e com Julia Kristeva (2005) a chamar de “intertextualidade”, é compreendida pelo escritor polonês, e postulada em “Mitificação da realidade”, como a memória que a própria palavra, que a própria literatura, em suas infinitas combinações, tem de sua origem:

A palavra primitiva era divagação girando em torno do sentido da luz, era um grande todo universal. Em sua acepção comum, atualmente a palavra é só um fragmento de uma mitologia antiga, onipresente e integral. Daí a sua tendência em regenerar-se, a germinar novamente, a completar-se para regressar a seu sentido integral. A vida da palavra consiste em fazer milhares de combinações, assim como os pedaços do corpo desmembrado da serpente lendária que se buscam na escuridão¹⁰ (SCHULZ, 2004a, tradução minha).

Segundo Schulz (2004a), arrastada para um fim utilitário, a palavra primitiva se viu convertida em um instrumento de comunicação, fragmentada em unidades menores e em discursos cotidianos e submetida a regras estranhas por seus usuários comuns, que ignoram o fato de que até mesmo seus minúsculos fragmentos são dotados do potencial de acesso aos mitos e às histórias antigas. Manipulada cotidianamente para fins de comunicação, “com o passar do tempo, a palavra torna-se obsoleta, deixa de transmitir novos sentidos. O poeta devolve a virtude de corpos condutores às palavras, criando acúmulos onde nascem novas tensões.”¹¹ (SCHULZ, 2004a, tradução minha). Ele sente pulsar, no âmago da palavra, como ocorre no âmago de cada fragmento da serpente

¹⁰ “La palabra primitiva era divagación girando en torno al sentido de la luz, era un gran todo universal. En su acepción corriente, hoy la palabra es sólo un fragmento, un rudimento de una antigua, omnímoda e integral mitología. De ahí esa tendencia en ella a regenerarse, a retoñar, a completarse para regresar a su sentido entero. La vida de la palabra consiste en que tiende hacia miles de combinaciones, como los trozos del cuerpo descuartizado de la serpiente legendaria que se buscan en las tinieblas.”

¹¹ “Con el tiempo, la palabra se anquilosa, deja de vehicular sentidos nuevos. El poeta le devuelve a las palabras su virtud de cuerpos conductores, creando acumulaciones donde nacen tensiones nuevas.”

lendária, uma “saudade de sua origem”, uma centelha adormecida que ele não hesita em reacender. Reanimada, a palavra se liberta de seus laços, de suas obrigações, retornando àquilo que ela era no princípio. A poesia é, segundo Bruno Schulz, a explosão do encontro do poeta com essa centelha adormecida, consequência dos “curtos-circuitos de sentido que ocorrem entre as palavras, um surto repentino de mitos ancestrais”¹² (SCHULZ, 2004a, tradução minha).

Por meio de suas reflexões sobre essa doutrina do incessante retorno da palavra à sua origem, bem como sobre a importância do poeta para que esse processo ocorra, Schulz nos leva à definição de sua própria produção no campo da arte: um tributo em memória do mito primordial. Iluminada pelo sentido da sentença “No princípio era o Verbo”, que abre o *Evangelho segundo São João* e que retoma o “Hino da criação do universo”, do livro de *Gênesis*, bem como pelo sentido de outras passagens do texto bíblico, a obra schulziana, tanto a ensaística quanto a ficcional, é um reflexo da maneira religiosa com que o escritor polonês se entregou ao espírito da criação artística. E é por isso que ele atribui a autoria de suas obras ao espírito fabulador, como fez no *exposé* de *Lojas de canela*, confessando ter escrito, por meio da mitificação de suas experiências cotidianas, uma espécie de “autobiografia do mito”:

Esta obra é uma tentativa de refletir sobre a história de uma família – de uma casa – de regiões, não a partir de elementos e acontecimentos reais, de personagens e destinos verdadeiros, mas através de uma busca mais profunda de seu último e mítico sentido. O autor acredita que não é possível abarcar profundamente uma biografia, um destino definitivo, levando em consideração uma descrição externa ou uma análise psicológica, por mais certa que esta seja. As informações definitivas de uma vida humana se situam, pensa, em uma dimensão completamente distinta do espírito; não na categoria dos fatos, mas na que se refere ao seu sentido espiritual. Porque uma biografia que tende a expressar, de uma maneira mais intensa, o seu significado espiritual, tateia 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 uma luminosidade de relâmpagos, portadora miticamente do segredo de sangue e da linhagem, permite ao poeta o acesso a outro semelhante, que é a camada mais profunda nesse caso¹³ (SCHULZ, 2004b, tradução minha).

¹² “La poesía son cortocircuitos de sentido que se producen entre las palabras, un repentino brote de mitos ancestrales.”

¹³ “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

Em nossa passagem pela obra ficcional de Schulz, em nossa imersão em sua “saga fantástica”, como bem a denominou Miłosz (2012a), compreendemos melhor o que nos diz o autor de *Lojas de canela* sobre esse significado espiritual que deve operar nas camadas mais profundas de uma biografia. Foi bebendo, ao mesmo tempo, nas fontes dos escritos bíblicos e nas fontes da mitologia clássica, que Schulz se inspirou para mitificar suas experiências cotidianas, tornando-as parte de um grande todo universal. Para o interior de sua obra, ele migra e remodela personalidades bíblicas e personalidades da mitologia clássica, avizinhando-as, fazendo-as transitarem pelos espaços cotidianos e ao mesmo tempo transfigurados de sua cidade natal mitificada. De acordo com Luis Sergio Krausz (2017), escritor, professor de literatura hebraica e judaica, e um dos poucos críticos brasileiros da obra do escritor polonês,

no seu empenho em fundir a mitologia clássica e os temas bíblicos com o prosaico cenário polonês, Bruno Schulz quer apontar para o fato de que os mitos, para além de contos renarrados, podem ser realidades vividas. A fusão entre as mitologias antigas e a realidade vivida gera um curto-circuito de sentidos que retoma as falsificações próprias das grandes obras pictóricas do Renascimento, nas quais patriarcas bíblicos e figuras da mitologia clássica são representados em cenários da Espanha, da Itália ou dos Países Baixos, trajados com as vestes próprias dos membros da nobreza ou da alta burguesia, realizando seus atos sobrenaturais em cenários que são idênticos aos que se encontravam nas cidades onde viviam esses artistas, em equívocos e mal-entendidos deliberados que apontam para a atualidade inesgotável e para a realidade imediata do mitológico (KRAUSZ, 2017, p. 211-212).

De fato, Bruno Schulz encontra na “atualidade inesgotável” do mito a força de que precisa para construir os alicerces de sua obra, e é na “realidade imediata do mitológico” que ele planta suas próprias raízes. Ainda a respeito da gênese de suas

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 una sangre y un linaje, le abre al poeta un acceso al otro rostro que es aquí la capa más profunda.”

Lojas de canela, em carta a um dos maiores entusiastas de sua escrita literária, ao pintor e também escritor de origem polonesa Stanisław Ignacy Witkiewicz, Schulz (2008a) afirma que pouco importa que essa sua obra tenha sido escrita em primeira pessoa e que nela seja possível identificar acontecimentos e experiências de sua infância, pois o que a fundamenta consiste no fato de que o autor está a traçar detalhadamente não os fatos vividos, mas a gênese do espírito. É com base em declarações como essa, principalmente, que justifico a impossibilidade de se ler a biografia de Schulz desvinculada de seu projeto artístico, como querem muitos dos comentadores de sua obra, uma vez que há inúmeras referências do próprio autor ao fato de que seu interesse pela realidade contida nas obras de arte em muito supera seu interesse pela realidade cotidiana: “De alguma maneira, essas ‘histórias’ são autênticas, uma vez que elas representam minha maneira de viver, meu destino particular. O que prevalece desse destino é uma profunda solidão, uma vida radicalmente separada do cotidiano”¹⁴ (SCHULZ, 2008a, tradução minha).

Detendo-se, assim, sobre o “credo filosófico” de sua própria obra, esse artista acaba por perceber que a fórmula utilizada por ele em *Lojas de canela*, a escrita autobiográfica do mito, a transfiguração de acontecimentos cotidianos em uma mitologia universal, já havia sido magistralmente utilizada na tetralogia *José e seus irmãos*, do escritor alemão Thomas Mann, um dos precursores que lhe são atribuídos pela crítica, a quem, de fato, Schulz não nega dever:

Mais tarde, me dei conta de que essa ideia havia sido magistralmente apresentada por Thomas Mann em *José e seus irmãos*: aqui ela é desenvolvida em uma escala monumental. Mann mostra como certos esquemas primordiais surgem na profundidade de todos os acontecimentos humanos, a menos que tenham sido privados da tela do tempo e da multiplicidade: certas histórias em que esses acontecimentos modelam-se e se reproduzem sem cessar. Em Mann, trata-se de histórias bíblicas, dos eternos mitos da Babilônia e do Egito. De minha parte, tentei encontrar, em uma escala mais modesta, uma espécie de mitologia privada, minhas próprias histórias, minha própria gênese mítica. Assim como os antigos faziam nascer seus ancestrais através de matrimônios mitológicos com os deuses, tentei estabelecer – para meu uso pessoal –, uma geração mítica de

¹⁴ “En cierto modo, esas “historias” son auténticas, toda vez que las mismas representan mi manera de vivir, mi destino particular. La dominante de ese destino es una profunda soledad, una vida radicalmente cortada de lo cotidiano.”

ancestrais, uma espécie de família fictícia de onde eu obtenho minha verdadeira origem¹⁵ (SCHULZ, 2008a, tradução minha).

Embora seja perceptível o esforço de Schulz para fazer-nos acreditar que havia uma enorme diferença entre seus propósitos e os de Mann, podemos dizer que se trata, no fundo, de modéstia, pois, em muitos de seus textos em que analisa a composição de grandes obras, ele está a tratar não propriamente da genialidade dos autores, mas da grandeza do espírito que os inspirou. Ao afirmar que criou para si “uma geração mítica de ancestrais”, o escritor polonês não apenas assume que encontrou sua verdadeira origem, mas revela também que é conhecedor da verdadeira origem de todos os grandes artistas, da força que os coloca em movimento e que os organiza em um mesmo universo.

Em outra carta, direcionada ao pintor e também editor da revista literária *Kamena*, Zenon Waśniewski, Schulz (2008b) reafirma a genialidade de Mann e revela o desejo de analisar mais atentamente sua obra: “por enquanto, escrevo algumas resenhas de livros. Tenho o desejo de analisar *José e seus irmãos* de Mann – uma obra extraordinária, ideal para demonstrar a mudança produzida na nossa percepção da realidade e em nossa nova concepção da essência da vida”¹⁶ (SCHULZ, 2008b, tradução minha). Aparentemente, nos escritos de Schulz que sobreviveram à Segunda Guerra Mundial não foram encontrados indícios de que ele tivesse tido a oportunidade de realizar seu desejo de estudar profundamente a obra de Mann. No entanto, em muitos de seus ensaios de crítica literária ele está a analisar uma obra que também considera extraordinária a ponto de produzir esse efeito de mudança na percepção que temos de nossa realidade e em nossa concepção sobre a essência da vida. Sua produção crítica

¹⁵ “Más tarde, caí en la cuenta de que esta idea había sido magistralmente expuesta por Thomas Mann en *José y sus hermanos*: aquí está desarrollada a una escala monumental. Mann muestra cómo ciertos esquemas primordiales surgen en el fondo de todos los acontecimientos humanos, a poco que hayan sido despojados de la criba del tiempo y la multiplicidad: ciertas historias en las que estos acontecimientos se modelan y reproducen sin cesar. En Mann se trata de historias bíblicas, de los eternos mitos de Babilonia y Egipto. Por mi parte, he intentado encontrar, a una escala más modesta, una especie de mitología privada, mis propias “historias”, mi propia génesis mítica. Igual que los antiguos hacían nacer a sus ancestros de matrimonios mitológicos con los dioses, yo he intentado establecer – para mi uso personal –, una generación mítica de antepasados, una especie de familia ficticia de donde saco mi verdadero origen.”

¹⁶ “Por ahora, cuento con escribir algunas críticas de libros. Tengo ganas de analizar *José y sus hermanos* de Mann – una obra extraordinaria, ideal para demostrar el cambio que se ha producido en nuestra percepción de la realidad y nuestra nueva concepción de la esencia de la vida.”

consiste, por assim dizer, em um profundo exercício de mapeamento das regiões em que atua a força do mito, em um eterno movimento de confronto entre passado e presente, em uma busca incessante por se conectar àqueles que compõem a grande árvore genealógica do espírito da criação.

Defensor de que a crítica literária está quase sempre a cumprir um papel mesquinho, pois “racionalizar a visão das coisas contidas em uma obra de arte é como querer desmascarar os atores de um drama: o que não faz mais do que interromper o jogo e a empobrecer a problemática da obra”¹⁷ (SCHULZ, 2008a, tradução minha), o escritor polonês se insere nesse meio com a autoridade que lhe é conferida pela intimidade que ele tem com a natureza do espírito fabulador. É por isso que, ao lermos atentamente suas cartas e seus ensaios, temos a nítida impressão de que, ao tratar das obras que ele considera dignas de análise, de poetas consagrados e de novos poetas, ele está também a tecer profundos comentários sobre sua própria obra, a desvelar o ponto de contato, o nó que conecta todos os integrantes da árvore genealógica do espírito da criação. As expressões que saltam aos olhos nesses textos são aquelas em que sua própria concepção de criação artística é manifestada. Assim percebemos por meio desse seu comentário a respeito da obra de Mann, assim percebemos por meio de seus comentários sobre as obras que compõem as torres de sua arquitetura livresca. Era como uma espécie de astrônomo literário que o escritor polonês mapeava o universo de suas leituras, catalogando suas descobertas e iluminando seus caminhos com a luz delas. Embora não apareça em *Altas literaturas*, de Leyla Perrone-Moisés (1998), Schulz faz parte daquela legião de escritores evocada por ela, escritores que,

cada vez mais livres, através do século XIX e sobretudo do XX, [...] sentiram a necessidade de buscar individualmente suas razões de escrever, e as razões de fazê-lo de determinada maneira. Decidiram estabelecer eles mesmos seus princípios e valores, e passaram a desenvolver, paralelamente às suas obras de criação, extensas obras de tipo teórico e crítico (PERRONE-MOISÉS, 1998, p.11).

¹⁷ “Creo que 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.”

É mesmo em torno de seus princípios e valores que Schulz erige sua obra crítica, composta por cartas e ensaios, e baseada, principalmente, em suas impressões a respeito das obras daqueles que enriqueceram suas leituras e seus cadernos de anotações. Ao poeta alemão Rainer Maria Rilke, que o escritor polonês considerava o seu preferido, e que, por essa razão, ocupava o topo de seu cânone privado, era dedicada verdadeira adoração. Rilke era, aos olhos de Schulz, uma espécie de aprendizado literário para outros espíritos da arte, uma estrela guia, um de seus assuntos prediletos, ao qual retornava constantemente em suas correspondências, e também um de seus maiores alentos no universo da criação, como descreveu em carta à sua amiga Romana Halpern:

Fez-me muito bem lembrar-me de Rilke. Cada vez que nos deprimimos por nossos próprios fracassos no âmbito da criação (fracassos dos quais ninguém sabe nada) é bom invocar seu nome. A existência de seus livros nos mostra que essa amalgama de ideias obscuras, que ainda não foram enunciadas, pode emergir à superfície, maravilhosamente destilada. A precisão e a pureza da destilação rilkeana só podem nos consolar, os esforços que eu faço para escrever me deixam literalmente esgotado. Os escritores (os de minha espécie, em qualquer caso) são as criaturas mais miseráveis do mundo. Eles precisam mentir constantemente, apresentar de forma convincente – como algo realizado e real – o que realmente está em estado disperso e caótico. O fato de que eu possa representar para alguém o que Rilke representa para mim me emociona e confunde ao mesmo tempo. Não acredito que mereça a honra de tal comparação. Além disso, não me levo muito a sério¹⁸ (SCHULZ, 2008f, tradução minha).

Rilke parecia representar para Schulz, se assim posso dizer, uma espécie de método para atribuição de valor a determinados poetas, principalmente aos recém-descobertos, que não fugiam à comparação com o poeta alemão. Foi o que ocorreu quando o influente psicólogo e pedagogo polonês Stefan Szuman submeteu sua

¹⁸ “Ha hecho muy bien en recordarme a Rilke. Cada vez que nos deprimimos por nuestros propios fracasos en el ámbito de la creación (fracasos de los que nadie sabe nada) es bueno invocar su nombre. La existencia de sus libros nos demuestra que esa amalgama de oscuras ideas que no han sido formuladas aún pueden aflorar a la superficie, maravillosamente destiladas. La precisión y pureza de la destilación rilkeana sólo puede reconfortarnos, los esfuerzos que yo hago para escribir me dejan literalmente agotado. Los escritores (los de mi especie, en cualquier caso) son las criaturas más miserables de la tierra. Necesitan mentir constantemente, presentar de manera convincente –como algo llevado a cabo y real– lo que en realidad está en estado disperso y de caos. El hecho de que yo pueda representar para alguien lo que Rilke representa para mí, me commueve y desconcierta a la vez. No creo que yo merezca el honor de tal comparación. Además, no me lo tomo muy en serio.”

coletânea de poemas aos cuidados da leitura do escritor polonês, que a recebeu com a mesma emoção que experimentou quando de sua descoberta de Rilke:

Eu não tenho nenhuma formação literária e apenas conheço a poesia contemporânea; seria, pois, incapaz de determinar a genealogia ou o lugar desta poesia. A única comparação que me vem à mente é Rilke, o sublime Rilke. Encontramo-nos diante de um universo perfeitamente silencioso e hermético; deve-se afastar o máximo possível do tumulto e mergulhar profundamente nesse mundo para ouvir essa poesia. Narcisismo e solidão, isolamento em uma redoma de vidro. [...] Mais uma vez, agradeço por participar dessa emoção, que desde a minha descoberta de Rilke não havia sido tão profunda novamente¹⁹ (SCHULZ, 2008g, tradução minha).

Schulz também tratou de sua admiração por Rilke em carta a Arnold Spaet, professor e tradutor de poesia alemã para o polonês, que, à época, havia compartilhado com ele o resultado da tradução de uma coletânea de poemas do poeta alemão Richard Dehmel. Ao expressar sua opinião sobre o trabalho realizado por Spaet, o escritor polonês confessou que um de seus maiores desejos era verter Rilke para a língua polonesa, um empreendimento que aparentemente ele também não chegou a realizar:

Eu não conheço esse poeta no original e, ao ler sua obra, em nenhum momento tive a impressão de que fosse traduzida: é uma obra inspirada, cheia de naturalidade e autenticidade. Ainda não li o volume completo, apenas percorri aqui e ali, mas em tudo encontrei a mesma veia poética. Não sou especialista em matéria de poesia e nunca escrevi poemas; apenas expresso, então, o julgamento de um “consumidor” íntimo. Se eu tivesse um talento como o seu, o de verter poesia de um universo linguístico para outro, tentaria realizar um projeto com o qual sonho há muito tempo como um empreendimento quase irrealizável: traduzir Rainer Maria Rilke, que é meu poeta favorito. O que você acha desse poeta extraordinário? Conhece os *Novos poemas* ou *O livro das imagens*?²⁰ (SCHULZ, 2008e, tradução minha).

¹⁹ “Yo no tengo ninguna formación literaria y apenas conozco la poesía contemporánea; sería, pues, incapaz de determinar la genealogía o el lugar de esta poesía. La única comparación que acude a mi mente es Rilke, el sublime Rilke. Nos encontramos ante un universo perfectamente silencioso y hermético; hay que alejarse lo más posible del tumulto y sumergirse muy profundamente en ese mundo para oír esa poesía. Narcisismo y soledad, aislamiento en una campana de cristal. [...] Una vez más, le agradezco que me haya hecho partícipe de esa emoción, que desde mi descubrimiento de Rilke no había vuelto a ser tan profunda.”

²⁰ “Yo no conozco a ese poeta en el original y, al leer su obra, en ningún momento tuve la impresión de que fuese traducida: es una obra inspirada, llena de naturalidad y autenticidad. Aún no he leído el

Outro grande nome da literatura que resplandece nos escritos de Schulz, que também fornece a ele um modelo de obra exemplar, e que compõe, como Rilke e Mann, a lista de seus precursores, é Franz Kafka. Sua maior declaração de admiração pela obra do escritor tcheco foi feita, inclusive, no epílogo à tradução de *O processo* para o polonês, trabalho erroneamente atribuído a Schulz, pois fora realizado, na verdade, por sua noiva, Józefina Szelińska²¹. Sempre foi lugar comum a crítica aproximar o escritor polonês do escritor tcheco, comparando-os e estabelecendo entre eles uma familiaridade quase que exclusivamente baseada na temática da metamorfose, presente, de modo distinto, na obra de ambos. No entanto, nesse epílogo, o próprio escritor polonês nos sugere que o elo que os liga é tecido por uma força maior, ele é mais bem compreendido quando o analisamos à luz da árvore genealógica do espírito da criação:

Essa obra rica, intensa, madura e concluída desde sua origem, tornou-se desde então um testemunho ligado às profundas experiências religiosas. O olhar de Kafka, fascinado permanentemente pela sobrenaturalidade da vida, sonda, através de uma penetração nunca satisfeita, a estrutura e a ordem profunda dessa realidade secreta, atravessando os confins, de onde a vida humana entra em contato com o ser divino²² (SCHULZ, 2004c, tradução minha).

Na análise de *O processo*, Schulz expressa, evidentemente, a genialidade de Kafka, reconhecendo o valor de sua obra, bem como seu lugar de destaque entre os “espíritos representativos de sua geração”, mas ele não demora a afirmar, como seus leitores atentos bem podem esperar, que não são um privilégio do escritor tcheco os conhecimentos e investigações apresentados em sua obra, pois eles fazem parte da

volumen completo, sólo hice una cala aquí o allá, pero en todo encontré la misma vena poética. No soy experto en materia de poesía y jamás escribí poemas; sólo expreso, pues, el juicio de un “consumidor” privado. Si yo tuviese un talento como el suyo, el de verter la poesía de un universo lingüístico a otro, intentaría acometer un proyecto con el que sueño desde hace mucho tiempo como una empresa casi irrealizable: traducir a Rainer Maria Rilke que es mi poeta preferido. ¿Qué piensa de este poeta extraordinario? ¿Conoce los *Neue Gedichte* o bien *Das Buch der Bilder*?“

²¹ Cf. COETZEE, John Maxwell. *Mecanismos internos*: ensaios sobre literatura (2000-2005). Tradução de Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

²² “Esta obra rica, intensa, ya madura y como acabada desde el origen, viene a ser, desde entonces, como un testimonio unido a profundas experiencias religiosas. La mirada de Kafka, fascinada duraderamente por el más allá religioso de la vida, sondea con una penetración nunca satisfecha la estructura y el orden profundo de esa realidad secreta, recorriendo los confines donde la vida humana entra en contacto con el ser divino.”

“herança comum da mística de todos os tempos, e de todos os povos que os expressaram sempre por meio de uma linguagem subjetiva, ocasional, ligada às convenções das escolas e comunidades exotéricas”²³ (SCHULZ, 2004c, tradução minha). Expressá-los por meio da poesia é o papel daqueles que reconhecem nessa herança uma tarefa a ser cumprida, tarefa esta que é legada somente aos que Schulz chama de “iniciados”. Esse é o termo que o escritor polonês atribui aos artistas que dividem com ele a mesma “região espiritual”, que compõem com ele uma fraternidade mitológica, que com suas obras tocam o mito. Encontramos sua melhor expressão sobre o conceito dessa “geografia espiritual” e sobre os laços que unem os artistas de sua fraternidade no ensaio crítico intitulado “Um novo poeta”, em que ele faz uma análise do poema *Luminárias*, do também escritor polonês Juliusz Wit. Assim diz Schulz (2004d):

Estou longe de ser um especialista na área, e se decidi falar desse grande poema, não é como leitor ou crítico profissional, mas como habitante da mesma região espiritual; como testemunha, assim, das mesmas fontes de onde germina essa poesia, como um dos iniciados, dos confidentes, que viu com seus próprios olhos o lugar ao qual se une, e o lugar onde também se separa da vida, da paisagem, para empreender o voo em sua própria esfera. O que me une a esse poeta não é só o mesmo país natal, a mesma região terrestre. Se existe uma geografia espiritual, se no mundo interior ocupamos esse círculo, essa esfera, nossas fronteiras são próximas, nossos universos estão imersos no mesmo clima, a aura das mesmas regiões nos rodeia com o mesmo sopro. É essa proximidade que me concede o direito de tomar a palavra sobre isso: com o dever de testemunhar e de dizer por que essa poesia me seduz e me domina²⁴ (tradução minha).

²³ “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.”

²⁴ “Estoy lejos de ser especialista en la materia, y si he decidido hablar de este gran poema, no es como lector o crítico profesional, sino como habitante de la misma región espiritual; como testigo, igualmente, de las mismas fuentes de donde brota esta poesía, uno de los iniciados, de los confidentes, que ha visto con sus propios ojos el lugar al que se une, y el lugar donde también se separa de la vida, del paisaje, para emprender el vuelo en su propia esfera. Lo que me une a este poeta no es sólo el mismo país natal, la misma región terrestre. Si existe una geografía espiritual, si en el mundo interior ocupamos ese círculo, esa esfera, nuestros confines son próximos, nuestros universos están sumidos en el mismo clima, el aura de las mismas regiones nos rodea con el mismo soplido. Es esta proximidad la que me concede el derecho a tomar la palabra al respecto: con el deber de testimoniar y decir por qué esta poesía me seduce y subyuga.”

Já no título de *Luminárias* antevemos um elemento pelo qual Bruno Schulz tem verdadeira paixão, elemento que encontrou lugar também neste estudo que desenvolve sobre ele: o signo da luz e seu poder de regência sobre todas as coisas do universo. A força desse signo, que acende a obra de Wit, como faz com a própria obra schulziana, provavelmente foi o que capturou a atenção do escritor polonês desde seu primeiro contato com o poema. Desse signo emanam outros signos luminosos por meio dos quais Schulz, Wit e outros grandes representantes da arte concebem novamente seus universos, à imagem e semelhança de sua própria obra, que, por sua vez, é concebida à imagem e semelhança do mito original.

Diante de *Luminárias*, na análise dos curtos-circuitos de sentidos provocados pelas palavras de Wit, Schulz (2004d) acaba se enredando em um complexo jogo de contemplações. Seu papel como crítico defensor da arte literária parece consistir no alongamento do fio que conduz a palavra poética. Isso porque, como vimos até aqui, a cada obra analisada ele parece se entregar ao mesmo fluxo que orientou sua criação, concebendo, em paralelo a ela, uma outra obra, uma nova narrativa, uma espécie de ode ao mito:

Poderia ser escrito um estudo à parte sobre a estrutura da realidade poética em Wit. É um universo onde o processo simbólico que dá significação e comunicação mais aprofundadas às coisas tornou-se, digamos, a expressão mais espontânea de seus fluxos e desenvolvimentos naturais. Tudo aqui se inclina, naturalmente, a uma gravitação própria, e sem a intervenção do autor, ao símbolo, a um segundo sentido e ao mito. Mitologia distinta e nova, à luz da qual irrompe a beleza do mundo, brilhando com o verniz e o lampejo dos primeiros dias da criação. Quanto mais simples a melodia desse poema, mais leve o rio de que gota a gota formam as palavras, e quanto mais preciosa a urdidura, mais inestimáveis as joias que se deslocam em seu curso²⁵ (SCHULZ, 2004d, tradução minha).

²⁵ “Se podría escribir un estudio aparte sobre la estructura de la realidad poética en Wit. Es un universo donde el proceso simbólico que otorga una significación y comunicación más profundas a las cosas se ha convertido, diríamos, en la expresión espontánea de sus flujos y desarrollos naturales. Todo aquí tiende, con una caída natural, con una gravitación propia, y sin la intervención del autor, al símbolo, a un segundo sentido y al mito. Extraña y nueva mitología, a cuya luz nos aparece la belleza del mundo, fulgurando con el barniz y el destello de los primeros días de la creación. Cuanto más simple se hace la melodía de estos poemas, más ligero el arroyo del que gota a gota brotan las palabras, y cuanto más preciosa se hace esa urdimbre, más inestimables las joyas que ruedan en su curso.”

Essa maneira peculiar de Schulz de perceber a manifestação do mito original nas obras que ele considera grandiosas, desde o grande Livro da Criação até a criação de *Luminárias*, concebida por um poeta contemporâneo seu que, inclusive, dividia com ele não somente a mesma região espiritual, mas também o mesmo país de nascimento, contradiz seu pessimismo expresso no ensaio “Assim nascem as lendas”, de 1935. Como procurei demonstrar no capítulo introdutório desta tese, por meio desse ensaio vemos Schulz (2004e) declarar que ele vivia em uma época medíocre, em um século habitado por espíritos humanos que se deixaram seduzir pelos avanços das grandes ciências, que lhes prometeram com a chave do racionalismo abrir todas as portas. Seu pessimismo se traduzia pela profecia de que a grandeza, que orientava a criação das grandes obras, e que fora distribuída em pequenas doses pela humanidade, estava condenada a desaparecer. Com seus sentidos de poeta, o escritor polonês professa sua crença no fato de que os verdadeiros artistas entraram em extinção assim que o século XIX digeriu seu último grande homem, seu último metal precioso. Segundo ele, depois disso, a humanidade respirou aliviada, jurando não mais dar à luz a nenhum, e restaurando, dessa forma, sua mediocridade.

Paradoxalmente, o que faz com que o escritor polonês seja tão sensível aos sinais dessa realidade que se esvazia de arte e que o impulsiona para o anúncio do trágico, o de que não há mais artistas, é justamente aquilo que legitima seu direito de fazer parte dessa grandeza que ele mesmo afirma não mais existir. Seu sentimento de impotência diante dessa realidade, sua dificuldade para perceber em si mesmo a luz que ele acredita ter brilhado apenas nos poetas antigos é algo próprio do ser poeta. O que acontece, como bem nos explica o escritor búlgaro Elias Canetti, Nobel de Literatura de 1981, no ensaio “O ofício do poeta”,

é que ninguém será hoje um poeta se não duvidar seriamente de seu direito de sê-lo. Quem não vê o estado do mundo em que vivemos dificilmente terá algo a dizer sobre ele. O perigo de que é alvo, antes preocupação central das religiões, deslocou-se para o aquém. O ocaso do mundo, experimentado mais de uma vez, é visto com frieza por aqueles que não são poetas (CANETTI, 1990, p. 276).

Entre outras reflexões importantes, nesse ensaio, Canetti (1990) trata de maneira profunda sobre esse sentimento que faz com que o poeta tome para si a tarefa de diagnosticar aquilo que vai mal na humanidade. Datada de apenas uma semana antes do irrompimento da Segunda Guerra Mundial, e chegada em suas mãos pelo acaso, a seguinte sentença, de autoria anônima, foi o que o levou a refletir profundamente sobre esse senso de responsabilidade que acomete os poetas: “Tudo, porém, já passou. Fosse eu realmente um poeta, teria necessariamente podido impedir a guerra” (CANETTI, 1990, p. 277). Ocupando-se de analisar essa sentença como quem procura decifrar um enigma, Canetti (1990) convida-nos a investigar minunciosamente seus sentidos. Como ele afirma, se analisada exclusivamente à luz das consequências trágicas da guerra, diríamos, sem hesitar, que essa sentença se configura como um completo “disparate”. Por outro lado, se a analisamos com seriedade, à luz daquilo que Canetti, Schulz e muitos outros escritores consideram ser o papel do poeta, concluímos que nenhum desconforto deveríamos sentir diante dela. É com essa seriedade que o escritor búlgaro procura dissolver esse desconforto, afinal, ele foi também “alguém que sentiu de maneira profunda a responsabilidade das palavras, e grande parte da sua obra tenta comunicar alguma coisa daquilo que aprendeu a respeito de como estar atento ao mundo” (SONTAG, 1986, p. 151).

Canetti (1990) parece estar em total acordo com Schulz (2004a) no que diz respeito à sua reflexão sobre a potência criadora da palavra. Ao elevar a palavra à condição de órgão metafísico do homem, o escritor polonês quer nos dizer que devemos a ela a existência de tudo aquilo que nos cerca. E se entre todos os homens o poeta é aquele que melhor comprehende a natureza desse poder, utilizando-o com consciência, é natural que ele se sinta só, como Schulz se sentia, responsável por suportar em seus ombros toda a abóbada celeste. Assim, portanto, comprehendemos a pretensão contida na frase investigada por Canetti (1990, p. 278):

É justamente essa pretensão irracional à responsabilidade que me seduz e me põe a pensar. Dever-se-ia ainda acrescentar que foi por meio de palavras – consciente e continuamente empregadas, pervertidas – que se chegou a uma tal situação que a guerra tornou-se inevitável. Ora, se as palavras tanto podem, por que não se haveria de poder impedir com elas a guerra? Não é absolutamente de se espantar que alguém que mais do que os outros lida com elas esperasse também mais de sua eficácia do que os outros.

É exatamente essa consciência de que o poder da palavra independe de quem a utiliza que assombra aquele que é poeta. Quanto mais cercado pela multidão dos não iniciados, cada vez mais sozinho em sua tarefa, tanto mais aumenta nele “a vontade de responsabilizar-se por tudo o que é apreensível em palavras, expiando ele próprio o fracasso dessa empreitada” (CANETTI, 1990, p. 278). É por isso que é comum, de tempos em tempos, em diversas partes do globo, que apareçam registros de iniciados que passaram por esse período sombrio, por esse limbo do pessimismo que não lhes deixou outra alternativa senão não enxergar um futuro à frente. No entanto, frases como a analisada por Canetti (1990), bem como declarações como as de Schulz sobre a solidão dos poetas, fazem com que os verdadeiros artistas se reconheçam e se juntem em uma espécie de rede de resistência. É na escuridão, ainda que separados pelo tempo ou pelo espaço, que esses artistas, guiados por seus lampejos, descobrem que há entre si uma ligação constelar.

Em 1975, quatro décadas depois que Schulz declarou a morte do último grande homem, em outro canto do globo terrestre, outro artista, com tom igualmente pessimista, mas com o mesmo senso de responsabilidade, anunciou um desaparecimento semelhante. Segundo ele, o espírito popular, o próprio espírito humano, havia desaparecido do coração da sociedade. Esse artista é o cineasta italiano Pier Paolo Pasolini, que em seu ensaio intitulado “O vazio do poder na Itália”, conhecido também como “Artigo dos vaga-lumes”, demonstrou todo seu pessimismo ao perceber o vazio de poder que se instaurava na sociedade italiana daquela época, provocado pelo fascismo triunfante que ofuscava com seus holofotes monstruosos a luz já fraca de um povo que demonstrava não mais saber como resistir. E, assim como Schulz, o melhor modo que ele encontrou para definir esse fenômeno foi o poético-literário; os metais preciosos que o polonês via desaparecer diante de seus olhos assumem, aos olhos do italiano, outra forma de luz, a dos vaga-lumes:

Nos primeiros anos da década de 60, por causa da poluição do ar, e, sobretudo, no campo, por causa da poluição da água (os rios azuis e os pequenos canais transparentes), começaram a desaparecer os vaga-lumes. O fenômeno foi fulminante e fulgurante. Depois de poucos anos os vaga-lumes desapareceram completamente. (Eles são, agora, uma lembrança muito dolorosa do passado: e um homem de idade, que tenha tal lembrança, não pode reconhecer nos novos jovens

a sua própria juventude, e não pode mais ter as recordações maravilhosas daquele momento) (PASOLINI, 2012, p. 112).

A imagem dos vaga-lumes como metáfora para o espírito humano fora utilizada antes pelo cineasta, em 1941, em uma carta que ele escreveu a um amigo de adolescência, com histórias iluminadas em que “o amor e a amizade, paixões absolutamente ligadas, para Pasolini, se encarnam de repente na noite sob a forma de uma nuvem de vaga-lumes” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 19). A leitura atenta dessa carta, que anuncia o surgimento desses seres luminescentes no campo de visão do artista ainda jovem, como alegoria da juventude e da liberdade, ajuda-nos a compreender o desespero e o tom apocalíptico com que ele escreveria, trinta e quatro anos mais tarde, o “Artigo dos vaga-lumes”, ou melhor, o artigo sobre a extinção dos vaga-lumes:

A amizade é uma coisa belíssima. Na noite da qual te falo, jantamos em Paderno e, em seguida, na escuridão sem lua, subimos até Pievo del Pino, vimos uma quantidade imensa de vaga-lumes (*abbiamo visto una quantità immensa di lucciole*), que formavam pequenos bosques de fogo nos bosques de arbustos, e nós os invejávamos porque eles se amavam, porque se procuravam em seus voos amorosos e suas luzes (*perché si amavano, perché si cercavano con amorosi voli e luci*), enquanto nós estávamos secos e éramos apenas machos numa vagabundagem artificial.

Pensei então no quanto é bela a amizade, e as reuniões dos rapazes de vinte anos, que riem com suas másculas vozes inocentes e não se preocupam com o mundo a sua volta, continuam vivendo, preenchendo a noite com seus gritos (*riempiendo la notte delle loro grida*). Sua virilidade é potencial. Tudo neles se transforma em risos, em gargalhadas. Sua impetuosidade viril nunca fica mais evidente e inquietante do que quando eles parecem ter voltado a ser crianças inocentes (*come quando sembrano ridiventati fanciulli innocenti*), porque em seus corpos permanece sempre presente sua juventude total, alegre (PASOLINI, 1991, citado por DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 19-20).

Décadas depois, com o desaparecimento dos vaga-lumes do campo de visão do cineasta-poeta, não é, portanto, somente uma paisagem ecológica que se esvai. Esvai-se, também, a paisagem humana, esse potencial de inocência e de liberdade, de vitalidade e de resistência, tão necessário à nossa sobrevivência. Ao aniquilamento das comunidades dos insetos fosforescentes, pela poluição do ar, dos rios e pela iluminação urbana,

Pasolini (2012) associa o aniquilamento das comunidades humanas, que, a seu ver, se entregaram ao consumismo desenfreado, que desejaram o poder acima de tudo, que não souberam mais se organizar como povo. Ele chama a atenção para o fato de que um “novo fascismo” surgiu das cinzas daquele “fascismo fascista”, que fora apenas aparentemente derrotado. Segundo ele, foi justamente a sensação geral de que tudo voltara ao normal imediatamente depois da derrota do fascismo que abriu espaço para a instauração de um “vazio de poder” no seio da sociedade italiana.

Era sozinho, vagando pelas sombras desse espaço vazio, que o cineasta enfrentava o caos e emitia seus lampejos. E foi na frequência de seus sinais luminosos, tentando, a seu modo, comunicar-se com outros vaga-lumes, que ele, a poucas horas de ser brutalmente assassinado, fez seu alerta final: “Estamos todos em perigo.” Essa foi a mensagem que Pasolini (2016) deixou ao mundo em sua última entrevista, no primeiro dia de novembro daquele mesmo ano em que ele diagnosticou o desaparecimento dos vaga-lumes. Em resposta ao jornalista Furio Colombo, que solicita, em linguagem mais clara, uma explicação para a realidade que somente o cineasta via se instaurar diante de seus olhos, Pasolini tratou, novamente, da extinção dos humanos e da responsabilidade dos intelectuais de sua época em relação a isso, não sabendo que estava também, de certo modo, a profetizar sobre a própria morte:

Pretendo que você olhe ao redor e se dê conta da tragédia. Qual é a tragédia? A tragédia é que não existem mais seres humanos, existem máquinas estranhas que batem umas nas outras. E nós, os intelectuais, tomamos o horário ferroviário do ano passado, ou de dez anos atrás, e depois dizemos: estranho, mas esses dois trens não passam por ali, e como é possível que tenham se chocado desse modo? Ou o maquinista enlouqueceu, ou é um criminoso isolado, ou há uma conspiração. Sobretudo, a conspiração nos faz delirar. Liberta-nos de todo o peso de confrontarmos sozinhos a verdade. Que lindo se, enquanto estamos aqui conversando, alguém estivesse no porão planejando como nos matar. É fácil, é simples, é a resistência (PASOLINI, 2016, p.11).

Poucos anos após a virada do milênio, em 2009, o filósofo francês e historiador da arte, Georges Didi-Huberman (2011), depois de fazer uma viagem ao universo de Pasolini e de assoprar as fagulhas de suas inquietações, escreve *Sobrevivência dos*

vaga-lumes. Ele é um dos leitores de Pasolini que confirma para nós a visão apocalíptica do cineasta:

Os vaga-lumes desapareceram, isto quer dizer: a *cultura*, em que Pasolini reconhecia, até então, uma prática – popular ou vanguardista – de *resistência* tornou-se ela própria um instrumento da *barbárie* totalitária, uma vez que se encontra atualmente confinada no reino mercantil, prostitucional, da *tolerância* generalizada (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 41, grifos do autor).

Mas é Didi-Huberman (2011) também quem melhor nos auxilia a compreender o tom apocalíptico de Pasolini, e assim também compreendemos o pessimismo de Schulz diante de uma humanidade que renunciava a si mesma. Foi com a esperança de constatar que o desaparecimento dos vaga-lumes é um fenômeno que acontece apenas diante dos olhos dos espectadores que renunciam ao direito de se deslocarem paravê-los ressurgirem em outro lugar que o filósofo saiu no rastro do próprio cineasta-vaga-lume, guiando-se pela fosforescência intermitente dele e iluminando com ela seu próprio presente. Porque para compreender a luta travada por esses artistas, devemos experimentar, ao modo deles, aquilo que os inquietou, e o cenário, o nosso mundo de hoje, nem precisa ser forjado, pois ele “parece corresponder cada vez mais precisamente à infernal descrição proposta pelo cineasta rebelde” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 39). Assim, o filósofo admite que um modo de resistirmos aos pesadelos do “agora” depende do desenvolvimento de uma certa habilidade para pressentirmos, no terreno de nossa realidade cotidiana, a atmosfera dos pesadelos que assombraram Pasolini. É como se Didi-Huberman tivesse interpretado o conselho contido na passagem final de *As cidades invisíveis*, de Italo Calvino, tendo escolhido, das alternativas apresentadas pelo escritor italiano, aquela considerada mais difícil e arriscada, porém, a mais adequada para o exercício de nossa sobrevivência:

O inferno dos vivos não é algo que será; se existe, é aquele que já está aqui, o inferno no qual vivemos todos os dias, que formamos estando juntos. Existem duas maneiras de não sofrer. A primeira é fácil para a maioria das pessoas: aceitar o inferno e tornar-se parte deste até o ponto de deixar de percebê-lo. A segunda é arriscada e exige atenção e

aprendizagem contínuas: tentar saber reconhecer quem e o que, no meio do inferno, não é inferno, e preservá-lo, e abrir espaço (CALVINO, 2003, p. 158).

É inquietando-se, arriscando-se pelos caminhos de uma aprendizagem contínua, que o filósofo acaba por experimentar a força da linguagem poética, que Pasolini e Schulz conheciam tão bem, a única força capaz de fazer com que não nos tornemos parte do inferno, de nos fazer desejar ver os vaga-lumes, pois “não foram os vaga-lumes que foram destruídos, mas algo de central no desejo de ver” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 59). Essa força experimentada por Didi-Huberman (2011) é o que o anima a nos convidar para, com ele, preservar não apenas a memória dos vaga-lumes, mas seu modo de agir. Porque é preciso mais do que a simples confiança na existência desses seres de luz própria. É preciso que desejemos vê-los ressurgir em meio às sombras da paisagem que nos cerca. É esse desejo que nos impulsionará na noite escura, que fará com que nos desloquemos a ponto de avançarmos nela para iluminar, adiante, as novas aberturas. Pensar por meio da poética da sobrevivência, ensina-nos o filósofo, desperta-nos de um estado de passividade para um estado em que nos tornamos sensíveis aos menores sinais dos “lampejos de esperança”:

Somente a tradição religiosa promete uma salvação para além de qualquer apocalipse e de qualquer destruição das coisas humanas. As sobrevivências, por sua vez, concernem apenas à imanência do tempo histórico: elas não têm nenhum valor de redenção. E quanto a seu valor de revelação, ele nada mais é do que lacunar, em trapos: sintomal, em outras palavras. As sobrevivências não prometem nenhuma ressurreição (haveria algum sentido em esperar de um fantasma que ele ressuscite?). Elas são apenas lampejos passeando nas trevas, em nenhum caso o acontecimento de uma grande “luz de toda luz”. Porque elas nos ensinam que a destruição nunca é absoluta – mesmo que fosse ela contínua –, as sobrevivências nos dispensam justamente da crença de que uma “última” revelação ou uma salvação “final” sejam necessárias à nossa liberdade (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 41).

Nessa sua busca por assimilar a poética da sobrevivência, o filósofo dá-se conta, portanto, de que há algo além do próprio Pasolini que ele deseja ardenteamente compreender melhor: “um certo discurso – poético ou filosófico, artístico ou polêmico,

filosófico ou histórico – proclamado atualmente em seu rastro e que quer fazer sentido para *nós mesmos*, para nossa situação contemporânea” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 60, grifo do autor). Trata-se, ainda em suas palavras,

nada mais nada menos, efetivamente, de repensar nosso próprio “princípio esperança” através do modo como o Outrora encontra o Agora, para formar um clarão, um brilho, uma constelação onde se libera alguma forma para nosso próprio Futuro. Ainda que beirando o chão, ainda que emitindo uma luz bem fraca, ainda que se deslocando lentamente, não desenham os vaga-lumes, rigorosamente falando, uma tal constelação? Afirmar isso a partir do minúsculo exemplo dos vaga-lumes é afirmar que em nosso *modo de imaginar* jaz fundamentalmente uma condição para nosso *modo de fazer política*. A imaginação é política, eis o que precisa ser levado em consideração (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 60-61, grifos do autor).

Essa imagem da constelação de vaga-lumes como a reunião de minúsculos fragmentos de poder em uma unidade maior, como uma cristalização do ato de resistência, fornece-nos, de fato, uma preciosa fórmula para o nosso futuro, ensina-nos um caminho a seguir: tal qual o signo da constelação, nossa sobrevivência é um fenômeno que somente se exprime por meio de um coletivo. E se a imaginação, que é uma manifestação da ordem do poder, “nos mostra o modo pelo qual o Outrora encontra, aí, o nosso Agora para se liberarem constelações ricas de Futuro, então podemos compreender a que ponto esse encontro dos tempos é decisivo, essa colisão de um presente ativo com seu passado remissente” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 61).

