

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

Paula Fabrisia Fontinele de Sá

LOJAS DE CANELA: FABULISMO EM BRUNO SCHULZ

Tese apresentada como pré-requisito para se obter o título de Doutor em Literatura, sob a orientação do Prof. Dr. Henryk Siewierski.

Brasília (DF) /2019

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Henryk Siewierski (Orientador – IL/UnB)
Presidente

Prof. Dr. João Batista Cardoso (UFG)
Examinador

Prof. Dr. Biagio D'Angelo (IA/UnB)
Examinador

Profa. Dra. Ana Helena Rossi (IL/UnB)
Examinadora

SSA1111 SÁ, Paula Fabrisia
Lojas de canela: fabulismo em Bruno Schulz / Paula
Fabrisia SÁ; orientador Henryk Siewierski. -- Brasília, 2019
119 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura) --
Universidade de Brasília, 2019.

1. Literatura. 2. Fabulismo. 3. Bruno Schulz. I.
Siewierski, Henryk, orient. II. Título.

Para Paulo Sá e Maria Luzia Sá, por todas as histórias que ouvi e que fizeram da minha vida um suspiro de felicidade.

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pelo auxílio financeiro que possibilitou a realização deste trabalho;

Ao Programa de Pós-Graduação em Literatura (PósLit) desta universidade, em particular, nas pessoas da profa Dra. Silvia Cintrão, uma coordenadora séria, disponível e atenciosa e do prof. Dr. Danglei de Castro Pereira;

Ao meu orientador, prof. Dr. Henryk Sierwieski, pelo acolhimento, pela confiança, pela paciência, por ter me ensinado a refinar o que é, de fato, ser pesquisador; agradeço, em especial, por ter me dado autonomia e respeitado a solidão, “como um caroço no fruto”, tão cara ao crítico de literatura;

Aos professores Dr. Biagio D’Ângelo, Prof. Dr. Pawel Hejmanowski e Prof. Dr. Fernando Dusi Rocha pelas orientações quando da qualificação;

Agradeço também aos professores Dr. João Batista Cardoso, Dr. Biagio D’Angelo, Dra. Ana Helena Rossi e Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto por aceitarem participar da banca de defesa desta tese.

Aos meus pais, Paulo Sá e Maria Luzia Sá, por confiarem em mim e me oferecerem uma vida com amor, cuidado e possibilidade de estudo;

Aos meus irmãos, Tiago Sá e Laisa Lis, por serem exemplos de pessoas sérias, trabalhadoras e que realizam o bem. Por serem tomados de sentimentos limpos que me fazem ter orgulho de vocês.

Aos amigos: dirijo-me a vós, expressando a gratidão e a importância daquilo que representais para mim durante a jornada doutoral.

Biagio: um encontro; agradeço por ter me proporcionado uma experiência de indagações existenciais;

Camilla Batista: minha irmã nas terras candangas. Perto de você sinto amor, bondade, amizade, proteção; você é maravilhosa;

Liziane Bittencout: sua delicadeza me impressionou desde o primeiro dia. Quanta bondade e luz há em você! O que seria de mim em Brasília sem você?;

Douglas de Sousa: presença essencial para este doutorado acontecer. Você facilitou meu caminho, meu amigo! Fazer um doutorado saudável é também ter a sorte de se deparar com gente magnífica durante o percurso.

RESUMO

A presente tese tem como objetivo estudar os contos *Lojas de canela* (1933), do escritor polonês Bruno Schulz (1892-1942). As narrativas de *Lojas de canela* apresentam um modo peculiar de narrar histórias, o que nessas páginas denominar-se-á como “fabulismo”. Para mostrar a originalidade do fabulismo schulziano, examinar-se-á as categorias literárias que subjazem à ideia de fabulismo, especialmente, seu embate com o teor grotesco e sublime da narrativa. Em um segundo momento, investigar-se-á sobre o sujeito schulziano e sua infância ficcionalizada. Finalmente, analisar-se-á um conto da coletânea que dialoga com a influência de Franz Kafka e com a linguagem do cinema. Esta tese intenta, assim, contribuir com o estudo de um autor ainda não muito conhecido no Brasil, para verificar que o fabulismo, marca característica da obra de Bruno Schulz, é um procedimento original e inovador na sua produção artística.

Palavras-chave: Bruno Schulz. “Fabulismo”. Narração. Infância. *Lojas de canela*.

ABSTRACT

This thesis aims to study the tales *Lojas de canela* (*Cinnamon stories* in a free translation) (1933), by the Polish writer Bruno Schulz (1892-1942). *Cinnamon stores* narratives show a peculiar means of telling stories, which in these pages will be called "fabulism". To show the fabulism shulzian originality, we will examine the literary categories which underlie to the fabulism idea, specially, its clash with the grotesque and sublime content of the narrative. In a second moment, we will investigate about the shulzian subject and his fictionalized childhood. Finally, we will analyze one tale taken from the collection which dialogues with the Franz Kafka's influence and with the movie language. Therefore, this thesis purposes to contribute with the study of an author who has not been known in Brazil yet, to verify that the fabulism, Bruno Schulz's characteristic mark work, is an original and innovative procedure in his artistic production.

Keywords: Bruno Schulz. "Fabulism". Narrative. Childhood. *Lojas de canela*.

RESUMEN

Esta tesis objetiva estudiar los cuentos *Lojas de canela* (1933), del escritor polaco Bruno Schulz (1892-1942). Las narrativas de *Lojas de canela* presentan un modo peculiar de narrar historias, lo que en esas páginas se denominará como “fabulismo”. Para mostrar la originalidad del fabulismo schulziano, se examinarán las categorías literarias que subyacen a la idea de fabulismo, especialmente, su embate con el contenido grotesco y sublime de la narrativa. Después, se investigará sobre el sujeto schulziano y su infancia ficcionalizada. Finalmente, se analizará un cuento de la colección que dialoga con la influencia de Franz Kafka y con el lenguaje del cine. Esta tesis intenta, por lo tanto, contribuir con el estudio de un autor todavía no muy conocido en Brasil para verificar que el fabulismo, marca característica de la obra de Bruno Schulz, es un procedimiento original e innovador en su producción artística.

Palabras clave: Bruno Schulz. “Fabulismo”. Narración. Infancia. *Lojas de canela*.

LISTA DE FIGURAS

1. Bruno Schulz _____	11
2. O quarto de Jakub _____	23
3. Os condores _____	63
4. Representação do cerimonial da barata _____	76
5. A barata de Schulz _____	83
6. Cena do filme <i>Street of crocodiles</i> _____	97
7. Cena do filme <i>Street of crocodiles</i> _____	98
8. Cena do filme <i>Street of crocodiles</i> _____	98
9. Cena do filme <i>Street of crocodiles</i> _____	98
10. Cena do filme <i>Street of crocodiles</i> _____	100
11. Cena do filme <i>Street of crocodiles</i> _____	102
12. A vida em Drohobycz _____	108

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1: O FABULISMO SCHULZIANO	23
1.1 Elementos para uma definição do fabulismo em Schulz	25
1.2 O fabulismo schulziano: uma revisitação do grotesco?	41
1.3 O código metafórico: sublime em Schulz	55
CAPÍTULO 2: NARRAÇÃO NO TEMPO DA CLEPSIDRA	63
2.1 Infância e narrativa	65
2.2 A realidade narrativa em movimento: o método de Schulz	72
2.3 Indagações sobre o sujeito moderno e em Schulz	78
CAPÍTULO 3: NAS LOJAS DE CANELA: DROHOBYCZ ENTRE O REAL E A MITIFICAÇÃO	83
3.1 As baratas de Schulz e a barata de Kafka	85
3.2 Uma narrativa para o cinema: o exemplo de <i>A rua dos crocodilos</i>	93
3.3 O manequim e o fascínio da criação	102
CONSIDERAÇÕES FINAIS	108
REFERÊNCIAS	115

INTRODUÇÃO



Figura 1- Autorretrato. Bruno Schulz. Fonte: SCHULZ, Bruno. *Le livre idolâtre*. Paris: Denoël, 2004. p. 175.

Desde sempre, histórias são narradas. O narrador é um elemento fundamental não somente no processo de contar uma história, como também da própria história, visto que, quem narra, geralmente, narra o que viu, o que experienciou ou testemunhou, mas toda narrativa, mesmo testemunhal, é temperada com inequívoca carga de subjetividade; portanto, toda narração é também invenção. Sendo assim, por meio da arte de narrar, as pessoas sempre puderam trocar experiências. Barthes (2008) afirma que

A narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há em parte alguma povo sem narrativa; [...] só se pode falar dela referindo-se à arte, ao talento ou ao gênio do narrador [...] possui em comum com outras narrativas uma estrutura acessível à análise (BARTHES, 2008, p.19-20).

Toda narrativa necessita de um meio – o enredo – capaz de organizá-la e fixar seu sentido. Lima (1989, p. 73) assegura que as narrativas ficcionais precisam da complexidade para que se tornem seminais, do contrário não passariam de divertimentos passageiros. Por isso, uma narrativa ficcional diz mais do que é o seu objetivo, já que o texto literário, como afirma Eco (1994, p. 9) “é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça parte de seu trabalho”. Por consequência, toda narrativa de ficção é livre para o leitor/ouvinte interpretar a história a partir do seu conhecimento de mundo, de sua interpretação pessoal, preenchendo, desse modo, as lacunas de um texto:

Em toda obra de ficção, o texto emite sinais de suspense, quase como se o discurso se tornasse mais lento ou até parasse, é como se o escritor estivesse sugerindo: “Agora tente você continuar...”. [...] a fim de prever o desenvolvimento de uma história, os leitores se voltam para sua própria experiência de vida ou seu conhecimento de outras histórias (ECO, 1994, p. 56).

As narrativas ficcionais proporcionam uma experiência com outro mundo, nelas o leitor pode se deslocar no tempo e no espaço e viver as mais ousadas aventuras. A ficção incita, envolve. Acreditava-se que as fábulas, “as estórias¹”, como costumava denominar João Guimarães Rosa, permitiram, em épocas

¹ Na época em que Guimarães Rosa produzia havia separação entre “estórias” e “histórias”. Aquelas eram invenções, estas eram verdades.

ancestrais, que se pudesse enfrentar melhor a vida, ajudando a passar o tempo, pela capacidade quase milagrosa de salvar o homem da angústia e do tédio. Ao mesmo tempo, as fábulas dizem respeito às prosas do mundo, excesso de possibilidades que tornam o cotidiano mais vivo e narrativo.

“A fábula de uma narrativa se aloja no interior das possibilidades míticas da cultura” (FOUCAULT, 2009, p. 210). Inserida na cultura, a fábula aparece e reaparece, nos contextos históricos, como intermediação entre o que é desejado pela cultura e as suas narrativas ficcionais ou históricas. A obra literária do polonês Bruno Schulz (1892-1942) apresenta uma realidade particular da Polônia do século XX. Notou-se em seus textos uma forma inovadora de participar tanto dos processos históricos como dos de criação literária dentro de sua época, gerando uma obra diferenciada em sua sensibilidade ficcional.

A sua ficção representa simulacros. Schulz preenche-se de conteúdos que destitui a realidade (o cotidiano) de sua percepção tradicional e natural, oferecendo ao leitor imagens míticas e maravilhosas. O maravilhoso nesse autor é alcançado por meio de um olhar subjetivo daquele que conta as histórias, de memórias que se tornam imagens, de conhecimentos individuais que vão dialogar com um universo rico de simbologia e mitos.

Schulz (2016) acreditava que só é real para nós o que tem sentido; para o autor, os curtos-circuitos dos sentidos entre as palavras correntes fazem gerar fragmentos de histórias antigas, de mitos. Logo, conforme Paz (1982), considera que a poesia sempre recupera os sentidos perdidos, oferecendo às palavras a possibilidade de reproduzir os mitos sobre o mundo. Para Paz, metáforas, alegorias e a procura do sentido oculto sempre fizeram parte do exercício exegético. A força motora do conhecimento humano é a convicção de que no fim das suas investigações ele encontrará o sentido derradeiro do mundo” (SCHULZ, 2014).

A mitificação do real², conseqüentemente, é o exercício e a grande contribuição de Schulz para o cenário literário ocidental do século XX. A partir dessa verificação, construiu-se uma tese de que existe um fabulismo moderno na literatura que está sendo reinventado por Schulz. Trata-se de um tipo de maravilhoso

² Trata-se também de um ensaio de Bruno Schulz, cujo título original é “Mityzacja rzeczywistości”. O ensaio foi publicado pela primeira vez na revista *Studio*, n. 3-4, 1936. As traduções no Brasil foram feitas por Henryk Siewierski, em 1997 e 2014, realizadas a partir da edição: Bruno Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów (Contos. Seleção de ensaios e cartas)*. Edição de Jerzy Jarzębski. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1989.

enraizado na “realidade³”, capaz de tornar os leitores mais sensíveis à beleza sombria que pode ser a representação do real. Para realizar este estudo, o *corpus* escolhido foi a obra literária de Bruno Schulz, a ver: *Sklepy Cynamonowe*, a partir de agora *Lojas de canela*⁴.

Assim sendo, a tese *Lojas de canela: fabulismo em Bruno Schulz* mostra a contribuição desse autor polonês para a arte. Schulz cria a imagem da própria existência, coloca a representação da realidade em êxtase e mitifica. Os modelos existem, mas o autor reconhece as mudanças na arte, advindas, sobretudo, dos processos históricos, e transfigura, transformando o jeito de se contar histórias.

O termo “fabulismo” se deve à compreensão de que Schulz cria fábulas. Esse termo nasceu dos próprios escritos de Schulz que em *A mitificação do real* diz: “a mais primitiva função do espírito é a fabulação, é a criação das ‘histórias’” (SCHULZ, 2014). No conto *A primavera*⁵, Schulz informa que em seu texto “se encontram os grandes viveiros das histórias, as fábricas de fábulas, as nebulosas salas de fumar das fábulas e dos contos de fadas” (SCHULZ, 2015, p.172).

Já em *República dos Sonhos*⁶, o narrador propõe a criação de um país já de ninguém e dos seus sonhos, onde os jovens se tornariam independentes dos adultos, lá ter-se-ia

Uma vida sob o signo da poesia e da aventura [...] sujeitar nossa vida a essa correnteza do elemento da fábula, a esse inspirado fluxo de histórias e acontecimentos, e deixar-se levar, inertes e só a ela entregues, [...]. O espírito da natureza era, no fundo, um grande fabulador (SCHULZ, 2015, p. 341).

Para Schulz (2015, p.341), do âmago da natureza brotava as fábulas. No seu exercício de fabular, esse autor polonês inaugura modos de se recriar a realidade, viajando em pensamentos à cidade dos seus sonhos e sobrevoando com seu olhar

³O termo “realidade” está entre aspas para designar que o mundo representado na ficção não designa necessariamente um mundo existente, visto que se considera que a ficção não visa a fornecer um retrato da realidade, mas sim uma representação daquela mediante o olhar interpretativo do artista.

⁴Este trabalho foi realizado a partir da tradução de Henryk Siewierski, publicada no Brasil em 2015, pela Cosacnaif. Inseriu-se nas referências apenas a designação SCHULZ, 2015, informando assim autor e a publicação estudada.

⁵ Na obra *Sanatório sob o signo da clepsidra*.

⁶ Na obra *Sanatório sob o signo da clepsidra*.

“esta terra baixa, vastíssima e ondulada como um manto de Deus, um lençol colorido que caiu na soleira do céu” (SCHULZ, 2015, p. 337).

Metáforas, metamorfoses, hipérboles são características produzidas pelo maravilhoso que determinam, nas narrativas, um modo particular de se contar histórias. *Lojas de canela*, de Bruno Schulz, apresenta contos que exploram o maravilhoso, a partir de uma estrutura narrativa peculiar que ressalta a importância do elemento mágico para rearticular a realidade de modo singular. Nessa obra, uma coletânea de 15 contos publicados na Polônia em 1933, a relação entre realidade e sonho se desenha de um modo instigante, propiciando uma estética individual.

O maravilhoso, como gênero, definiu seus aspectos formais no século XX, a partir de Jolles (sd) e Propp (2010), que o entendiam como um tipo de relato cuja estrutura se distinguia das outras formas narrativas. No âmbito de teorizações mais recentes, tem-se Todorov (2004), para quem o maravilhoso se constitui como uma linguagem que agrega modos específicos de narrar em que a narrativa interna é totalmente distorcida da realidade cotidiana. O maravilhoso, segundo o autor citado, admite novas leis da natureza pelas quais o fenômeno encontra explicação, tornando a realidade da narração verossímil.

Tradicionalmente, o maravilhoso é, na criação literária, a intervenção de seres sobrenaturais, divinos ou legendários na ação narrativa ou dramática. É identificado, muitas vezes, com o efeito que provocam tais intervenções no ouvinte ou leitor (admiração, surpresa, espanto, arrebatamento) (CHIAMPI, 1980, p. 49).

Para Aristóteles, dito em sua *Poética* (335 a.C. e 323 a.C.), o maravilhoso é derivado do irracional na epopeia. Em Schulz, não há uma interferência verossímil de seres sobrenaturais, porém, acredita-se, que a magia se encontra na irracionalidade, na imaginação daquele que conta. Além disso, os efeitos do maravilhoso no leitor, assinalados por Chiampi (1980) anteriormente, são evidentes, logo, descarta-se lê a obra de Schulz pelo viés do “realismo maravilhoso”, visto que sua obra pode vir a ser questionada a partir dessa concepção, pois “os efeitos emotivos que provoca são neutralizados ou negados no realismo maravilhoso” (CHIAMPI, 1980, p. 52).

O narrador está sempre na linha que divide o real e o ficcional, demonstrando que a literatura é o espaço que pode surgir a partir dos rastros/ resíduos de um acontecimento. As narrativas de *Lojas de canela*, cujos enredos se entrelaçam,

revelam mundos construídos, sobretudo, por um olhar infantil. Na verdade, não se sabe, exatamente, a idade de Józef – o narrador; tal fato leva o leitor a se interrogar por qual momento da vida ele está passando, como afirma Kundera (2013, p. 35): “compreender o outro significa compreender a idade que ele está atravessando”. As narrativas abrem espaço para se considerar que Józef vivencia a fronteira entre a infância e a adolescência; período em que se vê despertado pelos conflitos da realidade familiar em um tempo específico.

A percepção de Józef sobre os fatos narrados é fecunda. Sua narração é carregada de simbolismos e de acontecimentos extraordinários. Ele resgata a intimidade da sua casa e apresenta um universo complexo em que personagens recebem, a partir do olhar do narrador, características tão particulares que, cada um, vai se tornando imperativo e mítico dentro das histórias.

As mulheres representadas em *Lojas de canela* são, quase sempre, agigantadas. Há uma vitalidade nas suas descrições percebidas tanto por meio da linguagem como das ilustrações de Schulz que complementam os contos. Já os homens são ilustrados como seres pequenos e grotescos, salvo o pai, uma figura quase divina que está sempre presente, mesmo quando ausente. O pai de Józef, Jakub, ao longo dos contos, vai se distanciando na raiva, na loucura, na doença, tornando-se, aos olhos do filho, uma figura quase irreconhecível – o pai torna-se uma barata. Para o narrador, o pai “afastava-se de tudo o que é humano e real” (SCHULZ, 2015, p. 31).

Muitas imagens são, então, oferecidas ao leitor: o narrador, a família, as pessoas, o corpo humano feminino e masculino, a casa, a cidade e, por meio dessas imagens, muitos mitos são ressignificados: por exemplo, em relação à mulher desaparecem os mitos de fragilidade, domesticidade, delicadeza; em relação ao homem, perde-se, em particular, uma existência corporal imperativa e a racionalidade.

Um percurso teórico em relação aos contos de fadas foi traçado em meu trabalho de mestrado (2010-2012): *A busca pelas bruxas: representações em Charles Perrault e Pierre Gripari*. Naquele momento, investigou-se a representação das bruxas em contos de fadas dos séculos XVII e XX, visando a estudar as mudanças que ocorreram na construção dessa personagem em literaturas para crianças publicadas em épocas distantes. Ao se debruçar sobre os contos de fadas, examinou-se as raízes históricas do conto maravilhoso, identificando sua estrutura e

tipologias, descobrindo os elementos principais presentes nesses tipos de narrativas.

Ao ler Bruno Schulz e reconhecer em suas histórias o elemento maravilhoso, entende-se que o autor cria uma obra que, por sua vez, parece parodiar, de modo irônico, as imagens oferecidas pelos contos de fadas tradicionais, como, por exemplo, os perfis tradicionais de homens e mulheres mencionados. Schulz cria em sua narrativa um espetáculo de complexidades, capaz de desalienar algumas das fantasias e incômodos da infância do homem por meio de códigos metafóricos próprios. Ele possibilita ao leitor adentrar em um maravilhoso moderno, que se chamará, neste trabalho, de fabulismo, no qual o leitor é transportado para um mundo imaginário com uma riqueza de palavras e imagens que oscilam entre o verossímil e o inverossímil.

Essas observações preliminares levam ao pressuposto de que as narrativas de *Lojas de canela*, de Bruno Schulz, apresentam um modo peculiar de fabular histórias, apresentando elementos do maravilhoso tradicional, porém, ao mesmo tempo, distanciando-se dele e criando um maravilhoso moderno que se nomeia aqui de fabulismo. Isto posto, neste trabalho pretende-se estudar, em particular, de que maneira as narrativas de *Lojas de canela* se conectam ao maravilhoso tradicional, além das categorias estéticas que dialogam com o imaginário, e, em que medida, elas inovam e se diferenciam. Buscar-se-á, portanto, selecionar as características que constroem o maravilhoso moderno de Schulz – o fabulismo.

Por isso, investigar-se-ão os mundos construídos pelas narrativas de Schulz, visando a: a) compreender a ficção moderna de Schulz a partir do maravilhoso e de outras categorias estéticas que se confundem com ele, a fim de agregar elementos para uma definição do fabulismo schulziano; b) analisar o narrador de Schulz e realidade recriada; c) assinalar matérias de reflexão sobre a ficção moderna proposta por Schulz em seus diálogos com outros trabalhos. A contribuição teórica deste trabalho é tentar definir o que pode ser o fabulismo schulziano, verificando como ele acontece e quais os procedimentos usados.

O interesse por Bruno Schulz se deve também ao fato de a prosa desse autor ainda não ser muito estudada no Brasil, considerando aqui as poucas publicações em relação às suas obras. O objetivo é produzir mais conhecimento sobre esse autor polonês e sua obra, posto que o estudo das humanidades desafia o pesquisador a sair da zona de conforto para perceber o mundo exterior.

Schulz é um polonês que viveu no século XX; nasceu em 1892 e foi assassinado aos cinquenta anos, em 1942. Segundo Jarzębski (2003), oferecer conhecimento sobre Bruno Schulz, usando o esquema “vida e obra”, não é uma atividade fácil, pois pouco se sabe sobre ele. Apesar dessa compreensão, o estudioso resume:

Primeiro sua infância acomodada, depois a ruína progressiva da economia familiar, seus esforços para conseguir um cargo como docente em um centro de ensino e poder viver disso, sua luta e desgaste contra a incompreensão dos funcionários da administração pública por seu direito a desempenhar um trabalho como professor de desenho e, posteriormente, para conseguir uma licença de trabalho por doença, o apego durante toda a sua vida ao mesmo lugar, sua breve carreira literária, um namoro fracassado, uma desafortunada viagem à Paris, e, finalmente, sua vida quando da ocupação soviética e alemã – que acabou em sua trágica morte ao ser alcançado por um assassino membro da Gestapo⁷ (JARZĘBSKI, 2003, p. 5-6).

Schulz fazia parte de uma família respeitável, na qual a mãe, Henrietta Kuhmärker, encarnava o sentido prático na vida; em contrapartida seu pai, Jakub Schulz, era um comerciante de tecidos visionário com uma personalidade surpreendente, informa Jarzębski (2003, p.14). Essa informação preliminar torna-se importante uma vez que seus textos guardam um retrato da sua realidade, na qual o pequeno Bruno era fascinado pelas especulações espirituais vindas de seu pai.

Schulz viveu em Drohobycz⁸, na sua época, uma cidade da Polônia oriental habitada por poloneses, ucranianos e judeus. O que se sabe, sobre a realidade da Polônia nessa época de Schulz, é que, após a Primeira Guerra Mundial, o país abarcava uma população mista: dois terços era polonesa; 14% ucraniana; 8% judeus; 4% bielorrussos; 3,8% alemães e o restante era composto por algumas minorias de lituanos, russos, eslovacos e tchecos. Esse dado apresenta-se como importante para o estudo da literatura polonesa, posto que esta também embarcou nessa situação de misturas, sendo, de acordo com Siewierski (2000, p. 144), a

⁷ Tradução própria. No original: primero su acomodada infancia, después la ruina progresiva de la economía familiar, sus esfuerzos por conseguir un puesto como docente en un centro de enseñanza y poder vivir de ello, su lucha y el desgaste contra la indolencia e incompreensión de los funcionarios de la administración pública por su derecho a desempeñar un trabajo como profesor de dibujo, o posteriormente, para conseguir una excedencia laboral por enfermedad, el apego durante toda su vida al mismo lugar, su breve carrera literaria, de apenas unos años, um fracasado noviazgo, el desafortunado viaje a París, y, finalmente, su vida bajo la ocupación – soviética y alemana – que acabó en su trágica muerte al ser alcanzado por el disparo de un asesino miembro de la Gestapo.

⁸ Hoje fica na Ucrânia.

diversidade de estilos e credos estéticos e filosóficos a principal característica dessa literatura. Ainda segundo o autor citado, os poetas, naquela época, desconfiavam dos valores canonizados e consagrados, descobrindo, por conseguinte, a realidade trivial, o dia a dia, as regiões periféricas, a vida dos homens comuns; predominou então, na poesia, uma tendência realista ao mesmo tempo que posturas revolucionárias tanto quanto à forma como às ideias sociais.

O caminho da prosa polonesa, no tempo em que viveu Schulz, seguiu outro rumo. Os maiores representantes são Schulz, Witkiewicz, Gombrowicz, que não se enquadraram nas tendências dominantes de profundo entusiasmo pela massa, cidade, máquina; concentraram-se na forma, na palavra como um jogo para se pensar, em particular, sobre a existência. Desse modo, esses autores, consoante alguns estudiosos Jarzębski (2003), Ripellino (2012), Siewierski (2000, 2015), centralizaram-se no autotematismo, nas experiências psicanalíticas, na poetização da linguagem e essas escolhas, conforme a crítica, como Siewierski (2000), fizeram com que essas prosas continuassem vivas, reeditadas, traduzidas, diferentemente da poesia polonesa de vanguarda (no entre-guerras) que parece ter se tornado apenas documento de época.

Schulz não possui uma obra literária vasta, são apenas dois livros de contos. Seu primeiro livro é intitulado *Lojas de canela* – é um título epônimo, retirado de um conto existente na obra. Esse mesmo movimento é feito nas traduções em outros países, contudo, por vezes, destacando como título o nome de outros contos. Na França, por exemplo, há uma tradução da mesma obra intitulada *Tratado dos manequins*, título de outro conto, e nos EUA encontra-se *A rua dos crocodilos*, que é também o título de um conto cuja história representa os resultados da civilização industrial na vida social de Drohobycz. Em 1937, é publicada a segunda obra de Schulz, *Sanatório sob o signo da Clepsidra*, título também epônimo. Essas duas obras acrescidas de 4 contos publicados em revistas são encontradas no Brasil na coletânea, intitulada *Ficção completa*, traduzida por Henryk Siewierski e publicada em 2015 pela Cosacnaif.