É esse encontro entre duas forças de tempos distintos, essa ideia da colisão como produtora de clarões, que me permite compreender melhor a fragilidade do pessimismo de Schulz em relação à sua crença de que os metais preciosos da arte haviam entrado em extinção. Se, por um lado, ele olha para o passado da humanidade com olhar nostálgico, e para o seu presente com desespero, imbuindo-se do dever de anunciar o trágico, a morte do último grande homem que representava a grandeza, por outro, em contradição com sua própria desesperança, ele deixa entrever a fórmula, o clarão, para o futuro:

As leis da grandeza não têm algo 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. Traçamos as fronteiras do território sagrado onde se levantarão os templos e os santuários, as acrópoles da nação, e, nessas terras, fixamos uma faixa com a descrição: lenda²⁶ (SCHULZ, 2004e, tradução minha).

O escritor polonês olha tão apaixonadamente para o passado que é nas regiões mais profundas do lago da arte que se dá seu encontro com o mito. Diferentemente do que Witold Gombrowicz (2012) quer nos fazer crer em seu diário, Schulz não é um “louco afogado” e não “se perde na arte” a ponto de desaparecer. Desse lago ele insurge, como o inseto fosforescente que o próprio Gombrowicz encontrou em Paris, ao contemplar a obra schulziana recém-lançada na cidade-luz. E é com sua luz recém-acendida pelo mito que vemos esse vaga-lume emergir da fonte mais profunda e se lançar na escuridão, como os pedaços da serpente lendária, como os estilhaços da palavra primitiva, um exemplar do metal precioso que ele próprio acreditou estar extinto, em busca de se constelar a tantos outros iniciados. Pois quando estava a realizar as análises literárias de grandes obras, a contemplar a luz do mito refletida nelas, não estava Bruno Schulz, de certo modo, a traçar um desenho sobre sua própria constelação de artistas? Não estava ele unindo-se a outros minúsculos vaga-lumes para, então, comporem uma luz maior? Porque “é preciso cerca de cinco mil vaga-lumes para produzir uma luz equivalente à de uma única vela” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 52). No fundo, o próprio Schulz sabia que a fragilidade do que se apresenta para nós como minúsculo, como marginalizado, é apenas aparentemente um sinônimo de impotência. Sua preferência por acolher em sua literatura seres marginalizados, vestindo-os com a roupagem dos grandes heróis, fazendo-os comungar a mesma magnificência dos deuses, diz-nos isso muito bem. É dessa maneira também que Didi-Huberman (2011, p. 52) interpreta tal fragilidade:

²⁶ “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. Trazamos las fronteras del territorio sagrado donde van a levantarse los templos y santuarios, la acróplis de la nación, y, en esas tierras, clavamos una enseña con la inscripción: leyenda.”

Assim como existe uma literatura menor – como bem o mostraram Gilles Deleuze e Félix Guattari a respeito de Kafka –, haveria uma *luz menor* possuindo os mesmos aspectos filosóficos: “um forte coeficiente de desterritorialização”; “tudo ali é político”; “tudo adquire um valor coletivo”, de modo que tudo ali fala do povo e das “condições revolucionárias” imanentes à sua própria marginalização (grifo do autor).

Lançar-se no passado em busca da metáfora, como fez Pasolini ao rememorar os lampejos de sua juventude, trazendo à tona a imagem dos vaga-lumes, é o modo de Schulz sobreviver ao seu tempo presente, de se conectar com a humanidade perdida, de abrir, na escuridão, novos portais para o futuro. É como se, ao modo do protagonista de seu conto “Solidão”, escutássemos Schulz confessar: “Viver à custa de metáforas é uma das propriedades da minha existência; deixo-me levar facilmente pela primeira metáfora que aparece. Levado assim, tenho de me chamar de volta, com dificuldade, recobrando devagar meus sentidos” (SCHULZ, 2012, p. 310).

Mais adiante no tempo, no ano letivo de 1981-1982, na Universidade de Harvard, ocupando a cátedra Charles Eliot Norton Chair of Poetry, um ilustre conterrâneo de Schulz, que inclusive fora seu admirador, também se deixava levar pela causa da poesia. Czesław Miłosz, prêmio Nobel de literatura de 1980, fora convidado por Harvard para proferir suas seis conferências sobre a poesia, que ele intitulou *O testemunho da poesia: seis conferências sobre as aflições de nosso século*, por acreditar que é ela que tem o que dizer sobre nós e não o contrário. E é, ao modo de Schulz, ouvindo o que ela diz a respeito do século XX, que Miłosz também expressa certo pessimismo:

Parece então que não cometemos erro quando detectamos um modo menor na poesia de nosso século. Suspeito que um poeta que escrevesse em tom diferente poderia ser considerado não moderno e acabar acusado de viver em um paraíso de tolos. Porém, uma coisa é viver em um limbo de dúvida e abatimento, outra é gostar disso. Alguns estados de consciência não são normais, no sentido de que se voltam contra leis da natureza humana nem um pouco imaginárias. Não podemos nos sentir bem se sabemos que somos proibidos de ir adiante em linha reta, se por todos os lados deparamos com uma parede que nos força a desviar e retornar ao ponto de partida, ou seja, a andar em círculos. Ainda assim, perceber que a poesia do século XX presta testemunho acerca de sérios distúrbios em nossa percepção do

mundo pode já vir a ser o primeiro passo de uma autoterapia. [...] Visto que aludi a uma autoterapia, cumpre acrescentar que ao refletir sobre o pessimismo não temos garantia alguma de resultado positivo, pois podemos vir a reconhecê-lo, em parte ao menos, como algo justificado (MIŁOSZ, 2012b, p. 51-52).

No entanto, também ao modo de Schulz, o pessimismo de Miłosz reveste-se de esperança, pelo tipo de arte que ele próprio desenvolve, pelo uso que ele faz da potência da palavra e pelo seu dom de, com ela, atravessar paredes. E é com boa vontade que o poeta resiste, como o personagem schulziano de “Solidão”, que se livrou de um quarto emparedado:

Pois é isto: a boa vontade não conhece obstáculos, o desejo supera tudo. Tenho apenas de imaginar a porta, uma porta velha e boa como a da cozinha de minha infância, com maçaneta de ferro e tranca. Não há quarto tão emparedado que não se abra com uma porta de confiança como essa, basta haver força suficiente para insinuar-lhe a existência dela (SCHULZ, 2012, p. 311).

Miłosz resiste também por meio de sua sensibilidade para captar a luz de artistas que, assim como ele, Schulz, Pasolini, Canetti e tantos outros, em grande desacordo com o emparedado século em que viviam, desejavam combater essa claustrofobia que os acometia. É por isso que ele não se apresenta sozinho diante dos seus ouvintes de Harvard. Para ajudar-lhe a falar da causa da poesia, ele evoca o nome de Oskar Miłosz, um primo seu distante, um poeta de seu tempo que também dividia com ele a mesma genealogia espiritual, e que fora uma de suas grandes inspirações. E se eu já não estivesse a essa altura familiarizada com a força que opera a conexão oculta entre esses vaga-lumes, teria que me preocupar em compreender a natureza da grande semelhança que existe entre esse seu parente poeta e Bruno Schulz.

Embora Schulz não tenha sido evocado por Miłosz em suas conferências, tenho motivos de sobra para pressentir sua presença. Essa é a leitura que eu, leitora atenta do escritor polonês, não resisto em fazer. É que simplesmente não resisto em reparar no modo com que Oskar Miłosz é apresentado à plateia, o mesmo modo que Czesław Miłosz utilizará mais tarde para falar de Bruno Schulz:

Na primeira metade do século XX havia um poeta francês fundamentalmente fora de compasso com as noções de poesia em voga na época. Durante sua vida foi conhecido apenas por um pequeno grupo de amigos poetas. Décadas após sua morte – na primavera de 1939 – sua fama se espalhou por círculos maiores, e sua obra foi traduzida para diversas línguas. No entanto, ele continuou a ser um autor com um público relativamente limitado. [...] Oskar Miłosz, [...] por vontade própria, viveu espiritualmente em uma era passada da história da Europa, no período entre o final do século XVIII e o começo do XIX, tratando com desconfiança tudo o que se deu mais tarde com a civilização europeia (MIŁOSZ, 2012b, p. 55).

Entre outras razões, percebo nessa descrição a luz de Schulz porque já sei de sua fulguração na constelação de Czesław Miłosz, que tratou de modo semelhante da singularidade do escritor polonês, no ensaio “Algumas palavras sobre Bruno Schulz”:

Jamais estive na pequena cidade de Drohobycz e tampouco conheci pessoalmente Bruno Schulz. Mesmo assim, 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 o seu renome futuro.

Schulz foi traduzido para diversas línguas e, paradoxalmente, parece que seus admiradores mais ferrenhos estão na Alemanha ocidental. Todavia, 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 demonstrava com a língua polonesa. A exuberância, a opulência de sua prosa barroca o distingue do ascético Kafka, e o leva à beira da intraduzibilidade (MIŁOSZ, 2012a, p. 9).

As semelhanças entre os dois poetas saltam aos olhos, pululam, impressionam-me, e, assim, estimulam minha imaginação. É essa poderosa energia de conexão que emana do mito original que explica para mim tais semelhanças. Ela explica o fato de que tanto Oskar Miłosz quanto Bruno Schulz estavam, nos primeiros anos da década de 1930, sem saber um do outro, cada um em seu canto do mundo, solitariamente empenhados na criação de uma espécie de doutrina em torno da qual orbitariam suas obras. Como que em um jogo de espelhos, podemos facilmente nos confundir sobre a autoria dos escritos filosóficos de Schulz e dos de Oskar Miłosz. É o caso de “Algumas

palavras sobre a poesia”, deste autor, que ecoam nas conferências de seu primo, e que, de certo modo, ecoam as palavras dos ensaios de Schulz sobre a gênese da poesia. Impressionam-me, principalmente, o tom e a seriedade com que ambos “trilham o mesmo caminho”. Para Oskar Miłosz, diz seu primo, “a poesia é definida como uma companheira do homem desde suas origens, desde os rituais mágicos dos habitantes das cavernas. Sempre foi uma ‘ordenadora de arquétipos’ e – o que julgo mais importante – ‘uma busca apaixonada pelo Real’” (MIŁOSZ, 2012b, p. 57).

Essa arte sagrada do Verbo, pelo fato mesmo de brotar das secretas profundezas do Ser Universal, parece-nos ligada, mais rigorosamente do que qualquer outro modo de expressão ao Movimento espiritual e físico de que é a geratriz e guia. E é justo por essa razão que ela se separou da música, linguagem sobretudo afetiva, desde a aurora do Pan-Helenismo, e que, dominando-as, tomou parte nas incessantes transformações do pensamento religioso, político, e social. Sacerdotal nas épocas arcaicas, épica no momento da expansão colonial grega, psicológica e trágica no declínio das dionísias, cristã, teológica e sentimental na Idade Média, neoclássica desde o começo da primeira revolução política e espiritual que foi o Renascimento e romântica, enfim, isto é, tanto mística quanto social antes e depois de 1789, a poesia sempre seguiu, com plena consciência de suas terríveis responsabilidades, os movimentos misteriosos da grande alma popular (MIŁOSZ, citado por MIŁOSZ, 2012b, p. 57).

Não fosse também minha familiaridade com o poder de constelação da arte, teria sido muito mais difícil administrar minhas impressões e sentimentos quando de minha primeira incursão pelo universo de outro escritor-vaga-lume que atravessou o percurso de minha pesquisa, o romeno Max Blecher, que também só chegou a mim porque um dia me disseram sobre sua incrível semelhança com Schulz. Li seus *Acontecimentos na irrealidade imediata* ainda recém-publicados no Brasil, em 2013, pela Cosac Naify, mesma editora que no ano anterior havia publicado a *Ficção completa* de Schulz. Assim, no rastro de Schulz, Blecher penetrou suave e profundamente no meu imaginário.

Como que de uma caixa de pandora às avessas, das páginas do livro de Blecher proliferavam paisagens maravilhosas, verdadeiros veículos que me devolviam às páginas de Schulz, que eu não hesitava em revisitar: a mitificação dos acontecimentos cotidianos, as metamorfoses do tempo, dos espaços, dos objetos e das pessoas, as lojas

que guardavam preciosos objetos de desejo, a magia dos buracos das fechaduras e das frestas que nos revelavam a intimidade dos novos mundos entreabertos, as ruas labirínticas, os museus de cera, as salas de cinema... A prosa poética! Schulz na Polônia. Blecher na Romênia. Dois seres claustrofóbicos que, aprisionados por uma realidade degradada, pelas palavras cotidianas que “não têm valor em determinadas profundezas da alma” (BLECHER, 2013, p. 18), encontraram na escrita literária um meio de sobrevivência. Dois vaga-lumes que, ressurgidos no começo dos anos 1930, adentraram a arte literária e nela estabeleceram sua pátria, entregando-se inteiramente aos registros das causas secretas da poesia. Sobre a criação literária de ambos, poderíamos dizer, tomando emprestadas as palavras do próprio Schulz, “que o mundo passou por suas mãos para se renovar, para trocar de pele, para descascar como uma lagartixa maravilhosa” (SCHULZ, 2012, p. 144).

A claustrofobia como metáfora para a situação dos verdadeiros poetas, que se veem emparedados pela linguagem cotidiana, também está presente no processo de criação artística de outro escritor de luz própria que fulgura na constelação em que flameja Bruno Schulz, o israelense David Grossman. Como procurarei demonstrar a seguir, mesmo tendo nascido doze anos depois que o escritor polonês entrou para a imortalidade, Grossman tornou-se seu maior correspondente. Trata-se de outro iniciado, de um vaga-lume que temos a sorte de ver vagar em nosso tempo presente e que exercita tão bem a poética da sobrevivência.

Em um artigo intitulado “The Age of Genius: the legend of Bruno Schulz” (A era do gênio: a lenda de Bruno Schulz), publicado pela revista *The New Yorker*, Grossman (2009) afirma que cada pessoa que ama Bruno Schulz tem um conto próprio para tratar do momento em que o descobriu. E antes de nos contar a história sobre como descobriu o escritor polonês, ele nos oferece sua compreensão sobre o que ocorre depois do nascimento de um escritor e sobre sua imediata integração a uma família fictícia:

Um novo escritor às vezes é como um novo bebê na família, ele chega do desconhecido, e sua família precisa achar um jeito de se conectar com ele, para torná-lo menos ‘perigoso’ em sua novidade e mistério. Os parentes se inclinam diante do berço da criança, olham-no atentamente e dizem ‘Olha, olha, ele tem o nariz do tio Jacob! O queixo dele é exatamente igual ao da tia Malka!’ Algo similar

acontece no primeiro momento quando você se torna um autor. Todos correm pra contar a você quem lhe influenciou, de quem você aprendeu, e claro, de quem você roubou²⁷ (GROSSMAN, 2009, tradução minha).

Grossman (2009) diz isso porque, certa vez, logo após ter publicado seu primeiro livro, ele recebeu um telefonema de um homem chamado Daniel Schilit, um judeu polonês que vivia em Israel, que acabara de ler seu livro e que não resistiu em discutir com ele a semelhança entre sua escrita e a de Schulz: “Você obviamente foi bastante influenciado por Bruno Schulz”²⁸ (GROSSMAN, 2009, tradução minha), disse-lhe Schilit. A polidez do jovem Grossman não permitiu que ele discutisse com seu leitor do outro lado da linha, mas a bem da verdade era que ele jamais havia lido uma só história de Schulz. Foi nesse momento, então, que ele decidiu que deveria tentar encontrar um dos livros do escritor polonês, e o acaso quis que naquela mesma noite, na casa de uns amigos, ele se deparasse com uma coletânea de histórias de Schulz traduzidas para o hebraico. Imediatamente, ele tomou o livro emprestado e o leu inteiro em várias horas: “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, citado por WALDMAN, 2009, p. 76). Começou a ser desvelada, naquele momento, a conexão oculta que havia entre esses dois escritores. E Grossman, a partir de então, sentiu como se todas as células de seu corpo fossem atraídas por um campo magnético que o levaria a sentir Bruno Schulz de um modo como ninguém mais havia sentido. Foi assim que ele se envolveu em uma investigação sobre Schulz que acabou sendo crucial para sua compreensão do próprio processo de escrita literária.

Ao terminar sua primeira leitura do livro de Schulz, por meio do epílogo escrito por Yoram Bronowski, tradutor da obra, Grossman conheceu uma das versões sobre a morte do escritor polonês. Conta-se que, depois de ter sido enviado para o gueto, Bruno

²⁷ “A new writer is sometimes like a new baby in the family. He arrives from the unknown, and his family has to find a way to connect with him, to make him a little less ‘dangerous’ in his newness and mystery. The relatives lean over the infant’s crib, peer at him closely, and say, ‘Look, look, he has Uncle Jacob’s nose! His chin is exactly like Aunt Malka’s!’ Something similar happens when you first become an author. Everyone rushes to tell you who has influenced you, from whom you have learned, and, of course, from whom you have stolen.”

²⁸ “You obviously are greatly influenced by Bruno Schulz.”

Schulz passou a ser “protegido” de Felix Landau, um oficial da Gestapo para quem o artista tinha que trabalhar, pintando murais e catalogando os livros confiscados pelos alemães. Acontece que Landau teria matado um dentista judeu que era “protegido” de outro oficial da Gestapo, um rival seu chamado Karl Günther. Este, em 19 de novembro de 1942, em vingança pela morte de seu “protegido”, executou o artista polonês com dois tiros na cabeça, em uma rua de sua cidade natal, às vésperas de ele colocar em prática um plano de fuga que havia arquitetado com a ajuda de amigos. Após matar Bruno Schulz, Günther teria proferido as seguintes palavras diante de Landau: “você matou o meu judeu. Eu matei o seu”. E a perversidade contida no arranjo dessas palavras, que somente uma linguagem em estado de degradação é capaz de permitir, atingiu também a Grossman, ecoando em sua literatura:

Eu fechei o livro. Eu senti como se tivesse levado uma pancada. Como se eu estivesse caindo em um abismo em que tais coisas eram possíveis. Nem sempre um escritor pode apontar claramente o momento em que um livro brotou dentro de si. Afinal, sentimentos e pensamentos se acumulam por um período de anos, até amadurecerem e aflorarem no ato da escrita. E ainda, apesar dos muitos anos em que quis escrever sobre a Shoah, como se fossem duas sentenças, essa amostra devastadora da sintaxe e visão de mundo nazistas – “Eu matei seu judeu,” “Certo, agora eu vou lá matar seu judeu” – que foi a gota d’água, o choque elétrico que acendeu a escrita do meu romance *Ver: amor*²⁹ (GROSSMAN, 2009, tradução minha).

É de se compreender essa dor experimentada por Grossman, dor de poeta, dor de ter que lidar com a crueldade das sentenças cotidianas proferidas sem o senso de responsabilidade que o uso da palavra requer. É de se compreender que ele simplesmente tenha se recusado a perder Bruno Schulz no mesmo instante em que o havia ganhado. Porque nós também sabemos que deveria ser contra a natureza da própria língua a formulação de sentenças que elaboram a perda de um irmão que já

²⁹ “I closed the book. I felt as if I had been bludgeoned. As if I were falling into an abyss where such things were possible. Not always can a writer pinpoint the moment at which a book sprouted inside him. After all, feelings and thoughts accumulate over a period of years, until they ripen and burst out in the act of writing. And yet, although for many years I had wanted to write about the Shoah, it was those two sentences, this devastating sample of Nazi syntax and world view – ‘I have killed your Jew,’ ‘All right, now I will go and kill your Jew’ – which were the final push, the electric shock that ignited the writing of my novel ‘See Under: Love.’”

estava perdido. E é de se compreender também porque aquele livro de Schulz que ardia nas mãos do jovem escritor israelense parecia ter sido escrito no formato de uma carta secreta. Porque sabemos que grande parte dos textos ficcionais do escritor polonês foi concebida em cartas manuscritas que ele endereçava a seus amigos: “as cartas que eu escrevia eram a razão da minha existência, constituíam a minha única produção literária”³⁰ (SCHULZ, 2008c, tradução minha). O exemplar que Grossman havia encontrado naquela noite parecia ter a aura do “Livro verdadeiro”, pois foi lido por ele como uma espécie de edição única escrita na língua dos iniciados, como um livro que dormira por muitos anos em uma prateleira e que alçou voo no momento propício para o encontro com seu destinatário, o único capaz de decifrar suas entrelinhas.

Grossman (2009) confessa que assim que soube que se tornaria escritor, ele soube também que deveria escrever sobre a Shoah, porque o único modo de ele compreender sua vida em Israel, “como pessoa, como pai, como escritor, como israelense, como judeu”, seria por meio da compreensão de uma vida que ele não havia vivido, “no tempo da Shoah, no espaço da Shoah”: “Eu queria descobrir o que havia em mim que eu poderia ter usado para opor à tentativa de apagamento por parte dos nazistas. Como eu teria preservado minha centelha humana dentro de uma realidade que foi completamente arquitetada para extingui-la?”³¹ (GROSSMAN, 2009, tradução minha). E foi justamente Schulz que lhe mostrou uma maneira de ele lutar contra o que havia acontecido, de ele continuar vivendo depois de ter descoberto do que a humanidade era capaz:

Às vezes existem esses momentos graciosos: você abre um livro de um autor que não conhece, e de repente você se sente passando por um campo magnético que o leva a uma nova direção, desencadeando redemoinhos que você mal havia notado antes e não conseguia nomear. Eu li as histórias de Schulz e senti o jorro da vida. Em cada página a vida estava se revolvendo, explodindo de vitalidade, subitamente digna de seu nome; ela estava ocorrendo em todas as camadas de consciência e subconsciência, nos sonhos, nas ilusões e nos pesadelos. Senti a capacidade das histórias de me reviver, de

³⁰ “Antes, las cartas que yo escribía eran la razón de mi existencia, las mismas constituyán mi única producción literaria.”

³¹ “I wanted to find out what there was in me that I could have used to oppose the Nazis’attempt at erasure. How would I have preserved my human spark within a reality that was wholly devised to extinguish it?”

levar-me para além da paralisia e do desespero que inevitavelmente me tomavam sempre que pensava no Holocausto ou entrava em contato com os aspectos da natureza humana que acabaram permitindo que ele acontecesse³² (GROSSMAN, 2009, tradução minha).

Alimentado pelas histórias de Schulz, o escritor israelense decidiu, então, com o poder que lhe foi conferido pelo governo da palavra, tomar uma atitude contra a morte do escritor polonês. Porque Grossman também acredita que a função do escritor é comprometer-se de tal modo com a palavra a ponto de, com ela, poder transformar a realidade. Sua empatia pela figura de Bruno Schulz foi tão grande que, por meio da literatura, em seu romance *Ver: amor*, ele opera um ato de redenção, resgatando o escritor polonês das mãos dos nazistas e dando-lhe, no âmbito da ficção, um destino justo. Sua escrita é, portanto, exemplar da noção de Canetti (1990) sobre o papel do poeta significar, em sua essência, um constante exercício de sentir-se responsável pelos horrores do mundo. Na segunda parte dessa obra de Grossman, intitulada “Bruno”, em uma narrativa da ordem do maravilhoso, Momik, o protagonista, reconstrói a biografia de Schulz, que, nessa versão, foge do gueto, salta no mar, transforma-se em um salmão e atravessa o oceano em uma fantástica aventura de retorno ao seu lugar de origem. Na imagem do salmão, que o fascinava desde a infância, mais especificamente no ciclo de vida dessa criatura, o escritor israelense encontra a metáfora perfeita para alicerçar sua narrativa sobre Schulz:

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

³² “Sometimes there are such moments of grace: you open a book by an author you don’t know, and suddenly you feel yourself passing through a magnetic field that sends you in a new direction, setting off eddies that you’d barely sensed before and could not name. I read Schulz’s stories and felt the gush of life. On every page, life was raging, exploding with vitality, suddenly worthy of its name; it was taking place on all layers of consciousness and subconsciousness, in dreams, in illusions, and in nightmares. I felt the stories’ ability to revive me, to carry me beyond the paralysis and despair that inevitably gripped me whenever I thought about the Holocaust or came into contact with the aspects of human nature which had ultimately allowed it to happen.”

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, citado por WALDMAN, 2009, p.77).

Grossman se embriaga com as palavras de Schulz de tal modo que elas escorrem de sua pena e se arranjam nas páginas de seu livro. É por isso que, na segunda parte de *Ver: amor*, contemplamos uma narrativa polifônica. Em uma profusão poética, as palavras do escritor israelense vivem entrelaçadas a fragmentos literários e filosóficos do escritor polonês. Trata-se de um encontro luminoso entre dois vaga-lumes, em um território que Schulz provavelmente chamaria de “república dos sonhos, um território soberano de poesia” (SCHULZ, 2012, p. 334).

Explorar o potencial da palavra poética foi, portanto, o modo encontrado por Grossman para lutar contra o que aconteceu com Schulz, contra o que aconteceu com os judeus, contra o que acontece com o mundo. Foi um modo de se libertar da claustrofobia causada pela linguagem imposta e que acomete a todos os escritores, pois, segundo o próprio escritor israelense, “as origens da escrita literária são a necessidade de sair dessa asfixia através das palavras próprias” (GROSSMAN, 2015). Por meio dessa afirmação de Grossman, de que a atividade literária nasce do uso particular que cada escritor faz da língua, de seu rompimento com o uso prático e irresponsável dela, podemos refletir sobre o caráter singular de cada obra de arte, concebida conforme uma experiência única de mundo. Paradoxalmente, é essa experiência única, é essa aura que está presente nas obras dos grandes artistas que os torna semelhantes.

A singularidade do relato de Grossman sobre seu encontro com Schulz, por exemplo, o modo como ele acolheu a obra do escritor polonês, como a carta de um irmão perdido, tornando-o único, diz muito sobre a experiência da leitura como um processo de singularização também do leitor. É que o único modo de escutarmos verdadeiramente o que um autor está destinado a nos falar é escutando-o no presente da leitura, como se ele fosse um escolhido, o único no mundo capaz de tocar a nossa singularidade. Somente o compreendemos, tal qual ele se oferece a nós, quando descobrimos que algo que nos é muito particular é partilhado por ele.

É por meio da identificação desse elemento singular que reconhecemos e conectamos os metais preciosos da arte, traçando um elo entre eles. Isso é o que fazemos com os autores que nos são caros. A experiência da singularidade é o que faz

com que leitores criem suas constelações. A genialidade que nós leitores vemos unicamente em Grossman, com base em elementos que, particularmente, consideramos preciosos, ele, como leitor, viu unicamente em Schulz, que, por sua vez, viu unicamente em escritores como Rilke, Mann e Kafka. Assim como Schulz, Grossman e tantos outros leitores têm também esse poder de singularizar o coletivo, pois o que ele viu unicamente no escritor polonês manifestou-se, depois, unicamente, em Clarice Lispector. É o que podemos constatar em sua resposta à pergunta sobre os escritores brasileiros que o influenciaram, feita durante o programa de entrevistas *Roda viva*, da TV Cultura, por ocasião de uma de suas vindas ao Brasil, em 2009, para o lançamento de seu romance *A mulher foge*:

Posso falar-lhe da alegria de vida e da profundidade de Jorge Amado, e da sabedoria e ironia em Machado de Assis. [...] Mas, para mim, Clarice Lispector foi tamanha revelação... Ela entrou na minha vida nos últimos seis anos quando foi traduzida para o hebraico. E foi aquela alegria de se descobrir um novo escritor. Ela era nova para mim. E você entra em um novo campo magnético. E, de repente, todas as partes do seu ser voam naquela direção e você vê a realidade de uma forma totalmente diferente. Eu a considero um gênio e espero que seja reconhecida mundo afora. Vou tentar fazer com que os livros dela sejam cada vez mais traduzidos para o hebraico. Você conhece um verdadeiro escritor. Ninguém escreve como Clarice Lispector. Ninguém tem esse sentido de realidade que ela traz à tona e que é revelado a nós, leitores. É sempre assim, quando se acha um autor tão magnífico, de repente você lê a realidade de forma diferente. Subitamente, novos aspectos da realidade lhe são revelados (GROSSMAN, 2010a).

A conexão oculta que Grossman sentiu entre ele e a figura de Bruno Schulz foi, como vemos, sentida por ele também pela figura de Clarice. Ele também já havia tratado, em outra ocasião, da familiaridade entre o escritor polonês e a escritora brasileira. Em uma entrevista concedida à Agência Estado, em 2007, explicando por que precisou abraçar a metáfora, na segunda parte de *Ver: amor*, para dar conta da ficcionalização da história de Bruno Schulz, Grossman conjugou a singularidade do escritor polonês à de Clarice:

Porque a máquina genocida do Shoah tinha algo de diabolicamente surrealista: câmaras de gás, campos de extermínio, experiências com o corpo. Tudo isso orquestrado como uma metáfora da maldade humana e do seu poder infinito de criar mais e mais horrores. Pensei muito em Clarice Lispector, em sua poderosa imaginação, e concluo que o leitor brasileiro estará mais habilitado a entender essa segunda parte do livro melhor que os leitores de outros países. Afinal, a imaginação do genial Bruno, o segundo narrador, é tão rica quanto foi a de Clarice. Eles dividem a mesma fantasia (GROSSMAN, 2007b).

Ao tratar da singularidade de Clarice e de Schulz pela perspectiva daquilo que eles comungam, a mesma fantasia, Grossman está, indiretamente, tratando também de sua própria singularidade. O que acontece é que, ao se revelar conhecedor da força que inspira esses dois grandes artistas que dividem a mesma região espiritual, o escritor israelense revela-se igualmente inspirado por ela. É também desse outro tipo de singularidade que Platão está a tratar em *Íon*, diálogo entre Sócrates e aquele que se considera o maior especialista em Homero, o rapsodo que empresta seu nome à obra. Questionando a fundo a compreensão de Íon sobre sua própria forma de arte, Sócrates procura demonstrar que, diferentemente do que o rapsodo imagina, seu mérito não consiste apenas no fato de ele ser um especialista exclusivamente da obra de Homero, pois, sendo Homero o poeta mais divino, conhecê-lo bem significa também conhecer a todos os grandes poetas. Pois não estão todos os poetas, inspirados por uma mesma fonte, a tratar dos mesmos temas? O que permite ao rapsodo interpretar bem a obra desse grande poeta e transmitir sua interpretação ao público, segundo Sócrates, é o fato de que ele, tal qual os poetas, também se serve de uma inspiração divina. Portanto, não se trata do domínio de uma arte ou de uma ciência, mas de ser dominado pela mesma força divina que move os poetas.

Poderíamos dizer, dessa maneira, que no diálogo que Sócrates estabelece com o rapsodo Íon, ao tratar da fonte da criatividade literária, da força que inspira tanto o poeta quanto o rapsodo que o declama e o interpreta, ele está também, de certo modo, a tratar de todos os escritores que, como Schulz e Grossman, são também críticos e intérpretes dos iniciados que dividem com eles a mesma região espiritual. Platão chega até mesmo a nos oferecer a sua versão sobre a constelação dos grandes poetas como forma de justificar a conexão entre eles. E podemos adivinhar a fórmula utilizada pelo filósofo se nos atentarmos ao nome do rapsodo com quem Sócrates dialoga, que nada mais significa do que um átomo eletricamente carregado. De acordo com ele, a força divina

que move os poetas e seus intérpretes funciona como a pedra magnética que Eurípedes chamou de Magnésia e que também é conhecida como Heracleia, uma explicação que remete à teoria de Schulz sobre como a grandeza, transformada em lampejos de metais preciosos, foi salpicada pelo mapa do mundo. A meu ver, o magnetismo da pedra mencionada por Sócrates corresponde à mesma força gravitacional que Schulz diz operar na geografia espiritual compartilhada pelos iniciados na poesia.

Na verdade, esta pedra não só atrai os anéis de ferro como também lhes comunica a sua força, de modo que eles podem fazer o que fez a pedra: atrair os outros anéis, de tal modo que é possível ver uma longa cadeia de anéis de ferro ligados uns aos outros. E para todos é dessa pedra que a força deriva. Assim, também a musa inspira ela própria e, através destes inspirados, forma-se uma cadeia, experimentando outros o *entusiasmo*. Na verdade, todos os poetas épicos, os bons poetas, não é por efeito de uma arte, mas porque são inspirados e possuídos, que eles compõem todos esses belos poemas; [...] Com efeito, o poeta é uma coisa leve, alada, sagrada, e não pode criar antes de sentir a inspiração, de estar fora de si e de perder o uso da razão. Enquanto não receber este dom divino, nenhum ser humano é capaz de fazer versos ou de proferir oráculos (PLATÃO, 1988, p. 49-51).

Essa foi a forma utilizada por Sócrates para explicar a singularidade de Homero na constelação de Íon, uma singularidade que se estendia também ao rapsodo, que o conhecia bem. Acontece que Íon não comprehendia por que não se sentia interessado quando discutia sobre outro poeta qualquer, pelo contrário, sentia-se até sonolento; mas quando se mencionava Homero, ele ficava “logo desperto, com o espírito atento e cheio de ideias” (PLATÃO, 1988, p. 41). Para Sócrates, não é por arte ou por ciência que Íon é capaz de dissertar sobre Homero, mas por ele próprio ser, tal qual os poetas, essa coisa “leve, alada, sagrada”, que é cada vez mais destituída de si quando atraída pela pedra de Magnésia, que entra em um campo magnético para ali se embriagar de inspiração. Penso que Homero seja, por excelência, o grande símbolo do poder desse magnetismo, “ou, mais exatamente, os poetas que, sob esse nome, nos legaram a *Ilíada* e a *Odisséia*” (VIDAL-NAQUET, 2002, p. 16). A “questão homérica”, propriamente dita, pela multiplicidade de poetas que abarca, é emblemática da natureza dessa conectividade:

Já se sonhou bastante – e às vezes até se delirou – sobre o poeta cego. Existiu um Homero, dois Homeros e até, como alguns pensaram, uma multidão de Homeros? Na ilha de Quios havia os chamados homéridas, que se diziam descendentes de Homero e constituíam um grupo de *rapsodos* que cantavam os poemas de seu pretenso antepassado (VIDAL-NAQUET, 2002, p.14, grifo do autor).

Íon, o rapsodo, era apenas um dos muitos elos carregados pelo mesmo poder de condução que movia todos aqueles que gravitavam no campo de Homero. A poesia homérica é “como uma poesia ‘primitiva’, obra não de um ou mesmo de dois poetas, mas de bardos populares que recorriam a um tesouro lendário. De imediato, a *Iliada* e a *Odisséia* passam a ser encaradas como obras de múltipla autoria” (VIDAL-NAQUET, 2002, p.122). Trata-se, portanto, do mesmo campo magnético mencionado por Grossman, por onde ele passou quando de seu encontro com Schulz, e com Clarice Lispector; e por onde Schulz passou quando de seu encontro com Rilke, Goethe, Thomas Mann, Proust, Kafka, e tantos outros precursores que fulguraram em sua constelação. E por onde passou o escritor sérvio Danilo Kiš, os cineastas americanos Stephen Quay e Timothy Quay, a escritora italiana Nádia Terranova, a ilustradora israelense Ofra Amit, o escritor americano Jonathan Safran Foer, a escritora americana Cynthia Ozick e tantos outros que transformaram Schulz em um personagem de seus livros, ou que reescreveram alguma de suas obras.

Por esse campo também passou Ítalo Calvino, que também era leitor de Schulz, e só porque passou é que a ele foi concedida a autoridade para nos explicar com tanta propriedade *Por que ler os clássicos*, e por que ler os seus clássicos, os que fulguraram em sua constelação, porque os clássicos são, por si só, como pedras de Magnésia, “que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes)” (CALVINO, 1993, p. 11).

E Borges, um dos escritores que a crítica costuma comparar com Schulz, passou por esse campo magnético infinitas vezes, para ali arquitetar sua biblioteca infinita e para dispor nas grandes prateleiras dela os seus livros de areia. E só porque conhecia bem a teoria da constelação é que ele se inquietou com ela e não resistiu a empreender o exercício de examinar, em 1951, a conexão entre “Kafka e seus precursores”, reconhecendo nele uma singularidade compartilhada com outros escritores: “Certa vez

planejei um exame dos precursores de Kafka. A princípio, considerei-o tão singular quanto a fênix dos elogios retóricos; depois de alguma intimidade, pensei reconhecer sua voz, ou seus hábitos, em textos de diversas literaturas e de diversas épocas.” (BORGES, 2007, p. 127). Assim, o escritor argentino chegou à mesma conclusão a que chegou Schulz a respeito de Kafka: sua voz ecoa a voz de todos os iniciados.

Penso que mesmo nós, pesquisadores literários, que desse campo passamos ao largo, também estamos a experimentar a força desse magnetismo. Penso, então, em como as pessoas ao meu redor percebem ou administraram o sentimento da busca literária e como constroem suas constelações. Pois o sinto como uma espécie de teimosia involuntária, que me incita a constelar artistas de uma mesma linhagem e a conviver com eles nessa grande rede de sobrevivência, uma teimosia que eu só sinto porque deve se tratar de alguma das propriedades exclusivas da natureza humana. E foi com o desejo de ilustrar que essa propriedade humana pulsa em todos nós, em menor ou maior grau, que busquei por outras formas para explicar melhor essa espécie de magnetismo.

Foi nessa busca que encontrei o sistema *Gnod (Global Network of Discovery)*, uma rede global de descobertas, uma base de dados interativa e *online* criada pelo alemão Marek Gibney, cujo objetivo é ajudar seus usuários, com base em informações fornecidas por eles, a encontrar coisas novas de que possam gostar, como músicas, filmes e livros³³. Livros! Trata-se de um sistema operado por inteligência artificial, e que se alimenta por meio das respostas que os usuários fornecem em relação àquilo de que eles gostam ou não gostam.

No caso da literatura, que é o que nos interessa aqui, por meio de uma das ramificações do sistema, denominada *Gnod Literature*, temos à nossa disposição duas formas de pesquisa. Na primeira, nos é sugerido que forneçamos os nomes de três dos nossos autores favoritos, pois será com base na relação entre eles que o sistema nos apresentará um novo autor, que possivelmente despertará nosso interesse. Já na segunda forma de pesquisa, ao fornecermos o nome de um único autor, o sistema, imediatamente, criará para nós um mapa literário com a dinâmica de uma galáxia, em que esse autor ocupará o centro e será orbitado pelos nomes de outros autores que o sistema considera semelhantes a ele. Assim, nessa nuvem estelar, quanto mais próximos do centro, mais semelhanças esses autores terão com o nosso astro favorito, o que pode indicar uma grande chance de eles também nos agradarem.

³³ Disponível em: <<http://www.gnod.com/>>. Acesso em: 10 mar. 2018.

É claro, importa dizer, que o que o sistema *Gnod* nos oferece não é o que podemos chamar de um mapeamento global do universo da literatura, pois, além de se tratar de uma tarefa impossível, não devemos desconsiderar o caráter experimental do projeto. Seu princípio baseia-se justamente em relações estabelecidas segundo critérios específicos, e por meio de informações fornecidas por leitores de toda sorte. E como sabemos, um leitor pode tomar diversos aspectos como critérios para construir uma ponte entre dois autores, como o que ele comprehende como sendo uma filosofia em comum, um programa estético, a recorrência de determinado tema, o mesmo país de origem. Mas não podemos deixar de reconhecer que esse sistema ilustra bem esse nosso desejo de estabelecer conexões entre os elos da arte dispersos pelo mundo, e o intenso desejo que temos de nos conectarmos a esses elos. Em sua menor contribuição, esse sistema se oferece a leitores do mundo todo como um estímulo para ingressarem em novos universos literários e, então, renovarem a face de seu próprio universo. Pois, assim como Schulz (2004f), o que esperamos de uma grande obra é justamente a “renovação da imagem do mundo”.

Em minha primeira experiência com o *Gnod Literature*, do encontro de Bruno Schulz com duas de suas grandes influências artísticas, Thomas Mann e Rainer Maria Rilke, obtive, como sugestão de um quarto escritor que eu deveria conhecer, o nome do escritor polonês Wiltold Gombrowicz, que, como já sabemos, compõe, sim, a linhagem de Schulz. Mas, considerando que o propósito desse recurso é nos apresentar um novo escritor da mesma linhagem dos nomes que fornecemos, respondi que já conhecia Gombrowicz e logo me foi apresentado outro nome, o do escritor suíço Robert Walser (1878-1956), que, naquele momento, não me dizia nada.

Imediatamente, iniciei uma pequena pesquisa com intuito de descobrir se de fato havia entre esses escritores um elo consistente que eu pudesse tomar como exemplo de uma conexão estabelecida por uma força maior. E em poucos minutos eu já soube que o sistema havia me apresentado um verdadeiro exemplo de como o espírito da arte opera até mesmo por meios inusitados. O elo entre Walser e os escritores que eu havia informado não somente havia se confirmado, como eu estava diante de um caso bastante intrigante. Nas resenhas e artigos brasileiros, muitos deles referentes aos momentos em que as primeiras obras desse escritor foram traduzidas para o nosso português, o escritor suíço aparece nada mais nada menos como um grande exemplo de um escritor que escreve para escritores, uma espécie de figura enigmática, fugidia, mítica, que somente

se deixou alcançar por meio de seus escritos, em torno dos quais se constroem as mais curiosas lendas. Walser penetrou o imaginário dos leitores brasileiros acompanhado por muitos dos ilustres artistas que fulguram aqui na constelação de Schulz, como Kafka, Canetti e Mann, mas com a diferença de que, nesse caso, ele era considerado uma espécie de “pai de todos”. Por isso, não foi com muita surpresa que notei, minutos depois de tê-lo descoberto, que o escritor suíço repousava ali bem perto de mim, nas torres da minha arquitetura livreescrita, nas páginas ensaísticas de Benjamin (2012), de Canetti (2018), do Nobel de Literatura de 2003, o sul-africano John Maxwell Coetzee (2007), e de Sontag (2005a). O fato de Walser ter chegado aos leitores brasileiros primeiro por meio das resenhas de seus comentadores, e somente anos depois por meio de seus próprios escritos, contribuiu também para essa descoberta tardia. Sontag (2005a) até parece explicar o próprio modo como o *Gnod Literature* me levou até o escritor suíço:

Quem quiser levar Walser para um público que ainda precisa descobri-lo tem à mão todo um arsenal de esplêndidas comparações. Um Paul Klee em prosa – igualmente refinado, furtivo, assombrado. Um cruzamento entre Stevie Smith e Beckett: um Beckett bem humorado e meigo. E, como o presente da literatura inevitavelmente refaz o seu passado, não podemos deixar de ver Walser como o elo perdido entre Kleist e Kafka, que o admirava muito (SONTAG, 2005a, p. 121).

Por causa mesmo dessas “esplêndidas conexões” é que não considerei estranho o fato de ter sido Walser, que até pouco tempo eu desconhecia, o responsável por me conduzir à porta do universo de um autor deste tempo nosso que, embora eu já tivesse tido a oportunidade de conhecer melhor, ainda não o tinha feito. Trata-se do escritor português Gonçalo M. Tavares, admirador de Walser e autor da coleção de livros intitulada *O bairro*, em que o escritor suíço aparece como personagem. Essa é uma obra exemplar dessa necessidade que o leitor tem de constelar os grandes espíritos da arte. Isso porque o palco de ação das narrativas é um pequeno bairro no qual convivem grandes nomes da arte, como Paul Valéry, Italo Calvino e o próprio Robert Walser. Por meio da metáfora do bairro, do avizinhamento de tantas singularidades artísticas, Tavares também está a exercer, e muito bem, a poética da sobrevivência que nos foi

ensinada por Didi-Huberman (2011), pois “criar um bairro artístico-literário é garantir a sobrevivência de um espaço para a literatura, que, como os bairros, vive ameaçada por questionamentos acerca de seu possível ‘fim’” (MOREIRA, 2014, p. 86).

Penso nesse exercício de Tavares e penso também em todos os artistas que, sensibilizados com as experiências trágicas de Bruno Schulz, mitificaram sua figura, estendendo sua sobrevivência a espaços fictícios, e acrescento, às palavras de Maria Elisa Moreira (2014), que essa experiência garante não somente um espaço para a sobrevivência da literatura, mas também para a sobrevivência da dimensão humana dos que lutaram por ela. Paradoxalmente, foi transformando Schulz em um salmão que Grossman resgatou o Bruno das mãos dos nazistas. Quem primeiro o escritor israelense desejou salvar não foi o gênio da literatura polonesa, mas o Bruno que a sintaxe nazista dessingularizou. A arte é, seguramente, o único veículo que permite essa espécie de contrabando.

Na poética do avizinhamento praticada por Tavares, na criação dessa comunidade literária, de certa forma, também vemos esse exercício de solidariedade. E talvez sua expressão maior esteja no caso do personagem Sr. Walser, criado pelo escritor português. Mesmo que ocupando uma casa distante do conjunto de casas habitadas por seus vizinhos, esse personagem vive e convive em uma comunidade humana, diferentemente do escritor suíço, que viveu por mais de vinte anos, voluntariamente, em um sanatório, em completo estado de solidão.

Constelar, ou avizinhar, não é, no entanto, exclusividade dos escritores, não se nós, seus pesquisadores, nos permitirmos entrar nesse espaço que é a literatura tal qual o fazemos na condição de seus leitores, sob o risco de nele encontrarmos nossos próprios caminhos. Digo isso porque o próprio exercício de exploração do universo de Bruno Schulz me submetia a essa estranha ação da arte responsável por essa conexão profunda e espontânea entre diversos artistas. De repente, eu me via imersa em um novo universo artístico, regido pelas leis de um novo espírito criador, sem muita consciência do trajeto que eu havia realizado até chegar lá, embora eu nunca tenha perdido de vista o meu referente original. Geralmente, uma teoria, uma frase ou até mesmo uma única palavra enraizada no universo de Schulz servira-me de transporte para acessar outros universos. São esses elos que fazem com que os leitores familiarizados com o universo de determinado autor não se sintam estrangeiros em universos de autores localizados em uma mesma região espiritual.

Outro aspecto que merece destaque aqui no que se refere aos caminhos assumidos pela pesquisa que desenvolvi ao longo dos últimos anos diz respeito ao fato de que essa noção de constelação, embora não propriamente dita, já estava contida no texto que deu origem à minha primeira pesquisa sobre Bruno Schulz: o projeto de pesquisa do professor Leonardo Francisco Soares, a conexão entre Kiš, Borges e Schulz. Já naquela época, despertei-me para a percepção da fascinante energia que move os artistas de uma mesma linhagem; ela estava expressa na emblemática forma com a qual o escritor sérvio Danilo Kiš criara sua família mítica, sua “complicada genealogia literária, a qual sem dúvida simplificava quando se declarava, como fazia muitas vezes, um filho de Borges e de Bruno Schulz” (SONTAG, 2005b, p. 129). Estava expressa também naquela emblemática frase de Kiš: “Bruno Schulz é o meu deus.”

Assim, restou-me crer que tudo no universo da arte está conectado, enraizado, entrelaçado, e que por mais atentos que estejamos, jamais seremos capazes de perceber até que ponto somos nós leitores os condutores desse intrincado exercício do descobrimento ou até que ponto estamos todos a fazer parte de um jogo maior sobre o qual nosso domínio é apenas limitado. Pois o mito, que viu seu corpo ser rasgado em mil pedaços, como o da serpente lendária, e que de certo modo se encarnou em Schulz e em todos os grandes artistas que a humanidade deu à luz, ainda vaga pela escuridão, buscando recuperar seu último elo perdido. É dessas suas tortuosas tentativas de retorno à origem que nascem as obras literárias. E é no universo dessas obras que se dá nosso encontro com o espírito fabulador.

Volto aqui, portanto, à imagem dos livros-alados que evoquei na abertura deste capítulo. Foi por ter confiado nos caminhos que me foram iluminados por eles que agora posso contemplar toda essa constelação de vaga-lumes que ocupa a abertura do meu telescópio. Ela brilha do modo como a vejo somente no meu campo de visão, mas está localizada na mesma abóbada celeste em que brilham todas as outras constelações que ocupam as aberturas dos telescópios de diversos outros leitores, posicionados, cada um a seu modo, nos diversos pontos espalhados pelo mapa do mundo.

Se olhamos, despropositadamente, para o espaço estelar, o que contemplamos, de nossa perspectiva, é a nossa versão de um mapa gigante e luminoso no plano de uma única dimensão, pois não somos capazes de determinar a distância entre cada astro observado e nosso ponto de observação, nem mesmo a distância que cada um mantém

um do outro. Mas se nosso olhar, por algum motivo, é atraído pela luz de determinado astro que compõe esse mapa, imediatamente, mobilizamos todos os recursos de que dispomos, e, então, passamos a investigá-lo, deixando que nosso olhar se desloque para o entorno e capture a luz de todos os outros astros que, de nossa perspectiva, lhe façam referência. Assim, deixamos que seja desenhada diante de nossos olhos uma certa constelação. O mesmo ocorre com as fontes de nossas pesquisas, porque

talvez não façamos outra coisa, quando *vemos* algo e de repente somos *tocados* por ele, senão abrir-nos a uma dimensão essencial do *olhar*, segundo a qual olhar seria o jogo assintótico do próximo (até o contato, real ou fantasmado) e do longínquo (até o desaparecimento e a perda, reais ou fantasmados) (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 161, grifos do autor).

Nesse universo, parece-nos, em um primeiro momento, que é de maneira voluntária que fazemos nossas escolhas de pesquisa. Mas, conforme nos ensina a astronomia moderna, as constelações não são mais definidas como simples agrupamentos de estrelas. Trata-se de determinadas regiões do céu, em que se organizam todo tipo de matéria. Isso porque os intervalos, os espaços escuros entre os pontos luminescentes que nos são visíveis, não significam, necessariamente, um vazio de astros ou de fenômenos. Não vê-los não significa que eles não estejam lá ou que não exerçam algum tipo de força para a manutenção da ordem da constelação que observamos. O que faz com que esses elementos até então invisíveis ganhem espaço na abertura do nosso telescópio é, portanto, a nossa disposição para nos deslocarmos. Dizendo de outro modo, à medida que eu me desloco com meu telescópio e avanço em minha pesquisa, outros vaga-lumes passam a fazer parte dessa constelação. No fim, todas as referências que lampejaram e que lampearão neste trabalho fluem da mesma fonte, fazem parte daqueles livros que, segundo Schulz (2012), “aspiram ao Livro verdadeiro”, que “vive e cresce”.

3 COSMOGONIA: A POTÊNCIA CRIADORA DA PALAVRA

A palavra primitiva era divagação girando em torno do sentido da luz, era um grande todo universal.³⁴

Bruno Schulz, “Mitificação da realidade”.

Como “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” (KRAUSZ, 2012), Bruno Schulz erige seu postulado artístico-filosófico depositando sua fé na ação da palavra primitiva, do mito primitivo, como entidade fundadora da arte. Isso é o que ele expressa em “Mitificação da realidade”, texto para o qual agora direciono meu telescópio e sobre o qual detenho um olhar mais próximo e mais minucioso, pois o considero não somente como uma espécie de raiz que alimenta todas as produções schulzmanas, mas também como o texto que me permite compreender melhor a natureza da fonte de onde emana a força poética que governa e que conecta os artistas da humanidade, força que, de certo modo, governa também minha necessidade de me guiar pelas luzes da constelação de vaga-lumes em que flameja Bruno Schulz.

3.1 Criação poética à luz da palavra primitiva

Já vivemos tempo demais sob o terror da inigualável perfeição do Demiurgos [...], a perfeição de sua obra paralisou por tempo demais a nossa própria criatividade. Não queremos competir com ele. Não temos pretensão de igualá-lo. Queremos ser criadores na nossa própria esfera, mais baixa, desejamos a criatividade para nós, desejamos o êxtase da criação – numa palavra, a demíurgia.

Bruno Schulz, “Tratado dos manequins ou O segundo Gênesis”.

Constituído de pouquíssimas páginas, embora de grande riqueza, “Mitificação da realidade”, de Schulz, é algo que podemos chamar de um manifesto artístico com ar

³⁴ “La palabra primitiva era divagación girando en torno al sentido de la luz, era un gran todo universal.”

atemporal e, por que não dizer, talvez até com alguma aura profética. Mas, ao contrário dos textos mais conhecidos desse estilo, esse texto não inaugura nem propõe nenhuma nova estética artística, e esse é um dos aspectos que contribuem para sua singularidade. Ao tratar de modo profundo da questão da arte, mais especificamente, do poder de criação da palavra poética, o escritor trata também de uma questão fundamental que não cessa de inquietar a espécie humana: a origem do universo. Assim, em vez de fundar uma nova estética ou de propagar uma visão particular sobre a criação artística, Schulz faz o contrário, ele defende o caráter universal e atemporal da arte, posicionamento esse que muito se assemelha ao de um cosmólogo, se assumirmos o ponto de vista do astrônomo e físico Marcelo Gleiser (1997) a esse respeito:

devido à sua natureza, a ciência tem de oferecer respostas universais, independentes de pontos de vista religiosos ou morais. Ao se questionar sobre a origem do Universo, os cosmólogos atuam, ao menos na percepção popular, como criadores de mitos universais, capazes de transpor barreiras de credo e raça (GLEISER, 1997, p. 21).

Embora nesse ensaio Schulz faça referência ao mito de criação judaico-cristão, não é para exaltar nenhuma religião que ele expressa sua crença. Trata-se, sim, de uma profissão de fé, de uma manifestação dotada de um simbolismo religioso, mas de uma devoção inteiramente voltada à arte da palavra, devoção essa cuja dimensão compreendemos melhor por meio de uma descrição que Gombrowicz (2012) faz nas páginas de seu diário:

Não é que Bruno não acreditava em Deus, mas simplesmente não se interessava por ele, e, apesar de ter se guiado por um grande senso moral em todos os seus atos, não servia para a moralidade concebida como doutrina e princípio consciente da ação. Assim, restava só a 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 (GOMBROWICZ, 2012, p. 395-396).

A exemplo de seus escritos ficcionais, que têm o poder de guardar arquiteturas de mundos inteiros, que se afloram das poucas palavras que foram poeticamente

arranjadas em um pequeno espaço de página, desse ensaio de Schulz brotam as raízes do princípio filosófico que, segundo ele, envolve a criação de todas as obras artísticas, desde a grande obra de criação do universo. Trata-se de um texto em que o autor expressa toda a sua crença na supremacia da palavra em detrimento da realidade. A palavra, para ele, não faz as vezes de representação do mundo real na medida em que evoca as coisas, como se costuma supor. O que a palavra faz é criar a realidade na medida em que ela é pronunciada. Assim o escritor polonês quer nos fazer pensar: Ora, se quando nomeamos uma coisa nós a inserimos em um todo universal, fazendo-a existir, pois só é passível de existência aquilo que tem nome, então, é mesmo a palavra que antecede a realidade, e não o contrário. O que consideramos real não o seria se a palavra não o tivesse criado. Nada existe que seja externo à dimensão das palavras.

Essa subversão das posições que a realidade e a palavra ocupam na hierarquia de nossa cultura é justamente o ponto central daquilo que Schulz expressa nesse ensaio. Em outras palavras, somos incitados por ele a repensar o modo de organização da própria noção de representação, tão cara às artes e às ciências humanas: “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”³⁵ (SCHULZ, 2004a, tradução minha). Assim, todo esse universo que hoje nos serve de abrigo nada mais é, na concepção schulziana, do que a sombra do “grande todo universal” que era a palavra primitiva.

E é como fruto de um profundo exercício de filologia que Schulz erige sua “Mitificação da realidade”, como o faz em seus outros trabalhos ensaísticos e artísticos. Ao utilizar a imagem da dilaceração do corpo da serpente lendária como metáfora para o destino da palavra primitiva, que no princípio era um grande todo universal, e que, arrastada para um destino utilitário, rígido e fixo, viu-se rasgada em discursos, em sílabas, em sons, Schulz (2004a) quer nos dizer o seguinte: o acesso ao mito original é possível até mesmo por meio do menor dos fragmentos da palavra, pois assim como os anéis da serpente, as mais minúsculas unidades da palavra contêm um potencial de

³⁵ “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.”

regeneração e de reintegração à totalidade do corpo anterior. Segundo o escritor polonês,

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 estilhaços das estátuas dos deuses. Nossos conceitos e definições mais concretas são remotas derivações dos mitos e das histórias antigas. Não há um só átomo em nossas ideias que não provenha daí, que não seja uma mitologia transformada, mutilada e alterada. A função mais primitiva do espírito é a criação de fábulas, “de histórias”³⁶ (SCHULZ, 2004a, tradução minha).

Há, conforme Schulz, no âmago de cada elo disperso da palavra primitiva, uma força magnetizadora que anseia pela criação, uma potência que o governa, o direciona e o faz se conectar a outros elos perdidos para que, em um ato de fusão, ocorra a explosão de sentidos. O menor encontro entre os menores dos fragmentos da palavra provoca nesse corpo constituído a rememoração do sentido primordial. E é por isso que estamos, com os rudimentos do mito primitivo, com os “fragmentos de histórias antigas e eternas”, a nomear, a conferir sentido às coisas, a cristalizar a nosso redor toda a realidade do universo que habitamos, a construir, nos rastros dos antigos, nossa ponte com o passado e com o futuro.

Encontro aí, na imagem da serpente despedaçada, utilizada por Schulz como metáfora para o destino da palavra primitiva, que fora fragmentada em minúsculas unidades que se buscam incessantemente para formar o todo, o princípio das constelações sobre o qual refleti no capítulo anterior. Concluo, então, que aquela força de conexão, de atração, que anima e aproxima os artistas de modo a constelá-los em uma só comunidade, assim como o faz com as suas obras de arte, atua, antes, na instância atômica da palavra, no reino de suas subpartículas. O próprio processo de formação das palavras e dos sentidos que elas instauram parece responder a uma ordem astronômica, em que a luz, que já era desde o princípio, tem papel fundamental na

³⁶ “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. No hay ni un átomo, en nuestras ideas, que no provenga de ahí, que no sea una mitología transformada, mutilada o cambiada. La función más primitiva del espíritu es la creación de fábulas, ‘de historias’.”

organização do todo. E essa parece ser também a opinião do filósofo francês Pierre Lévy (1993), que refletiu de modo sistemático sobre a tecnologia, sobre o mecanismo oculto que opera por trás da manifestação da palavra:

Quando ouço uma palavra, isto ativa imediatamente em minha mente uma rede de outras palavras, de conceitos, de modelos, mas também de imagens, sons, odores, sensações proprioceptivas, lembranças, afetos, etc. [...] O sentido de uma palavra não é outro senão a guirlanda cintilante de conceitos e imagens que brilham por um instante ao seu redor. A reminiscência dessa claridade semântica orientará a extensão do grafo luminoso disparado pela palavra seguinte, e assim por diante, até que uma forma particular, uma imagem global, brilhe por um instante na noite dos sentidos. Ela transformará, talvez imperceptivelmente, o mapa do céu, e depois desaparecerá para abrir espaço para outras constelações (LEVY, 1993, p. 23-25).

Reside aí, nessa rede de sentidos, o princípio que rege o fenômeno do avizinhamento, da solidariedade, da coletividade, princípio responsável pela manutenção do todo em uma única unidade. Assim, mesmo que desmembrada em infinitos fragmentos, a palavra primitiva mantém sua essência primordial. Como ocorre com as partículas da física, por mais minúscula que seja, cada subpartícula da palavra é imprescindível para a construção do sentido, pois sem ela o todo não se sustenta.

E já que aludi às partículas da física, nessa perspectiva de reflexão sobre a origem do universo, e em consonância com a teoria de Schulz sobre a realidade concreta estar subordinada ao potencial de criação da palavra, cabe aqui uma reflexão sobre a semelhança de sentido entre a essência da palavra e a essência da matéria. Diferentemente do que se pressupôs por muito tempo, hoje sabemos que o átomo não é indivisível, e que são muitos os cientistas empenhados em descobrir e explicar os mistérios do funcionamento de suas partículas elementares, em comprovar a importância delas para a manutenção do universo. Recentemente, em 2013, quatro décadas depois de ter sido teorizada pelo físico britânico Peter Higgs e por outros cientistas, a famosa partícula Bóson de Higgs, popularmente conhecida como “Partícula Deus”, teve, finalmente, sua existência comprovada, o que significou um largo passo dado pela ciência moderna e a atribuição do Prêmio Nobel daquele ano a Higgs e ao físico belga François Englert. Isso porque se trata de uma partícula elementar

responsável por conferir massa às demais partículas, o que significa dizer, de certo modo, pela perspectiva da física, que é essa a partícula que explica a existência de tudo. Aparentemente, até ser encontrada, a “Partícula Deus” era considerada pela comunidade científica como a última peça que faltava para a confirmação da teoria do Modelo Padrão da Física de Partículas, “que descreve as três forças fundamentais (forte, fraca, eletromagnética) e suas interações” e que “tenta explicar a dinâmica do universo em que vivemos através da matéria e das forças que agem sobre ela” (AQUINO, 2007, p. 3).

Lembro-me bem de quando a notícia da descoberta dessa partícula foi veiculada pelos meios de comunicação mais importantes da imprensa brasileira. À época, eu desenvolvia, no mestrado, minha dissertação sobre Schulz. Fascinada com “Mitificação da realidade”, eu me via envolta em reflexões profundas que pareciam ter a mesma natureza das reflexões feitas por aqueles especialistas da física que, em linguagem acessível, procuravam explicar aos espectadores leigos a importância e as consequências da descoberta daquela partícula que roubava a cena. Naquele momento, todas as explicações que tentavam cristalizar para o mundo a importância daquele evento pareciam confluir para uma sentença que eu deduzia dos escritos de Schulz e que acendia em mim um profundo interesse de mergulhar nos recônditos da natureza para desvendar seus segredos: Nada que não possa ser expresso em palavras é passível de existência. Ora, dizer que nada existe fora da dimensão das palavras é o mesmo que dizer que a força magnetizadora dela é o que mantém para nós a unidade do universo.

Pensemos, então, na essência dessas formulações feitas por esses cientistas para conferir sentido às suas pesquisas e aos resultados obtidos com elas. Se, na dimensão da física, e das ciências no geral, o essencial é aquilo que foge à percepção imediata, se o fato ainda desconhecido é o que motiva a aventura do descubrimento, então a palavra opera aí uma função essencial, pois uma jornada de pesquisa somente se inicia se palavras forem articuladas, se a capacidade humana de fazer perguntas for praticada, se a potência magnetizadora dos “porquês” for ativada.

E mesmo que, ao final de nossas pesquisas, não haja respostas para as perguntas que formulamos, ou seja, mesmo que nossa ação derradeira seja a formulação de outras sentenças coroadas com interrogações, uma história será contada, pois Schulz tinha razão quando afirmou que a fabulação é a característica humana mais primitiva, e não é na prática da ciência que o humano abdica dessa sua faculdade, pelo contrário. Em consonância com Schulz está a escritora canadense Nancy Huston (2010), que nos

classifica como “a espécie fabuladora”, singularizada em relação às demais espécies de seres vivos pela sua capacidade de contar histórias. Pois “a narrativa confere à nossa vida uma dimensão de sentido que os outros animais ignoram” (HUSTON, 2010, p. 18).

Nossa necessidade de conhecer, de expandir nossos horizontes está intrinsecamente relacionada com nossa vocação para conferir sentido às coisas, para edificar nossa realidade, o que somente fazemos por meio das palavras. De acordo com o escritor polonês,

o significado é o elemento que atrai o ser humano para o processo da realidade. É um dado absoluto e não pode ser deduzido de outros dados. É impossível explicar por que algo nos parece “sensato”. Atribuir significado ao mundo é uma função inseparável da palavra. A palavra é o órgão metafísico do homem³⁷ (SCHULZ, 2004a, tradução minha).

Nessa perspectiva, assumimos, então, a assertiva de que a pronúncia de palavras não somente deu origem ao universo, mas também é o que permite que ele continue se expandindo aos olhos do humano, e existindo. Huston (2010) explicaria isso do seguinte modo:

O universo como tal não tem Sentido. Ele é silêncio. Ninguém pôs Sentido no mundo, ninguém além de nós. O Sentido depende do humano, e o humano depende do Sentido. Quando tivermos desaparecido, mesmo se o nosso sol continuar emitindo luz e calor, não haverá mais Sentido algum. Nenhuma lágrima será derramada sobre a nossa ausência, nenhuma conclusão será tirada sobre o significado da nossa breve passagem pelo planeta Terra; esse significado terminará conosco. Assim como a natureza, nós não suportamos o vazio. Somos incapazes de constatar sem imediatamente buscar “entender”. E compreendemos essencialmente por intermédio das narrativas, ou seja, das ficções (HUSTON, 2010, p. 18).

³⁷ “El sentido es el elemento que arrastra al ser humano al proceso de la realidad. Es un dato absoluto y que no puede ser deducido de otros datos. Es imposible explicar por qué algo nos parece ‘sensato’. Atribuirle un sentido al mundo es una función indisociable de la palabra. La palabra es el órgano metafísico del hombre.”

A sensação de que estamos acompanhando o universo se expandir somente nos é possível graças ao fato de que o homem não vive sem exercitar seu órgão fabulador, que em alguns pulsa em maior grau. Em outras palavras, as leis da física que conhecemos hoje e que nos explicam o universo somente nos foram desveladas porque, antes, cientistas, filósofos e demais intelectuais colocaram em operação as leis do governo da imaginação, mesmo aqueles que acreditaram se basear exclusivamente nas leis do racionalismo, pois “*tudo* é traduzido por nós desse modo, metamorfoseado, metaforizado. Sim, até mesmo na época moderna, desencantada, científica, racional, inundada de Luzes” (HUSTON, 2010, p. 19, grifo da autora).

O que os cientistas fazem é estimular, com suas perguntas e especulações, a centelha adormecida que vive no interior das coisas, agitando-a de modo que seu poder magnetizador entre em comunicação com as diversas partículas que movem o todo. No século XIX, Charles Baudelaire (2018), em “A rainha das faculdades”³⁸, tratou, de certo modo, dessa questão quando refletiu sobre a potência da imaginação e defendeu, como Schulz e Huston, seu primado em relação às outras faculdades humanas. E, avizinhando todas as nossas faculdades, o poeta francês nos mostrou como encontrar na imaginação a força magnetizadora que constela o todo:

Misteriosa faculdade é essa rainha das faculdades! Ela toca todas as outras; excita-as, envia-as ao combate. Assemelha-se a elas algumas vezes ao ponto de com elas se confundir e, todavia, é sempre ela mesma, e os homens nos quais ela não age são facilmente reconhecidos por não sei qual maldição que murcha suas produções como a figueira do Evangelho (BAUDELAIRE, 2018, p. 3).

Sobre um sábio sem imaginação – e aqui nós podemos substituir o termo “sábio” por “cientista” –, o poeta francês afirmou que é possível que ele aprenda “tudo o que, tendo sido ensinado, podia ser aprendido, mas que não encontrará as leis ainda não reveladas. A imaginação é a rainha do verdadeiro, e o possível é uma das províncias do verdadeiro. Ela é positivamente aparentada com o infinito” (BAUDELAIRE, 2018, p.4). E não somente se aparenta com o infinito, como o criou e o governa:

³⁸ Esse ensaio integra o conjunto de dez textos que receberam o título *Salon de 1859*, originalmente publicado pela *Revue Française* nas edições de junho e julho daquele ano.

Ela criou, no início do mundo, a analogia e a metáfora. Decompois toda a criação e, com os materiais apanhados e dispostos conforme regras das quais não se encontra a origem senão no mais profundo da alma, ela cria um mundo novo [*nouveau*], produz a sensação do absolutamente novo [*neuf*]. Como criou o mundo (pode-se bem dizer isto, creio, mesmo num sentido religioso), é justo que ela o governe (BAUDELAIRE, 2018, p. 3).

Em “O governo da imaginação”³⁹, após arquitetar e expor, não sem timidez, como confessa o poeta francês, sua reflexão sobre o governo da imaginação, ele encontra, por obra do acaso, ao folhear o livro *The night side of nature* (1848), a sentença que justifica – contra todo o ceticismo do seu tempo – a linha de pensamento que o inquietava. No universo das palavras que compõem o livro da escritora britânica Catherine Crowe, que forma a constelação baudelairiana, cintilou para o poeta o seguinte parágrafo, que também ilumina esta minha reflexão:

Por imaginação, não quero somente expressar a ideia comum implicada na palavra da qual se faz grande abuso, e que é simplesmente fantasia [fantaisie], mas sim a imaginação criadora, cuja função é bem mais elevada e, na medida em que o homem é feito à semelhança de Deus, conserva uma relação distante com essa potência sublime pela qual o Criador concebe, cria e sustenta seu universo (CROWE, citada por BAUDELAIRE, 2019, p. 2).

Encontramos, como vemos, não somente nos escritos de Schulz, mas nos de Baudelaire, de Crowe, de Huston, e de inúmeros outros poetas e estudiosos da linguagem, reflexões que ressaltam o poder criador da palavra; revisitá-los, inclusive, no espaço desta tese, seria impossível. Ou seja, a contribuição de Schulz para o estudo da relação entre a palavra e a realidade não reside, é claro, na constatação de algo que há muito tempo já nos foi sentenciado. O próprio escritor polonês, em seu “manifesto”, trata da fonte de onde emanam todas as reflexões a esse respeito. Ele mesmo explicita que esse sentido já era proclamado pelas velhas cosmogonias por meio da sentença “No princípio era o Verbo”. Essa sentença, que abre o *Evangelho Segundo São João* e que retoma nele o “Hino de criação do universo”, do livro de *Gênesis*, é continuada no texto

³⁹ Esse texto também integra o conjunto *Salon de 1859*, e também foi publicado pela primeira vez na *Revue Française*.

bíblico da seguinte forma: “e o Verbo estava com Deus e o Verbo era Deus. No princípio, ele estava com Deus. Tudo foi feito por meio dele e sem ele nada foi feito.” (JO, 1-3). Em nossa passagem pelo primeiro capítulo do livro de *Gênesis*, lemos que Deus, de fato, nada utilizou além da palavra na criação da sua Grande Obra. A expressão “E Deus disse:” seguida pelo verbo “haver” flexionado no imperativo afirmativo, e pelas descrições das ações realizadas, aparece repetidas vezes na narrativa bíblica que conta o surgimento do mundo e da humanidade. Deus criou o universo e o ordenou unicamente com palavras. Por isso compreendemos que a criação com base em referente nenhum é atributo exclusivo de Deus. E porque foi criado por Ele à Sua imagem e semelhança, tendo herdado o dom da criação por meio da palavra, é que o homem continua o processo de mitificação da realidade. Ao dizermos, simplesmente, “No princípio era o Verbo”, não apenas pelo que dizemos, mas pela nossa ação de colocar o Verbo em vibração, já estamos, à imagem e semelhança de Deus, retomando a ação da criação primeira.

Se o princípio cosmogônico bíblico em sua relação com a criação poética já foi amplamente discutido antes de Schulz, por que eu disse, então, que “Mitificação da realidade” é um texto com certa aura profética? Se ele não prenuncia ou inaugura uma verdade, em que consiste essa profecia? Considero que ela consiste no fato de que o escritor polonês não apenas constatou, mas se inquietou profundamente com a questão de que as ciências humanas, impregnadas de racionalidade, debruçadas sobre os desdobramentos da noção de que a função da arte é imitar a realidade, e não criá-la, estariam e continuariam, em vez de avançar, a deambular em torno da questão da mimese. E é isso o que ainda vemos acontecer nos dias atuais.

Geralmente, na nossa introdução aos estudos literários, costumamos recuar, necessariamente, até certa Antiguidade, mais especificamente, até o pensamento de Platão, n’*A República*, e o de Aristóteles, na *Poética*, para acessarmos a sistematização das noções que tratam da relação direta entre a literatura e a realidade. Recua-se aos antigos não apenas em nome da compreensão da gênese da mimese, da arte como imitação da natureza, mas porque, por mais que tenham sido ampliados, os inúmeros estudos que posteriormente se dedicaram a essa questão não deram conta de resolver as controvérsias que a envolvem.

No rol dessas controvérsias, Antoine Compagnon (2010) faz um apanhado dos diversos termos que entraram na fila para substituição do termo mimese, como “ficção”,

“ilusão”, “mentira”, “realismo”, “referente” e “referência”, e também uma retomada de diversos estudos a respeito dessa questão, para demonstrar que, ao contrário do que se esperava, a ampliação dos estudos significou nada mais do que a ampliação do próprio problema. Isso porque as dificuldades parecem consistir não na terminologia ou no deslocamento do olhar para a questão, mas no movimento dos elementos que a constituem, que estarão em uma incansável brincadeira de substituição de um pelo outro.

Essa deambulação da teoria literária pode ser explicada pela noção de Schulz de que a ciência, como um todo, movida pela convicção de que seus esforços a levarão a encontrar o “sentido último do mundo”, busca significado em construções artificiais, ignorando que os elementos que ela utiliza são também rudimentos da mitologia antiga e universal. A nossa própria dificuldade de encontrarmos um termo específico que dê conta de exprimir o significado da mimese diz muito sobre isso, pois as palavras, de vida própria, insistem em nos trair para, expressando fidelidade às suas origens, buscar por suas infinitas combinações. Segundo o escritor polonês,

a mitificação do mundo não terminou. Esse processo só foi dificultado pelo desenvolvimento da ciência, empurrado para um caminho secundário onde permanece, separado do seu significado. A ciência também nada mais é do que um esforço para construir o mito do mundo, já que o mito está contido nos elementos que usa e não podemos ultrapassá-lo⁴⁰ (SCHULZ, 2004a, tradução minha).

Essa reflexão de Schulz sobre os esforços da ciência, que, embora utilize seus métodos próprios, busca o “sentido último” do mundo fazendo uso da palavra, parece explicar uma das reflexões às quais chega o físico e cosmólogo britânico Stephen Hawking (2016) sobre a origem do universo:

⁴⁰ “La mitificación del mundo no ha terminado. Ese proceso únicamente ha sido obstaculizado por el desarrollo de la ciencia, empujado a una vía secundaria donde permanece, separado de su sentido. La ciencia tampoco es otra cosa que un esfuerzo por construir el mito del mundo, puesto que el mito está contenido en los elementos que ella utiliza y nosotros no podemos ir más allá del mito.”

A ideia de que o universo tem múltiplas histórias pode soar como ficção científica, mas hoje é aceita como um fato. Ela foi formulada por Richard Feynman, um grande cientista e uma figura e tanto. Hoje trabalhamos para combinar a teoria da relatividade geral de Einstein com a ideia de Feynman sobre as múltiplas histórias em uma teoria unificada completa capaz de descrever tudo que acontece no universo. Essa teoria unificada nos possibilitará calcular de que maneira o universo vai se desenvolver caso saibamos como as histórias começaram. Mas a teoria unificada em si mesma não nos dirá como o universo começou ou qual foi seu estado inicial. Para isso, precisamos do que é chamado de condições de contorno, regras que nos informam o que acontece nas fronteiras do universo, nos limites do espaço e do tempo (HAWKING, 2016, p. 88).

E para dar conta de explicar a seus leitores a teoria das condições de contorno do universo, ao lançar mão de suposições, ao fundamentar sua narrativa com termos como “se” e “talvez”, o cientista confirma para nós aquilo que nos disse Bruno Schulz sobre a função mais primitiva do espírito consistir em sua vocação para a criação de fábulas, de histórias. Mesmo praticando a ciência tradicional, ao falar da existência de um tempo imaginário, paralelo ao tempo real, e ao fazer uso de metáforas, Hawking (2016) fabula a tal ponto que seu leitor experimenta, novamente, a sensação de se tratar de um assunto de ficção científica:

Se o contorno do universo fosse apenas um ponto normal do espaço e do tempo, poderíamos ir além dele e decretar esse território como parte do universo. Já se fosse uma borda irregular onde o espaço e o tempo estivessem esmagados e a densidade fosse infinita, seria muito difícil definir condições de contorno significativas.

Entretanto, Jim Hartle e eu notamos que havia uma terceira possibilidade. Talvez no universo não exista fronteira no espaço e tempo. À primeira vista, isso parece contradizer os teoremas demonstrados por Penrose e por mim, que mostravam que o universo deve ter tido um início. Porém, como explicado no Capítulo 2, há outro tipo de tempo, o tempo imaginário, perpendicular ao tempo real comum que percebemos transcorrer. A história do universo em tempo real determina sua história no tempo imaginário e vice-versa, mas os dois tipos de histórias podem ser bem diferentes. O universo não precisa ter um início ou fim no tempo imaginário. O tempo imaginário se comporta como outra direção no espaço. Assim, podemos pensar nas histórias do universo no tempo imaginário como superfícies curvas, como uma bola, um plano ou uma cela, mas com quatro dimensões em vez de duas (HAWKING, 2016, p. 88-91).

Se compreendermos assim os esforços da ciência, como os esforços de mentes humanas empenhadas em imaginar e em contar a seus leitores a história, ou as histórias, do grande livro que é o universo, compreenderemos, então, o que Schulz quis nos dizer sobre o “sentido último” estar contido no mito, não sendo possível ao espírito humano ultrapassá-lo, pois o mito é ele próprio o princípio e o fim. Nada extrapola, portanto, a dimensão em que reinam as palavras. Nessa perspectiva cosmológica, como já vimos, a palavra ocupa o centro de tudo, sendo sua força a responsável por manter o todo.

Como podemos perceber por meio da leitura de “Mitificação da realidade”, Schulz recupera a essência do “Hino de Criação do Universo” e a transforma no argumento fundador de seu pensamento filosófico-artístico, pois a comprehende como a fórmula de criação de todas as obras artísticas. Foi comprometido com o ideal professado nesse seu ensaio que Schulz, utilizando-o como guia, constelou as obras que analisou durante o desempenho de seu papel de crítico da criação artística, papel esse que ele estendeu aos personagens principais de sua obra literária. Em todos os escritos de sua *Ficção completa*, há, por detrás do cotidiano familiar dos personagens, a intenção do autor de tratar de seus princípios artísticos e literários. Józef, o narrador-protagonista, e seu pai, Jakub, são como personagens-metáforas incumbidos de conduzir os leitores de Schulz pelos bastidores do universo da arte, são, de certo modo, espelhos da própria figura do escritor polonês.

Na romance *Lojas de canela*, mais especificamente, nos empreendimentos heréticos de Jakub, encontramos a expressão máxima da criação artística como retorno à criação original, como continuação do processo de mitificação da realidade. Trata-se de um personagem de extrema importância, que mereceu uma descrição longa e detalhada no *exposé* que o escritor elaborou para a obra:

No centro da ação, “o pai”, um personagem enigmático, comerciante de profissão, dono de uma loja de tecidos, que rege um bando de vendedores ignorantes e ruivos. Nós o vemos atormentado por uma busca sem fim, cheio de profunda angústia por um segredo que se oculta eternamente, atingindo e desordenando sem cessar a essência das coisas, por meio de experiências cada vez mais arriscadas. Estava escrito no destino deste homem tentado, perseguido, que ele iria cultivar solitariamente uma meditação sobre a salvação do mundo, em meio a seres indiferentes e estúpidos, insensíveis a seu tormento metafísico, e quase sucumbir sob o peso dessa missão. Suas experiências duvidosas, sua busca herética tateiam as raízes do mistério do mundo. Ele se vê submetido a uma constante tentação para

manipular perversamente os nós secretos que asseguram a coerência do mundo, para fazer cócegas em seu enigma, no lugar mais sensível, com seus dedos curiosos e provocadores⁴¹ (SCHULZ, 2004b, tradução minha).

É por meio dessa nossa passagem pela obra ficcional de Schulz, pela nossa imersão em sua “saga fantástica”, como bem a denominou Miłosz (2012a), pela observação atenta das experiências de Jakub, que compreendemos melhor o que nos disse o autor de *Lojas de canela* sobre o modo como ele criou sua família fictícia. Foi bebendo também nas fontes dos escritos bíblicos, como fez Mann ao criar *José e seus irmãos*, que Schulz se inspirou para mitificar suas experiências cotidianas, tornando-as parte de um grande todo universal. Ele acolhe bem em sua obra, a seu modo, grandes personalidades bíblicas, fazendo-as transitarem pelos espaços cotidianos e ao mesmo tempo transfigurados de sua cidade natal mitificada. E essa migração dos heróis bíblicos do Antigo Testamento, texto que Erich Auerbach (1987) comparou à *Odisseia*, de Homero, chamando-o de “igualmente antigo, igualmente épico”, lembra-nos a seguinte passagem de *Mimesis*: “o Velho Testamento nos oferece este caráter de história das personalidades como modelagem daqueles que Deus escolheu para o desempenho dos papéis exemplares” (AUERBACH, 1987, p. 15). A propósito disso, no capítulo “A visitação”, Deus aparece para o Jakub schulziano, e, como fez com o Jacó bíblico, acaba por transformar seu destino diante dos olhos dos homens comuns. Em sua observação atenta ao comportamento do pai, Józef testemunha o diálogo conturbado que ele estabelece com o Deus da Criação:

Era um diálogo terrível como a fala dos trovões. Os brandimentos de suas mãos rasgavam o céu em pedaços, e nas frestas aparecia o rosto de Jeová, inchado de cólera e cuspindo pragas. Vi, sem olhar, o

⁴¹ “En el centro de la acción, ‘el padre’, un personaje enigmático, comerciante de profesión, a la cabeza de una tienda de tejidos, y que gobierna a una caterva de vendedores ignaros y pelirrojos. Lo vemos atormentado por una búsqueda sin fin, colmado de profunda angustia por un secreto que se hurta eternamente, atacando y hurgando sin cesar la esencia de las cosas, con experiencias cada vez más arriesgadas. Estaba escrito en el destino de ese hombre probado, perseguido, que habría de cultivar solitariamente una meditación sobre la salvación del mundo en medio de seres indiferentes y estúpidos, insensibles a su tormento metafísico, y casi sucumbir bajo el peso de esa misión. Sus dudosas experiencias, su herética búsqueda, tocan las raíces del misterio del mundo. Se ve sometido a una constante tentación por manipular con mano perversa los nudos secretos que aseguran la coherencia del mundo, por cosquillear su enigma con dedos curiosos y provocadores en el lugar más sensible.”

terrível Demiurgo, que deitado nas trevas como no Monte Sinai, apoiando suas mãos poderosas no cortinado, encostava o rosto nos vidros superiores da janela, achatando monstruosamente seu nariz carnudo. Ouvia sua voz nos intervalos da tirada profética de meu pai, ouvia esse poderoso rosnar de seus lábios inchados, que fazia tinir as janelas e que se misturava com as explosões de conjuros, lamentos e ameaças de meu pai (SCHULZ, 2012, p. 28).

Como se nos dissesse que o elemento mítico pode irromper até mesmo dos rituais cotidianos mais ordinários, em uma cena marcada pelos traços de sua ironia e humor, Schulz concede a Jakub a vitória sobre o Demiurgo, que também foi vencido pelo Jacó bíblico: “À luz do relâmpago vi meu pai, de pijama desabotoado, despejando de um só poderoso golpe, com uma terrível praga, o conteúdo do urinol pela janela, na noite que murmurava feito uma concha” (SCHULZ, 2012, p. 29). Foi nessa época de profundo diálogo com Deus, como que por uma espécie de benção, que Jakub passou a transgredir os limites do humano e do real. Abandonando a realidade, que Schulz afirma ser nada mais do que a sombra da palavra, o pai de Józef deixa-se governar cada vez mais pelos desígnios da imaginação criadora, adentrando um universo de infinitas possibilidades, explorando e se entregando a rituais que lhe permitem, de modo dinâmico, mergulhar na essência da vida por meio da realização de todo tipo de experiência. Assim, progressivamente, ele vai se desligando da comunidade dos homens, desprendendo-se do peso das convenções e das burocracias, do trabalho e dos compromissos cotidianos, até assumir as características de uma criatura metamórfica que experimenta com profundidade todo tipo de ser. Dando preferência aos seres mais marginalizados, ele se metamorfoseia constantemente e a olhos vistos, incorporando, na dimensão carnal e na espiritual, as características e os rituais do ceremonial dos animais que o circundam, como um pássaro, uma barata, uma mosca, um gato, um caranguejo, o que faz com que ele se detenha minuciosamente sobre a matéria e o modo de vida que constituem esses seres.

Familiarizado com a essência da matéria, que, como sabemos, na concepção schulziana, “goza de uma fecundidade infinita”, nos capítulos sequenciais “Os manequins”, “Tratado dos manequins ou O segundo Gênesis”, “Tratado dos manequins – continuação” e “Tratado dos manequins – Final”, Jakub transforma-se em um grande heresiarca e retira das mãos de Deus o privilégio da criação. Glorificando

incessantemente o elemento da matéria, ele planeja criar o homem novamente, à imagem e semelhança do manequim:

– O Demiurgo – 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 incita 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 maciezias doces, fantasmagorias nascidas de seu delírio tenebroso. [...] Meu pai não se cansava de glorificar esse estranhíssimo elemento que é a matéria. – Não existe matéria morta – ensinava –, a morte não passa de um simulacro que oculta formas desconhecidas de vida. A sua escala é infinita, inesgotáveis os seus matizes. O Demiurgo possuía interessantes e preciosas receitas de criação. Servindo-se delas, criou numerosas espécies, dotadas de poder de autorreprodução. Ninguém sabe se essas receitas serão algum dia reconstruídas. O que, aliás, não é necessário, porque mesmo que tais métodos clássicos de criação se tornem inacessíveis de uma vez por todas, ainda restarão certos métodos ilegais, uma infinidade de métodos heréticos e criminosos (SCHULZ, 2012, p. 45-46).

Como nessa passagem, tem-se na sequência de capítulos mencionada a explanação poética a respeito da tão comentada teoria do escritor polonês sobre a “degradação da realidade”. O manequim é a metáfora para a materialidade das coisas, para a realidade que se deixa moldar e que, segundo Schulz, se submete à vontade da palavra poética, que, por sua vez, é o sopro vivificante do espírito. Como o escritor nos diz,

as *Lojas de canela* dão uma certa receita da realidade, postulando um tipo particular de substância. A substância dessa realidade está em um estado de fermentação perpétua, caracterizando-se por sua contínua ebulação, pela vida secreta que a habita. Não há objetos mortos, rigorosos ou limitados. Deforma e expande qualquer coisa além de seus limites, não adota uma determinada forma senão para abandoná-la na primeira ocasião. Um princípio particular se manifesta nos hábitos e modos de ser desta realidade: é o princípio da mascarada universal⁴² (SCHULZ, 2008a, tradução minha).

⁴² “Las Tiendas de Canela Fina dan una cierta receta de la realidad, postulando un género particular de sustancia. La sustancia de esa realidad está en estado de perpetua fermentación, se caracteriza por su

O “princípio da mascarada” é, para Schulz (2008a), a teoria segundo a qual as formas assumidas pela realidade não passam de máscaras, de aparências que não se sustentam por muito tempo, pois, como Jakub, um homem pode ser tanto uma barata como um pássaro. Trata-se apenas da encenação de um papel secundário. Segundo ele, é nisso que consiste a própria essência da vida, pois também os humanos são constituídos dessa matéria que se deixa moldar, e que acaba entrando no jogo da palavra, no jogo da arte. E Schulz (2008a) continua:

Para viver, deve-se utilizar um número ilimitado de máscaras. Essa errância das formas é a própria essência da vida. É por isso que emana dessa substância a aura de uma espécie de ironia universal. Uma atmosfera própria dos bastidores reina aí perpetuamente; acreditamos ver detrás das cortinas os atores despojarem-se de suas roupas e rirem do patético do seu papel. A ironia é inherente ao mesmo fato de se existir como indivíduo: é uma farsa que se deixa ser pega, como um palhaço que lhe mostra a língua⁴³ (SCHULZ, 2008a, tradução minha).

Em seu universo, tudo está em estado de fermentação, de latência, de transformação, de efervescência. Trata-se, como vimos, de um estado da realidade que não obedece, necessariamente, às leis da física, mas às leis do governo da imaginação. Não existe matéria morta porque o sopro vivificante do espírito da arte sonda todas as coisas, desde o princípio. Assim, ao descrever as empreitadas de seu pai, Józef está, ao mesmo tempo, tratando da situação dos poetas, da situação do próprio Bruno Schulz, que, solitariamente, embora conectado pela força da palavra a uma legião de poetas, assume o compromisso de desbravar os territórios mais ocultos da poesia. E está a tratar também do valor da própria poesia, de seu potencial de transformação da realidade:

ebullición continua, por la vida secreta que la habita. No hay objetos muertos, duros o limitados. Deforma y dilata cualquier cosa más allá de sus límites, no adopta una cierta forma más que para abandonarla a la primera ocasión. Un principio particular se manifiesta en los hábitos y maneras de ser de esta realidad: es el principio de la mascarada universal.”

⁴³ “Para vivir debe utilizar un número ilimitado de máscaras. Esa errancia de las formas es la esencia misma de la vida. Es por lo que emana de esa sustancia el aura de una especie de ironía universal. Una atmósfera de entre bastidores reina ahí perpetuamente; creeríamos ver detrás de la escena a los actores despojarse de sus ropajes y reírse de lo patético de su papel. La ironía es inherente al mismo hecho de existir en tanto que individuo: es una farsa en la que uno se deja coger, como un payaso que os saca la lengua.”

Só hoje percebo o heroísmo solitário com que ele sozinho declarou guerra ao elemento imensurável de tédio que entorpecia a cidade. 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 caiam 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).

Para Schulz, é a poesia que liberta a realidade de sua casca cinza fúnebre, que a faz florescer em infinitas cores, que a acorda de sua sonolência profunda. Referindo-se a seu pai como se referisse ao maior dos poetas, Józef afirma que, em contato com ele,

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 heresiárquico passava entre as coisas como um magnetizador, contagiando e seduzindo-as com seu perigoso encanto (SCHULZ, 2012, p. 44).

Nessa passagem, Józef parece se referir àquelas mesmas “regiões espirituais” descritas por Schulz em seus ensaios críticos, habitadas pelos iniciados na poesia, regiões onde o escritor polonês testemunha as ações do grande espírito fabulador, o que o conecta com todas as legiões de iniciados e lhe permite falar com propriedade sobre as fontes de onde emana toda poesia. Parece estar tratando também de “Mitificação da realidade”, do poder do poeta de contagiar a palavra cotidiana com o magnetismo que é próprio da palavra primitiva. Segundo o escritor, a poesia é a manifestação autônoma da palavra, é a quebra do automatismo que a reprimia, pois,

quando as exigências da prática se relaxam, quando a palavra liberada dessa pressão se abandona em si mesma e retorna às suas próprias leis, ocorre nela uma regressão; tende então a se completar, a encontrar seus antigos laços, seu sentido; e essa tendência da palavra em direção

à sua matriz, seu anseio pela origem remota, chamamos de poesia⁴⁴ (SCHULZ, 2004a, tradução minha).

É nisto que consiste, a meu ver, a grande contribuição de Schulz: na criação de um legado inteiramente comprometido com o fato de que o homem, criado à imagem e semelhança do Grande Criador, herdou o dom da palavra, e, com ela, o dom da criação. Não há um só fragmento de sua obra, literária, gráfica, epistolar e ensaística, que não preste uma homenagem à palavra mitificadora da realidade, que não faça parte de um incessante movimento de retorno ao sentido mítico. Sua tese sobre a mitificação da realidade faz-nos compreender que somente a arte, que é uma “expressão espontânea da vida”, proporciona ao homem o acesso ao “sentido último do mundo”: “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 nascem os valores”⁴⁵ (SCHULZ, 2008a, tradução minha). Autor do segundo Gênese, o artista é, como veremos adiante, entre os seres humanos, aquele que, em língua própria, parece estar sempre a nos dizer: “No princípio era a Poesia!”. Ele é o guardião da palavra primitiva, o inseto fosforescente que penetra nas profundezas da sombra da palavra, para, entre lampejos intermitentes, lembrar-nos de que a realidade é uma pobre sucedânea da arte.