O polonês Jerzy Ficowski (2004) é um dos principais estudiosos de Bruno Schulz. Ele dedicou parte de sua vida a reunir documentação, buscar manuscritos, procurando reconstruir a biografia de Schulz, baseando-se, sobretudo, em conversas com amigos desse autor que sobreviveram à Segunda Guerra. Tal autor escreveu o primeiro livro biográfico sobre Schulz (*Les régions de la grande hérésie*,

1943). O estudioso (2004) conta que, ao ler *Lojas de canela*, mesmo não sendo um teórico da literatura nem um crítico literário, surgiu nele o desejo de exprimir toda a gratidão a Schulz, pois, para ele, a obra citada constituía uma fonte permanente de encantamento. “A leitura de seu livro me tinha oferecido a imagem de um homem genial tal qual os criadores das grandes correntes religiosas, ou mesmo de um feiticeiro, mestre em magia negra⁹” (FICOWSKI, 2004, p. 12); “Meu sonho hoje era bater na casa dele”¹⁰ (idem, p. 10).

Se for necessário enquadrar Schulz em uma geração, os estudiosos dirão que ele faz parte da geração dos expressionistas: por apresentar uma consciência de declínio de uma época, da crise da sociedade e da família; uma visão poética; uma simbolização do tempo e do espaço, onirismo, fantástico, grotesco. Entre suas inspirações, a crítica aponta Franz Kafka (por causa dos eventos ‘fantásticos’ e imagens simbólicas), Bergson (porque este filósofo explora a memória por meio das imagens individuais gravadas, a nossa percepção sobre os eventos vividos); Schopenhauer (pela vontade geral de ser), Nietzsche (pelo mito do eterno retorno).

No conto de Schulz, *As Baratas*, o pai do narrador-personagem se transforma em uma barata, lembrando a metamorfose semelhante de Gregor Samsa; além disso, os dois apresentam situações existenciais por meio de eventos fantásticos. Essa concomitância acidental (ou não) na literatura de ambos (Schulz e Kafka) foi suficiente para que a obra de Schulz fosse comparada àquela de Kafka. Siewierski (2000, p. 170) aponta o distanciamento, oferecendo a compreensão de que Kafka proclama o desespero metafísico e a extrema alienação do indivíduo, com uma linguagem seca e protocolar; já Schulz procura reconstruir a ordem universal e restituir ao homem a sua cidadania no mundo, utilizando para isso uma linguagem estilística para falar sobre os incômodos da vida familiar e, porque não dizer, literária.

Para Kalewska (2007, p. 268), Schulz criticou o século XX e, por isso, também foi gerador de uma angústia: “a de quem se procura, se perde e reencontra entre as mais variadas sensações da realidade”. Esse *mal-du-siècle*, segundo ela,

⁹ Tradução livre. No original: *La lecture de son livre m'avait donné de lui l'image d'un homme de génie, tels les créateurs de grands courants religieux, ou bien celle d'un sorcier, maître en magie noire.*

¹⁰ Poème *Mon non-sauvé*. Tradução livre. No original: *Mon rêve aujourd'hui a frappé chez lui.*

surgiu, sobretudo, da “decomposição acelerada do tempo’ gerando uma nostalgia da ‘época genial’ das sensações, cores, visões e sonhos da infância”.

Em suma, de modo a contemplar a proposta deste trabalho, escolheu-se empreender um estudo sobre a obra de Bruno Schulz, a partir de *Lojas de canela*, tomando como parâmetro o maravilhoso. Para isso, selecionou-se um *corpus* de dez contos, a saber: *Agosto*, *A visitação*, *Os pássaros*, *Os manequins*, *Tratado dos manequins (ou o segundo gênese)*, *Tratado dos manequins (continuação)*, *O tratado dos manequins (final)*, *Lojas de canela*, *A rua dos crocodilos*, *As baratas*. O *corpus* assim constituído propicia condições para se realizar um estudo aprofundado dessa obra.

Para isto, esta tese dividir-se-á em três capítulos:

- “O fabulismo schulziano”: esta tese apresentará, desde o início, a escolha linguística do termo “fabulismo”. Assim, no primeiro momento, visando a explicar porque não se compreende as narrativas de Schulz somente como histórias dos gêneros maravilhoso ou fantástico e ainda do subgênero realismo maravilhoso, far-se-á um sutil mapeamento histórico, apoiando-nos nos trabalhos de Chiampi (1980), Jolles (sd), Propp (2010), Todorov (2004) etc., no intuito de encontrar as aproximações e os distanciamentos que se percebe em Schulz a partir dos estudos desses gêneros. Por consequência, deter-se-á sobre o fascínio das histórias narradas, procurando compreender a tipologia específica do que é chamado aqui de fabulismo.

- No capítulo “Narração no tempo da clepsidra” encontrar-se-á um percurso em relação à infância, mais precisamente, em relação à representação da infância e o jogo com o imaginário, em relação aos trabalhos teórico-filosóficos de Agamben (2005), Ariès (1981), Bachelard (1988), Durand (1989). Verificar-se-á como a condição pueril e como a literatura vem representando essa condição quando se pensa, em especial, no ato de narrar. A principal contribuição vem de Bachelard (1988), por este autor acreditar que a infância mantém uma relação direta com a existência poética. Por isso, a partir desse filósofo, é possível inferir sobre a infância solitária e cósmica, além do tempo dela, o tempo, segundo Bachelard (1988), das estações. Contudo, neste capítulo, observar-se-á o olhar infantil, no intento de

averiguar como a imaginação infantil faz surgir histórias maravilhosas e, porventura, o que se chama de fabulismo.

- No capítulo intitulado “Nas *lojas de canela*: Drohobycz entre o real e a mitificação” investigar-se-á as aproximações e distanciamentos das narrativas de Schulz com uma de Franz Kafka, com uma interpretação feita pelo cinema, além da observação sobre a criação do manequim comparado ao processo de criação da obra literária. Neste capítulo a investigação receberá contribuições do próprio Schulz (2015), de Kafka (1997), Foucault (2000, 2009) e Deleuze (1999).

Pretende-se com este estudo contribuir para as discussões sobre o fabulismo, fenômeno que se apresenta influente na transição dos tempos, e de histórias maravilhosas que extrapolam uma classificação. Além disso, procurou-se aprofundar as pesquisas sobre a literatura polonesa no Brasil, sobre Bruno Schulz em particular.

CAPÍTULO I: O FABULISMO SCHULZIANO

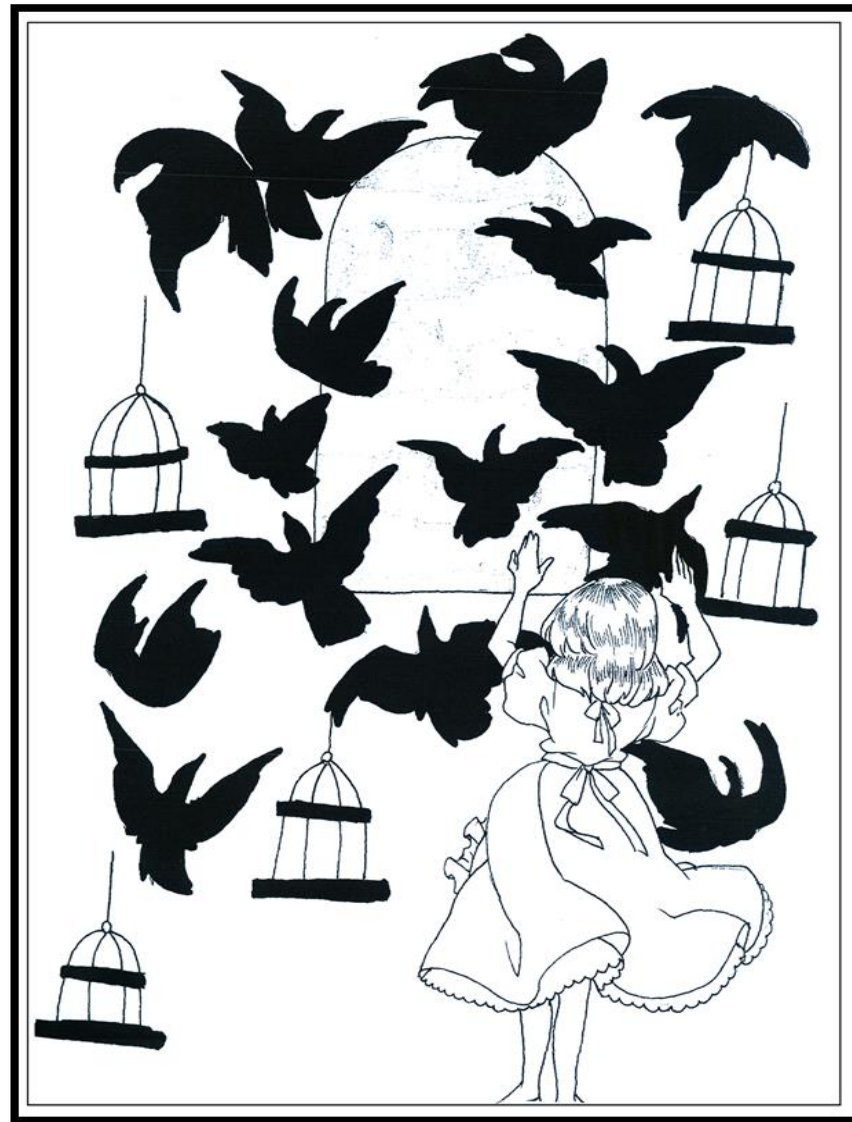


Figura 2 - *O quarto de Jakob*. Desenho produzido em 2016/1, pelo aluna Amanda Santos, do curso de Letras da UnB, durante uma aula do estágio de Doutorado da pesquisadora desta tese, na disciplina de Literatura estrangeira em língua vernácula.

O termo “fábula” é de longa origem; sabe-se que vem do latim *fabula* e é o mesmo que conversaço, narraço, relato. Moisés (2004, p. 184) informa que esse tipo de construçõ foi cultivado desde a Antiguidade Clássica por Esopo (séc. VI a.C.) e por Fedro, escritor latino no século I da era Cristã. Posteriormente, o francês Jean de La Fontaine destacou-se como o mais inventivo dos fabulistas surgidos após a Renascença e suas histórias (produzidas nos períodos de 1668-1694) foram largamente apreciadas, por isso traduzidas e imitadas; ao entrar em moda na Europa do final do século XVII, as histórias de La Fontaine determinaram as bases que, por muito tempo, conceituaram essas narrativas: histórias em verso ou em prosa, protagonizadas, geralmente, por animais e cuja história encerra, explícita ou implicitamente, um ensinamento moral.

“As fábulas são mentiras”, afirma Bassy (2007, p. 7), na introdução de *Fables*, de La Fontaine. Para o estudioso, as fábulas de La Fontaine, de maneira geral, são histórias que, por vezes, escondem, travestem, simulam, dissimulam. Diante delas é preciso, portanto, encontrar a arquitetura secreta que as ordena. Bassy (2007, p. 8) assevera também que as imagens criadas por esse tipo de narrativa (de leveza, de facilidade, de simplicidade) asseguram a sua perdurabilidade; sendo a simplicidade, para o autor em questão, a palavra-mestre dos fabulistas.

O vocábulo em estudo e seus sinônimos, contudo, designam muito mais do que esse enquadramento de um tipo específico de narrativa literária e dessa ideia de simplicidade. Na contemporaneidade, por exemplo, usa-se o termo para adjetivar qualquer tipo de história que nos pareça maravilhosa, fantasiosa e/ou mentirosa, relatada, por vezes, em um discurso complexo e verborreico, cumpre ressaltar o dos fabulistas políticos.

Ao observar essas questões e considerando que tanto os gêneros como os discursos literários vão se construindo e modificando no tempo, atendendo às flutuações políticas, econômicas, psicológicas de cada época, acredita-se que podem ser inúmeras as formas de fabular. Por isso, ao se deparar com as histórias de Bruno Schulz, essas, primeiramente, foram compreendidas e adjetivadas, neste trabalho, como fábulas (mas não aquelas que trazem animais e uma moral) devido ao seu relato misterioso, mágico, fabuloso, repleto do que nesta tese nomeou-se de “fabulismo”.

Fábula, fabulação, fabulismo; os dois primeiros termos estão dicionarizados e encontramos também em dicionários de termos literários¹¹. Fabulismo, por sua vez, ainda não é uma palavra com uma variedade de acepções e nem se encontra nos principais dicionários da língua portuguesa. Sabe-se que o sufixo “-ismo” indica os sistemas, as teorias, as tendências ou doutrinas produzidas em determinadas épocas. Logo, olhando para isso, esta tese analisa o projeto estético-literário de Bruno Schulz, defendendo que Schulz elaborou dentro do seu projeto estético-literário uma nova criação literária que se denominou aqui de *fabulismo*; seria, nessa compreensão, um novo tipo de Maravilhoso. E é essa verificação que será compreendida como a originalidade e a inovação produzida por Schulz dentro do cenário literário da modernidade ocidental.

Para mostrar e explicar os elementos que resultaram no fabulismo moderno em Schulz, primeiramente, far-se-á um confronto entre o Maravilhoso produzido antes e em Schulz. Para falar de Maravilhoso e tentando entendê-lo em Schulz, abordar-se-á, de início, algumas compreensões também sobre o Fantástico e o Realismo maravilhoso, tendo em vista perspectivas teóricas e críticas como as de Tzvetan Todorov, Irleomar Chiampi, David Roas, Filipe Furtado.

1.1 Elementos para uma definição do fabulismo em Schulz

A presença do maravilhoso e do sobrenatural em uma obra literária não é suficiente para categorizar que uma narrativa explora o Maravilhoso ou o Fantástico como gênero. É necessário verificar os motivos, as personagens e os acontecimentos que se referem a cada um. Os dois gêneros foram observados, minuciosamente, por Todorov¹² (2004), que postula a sua separação, considerando que ambos articulam diferentemente os fenômenos extraordinários que irrompem a ordem natural do mundo encenado.

¹¹ A ver: *Dicionário de termos literários*, de Massaud Moisés.

¹² Sabe-se que Todorov apresenta um vasto estudo sobre o Fantástico tradicional no século XIX, deixando em aberto as possibilidades teóricas para o que ocorreu na literatura, em particular, após Kafka. Por isso, esta tese toma Todorov como o principal norteador sobre o gênero, porém, se apoia em Roas, principalmente, para entender alguns dos processos teóricos que modificaram o gênero Fantástico.

O Maravilhoso, ao longo da história da Literatura, sempre foi pretexto ao jogo narrativo, por seduzir uma infinidade de leitores. De acordo com Coelho (1984, p. 124), os celtas trouxeram o maravilhoso, a fantasia, a imaginação e o encantamento que caracterizaram as novelas de cavalaria do ciclo bretão¹³. Com o tempo, tais histórias maravilhosas se difundiram no meio popular e entre as crianças, que foram seduzidas pelo seu poder mágico. Essas histórias deram, portanto, origem ao que chamamos de contos de fadas.

No conto de fadas, o 'era uma vez' mostra os elementos narrados fora de toda atualidade e impede qualquer assimilação realista. A fada, o elfo, o duende do conto de fadas se movem em um mundo diferente do nosso, paralelo ao nosso, o que impossibilita toda contaminação (BESSIÈRE, 1974, p. 32, grifo do autor).

Assim, como assegura Bessièrre (1974), uma condição que define a literatura maravilhosa é que os acontecimentos anormais, impossíveis, incertos, sobrenaturais são mostrados como naturais e em um espaço diferente daquele em que vive o leitor. O mundo do maravilhoso é, portanto, um lugar inventado, apesar da interface com a vida concreta, e nele tudo é possível: encantamentos, milagres, metamorfoses, sem que sejam questionados pelas personagens ou pelos leitores, posto que não se confronta o que acontece no mundo do maravilhoso com a experiência do mundo real, afirma Roas (2014, p. 34).

Segundo Barrenechea (1972, p.397), os acontecimentos são compreendidos como maravilhosos não por serem ditos como sobrenaturais, mas simplesmente porque não são explicados e nem provocam escândalo. Também segundo Chiampi (1980, p. 47), no Maravilhoso os acontecimentos extraordinários, as personagens sobrenaturais, os espaços e o tempo possuem legitimidade, admitindo-se a existência de regras que podem extrapolar a nossa compreensão do que é "normal". Logo, como observado, conforme a crítica, o Maravilhoso não problematiza a dicotomia real/imaginário e seu discurso não se preocupa com o caráter de absurdo que possa florescer no leitor.

Assim, nas narrativas maravilhosas, os acontecimentos sobrenaturais, as personagens mágicas, não provocam nenhuma surpresa, tudo nas histórias parece

¹³ Ciclo do Rei Arthur e de seus Cavaleiros da Távola Redonda.

ocorrer de modo coerente. Ressalta-se o dizer de Jolles (sd, p. 202), para quem, nos contos de fadas, “o maravilhoso não é maravilhoso, mas natural”. O leitor de histórias ditas maravilhosas, como os contos de fadas, não questiona a sobrenaturalidade dos fatos, parece haver, desde o início, um pacto entre leitor e texto, que Eco (1984, p. 81) denomina de “acordo ficcional”.

Relaciona-se geralmente o gênero maravilhoso ao do conto de fadas; de fato, o conto de fadas não é senão uma das variedades do maravilhoso e os acontecimentos sobrenaturais aí não provocam qualquer surpresa: nem o sono de cem anos, nem o lobo que fala, nem os dons mágicos das fadas (para citar apenas alguns elementos dos contos de Perrault). O que distingue o conto de fadas é uma certa escritura, não o estatuto do sobrenatural (TODOROV, 2004, p. 60).

O Maravilhoso se faz presente, em especial, na forma literária do conto. Esse termo foi aplicado, inicialmente, a narrativas divertidas e edificantes produzidas a partir de mitos, fábulas e lendas. Essas narrativas estão presentes na produção literária de diferentes povos e culturas, por isso, o conto é considerado uma das formas mais importantes da literatura. Nesse sentido, consoante Jolles (sd, p. 192), o conto, em princípio, diz respeito a uma forma literária que

Salta de incidente em incidente para descrever todo um acontecimento que não se encerra em si mesmo de maneira determinada, o que só ocorre no remate final ou desfecho da narrativa; em segundo lugar, tampouco se empenha mais em representar tal acontecimento de modo a dar-nos a impressão de um acontecimento real, preferindo trabalhar constantemente no plano do maravilhoso (JOLLES, sd, p. 192).

Assim, as primeiras narrativas maravilhosas eram contos que se apresentavam em oposição ao acontecimento real; conforme Jolles (sd, p. 204), mesmo quando os autores tiram personagens e/ou objetos, cenários etc. da realidade, nos contos eles se encontram impregnados de maravilhoso, conservando um caráter simples, fluido, que se quer distante do mundo “real”.

Ao estudar um considerável número de contos tradicionais russos, Propp (2010) apresenta uma “morfologia do conto maravilhoso”, descrevendo as partes que o constituem e suas relações. O autor identifica unidades narrativas e retira

delas sua estrutura, nesse sentido, reconhece que há 31 funções constantes, cujo papel desempenhado no conto é sempre idêntico. Nessa perspectiva, ressalta que “os elementos constantes, permanentes, do conto maravilhoso são as funções das personagens, independentemente da maneira pela qual eles as executam. Essas funções formam as partes constituintes básicas do conto” (PROPP, 2010, p. 22).

O etnólogo acredita, portanto, que há “semelhanças entre os contos do mundo inteiro” (2010, p. 19). Para chegar a esse resultado, Propp coloca como secundário os *temas*, os *assuntos*, os *detalhes* e os *motivos* (julgados importantes por outros teóricos) e considera como central apenas as funções das personagens que, para o autor, realizam sete esferas de ação:

1. A esfera de ação do *Antagonista* (ou o *malfeitor*);
2. A esfera de ação do *Doador* (ou *provedor*);
3. A esfera de ação do *Auxiliar*;
4. A esfera de ação da *Princesa* (*personagem procurado*) e *Seu pai*;
5. A esfera de ação do *Mandante*;
6. A esfera de ação do *Herói*;
7. A esfera de ação do *Falso herói* (PROPP, 2010, p. 77-78).

Na concepção de Propp (2010), os contos emprestam as mesmas ações a personagens diferentes, mudam-se os nomes e os atributos, mas as personagens apresentam sempre a mesma função. Nessa perspectiva, no conto maravilhoso não é importante o que as personagens querem nem os sentimentos que as animam, “mas suas ações em si, sua definição e avaliação do ponto de vista de seu significado para o herói e para o desenvolvimento da ação” (PROPP, 2010, p. 79). Saber o que fazem as personagens é, para o autor citado, a única coisa que importa.

Sendo assim, em sua pesquisa, Propp (2010) chega a quatro teses fundamentais: 1) Independentemente de quais sejam as personagens, o conto sempre apresentará como permanente as suas funções; 2) O número das funções do conto maravilhoso é limitado; 3) A sequência das funções é sempre idêntica e 4) Quanto à estrutura, todos os contos maravilhosos são sempre semelhantes.

As ideias de Propp foram criticadas por Levi Strauss (2010), porque este considera pouco válida a afirmação de que todos os contos maravilhosos e/ou de fadas se reduzem a um único tipo. Para Levi Strauss (2010, p. 221), consolidar a existência de um único tipo de conto é uma “abstração, tão vaga e tão geral que ela nada nos ensinaria sobre as razões objetivas que fazem com que exista uma

infinidade de contos particulares”. Por isso, como sustenta Levi Strauss (2010), há de se discutir a perspectiva que considera a existência de um único tipo de conto. Bruno Schulz no século XX aparece no cenário literário e, por meio da sua obra, vê-se que são inúmeros os tipos de contos ditos maravilhosos, sendo pertinente ressaltar, como afirma Propp, que os contos revelam a “expressão da vida”, característica, pois, que se reconhece nas narrativas de Schulz. Portanto, o mundo histórico encontra-se presente nessa que seria uma formulação fabulística.

Em suma, sobre o Maravilhoso, parece essencial reconhecer que as narrativas que não se referem à realidade são, por consequência, maravilhosas, como dirá Roas (2014, p. 33). Além disso, os feitos sobrenaturais, afirma Todorov (2004), estão presentes e não provocam reações, como espanto ou dúvida, nas personagens e nem a do leitor implícito. Ou seja, o gênero apresenta-se bastante delimitado, diferentemente do Fantástico, que se observará na sequência, sendo, a partir das perspectivas apontadas, facilmente reconhecido dentro do cenário literário ocidental.

A literatura compreendida como fantástica nasceu em meados do século XVIII, afirma Roas (2014, p. 47). Naquela época, de acordo com o autor, surgiram as condições adequadas que mostraram o “choque ameaçador entre o natural e o sobrenatural sobre o qual se sustenta o efeito fantástico”, pois, anteriormente, o sobrenatural pertencia apenas ao horizonte de expectativas do leitor. Assim, durante o Iluminismo, o homem, dominado pela razão, deixa de acreditar na existência de fenômenos como o sobrenatural.

Em simultâneo, no entanto, esse mesmo culto à razão deu liberdade ao irracional, ao aterrorizante: negando sua existência, tornou-o inofensivo, o que permitia ‘brincar literariamente com isso’. A excitação emocional produzida pelo desconhecido não desapareceu, deslocando-se em vez disso para o mundo da ficção: precisando de um meio de expressão que não entrasse em conflito com a razão, encontrou-o na literatura (ROAS, 2014, p. 48, grifo do autor).

Segundo Roas (2014, p. 48), a primeira manifestação literária do gênero fantástico foi o romance inglês intitulado *O castelo de Otranto*, de Horace Walpole, publicado em 1764. Neste o sobrenatural tem uma presença efetiva. Porém, ainda conforme o crítico, o gênero só adquire maturidade no Romantismo, visto que os românticos “postularam que a razão, por suas limitações, não era o único

instrumento de que o homem dispunha para captar a realidade. A intuição e a imaginação eram outros meios válidos para fazê-lo” (ROAS, 2014, p. 49).

Para Roas (2014, p. 50), a literatura nessa época se tornou um canal para refletir todas as realidades, fatos e desejos que não podiam ser exteriorizados porque representavam algo proibido que a mente reprimiu ou simplesmente porque não eram passíveis de racionalização.

Constatada a existência de uma literatura que põe em confronto o real e o sobrenatural, o gênero passa a ser (re)pensado. Todorov, em sua *Introdução à literatura fantástica*, publicada em 1970, apresenta um estudo sobre o gênero que se tornou fundamental. O autor propõe uma explanação estruturalista, explicando o fantástico a partir do seu aparecimento em várias obras literárias. Com isso, Todorov elabora uma caracterização formal do fantástico e suas constatações tornam-se referência dentro do cenário crítico-literário.

A literatura fantástica é compreendida, primeiramente, como aquela que põe em dúvida a percepção do real. Dessa forma, o fantástico é produzido, segundo Todorov (2004), quando em um mundo familiar (o nosso) ocorrem acontecimentos impossíveis de serem explicados pelas leis desse mundo. Assim, para que o fantástico se manifeste é preciso, antes de tudo, a presença do sobrenatural. “A literatura fantástica é o único gênero literário que não pode funcionar sem a presença do sobrenatural” (ROAS, 2014, p. 31). E o que seria esse sobrenatural? Roas (2014) concluiu que o sobrenatural é tudo que quebra as leis que organizam o mundo real, o que não é, por sua vez, explicável de acordo com essas mesmas leis.

Assim, para que a história narrada seja considerada fantástica, deve-se criar um espaço similar ao que o leitor habita, um espaço que se verá assaltado pelo fenômeno que transtornará sua estabilidade. É por isso que o sobrenatural vai supor sempre uma ameaça à nossa realidade, que até esse momento acreditávamos governada por leis rigorosas e imutáveis. A narrativa fantástica põe o LEITOR diante do sobrenatural, mas não como evasão, e sim, muito pelo contrário, para interrogá-lo e fazê-lo perder a segurança diante do mundo real (ROAS, 2014, p. 31).

Todorov (2004) afirma que o efeito fantástico nasce, justamente, dessa vacilação¹⁴, da dúvida entre as explicações natural e sobrenatural dos fatos narrados: “o fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2004, p. 16). O que lhe dá vida é, então, o que Todorov chama de vacilação, visto que tanto a incredulidade total dos fatos descritos como a fé absoluta levariam o leitor para fora do fantástico.

Confrontados com o sobrenatural, o narrador, as personagens e o leitor implícito não discernem, inicialmente, se se representa uma ruptura das leis do mundo real (trata-se de um mundo com outras leis) ou se tal evento poderá ser explicado pela razão. Todorov (2004) acredita que quando há uma explicação sobrenatural aceita sem problemas, entra-se no Maravilhoso; e quando há uma explicação natural para os eventos descritos, sai do campo do fantástico e entra no Estranho.

Diante disso, o fantástico se produz tanto na existência de um acontecimento estranho, que provoca uma vacilação no leitor e no herói, mas também em uma maneira de ler, que, para Todorov (2004), não deve ser nem poética nem alegórica. Portanto, apenas a vacilação, a dúvida permite definir que se está no campo do fantástico. Todorov lista, então, três condições para que o fantástico se realize nas narrativas.

A primeira informa que o texto precisa fazer o leitor enxergar o mundo das personagens como um mundo de pessoas reais. O texto “deve ser o mais verossímil possível para alcançar seu correto efeito sobre o leitor” (ROAS, 2014, p.51). Assim, o leitor produzirá uma vacilação (dúvida) entre as explicações natural e sobrenatural dos eventos lidos; a segunda é que essa dúvida pode vir também representada por uma personagem, convertendo-se em um dos temas da obra. O leitor poderá ainda se identificar com essa personagem; e a terceira condição é a de que o leitor adote uma postura específica diante do texto: ele deverá excluir as interpretações alegórica e poética, como dissemos anteriormente. O autor completa informando que a primeira e a terceira condições constituem verdadeiramente o gênero.