⁴⁴ “cuando las exigencias de la práctica se relajan, cuando la palabra liberada de esa presión se abandona a sí misma y vuelve a sus propias leyes, se produce en ella una regresión; tiende entonces a completarse, a encontrar sus antiguos lazos, su sentido; y esa tendencia de la palabra hacia su matriz, su añoranza del remoto origen, nosotros la llamamos poesía.”

⁴⁵ “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.”

3.2 Língua de vaga-lumes: curtos-circuitos de sentidos entre as palavras

A poesia é um curto-circuito de sentido que ocorre entre as palavras, um surto repentino de mitos ancestrais. [...] Com o tempo, a palavra torna-se obsoleta, deixa de transmitir novos sentidos. O poeta devolve às palavras a virtude de corpos condutores, criando acumulações onde nascem novas tensões.⁴⁶

Bruno Schulz, “Mitificação da realidade”.

Somente renovando a língua é que se pode renovar o mundo. Devemos conservar o sentido da vida, devolver-lhe esse sentido, vivendo com a língua.

Guimarães Rosa, “Diálogo com Guimarães Rosa”.

Concebido à imagem e semelhança do Grande Criador, sem distinção, o homem herdou não somente o dom da palavra, mas a liberdade para manipulá-la segundo sua própria vontade. Pois não há, em todo este universo criado pelas palavras, nenhum mecanismo que garanta seu bom uso, que faça com que seus usuários as pronunciem conscientes de seu potencial de criação. Fazemos uso da palavra cotidiana e incansavelmente para diversos fins de ordem prática e simplesmente não conseguimos nos imaginar destituídos dela como nosso principal órgão de comunicação. E a comunicação, como vimos, é, de acordo com Schulz, o campo de clandestinidade para o qual a palavra primitiva se viu arrastada e aprisionada. Na concepção do escritor polonês, toda vez que a palavra primitiva é retirada de seu repouso para atender às necessidades básicas humanas da vida prática, ela passa a ser regida por regras que a enrijecem, que não se harmonizam com as leis de sua infinita potência criadora.⁴⁷

⁴⁶ “La poesía son cortocircuitos de sentido que se producen entre las palabras, un repentino brote de mitos ancestrales. [...] Con el tiempo, la palabra se anquilosa, deja de vehicular sentidos nuevos. El poeta le devuelve a las palabras su virtud de cuerpos conductores, creando acumulaciones donde nacen tensiones nuevas.”

⁴⁷ É inevitável não pensar, aqui, na premissa dos “Formalistas russos”, que opunham a “linguagem prática/prosaica” à “linguagem poética”. Aproximados no tempo e no espaço, apesar das especificidades, Bruno Schulz e teóricos como Boris Eichenbaum e Victor Chklóvski dialogam pelo mesmo viés. Cf.

Gasta, opaca, destituída de todo seu brilho e seu vigor; essa é a condição da língua do nosso cotidiano quando a utilizamos de modo automatizado. Atrofiada, não exercitada pelo mau uso que fazemos dela, a palavra primitiva se dobra sobre si mesma, deixando de se desenrolar, de serpentejar, de desabrochar suas infinitas possibilidades, como a cobra lendária evocada por Schulz em “Mitificação da realidade”.

Depostas de sua liberdade, rígidas, as palavras que utilizamos cotidianamente constroem em torno de nós mesmos os mais altos muros, e de tal modo que até mesmo sua função comunicativa fica comprometida, pois, murados em nosso próprio mundo, não nos conectamos com os outros e nem habitamos os mundos construídos por eles. Enclausurados em nossos redutos, atarefados com nossos próprios interesses, entendemo-nos cada vez menos com nossa própria espécie, pois nos automatizamos por meio do uso de palavras que foram estimuladas a perceber que, mais do que de pontes, precisamos de muros. Tendo assumido, como Schulz, o compromisso de refletir sobre o utilitarismo da palavra, o filósofo francês Gilles Deleuze (2000) afirmou o seguinte:

Talvez a fala, a comunicação, estejam apodrecidas. Estão inteiramente penetradas pelo dinheiro: não por acidente, mas por natureza. É preciso um desvio da fala. Criar foi sempre coisa distinta de comunicar. O importante talvez venha a ser criar vacúolos de não-comunicação, interruptores, para escapar ao controle (DELEUZE, 2000, p. 217).

Desviar a fala, tanto para Deleuze quanto para Schulz e para a constelação de artistas que o acompanham nesta tese, é afrouxar as amarras do nosso cotidiano que controlam a palavra, é deixá-la entregue à sua própria sorte para que, assim, ocorra o fenômeno da criação artística, fenômeno esse que não se realiza plenamente nas criações dos homens e das mulheres comuns, do povo que se vê murado em seu cotidiano, em seu sofrimento, pelo utilitarismo da palavra. Ainda nas palavras de Deleuze (2000, p. 214-215),

o povo é sempre uma minoria criadora, e que permanece tal, mesmo quando conquista uma maioria: as duas coisas podem coexistir porque

não são vividas no mesmo plano. Os maiores artistas (de modo algum artistas populistas) apelam para um povo, e constatam que “o povo falta”: Mallarmé, Rimbaud, Klee, Berg. No cinema, os Straub. O artista não pode senão apelar para um povo, ele tem necessidade dele no mais profundo de seu empreendimento, não cabe a ele criá-lo e nem o poderia. A arte é o que resiste: ela resiste à morte, à servidão, à infâmia, à vergonha. Mas o povo não pode se ocupar de arte. Como poderia criar para si e criar a si próprio em meio a abomináveis sofrimentos?

Esse “povo que não se ocupa de arte”, esse “povo que falta”, ou que, como percebeu Pasolini (2012), não sabe mais se organizar como povo, é cada vez mais conduzido para uma zona de confinamento que lhe impede de ter plenas condições de saber que precisa da arte como do seu próprio alimento diário. Entregue ao utilitarismo da palavra, aos agenciamentos de um sistema de comunicação eficiente e instantâneo, esse povo deixa cada vez mais de se ocupar de arte porque exercita cada vez menos sua imaginação, “rainha das faculdades humanas”, como a denominou Baudelaire (2018), e um poderoso “mecanismo produtor de imagens para o pensamento”, como ressaltou Didi-Huberman (2011, p. 61). E quanto mais se distancia da arte, tanto mais o povo deixa de compreender que, ao modo dos insetos fosforescentes, sua sobrevivência depende da potência de seu órgão luminescente, da faculdade que tem o maior potencial de comando de seu organismo, faculdade que o coloca em movimento, que dá sentido à sua existência e que produz as condições para que ele se defenda dos perigos da realidade que o cerca. Nessa perspectiva, penso que a imaginação está para a espécie humana como a bioluminescência está para os insetos fosforescentes.

Foi por compreender profundamente a natureza humana que Pasolini expressou o desaparecimento do poder do povo do coração da sociedade contemporânea pelo viés da metáfora da extinção dos vaga-lumes. Vítima do que o cineasta chamou de “genocídio cultural”, o povo simplesmente desapareceu do campo de visão de Pasolini. “O ‘verdadeiro fascismo’, diz ele, é aquele que tem por alvo os valores, as almas, as linguagens, os gestos, os corpos do povo. É aquele que ‘conduz, sem carrascos nem execuções em massa, à supressão de grandes porções da própria sociedade’” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 29). E é por isso que é tão importante que saibamos identificar aquilo que destrói nossa liberdade para o movimento, nossa potência criadora. Os vaga-lumes desapareceram diante dos olhos do cineasta, mas não foi em meio à noite escura, pois

quando a noite é mais profunda, somos capazes de captar o mínimo clarão, e é a própria expiração da luz que nos é ainda mais visível em seu rastro, ainda que tênue. Não, os vaga-lumes desapareceram na ofuscante claridade dos “ferozes” projetores: projetores dos mirantes, dos shows políticos, dos estádios de futebol, dos palcos de televisão. Quanto às “singulares engenhocas que se lançam umas contra as outras”, não são mais do que os corpos superexpostos, com seus estereótipos do desejo, que se confrontam em plena luz dos *sitcoms*, bem distantes dos discretos, dos hesitantes, dos inocentes vaga-lumes, essas “lembraças um tanto pungentes do passado” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 30-31).

À luz do “apocalipse” anunciado por Pasolini, Didi-Huberman (2011) busca compreender as nuances do apocalipse que se instaura diante de nossos olhos no agora, pois “nossa ‘atual mal-estar na cultura’ caminha nesse sentido, ao que tudo indica, e é assim que, com frequência, o experimentamos” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 42). E o filósofo chega à conclusão de que aceitar a realidade tal qual ela se apresenta para nós não deve ser nossa única alternativa, pois

uma coisa é designar a máquina totalitária, outra coisa é lhe atribuir tão rapidamente uma vitória definitiva e sem partilha. Assujeitou-se o mundo, assim, totalmente como o sonharam – o projetam, o programam e querem no-lo impor – nossos atuais “conselheiros pérfidos”? Postulá-lo é, justamente, dar crédito ao que sua máquina quer nos fazer crer. É ver somente a noite escura ou a ofuscante luz dos projetores. É agir como vencidos: é estarmos convencidos de que a máquina cumpre seu trabalho sem resto nem resistência. 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).

Ao olhar para as frestas dos possíveis, ao enxergar entre as pequenas aberturas um modo de resistência, o filósofo alerta-nos para o fato de que a solução não se manifestará diante de nós na mesma medida radical e veloz com que se instaura o pesadelo que assombra nossa liberdade e nossa potência criativa: “Haverá apenas sinais, singularidades, pedaços, brilhos passageiros, ainda que fracamente luminosos. Vaga-lumes, para dizê-lo da presente maneira” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 43). E à pergunta sobre qual seria o destino dos insetos tremeluzentes que, deslumbrantes,

apareceram diante dos olhos do cineasta italiano, em 1941, e que desapareceram diante desses mesmos olhos, em 1975, o filósofo francês responde, ao longo das páginas de sua *Sobrevivência dos vaga-lumes*, com a recorrência e com a força de signos luminosos como “arte” e “poesia”. Recuperando a potência das imagens poéticas que lampejam nas obras de alguns escritores, filósofos e críticos, transpondo essas imagens para sua própria escrita e reacendendo nelas suas centelhas, ao refletir sobre a poética da sobrevivência, Didi-Huberman (2011) ensina-nos um modo de sobreviver poeticamente, e de nos inserirmos na atmosfera cósmica da arte para, nela, nos tornarmos uma espécie de rede de apoio daqueles que defendem a causa poética.

É contra a força do utilitarismo que sonda e que deseja ardente mente corroer as palavras e as imagens às quais elas dão à luz que os poetas resistem bravamente, sendo eles próprios um símbolo dessa degradação, pois “‘poeta’ pertence àquela categoria de palavras que, durante um certo tempo, caíram enfermas, em desamparada exaustão: eram evitadas e dissimuladas – seu uso expunha-nos ao ridículo – e foram tão exauridas que, enrugadas e feias, transformaram-se em um sinal de perigo” (CANETTI, 1990, p. 275). Qualquer que seja a época, lá estão os poetas, desnudando-se da realidade, como uma lagarta que rompe a crisálida e, instituída de um novo corpo, adentra um novo universo, deixando para trás apenas um amontado de cascas inférteis e de tecidos mortos. Como em um ato de adaptação biológica de um ser diante da ameaça da extinção de sua espécie, surgem no ser do poeta membros e faculdades totalmente em harmonia com as leis da poesia. Poderíamos dizer sobre o poeta que, dentre todos os seres humanos, ele é o único que tem consciência da consciência das palavras. Imbuído desse poder, ele é aquele que mais se aproxima da instância primeira da criação, daquele campo de forças que já era desde o princípio. De acordo com Schulz (2004a), a poesia é o único fenômeno que

reconhece o significado perdido, restaura as palavras ao seu lugar, liga-as de acordo com certos significados. Conduzida por um poeta, a palavra adquire consciência, poderíamos dizer, de seu sentido original, e desenvolve-se espontaneamente segundo suas próprias leis, recupera sua integridade. Por isso, toda poesia é uma criação mitológica que tende a recrear os mitos do mundo⁴⁸ (SCHULZ, 2004a, tradução minha).

⁴⁸ “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.”

É este, segundo Schulz, o papel do poeta: responsabilizar-se por devolver às palavras sua própria consciência, o que, de certo modo, pode ser compreendido, aqui, como tomar para si a responsabilidade pela reordenação do cosmos. E tal responsabilidade lhe pesa tanto, que não à toa o escritor polonês se comparou a Atlas, titã da mitologia grega condenado por Zeus a, sozinho, suspender em seus próprios ombros todo o corpo da abóbada celeste. Esse peso foi também sentido de tal modo por Clarice Lispector, que ela o expressou ao descrever a si própria como alguém que nasceu com a obrigação de executar a tarefa infinita de tomar conta do mundo, de cuidar da essência de tudo o que nele existe, desde as espumas da praia a uma criança doente:

Se tomar conta do mundo dá trabalho? Sim. E lembro-me de um rosto terrivelmente inexpressível de uma mulher que vi na rua. Tomo conta dos milhares de favelados pelas encostas acima. Observo em mim mesma as mudanças de estação: eu claramente mudo com elas. Não de me perguntar por que tomo conta do mundo: é que nasci assim, incumbida. E sou responsável por tudo o que existe, inclusive pelas guerras e pelos crimes de lesô-corpo e lesa-alma. Sou inclusive responsável pelo Deus que está em constante cósmica evolução para melhor. Tomo conta desde criança de uma fila de formigas: elas andam em fileira indiana carregando um pedacinho de folha, o que não impede que cada uma, encontrando uma fila de formigas que venha de direção oposta, pare para dizer alguma coisa às outras. [...] Tomar conta do mundo exige muita paciência: tenho que esperar pelo dia em que me apareça uma formiga. Paciência: observar as flores imperceptivelmente e lentamente se abrindo. Só não encontrei ainda a quem prestar contas (LISPECTOR, 1984a, p. 421-422).

Penso que tomar conta do mundo seria, pela perspectiva que assumo nesta tese, tomar conta das palavras que tanto têm o poder de criá-lo como de destruí-lo. É tomado conta das palavras que os poetas tomam conta do mundo, deixando-as livres para que, tomado conta de si mesmas, como os pedaços da serpente lendária que se procuram na escuridão, elas busquem, incessantemente, umas às outras, encontrando-se na explosão do ato da escrita literária, para instaurar, no cosmos dos livros, suas infinitas possibilidades. E “não estou me referindo a procurar escrever bem: isso vem por si mesmo. Estou falando de procurar em si próprio a nebulosa que aos poucos se condensa, aos poucos se concretiza, aos poucos sobe à tona – até vir como num parto a primeira palavra que a exprima.” (LISPECTOR, 1984b, p. 425).

Em *Água viva*, de Clarice Lispector (1998), ao afirmar que a palavra é sua “quarta dimensão”, e ao necessitar desesperadamente dela para viver, a narradora ajuda-nos a compreender aquilo que Schulz nos diz sobre o sentido último do mundo estar contido não nas dimensões da realidade tangível, mas nas profundezas de onde emanam as palavras e os sentidos. É na busca paciente por esse sentido último, no mergulho mais profundo na natureza das palavras, que está o fazer poético, pois a poesia é essa “busca apaixonada pelo Real” e “nenhuma ciência ou filosofia pode mudar o fato de que o poeta está diante de uma realidade nova a cada dia” (MIŁOSZ, 2012b, p. 91).

O poeta detém esse poder de dar nova vida às palavras por meio de suas obras, porque, tornado claustrofóbico por não ser imune ao utilitarismo que sufoca as palavras cotidianas e aos mundos petrificados que elas criam ao seu redor, ele acaba inventando para si uma nova língua, para, com ela, construir novas realidades, pois, conforme as palavras de David Grossman (2015), que já cintilaram em outro momento desta tese, “as origens da escrita literária são a necessidade de sair dessa asfixia através das palavras próprias”.

Baseando-se em sua experiência, e no que provavelmente também ocorre com aqueles que, como ele, vivem diariamente as trágicas consequências das violências grandes e pequenas que brotam do interior do conflito árabe-israelense, Grossman reflete constantemente sobre essa claustrofobia da linguagem, sobre como as situações catastróficas vividas por um povo sufocam não somente sua dignidade, mas também sua capacidade de fazer um bom uso das palavras, de exercitar sua faculdade imaginativa. Recorrendo a uma imagem criada por um dos vaga-lumes que compõem sua constelação, o escritor israelense diz-nos que as situações limítrofes experimentadas por uma sociedade afetam, consequentemente, sua percepção da dimensão do mundo que a cerca: “Imediatamente me vêm à memória as palavras do rato do conto de Kafka ‘Uma pequena fábula’. O rato, enquanto a armadilha o envolve e o gato se espreita por trás, diz: ‘Ai, Ai! A cada dia o mundo fica mais estreito’”⁴⁹ (GROSSMAN, 2010b, p. 1, tradução minha). O escritor chega à conclusão de que o rato de Kafka tinha razão, de que o mundo diminui quando nos vemos cercados pela iminência do perigo, e que esse mesmo fenômeno ocorre com a linguagem que passamos a utilizar para descrevê-lo. E

⁴⁹ “Inmediatamente me vienen a la memoria las palabras del ratón en el relato corto de Kafka “Una pequeña fábula”. El ratón, mientras la trampa lo encierra y el gato lo acecha por detrás, dice: ‘¡Ay! El mundo cada día se hace más estrecho.’”

essa sensação de estreitamento do mundo não é vivida exclusivamente por aqueles que são afetados pelo conflito do Oriente Médio, ou por aqueles que, em outros cantos do universo, se veem enclausurados pelas trincheiras de uma guerra, pois,

atualmente, em muitas partes do mundo, bilhões de pessoas enfrentam algum tipo de “situação”, em que sua existência, seus valores, sua liberdade e sua identidade são quase ameaçados. Quase todos nós temos nossa própria “situação”, nossa própria maldição. Cada um de nós sente – ou pode intuir – como sua “situação” específica pode rapidamente se tornar uma armadilha que tira sua liberdade, seu sentimento de lar em seu país, seu idioma pessoal, seu livre arbítrio⁵⁰ (GROSSMAN, 2010b, p. 8, tradução minha).

Admitindo essa ótica que nos faz perceber a linguagem como a área mais afetada de nossa vida quando passamos por situações claustrofóbicas que ameaçam nossa existência, nossa liberdade, podemos dizer o seguinte: assim como nossos órgãos físicos são acometidos por adoecimentos que lhes causam certo tipo de insuficiência, como a renal, a cardíaca ou a respiratória, a palavra, nosso órgão denominado por Schulz de metafísico, também é passível de ser acometida por um sintoma que a incapacita para o desenvolvimento pleno de sua potencialidade. Calvino (1990) descreveu esse adoecimento da palavra como uma epidemia que, ele dirá depois, somente poderá ser coibida pelos anticorpos criados pela literatura:

Às vezes me parece que uma epidemia pestilenta tenha atingido a humanidade inteira em sua faculdade mais característica, ou seja, no uso da palavra, consistindo essa peste da linguagem numa perda de força cognoscitiva e de imediaticidade, como um automatismo que tendesse a nivelar a expressão em formas mais genéricas, anônimas, abstratas, a diluir os significados, a embotar os pontos expressivos, a extinguir toda centelha que crepita no encontro das palavras com novas circunstâncias (CALVINO, 1990, p. 72).

⁵⁰ “Actualmente, en muchas partes del mundo, miles de millones de personas se enfrentan a algún tipo de ‘situación’ en la que su existencia, sus valores, su libertad y su identidad están más o menos amenazados. Casi todos tenemos nuestra propia ‘situación’, nuestra propia maldición. Cada uno de nosotros siente – o puede intuir – cómo su particular ‘situación’ puede transformarse rápidamente en una trampa que le arrebatará su libertad, su sentimiento de hogar en su país, su lenguaje personal, su libre albedrío.”

Enquanto Calvino (1990), no texto sobre a “Exatidão”, diz acreditar não ser tão importante investigar as origens desse adoecimento da palavra, mas os meios que podem levá-la à salvação, Grossman (2010b) não se abstém de fazer essa investigação, e ele o faz de tal modo que chega até mesmo a detalhar o processo de degradação pelo qual a linguagem passa até que as palavras percam o brilho que lhes é próprio e deixem de nos proporcionar a liberdade do movimento.

Pela minha própria experiência, posso dizer que a linguagem com a qual os cidadãos de um conflito prolongado descrevem sua situação é tanto mais superficial, quanto mais longo for o conflito. Gradualmente, ela é reduzida a uma sequência de clichês e slogans. Começa com a linguagem criada pelas instâncias que lidam diretamente com o conflito: o exército, a polícia, os ministérios e outras; rapidamente se infiltra nos meios de comunicação que informam sobre o conflito, dando lugar a uma linguagem ainda mais distorcida que pretende oferecer ao público uma história fácil de digerir (criando uma separação entre o que o Estado faz na escuridão do conflito e a maneira como seus cidadãos preferem se ver). E esse processo acaba penetrando na linguagem privada e íntima desses cidadãos do conflito (embora o neguem veementemente)⁵¹ (GROSSMAN, 2010b, p. 5-7, tradução minha).

Integrante da mesma constelação de Grossman, Schulz e Calvino, daqueles que se ocupam não somente das palavras no exercício da escrita literária, mas que também cuidam de refletir profundamente sobre a essência delas, Elias Canetti (1990) chega à mesma conclusão a que chegaram esses escritores: “hoje um número enorme de seres humanos já não domina a fala: exprimem-se por meio das frases dos jornais e das mídias, dizendo sempre as mesmas coisas, sem contudo *serem os mesmos*” (CANETTI,

⁵¹ “Por propia experiencia puedo decir que el lenguaje con el que los ciudadanos de un conflicto prolongado describen su situación, es tanto más superficial cuanto más prolongado es el conflicto. Gradualmente se va reduciendo a una secuencia de clichés y eslóganes. Empieza con el lenguaje creado por las instancias que se ocupan directamente del conflicto: el ejército, la policía, los ministerios y otras; rápidamente se filtra a los medios de comunicación que informan sobre el conflicto, dando lugar a un lenguaje todavía más retorcido que pretende ofrecer a su público una historia fácil de digerir (creando una separación entre lo que el Estado hace en la zona oscura del conflicto y la forma en que sus ciudadanos prefieren verse). Y este proceso acaba penetrando en el lenguaje privado e íntimo de los ciudadanos del conflicto (aunque lo nieguen enérgicamente).”

1990, p. 282, grifo do autor). Quer se trate de um conflito prolongado de dimensões semelhantes às do conflito árabe-israelense, quer se trate dos nossos conflitos cotidianos, o processo de degradação da linguagem com a qual construímos nossa realidade ocorre das instâncias mais externas para as mais internas, fechando cada vez mais o cerco em torno de nós, provocando, assim, o sintoma da claustrofobia. Iniciado pelo poder daqueles que controlam os meios de comunicação, esse processo se alastra pelo nosso cotidiano até penetrar os mais minúsculos espaços de nossa privacidade.

Consciente desse mal que penetra as palavras até sua medula e que as adoece, como o faz com aqueles que as pronunciam, o poeta, ainda que acometido pelo mesmo mal, ativa em si aquilo que Canetti (1990) identificou como o senso de responsabilidade pelo que não vai bem no mundo, tomando para si o dever de, como diria Schulz, devolver às palavras sua força de corpos condutores de novos sentidos, reacendendo nelas e naqueles que as pronunciarem a chama da vida. Para Canetti (1990), e isso é o que venho tentando demonstrar aqui, o poeta somente assume tal responsabilidade porque tem uma profunda relação de intimidade com as palavras, porque, dentre todos os humanos que herdaram de Deus o dom das palavras, ele é o que as tem em mais

alta consideração; [é] alguém que aprecia particularmente cercar-se delas, talvez até mais do que de seres humanos; que se entrega *a ambos*, mas com maior confiança às palavras; que as arranca de seus postos para, então, tornar a assentá-las com desenvoltura ainda maior; que as interroga, apalpa, acaricia, arranha, aplaina, pinta; que é mesmo capaz, depois de todas essas intimidades impertinentes, de diante delas, temente, rastejar em busca de refúgio (CANETTI, 1990, p. 278, grifo do autor).

É por meio de sua inconformidade com uma realidade que o impede de experimentar as infinitas possibilidades de realizações das palavras que, no mais íntimo de seu coração, o poeta desenvolve aquela outra língua que chamamos de literatura. À imagem e semelhança do Grande Demiurgo, ele deseja, com uma gramática que lhe é íntima, com palavras próprias e com o seu senso de responsabilidade, criar o mundo novamente.

Grossman (2010b) considera o exercício demiúrgico de criação literária tão fundamental para a espécie humana que, em um de seus ensaios sobre seu processo

criativo, ele compara a criação de seus personagens com o ato de escavar pessoas do gelo, como uma forma de libertá-las da petrificante realidade que as aprisiona, como uma forma de libertá-las de um tipo de morte, de fazê-las vir novamente à vida:

Quando escrevemos, sentimos que o mundo se move, é flexível e cheio de possibilidades. Evidentemente não está congelado. Onde quer que haja existência humana, não há congelamento nem paralisia; De fato, tampouco há *status quo* (ainda que às vezes, erroneamente, acreditemos que sim; ainda que alguns estejam muito interessados em nos fazer acreditar). Escrevo e o mundo não se fecha nem se estreita: faz movimentos de abertura em direção a um futuro possível. Imagino. O simples ato de imaginar me faz reviver. Não estou petrificado ou paralisado diante do predador. Eu invento personagens. Às vezes, sinto como se tivesse os personagens de debaixo do gelo com o qual a realidade os envolveu, mas talvez, mais do que qualquer outra coisa, é a mim que estou desenterrando⁵² (GROSSMAN, 2010b, p. 13-14, tradução minha).

Assim, pelo dom de se conceder a vida por meio da criação literária, como em um processo simbótico, vêm também ao mundo não apenas os personagens do universo criado pelo literato, mas também ele próprio, e, acrescento, seus leitores. A escrita literária seria, e a narradora de *Água viva* possivelmente concordaria, uma espécie de parto em que, no “instante-já” da escrita, no ato de se escrever “ao sabor da pena”, a luz da palavra dissipa as trevas para dar nome e existência ao ser por vir, conforme descreve a personagem claricana:

Entro lentamente na minha dádiva a mim mesma, esplendor dilacerado pelo cantar último que parece ser o primeiro. Entro lentamente na escrita assim como já entrei na pintura. É um mundo emaranhado de cipós, sílabas, madressilvas, cores e palavras – limiar de entrada de ancestral caverna que é o útero do mundo e dele vou nascer (LISPECTOR, 1998, p. 15).

⁵² “Quando escribimos, sentimos que el mundo se mueve, es flexible y está lleno de posibilidades. Ciertamente no está congelado. Dondequiera que haya existencia humana, no hay congelación ni paralización; de hecho, tampoco hay statu quo (aunque a veces erróneamente creamos que sí, aunque algunos estén muy interesados en hacernoslo creer). Escribo y el mundo no se cierra sobre mí ni se estrecha: hace movimientos de apertura hacia un posible futuro. Imagino. El simple acto de imaginar me hace revivir. No estoy petrificado ni paralizado ante el depredador. Invento per-sonajes. A veces me siento como si sacara a los personajes de debajo del hielo con el que la realidad los ha envuelto, pero quizás, más que otra cosa, es a mí mismo a quien estoy desenterrando.”

No que concerne aos leitores, muitos encontram em certas obras literárias a centelha que acende neles a chama da vida. Foi o que ocorreu com o próprio Grossman à época em que ele encontrou acolhimento na literatura de Bruno Schulz, em sua palavra viva, o que o fez acolher também o escritor polonês como quem acolhe um irmão perdido. Foi exatamente o fato de que seres humanos foram capazes de profanar as palavras, de se comunicar com elas de um modo tão perverso a ponto de intercambiar outras vidas humanas, como o fizeram os oficiais nazistas no episódio que levou ao assassinato de Schulz e de outro judeu; foi o eco mortífero das sentenças pronunciadas por esses oficiais – “Eu matei seu judeu.”, “Agora vou matar o seu judeu.” – que arrastou o escritor israelense para a região que Schulz chamou de “a grande heresia”, onde reinam as palavras, onde, com elas, ele pôde arquitetar outro mundo possível. Porque cada vez que sentenças como essas são proferidas, junto com o ser humano aniquila-se também uma parte da língua, que somente se regenera no fazer poético. Após entrar em contato com essa versão da história do assassinato de Schulz, Grossman sentiu como se seu desejo pela vida tivesse sido atingido pela mesma bala que colocou fim na vida do escritor polonês. E como uma forma de se recusar a viver em um universo onde sentenças tão cruéis como aquelas pudessem ser construídas, ele decidiu que tinha que

escrever um livro sobre Bruno Schulz, um livro que estremecia na estante e cuja vida era equivalente a um instante da vida de um homem. Não da vida entre aspas, que é apenas um vestígio no tempo, mas da vida que Bruno Schulz nos ensina em seus escritos, a vida da vida, a vida ao quadrado⁵³ (GROSSMAN, 2010c, p. 28-29, tradução minha).

Constelando-se definitivamente a Schulz e a todos os artistas que, como ele, acreditam no potencial da palavra poética de transformar a realidade, e unindo seu desejo de salvar Schulz das mãos dos nazistas com um desejo antigo de escrever sobre a Shoah, Grossman viu na escrita de seu romance *Ver: amor* a oportunidade de elevar a

⁵³ “tenía que escribir un libro sobre Bruno Schulz, un libro que temblara en la estantería y cuya vida equivaliera a un instante de la vida de un hombre. No de la vida entre comillas, la que solamente es una huella en el tiempo, sino de la vida que Bruno Schulz nos enseña en sus escritos, la vida de la vida, la vida al cuadrado.”

palavra poética à mais alta potência, de vivenciar com todos os seus sentidos experiências que pudessem lhe fazer compreender, na dimensão da arte, aquilo que constitui a essência humana. E em seu romance ele traz novamente à vida não somente o escritor polonês, mas a aura de sua filosofia sobre a arte:

Em “Ver: amor”, eu lutei para trazer à vida, mesmo que por algumas páginas, a Era do Gênio, como Schulz sugeriu em seus escritos. Escrevi sobre uma época em que cada pessoa é um criador, um artista e cada vida humana é única e valiosa. Uma época em que nós, adultos, sentimos uma dor insuportável sobre nossas infâncias fossilizadas e uma súbita vontade de dissolver a crosta que se congelou ao nosso redor. Uma idade em que todos entendem que matar uma pessoa destrói uma obra de arte singular, que nunca pode ser replicada. Uma época em que não é mais possível pensar de uma maneira que produza sentenças como “eu matei seu judeu”; “Agora vou matar o seu judeu.”⁵⁴ (GROSSMAN, 2009, tradução minha).

Nessa passagem, Grossman retoma um tema fundamental do pensamento artístico-filosófico de Schulz, ao qual o escritor polonês concedeu bastante atenção em suas correspondências e em suas obras. Em uma das cartas que trocou com Schulz, o ensaísta e crítico literário Andrzej Pleśniewicz manifestou sua impressão de que a exaltação da infância na obra literária consistia em uma prolongação artificial dessa fase da vida, em uma certa imaturidade do artista. Essa afirmação acabou proporcionando ao autor de *Lojas de canela*, que nutre justamente a impressão oposta, uma grande oportunidade para iluminar para seus leitores nuances de seu próprio pensamento. Sua resposta, uma afirmação que demonstra que faz parte de sua singularidade certa tendência em reverter o curso das coisas, é hoje uma das centelhas que compõem sua fortuna crítica:

⁵⁴ “In ‘See Under: Love’, I struggled to bring to life, if only for a few pages, the Age of Genius, as Schulz had suggested it in his writings. I wrote about an age in which every person is a creator, an artist, and each human life is unique and treasured. An age in which we adults feel unbearable pain over our fossilized childhoods, and a sudden urge to dissolve the crust that has congealed around us. An age in which everyone understands that killing a person destroys a singular work of art, which can never be replicated. An age in which it is no longer possible to think in a way that will produce such sentences as ‘I have killed your Jew’; ‘Now I will go and kill your Jew.’”

Parece-me 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 nisso⁵⁵ (SCHULZ, 2008c, tradução minha).

Com essa afirmação, Schulz toca em dois pontos essenciais de sua filosofia sobre a criação artística. O primeiro consiste no retorno àquilo que já era no princípio como o meio de acesso ao mito primitivo, como já vimos. Retornar à infância é retornar à época de nossa história em que as palavras, e, com elas, os sentidos, estão em *status nascendi*: “Os elementos de uma palavra mítica surgem da região sombria das primeiras imaginações da infância, dos pressentimentos e medos que no despertar da vida são o berço do pensamento mítico”⁵⁶ (SCHULZ, 2004b, tradução minha). O segundo, que está diretamente relacionado com o primeiro, consiste naquilo que deu a Grossman o fôlego para a criação de *Ver: amor*, na noção do escritor polonês de que a todos os seres humanos é dado experimentar o êxtase da criação artística, pois cada um de nós recebe, na infância, fase “magnífica e catastrófica” da nossa vida, fase que Schulz denominou de “época genial”, as imagens que serão decisivas na nossa vida adulta. Como organismos vivos, essas imagens

desempenham o mesmo papel que os filamentos imersos em uma solução química, em torno dos quais o sentido do mundo se cristaliza para nós. [...] Essas imagens são em si mesmas todo um plano; são elas que constituem o capital fixo de nossa alma: um capital que se acumula em nós muito cedo, na forma de intuições e sentimentos

⁵⁵ “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 immensidad – 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.”

⁵⁶ “Los elementos de una palabra mítica surgen ahí de la región oscura de las primeras imaginaciones infantiles, de los presentimientos y temores que en el despertar de la vida son la cuna del pensamiento mítico.”

parcialmente conscientes. Parece-me que depois, durante toda a vida, tudo o que fazemos é interpretar essas visões, tentar trazer à luz a totalidade das significações que vislumbramos e filtrá-las tanto quanto possível por meio de todo o alcance de nosso intelecto. Essas primeiras imagens impõem limites ao artista que são os de sua criatividade. Sua obra nasce dessas premissas. Depois não descobre nada novo, só tenta compreender cada vez melhor o segredo que lhe fora confiado na origem; sua obra é uma incessante exegese, um comentário a esse único versículo que foi outorgado a ele no começo⁵⁷ (SCHULZ, 2008a, tradução minha).

Em “Época genial”, capítulo de *Sanatório sob o signo da clepsidra*, Bruno Schulz confia a seu leitor o segredo da vida, aquilo que ele expressa em “Mitificação da realidade”: a realidade é uma sombra, uma casca morta que envolve um mundo maravilhoso que só se revela por meio da criação artística. A época genial é, para o autor, a época de nossa vida 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). Esses acontecimentos até tentam se encaixar entre os acontecimentos comuns, que foram ordenados na fila do tempo, mas depois de verificarem a deficiência do solo da realidade, eles recuam, estabelecendo-se em uma faixa paralela, esperando para serem ordenados no campo da expressão artística. “Exanumerários”, esses acontecimentos são uma espécie de “contrabando do artista”.

É nessa época que, à maneira de um profeta, e tal qual o José bíblico, Józef recebe um dilúvio de imagens flamejantes emanadas de uma coluna de fogo. Essas imagens, que descem como “perguntas deslumbrantes de Deus”, confirmam para o protagonista, espelho de Bruno Schulz, sua suspeita mais íntima, a de que a vida não passava de um tédio. Ela era para ele a sombra de algo muito maior que ainda não havia

⁵⁷ “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.[...] Estas imágenes son en sí mismas todo un programa; son las que constituyen el capital fijo de nuestra alma: un capital que se acumula en nosotros muy pronto, bajo la forma de presentimientos y sensaciones sólo en parte conscientes. Me parece que después, durante toda la vida, lo único que hacemos es interpretar esas visiones, intentar sacar a la luz la totalidad de las significaciones que encubren para nosotros y de filtrarlas tanto como sea posible a través de todo el alcance de nuestro intelecto. Esas primeras imágenes le imponen al artista límites que son los de su creatividad. Su obra nace de esas premisas. Después no descubre nada nuevo, sólo intenta comprender cada vez mejor el secreto que le ha sido confiado en el origen; su obra es una incansable exégesis, un comentario a ese único versículo que le ha sido otorgado al principio.”

sido realizado: “Estão vendo – gritei à minha mãe, ao meu irmão –, eu sempre disse a vocês que tudo está estancado, tapado pelo tédio, subjugado! E agora, olhem, que efusão, que floração de tudo, que delícia!...” (SCHULZ, 2012, p. 137). Chorando de felicidade e de fraqueza, na ânsia de dividir o peso dessa tarefa divina, Józef faz um apelo a seus familiares que, assustados, o assistem como se ele tivesse sido tomado, repentinamente, por uma espécie de loucura:

– 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?

E, como não respondiam nada, gritava encolerizado: – Venham depressa, enchem os baldes com essa abundância, façam estoques.

Mas ninguém podia me substituir, ficavam sem saber o que fazer, olhando para trás, escondendo-se por trás das costas dos vizinhos. (SCHULZ, 2012, p. 137).

Pela análise dessa tentativa frustrada da criança de comunicar sua experiência, de fazer com que aqueles que a rodeiam participem ou percebam de algum modo aquela explosão de sentidos, podemos dizer que, com o rompimento do tecido da realidade abre-se um portal cósmico que deve, primeiramente, ser acessado pelo artista. Talvez, depois de um frêmito de êxtase criativo, por meio de sua obra ele abra esse portal também a nós, e aí, sim, adentraremos essa região de nebulosas para nela nos constelarmos. A propósito, essa impossibilidade de a criança se constelar com aqueles que a rodeiam e que não foram iniciados na poesia, assim como sua insistência em fazê-los enxergar a verdadeira realidade que se aflora diante de seus olhos, muito se assemelha à imagem por meio da qual Grossman (2010b) comprehende a criação de seus próprios personagens: como se os estivessem escavando do gelo, libertando-os de uma realidade fria e petrificante.

Incomprendido por seus familiares e vizinhos, Józef deixa o solo da realidade para se entregar, maravilhado, àquela profusão de raios, cores e luzes. Deixando-se guiar pela força do mito original, a criança é inspirada para o processo de uma segunda criação do universo, pois é por meio da criação artística que ela responderá às “perguntas deslumbrantes de Deus”:

E eu, sentado no meio dessa papelada, deslumbrado 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 zig-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 ocos e cegos que procuravam o rastro da inspiração. Oh, esses desenhos luminosos que surgiam como de uma mão alheia, oh, essas cores e sombras límpidas! Quantas vezes ainda hoje, tantos anos depois, os encontro em meus sonhos, no fundo das velhas gavetas, brilhantes e frescos como a manhã – ainda úmidos do primeiro orvalho do dia: as figuras, as paisagens, os rostos! (SCHULZ, 2012, p. 138).

Tem-se, aí, o processo de iniciação de Józef na causa da poesia, sua passagem pelo campo magnético que faz com que os grandes artistas estabeleçam conexões entre si. Pois, embora a criação artística seja, por sua natureza, uma atividade solitária, o artista sente no mais profundo do seu ser a necessidade de um semelhante, de um cúmplice para lhe ajudar a suportar a responsabilidade de desvendar as deslumbrantes perguntas de Deus e para dar-lhes garantias do universo que lhe foi dado governar, como nos diz Bruno Schulz (2008d). E é por essa razão que Józef não cessa sua busca por alguém com quem ele possa dividir o peso desse governo. Foi na ânsia de compartilhar o segredo que lhe foi confiado que ele mostrou seus desenhos a seu amigo Szloma, em um dia em que o mundo todo se fez deserto, dando ao protagonista a impressão de que eles dois eram os seus últimos habitantes. Depois de receber uma aprovação digna de um perito em arte, Józef encontrou nas palavras de seu amigo a confirmação de que somente a si mesmo cabia a responsabilidade de dar vida, cor e som à realidade, o que evidencia mais uma vez para nós a concepção schulziana de criação artística como a renovação da face do mundo, um movimento contrário às forças que o degradam:

– 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 tivessem perdido o dourado, o reflexo diante 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 da prisão? Ah, Józef, você deveria ter nascido antes (SCHULZ, 2012, p. 144).

Essa é também uma das cenas literárias de Schulz em que ele trata da força do espírito fabulador que governa as regiões sombrias em que os sentidos estão em *status nascendi*. Essa noção de que ao artista é dado ver uma realidade oculta para os demais é o que faz com que ele desenvolva a consciência de sua responsabilidade com o mundo e desempenhe, solitariamente, o papel de guardião da arte. Nesse dia, aproveitando o clima desértico do mundo, Józef decide confessar ao amigo que não se sente autor dos desenhos maravilhosos que fizera durante aquele dilúvio de criação artística:

– A você, Szloma – disse – posso confiar o segredo destes desenhos. 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).

Deparamo-nos aqui, novamente, com a ideia de que o que gera o movimento das constelações da arte provém de uma força oculta que, ao mesmo tempo, singulariza e dessingulariza um astro na abóbada celeste, conferindo a ele a característica de emitir um brilho necessário e que lhe é peculiar, mas um brilho que também é parte da essência da coletividade, de todo um organismo complexo.

De certo modo, ao proferir seu discurso “A consciência das palavras”, por ocasião do recebimento do prêmio Jerusalém, Susan Sontag (2008) refletiu sobre esse aspecto múltiplo da arte, mais especificamente, da criação literária: “toda obra de literatura importante, que merece o nome de literatura, encarna um ideal de singularidade, de uma voz singular. Mas a literatura, que é uma acumulação, encarna um ideal de pluralidade, de multiplicidade, de promiscuidade” (SONTAG, 2008, p. 160). A escritora prossegue dizendo sobre essa noção que apresenta a literatura como um “sistema plural”, e em consonância com seu objetivo ali, o de refletir sobre o papel da arte literária para a manifestação da paz entre os povos, declara que “parte da função ética da literatura é a lição do valor da diversidade” (SONTAG, 2008, p. 160).

E já que Sontag pronunciou aqui palavras que nos levam à compreensão sobre o que para ela poderia ser umas das funções éticas da literatura, considero importante, nesta reflexão sobre a natureza da poesia, tratar também dessa sombra utilitarista que paira em torno da arte literária, fazendo com que, a todo momento e lugar, encontremos quem a queira justificar. Pois, não sendo suficiente apenas que ela exista como uma forma elevada de expressão artística, como quer o pensamento de Schulz, exige-se da literatura que ela, sobretudo, resista, pois no ciclo de um eterno retorno entra também toda a crítica literária, antiga e contemporânea, que a questiona, de tempos em tempos, que anuncia o seu fim, exigindo dela que se justifique, que demonstre a atualidade de seu valor, o que faz com que seu papel seja, antes de qualquer outro, o de ser a própria manifestação de defesa de si mesma.

Reflito sobre a seguinte frase de Bruno Schulz (2008a), que sugere que cessemos essa nossa mania de querermos atribuir valores à literatura e que, por si só, deveria bastar para tratarmos dessa questão: “é a arte que, sendo uma expressão espontânea da vida, deve atribuir tarefas à ética e não o contrário. Se apenas servisse para confirmar o que já foi estabelecido, seria inútil” (SCHULZ, 2008a). Mas reflito também sobre os diversos textos que são, de certo modo, respostas para o discurso de que a literatura está em vias de extinção, já que eles defendem a existência da arte literária e lhe atribuem certos valores, como *Literatura para quê?*, de Compagnon (2012), “O ofício do poeta”, de Canetti (1990) e *Seis propostas para o próximo milênio*, de Calvino (1990), para citar apenas aqueles livros-vaga-lumes que atravessam com bastante frequência a escuridão do céu literário. E dou-me conta de que aquele mesmo utilitarismo que fez com que os poetas-vaga-lumes criassem para si uma língua própria quer também estreitar os universos instaurados por meio dessa nova língua.

Lemos e relemos esses textos e, ao final, chegamos à mesma conclusão de Schulz, a de que não há sentido algum em querermos que a literatura tenha um papel utilitarista, pois seria impor a ela o mesmo papel que impomos à língua quando a arrastamos para o nosso cotidiano, atrofiando-a, transformando-a em um mero instrumento de comunicação. Pois não estaria a própria literatura, a exemplo dos poetas, respondendo a esses questionamentos simplesmente ao resistir aos discursos daqueles que a querem morta como a língua do nosso cotidiano? Como os vaga-lumes, não é nos lampejos de sua sobrevivência, e de forma intermitente, que ela recupera sua dignidade e, em um voo luminoso, apresenta-se diante de nós? Penso que, não à toa, o termo

literatura designa também todo um coletivo de obras, de um determinado autor ou de uma determinada nação, pois a sua resistência é compromisso de todas as comunidades de livros e de poetas que se constelam e cintilam nas abóbadas das bibliotecas, espaços que, no nosso cotidiano, mais se assemelham às “regiões da grande heresia”, e que temos, por uma espécie de dádiva, o direito, e o dever, de habitar.

Entre os textos que me foram contrabandeados pelo destino e que repousaram espontaneamente sobre minhas reflexões a respeito do universo artístico de Bruno Schulz, um deles, de maneira especial, tornou-se para mim uma espécie de leitura mental e involuntária sempre que me ocorre a situação de refletir sobre o que poderia, hoje, ser o grande papel da literatura. Nesse texto, “O ofício do poeta”, de Elias Canetti, já muitas vezes citado aqui, encontrei, de certo modo, o que poderia ter sido, a meu ver, aquela outra proposta que faltou nas famosas conferências de Calvino, aquela que talvez precisasse mesmo não ter sido desenvolvida, pois no espaço imaginário que ela deixou caberá sempre outra, aquela que o leitor julgar, em sua época, ser essencial. Entre outras reflexões igualmente importantes, e preciosas, sobre a literatura, e, principalmente, sobre o que nela faz com que seja refletido o rosto da humanidade que a ela se agarra, em consonância com o que tem sido discutido aqui, Canetti (1990) constrói uma defesa da metamorfose como um valor essencial que deve ser preservado pelos poetas:

Esta seria, creio, a verdadeira tarefa dos poetas. Graças a um dom que foi universal e que hoje está condenado à atrofia, e que precisaria 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 dos outros não poderia jamais 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. [...] Só pela metamorfose (no sentido extremo em que essa palavra é usada aqui) seria possível sentir o que um homem é por trás de suas palavras: não haveria outra forma de apreender a verdadeira consistência daquilo que nele vive (CANETTI, 1990, p. 282).