Em resumo, para Todorov, a hesitação, reconhecida ou estabelecida pelo narrador-personagem diante da sobrenaturalidade dos fenômenos, é o elemento

¹⁴ O termo “vacilação” usado neste trabalho deve-se a tradução feita por Sylvia Delpy.

definidor do gênero. Essa hesitação deve ainda alcançar o leitor, provocando-lhe uma identificação com o narrador-personagem. Assim, Todorov (2004) diz que o fantástico é um caso de visão ambígua, mantendo-se na indecisão, por isso, para o autor, a racionalização se opõe a este gênero.

As ideias de Todorov são questionadas por Roas (2014, p. 43), em particular, quanto à vacilação como, praticamente, o único traço definitivo do gênero fantástico. O autor acredita que essa definição restringe o gênero e não comporta muitas narrativas que costumam ser classificadas como fantásticas. Por isso, o estudioso optou por usar o binômio literatura fantástica/literatura maravilhosa em suas análises.

Furtado (1980, p. 95) também discorda da posição de Todorov nesse aspecto. Para o autor, a hesitação do narrador é fruto de uma ambiguidade construída pelo discurso do texto e ela, obviamente, é capaz de levar o leitor hipotético a identificar-se com o narrador e, por isso, fazê-lo participar da hesitação. No entanto, conforme Furtado (1980), a identificação e a hesitação do leitor, se não cumpridas, não comprometem a ambiguidade entre o natural e o sobrenatural produzidas pelo fantástico. Furtado (1980) considera que um texto não deixa de ser fantástico porque o leitor não concorda com o caráter indefinido do que lê.

Os estudos mais recentes questionam a pertinência das reações de um leitor implícito serem determinantes de um gênero. No entanto, neste trabalho, não se aprofundará essa discussão, objetiva apenas ressaltar as diferentes abordagens sobre as caracterizações. Porém, a vacilação (a hesitação, a dúvida) apesar de questionada por alguns críticos, ainda é uma ideia consagrada como elemento definidor do gênero fantástico nos estudos no mundo ocidental, sendo assim, tal verificação é elemento capaz de definir o gênero, o que ajudará a entender porque não considera-se as narrativas de Bruno Schulz como histórias fantásticas.

Cumprir destacar, a partir deste estudo, que o fantástico está inscrito na realidade, mas se apresenta também confrontando, desafiando-a.

Sabemos que um texto é fantástico por sua relação (conflituosa) com a realidade empírica. Porque o objetivo fundamental de toda narrativa fantástica é questionar a possibilidade de um rompimento da realidade empírica” (ROAS, 2014, p. 53).

Assim, o acontecimento encenado se faz dentro da vida cotidiana para convencer o leitor da realidade do sobrenatural. A narrativa fantástica se ambienta no mundo natural que se constrói por meio de técnicas realistas. Estas vislumbram a verossimilhança, ao fazer uso de narradores extradiegético-homodiegético¹⁵, histórias encenadas em lugares reais com descrições detalhistas de espaços, objetos, personagens. O fantástico usa os códigos realistas, mas também os transforma, já que na literatura fantástica é o sobrenatural que se converte em verdade.

O discurso fantástico, ressalta Roas (2014, p. 56), revela, por exemplo, a necessidade de se explorar ainda mais a linguagem, pois para representar o impossível é preciso se utilizar de recursos que tornem as palavras sugestivas, como as comparações, as metáforas, os neologismos. Assim, o fantástico narra acontecimentos que ultrapassam uma capacidade de leitura pragmática.

Reitera-se a partir de Todorov (2004), Furtado (1995), Roas (2014) que, na narrativa fantástica, o jogo linguístico é o seguinte: o sobrenatural, ao surgir no meio familiar, rompe com a estabilidade aparente e põe as personagens diante de uma confusão mental. Ou seja, as personagens se questionam sobre os eventos incomuns, se o que está acontecendo é verdadeiro. As conjecturas sobre o evento fora do comum nunca são comprovadas de fato. Assim, o discurso do fantástico se constrói e se mantém na incerteza.

Essa incerteza (nas personagens e no leitor) provoca uma inquietude, termo usado por Roas (2014), ou um medo, termo usado por Lovecraft (1987) e Chiampi (1980). Esta observa o discurso do Fantástico e assevera que nele se encontra, social, cultural e historicamente, o medo inconsciente do desconhecido. Para Chiampi (1980), a literatura fantástica desperta o medo ao fazer uso de imagens e atmosferas mórbidas, o que gera desequilíbrios no narrador-personagem e no leitor.

¹⁵ Segundo Genette (1995), quando se pensa no nível narrativo de uma história, o narrador pode ser definido como intradiegético ou extradiegético. O narrador extradiegético é externo à trama, e pode se manifestar como um personagem secundário na história ou como uma testemunha, este é considerado de primeiro nível (narrador-autor). Trata-se, portanto, de uma situação caracterizada pela reunião de três instâncias numa só pessoa: herói-narrador-autor. Além disso, quando se pensa a participação do narrador em relação à obra, Genette traz as seguintes classificações: heterodiegético, homodiegético e autodiegético. No caso homodiegético, o narrador é o herói da sua narrativa ou ele desempenha um papel secundário, um papel de observador e de testemunha. Assim, conforme Genette (1995), o narrador extradiegético-homodiegético figura um narrador do primeiro nível, aquele que conta a sua própria história. Para saber mais, ver: *Discurso da narrativa*.

E isso perdurará na narrativa, já que a cisão entre os mundos real e fantástico não acontece.

Esse efeito ameaçador, amedrontador é tão importante para alguns autores, como Lovecraft (1987), que afirmam que o princípio do fantástico não está na obra, mas sim na experiência do leitor e esta deve ser, em especial, a do medo:

Devemos julgar conto fantástico nem tanto pelas intenções do autor e os mecanismos da intriga, a não ser em função da intensidade emocional que provoca. (...) Um conto é fantástico, simplesmente se o leitor experimenta em forma profunda um sentimento de temor e terror, a presença de mundos e de potências insólitas (LOVECRAFT, 1987, p. 16).

Um efeito aterrorizante seria, então, necessário ao fantástico. De acordo com Roas (2014, p. 61), o choque entre o real e o inexplicável permite ao leitor se questionar se o resultado é fruto da imaginação ou se é verdadeiro. Tal esquema, consoante o autor, cria dúvida sobre a realidade, o que provoca a reação do medo. O escritor ressalta também que a presença do medo distingue as obras fantástica e maravilhosa:

O conto maravilhoso tem sempre final feliz (o bem se impõe sobre o mal); o conto fantástico, por sua vez, se desenvolve em meio a um clima de medo, e seu desfecho (além de pôr em dúvida nossa concepção do real) costuma provocar a morte, a loucura ou a condenação do protagonista (ROAS, 2014, p. 61).

Todorov (2004) não compartilha de ideias como essa, uma vez que não acredita que o gênero deve ser definido somente pelo “sangue-frio do leitor” (2004, p. 21) e ainda, para ele, o temor não é uma condição *sine qua non*. Dessa maneira, o autor não considera a existência do medo como algo necessário ao gênero, mas admite que esse efeito pode vir a ser provocado. Em conclusão, entende-se que a narrativa fantástica é definida pelos estudiosos citados como a confrontação do sobrenatural com o real dentro do “nosso mundo”. Ela ainda provoca a incerteza na percepção da realidade; o fantástico deixa a dúvida e, por vezes, provoca o medo.

No século XX, por volta dos anos de 1960 e 1970, surgiu na literatura hispano-americana um tipo de narrativa que se situa entre os gêneros fantástico e

maravilhoso: o realismo mágico, conhecido também como realismo maravilhoso¹⁶, em especial, na literatura europeia. Chiampi (1980, p. 19) afirma que o realismo mágico/maravilhoso foi um achado crítico-interpretativo para a literatura, posto que, naquele momento de constatação, abarcava a complexidade temática de um cenário (que era realista) e a necessidade de explicar a passagem da estética realista-naturalista para uma visão mais “mágica” da realidade.

Houve, então, no contexto literário hispano-americano o que a autora chama de “crise do realismo”, resultado pelo folclorismo pitoresco sobre a selva, pelo simbolismo estereotipado dos conflitos do homem na sua luta contra a natureza e a opressão social, pela narração que submetia o leitor a um sentimento específico em relação ao subdesenvolvimento, pelas crenças etc. Assim sendo, visando a absorver uma “realidade mutante e heterogênea” (CHIAMPI, 1980, p. 20), a escolha do termo “realismo mágico”, para a autora em questão, associou-se a uma necessidade na época em apresentar um narrador com uma nova atitude diante do real.

Historicamente, essa ideia de realismo maravilhoso teria sua gênese em Alejo Carpentier e nas ideias surrealistas. Na obra *El reino de este mundo*, Carpentier narra sua visita ao Haiti, realizada em 1943. Para ele (1987, p. 142), o real maravilhoso era um elemento imperativo no Haiti e em toda a América, cuja história se caracterizaria como uma “crônica do real maravilhoso”.

Carpentier (1987), em suas observações sobre o Haiti, lançou as bases conceituais para o realismo maravilhoso e a primeira delas foi a concepção de que o maravilhoso surge “de uma inesperada alteração da realidade”. Consoante o autor:

O realismo maravilhoso começa a sê-lo de maneira inequívoca quando surge de uma inesperada alteração da realidade (o milagre), de uma revelação privilegiada da realidade, (...) percebidas com especial intensidade em virtude de uma exaltação do espírito que o conduz a um modo de ‘estado-limite’ (CARPENTIER, 1987, p. 140, grifo do autor).

Carpentier (1987) acredita que o insólito é cotidiano. Portanto, a realidade se altera e no realismo maravilhoso o real e o sobrenatural coabitam. Chiampi (1980) fala de uma “poética da homologia”, na qual, para ela, ocorre uma integração

¹⁶ Neste trabalho, usar-se-á com mais ênfase o termo “realismo maravilhoso”, adotado por Chiampi (1980) e por entender, como autora, que o termo “mágico” pertence, em especial, à concepção de magia, ao passo que “maravilhoso”, já consagrado no meio crítico-literário, abarca uma infinidade de histórias mesmo sem representações de elementos mágicos.

absoluta entre real e extraordinário, conferindo verdade ao não existente, mediante os processos de verossimilhança e de persuasão. Assim, para Roas (2014, p. 36), o realismo maravilhoso desnaturaliza o real, naturaliza o insólito e os acontecimentos são narrados como se fossem corriqueiros. Logo, ele revela o maravilhoso que está na realidade, mas sem problematizá-lo.

No realismo maravilhoso, portanto, não ocorre o enfrentamento entre o real e o sobrenatural, que produz o Fantástico. O mundo criado não é diferente daquele do leitor e o irreal faz parte da realidade, não provoca a dúvida necessária ao Fantástico. Esse subgênero, ainda conforme Roas (2014), se afasta também da literatura maravilhosa por ambientar suas histórias no mundo cotidiano, explorando, por vezes, os detalhes, por isso que, para Roas (2014), o realismo maravilhoso seria uma forma híbrida entre o fantástico e o maravilhoso, logo, um subgênero.

O entendimento de que uma obra representa o realismo maravilhoso perpassa, em especial, pelo ponto de vista do narrador. É ele quem integrará os elementos mágicos com a realidade, no plano da verossimilhança textual. Por isso, a linguagem dentro desse subgênero é bastante relevante, já que é por meio dela que o leitor poderá acreditar ou não no que está sendo contado. Ao ler Carpentier, percebeu-se que o seu barroquismo linguístico engendra com originalidade um universo mágico, portanto, compartilhando dessa ideia, mais adiante, estudar-se-á a linguagem em Schulz por compreender que ela concebe o processo de instauração de um gênero ou subgênero.

Por fim, nota-se que no realismo maravilhoso, o maravilhoso contido nas narrativas não é fabricado de modo artificial, mas está inscrito na realidade, por vezes como algo escondido, e aparece tornando o desconhecido como algo conhecido, reiterando, mais uma vez, que isso acontece sem provocar uma vacilação do leitor. A realidade aqui encanta.

Em virtude das categorias estudadas, evidencia-se o questionamento: as histórias de Schulz podem ser interpretadas como histórias maravilhosas, fantásticas ou pertencentes ao realismo-maravilhoso? Cumpre lembrar, primeiramente, que “toda representação da realidade depende do modelo de mundo de que uma cultura faz parte” (ROAS, 2014, p. 39), assim, a realidade e a irrealidade dentro de um texto se definem, em particular, por intermédio das crenças às quais um texto se refere.

De início, com facilidade e simplicidade, afirma-se que as narrativas de Schulz não fazem parte do gênero maravilhoso tradicional, tal como as definições que foram

construídas neste tópico. Nas histórias do escritor polonês, a sobrenaturalidade de alguns eventos e personagens não fazem parte de um universo irreal tornado real. Pelo contrário, Józef retorna ao seu mundo (a sua cidade, a sua casa), “à sua pré-história pessoal, ou seja, à fase primordial de seu descobrimento do mundo, (...). Com os meios que agora dispõe, procura modelar a experiência dessas primeiras revelações de sentido” (SIEWIERSKI, 2015, p. 390). Assim, a narração traz acontecimentos comuns e banais, sobre o que o narrador viu e assimilou.

Lojas de canela abre com o conto Agosto:

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 (SCHULZ, 2015, p. 13).

Schulz narra, empregando recursos poéticos, o cotidiano vivido, não um mundo repleto de magia e elementos sobrenaturais. Começa a narrativa em questão com um aspecto temporal, agosto, uma vez que toda história inicia-se em um determinado tempo. Nesse mês, como ele afirma, o pai os deixava e “um grande verão atravessava o apartamento escuro no primeiro andar de um prédio junto à praça da cidade” (SCHULZ, 2015, p.13). Essas observações preliminares já revelam as metáforas construídas em Schulz diante do que ele quer contar: a sua vida familiar, em um cenário específico e comum para o leitor, a partir da perspectiva da consciência de um menino-narrador.

Além disso, o autor apresenta personagens comuns na realidade e não figuras tipos¹⁷. As personagens, em sua maioria, não são definidas apenas por suas qualidades, elas recebem nomes e qualificações particulares. Ainda em *Agosto*, “depois de arrumar a casa, Adela estendia a sombra pelos quartos, puxando as cortinas de pano” (SCHULZ, 2015, p. 14). Não se trata, pois, como nestes exemplos, de um conto maravilhoso como o gênero foi definido historicamente. Porém, Schulz (2015), nesse cenário de tédio: na casa da família, em pleno verão, cheia de luz e

¹⁷ Jesualdo (1993) dirá que as personagens tipos são apontados dentro das narrativas como: os pais, a madrasta, a avó, as cortes dos reis e os trabalhadores, afim de causar uma generalidade e que o leitor se identifique com algum deles. Eles não são, em geral, nomeados, são definidos por suas qualidades.

calor, amplia o maravilhoso tradicional, criando um cenário onírico visto por aquele que conta:

As casas do subúrbio naufragavam com suas janelas, afundadas na exuberante e emaranhada floração dos pequenos jardins. Esquecidas pelo grande dia, espalhavam-se abundantemente e em silêncio todas as plantas, flores e ervas daninhas, contentes com esse intervalo em que podiam cair num sono além das margens do tempo, nos confins do dia interminável. Um enorme girassol, levantando-se numa haste possante e sofrendo de *elephantiasis*, esperava de luto amarelo os últimos tristes dias de sua vida, curvando-se ao peso da hipertrofia de sua monstruosa corpulência (SCHULZ, 2015, p. 16).

Imagens como a de um girassol com *elephantiasis* passa, a partir de Schulz, a adentrar o imaginário do leitor, sendo sua obra, portanto, compreendida como uma narrativa capaz de construir novas imagens mentais (seja de perspectiva, de lembranças, de ilusões) o que torna a seu fazer literário um mundo com enormes riquezas de sintaxe, de retórica e de todos os processos de raciocínio.

Trata-se, portanto, de um modo particular de se retratar o imaginário e de se contar histórias maravilhosas. Isso ficará mais claro ao longo do trabalho. Os “fatos” retratados por Schulz fazem parte da sua realidade, são derivados da percepção, da observação, da experiência e da memória em nada tem a ver com a sobrenaturalidade. Por isso, mesmo contando histórias de forma mítica e mágica, o maravilhoso moderno em Schulz/o fabulismo não se engendra dentro do maravilhoso tradicional. Ele extrapola e se interpreta pelo que se nomeou de fabulismo.

Em Schulz não se verifica a presença de criaturas extraordinárias e o sobrenatural não é mostrado como natural, ele, simplesmente, não existe. Roas (2014) informa que o sobrenatural é um mundo inventado. Porém, o mundo na obra de Schulz não é inventado, ele apresenta um mundo de ambientes familiares. Sobre a cidade onde se passam as narrativas, ele descreve: “(...) a cidade, crescendo para a frente, primeiro em conjuntos ainda indistintos, em blocos compactos e complexos de casas cortados pelos profundos barrancos das ruas” (SCHULZ, 2015, p. 87).

Primeiramente, é preciso reconhecer que o sobrenatural não se faz presente nas histórias de Schulz. O sobrenatural seria aquilo que não é explicável. Nos contos *Os pássaros* e *As baratas*, encontra-se o uso de algumas comparações que determinam a descrição de eventos de metamorfose o que, por sua vez, confunde a

crítica; nesse sentido, muitos estudiosos encaixaram suas histórias como fantásticas, sobretudo, em comparação ao trabalho de Kafka em *A Metamorfose* (1915).

Em *Os pássaros*, o narrador relata o interesse e uma paixão de seu pai por animais, em especial, os pássaros. “

No início tratava-se de uma paixão de caçador e de artista ao mesmo tempo. (...) Só numa fase posterior isso tomou um rumo assombroso, confuso, profundamente pecaminoso e desnaturado que melhor seria não trazê-lo à luz do dia” (SCHULZ, 2015, p.33).

O interesse do pai pelos pássaros foi, ao longo da narrativa, objeto de atenção e não compreensão por parte do narrador, porém, os fatos do imaginário, derivados da percepção, (que pode ser confundido com delírio), revelam o seguinte:

Lembro-me particularmente de um condor, uma ave enorme de pescoço pelado, rosto enrugado e viçoso com muitas excrescências. (...) Sentado em frente ao meu pai, imóvel em sua pose monumental dos sempiternos deuses egípcios, o olho coberto da belida branca com que cercava de lado a pupila para encolher-se completamente na contemplação de sua nobre solidão, parecia, com esse perfil de pedra, o irmão mais velho de meu pai. A mesma matéria do corpo, dos tendões e da pele dura e enrugada, a mesma cara ressecada e ossuda, as mesmas órbitas calejadas e profundas. Até as mãos de meu pai, de unhas convexas, tinham seu análogo nas garras do condor (SCHULZ, 2015, p. 34).

Józef viu, então, as semelhanças do pai com um condor e construiu textualmente essa observação. Essa construção, parece vir pautada mais no imaginário do que na imagem do fato em si. Trata-se de uma “mentalidade lógica” percebida pelo narrador, diante da sua cultura, da sua experiência, até então, de mundo; ele é um adulto, mas com a consciência de criança. Portanto, essa imagem, essa “comparação lógica” vista pelo narrador não provoca uma dúvida sobre o que está acontecendo e nem um medo diante do que se enxerga.

Já em *As baratas*, ao explorar uma situação particular e familiar, a doença do pai, Józef compara a vida do pai naquele momento àquela de uma barata. Assim ele descreve:

De dia ainda resistia com o resto de suas forças, lutava, mas à noite sucumbia a tremendos ataques de fascinação. Podia vê-lo, alta noite, à luz de uma vela colocada no chão. Meu pai ficava deitado no

assoalho, todo nu, sarapintado de manchas negras de totem, riscado pelas linhas das costelas, pelo desenho fantástico da anatomia que transparecia, ficava de quatro, possuído pelo fascínio da aversão que o puxava para dentro de seus emaranhados caminhos. Meu pai se mexia com movimentos complicados de numerosos membros, num estranho ritual no qual reconheci, apavorado, uma imitação de cerimonial da barata. Desde então renunciemos a nosso pai. Sua semelhança com uma barata ficava cada dia mais nítida – meu pai se transformava em barata (SCHULZ, 2015, p. 100).

Tais eventos poderiam ser interpretados como sobrenaturais por não serem realizáveis dentro das leis do mundo real. Acreditamos que pode haver, no leitor, essa vacilação inicial, essa dúvida. Porém, essa hesitação vai se desfazendo ao longo da leitura e na medida em que o leitor implícito descobre quem é o narrador-personagem; nesse referencial, os eventos narrados passam a ser racionalizados, o que distancia, pois, de uma interpretação fantástica, levando para o estranho, outro limite do Fantástico apontado por Todorov.

Portanto, nesta compreensão, eventos como os apontados, não acontecem de fato, fazem parte apenas da imaginação criadora da criança e do narrador. Logo, esse “sobrenatural” não entra em conflito com o contexto no qual ele é narrado. Essa verificação descarta completamente a ideia de narrativa fantástica, pois, como afirma Roas (2014, p. 33), se o conflito entre o sobrenatural e a realidade não acontece, não se produz o fantástico.

Descartadas as possibilidades de se ler Schulz pelo viés dos gêneros maravilhoso ou fantástico, vê-se, em contrapartida, que existe o realismo maravilhoso como um subgênero, uma categoria ainda não completamente delimitada pelos estudiosos. Schulz abusa dos cenários da realidade para construir suas narrativas, e, reitera-se mais uma vez, como assegura Carpentier (1987), o realismo maravilhoso surge depois de uma alteração da realidade conhecida. A partir dos exemplos citados, como os retirados de *Os pássaros* e *As baratas*, a realidade parece ter sido de fato alterada. No entanto, nesta perspectiva de análise, a realidade não se altera, ela continua a mesma, sua aparente alteração é consequência “da associação de ideia que está situada numa espécie de curto-circuito entre memória e imaginação” (RICOEUR, 2007, p. 25).

Imediatamente após essa verificação, ressalta-se outro aspecto apontado por Chiampi (1980, p. 52), como necessário para que o realismo maravilhoso se efetive na literatura: “Os efeitos emotivos que provoca são neutralizados ou negados no

realismo maravilhoso”. A obra de Schulz não apresenta uma hesitação ou mesmo um mal-estar nas personagens. Esse fato não se revela nas narrativas. No entanto, o discurso estilístico provoca o leitor, sendo capaz de confundi-lo em relação ao narrado. Tal estratégia de escritura é capaz de seduzir o leitor ou afastá-lo completamente por não conseguir compreender os processos mentais produzidos por Schulz.

A narrativa ficcional diz, portanto, mais do que é o seu objetivo. Por consequência, toda narrativa de ficção é livre para o leitor/ouvinte interpretar a história a partir do seu conhecimento de mundo, de sua interpretação pessoal.

As narrativas ficcionais de Schulz proporcionam uma experiência com outro mundo, nelas o leitor se desloca no tempo e no espaço e vive as mais ousadas aventuras. A ficção incita, envolve; ela é um desafio ao que existe. É, pois, um mundo ordenado pela imaginação criadora. Ver-se-á, a partir de agora, que as histórias de Schulz deixam evidentes a capacidade de imaginação que aparece mais fortemente na experiência e na produção recreativa de crianças. Demonstra que o que se interpreta como fabulismo moderno é estar diante da aventura, do poder, do mágico, do crescimento, da autotransformação, mas, ao mesmo tempo, desenquadrando as teorias artísticas que já se conhece.

1.2 O fabulismo schulziano: uma revisitação do grotesco?

O termo grotesco é descrito, em Abbagnano (1998), como uma espécie do cômico que produz efeitos interessantes por meio da transformação de um tipo ideal, que exagere um dos seus elementos ou combine com os de outros tipos. Grotesco, conforme Abbagnano, é então tudo o que diverge do tipo natural.

A significação geral do que se entende por grotesco, ficou, durante muito tempo, como uma subclasse do cômico, do baixo, do burlesco ou mesmo do mau gosto. O grotesco às vezes se confunde com as manifestações fantasiosas da imaginação, por isso julgou-se necessário falar dessa categoria estética, neste estudo da obra de Schulz, visando às nuances de grotesco, percebidas em Schulz, que contribuirão para esta conceituação do fabulismo a partir da obra do polonês.

Do grotesco podem decorrer reações como o espanto e o riso e às vezes o horror e o nojo. Por isso, conforme Kayser (2003), ele é considerado um paradoxo

sensível, a figura de uma não figura, o rosto de um mundo sem rosto. É importante ressaltar a presença do grotesco enquanto categoria estética, assim como a sua constituição no curso da história.

Muitas vezes, depara-se com situações que ao mesmo tempo fazem rir e causam tensão; situações estas que têm o poder de transformar-se e causar estranhamento. Esse estranhamento é considerado pelos estudiosos como pertencente ao gênero grotesco. O grotesco é algo recorrente não apenas nas artes como também em toda a vida contemporânea. Visto isso, este trabalho visa a oferecer uma definição precisa do termo, mas de forma geral, e, em especial, na obra de Schulz. Para tal, parece necessário revisar a história do termo, mesmo que de modo breve, considerando as suas diferentes manifestações como categoria sólida do pensamento teórico.

O grotesco revela-se como uma estrutura rica de pormenores, com uma história atrativa. Dentre as definições para o que se chama de grotesco, Kayser discorre sobre esse tipo de representação na pintura e na literatura. A partir desse autor, percebeu-se que o grotesco pode se manifestar em discursos, nos comportamentos e na natureza. Logo, pode ser percebido em uma pintura, em um romance e mesmo na vida real. Contudo, é na arte literária que interessa, a este estudo, perceber as manifestações desse fenômeno.

A palavra “grotesco” e seus vocábulos correspondentes resultam de empréstimos tomados da língua italiana. Esse vocábulo apareceu a partir das palavras italianas *la grottesca* e *il grottesco*, as quais são derivadas de *grotta* (gruta). Esses termos nasceram para designar um tipo de ornamentação encontrado nos fins do século XVI, após algumas escavações realizadas em Roma¹⁸.

A visita às grutas proporcionou um novo conhecimento que se fazia a partir do estranho, devido ao caráter extravagante das pinturas encontradas. O arquiteto romano Vitruvius, autor do tratado *De architectura*, deixou um documento sobre o impacto dos grotescos da Domus Aurea, na época em que foram descobertos.

Vitruvius, conforme Kayser (2003), acentua as incongruências do estilo, que

¹⁸ Segundo Kayser (2003), as escavações feitas no palácio do imperador romano Nero, a *Domus Aurea*, em frente ao Coliseu, depois nos subterrâneos das Termas de Tito e em lugares variados da Itália, revelaram ornamentos esquisitos, pois neles havia inusitadas figuras de seres meio-homens, meio-animais junto a ramos de plantas. Tais ornamentos constituíam uma espécie de pintura ornamental, totalmente insólita em relação à imagem que se tinha do classicismo romano. Por isso, fascinaram os artistas da época.

fugia aos critérios clássicos de verdade natural e de verossimilhança. Entretanto, pintores italianos da Renascença aceitaram o estímulo e começaram a decorar lugares como os planos das pilastras das *loggje papais*, as quais Rafael, por volta de 1515, enfeitou através de fantasias e cores, uma ornamentação inofensiva, particular e lúdica, pintando ornamentos contendo elementos do mundo. Segundo Kayser (2003, p. 19), ele pinta “gavinhas que se enroscam e se desenroscam, e de cuja folhagem brotam por toda parte animais (de modo que pareçam suspensas as diferenças entre plantas e animais)”.