Depois de refletir aqui, com David Grossman, sobre o fato de que as situações limítrofes vivenciadas pelo humano fazem com que o mundo à sua volta lhe pareça cada

vez menor e degradado, e levando em consideração o estado do mundo deste nosso tempo, marcado pela intolerância de todas as ordens, um mundo que “se poderia caracterizar como o mais cego de todos os mundos, parece de fundamental importância a existência de alguns que, apesar dele, continuem a exercitar o dom da metamorfose” (CANETTI, 1990, p. 282). Para Grossman (2016),

talvez o essencial na literatura seja o privilégio de se tornar outro ser humano, poder olhar para a realidade pelo ponto de vista, pelo sentimento interior de outro ser humano. [...] Normalmente estamos tão presos a nós mesmos, nós permanecemos após uma certa idade. Permanecemos em um corpo, em um gênero, em um ou dois idiomas, um senso de humor. Mas, se você permitir massagear um pouco sua personalidade, você percebe que existem tantos outros que nos povoam, todos nós, e nos privamos deste prazer de ser outro ser humano.

Se o mau uso que fazemos da língua no nosso cotidiano é aquilo que faz com que construamos os muros que nos separam dos outros, com que não os compreendamos como nossos semelhantes, como eu disse há pouco, e se a literatura é, de acordo com Calvino (1990, p. 72) “a Terra Prometida [...] em que a linguagem se torna aquilo que na verdade deveria ser”, então, a obra literária é, dentre todos os mundos habitáveis possíveis, aquele em que melhor exercitamos a prática do avizinhamento.

Pode-se dizer que há otimismo demais nessas linhas que escrevo, ou nas paisagens literárias para as quais direciono meu telescópio, e que elas expressam uma visão bastante ingênua do que poderia ser o poder da literatura, uma vez que o mundo em que vivemos, desde Schulz e Pasolini, parece não ter recuperado em nada, como poderia, ou como deveria, o seu brilho; e também porque há algo de sintomático no fato de que os próprios vaga-lumes da literatura, depois de criarem o mundo novamente por meio de suas próprias palavras, não puderam descansar no sétimo dia; antes, por terem consciência do estado do mundo em que vivem, eles olham para a própria criação e desejam, como Schulz, cúmplices que a levem a sério. Em 1977, em sua última entrevista, concedida ao jornalista Júlio Lerner (2007) para o programa *Panorama*, da TV Cultura, Clarice Lispector (1977), que tanto tomou conta do mundo por meio de suas próprias palavras e de seus personagens que exalavam humanidade, ao ser

questionada sobre em que medida seu trabalho alteraria a ordem das coisas, respondeu que ele não alterava em nada. Sua escrita, diz ela, apenas desabrochava, sem que com ela houvesse a esperança de que algo fosse alterado. Recentemente, em 2016, em entrevista concedida ao programa *Roda viva*, também da TV Cultura, David Grossman fez reflexões bastante interessantes a esse respeito. Uma das jornalistas que o entrevistavam relembrou ao escritor a época em que ele, como soldado reservista na Primeira Guerra do Líbano, tinha o hábito de, todas as noites, tirar o capacete que o protegia para ir à sacada que ficava de frente à fronteira, onde lia um livro do escritor francês Roman Gary por alguns minutos, livro que, por algum instante, se transformava em seu próprio abrigo. Nas palavras de Grossman (2016),

era uma loucura fazer isso, ainda assim precisava desesperadamente disso, porque achava que era a única coisa que me ligava à normalidade, à vida que eu queria ter quando voltasse à minha vida, à minha família, a Israel. Pode a literatura salvar vidas? Não tenho certeza. Escrevi meu livro “A mulher foge” e tinha essa ideia ingênua que queria escrever para proteger meu filho Uri quando ele fosse para a guerra. E houve outra guerra, a segunda guerra do Líbano, e Uri foi morto. Claro que nunca achei que palavras pudesse proteger a vida, pelo contrário, palavras negativas podem matar ou criar uma situação na qual encorajaremos uma matança ou assassinato [...]. Mas acho que a literatura, apesar de, fisicamente, não poder proteger uma vida, pode proteger a qualidade da vida das pessoas que estão em situações extremas.

De fato, a literatura não salva, fisicamente, a vida de seus autores nem a de seus leitores, mas ela nos salva de vivermos como se estivéssemos mortos. Ela transforma nossa realidade à medida que, oferecendo-nos outras experiências, outras perspectivas, muda nossa percepção do mundo que nos cerca, concedendo-nos a oportunidade de viver de outro modo nesse mundo. Afinal, “as torres voadoras da imaginação têm de ser construídas com tijolos muito concretos de realidade” (GROSSMAN, 2016). Recorrendo a reflexões do crítico literário canadense Northrop Frye, o filósofo francês Paul Ricoeur (2000, p. 350) afirma o seguinte sobre o jogo que movimenta a relação entre a realidade e a metáfora e que desemboca na “hipótese poética” e, de certo modo, na criação de um mundo pela palavra poética que é passível de habitação:

O poema [...] não é nem verdadeiro nem falso, mas hipotético. Mas a “hipótese poética” não é a hipótese matemática; é a proposição de um mundo imaginativo, fictício. Assim, a suspensão da referência real é a condição de acesso à referência num modo virtual. Mas o que é uma vida virtual? Pode existir uma vida virtual sem um mundo virtual no qual seria possível habitar? Não é função da poesia fazer nascer outro mundo – um mundo outro que corresponda a outras possibilidades de existir, a possibilidades que sejam os nossos mais próprios possíveis? (RICOEUR, 2000, p. 350).

Penso na complexidade de tantos mundos que já habitei por meio da literatura e nos que ainda poderei habitar, e lembro-me de Calvino, de sua confiança no futuro da arte literária, e na sua consciência de que há coisas que somente ela pode nos dar: a proliferação dos mundos possíveis? Penso nas fronteiras movediças que, ao mesmo tempo, separam e constelam esses mundos, seus criadores e seus leitores. Lembro-me de “Uma carta para Borges”, de Sontag (2005c, p. 151), que diz: “algumas pessoas pensam na leitura apenas como um tipo de fuga: uma fuga do mundo cotidiano ‘real’ para um mundo imaginário, o mundo dos livros. Livros são muito mais. São um modo de ser plenamente humano”.

Olho para a arquitetura livresca à minha frente, para as torres de livros de escritores de diversas áreas do conhecimento, livros que selecionei porque supostamente teriam muito a dizer sobre Bruno Schulz, e, surpreendentemente, acabaram por dizer mais sobre a espécie à qual ele pertence e sobre o universo que ela habita do que sobre ele próprio; penso e me pergunto sobre a vida e o destino de todos esses textos. Paro, imagino, e, então, os vejo ascender, de maneira fluida, tomando seus lugares na grande galáxia que é a literatura, em uma explosão luminosa de sentidos. Olho através do meu telescópio para a imensidão desse céu literário, contemplo suas constelações e aquilo que nelas desperta em mim o fascínio que é me “cobrir de humanidade”, fascínio que me aproxima tanto desse céu e me faz querer resistir, querer “estar na Terra cada vez mais”, de olhos bem atentos, à espera do “direito ainda que profano do mundo ser sempre mais humano” (DUNCAN, 2005).

4 LITERATURA: OBSERVATÓRIO DO UNIVERSO

Nossa galáxia, a Via Láctea, é apenas uma entre bilhões de outras, sendo sua posição perfeitamente irrelevante. Nosso planeta não ocupa uma posição especial no sistema solar, nosso Sol não ocupa uma posição especial em nossa galáxia, e nossa galáxia não ocupa uma posição especial no Universo. O que temos de especial é a habilidade de nos maravilharmos com a beleza do cosmo.

Marcelo Gleiser, *A dança do universo*.

Como se pode esperar de uma epígrafe de confiança, esperarei dessa que continue a emitir seus sinais luminosos à medida que eu for me afastando desta página para constelar nas próximas as reflexões que comporão este capítulo; pois ao avançar nesta viagem cósmica de movimentos reticulares, ao traçar as fronteiras entre um texto e outro, procurarei lidar com o desconforto, com a inquietação que a mensagem da epígrafe nos provoca: somos partículas periféricas de um imenso universo, embora façamos parte da única espécie de seres vivos que saibam lê-lo de modo a lhe atribuir sentido e beleza.

Com outras palavras, e referindo-se à experiência do leitor com o livro, o escritor argentino Alberto Manguel (2014b) transmite-nos uma mensagem semelhante àquela emitida por Gleiser, astrônomo que proferiu as palavras da epígrafe:

Não temos que exagerar a relação de um leitor com seu livro. Essa relação pode ser muitas coisas. Pode ser absolutamente superficial ou pode ser uma relação transcendente, modificadora de algo profundo. Depende do indivíduo e depende do texto. Não acho que a função da leitura seja o autocentramento, para chamá-lo de alguma forma... Porque, pelo contrário, eu creio que uma leitura profunda que nos faz reconhecer nas palavras de outro a experiência própria, que nos faz entender que nosso centro, o que chamamos de nosso indivíduo, nossa identidade, é um pedacinho ínfimo de um grupo de moléculas em uma fração de segundo desta Terra, que está em um sistema solar em uma galáxia muito distante e pequena de um lugar perdido do universo. De modo que temos que deixar essa ideia geocêntrica, egocêntrica e entender que embora sejamos parte do universo, não somos a parte mais importante. E que quando a espécie humana desaparecer, as formigas, os ratos, as árvores... Não vão sentir nossa falta (MANGUEL, 2014b).

Compreendo o que nos dizem Gleiser e Manguel, e também o que nos disse Nancy Huston (2010) há pouco: depois que desaparecermos, ainda que a natureza que hoje nos acolhe e aquece continue viva, ainda que nosso sol continue a brilhar, “não haverá mais Sentido algum. Nenhuma lágrima será derramada sobre a nossa ausência, nenhuma conclusão será tirada sobre o significado da nossa breve passagem pelo planeta Terra; esse significado terminará conosco.” (HUSTON, 2010, p. 18). Mas interpreto a fundo também o que a escritora canadense nos disse depois: “Assim como a natureza, nós não suportamos o vazio. Somos incapazes de constatar sem imediatamente buscar ‘entender’. E compreendemos essencialmente por intermédio das narrativas, ou seja, das ficções.” (HUSTON, 2010, p. 18). Acredito que, como disse de muitas outras formas no capítulo anterior, o universo somente se expanda aos nossos olhos justamente porque somos o que Huston (2010) chamou de *A espécie fabuladora*, porque não vivemos sem ficções, porque exercitamos do acordar ao dormir, e vice-versa, nosso órgão fabulador, ou, para falar com Schulz (2004a), nosso órgão metafísico. De fato, não somos o centro do universo, sequer o somos de nossas próprias narrativas. Mas se a literatura nos salva de viver como se estivéssemos mortos, como acabei de afirmar, então devemos explorar essa forma de viver do modo mais intenso possível, ainda que sob o risco de também nos perdermos nas periferias das paisagens literárias.

É justamente por sermos a única espécie do universo que comprehende sua extensão e expansão, que muitos de nós sentimos como se a existência dele dependesse unicamente de nosso ato de leitura, pois estamos, como o poeta Mario Quintana, a abrir nossas janelas a cada manhã como se abrissemos “o mesmo livro numa página nova...” (QUINTANA, 2006, p. 21). Várias vezes afirmarei adiante que o universo, todo ele e em contínuo estado de expansão, cabe perfeitamente entre as capas de um livro. O livro é um universo. Mas o contrário também pode ser dito, o universo é um grande livro.

Neste grande livro ocupamos mesmo um ínfimo espaço de uma só de suas páginas; ao longo de sua narrativa de bilhões de anos a espécie humana aparece apenas nas entrelinhas de uma única página, estando ainda fadada a desaparecer. E talvez provenha daí nossa incessante busca por compreender a origem de tudo, a do universo, a da nossa espécie, a do nosso próprio “eu” no mundo.

O que busco dizer ao abrir este capítulo desse modo, é que será nas próximas páginas que o leitor desta tese poderá compreender melhor aquilo que eu disse no prólogo sobre minha decisão de enfrentamento dos perigos que sondam o “processo

criativo” dos pesquisadores da arte que, em vez de cercar com frieza e imparcialidade seus objetos de estudos, buscam se avizinhar deles. Penso que a relação que estabeleci com o universo da palavra desde a infância, minha crença em seu infinito poder, foi o que me atraiu ao universo de Schulz e, depois, aos universos dos vaga-lumes da arte que compõem sua constelação. Isso porque comprehendo que investigar a palavra poética da maneira como ela se apresenta nesses universos é, de certo modo, investigar a própria essência da vida, a razão de ser da existência humana. Foi por pensar desse modo e por compreender a dimensão do universo de pesquisa no qual me vi de repente inserida, que afirmei, no prólogo, que se não pesquisarmos com paixão não haverá criação, não haverá sequer descobertas significantes. Ainda que essa paixão se camuflie, se metamorfoseie, ou utilize a máscara de signos como o da necessidade ou o do entusiasmo, é ela que justifica nossa pesquisa e que nos coloca no constante movimento que nos leva às descobertas.

Em certo momento de suas *Breves notas sobre ciência*, Gonçalo M. Tavares (2010, p. 16) faz a seguinte reflexão: “Uma ciência que não investiga os sentimentos serve para quê? Serve para tudo aquilo que não é sentimento. Serve, pois, o homem? Serve toda a parte do homem que não é sentimento.” Acredito que não haveria outro modo de compreendermos nossos objetos de estudo no mundo sem antes compreendermos nosso sentimento em relação ao nosso próprio modo de ser e de estar no mundo. O pesquisador Cássio Viana Hissa (2013, p. 36) diz-nos isso com outras palavras: “a descoberta de algo é a descoberta de algo em nós e, portanto, a ampliação da compressão de nós mesmos e, consequentemente, de nós mesmos no mundo.”

É na escrita deste capítulo, portanto, cujo título expressa a literatura como uma grandiosa janela aberta para o universo, como um modo de percebermos nossa presença nele, que eu enfrento ainda mais de perto o perigo de assumir os riscos de escutar não somente o que os vaga-lumes da arte querem me dizer, mas também aquilo que meu coração de leitora me diz; porque para me tornar uma pesquisadora da literatura foi necessário antes que eu me formasse como leitora do mundo e dos livros. Talvez a alternância entre esses dois modos de escuta, escutar os vaga-lumes e escutar a mim mesma, faça com que meus próximos movimentos observatórios sejam ainda mais irregulares, agitados, intermitentes; mas talvez haja no deslocamento incessante do meu telescópio, na alternância entre suas lentes macro e micro, naquilo que ele me mostra sobre a arte, sobre o mundo e sobre mim mesma, uma oportunidade para refletirmos

aqui um pouco mais sobre o que nos disse Schulz (2004a) a respeito de a ciência estar como a arte a construir o mito do mundo, mas por caminhos tortuosos. É uma oportunidade também para pensarmos com Hissa (2013, p. 23), que destaca os paradoxos da geometria da ciência ao demonstrar que nela “a reta é curva”. Na linha do tempo dessa curva, em sua narrativa, dizemos também sobre nós mesmos, porque “a pesquisa é sempre autobiográfica: lá estão o autor e a sua visão filosófico-científica de mundo, no texto de sua pesquisa, nos seus argumentos, nos variados critérios que adota; lá está um recorte de sua vida”, de minha vida (HISSA, 2013, p. 60-61).

4.1 O universo entre as capas de um livro

Eu poderia ficar encerrado numa casca de noz e me considerar rei do espaço infinito.

William Shakespeare, *Hamlet*.

Tudo, no mundo, existe para culminar num livro.

Mallarmé, “O livro, instrumento espiritual”.

O que estou escrevendo é música do ar. A formação do mundo. Pouco a pouco se aproxima o que vai ser. O que vai ser já é.

Clarice Lispector, *Água viva*.

Quando criança, eu dividia com aproximadamente mais doze mil pessoas uma pequenina cidade do interior do estado da Bahia, onde, longe das grandes luzes das grandes cidades, iniciei-me na prática milenar de uma atividade partilhada entre todos os povos: a contemplação da abóbada celeste. Em um quintal de confiança como aquele da casa de minha infância, em meio a uma vegetação quase que selvagem, eu me deslumbrava com a mobilidade do luzeiro do céu, que nas noites escuras, quentes e úmidas, brincava de refletir a revoada dos vaga-lumes que eu também perseguiam.

Até aprender a escrever e a ler com fluência, essa era a única atividade que realmente me capturava por inteira. Não que eu a tenha abandonado; mas é que passei a exercê-la também de outro modo, não menos surpreendente: na contemplação dos universos instaurados pelos livros. Foi nessa época, na prática ainda que infantil e ainda que despretensiosa dessas duas atividades de observação distintas, mas de naturezas semelhantes, que iniciei, sem saber que o fazia, a escrita desta tese.

Certo dia, em idade de já compreender as complicadas formulações dos adultos para comunicar entre si problemas sérios, decodifiquei uma terrível notícia que sorrateiramente passeava de boca em boca: a de que o fim do mundo estava muito próximo. De minhas memórias mais longínquas, atribuo a esse acontecimento a origem do meu primeiro grande esforço físico, mental e emocional para resolver um problema de dimensões realmente incontornáveis. Deu-se início nesse dia a uma sequência de intermináveis outros dias em que vivi períodos de terrível assombro com a possibilidade de minha cidade, que já tinha sérios problemas para se fixar no mapa do mundo, de repente se explodir com ele, transformando-se em uma imensidão escura e vazia.

Por muitas noites, para meu terror noturno, antes que eu pudesse adormecer, pululavam em minha mente as mais complexas fórmulas de concepção de imagens que antecipavam para mim os modos pelos quais aquele mundo recém-descoberto, e que me parecia tão maravilhoso, pudesse simplesmente evaporar e desaparecer. Esforçar-me para imaginar o nada em vez de contemplar o todo que me cercava passou a ser um exercício diário e exaustivo. De qualquer atividade, sem aviso prévio, eu era remetida a essa dolorosa tarefa que me exauria as forças; pois imaginar repetidas vezes tal situação era o mesmo que cair repetidas vezes no mesmo abismo infinito que estava prestes a engolir o mundo. E nos momentos em que conseguia me livrar desse tormento, só me ocorria pensar em quem teve a audácia de inventar aquela ideia, em que se baseava tal empreendimento ou por que os adultos pareciam ser imunes aos efeitos dele, uma vez que cuidavam de suas tarefas cotidianas como antes, como se o mal já estivesse feito e como se não houvesse mais nada a se fazer a respeito.

Eu sentia, no mais profundo de mim, que para continuar vivendo eu precisava com urgência de alguém que pudesse tomar para si a tarefa de desinventar aquela ideia desprovida de sentido, aquela situação disparatada que hoje eu posso expressar melhor tomando emprestadas as palavras do narrador de “O cometa”, conto de Schulz:

Sim, do jeito que estava, 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 por duas partes –, o mundo ia simplesmente e irrevogavelmente estourar (SCHULZ, 2012, p. 351).

Naquelas noites, impossibilitada de adormecer por causa dessa ideia que devastava meu corpo e minha alma, quando em minha imaginação o último elemento que faltava despencar no buraco negro que engolia o mundo era o meu próprio ser, na velocidade da luz eu corria; corria em direção ao meu pai que, incompreensivelmente, era quase sempre encontrado no sofá da sala, assistindo a programas de entretenimento, e a jornais que davam notícias que não cuidavam de resolver a urgente missão da qual toda a humanidade deveria estar se ocupando, a missão de salvar o mundo.

Ainda com o sentimento de que meu ser permanecia em constante declínio, sem poder recorrer a palavras que dessem conta de expressar meus sentimentos, sem forças para gesticular qualquer pedido de socorro, eu apenas aceitava a oferta dos braços estendidos de meu pai, que em um abraço sufocava meus temores. E com a cabeça encostada em seu peito, eu contava as batidas daquele coração que se localizava em um corpo que não parecia estar em declínio, que parecia resistir bravamente apesar de tudo. Aos poucos, com as vibrações daquelas batidas e com as palavras de meu pai cada vez mais audíveis, lentamente eu recobrava meus sentidos, e o mundo ia se materializando novamente, átomo por átomo, com todas as suas nuances de cores e de sons.

Mas eu somente me acalmava por completo depois que meu pai me contava uma de suas irresistíveis histórias, quase sempre histórias sobre um personagem sem nenhum escrúpulo no que dizia respeito ao uso de sua faculdade imaginativa. Dono de uma criatividade inesgotável, por meio dela ele resolvia todo e qualquer problema que lhe aparecesse pela frente, ainda que para isso ele precisasse dobrar o tempo, o espaço, a matéria e o próprio homem. Dessa história, deduzi a seguinte fórmula: não deve haver nenhuma situação que não se resolva se contra ela se impuser a poderosa força de uma fértil imaginação; fórmula que hoje eu também encontro mais bem expressada nas páginas de Schulz, nas palavras do personagem emparedado de “Solidão” e que também já foram mencionadas neste texto:

Pois é isto: a boa vontade não conhece obstáculos, o desejo supera tudo. Tenho apenas de imaginar a porta, uma porta velha e boa como a da cozinha de minha infância, com maçaneta de ferro e tranca. Não há quarto tão emparedado que não se abra com uma porta de confiança como essa, basta haver força suficiente para insinuar-lhe a existência dela (SCHULZ, 2012, p. 311).

Ora, se minha imaginação era fértil o suficiente para antecipar a tragédia que me levava com ela à beira do abismo e que me causara tamanho sofrimento, então ela haveria de ter forças suficientes para me levar às fórmulas que manteriam a ordem do mundo. Sendo eu a única pessoa que realmente se preocupava em impedir a tragédia, em manter a sobrevivência da nossa espécie, diária e incansavelmente me colocava a investigar as possíveis causas para o fim do mundo. Separei, então, um de meus cadernos escolares, um grosso caderno de grossas costuras, para cumprir minha missão. Nele comecei a inventariar todas as coisas que eu considerava importantes no mundo, a começar pelas amistosas árvores que moravam no meu quintal, que assim como nós, não mereciam aquele fim tão trágico. Na minha cabeça, a fórmula era a seguinte: se havia entre nós, naquele tempo, um ser tão onipotente a ponto de constatar que o mundo não ia bem e que por isso ele não mais valia a pena, então esse ser também haveria de pressentir meus esforços, e haveria de se ter comigo e com o meu caderno, pois, se ele queria pôr fim no mundo, certamente não o conhecia o suficiente. E fosse esse o caso, então eu gentilmente me tornaria sua guia pelos labirintos daquele mundo que eu inocentemente acreditava conhecer tão bem.

Iniciei, então, o que poderia ser chamado de uma expedição ao humano, às pessoas mais próximas de mim, à região geográfica mais importante delas, à capital de seus corpos, à região central de seus corações, com o intuito de conhecê-las melhor e de identificar seus desejos e segredos mais profundos, os reais motivos que pudesse fazer com que elas não abdicassem do direito ao mundo. Mas ocorreu que as pessoas à minha volta, na tentativa de pôr fim em minha empreitada, imploravam para que eu esquecesse aquela “bobagem”. Diziam-me que toda aquela história de fim de mundo havia sido um enorme equívoco, uma notícia falsa, uma trapalhada de um desavisado; como se fosse simplesmente possível desdizer uma profecia como aquela. Acabei entendendo, no entanto, que esses desdizeres foram a forma que encontraram para me distrair, para me

poupar os esforços, para impedir meu sofrimento, porque, afinal, o mal já estava feito, e, no fundo, eles também tinham medo. Nessa época descobri, ainda em criança, que as pessoas têm um pavor imenso de falar sobre seus medos. Senti, então, que talvez eu pudesse estar assustando-as ainda mais, que talvez, automatizadas pelas tarefas cotidianas, elas não estivessem preparadas para lidar de frente com um problema daquela ordem. Então, decidi que eu deveria trabalhar em silêncio, escrever em silêncio, reconstruir o mundo entre as capas daquele caderno sob o mais rigoroso silêncio.

Na verdade, não foi totalmente em silêncio, pois o acaso havia me destinado dois cúmplices, dois leitores para os quais pude confidenciar meu segredo, com os quais estabeleci um diálogo profundo sobre a natureza de minha escrita: a professora Dirce, minha primeira professora de literatura, e José, um adulto amigo muito querido que morava em uma grande capital onde, segundo ele, não seria difícil encontrar quem o ajudasse a transformar meus escritos em um “verdadeiro livro”.

Foi uma questão de dias, então, para que meu inventário tomasse a forma de um grande dicionário, que logo tomou a forma de uma narrativa, que logo tomou a forma de um grosso manuscrito, como aquele velho caderno de memórias alheias que certa vez encontrei desamparado na rua e o chamei de “meu tesouro perdido”. A esse meu objeto quase-livro que aos poucos ia se metamorfoseando a olhos vistos, no qual eu me perdia todas as noites como quem se perdia em um universo próprio, dei o título “Virgínia e o silêncio do mundo”.

O crescente interesse de meus cúmplices pela minha escrita, por aquele objeto que a professora chamava carinhosamente de “o livro do mundo”, fazia com que aumentasse ainda mais a minha responsabilidade, afinal, a expectativa deles deveria encontrar em mim o mesmo companheirismo que minha solidão encontrava neles. E então, a despeito da incompreensão de todos os outros adultos, eu simplesmente escrevia; entregava-me inteiramente àquela tarefa, transformando-me em um instrumento de passagem das correntes mais intensas de palavras; as palavras simplesmente fluíam através de mim.

Foi nessa época maravilhosa, em que eu vivia os prazeres e os dissabores dessa imposição quase que divina, que vivi plenamente, com todos os meus sentidos, a verdadeira experiência do verdadeiro fim do mundo. O mundo, meu verdadeiro mundo, explodiu-se em uma manhã luminosa digna das páginas de Bruno Schulz, em que os raios de sol, ao entrarem pelas frestas mais estreitas da nossa casa, despertavam os

móveis adormecidos, dando início a uma verdadeira valsa de proliferação do elemento da matéria, e isso tornou minha situação ainda mais catastrófica.

Por aquela mesma porta em que entravam os feixes de luz da manhã, por aquela porta da “cozinha de minha infância, com maçaneta de ferro e tranca”, por aquela “porta de confiança” entrou também quem pronunciou as palavras que empurraram o meu mundo abismo abaixo. Ressalto, no entanto, que é preciso que cuidemos aqui de não culpar tanto o mensageiro, mas aquele espírito mesquinho que cada um de nós já carregou em algum momento da vida e que permite que diálogos cotidianos como o que vou narrar agora sejam mais facilmente formulados do que aqueles que eu escrevia em meu caderno. De meu quarto escutei a conversa de um familiar que ao entrar por aquela porta de confiança foi logo dizendo à minha mãe a que se devia sua visita: José, meu correspondente até então secreto, meu cúmplice que me prometera um modo de dar aos meus escritos a forma definitiva e luminosa de um livro, havia telefonado a esse familiar solicitando que um recado me fosse dado. Como naquela época não tínhamos telefone em casa, quem cuidava de encurtar as distâncias era esse nosso parente. E a mensagem enviada por meu cúmplice era a seguinte: “Diga a ela que me envie o manuscrito pelos correios tão logo seja possível.” Essa frase, que despertou todos os meus sentidos, colocou-me atenta a todo o resto da conversa que se seguiu. E minha “Felicidade clandestina” durou apenas segundos, tempo dramaticamente insuficiente para que eu pudesse me imaginar sentada em uma rede em “êxtase puríssimo”, a contemplar meu próprio livro-universo aberto sobre meu colo, como a personagem claricioniana.

O diálogo potencialmente destrutivo que ecoou da cozinha de minha infância foi o seguinte: “Que história é essa de manuscrito?”, perguntou o mensageiro à minha mãe. “Ela está escrevendo um livro.” “Mas que bobagem! De onde essas crianças tiram essas ideias? E José? Ele não tem mais o que fazer para ficar alimentando as minhocas da cabeça dela? Penso que ela podia estar se ocupando de afazeres importantes!” “Deixa a menina. É coisa dela. Coisa de criança. Você nunca foi criança?” “É coisa dela! Mas o envio desse caderno é coisa nossa! É perda de tempo, e de dinheiro, afinal, os correios não trabalham de graça. E é claro que já fui criança, mas não tinha tempo nem dinheiro para andar por aí com a cabeça cheia de ideias tolas e com um caderno para cima e para baixo a deitar todas elas. Minha companhia desde muito cedo era um cabo de enxada.” “Já te disse! Deixa a menina! Ela não faz mal a ninguém em acreditar.

É coisa dela. Daqui a pouco ela esquece essa bobagem e se envolve com outra coisa.”

“Não sei não... Se crescer com essa ideia tola de ser artista, vai passar fome. Coitada!”.

Ali, naquele instante, naquele exato instante, vi meu mundo, o mais complexo de todos os mundos, explodir com todas as suas páginas diante de meus olhos, atingindo com seu fogo fulminante também minhas esperanças e deixando em mim uma imensidão vazia que não propagava som algum. Foi assim que o espírito da mediocridade sorrateiramente se infiltrou nos espaços mais íntimos de minha vida, de minha casa, de minha cozinha, de meu quarto, de meu coração. Ele, que já me rondava há tempos, enfim, atingiu-me em cheio. Porque não lhe bastou me assombrar somente nos espaços escolares, encarnado nas sentenças e nas risadas que outras crianças, suas mensageiras, formulavam com incrível facilidade: “Quem você pensa que é sonhando assim em se tornar uma grande escritora?”.

Eu era uma tempestade de palavras, era um dos próprios raios pelos quais o espírito da criação descia à Terra. E de repente tornei-me apenas um grito fraco, um rudimento sonoro que ecoava e caçoava de mim mesma, um elo frágil e perdido, aquela última vela que se queima em um altar até o fim, sem ter a chance de transmitir seu fogo a outras, sem ter a chance de perpetuar sua chama.

Palavras existem para a criação, qualquer que seja o campo de força em que elas operem, positivo ou negativo, qualquer que seja a dimensão em que elas se encontrem. E assim como elas constroem mundos, elas também os destroem, porque somos circundados por aqueles que se deixam levar pelo espírito mesquinho que não suporta a ideia de ver a grandeza crescendo em nosso meio. Segundo Bruno Schulz,

quando lenta e imperceptivelmente começou a crescer entre nós uma grandeza silenciosa e quando os primeiros rumores, como relâmpagos mudos, se propagaram, o reflexo inicial da massa foi negar, fechar-se diante dela, recusar-se a acreditar nela. A massa humana resiste àqueles que a conduzem à grandeza. Especialmente se essa grandeza despreza a sedução, se enoja de lisonjear, adular ou prometer. Para suportá-la, é preciso amá-la. Mas quem pode decidir amar tão generosamente sem ser correspondido, de maneira tão ardente e patética? Quem pode assumir para sempre esse peso devastador?⁵⁸ (SCHULZ, 2004e, tradução minha).

⁵⁸ “cuando lentamente, imperceptiblemente, comenzó a crecer entre nosotros una grandeza silenciosa y cuando los primeros rumores, como relámpagos mudos, se propagaron, el reflejo inicial de la masa fue negar, cerrarse ante ella, negarse a creer en ella. La masa humana se resiste a los que la conducen a la grandeza. Sobre todo si esa grandeza desdeña la seducción, le repugna halagar, adular o prometer. Para

Descobri, então, ainda muito cedo, que há no ato de escrever, ou na tentativa ainda que frustrante desse ato, um esforço titânico, doloroso, esforço de Atlas, como disse Schulz, de quem só não sucumbe porque sustenta o mundo em seus ombros, esforço de quem deseja salvar o que ainda resta do humano, ainda que contra a vontade de sua própria espécie. Porque é contra a corrente que se escreve, é contra o próprio mundo que se deseja salvar que se escreve; e lutar contra o mundo é, também, de certo modo, travar uma profunda batalha no interior de si mesmo. Isso porque escrever, ainda que seja um modo louvável de tomar conta do mundo, como nos confessou Clarice Lispector (1984c), é também uma espécie de maldição:

Eu disse uma vez que escrever é uma maldição. Não me lembro porque exatamente eu o disse, e com sinceridade. Hoje repito: é uma maldição, mas uma maldição que salva. Não estou me referindo muito a escrever para jornal. Mas escrever aquilo que eventualmente pode se transformar num conto ou num romance. É uma maldição porque obriga e arrasta como um vício penoso do qual é quase impossível se livrar, pois nada o substitui. E é uma salvação. Salva a alma presa, salva a pessoa que se sente inútil, salva o dia que se vive e que nunca se entende a menos que se escreva. Escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o último fim o sentimento que permaneceria apenas vago e sufocador. Escrever é também abençoar uma vida que não foi abençoada. Que pena que só sei escrever quando espontaneamente a “coisa” vem. Fico assim à mercê do tempo. E, entre um verdadeiro escrever e outro, podem se passar anos. Lembro-me agora com saudade da dor de escrever livros (LISPECTOR, 1984c, p. 191).

Naquele dia fatídico, em que o lado sombrio da escrita, sua maldição, atingiu-me, encerrei as cinzas do que sobrou do meu mundo entre suas capas, coloquei-o na mochila e o levei para a escola para prestar contas à professora Dirce, que também tinha parte nele. Terminada minha prestação de contas, ela simplesmente me abraçou. Depois, sem dizer uma só palavra, com olhar compreensivo e um infinito amor materno, ela acolheu o mundo em seus braços e o levou para casa. E então, eu e o que restou do meu mundo demo-nos as costas, seguindo em direções opostas.

Levou muito tempo para que eu pudesse assimilar e compreender aquele gesto solidário e generoso de minha professora. Certo dia, já passadas algumas semanas,

soportarla, hay que amarla. Pero ¿quién puede decidirse a amar tan generosamente sin ser correspondido, de manera tan ardiente y patética? ¿Quién puede asumir para siempre ese peso demoledor?”

estando eu na biblioteca da escola e desfrutando a presença de livros verdadeiros, avistei-a de longe adentrar pela porta, trazendo o mundo revigorado em seus braços. E depois de depositá-lo com cuidado em minhas mãos, olhando em meus olhos, ela disse: “Você tem um talento nato para a escrita. Não duvide. Para seu bem, e para o bem do mundo, nunca pare de escrever, ainda que você não acredite que suas ideias possam caber em um livro, ainda que lhe faltem os cúmplices desejados”. E como se citasse o grande arquiteto da biblioteca infinita, ela continuou: porque “um livro, qualquer livro, é para nós um objeto sagrado” (BORGES, 1999, p. 99).

Naquele dia eu ainda não fui capaz de fazer as pazes com o mundo, de retomar apenas para mim tamanha responsabilidade, mas também não o abandonei de todo. Sua aventura continuou, no espaço limitado de uma gaveta daqueles móveis de confiança da sala de nossa infância, totalmente independente de mim e de meus movimentos.

Revisitar com detalhes no espaço desta tese esses acontecimentos de minha infância é meu modo de compreender melhor aquele movimento que Schulz chama de retorno à maturidade, à época de nossa vida em que os sentidos estão em *status nascendi*, época em que os acontecimentos extraordinários, extranumerários, como o surgimento ou o fim do mundo, cabem perfeitamente nas “faixas paralelas” da narrativa de nossa vida. Nesses espaços paralelos acumulam-se também aquelas imagens flamejantes que, como Józef, recebemos em forma de dilúvio durante nossos frêmitos de criação, imagens que terão seu sentido desabrochado na nossa vida adulta, se formos bravos o suficiente para resistirmos ao espírito de mediocridade que nos ronda.

Depois de ter entrado em contato com essa acepção de Schulz a respeito da infância como o berço não apenas das criações artísticas, mas também das palavras e das imagens grávidas de sentido que se tornam nossas companheiras por uma vida, decidi, em exercícios de retornos conscientes, amadurecer infância adentro. Inicialmente, minha busca consistia em trazer à luz destes meus dias as imagens de minha infância que pudessem ser identificadas como aquelas que, segundo Schulz, são as responsáveis por cristalizar ao nosso redor o sentido do mundo. Foi em um desses retornos que reencontrei comigo mesma, que pude olhar melhor para aquela criança que fui um dia, totalmente dependente da escrita para sobreviver; e a imagem que mais me recorria era a da sua angústia ao ver o esfacelamento de seu mundo, a imagem do seu assombro com a possibilidade de não mais poder recorrer às palavras, de ter quevê-las pairar errantes na imensidão vazia. Recorri, sistematicamente, por inúmeráveis vias, à

minha memória e ao exame dessas imagens, mas a minha experiência de retorno à infância que considero mais significativa ocorreu por acaso, fora desse exame, fora da prática obediente a um propósito, como que por uma espécie de viagem por meio da escrita, um curto-circuito de palavras que me levou à época em que fui concebida e depois trazida ao mundo:

Foi pronunciada pela primeira vez e eu passei a existir. Quem a pronunciou? Minha mãe, meu pai, um anjo, Deus? Em que direção eu deveria ter voltado os meus sentidos assim que comecei a adquiri-los para poder ouvi-la atentamente? Quem teria o poder de pronunciá-la novamente para me conferir movimentos e pôr em minha espera um fim? Quando? LUZ! Fui puxada por ela no momento em que outra vez foi pronunciada. Ainda que sem se decompor, ainda que íntegra, como pontos luminescentes, suas partículas pululavam pelo ar, cada uma em uma direção. Havia entre nós uma poderosa força atrativa. Meu primeiro impulso foi segui-la, mas eu estava presa pelo cordão que ainda me nutria. Veio então o grande corte e eu imediatamente a agarrei. Ou ela se agarrou a mim. Elástica, ela se esticou comigo até aqui. É com a ponta dela que escrevo este fragmento.

Retomo esse fragmento de tempos em tempos e não sei dizer se o comprehendo, mas não me espanta que a palavra que deu origem ao mundo tenha também me concebido. Ela me sonda desde “tempos imemoriais”. Talvez provenha daí, desse sentimento de que a palavra nos sonda desde o princípio, a concepção schulziana de que toda criança é, por natureza, idealizadora de mundos inteiros, como Olho Azul, protagonista de seu conto “República dos sonhos”, que sob o signo da poesia e da aventura governa uma nação de jovens totalmente independente dos adultos:

Olho Azul não é arquiteto, é antes o encenador. O 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).

Assim, na linha do tempo da narrativa de nossa vida, quanto mais próximos estamos da nossa origem, mais propensos somos à criação; quanto mais longe estamos

de nosso berço, mais propensos estamos à automatização. Precisamos, sugere-nos Schulz, recuperar os sentidos perdidos, retornar à época de nossa vida em que “decidimos nos tornar autossuficientes, criar um novo princípio de vida, inaugurar uma nova era, mas uma vez constituir o mundo, é verdade que em escala menor, só para nós, porém conforme nosso gosto e nossas preferências” (SCHULZ, 2012, p. 333).

A análise profunda desse fragmento de escrita que nasceu de minha experiência de retorno ao sentido primevo, experiência que me tocou a alma e que acredito somente ter sido possível porque o destino me proporcionou o encontro com a obra de Schulz, levou-me à seguinte reflexão do filósofo alemão Hans-Georg Gadamer (2010), que comprehende que antes de qualquer outra coisa “a linguagem significa memória”:

Quer imagem, quer palavra, quer som, quer canção, qualquer que tenha sido a sua origem ou qualquer que seja a sua função social atual, a arte significa no final das contas um modo de encontrar-se consigo mesmo no qual o nosso si próprio se torna presente. Na palavra, tanto quanto na imagem, nos traços estabelecidos sobre as rochas tanto quanto no canto mais primevo, do mesmo modo que na configuração mais refinada e mediatisada da literatura posterior, o mundo se torna presente como um todo, a totalidade de nossa experiência do mundo se torna presente. Mesmo as configurações mais mudas de nossas imagens modernas das quais emana um silêncio chocante evocam em nós o “Tu és isso!” Uma tal experiência do todo na qual vamos ao encontro de nós mesmos movimenta-se sobre o caminho de uma constante renovação do eco da arte (GADAMER, 2010, p. 330).

E o filósofo prossegue refletindo sobre como essa renovação do eco da arte está intrinsecamente relacionada à condição de finitude da espécie humana, condição que a conforta justamente porque diz de sua distinção em relação aos outros animais, pois, diferentemente deles, o homem sabe que um dia morrerá; e mesmo assim caminha, na medida em que vive, em direção a esse futuro. Em suas reflexões sobre *A espécie fabuladora*, Huston (2010) parece complementar o que nos diz Gadamer (2010) quando nos lembra de que nossa compreensão do tempo vem, primeiramente, do fato de que os humanos são os únicos seres da Terra que têm consciência de que nasceram e de que vão morrer:

Esses dois saberes nos dão aquilo que nossos parentes mais próximos, os chimpanzés e os bonobos, não têm: a intuição do que é uma vida inteira. Apenas nós percebemos a nossa existência terrestre como uma trajetória dotada de sentido (significação e direção). Um arco. Uma curva que vai do nascimento à morte. Uma forma que se desdobra no tempo, com um início, peripécias e um fim. Em outros termos: uma narrativa. “No princípio era o Verbo” quer dizer o seguinte: o verbo (a ação dotada de sentido) é o que marca o começo da nossa espécie (HUSTON, 2010, p. 18).

O mesmo Verbo que dá origem ao universo infinito dá origem também à nossa finitude. E é na contemplação desse infinito, sob o arco da abóbada celeste, no exercício da criação poética, que o homem se iguala ao Criador. A criação artística é, portanto, e Schulz nos disse isso infinitas vezes, a rememoração do ato de criação do universo, o segundo gênese, o voo mais distante do homem rumo ao infinito. Era rememorando a origem das origens, entregando-se profundamente às leis da criação artística que, à maneira do Grande Demiurgo, Schulz defendia a grande causa da poesia, remodelando e dando novo sentido ao cosmos. É essa visão demiúrgica de Schulz que Gombrowicz (2012) nos oferece nas páginas de seu diário ao ressaltar a rendição do escritor polonês ao jogo da arte e às suas regras, ao descrevê-lo como um “santo sensual”, um “monge voluptuoso” que se ajoelhava diante da arte, um “poeta excessivamente poeta”:

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. [...] Sempre me irritavam os artistas fanáticos demais. Não suporto os poetas excessivamente poetas, nem os pintores dedicados demasiadamente à pintura. Geralmente quero de uma pessoa que nunca se entregue inteiramente a coisa nenhuma. Quero que sempre esteja um pouco fora daquilo que faz. Ora, Bruno foi artista mais do que todos os *poètes maudits*, e foi porque, paradoxalmente, não adorava a arte de modo algum. Quem adora é alguém, e ele preferia perder-se na arte, desaparecer (GOMBROWICZ, 2012, p. 397-398).

Foi necessária tamanha devoção, tamanho mergulho no âmago da natureza da criação artística para que Schulz se transformasse no metal precioso capaz de devolver às minúsculas unidades da palavra primitiva sua força condutora. Manipuladas pelas

mãos do poeta, as minúsculas partículas da palavra recuperaram seu sentido original e instauraram, entre as capas dos livros, universos inteiros.

Suscitadas pela rememoração de minha vivência com o livro-universo na infância, todas essas reflexões sobre a obra literária como o cosmos me levaram a reafirmar, a confiar no sentido daquilo que nos disse Mallarmé (2010, p. 180): “tudo, no mundo, existe para culminar num livro.” Borges nos diz o mesmo, mas de outro modo: “O mundo, segundo Mallarmé, existe para um livro; segundo Bloy, somos versículos, ou palavras, ou letras de um livro mágico, e esse livro incessante é a única coisa que há no mundo: melhor dizendo, é o mundo” (BORGES, 1999, p. 103).

Essas reflexões levaram-me, também, às portas de um dos universos criados por Stephen Hawking, *O universo numa casca de noz*, livro cujas reflexões já cintilaram nesta tese, e cujo título me inspirou a nomear esta seção de capítulo. Por sua vez, para intitular esse seu livro que trata de muitos dos mistérios que envolvem a experiência humana com o cosmos, o cientista bebe na fonte de um dos grandes espíritos da literatura: William Shakespeare; toma emprestado, especificamente da boca do príncipe Hamlet, o sentido das palavras “Eu poderia ficar encerrado numa casca de noz e me considerar rei do espaço infinito” (SHAKESPEARE, citado por HAWKING, 2016, p. 77). Que beleza esta que podemos contemplar nesse livro sobre a ciência! Beleza que pude contemplar em muitos outros livros científicos da espécie alada que repousaram em minhas torres de livros: a ciência percorrendo as páginas do cosmos literário para encontrar nelas seus próprios caminhos. Penso que Leyla Perrone-Moisés (1990a, p. 11) tinha razão quando apostou na “convicção de que os escritores sabem mais, de que as ciências têm muito a aprender com a literatura, e não o contrário”.

Abrindo o capítulo homônimo de seu livro, à luz da epígrafe que traz as palavras de Hamlet, Hawking (2016) reflete:

Hamlet talvez quisesse dizer que, embora os seres humanos tenham muitas limitações físicas, nossas mentes são livres para explorar o universo todo, audaciosamente indo aonde mesmo a *Jornada nas estrelas* teme ir – os sonhos ruins o permitam. O universo é realmente infinito ou apenas muito grande? E é eterno ou apenas de longa duração? Como nossas mentes finitas abrangem o universo infinito? Não é presunção de nossa parte até mesmo tentar fazê-lo? Corremos o risco de conhecer o mesmo destino de Prometeu, que na mitologia clássica roubou o fogo de Zeus para dá-lo aos humanos e foi punido por sua temeridade sendo acorrentado a uma rocha para uma águia

bicar seu fígado? A despeito da moral dessa história, acredito que podemos e devemos tentar compreender o universo (HAWKING, 2016, p. 77).