A palavra “grotesco” era assim utilizada para designar uma arte ornamental. Para a Renascença, não havia apenas algo de lúdico, alegre e fantasioso, mas, concomitantemente, algo angustiante e sinistro, pois são apresentadas ordenações suspensas da realidade, nas quais acontecem a separação e, ao mesmo tempo, a mistura entre os domínios das plantas, dos animais e dos homens. Essa mistura entre esses domínios, o que se entende como pequenas mutações, faz parte do cenário de subversão em Schulz.

No século XVI, saindo da Itália, o grotesco passou a ser reconhecido em outros países, conquistando muitos reinos da ornamentação: desenho e gravura, pintura e decoração plástica. Encontra-se em partes de arquitetura, assim como em utensílios e em joias. Ele se introduz também em outros gêneros da arte ornamental que surgem no século XVI, como o arabesco¹⁹ e o mourisco²⁰.

Enquanto adjetivo, o grotesco classifica o que é risível por sua aparência bizarra, caricatural; o extravagante, por seu aspecto ridículo e burlesco, por causar riso em excesso. Portanto, jazia no grotesco a possibilidade de significar bem mais do que somente pinturas das cavernas antigas. No século XVII, o adjetivo “grotesco” é utilizado por escritores de uma forma bem ampla, servindo para definir tudo que é bizarro, fantástico e extravagante. Por consequência, o termo se torna sinônimo de cômico, ridículo e burlesco.

Em fins do século XVII, Richelet registra o adjetivo “grotesco”, definindo-o como “aquilo que tem algo de agradavelmente ridículo”, existindo “homem grotesco”, “moça grotesca”, “jeito grotesco”, “rosto grotesco”, “ação grotesca”. Na mesma

¹⁹ O arabesco seria todo “ornamento de origem árabe que se caracteriza pelo entrecruzamento de linhas, ramagens, flores etc., podendo ser entalhado em uma superfície, pintado, desenhado ou impresso” (HOUAISS, 2002).

²⁰ Mourisco é um adjetivo usado para representar algo “que tem cor escura mesclada de outra mais clara” (HOUAISS, 2002).

época, o dicionário da Academia Francesa explica o grotesco como o que é “ridículo, bizarro, extravagante” (SODRÉ e PAIVA, 2002, p. 30).

Ainda no século XVII começa uma discussão para a fundamentação do grotesco como uma categoria estética. Categoria estética, segundo Sodré e Paiva (2002, p. 34), “é um sistema coerente de exigências para que uma obra alcance um determinado gênero (patético/trágico/dramático, cômico/grotesco/satírico) no interior da dinâmica da produção artística.” Uma categoria estética se ocupa tanto da produção e da estrutura quanto da ambiência afetiva do espectador pela obra. Deste modo, ela se define na faculdade de julgar ou apreciar objetos, aparências e comportamentos. A categoria estética transita, portanto, entre as diferentes formas de expressão artística. Por meio dela, pensadores e críticos puderam identificar formas grotescas, tanto na pintura como em obras arquitetônicas e associar-lhes a um juízo de gosto. Pretende-se, com o termo “fabulismo”, mostrar que ele pode vir a ser uma categoria estética, com conceitos e caracterizações que buscar-se-á definir, favorecendo a evolução do entendimento das formas artísticas.

No caso do grotesco, de um substantivo com uso restrito à avaliação estética de obras de arte, passou a ser usada como adjetivo a serviço do gosto generalizado, capaz de qualificar tudo que encontramos na sociedade. Em uma tentativa de dar contornos definidos ao conceito de grotesco houve uma reflexão artística sobre o advento da caricatura e esta iniciou explicações sobre o valor estético do estilo grotesco. As caricaturas presentes em obras célebres como *As Viagens de Gulliver* (1726), do irlandês Jonathan Swift (1667-1745), revelaram-se significativas na representação de um mundo disforme, não podendo assim serem consideradas como brincadeiras sem importância.

A caricatura possibilitou à arte, antes vista como reprodução da bela natureza, entregar-se a uma “imaginação selvagem” e, através do contrassenso, despertar várias reações, como gargalhadas, nojo e surpresa pela despreocupação com a verdade e com o real. Por mesclar elementos humanos e bestiais, as caricaturas tornavam evidentes a aproximação da produção artística com o grotesco. Wieland²¹, um dos teóricos da caricatura do século XVIII, acreditava que “O grotesco seria “sobrenatural” e “absurdo”, isto é, nele se aniquilariam as ordenações que regem o

²¹ Citado por Kayser (2003): teórico da caricatura que, em 1775, apresentou três definições para essa forma de representação: 1) caricaturas verdadeiras, na qual o pintor reproduz a natureza disforme; 2) as exageradas e 3) as inteiramente fantásticas.

nosso universo” (apud KAYSER, 2003, p. 30). Isto posto, para esse teórico, o grotesco é algo subjetivo, capaz de provocar sensações.

Ao longo dos séculos surgiu a preocupação de existir no grotesco um conteúdo mais profundo. Imediatamente, o conceito do termo passou a abarcar novos matizes, mas, em geral, ele é sempre associado ao desvio de uma norma *expressiva* dominante, seja referente a costumes ou a convenções culturais.

No século XIX, o grotesco passou a ser visto como categoria estética, na medida em que os estudiosos detectavam nas obras literárias aspectos ligados a ele. Enquanto categoria estética, como já foi dito, a obra de arte passa pela reação afetiva do espectador, mediante o julgamento que este faz dela. Sendo assim, consoante Kayser (2003) o grotesco só é experimentado na recepção, posto que ele é o mundo alheado, estranhado, que choca por tornar algo familiar em algo sinistro.

Na literatura encontramos o grotesco marcado por situações de conflito entre as leis da realidade e as fantasias artísticas, uma vez que o grotesco, muitas vezes, se apresenta como a mistura do real e do imaginário. Nas obras literárias criam-se histórias fantásticas que abusam do horror, do sinistro, da estranheza, a fim de concretizar o que pode existir de mais absurdo na alma humana. Dessa forma, o grotesco se expressa com ares de incomum:

(...) os objetos respondem vingativamente aos sujeitos humanos, as identidades pessoais desfazem-se, os órgãos corporais transformam-se monstruosamente, suspendendo a ordem costumeira do mundo e provocando efeitos nervosos de riso, nojo, espanto ou absurdo (SODRÉ e PAIVA, 2002, p. 75).

Kayser (2003) exhibe o grotesco como um mundo desarticulado sob diferentes formas. Ele afirma que fazem parte da estrutura do grotesco as distorções da realidade, a perda de identidade e tudo o que, de alguma forma, produz uma desorientação. A literatura tenta mostrar a relação humana com a realidade, representando como o homem a compreende e como ele se comporta diante dela.

O mundo grotesco é o mundo e, ao mesmo tempo, não o é, informa Kayser (2003, p. 40). Para esse autor, o horror, mesclado ao sorriso, tem seu fundamento justamente na experiência de que o mundo real é aparentemente arrimado numa ordem bem firme, se alheia sob a irrupção de poderes abismais, se desarticula nas juntas e nas formas e se dissolve em suas ordenações.

As obras literárias expõem o grotesco como um mundo enigmático, no qual se

perdem a sua ordem e coerência. O grotesco, para muitos estudiosos, representa a essência do mundo, no qual a ordem é apenas aparente, pois, na verdade, segundo eles, reina o caos. O grotesco mostra-se, então, como a combinação extremada de coisas heterogêneas, a confusão e o fantástico, em que os limites do real e do irreal se confundem.

O fenômeno manifesta-se, portanto, comumente em obras literárias, mas, geralmente, ele não se dá de forma solitária, visto que aparece sempre mesclado a outros aspectos, como o cômico e o tragicômico. Quando o grotesco se combina com a comédia, reaparece a velha equiparação do grotesco com o cômico, o ridículo, o bufão. Ligando-se à tragicomédia, ele pode ser constituído pelo disforme, pelo horroroso.

Um dos principais representantes da reflexão sobre o grotesco foi Victor Hugo. Ele, no prefácio de sua peça *Cromwell* (1827), assinala que a forma grotesca existe na natureza e no mundo à nossa volta, e que este gênero é uma nova forma que se desenvolve na arte. Hugo acreditava ser o grotesco uma característica essencial e diferenciadora de toda arte. Segundo ele:

No pensamento dos Modernos, [...], o grotesco tem um papel imenso. Aí está por toda a parte; de um lado, cria o disforme, e o horrível; do outro, o cômico e o bufo. Põe ao redor da religião mil superstições originais, ao redor da poesia mil imaginações pitorescas. É ele que semeia, a mancheias, no ar, na água, na terra, no fogo, estas miríades de seres intermediários que encontramos bem vivos nas tradições populares da Idade Média; é ele que faz girar na sombra a ronda pavorosa do sabá, ele ainda que dá a Satã os cornos, os pés de bode, as asas de morcego. [...]. Se passa do mundo ideal ao mundo real, aqui desenvolve inesgotáveis paródias da humanidade (HUGO, 2004, p. 30-31).

O fenômeno em questão revela-se em diferentes formas e variedades na dramaturgia moderna. Sua presença na modernidade costuma inquietar as consciências, pois ele é sempre associado à crise das representações. O grotesco faz-se presente, então, nos românticos, que eram empenhados em rebaixar a ideia do Belo, e também nos modernistas, guiados pela subversão ontológica das coisas.

Geralmente, identifica-se o grotesco pelo *bathos*, figura de retórica que expressa o rebaixamento engraçado de um tópico elevado ao lugar-comum discursivo. Assim, grotesco é algo que ameaça qualquer representação marcada por

uma excessiva idealização. Pelo ridículo ou pela estranheza, ele tem o poder de rebaixar tudo aquilo que está no alto.

São, portanto, muitas maneiras de se entender o grotesco, posto que são inúmeros os seus conceitos e suas funções na literatura. Alguns autores, por exemplo, utilizam-se do grotesco para colocar o leitor face a face com toda a estranheza que pode emergir da realidade mediante o mundo disforme.

Assim sendo, o grotesco é representado na literatura, nas artes, na arquitetura e vivido através de algumas espécies, segundo Sodré e Paiva (2002), como: 1) escatológico, quando o grotesco se liga às partes baixas do corpo; 2) teratológico, no qual a literatura contempla as deformidades e aberrações; 3) chocante, quando possui intenções sensacionalistas com o intuito de chocar; e 4) crítico, no qual o grotesco se revela comprometido com reflexões sobre a vida.

Muitas vezes, na literatura, refere-se ao grotesco para criticar ou mesmo avaliar certas obras. Dessa maneira, o grotesco crítico, para Sodré e Paiva (2002), é utilizado como recurso estético, capaz de desmascarar convenções e ideais seja por meio do rebaixamento de instituições consagradas ou pelo ressaltamento do risível ou tragicômico do poder abusivo. Logo, quando manifestado de forma crítica, o grotesco compromete-se em refletir sobre a vida. A reflexão acontece por um olhar que observa as dimensões escondidas, secretas, inquietando e fazendo pensar sobre a existência cotidiana.

Em *Lojas de canela*, de Bruno Schulz, as narrativas podem ser lidas de maneira independente ou em continuidade. Quando se estuda esse formato das narrativas, mais do que contos que são histórias curtas que, em geral, se direcionam para um fim que as complete (em que a manipulação das emoções do leitor são antecipadamente pensadas pelo escritor, como dizia Edgar Allan Poe), encontra-se em Schulz uma profunda descrição de pessoas, de lugares, de determinados momentos e situações, como se tratassem de momentos congelados, de pinturas, de fotografias. Como afirma Cortázar (2006, p. 152), na palestra *Alguns aspectos do conto*, “o conto está para a fotografia como o romance está para o cinema”, e, ainda segundo o autor referido, “o conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta”.

Os contos vão além daquilo que se conta e os limites entre real e fantástico se confundem. A percepção de Józef sobre os fatos narrados é fantasiosa, porém

crítica. Sua narração é carregada de simbolismos e de acontecimentos extraordinários.

O mundo construído pela imaginação criadora de Józef é, de alguma maneira, um mundo disforme, metafórico, particular. No primeiro conto narrado, *Agosto*, ao descrever os ambientes frequentados e o que acontecia em seus dias de verão, o narrador apresenta a sua cidade, descrevendo a praça, as ruas, as casas. Sobre as casas do subúrbio, Józef ressalta a exuberante e emaranhada floração dos jardins:

A moita emaranhada de capins, ervas daninhas, joios e cardos arde no fogo da tarde. A sesta do jardim zune do enxame de moscas. O restolho dourado grita ao sol, como ruivos gafanhotos; na forte chuva de fogo berram os grilos; as vagens cheias de sementes explodem em silencio, feito cigarras (SCHULZ, 2015, p. 16).

As imagens marcantes criadas pelo narrador, um enxame de moscas cobrindo a calmaria do jardim, o restolho personificado que grita ao sol, a chuva de fogo que destaca o nível de calor daquele verão, revelam um “estranhamento” da língua, destacando um dos aspectos considerado diferente e o sinistro em Schulz. A modernidade, segundo Barthes (1971), renuncia à renovação do “belo estilo”, porém, enfrentando diretamente o problema da língua como um novo conceito de escrita. Nesse momento, o narrador usufrui da liberdade da língua e mostra ao leitor o ritmo próprio da narrativa.

A profundidade da linguagem chama atenção. Nenhum evento ou descrição de algo é narrado de forma banal, há, pois, um tom poético, mítico e, porque não dizer, grotesco nas imagens sugeridas:

Naquele monturo, encostada à cerca e coberta pelo sabugueiro, encontrava-se a cama da cretina Ttuja. [...] Num monte de lixo e de restos, de velhas panelas, chinelos, escombros e entulho, havia uma cama pintada de verde com dois tijolos velhos substituindo o pé que faltava. Irritado de tanto calor, cortado pelos relâmpagos das moscas-do-gado enfurecidas pelo sol, o ar estalava sobre esses escombros como chocalhos invisíveis, excitando até a loucura (SCHULZ, 2015, p. 17).