O cosmólogo prossegue refletindo sobre a importância da presunção humana, do exercício de nossa faculdade imaginativa, por assim dizer, para os avanços da ciência, para a criação de instrumentos modernos que se apresentam para nós como verdadeiras janelas para o universo, como o famoso telescópio espacial Hubble lançado em 1990, “que nos permite sondar as profundezas do espaço” (HAWKING, 2016, p. 77). Olhamos para uma foto capturada pelo Hubble e o que vemos comprova para nós os deslimites da imaginação humana. Como afirma Charles Frank Bolden (NGC, 2015), astronauta norte-americano e ex-administrador da NASA, “você não precisa entender nada de astronomia ou astrofísica para olhar uma imagem do Hubble e reconhecer a sua grande beleza”. Como em uma obra de arte, a beleza que os cientistas nos levaram a perceber por meio das imagens capturadas pelo telescópio é criação de um profundo mergulho do humano no âmago da natureza, do constante exercício de sua faculdade imaginativa. E apesar de toda beleza que nos é exposta, essa criação ainda não nos diz de todas as suas possibilidades, como afirma o astrônomo americano Philip Cary Plait:

O Hubble é profundo no sentido de você estar vendo as profundezas do universo. E você vê galáxias, milhares e milhares de galáxias. Um campo denso e cheio como se você fotografasse vaga-lumes em um campo à noite. E ainda assim esse é o local vazio do espaço (NGC, 2015).

E é fechando o círculo em torno de suas próprias discussões, é retornando ao seu ponto de origem – o que reforça ainda mais para nós a ideia de que estamos o tempo todo a lidar com a noção de infinito do cosmos –, que Hawking (2016) finaliza o capítulo em que se dedicou a tratar das “múltiplas histórias do universo”. Ele retorna à literatura, à metáfora da noz de Hamlet, para reafirmar, é o que me parece, que ainda que tenhamos chegado à conclusão de que “a inflação é uma lei da natureza”, pois o universo não cessa de se expandir, podemos considerar que estamos, de certo modo, no domínio dessa jornada, à medida que não nos recusamos a nos movimentar para

observar o cosmos, ainda que essa observação e esse movimento sejam realizados com os olhos da imaginação:

Neste capítulo, vimos como o comportamento do vasto universo pode ser compreendido em termos de sua história no tempo imaginário, que é uma esfera minúscula, ligeiramente achatada. Ela é como a casca de noz de Hamlet, contudo, essa noz codifica tudo que ocorre no tempo real. Logo, Hamlet tinha razão. Poderíamos estar encerrados em uma casca de noz e ainda assim nos considerarmos reis do espaço infinito (HAWKING, 2016, p. 107).

Retorno também à epígrafe que abre o capítulo introdutório desta tese, ao relato de experiência dos cineastas americanos Stephen Quay e Timothy Quay como leitores de Schulz, e me aproprio dessa reflexão de Hawking para refletir sobre a semelhança entre esse “tempo imaginário” sobre o qual ele nos fala e o tempo imaginário que rege nossa experiência como leitores de uma obra literária. É como a casca de noz de Hamlet que o objeto livro, em sua forma “minúscula, ligeiramente achatada”, codifica, entre suas capas, “tudo que ocorre no tempo real”. Assim como os cineastas, que afirmaram que poderiam fazer filmes sobre as obras de Bruno Schulz para o resto de suas vidas sem terem compreendido por completo seu universo, também posso dizer que ainda que nos encerremos no livro-universo de Schulz pelo resto de nossas vidas, jamais o teremos percorrido por completo.

Afirmar isso me faz lembrar de uma cena de meu cotidiano que se repete com bastante frequência. Desde que eu os adquiri, exemplares da *Ficção completa* de Schulz reposam sobre os móveis de minha sala, de modo a facilitar meu acesso a eles nos momentos mais intensos de pesquisa e de escrita. E por estarem também de fácil acesso às minhas visitas, Schulz acaba por se tornar assunto de muitos dos diálogos casuais que estabeleço com elas, muitos deles iniciados porque, despretensiosamente, essas visitas, movidas por curiosidade ou pelo simples hábito de folhear livros, leem algumas linhas ou parágrafos das páginas schulzianas. Independente do tipo de relação que essas pessoas estabelecem com o texto literário, o traço estilístico de Schulz torna-se uma espécie de pauta obrigatória dessas conversas. Isso porque sempre recorrem nelas comentários que ressaltam o quanto o escritor polonês exige de seus leitores certa cumplicidade, o que significa dizer que é preciso certa disposição para se estabelecer familiaridade com o mundo que lhe é próprio.

Recentemente, o seguinte comentário feito em tom de brincadeira por um amigo ocupou meus pensamentos de modo bastante particular: “Eu precisaria de um dia inteiro para tentar decifrar uma só página desse livro!”. Movida por essa frase, abri meus dois exemplares da *Ficção completa* de Schulz, um publicado na época de seu lançamento aqui no Brasil, em 2012, e o outro sua reedição publicada em 2015. Curiosamente, na primeira edição, a última página do último texto de autoria de Schulz termina justamente no número 365. Já na segunda edição, foram necessárias 373 páginas. Isso me levou a uma imagem bastante interessante para se pensar o universo schulziano: o tempo que o planeta Terra leva para dar uma volta completa em torno do Sol ainda não é suficiente para que possamos atravessar o universo criado por esse escritor.

De fato, a escrita de Schulz parece fruto de um trabalho tão complexo de arquitetura com as palavras que temos a impressão de que nunca penetraremos suficientemente o tecido do texto a ponto de compreendermos o que realmente está posto em jogo em cada página. Essa foi uma das mensagens que o próprio escritor nos transmitiu quando concluiu suas análises sobre a obra de Kafka, referindo-se também, de certo modo, à sua própria obra: “São uma realidade poética autônoma, circular, fechada em todas as partes e que repousa sobre si mesma. Além de suas alusões místicas e intuições religiosas, a obra vive sua própria vida poética, ambígua e insondável, que nenhuma interpretação pode esgotar.”⁵⁹ (SCHULZ, 2004c, tradução minha). Talvez a travessia das camadas da atmosfera do multiverso autônomo e de vida própria que é a obra literária diga justamente sobre o papel criador do leitor para a construção do sentido da obra, assunto sobre o qual me ocuparei melhor um pouco mais adiante.

Penso na concepção schulziana de que a literatura é a expressão mais verdadeira do real, de que a degradação da realidade é o elemento que move o poeta a reordenar o universo nas páginas de sua criação. Retomo também reflexões feitas no capítulo anterior sobre o poeta precisar salvar a língua da degradação cotidiana, sobre a terra literária ser, como nos disse Calvino (1990, p. 72), “a Terra Prometida [...] em que a linguagem se torna aquilo que na verdade deveria ser”, e chego à conclusão de que, de algum modo, a literatura é uma das formas mais complexas que o humano encontrou

⁵⁹ “son una realidad poética autónoma, circular, cerrada por todas partes y que descansa sobre ella misma. Más allá de sus alusiones místicas y sus intuiciones religiosas, la obra vive su propia vida poética, ambigua, insondable, que ninguna interpretación puede agotar.”

para lidar com o caos. E se o poeta é quem não abdica do direito e do dever de diagnosticar o estado caótico da realidade, e de enfrentá-lo, então o universo artístico nasce de uma vontade do poeta de ser outro e de estar em um mundo outro. Porque quando o que nos assusta no mundo é o próprio mundo, todo ele se apresenta diante de nós como uma rua única, escura e sem saída. E então nasce em nós um desejo secreto luminoso, o de que o mundo também tenha a vontade de fazer surgir de suas entranhas uma proliferação de outros mundos possíveis, ainda que para isso esse desejo precise ser um primeiro ato contra a realidade que nos cerca, e que ele precise devorá-la por inteira.

A exemplo dos desejos de criação que sondam os fragmentos da palavra primitiva, as tentações que rondam a matéria do mundo, que a incitam a se metamorfosear para caber no livro-universo, são tantas, e o mesmo ocorre com as tentações que rondam as mentes dos espíritos criativos, que não nos soa estranho Flaubert ter desejado e Manuel de Barros ter executado a ideia de escrever um *Livro sobre nada*:

O que eu gostaria de fazer é um livro sobre nada. Foi o que escreveu Flaubert a uma sua amiga em 1852. Li nas *Cartas exemplares* organizadas por Duda Machado. Ali se vê que o nada de Flaubert não seria o nada existencial, o nada metafísico. Ele queria o livro que não tem quase tema e se sustente só pelo sentido. Mas o nada do meu livro é nada mesmo. É coisa nenhuma por escrito: um alarme para o silêncio, um abridor de amanhecer, pessoa apropriada para pedras, o parafuso de veludo, etc etc. O que eu queria era fazer brinquedos com as palavras. Fazer coisas desúteis. O nada mesmo. Tudo o que use o abandono por dentro e por fora (BARROS, 1996, p. 7).

A concepção de um livro que abriga a imensidão do vazio é totalmente possível porque tanto o autor quanto o leitor veem sentido na negação de todo um universo que eles já experimentaram por meio das palavras; é totalmente possível porque esse nada encontra um algo em quem o constrói, e funda um todo aos olhos de quem o lê. Ao tratar dos mistérios que envolvem o que Gleiser (1997, p. 22) chamou de “A pergunta”, a inquietação que perpassou os espíritos de todas as culturas, ou seja, a busca pela compreensão da origem do universo, o cientista recorre à literatura para explicar que “quando tentamos organizar o mundo à nossa volta, a distinção entre opostos é

fundamental". E isso nos leva a uma imagem bastante interessante para pensarmos a relação entre o tudo e o nada, uma questão de necessidade e de perspectiva:

Quando refletimos sobre a origem do Universo, imediatamente percebemos que devemos nos defrontar com problemas bem fundamentais. Como podemos compreender qual é a origem de "tudo"? Se assumirmos que "algo" criou "tudo", caímos em uma regressão infinita; quem criou o algo que criou o tudo? Como podemos entender o que existia antes de "tudo" existir? Se dissermos que "nada" existia antes de "tudo", estamos assumindo a existência de "nada", o que implicitamente assume a existência de um "tudo" que lhe é contrário. Nada já é muito, como na história de *Alice no País das Maravilhas*, em que o Rei Vermelho pergunta a Alice: "O que você está vendo?", e Alice responde: "Nada". O rei, impressionadíssimo, comenta: Mas que ótimos olhos você tem!" (GLEISER, 1997, p. 21-22).

O *Livro sobre nada* de Manuel de Barros é uma espécie de trabalho de alquimia com as palavras, é o exercício mais profundo da manipulação das palavras cotidianas que nas mãos do poeta retomam suas origens para fundar uma nova língua, porque mais do que ver, o poeta precisa "transver o mundo. Isto seja: Deus deu a forma. Os artistas desformam. É preciso desformar o mundo: Tirar da natureza as naturalidades." (BARROS, 1996b, p. 75). Desmundar o mundo, em outras palavras, é criá-lo novamente, à imagem e semelhança do devir artístico.

Foi consciente do fato de que a proliferação dos mundos é um potencial da literatura, e de que a claustrofobia da linguagem deve ser curada em um mundo aberto ao exercício da solidariedade, comprometido com o ideal do respeito à diversidade, a todas as formas de existência, que Grossman escreveu *Ver: amor*, um mundo que se abre para nós e que nos acolhe, como acolheu a Bruno Schulz, oferecendo a ele outro destino possível em outro universo possível. Assim desejo que tenha acontecido com Pasolini quando de sua entrada para a imortalidade, que algum poeta, algum encenador de paisagens cósmicas, o tenha acolhido em um mundo que o mereça; e se nesse novo mundo o cineasta continuar insistindo em ser humano demais, que ao seu menor sinal de "Estamos todos em perigo" a humanidade abra seus olhos e seus ouvidos.

Não, não se trata de escolher o mundo que a literatura instaura diante de nossos olhos de leitores atentos apenas para nele contemplar a reparação dos males da humanidade, para nele expiarmos nossos pecados, e então depois voltarmos como

autômatos à realidade fossilizada do nosso mundo de brilho desgastado. Antes, trata-se de enxergarmos nele as possíveis aberturas de seus portais, ainda que estreitas; de, se preciso, forçarmos nessas aberturas nossa passagem; mas, principalmente, de abrirmos nelas caminhos para a passagem da luz que emana da arte, para que seus raios incidam sobre nossa realidade como os primeiros raios do sol da manhã que nos despertam; e que essas aberturas deem passagem aos sopros de ar e aos feixes de luz que emanam da arte, para que eles agitem, reorganizem e contaminem com sua força e seu brilho as partículas de poeira, as minúsculas forças sobreviventes que se levantam dos nossos escombros diários. Dito de outro modo, parece-me urgente que exercitemos como leitores a liberdade do movimento, para que as centelhas, as palavras vivas do mundo literário não somente cintilem como epígrafes de nossos textos escritos, iluminando-os por um instante, mas logo adormecendo em suas páginas; é preciso que esses sentidos cintilem como as epígrafes da própria aurora de nossa vida, como as colunas de fogo recebidas por Józef naquele dilúvio de imagens flamejantes que se apresentaram contra o tédio do cotidiano; cintilem como os lampejos de esperança emitidos pelos vaga-lumes da arte, porque “o lumeio deles é, [para nós que ansiamos por cúmplices em tempos tão sombrios], um acenado de amor...” (ROSA, 1977, p. 54).

4.2 Pelas paisagens luminosas: a leitura como uma aventura do descobrimento⁶⁰

Em julho meu pai viajava para uma estação de águas e me deixava entregue, com minha mãe e meu irmão mais velho, à voragem dos dias de verão, estonteantes e brancos de calor. Embriagados com a luz, folheávamos esse grande livro das férias, cujas folhas todas ardiam de tanto fulgor e tinham no fundo a polpa das peras douradas, doce de desmaiar.

Bruno Schulz, “Agosto”.

Essas são as palavras com as quais o menino Józef recepciona os leitores que decidiram adentrar o universo de *Lojas de canela*, primeira obra literária de Bruno Schulz. Com elas, esse entusiasmado narrador nos convida a folhear as páginas do

⁶⁰ Algumas das reflexões que apresento nesta seção sobre as paisagens literárias de Bruno Schulz compuseram o capítulo do livro *Na literatura, as imagens* intitulado “Paisagem schulziana”.

grande livro daquelas suas férias e, depois, do grande livro que é a sua cidade natal e o seu mundo particular. Assim, já na primeira página, embriagados por uma linguagem impregnada de lirismo e capaz de criar realidades luminosas, somos deixados entregues à bruma mítica que sempre paira em torno dos escritos schulzianos.

Qualquer que seja a edição brasileira da obra de Schulz escolhida para nos aventurarmos à viagem à qual Józef nos convida, podemos contar com a solidariedade de um cuidadoso leitor de Schulz também de origem polonesa, o professor de literatura e escritor Henryk Siewierski, que verteu a poesia schulziana para nossa língua. Em seus escritos sobre Schulz, seja por meio de entrevistas, seja por meio de um pós ou de um prefácio à obra do escritor polonês, no início ou no fim da viagem, Siewierski está sempre a nos alertar sobre os perigos de cedermos aos encantos do narrador schulziano. Entre seus alertas, eis o que considero de maior importância: “a viagem à ‘época genial’ a que Schulz nos convida pode não ter retorno. Sua cidade, se quisermos localizá-la num determinado tempo e espaço, é o nada, mas também pode ser tudo” (SIEWIERSKI, 2012, p. 389). Se tivermos olhos como os de Alice para contemplar com eles as maravilhas de uma obra literária, perceberemos que no universo schulziano tudo e nada são, de fato, duas faces de uma mesma realidade.

Em *Sanatório sob o signo da clepsidra*, ao final do capítulo intitulado “O Livro”, que antecede “Época genial”, o próprio narrador chega a explicitar seu convite e sua animação ao leitor, deixando entrever que decidir pela viagem à época genial é, de fato, uma arriscada empreitada, e que, a despeito do seu poder de sedução, dos jogos no qual ele enreda seus convidados, ainda se trata de uma decisão que cabe somente ao leitor:

Será que já preparamos o leitor o bastante para as coisas que vão acontecer? Será que podemos arriscar a viagem à época genial? Passamos o nosso medo ao leitor. Sentimos seu nervosismo. Apesar da aparente animação, nós também temos um peso no coração e estamos cheios de angústia. Portanto, em nome de Deus – entremos, e vamos embora! (SCHULZ, 2012, p. 133).

À revelia do narrador, com o intuito de deixar o leitor ciente dos efeitos colaterais que poderão se seguir após o ingresso no universo de Schulz, Siewierski

ilustra aquele seu alerta lançando mão de um trecho do relato de viagem de Bohumil Hrabal, escritor tcheco que também compõe a constelação dos leitores de Schulz e que não resistiu ao convite de Józef, aventurando-se com ele em sua época genial:

Viena, Budapeste, Lvov, Pribor, Budějovice, Mikulov – contudo me sinto mais em casa aonde nunca fui e aonde me levou Bruno Schulz em suas *Lojas de canela*. É para mim a mais linda cidade do mundo [...]. *Desde que li Lojas de canela mudei-me para lá, onde moro até hoje, e mesmo que nunca tenha lá estado, que importa? A ficção é às vezes mais perfeita e mais realista do que a própria realidade* (HRABAL, 1982, citado por SIEWIERSKI, 2012, p. 389, grifo meu).

As últimas palavras de Hrabal, que considerei importante destacar, fazem ressoar aqui as próprias palavras de Schulz sobre sua noção a respeito da supremacia da literatura em relação à realidade, sobre sua crença de que esta é apenas uma sombra daquela, ou ainda, se quisermos pensar com Mallarmé, de que esta existe para culminar naquela. Assim, em seu relato, o escritor tcheco não somente nos diz sobre sua decisão por fazer da realidade do narrador schulziano sua própria realidade, mas também sobre o quanto uma viagem ao centro do universo-livro tem o poder de transformar nosso olhar para aquele mundo outro em que vivíamos.

Como leitora assídua de Bruno Schulz, como quem viveu com ele uma longa aventura náutica, e não hesitou em embarcar nesta longa aventura cósmica, à maneira de Hrabal, experimento com bastante frequência as sensações que o mergulho na mitologia particular de Schulz, em sua fórmula singular de prosa lírica, provoca naqueles que decidem se entregar com Józef à aventura do descobrimento. Como o leitor desta tese deve ter constatado por meio do meu relato na seção anterior, minhas constantes visitas às paisagens schulzianas suscitaram em mim não somente um desejo intenso de questionar a realidade que me cerca, mas também o de retornar à infância, de fazer minha própria viagem à minha época genial.

A expressão “aventura do descobrimento”, que tomei emprestada de Schulz e que aparece nesta tese flexionada de diversas formas, possibilitou-me a oportunidade de pensar a experiência literária sob várias óticas. Isso porque qualquer que seja a dimensão para onde eu me desloque, qualquer que seja a perspectiva captada por meu telescópio, a do artista, a do leitor, ou a do pesquisador da arte, sempre me vejo regida

pelo signo do descobrimento. Quando de sua utilização pelo escritor polonês, essa expressão revelava a situação do artista quanto à sua necessidade de dividir o peso da criação artística, o peso que carrega quem aceita do espírito fabulador o convite para recriar o mundo novamente: “Preciso de um cúmplice que aceite dividir comigo a imprudente aventura do descobrimento”⁶¹ (SCHULZ, 2008d, tradução minha). Ao utilizar assim essa expressão, Schulz parecia se referir ao seu desejo de que os metais preciosos da arte, os vaga-lumes que perambulam pelas trevas, resistissem às forças destruidoras que corroem a grandeza; parecia se referir ao seu desejo de que novos vaga-lumes da arte pudessem surgir na escuridão e continuar o trabalho de seu personagem Olho Azul: o trabalho de perpetuar a arte de adivinhação das intenções ocultas da natureza, de criar condições para que a poesia opere a proliferação dos mundos possíveis; o trabalho de encenar na nossa realidade degradada paisagens e cenários cósmicos, instaurando nessa nova república leis que garantam não somente que a língua possa ser aquilo que realmente nasceu para ser, uma espontânea expressão da vida, mas também que seus usuários sejam conscientes desse seu poder.

Schulz ansiava por cúmplices artistas, mas não ansiava menos por cúmplices leitores, e é por isso que em suas obras literárias o narrador está sempre a invocar a atenção de um “leitor verdadeiro”, a incitá-lo a tomar consciência da seriedade das questões e dos jogos postos nas páginas de seu universo, porque, como eu já disse com outras palavras, o leitor também tem parte na obra. É por ter essa consciência, a de que o leitor é seu cúmplice, que o narrador schulziano conta com o fato de que até mesmo suas mensagens mais misteriosas são compreendidas, como quando tratou do incalculável esplendor daquele seu livro preferido que ele habitara na infância e que de repente desaparecera:

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 recepção profunda. Pois será que debaixo da mesa que nos separa não nos damos todos secretamente as mãos? (SCHULZ, 2012, p. 119).

⁶¹ “Me gustaría, aunque sólo fuese un instante, deshacerme de ese peso, confíarselo a otro, después alzar la cabeza y contemplarlo a placer. Necesito un cómplice que acepte compartir conmigo la temeraria aventura del descubrimiento.”

Clarice Lispector (1984a), ao dizer sobre seu trabalho de cuidar do mundo por meio da criação artística, diz também da dificuldade de não ter encontrado a quem prestar contas; penso que é ao leitor que o escritor deve prestar contas desse seu ato involuntário de se sentir responsável pelo mundo. De acordo com Perrone-Moisés (1990b, 108-109),

a criação literária é um processo que tem dois polos: o escritor e o leitor. A obra literária só existe, de fato e indefinidamente, enquanto recriada pela leitura, ofício que deve ser tão ativo quanto o do escritor. Nesse processo, o escritor é o desencadeador, mas não o dono absoluto, como certo romantismo remanescente quer fazer crer. No ato de recriação da obra pela leitura, a proposta inicial se amplia e as intenções primitivas do autor são superadas. Entre o dizer e o ouvir, entre o escrever e o ler, ocorrem coisas maiores do que os propósitos de um emissor e as expectativas de um receptor: há um saber inconsciente circulando na linguagem, instituição e bem comum de autores e leitores.

Embora, assim como o cosmos, o livro-universo tenha sido pré-concebido por um autor que deteve em seu domínio leis que nos escapam, a nossa participação no seu processo de criação literária não é passiva, pois, ao nos lançarmos às possibilidades dos infinitos jogos e pactos que perpassam a obra, acabamos assumindo perspectivas que nos são particulares e até mesmo íntimas. O espaço, a matéria e o tempo que constituem o universo somente se apresentam a nós pelo viés de sua expansão porque, como eles, nosso potencial de exploração, de uso da nossa faculdade imaginativa, não é da ordem do finito, e o mesmo ocorre quando adentramos o universo de um livro; responsabilizamo-nos, assim como o autor, pelo universo que passamos a habitar, tomamos conta desse universo.

À medida que não nos recusamos a nos movimentar, que aceitamos os convites que nos são feitos a cada página, tomamos parte na imaginação do escritor de modo a adquirirmos certa emancipação; tornamo-nos, por assim dizer, coautores da realidade que vivenciamos a cada momento nas paisagens literárias. Existe, no exercício de leitura que fazemos desses universos livrescos que captam nossa atenção, uma força magnética que nos conecta ao imaginário do encenador das paisagens que visitamos. Se há uma hierarquia nesse governo da imaginação, penso que nós leitores estamos apenas a um

nível de separação dos artistas que por meio de suas obras nos transmitem a força que lhes foi transmitida pelo mito, pelo grande espírito fabulador. Somos tal qual o rapsodo Íon (PLATÃO, 1988), que ao despertar seus ouvidos para ouvir Homero tornou-se também desperto para escutar todos os iniciados na poesia, pois todos os poetas, ao dividir a mesma região geográfica espiritual, ao serem inspirados pela mesma fonte criadora, estão, de certo modo, a tratar dos mesmos fenômenos em suas obras.

Assim, a infinita potência de nossa faculdade imaginativa, que não coube ao universo nos negar, e que, a meu ver, encontra na literatura sua maior expressão, é a fonte de nossa liberdade para o deslocamento, de nossa capacidade de estarmos presentes no mesmo instante em espaços e em tempos distintos. É o que permite que, qualquer que seja o nosso ponto de observação neste vasto universo que não cessa de se expandir, as mais longínquas realidades imaginadas apresentem-se a nós como um infinito atingível. Isso porque não podemos supor a possibilidade de acessarmos qualquer camada oculta que seja da realidade, da nossa realidade ou da realidade instaurada pela obra de arte, sem nos valermos de alguma forma do potencial de criação da palavra, do nosso órgão mais poderoso e que Schulz (2004a) denominou de “órgão metafísico”. Mesmo que tenha sido concebida e endereçada a nós de antemão, a realidade de uma obra de arte somente se realiza para nós como experiência significativa quando a exploramos por meio de nossas próprias palavras.

Como nos lembra o escritor argentino Alberto Manguel (2014a), a noção de que o homem tem o poder de transpor os maiores obstáculos que nos são impostos pelas leis da física, o tempo e o espaço, tem a mesma data de invenção da escrita, mais de cinco mil anos. É a literatura, diz-nos o escritor, que nos presenteia constantemente com a maravilha de superação desses obstáculos. Citando uma antiga carta da Suméria escrita há três milênios e descoberta recentemente, Manguel amplia para nós a dimensão de toda essa discussão sobre os deslimites da literatura:

“Trouxeram-me tua carta e lendo-te senti que não estavas longe, mas sim que estavas aqui comigo, e eu podia abraçar-te.” Há três mil anos já tínhamos o sentimento de que através da literatura, através da escrita, o tempo não era um obstáculo, nem o espaço era um obstáculo (MANGUEL, 2014a).

As obras literárias são como cartas que recebemos e que, de algum modo, trazem em suas linhas uma mensagem importante. Algumas delas, em forma de livros alados, surgem diante de nós e passam a nos acompanhar como se nos iluminassem os caminhos; isso porque elas são portadoras de uma mensagem ainda mais importante do que aquelas trazidas pelos livros comuns. Grossman nos disse isso do melhor modo possível ao traduzir seu primeiro encontro com a obra de Schulz por meio da imagem de alguém que recebe uma carta de um irmão perdido, uma carta com um conteúdo secreto e em uma língua secreta que só pode ser interpretada por seu destinatário. Essa é uma sensação experimentada pelos leitores que descobrem em meio a tantas obras literárias algumas poucas que os singularizam.

A análise da própria palavra “descobrimento”, frequentemente utilizada por nós leitores para expressar essa experiência luminosa de nosso encontro com um “novo autor”, diz-nos muito sobre a metáfora do livro como o outro universo possível. Dizemos que “descobrimos” um novo autor porque, no instante em que significamos essa experiência que nos é única, ou seja, que a colocamos em palavras, em pensamentos, não nos importa considerar que esse autor já fora lido por inúmeras outras pessoas. Não nos interessa considerar que o universo criado pelas palavras desse novo autor foi descoberto antes por toda uma legião de seus leitores mais antigos. Chamamos nós mesmos de descobridores de novos universos porque o que torna tão nossa essa experiência é o que ela diz de nós mesmos, de nosso sentimento sobre o que vemos e o que experimentamos pela primeira vez ao pisarmos, solitariamente, no solo sagrado e nunca antes pisado desses novos universos. É nesse território literário nunca antes explorado, é por meio de nossa imaginação, de nossas próprias palavras, que exercitamos nossa liberdade, que estabelecemos nosso reino e instauramos nosso governo, que é também um governo de criação.

Ao se imaginar como o primeiro astronauta a ver o mundo de cima, Clarice Lispector (1984d) nos fornece uma boa chave para pensarmos essa metáfora do descobrimento do mundo por meio da obra de um determinado autor e também para pensarmos sobre a natureza da felicidade que sentimos quando novos leitores passam a compor também a constelação da qual fazemos parte:

Se eu fosse o primeiro astronauta, minha alegria só se renovaria quando o segundo homem voltasse lá do mundo: pois também ele vira. Porque “ter visto” não é substituível por nenhuma descrição: ter visto só se compara a ter visto. Até um outro ser humano ter visto também, eu teria dentro de mim um grande silêncio, mesmo que falasse. Consideração: suponho a hipótese de alguém no mundo já ter visto Deus. E nunca ter dito uma palavra. Pois se nenhum outro viu, é inútil dizer (LISPECTOR, 1984d, p. 13).

No entanto, exatamente porque “ter visto só se compara a ter visto” é que, em uma situação de descobrimento como essa, de nada nos adianta a experiência do outro. O universo de Schulz que exploro agora por meio desse telescópio imaginário que tenho em mãos não é o mesmo universo explorado por seus inúmeros outros leitores, ainda que seja para mim um conforto saber da existência deles, ainda que com eles eu possa compartilhar diversas experiências. Por não ver com os mesmos olhos nem perceber do mesmo modo os mesmos fenômenos, o segundo astronauta a ver o mundo pela perspectiva do espaço não voltaria de lá com a mesma descrição. É essa natureza multifacetada da experiência literária que me leva a compreender uma obra literária como um multiverso autônomo e de vida própria. Ora, se a literatura é essa língua fluida e plural que carrega em si códigos que fazem com que uma mesma obra seja interpretada como universos inteiros e distintos por diferentes leitores, então ela é aquilo que mais se aproxima daquela teoria de multiverso que ocupa as mentes de cosmólogos como Stephen Hawking. É a natureza desse fenômeno cósmico que explica a arquitetura das complexas constelações de leitores que orbitam uma única obra literária.

Miłosz (2012b, p. 91) nos disse que “nenhuma ciência ou filosofia pode mudar o fato de que o poeta está diante de uma realidade nova a cada dia”. Podemos parafraseá-lo e dizer que nenhuma ciência ou filosofia pode mudar o fato de que o leitor, conectado ao imaginário do poeta, está diante de uma realidade nova a cada leitura. De outro modo, Schulz (2008g) diz-nos a mesma coisa ao expressar seu sentimento depois da leitura dos poemas de Stefan Szuman, poemas que ecoaram a voz de Rilke e que instauraram diante do escritor polonês a atmosfera das paisagens rilkeanas:

Esses poemas me preencheram de um sentimento de alegria e plenitude; um pouco como se prolongassem meu próprio universo anexando uma região nova, estranha, no entanto, familiar; como se eu

houvesse encontrado, em minha própria cidade, uma rua há muito tempo desaparecida. Talvez esteja equivocado, mas tenho a impressão de que é um lugar secreto onde nos empurramos, que atingimos às vezes a divisória de uma mesma parede. Essa proximidade me preenche de um sentimento de assombro e alegria; temia querer derrubar muito cedo as barreiras. Estou satisfeito de não ter dado o primeiro passo. Afinal, no mundo das formações mentais, barreiras não são indispensáveis⁶² (SCHULZ, 2008g, tradução minha).

A obra literária instaura, assim, realidades novas na nossa realidade já conhecida; ela rasga o tecido de nossa realidade imediata para lançar mundos no mundo, se quisermos dizer novamente com Caetano Veloso (1997). Ela renova não somente nossa percepção do universo que habitamos, mas também nossa força para explorá-lo sob o signo do descobrimento.

O próprio fato de Schulz compartilhar suas experiências com outros escritores e com outros leitores em suas cartas, seu interesse particular por conhecer os segredos da fonte de onde emana a potência da criação artística, diz muito sobre a força magnetizadora que as obras literárias transmitem a seus leitores. Por isso muitas das cartas que Schulz escrevia tornaram-se depois sua própria obra literária. Depois de ler outros poemas de Szuman, um ano depois de ter descoberto o universo desse novo escritor, também em carta, Schulz diz a ele sobre a atmosfera do encantamento do primeiro encontro ainda permanecer. E assim como Hrabal, que fez do livro de Schulz sua própria casa, o escritor polonês faz também seu relato de viagem às páginas de Szuman, oferecendo-nos sua compreensão sobre como paisagens literárias podem se tornar nossos próprios lugares no mundo:

Sinceramente, seu livro me deixou extasiado. Enquanto lia alguns poemas, tive a impressão de entrar em uma casa esquecida e respirar ali cheiros familiares. Não tratei mais do que os primeiros lugares, não tive tempo de submergir nas profundezas dessa obra densa e rica como uma floresta. Ao fechá-la experimentei mais uma vez o

⁶² “Esos poemas me han llenado de un sentimiento de alegría y plenitud; un poco como si prolongasen mi propio universo anexionando una región nueva, extraña y sin embargo familiar; como si hubiese encontrado en mi propia ciudad una calle hace tiempo desaparecida. Tal vez me equivoque, pero tengo la impresión de que es un lugar secreto donde nos codeamos, que golpeamos a veces el tabique opuesto de una misma pared. Esa proximidad me llena de un sentimiento de asombro y alegría; temía querer derrumbar demasiado pronto las barreras. Estoy contento de no haber dado el primer paso. Después de todo, en el mundo de las formaciones mentales, las barreras no son indispensables.”

sentimento que tive, quando criança, quando escondia intencionalmente meu brinquedo favorito: o de ter descoberto um tesouro secreto no qual seria lastimável revirá-los apressadamente. [...] Eu deveria contentar em dizer-lhe até que ponto esses mundos interferem profundamente em minha alma, até que ponto cada um deles me enche dessa alegria profunda que experimentamos ao reconhecer um objeto esquecido, a própria alegria da anamnese. É como a sensação do deslumbramento que sentimos ao constatar que inacessíveis tesouros se oferecem a nós, que podemos tocá-los com os dedos. Estou aqui em um clima que me é familiar. Esse mundo de objetos próximos e pequenos me corresponde intimamente, abrem-se assim janelas ao infinito. Vejo que tudo isso está melhor do que há um ano, quando, lendo um de seus poemas, experimentei uma espécie de desânimo diante dessa forma privada de qualquer patetismo, tão contrária às convenções, que parecia engendrar-se a si própria continuamente a partir do ritmo do momento. Imagino que este livro permanecerá para mim como algo essencial: só de saber que ele existe é uma alegria e uma tranquilidade. Não dá testemunho da realidade e da riqueza desse mundo interior do qual eu mesmo comprometi a provar sua existência?⁶³ (SCHULZ, 2008g, tradução minha).

Desse modo, vemos que é para o seu próprio universo que Schulz faz convergir os universos de suas leituras, porque não é somente como escritor ou como crítico literário que ele mergulha nessa experiência da linguagem, mas, antes, como leitor. A descrição de sua relação com o livro escrito por Szuman, como um objeto essencial cuja simples existência lhe basta, lembra-nos de certa passagem da experiência de Józef com o livro adorado e perdido que coloria seus dias na infância. Esse livro, que lhe valia mais do que o brinquedo preferido, teve sua dimensão multiplicada depois que se tornou um livro perdido, e de tal modo que até mesmo a sagrada escritura que o pai lhe oferecia

⁶³ “Sinceramente, su libro me ha causado un gran placer. Mientras leía algunos poemas tuve la impresión de entrar en una casa olvidada y respirar allí olores familiares. No he abordado más que los primeros círculos, no tuve tiempo para sumirme en las profundidades de esta obra densa y rica como un bosque. Al cerrarla experimenté una vez más el sentimiento que tuve, siendo niño, cuando escondía intencionadamente mi juguete favorito: el de haber descubierto un tesoro secreto en el cual sería una lástima revolver con premura. [...] Debería contentarme con decirle hasta qué punto esos mundos se inmiscuyen profundamente en mi alma, hasta qué punto cada uno de ellos me colma de esa alegría profunda que experimentamos al reconocer un objeto olvidado, la alegría misma de la anamnesia. Es como la sensación de deslumbramiento que sentiríamos al constatar que inaccesibles tesoros se ofrecen a nosotros, que podemos tocarlos con los dedos. Estoy aquí en un clima que me es familiar. Ese mundo de objetos cercanos e íntimos me corresponde intimamente, se abren ahí ventanas al infinito. Siento esto mucho mejor que hace un año, cuando leyendo alguno de sus poemas experimenté una especie de consternación ante esa forma despojada de cualquier patetismo, tan contraria a las convenciones, que parecía engendrarse a sí misma continuamente a partir del ritmo del instante. Creo que este libro quedará para mí como algo esencial: el solo hecho de saber que existe es una alegría y una tranquilidad. ¿No da testimonio de la realidad y de la riqueza de ese mundo interior del que yo mismo me comprometí a probar su existencia?”

em troca apresentou-se diante dele como um “apócrifo contaminado”, uma “milésima cópia”, uma “falsificação fracassada”. Grafado com a inicial maiúscula, esse livro original, esse livro verdadeiro que nenhum outro poderia substituir, era assim descrito por Józef:

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? (SCHULZ, 2012, p. 119).

Desolado, o menino procurava pelo livro como quem necessita de um signo perdido para preencher de sentido seu próprio mundo, pois se ao habitar um livro o leitor anexa a seu universo novas paisagens, ao perdê-lo é como se lhe rasgassem o próprio chão sob seus pés. Dessa expedição de busca àquilo que não se sabe mais explicar, mas que se sabe sentir e redimensionar, deduzimos o poder de criação do leitor para a construção do sentido da obra literária. Não é propriamente o livro físico ou a aura dele que o menino narrador persegue, mas o livro perfeito e imaginário que ele está sempre a carregar consigo, ainda que não se dê conta disso; o que ele almeja encontrar é o livro que ele próprio escreveu em companhia do autor no ato da leitura, no qual ele imprimiu seus sentimentos e experiências, sua própria assinatura.

A angústia sentida por Józef e provocada pela ausência do objeto amado, a sensação que ele experimenta de repente de passar a viver em uma realidade fragmentada, explica, portanto, o encontro luminoso que depois ele teve com o livro, melhor dizendo, com os trapos do que restou do livro. Foi a força do livro imaginário, que ele levou sempre consigo na mente e no coração, que fez com que ele se sentisse satisfeito com a “recuperação” de sua sagrada escritura. Foi depois desse encontro luminoso que Józef recebeu o espírito da criação artística e assistiu, com olhos extasiados, o rompimento do tecido da realidade. Dos curtos-circuitos, das explosões de sentido que perpassavam os papéis em que ele desenhava apaixonadamente surgiam todos os tipos de criaturas fantásticas. E o quarto da criança era ele próprio a fronteira e

o pedágio para essas criaturas, era uma verdadeira arca colossal, “como nos dias de Noé” (SCHULZ, 2012, p. 139).

Eu tenho utilizado aqui o termo “paisagens” para designar os lugares, as imagens, as noções que visitamos quando de nossa imersão no universo-livro de um determinado autor, pois me parece um termo bastante propício, principalmente por se constelar a diversos outros termos semelhantes que orbitam as reflexões desta tese construída sob a influência de signos cósmicos. Mas preciso dizer que essa expressão parece ainda ser pouco reconhecida pelos estudos literários. Foi ao examinar as imagens poéticas que conduzem o processo de criação artística de Bruno Schulz e que movimentam o imaginário de seus leitores, que me deparei com a necessidade de pensar essas imagens pelo viés da paisagem, e então veio ao meu encontro um livro alado intitulado *Poética e filosofia da paisagem*, do pensador da paisagem e poeta francês Michel Collot (2013)⁶⁴.

Penso que, além de iluminar nossa viagem a nós mesmos, à nossa própria época genial, reflexões sobre as imagens poéticas schulzmanas podem, de certo modo, contribuir também para o debate contemporâneo sobre a relação entre o universo e o livro, entre as paisagens do nosso cotidiano e as paisagens literárias. Ao tratar desse debate, Collot (2013) destaca justamente a problemática de ainda não haver, na literatura, um gênero que abrigue a “paisagem”, como acontece na pintura:

Pode-se falar de paisagem em literatura? Se a resposta for sim, em que sentido? E como abordá-la? Em nossa história, a paisagem está ligada à pintura, na qual é reconhecida como um gênero à parte. Nada disso ocorre em literatura, em que o termo paisagem parece fadado a designar apenas um tema, por definição extraliterário, quer se trate de um quadro ou de uma região tomada como objeto de uma *ekpharasis* ou de uma descrição mais ou menos realista. Fazer da paisagem o centro de um estudo literário, é, então, expor-se à crítica de uma investigação puramente “temática”, no sentido habitual do termo, que sacrifica o texto a seu referente ou a seu conteúdo, em detrimento de sua forma e de sua significação. Vimos abordagens como essas, que pertenciam, na melhor das hipóteses, à geografia e, na pior, ao turismo literários (COLLOT, 2013, p. 53-54).

⁶⁴ Foi o grupo de pesquisa “Estudos de Paisagem nas Literaturas de Língua Portuguesa”, da Universidade Federal Fluminense, surgido em 2008, durante o Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada, sob a coordenação da Professora Dra. Ida Alves, que se encarregou da tradução do livro de Michel Collot.

Ao analisar o uso que é feito da palavra “paisagem” na contemporaneidade, Collot (2013, p. 54) destaca o fato de sua caracterização consistir na “multiplicação de seus empregos figurados, que alcançam os mais diversos domínios”, citando como exemplos correntes a paisagem interior, a política e a audiovisual e reivindicando um lugar próprio para a “paisagem literária”. Ele nos faz refletir sobre a possibilidade de essa palavra estar perdendo em compreensão o que acabou ganhando em extensão: “ela não corre o risco de se tornar um vocábulo vazio de sentido, em que se perde de vista qualquer referência à paisagem ‘propriamente dita?’” (COLLOT, 2013, p. 54). Para refletir sobre essa questão, ampliando o lugar da paisagem nos estudos literários, Collot recorre aos trabalhos do escritor e crítico francês Jean-Pierre Richard, “o único a dar a essa metáfora habitual a consistência de uma verdadeira noção e uma pertinência propriamente literária” (COLLOT, 2013, p. 54). Como bem salienta Collot,

nos trabalhos de Richard, a palavra *paisagem* não designa, evidentemente, o ou os lugares descritos pelo autor estudado, mas certa imagem do mundo, intimamente ligada ao estilo e à sensibilidade do escritor: não tal ou tal referente, mas um conjunto de significados. A “paisagem de Chateaubriand”, por exemplo, não se reduz nem aos desertos da América nem aos bosques de Combourg; trata-se de uma imagem mais complexa e compósita, que imita algumas das caminhadas de Chateaubriand aos *lugares que pôde frequentar na vida, nos livros ou nos quadros, mas que resulta de sua reelaboração pelo imaginário e pela escrita* (COLLOT, 2013, p. 54-55, grifo meu).

Assim, ao distanciar a noção de paisagem da noção de temática, relacionando-a intimamente à sensibilidade do escritor e às suas experiências com a leitura e com a criação artística, Richard concede a ela um lugar mais apropriado nos estudos literários, ampliando também as discussões em torno da relação entre texto e imagem. Em um exame mais detalhado do trabalho de Richard, Collot destaca e comenta três definições de paisagem relacionadas às experiências sensíveis de um escritor no processo de criação literária e, por isso, propícias para esse meu exercício de análise das imagens que movimentam o processo criativo de Bruno Schulz e de seus leitores. Apesar de

longa, transcrevo essa reflexão das páginas de Collot por considerar que nenhuma interpretação minha possa dizer melhor sobre o sentido que nos é oferecido por Richard:

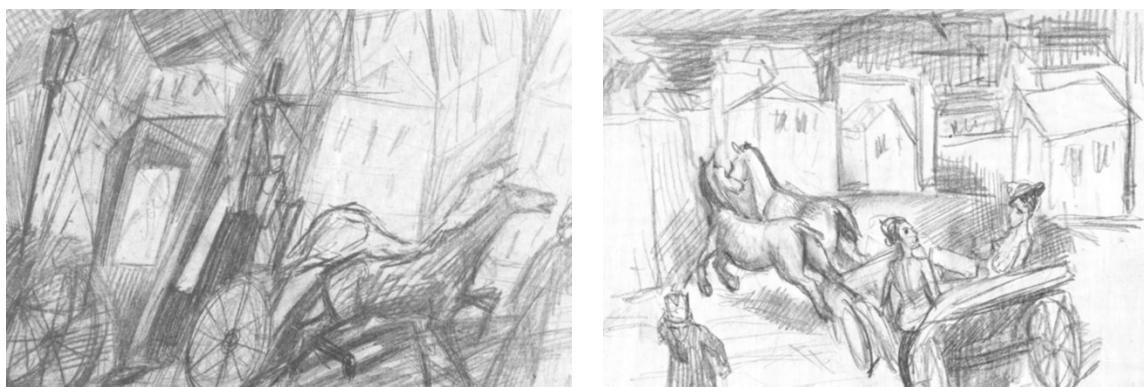
Na apresentação da obra [*Paisagem de Chateaubriand*], Richard fornece três definições sucessivas daquilo que entende por “paisagem”: “Ao falarmos de um escritor, o que chamaremos de sua *paisagem*? Em primeiro lugar, o conjunto dos elementos sensíveis que constituem a matéria e como o terreno de sua experiência criativa”. Tratam-se, aos olhos do crítico, de temas provenientes da vida sensorial e emocional do autor, que reaparecem com insistência em sua obra, onde assumem uma significação específica: assim como, em Chateaubriand, “a obsessão do vazio”, “a procura dos desvios” ou “o sentimento da distância”. Esses temas privilegiados são portadores de ressonâncias subjetivas e de valores éticos e estéticos, e constroem, então, ao mesmo tempo que uma imagem do mundo, uma imagem do eu. Daí “o segundo sentido possível da palavra paisagem”, segundo Richard: “a paisagem de um autor talvez também seja esse mesmo autor tal como se oferece completamente a nós, como sujeito e como objeto de sua própria escrita”.

Essa imagem do mundo e do eu é, evidentemente, uma construção literária, indissociável das estruturas semânticas e formais da obra. “É, em suma, esse espaço de sentido e de linguagem do qual a crítica se esforça por mostrar a coerência única, por determinar o sistema.” Essa é a terceira definição que Richard apresenta da paisagem, mostrando o papel do leitor em sua recepção e em sua constituição como conjunto dotado de um sentido. É a conjunção de uma percepção singular do mundo, de uma organização literal, de uma impressão de leitura e de sua elaboração crítica que produz o que se poderia chamar de um “efeito-paisagem” (COLLOT, 2013, p. 55).

Sobre o “conjunto dos elementos sensíveis” que servem de artefatos para o processo de criação artística de Bruno Schulz, percebe-se a recorrência de temas que transitam não somente entre suas obras ficcionais, mas também em seus ensaios críticos e em sua arte gráfica, e que funcionam como uma espécie de operadores de sua filosofia sobre a arte. Dentre tais elementos, destacam-se o mito, a memória, a infância, a criação artística, a representação, o tempo e a metamorfose. No entanto, aqui, tomarei para análise uma imagem específica privilegiada por Schulz, uma imagem que, segundo o artista, obedece ao próprio fluxo de sua imaginação. Tal imagem, se fosse analisada por Richard, possivelmente seria classificada pelo que ele chama de a “paisagem verdadeira” de um escritor, “composta por tudo o que um sujeito valoriza positiva ou negativamente no mundo sensível, porque o sentir é inseparável de um ressentir” (COLLOT, 2013, p. 56). Tal definição de paisagem muito se assemelha à definição

daquelas imagens que, segundo Schulz (2008a), aparecem na nossa infância e que depois têm uma importância decisiva na nossa vida adulta, imagens responsáveis por cristalizar a nosso redor o sentido do mundo. E dentre as imagens citadas pelo escritor polonês como aquelas que movimentam o fluxo de sua criação artística, sobressai a imagem de uma charrete:

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 papéis e jornais de rabiscos; e esses primeiros esforços despertaram a atenção em minha volta. No começo eu só desenhava carroagens. Para mim, viajar de charrete parecia ser um evento da mais alta importância, carregado de todo um simbolismo secreto. Quando eu tinha seis ou sete anos, voltava uma vez ou outra aos meus desenhos a imagem de uma charrete que, com a capota levantada e as lanternas acendidas, saía de um bosque noturno. Essa imagem pertence ao fluxo fixo de minha imaginação, é uma espécie de centro de gravidade de inumeráveis vias que – ramificando-se – seguem as direções mais diversas e, em alguma parte, perdem-se no infinito⁶⁵ (SCHULZ, 2008a, tradução minha).



FIGURAS 4 e 5 – Ilustrações do próprio autor para *Lojas de canela*⁶⁶
Fonte: SCHULZ, 1936.

⁶⁵ “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. Al comienzo yo sólo dibujaba coches de caballos. Viajar en calesa me parecía un acontecimiento de la más alta importancia, cargado de todo un simbolismo secreto. Cuando tenía seis o siete años, volvía una y otra vez a mis dibujos la imagen de una calesa que, con la capota alzada y las linternas encendidas, salía de un bosque nocturno. 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.”

⁶⁶ Disponível em: <http://www.maldororediciones.eu/schulz_dibujos/bar_gallery_1.html>. Acesso em: 05 mar. 2018.

Tanto metafórica quanto literalmente, essa “paisagem verdadeira” de Schulz, veículo que permite seu deslocamento no espaço e no tempo, ilustra perfeitamente a reflexão de Collot (2013) sobre a relação entre o movimento e a experiência da paisagem:

A experiência da paisagem não é, portanto, unicamente visual, e o próprio panorama comporta uma parte de invisibilidade cujo limite é marcado pelo horizonte, e que convida a preencher as lacunas do olhar pelo trabalho da imaginação ou pelo impulso do movimento. *Longe de ficar estática como uma imagem, a paisagem é um espaço a percorrer, a pé, num veículo ou em sonho, porque sonhar é vagabundear* (COLLOT, 2013, p. 51-52, grifo meu).

Outro elemento apontado por Collot (2013) como algo propício para o trabalho com a paisagem na literatura é a prosa poética, linguagem tão bem acolhida por Schulz que, sendo também desenhista e pintor, afirmou ter encontrado na literatura a sua melhor forma de expressão artística: “Por razões de ordem técnica, o desenho impõe ao artista limites mais estreitos do que a escrita. E é por isso que eu acredito ter me expressado mais plenamente na prosa”⁶⁷ (SCHULZ, 2008a, tradução minha).

Assim, após partir de suas primeiras experiências de descoberta do mundo, ainda na infância, a paisagem da charrete passa por seus desenhos e desemboca em sua ficção literária, assumindo rumos infinitos. No capítulo “Lojas de canela”, da obra homônima, o menino protagonista percorre os espaços labirínticos de sua cidade natal em busca das atraentes lojas com lambris cor de canela que povoam seus sonhos mais ardentes. De repente, o percurso de sua caminhada é interrompido por um cocheiro “irresponsável” que o convida para um passeio e que abandona as rédeas em seu colo, deixando-o entregue a uma aventura fantástica conduzida pelo fluxo da imaginação:

O cavalo, um velho e sábio cavalo de fiacre, olhou rapidamente para trás e continuou seu trote monótono. Para dizer a verdade, o cavalo despertava confiança, parecia mais inteligente que o cocheiro. Mas eu não sabia conduzir e tinha de me sujeitar a sua vontade. Entramos numa rua de subúrbio com jardins dos dois lados. Aos poucos, na

⁶⁷ “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.”

medida de nosso deslocamento, os jardins transformaram-se em parques de árvores enormes, e estes, numa floresta.

Nunca vou me esquecer dessa viagem luminosa na noite mais clara do inverno. O mapa colorido do céu agigantou-se numa cúpula enorme, em que se amontoaram terras, oceanos e mares fantásticos, riscados pelas linhas dos turbilhões e das correntes siderais, pelas linhas luminosas da geografia celeste (SCHULZ, 2012, p. 81).

Como vemos, apropriando-se de um artifício que apenas a palavra poética lhe concede, Schulz oferece a seus leitores a sensação de acompanhá-lo no exato momento em que ele pinta uma tela gigantesca e luminosa, um mapa celeste que somente poderia ser pintado por aquele que, sujeitando-se aos desejos de um cavalo fantástico, visitou paisagens nunca antes imaginadas. Nesse momento, ao mesmo tempo em que é passageiro de sua charrete o leitor é também encenador dessas paisagens cósmicas, é quem acompanha mais de perto o narrador schulziano, quem aceitou o convite do escritor polonês para dividir com ele a “imprudente aventura do descobrimento”.

Se tomarmos, nós leitores, como ponto de partida nossa realidade imediata, essa realidade que muitas vezes se apresenta como a mais desprovida de acontecimentos deslumbrantes, poderíamos dizer que o livro é para nós como a charrete de Schulz, é o transporte que nos permite o exercício de livre exploração das paisagens cósmicas encenadas nas páginas dos grandes escritores.

Penso na charrete de Schulz, mas penso também em inúmeros outros objetos condutores de sentidos que nos são apresentados pela literatura e que se transformaram em verdadeiros transportes para se visitar paisagens antes nunca imaginadas, como tapetes voadores, guarda-roupas mágicos, varinhas de condão, casas voadoras etc. Inevitavelmente, vem à minha mente agora minha primeira aventura literária e volto novamente à minha época genial.

Eu era ainda muito pequena, mas lembro-me perfeitamente das sensações que experimentei quando aceitei o primeiro convite que me foi feito para uma imprudente aventura do descobrimento. Embora eu não tenha compreendido isso naquela época, das paisagens literárias visitadas eu voltei com o efeito colateral de ter que retornar a elas ao menor sinal que me lembrasse das experiências que nelas vivi: olhar para o céu desta nossa realidade cotidiana e perceber nele o menor sinal de formação de tempestade, por exemplo, já é suficiente para que eu volte quase três décadas no tempo e reviva tudo de novo.

No fundo daquele quintal de confiança da casa de minha infância, afastada de qualquer agitação cotidiana e sob as sombras de árvores amigas, eu desaparecia em um universo criado pelo escritor norte-americano Lyman Frank Baum, com quem fiz meu primeiro grande pacto literário. Aceitei trocar toda a tranquilidade daquele quintal que era meu reino particular, um verdadeiro abrigo contra ciclones, por uma viagem ao olho de um terrível furacão que devastava outro pequeno reino localizado no Kansas. Aceitei a troca pela menina Dorothy que, tendo apenas a minha idade, fora arrancada repentinamente de sua terra e levada pelos ares ainda dentro de sua casa, tornando-se órfã pela segunda vez. Levadas pelo ciclone a uma terra estranha, de mãos dadas, vivemos intensamente cada instante de cada perigo daquela aventura.

Enquanto eu atravessava aquelas centenas de páginas e seguia com Dorothy por uma longa estrada de tijolos amarelos, enfrentando todo tipo de apuro, eu vivia no meu íntimo a confusa alegria de não saber qual de nós duas estava de fato ajudando a outra a retornar ao lar. Hoje, basta que eu olhe o céu sendo tomado por tons de cinza, que ouça o vento assobiando, que veja os pássaros voando baixo... Lá vamos nós novamente nos aventurar no mundo de Oz.

Penso nas palavras de Collot, às quais recorro outra vez: “Longe de ficar estática como uma imagem, a paisagem é um espaço a percorrer, a pé, num veículo ou em sonho, porque sonhar é vagabundear.” (COLLOT, 2013, p. 52). Ler é vagar, é não ter compromisso algum com linearidade, com rigidez ou com qualquer transporte ou direção que limite nossas descobertas; é abrir a capa de um livro como quem abre a porta de um porão de ciclone que pode servir de abrigo e de repente descobre que experimentará a mesma sensação de Alice quando de sua entrada no buraco de coelho. A propósito, o buraco que para ela é o portal de acesso ao País das Maravilhas muito se assemelha aos famosos buracos de minhocas que possibilitariam ao humano realizar as tão sonhadas viagens no espaço-tempo, fenômenos que permeiam o imaginário dos cientistas voltados para os mistérios do cosmos. De acordo com Hawking (2016), os buracos de minhoca são

tubos do espaço-tempo [...] que ligam diferentes regiões do espaço e do tempo. A ideia é entrar com a espaçonave em uma abertura do buraco de minhoca e sair pela outra em um lugar diferente e em um momento diferente. [...] Buracos de minhoca, se existirem, seriam a solução para o problema do limite de velocidade no espaço: levaria

dezenas de anos para atravessarmos a galáxia em uma espaçonave que viajasse abaixo da velocidade da luz, como exige a relatividade. Mas poderíamos atravessar o buraco de minhoca até o outro lado da galáxia e estar de volta a tempo para o jantar (HAWKING, 2016, p. 143-144).

Ora, já não estaria a literatura nos proporcionando esse tipo de viagem há milhares de anos? Não entramos e saímos pelas capas dos livros como o fazemos pela porta da nossa sala de jantar, e na mesma velocidade? Um breve passeio nosso entre as capas do *Dicionário de lugares imaginários*, de Alberto Manguel e Gianni Guadalupi, já é suficiente para que tenhamos noção da grandiosidade desse fenômeno da literatura que é a proliferação dos mundos possíveis. Oz, Atlântida, País das Maravilhas, Pasárgada, Sítio do Pica Pau Amarelo... Pelo menos um desses lugares já foi habitado por nós. O livro, esse objeto que muitas vezes nos parece ser destinado por razões de força maior, é o nosso transporte para a viagem a esses desmundos. É neles que nos encontramos e nos constelamos a tantos outros leitores.

Penso agora na imagem das inúmeras constelações de leitores que se formam em torno de uma obra e concluo que também eles são, de certo modo, insetos fosforescentes que resistem; resistem ao recusarem o discurso mesquinho que quer nos fazer crer que a literatura está em vias de extinção e ao manterem sempre abertas as capas de seus tesouros livrescos a iluminar de alguma forma nosso mundo de brilho desgastado. Grossman (2016) diz o seguinte sobre a força que o leva a criar os universos e os personagens de suas obras: “A história se torna um campo magnético e sou atraído para este campo magnético e obedeço às regras deste campo magnético”. É para esse campo magnético que os escritores atraem seus leitores e é por obedecer às regras desse campo magnético que estes se constelam a outros.

Em uma conferência proferida por ocasião do Prêmio Johann Peter Hebel, em homenagem ao segundo centenário do nascimento desse poeta alemão, Canetti (2005) contou à plateia uma história que diz muito sobre o campo de força responsável por constelar leitores em torno de uma determinada obra. Ele iniciou sua fala contando ao público sobre a excelência da narrativa do poeta alemão, mais especificamente, sobre a aura que paira em torno de uma de suas obras:

Quem lê a *Caixinha de tesouros* não tem jamais a sensação de que ali haja coisa de somenos: ele sabe relatar alguma coisa de notável sobre o que quer que seja, tudo importa, porque tudo tem vida própria, não apenas a espécie humana, mas também a toupeira, a aranha, o lagarto e até os planetas e cometas, como se também estes fossem vivos. Sua linguagem parece ter surgido expressamente para ele. Seu frescor está por encontrar igual na literatura. Não há palavras gastas, elas não se afrouxam nem rebentam de soberba, e a noção que fazemos da linguagem em geral torna-se verdade nele: cada uma das histórias que lemos nos toma e nos abandona com expectativa (CANETTI, 2005, p. 245).

Canetti prossegue dizendo que por muito tempo permeou o imaginário dos leitores de Kafka a ideia de que as histórias de Hebel o tivessem influenciado, ainda que não houvesse provas a esse respeito. Pelo menos não havia até Canetti trazê-las à luz nessa conferência, por meio de seu relato sobre um encontro que o destino proporcionou entre ele e outro exímio leitor de Hebel, o recitador Ludwig Hardt, descrito como se pertencesse a uma espécie de rapsodos do período entreguerras. Ao visitar Canetti, Hardt mostrou-lhe um objeto que levava no bolso de seu casaco, tesouro que tinha de mais valioso e que levava sempre consigo por não o confiar a mais ninguém: um exemplar centenário do livro *Caixinha de tesouros* que havia pertencido ao próprio Kafka, que presenteara o recitador na primeira vez que o ouvira recitar Hebel. E assim prossegue o diálogo entre o recitador alemão e o escritor búlgaro:

“Quer saber o que Kafka me ouviu recitar naquela vez?”, perguntou Hardt. “Sim, claro”, eu disse. Então ele recitou, de cor, como sempre – o livro estava em minha mão –, nessa sequência: *Noite insone de uma nobre senhora*, as duas peças sobre *Suvórov*, *Equívoco* e, por último, *Reencontro inesperado*.

Quem dera que cada um dos senhores tivesse ouvido esta última história recitada por Hardt. Isso se deu doze anos depois da morte de Kafka, e as mesmas palavras que ele ouvira da mesma boca chegavam agora a meus ouvidos. Nós dois nos calamos, pois percebemos que tínhamos vivido um novo desdobramento da mesma história. Então, Hardt perguntou: “Quer saber o que Kafka me disse?”. Não esperou minha resposta e continuou (*sic*): “Kafka disse: ‘Essa é a história mais maravilhosa que há!’”. Eu pensava a mesma coisa e ainda hoje penso, mas já era suficientemente notável ouvir aquele superlativo de Kafka repetido por alguém que fora agraciado, por recitar aquela história, com o exemplar da *Caixinha de tesouros* do próprio escritor. Os superlativos de Kafka, como os senhores sabem, são muito contados (CANETTI, 2005, p. 246).

Ao ler o texto dessa conferência de Canetti, ao saber dessa história envolvendo Kafka, envolvendo a força magnética à qual me refiro com frequência nesta tese, força que paira em torno dos artistas, de suas obras e de seus leitores a ponto de constelá-los, lembrei-me de quando descobri Franz Kafka. Curiosamente – ou inacreditavelmente, alguns leitores desta tese possivelmente acrescentarão –, foi Bruno Schulz, recém-chegado no Brasil e ainda pouco conhecido aqui, que me apresentou de modo apropriado o universo do escritor tcheco, conduzindo-me à porta da obra *A metamorfose*. Lembrando-me disso, não resisti a esse relato de Canetti e saí em busca da história que se apresentou aos olhos de Kafka como a mais maravilhosa. Li em voz alta e pude sentir, ainda que de modo sutil, ecoar à minha volta a voz de Kafka. Então, lembrei-me novamente daquilo que disse Borges em “Kafka e seus precursores”: “A princípio, considerei-o tão singular quanto a fênix dos elogios retóricos; depois de alguma intimidade, pensei reconhecer sua voz, ou seus hábitos, em textos de diversas literaturas e de diversas épocas.” (BORGES, 2007, p. 127). E que surpresa me pareceu ter encontrado também nessa coletânea uma história de Rilke, poeta preferido de Schulz, à qual também li com a merecida atenção.

São essas conexões até então ocultas entre tantas histórias que me fazem compreender o verdadeiro ofício do poeta, que consiste, a meu ver, não somente em ele ser o cuidador das palavras, o encenador de mundos inteiros, o guardião das metamorfoses; antes, ele é aquele que tem por principal função guardar e transmitir a aura da poesia. Ao lerem, ao recitarem as palavras vivas dos poetas, seus leitores não se comunicam entre si, pois a comunicação é papel da língua cotidiana; ao lerem as palavras dessa língua secreta que é a literatura, ao sentirem e ressentirem aquilo que elas transmitem, eles simplesmente se reconhecem uns nos outros, estabelecendo entre si uma profunda conexão.

É assim que os leitores contribuem para a resistência da arte, como vaga-lumes que emitem lampejos capazes de atravessar o tempo e o espaço; como aqueles que também ecoam a voz do mito original. Assim como os buracos de minhoca, a obra literária é esse lugar de onde nunca mais voltamos. Nós a adentramos como o fez Bohumil Hrabal em *Lojas de canela*, para nela viver uma vida “mais perfeita e mais realista do que a própria realidade”.

4.3 Dançando com os vaga-lumes: o gesto luminoso da crítica criativa

Nos domínios de que tratamos aqui, o conhecimento existe apenas em lampejos. O texto é o trovão que segue ressoando por muito tempo.

Walter Benjamin, “Teoria do conhecimento, Teoria do progresso”.

Os vaga-lumes desapareceram? Certamente não. Alguns estão bem perto de nós, eles nos roçam na escuridão; outros partiram para além do horizonte, tentando formar em outro lugar sua comunidade, sua minoria, seu desejo partilhado.

Georges Didi-Huberman, *Sobrevivência dos vaga-lumes*.

“Einstein escreveu que a devoção à ciência era a única atividade verdadeiramente religiosa nos tempos modernos.” (GLEISER, 1997, p. 13). Seguramente, Bruno Schulz diria o mesmo sobre a arte, divindade a que ele devotou sua vida e sua obra, o que não significaria necessariamente seu desprezo pela ciência. O escritor reconhece o importante papel dela para a humanidade, mas acredita que ela, no fundo, está a buscar o mesmo que a arte, só que deambulando por caminhos que retardam o alcance do “sentido último”. De acordo com Schulz, o mal da ciência consiste no fato de que por meio dela o homem, em sua ânsia por entender, acaba por automatizar a busca pelo conhecimento, por desejar controlar a essência da vida, corroendo e destruindo o espírito de criação que habita a natureza, o espírito da grandeza:

quando se trata de homens comuns e da história comum, a psicologia, o pragmatismo e os métodos realistas da história são suficientes. Através dessa chave, deciframos o cotidiano e muitos pensam que com ela todas as portas são abertas. Essa é a fé dos tempos medíocres. O positivismo é a religião dos tempos que ignoram a grandeza. A grandeza está repartida escassamente, em pequenas doses, sobre o mapa do mundo, como os lampejos de um metal precioso sobre os hectares de um jardim de rochas. A falta de fé na grandeza é inata ao espírito humano. Existe em nós um espírito mesquinho que ataca,

perfura, quebra, fratura, desintegra e destrói a rocha da grandeza. É o trabalho incessante, febril e subterrâneo da mesquinhez⁶⁸ (SCHULZ, 2004e).

Como pesquisadora da literatura, do universo de Schulz e dos vaga-lumes que compõem sua constelação, como quem está inserida em uma comunidade acadêmico-científica, em um espaço específico de circulação e de produção de conhecimentos sobre um “saber por meio da arte”, sou impelida constantemente a refletir sobre essa concepção schulziana de ciência. E quase sempre, ao final de minhas reflexões, sou levada a concordar com o escritor polonês no que diz respeito ao fato de que somos muito limitados por um fazer científico que sacrifica a liberdade de expressão da própria natureza e, consequentemente, nossa autonomia para explorá-la. Então, talvez Schulz tenha razão ao nos incentivar a confiar mais no que nos diz nosso órgão metafísico, a exercitar mais nossa faculdade imaginativa; estaria aí, de certo modo, uma forma de nós, os pesquisadores da arte, resistirmos, de desconfiarmos de ações simplistas, de técnicas e de metodologias que, em detrimento dos nossos desejos e dos desejos de nossos objetos de estudo, empurram-nos em uma corrida desenfreada em direção a certo progresso.

Infelizmente, tendemos a seguir o fluxo dessa corrida, ainda que muitos de nós, pesquisadores da arte, não saibamos muito bem como tamanho investimento da ciência moderna na linguagem matemática, em seus números, fórmulas e estatísticas, poderá nos garantir o alcance desse progresso; tendemos a seguir seu fluxo ainda que não tenhamos atingido a fluência necessária nessa linguagem a ponto de, em nossos textos, expressar com ela os resultados de nossas pesquisas.

Se vivi desconfortos nos dez anos em que me dediquei a pesquisar sobre o universo de Bruno Schulz, eles dizem respeito ao fato de eu não ter encontrado com facilidade no âmbito acadêmico cúmplices com os quais eu pudesse partilhar

⁶⁸ “Cuando se trata de hombres corrientes y de la historia corriente, basta con la psicología, el pragmatismo y los métodos realistas de la historia. Con esta llave descifraremos lo cotidiano y son muchos los que piensan que con ella se abren todas las puertas. Así es la fe de las épocas mediocres. El positivismo es la religión de los tiempos que ignoran la grandeza. 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. La falta de fe en la grandeza es innata al espíritu humano. Hay en nosotros un espíritu de mezquindad que ataca, perfura, rompe, fractura, disagrega y socava la peña de la grandeza. Es el trabajo incesante, febril y subterráneo de la mezquindad.”

experiências semelhantes às minhas e dividir o peso da aventura do descobrimento. Isso porque se enraizou de tal modo no âmbito acadêmico a noção de que o exercício da arte é um e o da ciência é outro completamente distinto. Ao tratar dessa discussão, da relação entre ciência e arte, Hissa (2013) nos instiga a refletir do seguinte modo:

A ciência também poderá ser inserida nessa imaginária *lista de tudo* que faz a arte de viver? Depende de como se percebe a ciência ou de como a ciência se faz e se deseja perceber. A ciência procura a justiça e toma partido, de modo a produzir vida digna? A ciência produz saber pleno de mundo – de sabedoria – e, com o mundo, produz vida melhor para todos? A ciência é arte? O exercício da física poderá se perguntar: *sou arte?* O da química, também? É evidente que para tantas perguntas e, principalmente, para algumas sempre existirão possibilidades de respostas rivais. Para a ciência moderna, que, sob as referências do positivismo, procura se libertar das subjetividades, a resposta será sempre não: *a ciência não é arte*. Mas todos os físicos dirão isso? Todos dirão que a ciência expressa a ausência do sujeito do conhecimento e das subjetividades? Todos dirão que a ciência expressa a razão pura que, por sua vez, manifesta a possibilidade desejável da emoção excluída, a viabilizar o conhecimento? A existência de poucos físicos e pensadores da física que diriam sim à pergunta, com fortíssimos argumentos, não bastaria para macular a imagem de *ciência pura*? Não bastaria para macular a ideia da negação da física como arte? (HISSA, 2013, p. 18-19, grifos do autor).

Não. Nem todos os cientistas ou pensadores da física negarão a necessidade de uma relação próxima e profícua entre essa ciência e o sujeito que a pratica. Muitos, como Hawking e Gleiser, para citar os que cintilaram nesta tese, lançam mão da criatividade, da inventividade e da reflexão sobre o ser e o estar do sujeito no mundo enquanto concebem suas aventuras científicas, reconhecendo na ciência que representam o exercício da arte. Embora cientistas como eles façam certa diferença em seu meio, seus movimentos ainda não maculam a imagem cristalizada da *ciência pura* a ponto de abalá-la, pois eles não compõem um grupo com número suficiente de adeptos, uma comunidade de resistência com força capaz de transformar essa realidade. Esse feito sequer é alcançado por nossos pares, por nossa comunidade de pesquisadores literários. Nós, que deveríamos estar entre os primeiros a compreender a arte não somente como nosso campo de descobertas, mas também como parte de nossos métodos de trabalho, somos muitas vezes ensinados a desconfiar daqueles que em suas pesquisas

reivindicam o direito de dizer, de escrever de modo artístico. Porque somos o tempo todo lembrados da necessidade de educarmos, de controlarmos certo espírito de rebeldia que nos impele a reivindicar esse direito.

Foi por ter vivido grande parte de minha vida acadêmica assombrada pelo fantasma do cientificismo que não se exime do dever de nos lembrar de que não se deve fazer ciência de modo subjetivo, mas apenas objetivo e com um fim específico, e somente depois de ter descoberto Bruno Schulz, que reivindiquei o direito de resistir a um sistema para poder exercer certa liberdade em meu processo criativo. A resistência me parece necessária porque no interior dos estudos literários o rigor científico não somente corre o risco de corroer nossos objetos de pesquisa, mas também de exigir do pesquisador, e do crítico literário, que sacrificuem os leitores que existem dentro deles, o leitor do mundo e o dos livros. A dissecar o sujeito da pesquisa está o fantasma desse cientificismo, encarnado no rigor dos procedimentos e dos métodos, a nos encurralar contra a parede, a soprar em nossos rostos aquela mesma atmosfera claustrofóbica da linguagem que assombra os poetas, exigindo que entreguemos nosso último bem: nossa liberdade para a imaginação.

Como vimos anteriormente, quando se trata da leitura literária, é inerente ao leitor a liberdade do movimento criativo, da construção do conhecimento por meio de um imaginário partilhado com os autores das obras; é essa liberdade, na verdade, que propicia no universo da obra a aventura do descobrimento; já na pesquisa em arte, no entanto, e contraditoriamente, apenas em tese esse movimento parece competir ao pesquisador, mesmo que, indiscutivelmente, antes de um estudioso, ele seja um leitor.

É em nome da objetividade, da imparcialidade, da exatidão, dos caminhos retos e previsíveis, da linearidade, do controle, por assim dizer, que vão se alargando os abismos entre o sujeito da pesquisa e seu objeto de estudo. Exige-se de ambos a peripécia de uma longa caminhada lado a lado, desde que não seja de mãos dadas. Em nome do princípio de um distanciamento que parece se sustentar apenas em tese, sacrifica-se, portanto, a liberdade do movimento de pesquisa. Mas será que existe mesmo esse espaço a separar o observador e o objeto observado se ambos dividem o mesmo espaço no universo? Um observador pode compreender o ser e o estar de um objeto no universo sem que antes ele compreenda o seu próprio ser e o seu próprio estar nesse mesmo universo?

Presos à ideia de que a ciência tem um fim em si mesma e privados da liberdade do movimento, do entendimento da complexidade do cosmos, não corremos o risco de sofrer como *Palomar*, personagem homônimo da obra de Calvino que se frustra cotidianamente com certa fixação por compreender, medir, contar, delimitar, controlar, abarcar tudo o que observa à sua volta, sem, no entanto, alcançar de modo satisfatório seus objetivos?

Penso que não haveria um exemplar de personagem-metáfora na literatura mais adequado do que Palomar para ilustrar para nós a situação dos pesquisadores da ciência moderna: constituído pelos mesmos átomos que constituem o cosmos, eles o investigam como se não fizessem parte dele. Tendo recebido estrategicamente o mesmo nome de um observatório da Califórnia que à época abrigava o maior telescópio do mundo, o Hale, ao traçar e executar metodicamente seus planos de observação, esse personagem vive enredado em um intrincado jogo de infindáveis sentimentos contraditórios, como quando um dia na praia lhe ocorreu o projeto ambicioso e fadado ao fracasso de isolar uma onda em movimento com o objetivo de melhor apreendê-la:

Contudo, o senhor Palomar não perde o ânimo e a cada momento acredita haver conseguido observar tudo o que poderia ver de seu ponto de observação, mas sempre ocorre alguma coisa que não tinha levado em conta. Se não fosse pela impaciência de chegar a um resultado completo e definitivo de sua operação visiva, a observação das ondas seria para ele um exercício muito repousante e poderia salvá-lo da neurastenia, do infarto e da úlcera gástrica. E talvez pudesse ser a chave para a padronização da complexidade do mundo reduzindo-a ao mecanismo mais simples (CALVINO, 1994, p. 9-10).

Em sua *Introdução ao pensamento complexo*, o filósofo francês Edgar Morin (2007) trata justamente sobre o maior problema que se coloca diante de Palomar e também daqueles pesquisadores que acreditam que métodos enraizados na objetividade e na linearidade os levarão a alcançar o sentido último de suas pesquisas:

A palavra complexidade só pode exprimir nosso incômodo, nossa confusão, nossa incapacidade para definir de modo simples, para nomear de modo claro, para ordenar nossas ideias.

O conhecimento científico também foi durante muito tempo e com frequência ainda continua sendo concebido como tendo por missão

dissipar a aparente complexidade dos fenômenos a fim de revelar a ordem simples a que eles obedecem (MORIN, 2007, p. 5).

De acordo com o filósofo, o resultado que aqueles que acreditam nos modos simplificadores do conhecimento, como Palomar, acabam alcançando ao fim de suas pesquisas é a mutilação da realidade observada e a produção de mais cegueira no lugar de elucidação: “o pensamento complexo aspira ao conhecimento multidimensional. Mas ele sabe desde o começo que o conhecimento completo é impossível: um dos axiomas da complexidade é a impossibilidade, mesmo em teoria, de uma onisciência.” (MORIN, 2007, p. 6-7). Voltamos, portanto, àquela ideia já discutida aqui sobre a importância de o ser humano compreender sua dimensão e seus limites diante da extensão e dos deslimites do universo, pois semelhante ao cosmos é o universo de nossas pesquisas.

Se não é com liberdade que nos movimentamos pelas páginas do universo que pesquisamos, se não desbravamos cada uma delas com o espírito aventureiro, se em nossos caminhos desprezamos os imprevistos e os fenômenos da ordem do acaso que nos atravessam, se não compreendemos que nossos telescópios apesar de serem uma janela para o mundo, são ainda limitados, então estamos, como Palomar, suscetíveis a cair em um ciclo de eterno retorno à insatisfação. Essa insatisfação, se não nos corroer de dentro para fora, precisa ser transsubstanciada, precisa ser transformada no incentivo que incendiaria em nós o desejo pela liberdade.

Mesmo ocupando um lugar próprio no coração da ciência, Morin (2007), que é também historiador, geógrafo e sociólogo, assume um posicionamento que vai contra o fluxo das correntes científicas modernas que fragmentam o saber e que isolam de seus contextos os objetos de estudo. E é com o entusiasmo de um pesquisador apaixonado que ele nos convida a acompanhá-lo em sua aventura do descobrimento, em sua empreitada pela busca de ampliar as lentes de seu telescópio em relação àquilo que se tornou sua paixão, a tensão que “animou toda a sua vida”. Percebemos que o tema da complexidade se configura para ele como aquelas imagens que, segundo Schulz, alcançamos muito cedo e que depois se impõem como determinantes em todo o curso de nossa vida; porque também nós, pesquisadores, retornamos à nossa época genial para nos reencontrarmos com as imagens que, ao se ramificarem, apontam-nos as inúmeras vias que poderão nos levar ao sentido último de nossas pesquisas:

o conceito de complexidade formou-se, cresceu, estendeu suas ramificações, passou da periferia ao centro de meu discurso, tornou-se macroconceito, lugar crucial de interrogações, ligando então desde a si o nó górdio do problema das relações entre o empírico, o lógico e o racional. [...] Se a complexidade não é a chave do mundo, mas o desafio a enfrentar, por sua vez o pensamento complexo não é o que evita ou suprime o desafio, mas o que ajuda a revelá-lo, e às vezes mesmo a superá-lo (MORIN, 2007, p. 8).

Não compreender a ciência, nosso objeto de estudo e a relação intrínseca que há entre eles pela ótica do pensamento complexo, por meio de suas infindáveis formas de entrelaçamento, é incorrer no erro da insuficiência, porque “o objeto e o sujeito, entregues cada um a si próprios, são conceitos insuficientes” (MORIN, 2007, p. 41). Penso que, sem o calor do encontro, isolados, objeto e sujeito contribuem ainda mais para o resfriamento da ciência moderna, acusada já, e com muita frequência, de agir com frieza, apesar da luz de alguns de seus vaga-lumes que, como Gleiser (1997), defendem o contrário:

A noção, infelizmente bem generalizada, de que os cientistas são pessoas frias e insensíveis, um grupo de excêntricos que dedicam sua vida ao estudo de questões arcanaas que ninguém pode entender, é profundamente equivocada. Como espero mostrar, a física é muito mais do que a mera resolução de equações e interpretação de dados. Até arrisco dizer que existe poesia na física, que a física é uma expressão profundamente humana da nossa reverência à beleza da Natureza (GLEISER, 1997, p. 13).

O que ainda ocorre com o coração da ciência moderna que a faz ter essa fama é que os fenômenos humanos ainda não o penetraram suficientemente de modo a atingir a fonte responsável pelo congelamento; e então se torna necessário cada vez mais que cientistas como Gleiser assumam a tarefa da poesia, praticando aquele exercício que Grossman diz ser a metáfora de criação de seus personagens: escavar humanos do gelo, de uma realidade petrificante que os impede de se conectar uns com os outros.

Colocar o humano no coração da ciência sem que isso signifique necessariamente a reivindicação de um ato de egocentrismo. Eis o que deveria ser, de fato, a tarefa da ciência. Pois ao evoluirmos nossa forma de pensar, ao modernizarmos o

motor da ciência, colocando seus interesses a todo custo no centro, não estamos empurrando cada vez mais o humano para as margens? Não estamos cada vez mais contribuindo para o aumento de sua fragilidade? Qual a finalidade de uma ciência cujos interesses se desencontram dos interesses e das necessidades de uma coletividade? Qual a finalidade de uma ciência feita pelo humano, voltada para o humano, mas que coisifica o humano? A exemplo dos poetas, não deveria caber aos cientistas a responsabilidade de lutarem contra uma linguagem científica que sacrifica as relações humanas em detrimento do progresso? Não há a ciência que aprender seu exercício com a arte, com a poesia? Como questiona Tavares (2010, p. 80), “a poesia não é ciência? A poesia é ciência individual. Poema colectivo e útil: eis a teoria científica”.

Precisamos aprender com a poesia a fazer ciência, pois a mesma linguagem automatizada que invade a esfera mais privada de nossa vida cotidiana invade também os espaços mais privados de nossas pesquisas, levando-nos a um automatismo que congela a nós e a nossos objetos de estudo. Precisamos, a exemplo dos poetas, reivindicar o nosso direito de construir uma outra língua para a ciência, uma que, como a literatura, seja fluida, multifacetada, aberta à proliferação dos mundos possíveis, das pesquisas possíveis; uma ciência que seja consciente de que seu motor é a imaginação, fruto do emprego infinito de uma pequena partícula da língua, o porquê. De acordo com Manguel (2014a),

o que pertence à imaginação tem raízes muito profundas na realidade. Porque nosso conhecimento da realidade é através da imaginação. Existe uma qualidade que nos define como seres humanos, e é a possibilidade de imaginar uma experiência antes que ela aconteça. E para isso necessitamos da imaginação. E quando imaginamos essa experiência, colocamos essa experiência em palavra, às vezes, se estamos com sorte, contribuímos com uma palavra, uma frase, uma página, para essa biblioteca imaginária, universal.

Talvez não importe a muitos de nós nossa libertação do automatismo que corrói nossas pesquisas porque não levamos a sério de maneira suficiente o fato de que estamos, com nossas dissertações, teses, artigos, ensaios, a contribuir para a construção da grande biblioteca universal. Em *Como se faz uma tese*, o escritor Umberto Eco (1985, p. 114) nos diz que uma tese é “um livro potencialmente endereçado a toda a humanidade”. Isso me leva a considerar que, se nos despojarmos de nossa subjetividade,

se anularmos o humano que somos enquanto desenvolvemos nossas pesquisas, se nos afastarmos de nosso objeto de estudo impedindo que ele se aproxime de nós, então não seremos capazes de, com a língua que utilizamos em nossos textos, nos conectarímos com o indivíduo, com o coletivo de nosso público-alvo. Ainda que prevaleça nos textos de nossas pesquisas o caráter comunicativo, também as palavras que utilizamos têm o poder de criar a realidade, de rememorar o mito original. Eis nossa responsabilidade.

Foi no fim de minha pesquisa de mestrado que pude compreender melhor a essência de minha relação com meu objeto de estudo. Depois de uma longa viagem regida pelo signo náutico, ao voltar para a terra firme, antes de elaborar “considerações finais”, naquele momento de assimilação do vivido e de preparação para uma próxima viagem, atravessei um mar de perguntas: será que os leitores que viessem a me acompanhar em minha aventura do descobrimento escolheriam navegar pelas mesmas águas que eu? Por não terem visto o que vi, vivido o que vivi, sentido o que senti, aprovariam eles aquilo que fiz com minha liberdade de movimento? Aprovariam minhas tomadas de decisão?

Assim, baseando-me no que se convencionou esperar de um percurso de pesquisa, senti uma necessidade profunda de justificar o porquê do uso de uma de minhas metodologias: a de lançar mão da filosofia de Bruno Schulz sobre a arte tanto quanto fosse possível para analisar seus próprios empreendimentos artísticos. E buscando modos para explicar que não me pareceu justo ofuscar sua luz própria com os holofotes de teorias que, diferentemente da sua, sugerem a compreensão das coisas por meio de uma lupa que não a da arte, veio à minha mente sua imagem como um inseto fosforescente, aquela que Gombrowicz (2012) nos ofereceu nas páginas de seu diário.

Ter percebido esse artista pela ótica dessa imagem poética, pela fragilidade de sua luz, que ao mesmo tempo é intermitente e desafiadora, fez com que naquele momento eu me inquietasse, de repente, em relação ao meu próprio papel como pesquisadora da literatura, como pesquisadora de Schulz. E questões relacionadas ao estudo que eu havia desenvolvido e aos estudos que planejava desenvolver depois pululavam em minha mente: De que modo se deve investigar um vaga-lume da arte à luz da ciência moderna sem lhe ofuscar o brilho? Como eu poderia elaborar cientificamente minhas impressões a respeito de um universo artístico que se manifestava diante de mim como um corpo vivo a emitir sinais luminosos, mais como uma expressão da experiência humana do que como um objeto de estudo?

Surpreendentemente, naquele mesmo dia, um livro que eu havia comprado três anos antes, e que por conta de minha ocupação com assuntos específicos da minha pesquisa guardei para ler depois, tremeu em uma das prateiras de minha biblioteca, emitindo intermitentemente seus sinais luminosos. E a história de como “finalizei” meu segundo grande movimento de pesquisa com Schulz, minha dissertação de mestrado, é também a história do início de minha relação com esse livro tremeluzente.

Descobri Didi-Huberman nesse dia, em seu gesto solidário de revisitar as paisagens apocalípticas pasolinianas e de regressar delas com a imagem da *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Descobri-o nesse dia e não no dia em que adquiri seu livro em uma feira universitária, porque foi nesse dia que ele me escolheu como leitora, como a única pessoa capaz de decifrar a mensagem que ele queria transmitir. E foi justamente depois de uma viagem a dezenas de suas páginas que encontrei o melhor modo de justificar o porquê de eu não ter exposto Schulz demasiadamente aos holofotes da crítica literária. Lampejou para mim naquela página a seguinte passagem:

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 precisovê-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).

Na explosão provocada pelo curto-circuito do encontro entre Schulz, Didi-Huberman e Pasolini foram liberadas para mim as centelhas que guardavam os germens de construção desta tese. Naquele momento, ao me sensibilizar com o gesto solidário de Didi-Huberman, ao contemplar seu modo de fazer ciência, de agir como um crítico da arte que mergulha na poética do imaginário, percebi que havia um modo mais apropriado para se compreender a natureza do universo da arte, mais apropriado do que aquele que nos ensina a *ciência pura*.

Nessa e em outras obras de Didi-Huberman comprehendi que existe um modo luminoso de se fazer pesquisa; aprendi que ela é também um gesto da ordem de um sentir, de um ressentir, de um ouvir quantas vezes nos parecer necessário aquilo que

nosso objeto de estudo tem a nos dizer. E isso ficou ainda mais claro para mim quando, “terminada a pesquisa”, percebi que Bruno Schulz permanecia enraizado em mim. Compreendi, então, que observar os vaga-lumes dançando vivos no meio da noite como nos sugere Didi-Hubermam ainda não nos deveria parecer suficiente, pois precisamos mais do que observá-los, mais ainda do que contemplá-los, precisamos querer dançar com eles, ainda que em nosso ritmo, ainda que por pouco tempo; de modo que nessa convivência intermitente talvez alcancemos a prática de um verbo que, a meu ver, é de extrema importância que passe a ser conjugado pela espécie humana: bioluminescer. Voar, dançar com os vaga-lumes no meio da noite de tal modo que sua coreografia faça parte também de nosso próprio modo de viver; imitar seus gestos de tal maneira que, pelo exercício da metamorfose, em nossos corpos esses gestos se tornem naturais. Talvez esse tenha sido o meu modo, àquela época, de compreender a metamorfose como parte de minha responsabilidade de acolher bem Bruno Schulz que, como um inseto fosorescente, como o salmão no qual Grossman o transformou, atravessava naquele momento grandes fronteiras para encontrar um lugar também no exercício da pesquisa literária brasileira.

Observar os vaga-lumes e identificar aquilo que em sua biologia, em seu modo de vida, está a nos mostrar a nossa própria essência humana é um modo também de compreendermos o que quer nos dizer Czesław Miłosz (2012b), em *O testemunho da poesia*, sobre a lição que as poesias que proliferam do interior da biologia têm a nos ensinar. Que me perdoem meus professores de biologia, todos eles, mas a lição mais importante que tive dessa disciplina foi dada pela poetiza polonesa Wisława Szymborska, quando de minha primeira leitura de seu poema *Autotomia*, nas páginas do universo de Miłosz. Metáfora para a experiência humana, esse poema diz-nos muito sobre a situação dos poetas, dos vaga-lumes da arte, de todos os humanos que, acometidos pela claustrofobia ocasionada por situações limítrofes, se veem diante da iminência do extermínio. O rato de Kafka tinha razão, também Grossman tinha razão: o mundo realmente diminui quando passamos por situações limítrofes, sufoca-nos, cercanos entre suas paredes. Essas paredes, no poema de Szymborska, tomam a forma de um abismo. O “título ‘Autotomia’, extraído dos livros da zoologia, significa autossegmentação. A criatura que aparece no texto, a holotúria, também possui o nome de pepino do mar” (MIŁOSZ, 2012b, p.76):

Autotomia⁶⁹

À memória de Halina Poświatowska

Em perigo, a holotúria divide-se em duas:
 uma delas se entrega à voracidade do mundo,
 a outra lhe escapa.

Desagrega-se com violência em perdição e salvação,
 em multa e prêmio, no que foi e o que será.

No meio do corpo da holotúria abre-se um abismo
 duas margens de súbito estranhas uma à outra.

Numa delas a morte, noutra a vida.
 Aqui desespero, ali ânimo.

Se houver uma balança, os pratos não oscilam.
 Se houver justiça, aqui está.

Morrer quanto necessário, sem exceder a medida,
 Crescer de novo o necessário do resto que se salvou.

Nós também, é verdade, podemos nos dividir.
 Mas apenas em corpo e um suspiro cortado.
 Em corpo e poesia.

De um lado a garganta, de outro o riso,
 leve, logo emudecido.

Aqui um coração pesado, ali *non omnis moriar*,
 três palavras apenas, como três penas aladas.

O abismo não nos separa.
 O abismo nos circunda.

Antes de apresentar a nós esse poema, Miłosz justifica sua escolha por ele, sua decisão por, entre inúmeros outros, utilizar esse como um exemplar da influência que a biologia exerce sobre a poesia. E em sua justificativa, em sua narrativa sobre a história do poema, encontro mais uma forma de contemplar aquilo que Canetti (1990) nos diz

⁶⁹ Transcrevi aqui o poema na íntegra, como aparece em *O testemundo da poesia*, de Czesław Miłosz. Em nota, o tradutor do livro, Marcelo Paiva de Souza, explica, por sua vez, que sua transcrição apresenta, com pequenas modificações, a tradução realizada por Henryk Siewierski e José Santiago Naud. Cf. SIEWIERSKI, H. NAUD, J. S. (Orgs.). *Quatro poetas poloneses*. Tradução e prefácio de Henryk Siewierski e José Santiago Naud. Curitiba: Secretaria do Estado da Cultura, 1994, p. 94-97.

sobre o ofício do poeta se traduzir em sua responsabilidade por aquilo que vai mal no mundo, sobre seu exercício de, em sua língua própria, a literatura, salvar o que resta do espírito humano:

A Polônia é um país de poetizas de intelecto refinado. Nos anos de 1960 chamaram minha atenção os poemas de uma autora muito jovem, Halina Poświatowska. Havia neles um tom pungente – um desespero por conta da mortalidade do corpo, do completo enclausuramento em um corpo perecível e, portanto, uma percepção particularmente intensa de amor, sempre ameaçado, na fronteira do não-ser. Vim pouco depois a saber que essa jovem mulher tinha uma séria doença cardíaca. Nos anos de 1970, quando ela morreu mal tendo atingido os trinta, um grupo de amigos seus tentou preservar sua lenda. Naquele tempo, a conhecida poetiza Wisława Szymborska dedicou um poema à sua memória (MIŁOSZ, 2012b, p.76).

A essa imagem poética da holotúria, que aflora do coração da biologia e que muito nos ensina sobre nossa própria espécie, como também o faz a imagem dos vaga-lumes com sua bioluminescência ameaçada por nosso modo de vida moderno, por nossas luzes artificiais, Miłosz acrescenta outra imagem, uma que já se tornou para nós um clichê: a imagem de uma borboleta rompendo seu casulo. Justamente por ser um clichê, por ter resistido à força do tempo, essa imagem seguirá seu longo curso sempre a nos ensinar:

Certa feita, muito tempo atrás, uma outra observação da natureza, corriqueira, não científica, forneceu aos filósofos e poetas uma metáfora da passagem da vida para a morte: a observação da crisálida transformando-se em borboleta, o corpo sendo deixado para trás pela alma que se liberta. Esse dualismo da alma e do corpo acompanhou nossa civilização por muitos séculos. Não há vestígio dele no poema citado. Foi ele, como também apontou George Steiner, o dualismo da fama e do esquecimento, expresso pela máxima *ars longa, vita brevis* e pelo grande desafio a perpetuar-se com alguma façanha na memória dos pósteros: nem tudo morre, *non omnis moriar*. [...] O reconhecimento e a gratidão da posteridade, ainda que tardios, não durante a vida do próprio poeta, tornam-se um dos grandes clichês da civilização ocidental. Ele só vigora, no entanto, enquanto se mantém o laço entre o poeta e a grande família humana (MIŁOSZ, 2012b, p.78).

Penso na biologia sendo atravessada pela poesia e na poesia sendo atravessada pela biologia e me lembro das notícias que passei a ler sobre o desaparecimento dos vaga-lumes. Depois que Schulz, Didi-Huberman e Pasolini singularizaram ainda mais para mim esses insetos fosforescentes, tudo o que diz respeito a eles me interessa. Mais de quatro décadas se passaram depois que Pasolini escreveu sua carta anunciando o desaparecimento dos vaga-lumes e ainda hoje cientistas de várias partes do mundo se preocupam com a constatação de que esses insetos fosforescentes estão, de fato, em extinção. Lembro-me de como por meio de uma dessas notícias me encantei com a imagem de árvores habitadas por vaga-lumes e situadas ao longo do rio Mae Klong, na Tailândia, árvores pulsantes, imagens perfeitas da sobrevivência desses seres luminescentes, árvores que guardam em si as memórias das diversas famílias, das inúmeras gerações de vaga-lumes que passaram por elas. Publicada no *The New York Times* em 2008, essa matéria traz a seguinte declaração:

Como muitas criaturas, do orangotango ao salmão, os vaga-lumes aparentemente sofrem com a destruição, degradação e fragmentação em escala global de seus habitats, à medida que o desenvolvimento humano se propaga. Diferentemente de muitas outras, eles também enfrentam uma ameaça tão efêmera quanto seus pequenos flashes: a poluição luminosa, mesmo ofuscamento dos céus que dificultou, em grande parte do mundo moderno, a visão clara das estrelas. [...] Quem mora ao longo do rio Mae Klong, uma hora ao sul de Bangkok, é capaz de fornecer o tipo de evidência anedótica que tem causado preocupação. Uma geração atrás, tamanha era a densidade das árvores cintilantes nas margens, que elas serviam quase como sinalização rodoviária para os barqueiros durante a noite. “A luz dos vaga-lumes nos ajudava a ver durante a noite as curvas e junções desses canais, facilitando remar através deles”, disse Klaow Sakulnum, 68, que vive aqui desde a infância⁷⁰ (MYDANS, 2008, tradução minha).

⁷⁰ “Like many creatures, from orangutans to salmon, the fireflies appear to be suffering from the worldwide destruction, degradation and fragmentation of their habitats as human development spreads. Unlike most others, they also face a threat that is as ephemeral as their tiny flashes: light pollution, the same blurring of the skies that has made it difficult, in much of the modern world, to see stars clearly. [...] The people who live along the Mae Klong River, an hour south of Bangkok, offer the kind of anecdotal evidence that has caused concern. A generation ago, they say, the flashing trees were so thick along the riverbank that they served almost as highway beacons for boatmen in the night. ‘The light from the fireflies helped us see the curves and junctions of those canals at night and helped us paddle through’, said Klaow Sakulnum, 68, who has lived here since she was a child.

Nessa matéria encantei-me também com uma imagem que se tornou para mim muito cara, imagem que me inspira, que sempre me vem à mente quando penso no abismo que a ciência moderna quer criar entre nós e nossos objetos de estudo: a de grupos de cientistas pesquisadores de vaga-lumes que, em um gesto de humildade, durante um simpósio internacional sobre esses insetos fosforescentes, deixaram os espaços confortáveis da academia para se aventurarem às margens do rio Mae Klong.

Na última noite do simpósio, vários cientistas saíram a remo para ver por si próprios. Era uma noite quieta e silenciosa, enquanto seus barcos roçavam a costa e as árvores acima deles continuavam a piscar, piscar e piscar. Ao olharem através dos galhos, puderam ver centenas de pontos luminosos piscando, e então, para além deles, outros milhões espalhados pelo céu negro feito estrelas⁷¹ (MYDANS, 2008, tradução minha).

A experiência que esses cientistas tiveram nessa noite nos sugere que há uma diferença substancial entre observar e contemplar. Quando se trata de delimitar os objetivos de nossas pesquisas acadêmicas, utilizamos com muita frequência verbos como observar e estudar, e raramente lançamos mão de verbos como contemplar. Não se contempla em ciência? Uma observação atenta, cuidadosa, cercada por métodos não é uma espécie de contemplação? Não seria o fenômeno observado uma espécie de espetáculo? Imagino novamente a imagem desses cientistas caçadores de vaga-lumes remando ao longo do rio, em uma noite escura, a contemplar um show de luzes, e repito mentalmente as palavras de Didi-Huberman (2011, p. 52): “Para conhecer os vaga-lumes, é preciso observá-los no presente de sua sobrevivência: é precisovê-los dançar vivos no meio da noite, ainda que essa noite seja varrida por alguns ferozes projetores. Ainda que por pouco tempo”.

Assim como o espaço que existe entre nós e nosso objeto de estudo pode ser visto como uma ilusão, uma ideia na qual nos fizeram acreditar para que nos conformássemos e aceitássemos a utilização de um discurso objetivo, unificado,

⁷¹ “On the last evening of the symposium, several scientists headed out in rowboats to see for themselves. The night was still and silent as their boats nudged the shore and the trees above them continued to flash and flash and flash. As they gazed up through the branches the scientists could see hundreds of twinkling pinpricks of light, and then beyond them millions more, spread out across the black sky as stars.”

diferente do poético, também a ideia de que os críticos e os pesquisadores não contemplam ou não acreditam no potencial da poesia pode representar semelhante ilusão. Pois não estamos de certa forma tão encantados com as palavras dos poetas que acabamos assumindo-as como nossas?

Os empréstimos, ou, para retomar um termo utilizado aqui por Grossman (2009), o “roubo” de palavras que fazemos das obras literárias para construirmos nossas pesquisas, do título às nossas discussões teóricas, transformando-as nas metáforas que cintilam em nossos textos, dizem muito sobre o gesto contemplativo de nossas pesquisas, sobre nossa propensão à escrita criativa. Ao retornar do universo de Pasolini com as imagens dos vaga-lumes, ao fazê-los sobreviverem nos espaços de suas próprias páginas, Didi-Huberman está não somente a se solidarizar com o cineasta, mas a imprimir em seus textos uma identidade poética. As “flores da escrivaninha”, de Balzac, não somente cintilam como título do livro de Perrone-Moísés (1990), como acendem também os ensaios críticos que o compõem. Seus ensaios “manifestam todos o mesmo espanto diante da criação literária e procuram penetrar em seus segredos”, eles “reafirmam o que nas obras se encontrou: que a linguagem literária perde o mundo para recriá-lo melhor” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 11). Nos inumeráveis caminhos que percorremos em busca de desvendar os segredos das obras que pesquisamos acabamos por encontrar outra concepção para nossas pesquisas, aproximando elas da essência da linguagem literária, uma vez que também perdemos nosso mundo para, por meio delas, recriá-lo melhor.

Embora no cosmos da arte o pesquisador literário pareça estar a três níveis de distância da fonte de onde emana a força da palavra poética, é por meio de seu papel como leitor que ele organiza suas reflexões. É assim que ele se constela às legiões, às constelações dos cúmplices desejados pelos poetas. As obras literárias, embora acabadas por seus autores, continuam com seus portais de acesso abertos para que continuemos sua criação.

Ao se referir ao processo criativo de Bruno Schulz e aos laços que ele estabeleceu com seus precursores, o personagem Momik, de *Ver: amor*, de David Grossman, oferece-nos uma reflexão que também diz sobre o processo criativo de nossas pesquisas, sobre como nos apropriamos da língua dos vaga-lumes:

Átomos de uma verdade que não pode ser dividida. Uma verdade cristalina e última. E Bruno procurava em tudo: nas pessoas que encontrava, em trechos de conversa que eram levados pelo vento e chegavam aos seus ouvidos, em combinações de acontecimentos, em si próprio; em cada livro que lia, tentava buscar a frase única, a pérola que lançava o escritor a sua viagem de centenas de páginas. A mordida desta verdade em sua carne. Na maioria dos livros, não se encontrava uma frase assim. Nos livros de gênios encontravam-se às vezes duas ou três. Bruno as copiava em sua cadernetinha: era claro para ele que estava recolhendo, assim, com esforço e perseverança, os fragmentos sólidos de evidência a partir dos quais poderia um dia recompor o mosaico original. A verdade. E quando às vezes voltava a ler aquelas frases, nem sempre sabia dizer quem as havia escrito: às vezes pensava que determinada frase era dele mesmo, e depois verificava que se enganara. Eram tão parecidas umas com as outras e não havia do que se admirar, disse para si mesmo, todas tinham chegado aqui oriundas da mesma fonte (GROSSMAN, 2007a, p. 103-104).

Também nós, pesquisadores da literatura, estamos expostos ao risco de nos confundirmos em relação à nossa escrita e à dos escritores que pesquisamos, também nós colhemos em seu universo palavras luminosas, as centelhas que nos levam à viagem às suas centenas de páginas e que depois iluminam nossos próprios escritos. Essas centelhas têm a mesma natureza dos livros alados e de luz própria que nos atraem e são atraídos por nós. Elas ora se desviam de nossos caminhos, ora repousam em nossas reflexões, provocando em nossos textos a explosão de sentidos que fogem ao nosso controle. No fim, essas centelhas também respondem pelo arranjo de nossas pesquisas, pelas reflexões que construímos e pelo entrelaçamento delas com os pensamentos dos autores que evocamos. Recortadas de seus contextos originais, essas fagulhas se desprendem às vezes de seu sentido primeiro, pois, ao assentar nos espaços que lhes cabem em nossos textos, como organismos vivos, elas se acomodam, transformam-se, ali espalham suas raízes, até partirem para o próximo voo.

Assim como o poeta, que na acepção de Schulz é aquele capaz de devolver às palavras sua propriedade de corpos condutores, também nós, seus leitores e pesquisadores, somos capazes de fazer o mesmo pelas obras que escolhemos como companheiras de pesquisa. Colhemos de suas páginas os sentidos acumulados, que transbordam, e é por isso que é ali mesmo, às margens delas, de uma escrita primordial, por meio dos primeiros esboços de nossas anotações, que iniciamos nosso próprio processo de escrita, nossa pesquisa. Reacendemos nessas obras uma faísca adormecida,

e uma vez despertada a saudade de sua origem, elas se comunicam com as outras obras que lhes são semelhantes, que compõem a constelação de nossas referências.

Walter Benjamin (2007, p. 499) nos diz que “o conhecimento existe apenas em lampejos. O texto é o trovão que segue ressoando por muito tempo”. Decerto são aquelas centelhas, aqueles lampejos que voam errantes e que repousam nas páginas de nossas pesquisas que perpetuam os sentidos dos textos. Penso nos vaga-lumes da arte e essa teoria de Benjamin faz todo sentido para mim. Foi a imagem da intermitência dos lampejos desses seres luminescentes que me levou a constelá-los, que me trouxe a esta aventura cósmica.

Lembro-me de Didi-Huberman, de sua forma luminosa de agenciar as instâncias criativas e discursivas da arte. Recorro a outras de suas obras. Em seu ensaio intitulado “Quando as imagens tocam o real”, encontro a confirmação para a teoria de Benjamin sobre a relação entre os lampejos e o conhecimento. Ao constelar afirmações de Rilke, do próprio Benjamin e de Maurice Blanchot, que tratam da relação entre a imaginação e o conhecimento, o filósofo francês chega à hipótese de que “a imagem arde em seu contato com o real. Inflama-se, e nos consome por sua vez”:

Rainer Maria Rilke escrevia sobre a imagem poética: “se arde, é que é verdadeira. (wenn es aufbrennt ist es eschf)”. Walter Benjamin escrevia, por seu turno: “A verdade [...] não aparece no desvelo, mas sim em um processo que poderíamos designar analogicamente como o incêndio do véu [...], um incêndio da obra, onde a forma alcança seu grau maior de luz (eine Verbrennung des Werkes, in welcher seine Form zum Höhepunkt ihrer Leuchtkraft kommt)”. Tempos depois, Maurice Blanchot escreveu em sua novela *La Folie Du Jour*: “Queria ver algo a pleno sol, de dia; estava farto do encanto e do conforto da penumbra; sentia pelo dia um desejo de água e de ar. E se ver era o fogo, exigia a plenitude do fogo; e se ver era o contágio da loucura, desejava ardenteamente essa loucura” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 208).

Para o filósofo, “saber olhar uma imagem seria, de certo modo, tornar-se capaz de discernir o *lugar onde arde*, o lugar onde sua eventual beleza reserva um espaço a um ‘sinal secreto’, uma crise não apaziguada, um sintoma. O lugar onde a cinza não esfriou” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 215, grifo do autor). Agrada-me imaginar que foi em busca de discernir esse *lugar onde arde* que ele, vagando sem descanso na escuridão do universo de Pasolini, retornou na companhia dos vaga-lumes.

Ao analisar *Luminárias*, ao ler as imagens que ardem no poema do escritor polonês Juliusz Wit, Schulz (2004d) também nos oferece uma imagem que nos ajuda a compreender a hipótese a que chegou Didi-Huberman:

É difícil enunciar, em linguagem discursiva, o lampejo e a magia flamejante das imagens ardentes nos poemas de Wit. No fundo, vejamos como um livro que se consome, muda de forma entre as chamas e se torna aéreo; como se o texto entrasse integralmente na chama, e eu mesmo ardesse, para acabar, junto a elas, feliz e deslumbrado⁷² (SCHULZ, 2004d).

Didi-Huberman (2012) concebe, assim como Schulz, a sobrevivência da imagem poética como uma brasa escondida sob uma camada de cinzas, que depende de um sujeito interessado em soprá-la para acendê-la. Esse é o meu modo de ver hoje o papel de um pesquisador da literatura diante de seu objeto de estudo. Para acessar as imagens que ardem, para alcançar o incêndio da obra, “é preciso atrever-se, é preciso acercar o rosto à cinza. E soprar suavemente para que a brasa, sob as cinzas, volte a emitir seu calor, seu resplendor, seu perigo. Como se, da imagem cinza, elevara-se uma voz: ‘Não vês que ardo?’” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 2016).

Acredito que vivemos em uma época em que, sem nos valermos da evolução da técnica, dificilmente alcançamos em nossas pesquisas um estágio em que o conhecimento que buscamos se revele para nós em suas nuances mais ardentes. Nunca antes, no céu de nosso processo de pesquisa acadêmica, brilhou tão intensamente para nós uma verdadeira constelação de instrumentos e de metodologias ordenadoras de saberes. E é muito produtivo que deixemos que os feixes de luz desses elementos exerçam sobre nós certa influência. No entanto, cabe cuidarmos para que essa influência não se transforme no holofote que ofuscará o brilho do sujeito que resiste por trás do processo, para que não tenhamos que lidar com o risco de nosso total apagamento. Afinal, ao fim de todos os dias de nosso processo de escrita, na hora mais escura de nossa solitária jornada, uma cena protagonizada por nós mesmos quer nos tocar: depois que a luz de nosso computador se apaga, o que vemos refletido na tela escura e opaca

⁷² “Es difícil formular en lenguaje discursivo el destello y la magia llameante de las imágenes que arden en los poemas de Wit. En el fondo, los miro como un libro que se consume, cambia de forma entre las llamas y deviene aéreo; como si el texto entrara todo entero en la llama, y yo mismo ardiése, para acabar, con ellas, feliz y deslumbrado.”

desse potente instrumento que sempre esteve diante de nós é a nossa própria imagem, modificada a cada dia pela nossa trajetória de pesquisa. Somos, de certo modo, uma espécie outra de vaga-lume. É sob o abrigo dos espaços confortáveis e iluminados e sob a influência de uma ordem estabelecida pelas formalidades e burocracias que desenvolvemos nossas pesquisas, mas é também a céu aberto que elas acontecem, durante o nosso perambular tremeluzente pelas trevas, pelas dúvidas, pelas incertezas, pois, como nos lembra Manoel de Barros (2010, p. 265), “escurecer acende os vaga-lumes”.

Por influência de Didi-Huberman, minha reflexão sobre o poder de resistência da literatura tem sido dupla. Anseio por sair à caça dos vaga-lumes da arte, e também anseio, como o filósofo francês, por compor uma comunidade de pesquisadores-vaga-lumes, “uma comunidade do desejo, uma comunidade de lampejos emitidos, de danças apesar de tudo, de pensamentos a transmitir” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 154-155). Conectados assim, nas noites escuras atravessadas por lampejos, adquiriríamos a força capaz de nos fazer resistir às ferozes luzes que insistem em nos ofuscar.

5 UM PORTAL NO ESPAÇO-TEMPO OU UMA CARTA PARA BRUNO SCHULZ

As conclusões deveriam assumir tal condição: a dos portais que se abrem para o mundo.

Cássio Viana Hissa, *Entrenotas: compreensões de pesquisa*.

Quem se emociona também se expõe. Expõe-se, portanto, aos outros, e todos os outros recolhem, por assim dizer – bem ou mal, conforme o caso – a emoção de cada um. [...] as emoções passam por gestos que fazemos sem nos dar conta de que vêm de muito longe no tempo.

Georges Didi-Huberman, *Que emoção! Que emoção?*

Uberlândia, 26 de janeiro de 2020.

Caro Bruno,

Uma década de convivência e esta é a primeira vez que me refiro a você assim. Bruno. Apenas Bruno. Sem sobrenome, sem precisar mencionar qualquer um dos seus ofícios seguido de seu adjetivo pâtrio. Diretamente a você, sem nenhum intermediário, sem nenhum recurso da língua que possa falsear minha intenção.

Sei que sabe que há muito desejo esse contato mais próximo, mas os meios pelos quais nos correspondíamos não nos permitiam tamanha informalidade. É por isso que sempre que volto a *Ver: amor*, de David Grossman, sinto uma profunda satisfação pelos gestos de Momik, por sua liberdade que, como leitora, eu posso tomar um pouco para mim. Como ele, também desejei contrabandear você para regiões onde as palavras fossem livres para expressar realmente aquilo que, em seu íntimo, elas desejam expressar, para aqueles territórios que você chamou de “regiões da grande heresia”. Desejei, como Momik, singularizar você, poder também me referir a você como “meu Bruno”, sem me preocupar com olhares de reprovação.

Ao pesquisar suas histórias, ao escrever sobre elas, ao compartilhá-las em eventos acadêmicos, de certo modo aproximei-me de você, embora com certo distanciamento. Talvez esse tenha sido um modo um tanto desprovido de brilho, admito, mas foi o que me permitiram as formalidades acadêmicas. Como sabe, foi sempre com muito desconforto que o chamava de “meu objeto de estudo”, mas essa era a linguagem permitida. Na verdade, às vezes, nem sempre esse modo parecia adequado, pois bastava utilizá-lo para retirarem de mim até mesmo essa pequena partícula da língua, esse pequeno vocábulo que, ao expressar posse, te circunscrevia nas regiões de meu domínio. Era este, no entanto, meu desejo secreto: não te conter, mas proporcionar a você, em meus textos, a atmosfera de um reino semelhante ao de sua “República dos sonhos”. Esse seria o meu modo de imitar Grossman, de te salvar, de permitir que você retornasse outra vez à sua época genial.

Grossman nos disse que todos os leitores que amam você tem um conto próprio para tratar do momento em que lhe descobriu. O meu conto você já conhece. Várias foram as viagens que fizemos juntos por meio da minha pesquisa e da minha escrita acadêmica, embora somente nesta última viagem eu tenha podido reivindicar certa liberdade para, de fato, contar nossa história. A propósito, se ao contar nossa história recorro com frequência a Grossman é porque, dentre seus cúmplices, considero-o o mais leal, aquele que melhor continua para nós aquela conversa infinita iniciada por você com outros vaga-lumes da arte. Vejo-o, hoje, nas mesmas condições em que você esteve, como Atlas, como se sustentasse sozinho todo o peso da abóbada celeste.

Que sorte a nossa ver esse inseto fosforescente vagar nestes nossos tempos que têm assumido aquela mesma atmosfera sombria que você conheceu. Imagino que, aí de cima, de sua constelação, você perceba com aflição que nosso mundo continua com o mesmo brilho desgastado. E muitos são aqueles que, como Szloma, não sabendo se deslocar nas paisagens como aquelas dos desenhos que você confiou a ele, buscam subterfúgios em submundos. Como você e Pasolini estiveram um dia, estamos aqui com Grossman, claustrofóbicos e sem enxergar saídas que não aquelas que a arte nos apresenta. Hoje, finalmente, posso dizer que comprehendo bem aquela afirmação de Pasolini, sobre ele desejar dar toda a Montedison em troca de um único vaga-lume.⁷³

⁷³ Em uma nota do artigo “O vazio de poder na Itália”, de Pasolini (2012), Davi Pessoa, o tradutor, diz-nos que Montedison foi um grande grupo industrial italiano que atuava em diversos ramos, como o químico, o farmacêutico e o metalúrgico.

Alberto Manguel, ao fazer uma reflexão sobre o conteúdo de uma antiga carta, escrita há três mil anos e descoberta recentemente, diz-nos sobre os poderes que essa forma de escrita tem, poderes como o de encurtar as distâncias e de materializar os abraços. E é por isso que recorro a ela. Cartas, assim como a literatura, são verdadeiros portais para transformos os obstáculos do espaço e do tempo. Mas disso você sabe melhor que eu, já que seus escritos literários se manifestaram primeiro nas cartas que você enviava a seus cúmplices, iniciando nelas profícias conversas que até hoje procuramos continuar. A propósito, li todas as suas cartas, todas que se salvaram, e tenho muito a dizer sobre elas, mas esse é um assunto para nosso próximo contato, ou nossa próxima aventura.

Hoje, quero falar sobre aqueles acontecimentos de nossas vidas que são extraordinários demais para serem contidos entre os tecidos da realidade, aqueles sobre os quais você teorizou. Exanumerários, errantes, sem lugar no tempo e no espaço comuns, esses acontecimentos esperaram por este portal, por esta fenda no espaço-tempo para poderem ocorrer completamente.

Tudo começou quando, em uma noite deste verão, o que me pareceu ser um pequenino besouro entrou voando pela fresta da janela e pousou sobre minha arquitetura livresca, sobre uma de suas torres mais altas. Atenta, apenas com o olhar, acompanhei seus movimentos de longe. Devo confessar que depois que me aventurei pelas suas *Lojas de canela*, cresceu em mim uma profunda admiração por essas minúsculas formas de vida. Penso que minha simpatia por elas talvez seja um gesto de solidariedade a Jakub, que se metamorfoseava constantemente para mostrar-nos que a matéria oculta maravilhosas possibilidades de realização, e que nenhuma forma assumida por ela é definitiva.

Depois de voos curtos, como se fossem pequenos pulos, o inseto caminhava sobre as capas dos meus livros, contornando suas bordas, como se procurasse por algo. Às vezes, caminhava até a extremidade de um dos livros, eriçava-se todo e abria suas asas. Nesses momentos, já acostumada a observá-lo, e totalmente envolvida em suas empreitadas, por milésimos de segundos eu suspirava com o temor de que ele levantasse voo e me deixasse. Mas então eu percebia que a abertura de suas asas alcançava apenas a medida exata para que fossem possíveis seus pulos em torres mais baixas.

À medida que aquele pequenino leitor explorava os labirintos das paisagens literárias, eu ia me aproximando dele. E então, de súbito, dei-me conta de que sua

anatomia me era muito familiar. E no exato momento em que imagens antigas pululavam em minha mente explicando para mim a origem de nossa familiaridade, tendo já alcançado o território do *Sobrevivência dos vaga-lumes*, de Didi-Huberman, ele emitiu um único e frágil lampejo. Silenciei então meus movimentos e continuei a observá-lo.

Lembrei-me de que, há mais de duas décadas, não era incomum que os vaga-lumes que habitavam o quintal de minha infância adentrassem minha casa. Nas noites quentes e úmidas, meu quintal era um verdadeiro reino, um verdadeiro vale governado por esses seres luminescentes. Mas essa foi a primeira vez que eu observei com paciência um vaga-lume caminhante, que não interpretava meus movimentos de observação como ameaça, pois não emitia com frequência seus sinais luminosos e não esboçava voos abruptos diante de minha aproximação. Entre aqueles livros igualmente luminosos, ele apenas desejava estar.

De repente, depois de um de seus pulos, ele caiu de costas sobre a capa de um livro. Aproximei-me mais ainda dele e estendi-lhe, delicadamente, meu dedo indicador. Ao aceitar minha oferta, voluntariamente ele deixou o solo livresco para explorar a palma de minha mão e, depois, a extensão de meu braço. E de repente ele passou a alternar seus pousos entre os livros e outros espaços da casa. E assim eu o observei por horas a fio. Conectada a esse minúsculo ser, acompanhando-o em seus movimentos, sentia-me como a narradora de *Água viva*, de Clarice Lispector, que nasceu incumbida de tomar conta do mundo.

Tomada pelo cansaço, tive medo de adormecer e de perder meu visitante de vista. Tive medo de que, ao amanhecer, seu destino fosse tão trágico quanto o dos insetos que, nos livros que você escreveu, Adela recolhia com sua pá de lixo.

Tive medo pelo inseto, e, confesso, por mim também. Então, sem condições de ser sua guardiã por tempo indeterminado, estendi a ele novamente meu dedo, e, depois de vê-lo acomodado, conduzi-o até a janela, de onde ele ganhou o jardim. À medida que ele se afastava, iam se apagando para mim os rastros de seu voo tremeluzente. E ele sumiu na noite escura.

Não tenho certeza de ter feito a coisa certa, pois não sei o quanto meu visitante desejava permanecer. Mas estou certa de que eu ainda não estava preparada para cuidar dele como ele merecia. Pois, como você bem sabe, é uma decisão muito difícil essa de nos responsabilizarmos sozinhos pela fragilidade do mundo. E foi assim que, naquele

momento, eu o perdi. Mas deixando-o livre, sei que também o tive como ninguém mais poderia ter. Hoje, quando penso naquela noite, reacende em mim toda a esperança que me foi devolvida por aquele vaga-lume peregrino.

Tempos depois, em uma noite em que eu e minha arquitetura livresca repousávamos em total penumbra, recebi a visita de outro inseto fosforescente, mais disposto aos voos luminosos. E dessa vez eu pude contemplar melhor seus lampejos e constatar aquilo que nos disse Didi-Huberman (2011, p. 55): “os vaga-lumes não se iluminam para iluminar um mundo que gostariam de ‘ver melhor’, não”. De fato, a seu redor, nada se iluminava. Via-se apenas o lampejo que correspondia ao exato tamanho de seu minúsculo corpo.

Mergulhados na penumbra, eu somente o localizava se ele emitisse seu sinal luminoso. Mas mesmo na ausência de seu sinal, eu sentia sua presença, como sei que ele também sentia a minha. Lembrei-me, então, de outra coisa que nos disse o filósofo da arte: pelo menos cinco mil vaga-lumes precisam se reunir para que tenhamos uma luz semelhante à de uma vela, como a que agora queima sobre minha escrivaninha enquanto escrevo esta carta a você.

Creio que aquelas semanas luminosas estavam sob a influência de um signo cósmico bastante peculiar, pois as pessoas à minha volta, que sabiam de meu particular interesse pelos vaga-lumes, de repente passaram a me dar com frequência todo tipo de notícias a respeito da aparição desses luminosos peregrinos.

Alguns dias depois de aquele inseto fosforescente compartilhar comigo a penumbra, em outra aparição, um desses seres luminescentes visitou uma gata chamada Clarice, que recebeu esse nome em homenagem à escritora que compõe a constelação em que você brilha. Em códigos secretos, gata e vaga-lume se entenderam, tecendo entre si uma longa e misteriosa conversa. E depois, despediram-se, instantes antes de ela própria tornar-se vaga-lume e ascender, em uma luminosa viagem de volta à sua constelação de origem.

Retorno àqueles dias e percebo que à minha volta uma potente imagem ia se formando: a imagem de vaga-lumes que, com suas palavras de fogo recolhidas de uma obra literária, iam tecendo laços entre os humanos, avizinhando-os, como se os despertassem de um longo período de petrificação. Hoje comprehendo que essa imagem diz-me muito sobre o percurso de minha viagem cósmica a seu universo, Bruno. Percebo que o fato de o ser humano ter atravessado com insistência o campo de abertura

de meu telescópio, o céu de minha aventura literária, diz muito sobre uma das espécies de vaga-lumes que eu desejava melhor observar. No fundo, involuntariamente, ao viajar pelo céu da literatura, era a paisagem humana que eu queria alcançar.

E essa imagem da influência desses seres luminescentes sobre os humanos é a paisagem que desejo que você contemple aí de cima, a paisagem de uma verdadeira comunidade de vaga-lumes que, visitando uns aos outros, nos acenam na escuridão. Nestes tempos sombrios, acredito que nenhuma outra imagem poderia ser tão simbólica e tão potente como essa.

Imagino que com seu dom para a pintura e sua perspectiva astronômica privilegiada, será difícil resistir à tentação de mapear novamente esses lampejos de grandeza que a natureza distribui escassamente pela extensão deste nosso mundo de brilho tão desgastado. Há esperança, Bruno, e ela acena para nós em cada um dos minúsculos lampejos dessas *constelações de vaga-lumes*.

Com amor,

Élida

REFERÊNCIAS

- AFFINI, Marcelo. Profissão: Vida de astrônomo. *Superinteressante*, São Paulo, Out. 2016. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/tecnologia/profissao-vida-de-astronomo/>>. Acesso em: 14 set. 2017.
- AQUINO, Priscila Massetto de. *Física além do modelo padrão em teorias com dimensões extras*. 2007. 144f. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo. Instituto de Física. Departamento de Física Matemática. São Paulo, 2007.
- AUERBACH, Erich. “A cicatriz de Ulisses”. In: _____. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARROS, Manuel de. Pretexto. In: _____. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 1996a.
- _____. As lições de R.Q. In: _____. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 1996b.
- _____. Retrato quase apagado em que se pode ver perfeitamente nada. In: _____. O guardador de águas. In: _____. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.
- BAUDELAIRE, Charles. A rainha das faculdades. Tradução de Lívia Cristina Gomes. *Caderno de leituras*, n. 84, Chão da Feira, 2018.
- _____. O governo da imaginação. Tradução de Lívia Cristina Gomes. *Caderno de leituras*, n. 94, Chão da Feira, 2019.
- BENJAMIN, Walter. Robert Walser. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- _____. Teoria do conhecimento, teoria do progresso. In: _____. *Passagens*. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Impresna Oficial do Estado de São Paulo, 2007. p. 499-530.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM. Coordenação de Tradução de Gilberto da Silva Gorgulho, Ivo Storniolo e Ana Flora Anderson. São Paulo: Paulus, 2019.
- BLECHER, Max. *Acontecimentos na irrealidade imediata*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: _____. *Outras inquições*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 127-130.

- _____. *O livro de areia*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. Do culto aos livros. In: _____. *Outras inquições*. In: _____ *Obras completas II*. São Paulo: Globo, 1999.
- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. *As cidades invisíveis*. Tradução de Diogo Mainardi. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003.
- _____. *Seis propostas para o próximo milênio*: lições americanas. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. *Palomar*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CANETTI, Elias. O ofício do poeta. In: _____. *A consciência das palavras*: ensaios. Tradução de Márcio Suzuki e Herbert Caro. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 275-286.
- _____. *Sobre os escritores*. Tradução de Kristina Michahelles. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.
- _____. Hebel e Kafka. Tradução de Samuel Titan Jr. Novos estudos – Cebrap, São Paulo, n. 72, p. 245-246, Jul. 2005. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0101-33002005000200017>>. Acesso em: 15 abr. 2018.
- COETZEE, John Maxwell. *Mecanismos internos*: ensaios sobre literatura (2000-2005). Tradução de Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Tradução de Maria Helena Saldanha Barbosa. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*: literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2010.
- _____. *Literatura para quê?* Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- DAMINELI, Augusto; STEINER, João. *O fascínio do universo*. São Paulo: Odysseus Editora, 2010.
- DANTAS, Élida Mara Alves. *Ver Schulz: metamorfoses de um Projeto Artístico*. 2014. 135 f. Dissertação (Mestrado em Linguística, Letras e Artes) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2014.

DUNCAN, Zélia. Carne e osso. In: _____. *Pré-Pós-Tudo-Bossa-Band*. São Paulo: Universal Music, 2005. 1 CD. Acompanha encarte.

DELEUZE, Gilles. *O abecedário de Gilles Deleuze*. Tradução e legendas: Raccord. Entrevistas concedidas a Claire Pernet e editadas no Brasil pelo Ministério da Educação, TV Escola, 2001.

_____. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

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

_____. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. Quando as imagens tocam o real. Tradução de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. *Pós*: Belo Horizonte, v. 2, n.4, p. 204-219, nov. 2012.

_____. *Que emoção! Que emoção?* Tradução de Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2016.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. Tradução de Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1985.

GADAMER, Hans-Georg. *Hermenêutica da obra de arte*. Tradução de Marco Antonio Casanova. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

GIBNEY, Marek. *Global Network of Discovery* (GNOD). Disponível em: <<http://www.gnod.com/>>. Acesso em: 10 mar. 2018.

GLEISER, Marcelo. *A dança do universo*: dos mitos de criação ao Big Bang. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

GOMBROWICZ, Witold. Bruno Schulz no diário de Witold Gombrowicz. In: SCHULZ, Bruno. *Ficção completa*. Tradução de Henryk Siewierski. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 391-401.

GROSSMAN, David. *Ver*: amor. Tradução de Nancy Rosenthal. São Paulo: Companhia das Letras, 2007a.

_____. São Paulo: Cultura, 2010a. Entrevista concedida ao programa *Roda Vida*, da Cultura. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jaZH5DI-EJM>>. Acesso em: 16 mai. 2018.

_____. Escribir en una zona de catástrofe. In: _____. *Escribir en la oscuridad*. Tradução de Roser Lluch i Oms. Buenos Aires: Debate, 2010b.

- _____. Lenguaje individual y lenguaje de masas. In: _____. *Escribir en la oscuridad*. Tradução de Roser Lluch i Oms. Buenos Aires: Debate, 2010c.
- _____. *David Grossman*: foi importante regressar à vida. Lisboa: Expresso, 2015. Entrevista concedida a Clara Ferreira Alves e a Thiago Miranda. Disponível em: <<http://expresso.sapo.pt/cultura/2015-08-01-David-Grossman.-Foi-importante-regressar-a-vida>>. Acesso em: 04 jun. 2018.
- _____. *Não há metáfora para entender o Holocausto*. Entrevista concedida à Agência Estado. Curitiba: Bem Paraná, 2007b. Disponível em: <<https://www.bemparana.com.br/noticia/30341>>. Acesso em: 15 mar. 2018.
- _____. The age of genius: the legend of Bruno Schulz. *The New Yorker*, New York, jun. 2009. Disponível em: <<https://www.newyorker.com/magazine/2009/06/08/the-age-of-genius>>. Acesso em: 10 mar. 2018.
- _____. São Paulo: Cultura, 2016. Entrevista concedida ao programa *Roda Vida*, da Cultura. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=W6wDqqJ3Xpk&feature=youtu.be>>. Acesso em: 20 mai. 2018.
- HAWKING, Stephen. *O universo numa casca de noz*. Tradução de Cássio de Arantes Leite. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.
- HEBEL, Johann Peter. Reencontro inesperado. In: Anastácio, Sílvia Maria Guerra; HOLZHAUSEN, Marlene. *Vozes da memória*. Salvador: EDUFBA, 2015. p. 19-23. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/25451/1/Vozes%20da%20Memo%CC%81ria.pdf>>. Acesso em: 18 jun. 2018.
- HISSA, Cássio Eduardo Viana. *Entrenotas*: compreensões de pesquisa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- HUBBLE's Cosmic Journey. Direção: National Geographic Channels (NGC). Reino Unido, 2015, (44 min), son. Color.
- HUSTON, Nancy. A espécie fabuladora: um breve estudo sobre a humanidade. Tradução de Ilana Heineberg. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- KIŠ, Danilo. *Jardim, cinzas*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Editora Schwarcz, 1986.
- KRAUSZ, Luis Sérgio. Paisagens heréticas: Bruno Schulz. In: _____. *Santuários heterodoxos*: subjetividade e heresia na literatura judaica da Europa Central. São Paulo: Edusp, 2017. p. 195-220.
- _____. Retorno ao sentido mítico. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 18 mai. 2012. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,retorno-ao-sentido-mitico,874831,0.htm>>. Acesso em: 17 mar. 2018.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LERNER, Júlio. Meu encontro com Clarice. In: _____. *Clarice Lispector: essa desconhecida*. São Paulo: Via Lettera, 2007. p. 17-31.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*: o futuro do pensamento na era da informática. Tradução de Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. *Panorama especial*. TV-2 Cultura. Entrevista concedida a Júlio Lerner. São Paulo, fev. 1977.

_____. Eu tomo conta do mundo. In: _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984a.

_____. Escrever ao sabor da pena. In: _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984b.

_____. Escrever. In: _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984c.

_____. Cosmonauta na Terra. In: _____. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984d.

_____. Felicidade clandestina. In: *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009. p. 9-12.

LORENZ, Günter. Diálogo com Guimarães Rosa. In: COUTINHO, E. F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

MALLARMÉ, Stéphane. O livro, instrumento espiritual. In: _____. *Divagações*. Tradução de Fernando Scheibe. Florianópolis: Editora UFSC, 2010.

MANGUEL, Alberto. *O poder da escrita*. Porto Alegre: Fronteiras do Pensamento, 2014a. Disponível em: <<https://www.fronteiras.com/videos/o-poder-da-escrita>>. Acesso em: 18 mar. 2019.

_____. *O eu, a literatura e o universo*. Porto Alegre: Fronteiras do Pensamento, 2014b. Disponível em: <<https://www.fronteiras.com/videos/o-eu-a-literatura-e-o-universo>>. Acesso em: 18 mar. 2019.

MANGUEL, Alberto; GUADALUPI, Gianni. *Dicionário de lugares imaginários*. Tradução de Pedro Maia Soares. Ilustração de Graham Greenfield e Eric Beddows. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MARTINS, Élida Mara Alves Dantas. Paisagem schulziana. In: FIORINI, Juan Ferreira (Org.) *Na literatura, as imagens*. Uberlândia: O sexo da palavra, 2019. p. 13-25.

MIŁOSZ, Czesław. Algumas palavras sobre Bruno Schulz. In: SCHULZ, Bruno. *Ficção completa*. Tradução de Henryk Siewierski. São Paulo: Cosac Naify, 2012a. p. 9-12.

_____. *O testemunho da poesia*: seis conferências sobre as aflições de nosso século. Tradução de Marcelo Paiva de Souza. Curitiba: UFPR, 2012b.

MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. O bairro de Gonçalo M. Tavares: máquina de criar vizinhanças. *Em Tese*, Belo Horizonte, v. 20, n. 3, p. 80-90, set.-dez. 2014. Disponível em: <<https://doi.org/10.17851/1982-0739.20.3.80-90>>. Acesso em: 12 mai. 2018.

MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. Tradução de Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2007.

MYDANS, Seth. Talking to fireflies before their flash disappears. *The New York Times*, dec. 2018. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2008/12/11/world/asia/11fireflies.html>>. Acesso em: 17 mar. 2018.

OZICK, Cynthia. *The Messiah of Stockholm*. Nova York: Vintage Books, 1988.

PASOLINI, Pier Paolo. O vazio de poder na Itália. Tradução de Davi Pessoa. *Revista Literária em Tradução*, n. 4, v. 1, p. 104-117, mar. 2012. Disponível em: <<https://www.notadotradutor.com/revista4.html>>. Acesso em: 10 jan. 2017.

_____. Estamos todos em perigo: entrevista a Furio Colombo. Tradução de Davi Pessoa. *Revista Polichinello*, Por uma vida não fascista, n. 17, p. 1-19, 2016. Disponível em: <<https://revistapolichinello.wixsite.com/poli17/c-o-n-t-a-t-o-s>>. Acesso em: 12 mar. 2019.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. Nota prévia. In: _____. *Flores da escrivaninha*: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990a. p.11.

_____. A criação do texto literário. In: _____. *Flores da escrivaninha*: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990b. p. 100-110.

PLATÃO. *Íon*. Tradução de Victor Jabouille. Lisboa: Editorial Inquérito, 1988.

QUAY, Stephen; QUAY, Timothy. *Through a Glass Darkly – Interview with the Quay Brothers*. Montreal, Québec, 2002. Entrevista concedida a André Habib. Disponível em: <<http://sensesofcinema.com/2002/feature-articles/quay/>> Acesso em: 22 abr. 2018.

QUINTANA, Mario. *A cor do invisível*. São Paulo: Globo, 2006.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim*. Rio de Janeiro: Olympio, 1977.

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

_____. La mitificación de la realidad. In: _____. *Ensayos críticos*. Trad. Jorge Segovia e Violetta Beck. Vigo: Maldoror Ediciones, 2004a. Disponível em: <http://www.maldororediciones.eu/opera_omnia/ensayos.htm>. Acesso em: 13 set. 2017.

_____. Exposé de Las tiendas de canela fina. *Ensayos críticos*. In: _____. Trad. Jorge Segovia e Violetta Beck. Vigo: Maldoror Ediciones, 2004b. Disponível em: <http://www.maldororediciones.eu/opera_omnia/tiendas.htm>. Acesso em: 13 set. 2017.

_____. Epílogo a El proceso. In: _____. *Ensayos críticos*. Trad. Jorge Segovia e Violetta Beck. Vigo: Maldoror Ediciones, 2004c. Disponível em: <http://www.maldororediciones.eu/opera_omnia/proceso.htm>. Acesso em: 13 set. 2017.

_____. Un nuevo poeta. In: _____. *Ensayos críticos*. Trad. Jorge Segovia e Violetta Beck. Vigo: Maldoror Ediciones, 2004d. Disponível em: <http://www.maldororediciones.eu/opera_omnia/nuevo_poeta.htm>. Acesso em: 13 set. 2017.

_____. Así nacen las leyendas. In: _____. *Ensayos críticos*. Trad. Jorge Segovia e Violetta Beck. Vigo: Maldoror Ediciones, 2004e. Disponível em: <http://www.maldororediciones.eu/opera_omnia/leyendas.htm>. Acesso em: 13 set. 2017.

_____. Uma novela sobre la amistad. In: _____. *Ensayos críticos*. Trad. Jorge Segovia e Violetta Beck. Vigo: Maldoror Ediciones, 2004f. Disponível em: <http://www.maldororediciones.eu/opera_omnia/amistad.htm>. Acesso em: 13 set. 2017.

_____. A Stanisław Ignacy Witkiewicz. In: _____. *Correspondencia*. Trad. Jorge Segovia e Violetta Beck. Vigo: Maldoror Ediciones, 2008a. Disponível em: <http://www.maldororediciones.eu/opera_omnia/st_ignacy_witkiewicz.htm>. Acesso em: 13 set. 2017.

_____. A Zenon Waśniewski. In: _____. *Correspondencia*. Trad. Jorge Segovia e Violetta Beck. Vigo: Maldoror Ediciones, 2008b. Disponível em: <http://www.maldororediciones.eu/opera_omnia/zenon_wasniewski.htm>. Acesso em: 15 set. 2017.

_____. A Andrzej Pleśniewicz. In: _____. *Correspondencia*. Trad. Jorge Segovia e Violetta Beck. Vigo: Maldoror Ediciones, 2008c. Disponível em: <http://www.maldororediciones.eu/obra_omnia/andrzej_plesniewicz.htm>. Acesso em: 15 set. 2017.

_____. A Tadeusz y Zofia Breza. In: _____. *Correspondencia*. Trad. Jorge Segovia e Violetta Beck. Vigo: Maldoror Ediciones, 2008d. Disponível em: <http://www.maldororediciones.eu/obra_omnia/tadeusz_breza.htm>. Acesso em: 15 set. 2017.

_____. A Arnold Spaet. In: _____. *Correspondencia*. Trad. Jorge Segovia e Violetta Beck. Vigo: Maldoror Ediciones, 2008e. Disponível em: <http://www.maldororediciones.eu/obra_omnia/arnold_spaet.htm>. Acesso em: 21 jan. 2018.

_____. A Romana Halpern. In: _____. *Correspondencia*. Trad. Jorge Segovia e Violetta Beck. Vigo: Maldoror Ediciones, 2008f. Disponível em: <http://www.maldororediciones.eu/obra_omnia/romana_halpern.htm>. Acesso em: 21 jan. 2018.

_____. A Stefan Szuman. In: _____. *Correspondencia*. Trad. Jorge Segovia e Violetta Beck. Vigo: Maldoror Ediciones, 2008g. Disponível em: <http://www.maldororediciones.eu/obra_omnia/stefan_szuman.htm>. Acesso em: 21 jan. 2018.

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

SONTAG, Susan. *Sob o signo de saturno*. Tradução de Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. São Paulo: L&PM Editores, 1986. p. 135-152.

_____. A voz de Walser. In: _____. *Questão de ênfase*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005a. p. 121-124.

_____. Danilo Kiš. In: _____. *Questão de ênfase*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005b. p. 125-131.

_____. Uma carta para Borges. In: _____. *Questão de ênfase*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005c. p. 149-151.

_____. A consciência das palavras: Discurso ao receber o prêmio Jerusalém. In: _____. *Ao mesmo tempo*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 156-166.

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

TAVARES, Gonçalo M. *O Sr. Walser*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.

_____. *Breves notas sobre ciência*. Florianópolis: Editora da UFSC/Editora da Casa, 2010.

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

TODOROV, Tzvetan. *Teoria da literatura*: textos dos formalistas russos. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Unesp, 2013.

UPDIKE, John. Bruno Schulz, Hidden Genius. *The New York Times*, sept. 1979. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/1979/09/09/archives/bruno-schulz-hidden-genius-schulz.html>>. Acesso em: 10 ago. 2018.

VANZOLINI, Paulo. Tempo e espaço. In: *Paulo Vanzolini por ele mesmo*. São Paulo: Eldorado, 1979.

VELOSO, Caetano. Livro. In: _____. *Livros*. São Paulo: Polygram, 1997. 1 CD. Acompanha encarte.

VIDAL-NAQUET, Pierre. *O mundo de Homero*. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

WALDMAN, Berta. A memória vicária em Ver Amor, de David Grossman. *WebMosaica*, v. 1, n.2, jul.dez, p.73-81, São Paulo, 2009.