O exemplo anterior trata-se de uma descrição um pouco grotesca do ambiente onde vivia a personagem Ttuja, a filha de uma faxineira chamada Maria. Imagens de lixo, escombros, entulhos, moscas são sugeridas como cenário onde se vive uma criança e, tal fato, parece ter marcado o imaginário daquele que conta:

Tfuja senta de cócoras entre lençóis amarelos e farrapos. (...) Um enxame compacto de moscas cerca sua figura imóvel. Mas, de repente, todo esse amontoado de trapos sujos, farrapos e pandarecos começa a se mover como que acordado pelo rangido dos ratos que ali habitam (SCHULZ, 2015, p. 17).

No conto *Agosto*, Józef apresenta não só os ambientes que serão palco das histórias como as personagens que fazem parte delas, mas tudo a partir da perspectiva da consciência do narrador enquanto criança. Ele apresenta imagens que parecem consistir na representação do passado, demonstrando que memória e imaginação, assunto que se verá com mais vagar no próximo capítulo, partilham o mesmo destino, como assegura Ricoeur (2007, p. 27).

A partir dos exemplos expostos, questiona-se: a obra de Schulz é grotesca? Ela revisita essa categoria estética? Diante do que se viu, percebe-se que a interpretação poderia ser possível, uma vez que tudo parece tender ao caos. Além disso, o grotesco também faz uso da subjetividade, explorando as sensações do leitor. Kayser explica que o grotesco só é experimentado na recepção, uma vez em que ele é um mundo alheado, estranhado, que choca por tornar algo familiar em algo sinistro e essas características estão presentes na obra de Schulz.

Sobre a sua casa, cheia de cômodos e pessoas que alugavam os quartos, o narrador informa:

Nos quartos de baixo moravam os vendedores, e muitas vezes acordávamos à noite com seus gemidos, que eles soltavam imersos em pesadelos. ... os moços desemaranhavam-se preguiçosamente dos lençóis sujos, sentavam nas camas expondo seus pés descalços e feios e, com a meia na mão, entregavam-se ainda por um instante ao prazer do bocejo – bocejo estendido até a volúpia, até a contração dolorida do céu da boca, como num vômito muito forte (SCHULZ, 2015, p. 24).

Pessoas dormindo em lençóis sujos, mostrando seu pés descalços e feios, bocejo que parece vômito são construções que reforçam a confusão daquele ambiente na perspectiva do narrador. Em *A visitação*, ainda sobre os espaços da casa, tem-se:

Nos cantos do quarto, enormes baratas ficavam sentadas imóveis, engrandecidas pela própria sombra que a vela acesa lançava sobre cada uma e que não desgrudava delas mesmo quando uma

daquelas carcaças achatadas sem cabeça começava sua assombrosa corrida de aranha (SCHULZ, 2015, p. 24).

Baratas se instalavam no ambiente, revelando a sujeira do lugar e o desleixo daqueles que deviam cuidar da higiene, Józef diz categoricamente: “a nossa casa ... caía cada vez mais num estado de abandono por causa do desleixo de minha mãe, ..., e da negligência de Adela” (SCHULZ, 2015, p. 23). Józef destaca a sujeira grotesca do lugar como pano de fundo para informar ao leitor da doença de seu pai e da falta de cuidado percebida, por ele, em relação à família. A ordem, na sua perspectiva, nesse momento se desfaz e se instaura a lembrança de um inverno prematuro em que o narrador presenciou seu pai “dias inteiros na cama, rodeado de frascos” (SCHULZ, 2015, p. 24).

Jakub Schulz era um comerciante de produtos têxteis bem sucedido; como afirma Siewierski (2000, p. 163), era uma “personagem forte, ascética e patriarcal, mas ao mesmo tempo um ‘mágico’ que sabia transformar tudo em poesia, um “prestidigitador metafísico”, figura da infância e de toda obra do polonês. No entanto, o imaginário de Schulz, segundo seus críticos, foi marcado pela doença prolongada do pai, pelo gradual declínio do negócio da família e, por consequência, o empobrecimento econômico

Nesse referencial, na obra em estudo, a consciência do menino Józef vai criando fábulas míticas, naqueles cenários grotescos, tendo como personagem central o pai, cujas práticas fascinam o filho: criação de aves exóticas, pode-se ver isso no conto *Os pássaros*, há também disputas com o Demiurgo, no conto *Tratado dos manequins* (SCHULZ, 2015, p. 48) o pai propõe criar o homem pela segunda vez, mas agora à imagem e semelhança de um manequim.

No conto *Lojas de canela*, ele descreve seu pai, ressaltando o seu transformismo, as máscaras criadas, a fecundidade de quem enxerga fantasia dentro de todas as coisas:

Seu rosto e sua cabeça cobriam-se então de um cabelo grisalho revoltado e exuberante, sobressaindo em feixes, sedas e longos pincéis irregulares, que disparavam das verrugas, das sobrelhas, das narinas, dando a sua fisionomia a aparência de uma velha e eriçada raposa. Seu olfato e sua audição ficavam extremamente aguçados (...) por intermédio desses sentidos ele se comunicava com o mundo invisível dos recantos sombrios, das tocas de ratos, (...) toda a vida secreta e chiante do assoalho, tinham nele um infalível e zeloso observador, um espião e um co-conspirador (SCHULZ, 2015, p. 75).

No excerto anterior, percebe-se que, juntamente com o lúdico e o fantasioso, a mistura entre os domínios do homem e dos animais irracionais provoca o sinistro e a estranheza de uma realidade. A realidade ficcional apresentada nessa obra, assume diferentes faces. O pai do narrador adquire, segundo sua visão, características que vão se assemelhando a outros animais: fisicamente seu rosto começa a parecer o de uma velha raposa e com olfato e audição aguçados, tal qual os animais irracionais. O pai adquire a capacidade de se comunicar com a “vida invisível dos recantos sombrios”. Jakub vai deixando de ser humano, na perspectiva do narrador, e as transformações narradas encenam a sua morte.

A encenação da morte do pai do protagonista, por meio do fascínio da degradação de sua doença, é apropriada pelo imaginário como um jogo de recriação inventiva que se liberta dos cânones usuais que veiculam a morte a dor, ao sofrimento, ao momento indesejável, assemelhando-a a um possível prazer pecaminoso. Jakub, quando doente, passava os dias no quarto ligado a um instrumento médico, Nesse sentido, compreende-se que a uma sonda:

meu pai ligava-se a esse instrumento através de um intestino comprido de borracha, feito um tortuoso e dolorido cordão umbilical, e assim ligado ao triste aparelho ficava imóvel em recolhimento, enquanto seus olhos escureciam e no rosto empalidecido apareciam sinais de um sofrimento ou de um prazer pecaminoso (SCHULZ, 2015, p. 25).

A morte fascina e nos contos vai acontecendo e sendo percebida aos poucos, a partir de pequenas transformações. A representação da morte é outro tema comum ao grotesco, uma vez que ela é uma encenação que provoca a atenção daqueles que a rodeiam, pois se trata de um espetáculo que suscita a curiosidade, no qual morrem as características que tornam o homem humano.

Muitos elementos dentro da narrativa vão, portanto, se ligando ao pai, criando metáforas que indicam as suas transformações, a morte das suas características humanas. No conto *A visitação*, o estado do tempo que “já naquele tempo nossa cidade caía cada vez mais no cinzento crônico do crepúsculo” (SCHULZ, 2015, p. 23) parece fazer contraponto ao murchar de Jakub, uma vez que o tempo já comunica o mal-estar.

Foi nesse tempo que meu pai começou a ter problemas de saúde. Já nas primeiras semanas desse inverno prematuro, às vezes ficava dias inteiros de cama, [...]. O cheiro amargo da doença assentava no fundo do quarto, enquanto o papel de parede adensava-se com um trançado mais denso de arabescos. (...) à luz da lâmpada de mesa, entre os travesseiros do grande leito, e o quarto agigantava-se no alto, à sombra do abajur, sombra que o ligava ao grande elemento da noite urbana além da janela, ele sentia, sem olhar, que o espaço o cobria com uma selva de papel de parede pulsante, cheia de sussurros, silvos e ceceios. Ouvia sem olhar, esse complô cheio de piscadelas secretas, olhos de gato, lábios escuros que sorriam e orelhas que escutavam desabrochando entre as flores (SCHULZ, 2015, p. 24-25).

O cheiro amargo da doença assentava-se no quarto ao mesmo tempo em que o papel de parede de arabescos tornava-se mais espesso e ganhava vida: suas representações de plantas, folhas, animais cobriam a personagem como uma selva, cheia de mistérios, sussurros, silvos, onde se escondia em flores orelhas que escutavam. Nesta descrição, o narrador parece oferecer aos elementos, aparentemente não importantes, uma participação nas mudanças ocorridas com o seu pai, inundando o texto de imagens confusas, misteriosas e, ao mesmo tempo, grotescas.

As mudanças vivenciadas por Jakub comparam-se ao papel de parede do quarto, em um tempo meteorológico que provoca mal-estar. A vertigem vivenciada pelo pai, segundo Józef, crescia e se multiplicava, e, na escuridão, apareciam “sempre novos rebentos e braços” (SCHULZ, 2015, p. 26), lançando-o em delírio e “em meio ao chilreio dos pássaros do papel de parede, na madrugada amarela do inverno, ele caía por algumas horas num sono negro e denso” (SCHULZ, 2015, p. 26).

O desfalecimento do pai segue nas tramas esse mesmo movimento, em que metáforas e comparações são criadas, para narrar um acontecimento específico, instaurando novos sentidos e reflexões sobre a narração da morte, proporcionando ao leitor interrogações mais profundas sobre as angústias do homem moderno, bem como sobre as diversas maneiras de representar essas angústias.

No conto *As baratas*, Józef conta:

Desde então renunciamos ao nosso pai. Sua semelhança com uma barata ficava cada dia mais nítida – meu pai se transformou em barata. Começamos a nos acostumar com isso. Nós o víamos cada vez menos, desaparecia por semanas inteiras em seus caminhos de

barata – não o distinguíamos mais, fundiu-se completamente naquela tribo negra e assombrosa (SCHULZ, 2015, p. 100).

A transformação metafórica do pai em barata é grotesca. O autor apresenta aqui a possibilidade da deformidade física, da aberração humana, do corpo grotesco. Com isso, também ao sugerir essa imagem, é capaz de chocar o leitor. O grotesco crítico, comprometido com reflexões sobre a vida, entra nesse espaço para revelar as crises da existência humana. Na doença, a família rejeita, a personagem torna-se improdutiva dentro das finanças da casa e a indiferença se acentua quando o pai passa a ser visto como um inseto. O pai como um inseto é a compreensão percebida pelo narrador. Como inseto, em uma condição irracional, Jakub também passa a ser indiferente com os outros e para os outros.

A “inutilidade” da existência pode levar à morte. No entanto, a presença da morte por meio da doença, ao invés de ser comumente acompanhada de uma sensação de dor e angústia, apresenta-se por meio de fraudes ilusionistas, de palhaçadas, daquele que é visto como um “prestidigitador metafísico”. No conto *Os pássaros*, o pai demonstra uma grande paixão pelos animais e começa a criar pássaros, iniciando pela incubação dos ovos de aves. O narrador relata a vivência na sua casa com essas criaturas, informando que o pai em um dado momento se confunde com o pássaro:

Lembro-me particularmente de um condor, uma ave enorme de pescoço pelado, rosto enrugado e viçoso [...]. Sentado em frente ao meu pai, imóvel em sua pose monumental dos sempiternos deuses egípcios, o olho coberto da belida branca com que cerrava de lado a pupila para encolher-se completamente na contemplação de sua nobre solidão, parecia, com esse perfil de pedra, o irmão mais velho de meu pai. A mesma cara ressecada e ossuda. (...) Até as mãos, fortes articulações, as compridas e magras mãos de meu pai [...] tinham seu análogo nas garras do condor (SCHULZ, 2015, p. 34).

Pai e pássaro: a mesma cara ressecada e ossuda, as mãos com fortes articulações, compridas e magras iguais às garras do condor. O corpo grotesco visa à subversão. Ele é sugerido nessa passagem em que o homem já não se difere do animal, ressaltando uma ordem apenas aparente, pois o que reina é o caos. O rebaixamento do ser humano a formas animais demonstra uma degradação do

homem. Degradação sofrida pelo homem moderno que se torna impotente diante das inúmeras transformações sociais e dos valores para se viver em sociedade.

Schulz escreveu essas narrativas no período do entre-guerras, vivenciou uma sociedade em crise permanente. Ao narrar esse corpo rebaixado, em degradação, subversivo, em mutação, o autor parece fazer um paralelo com as catástrofes da sociedade em que vivia. Porém, ele revitaliza a cultura, mostrando que, mesmo diante do medo do incompreensível, há como equilibrar os extremos por meio da literatura:

Com a sua paixão metafísica de criação do sentido, a sua concepção da língua que supunha uma simbiose entre palavras e coisas enfrentava a crise metafísica e a desintegração própria da modernidade. Tratava a literatura como um remédio para a crise e conseqüentemente procurava dominá-la, recuperando na sua prosa o mundo mágico da infância, combatendo a alienação, reconstruindo o mito primordial ou sonhando uma ordem cósmica favorável ao homem (SIEWIERSKI, 2012).

O desaparecimento do pai é compreendido de diversas maneiras pelo narrador, ora o pai tornar-se pássaro, seja pelas semelhanças físicas que a criança enxerga, seja pelas ações, seja pela metáfora do desejo de liberdade. O mesmo acontece quando o pai, na visão do narrador, se metamorfoseia em uma barata. Uma pessoa vista como desorientada, perdida, que vai sendo relegada e posta nos cantos da casa.

O pai-barata, o pai-pássaro, imagens corporais deformadas e transformadas em animais, parecem caracterizar também a loucura/distorção provocada pela doença. A loucura é também um elemento que exemplifica o grotesco, posto que ela tem “uma ação de funil tragante, por meio do qual um pequeno impulso basta para desencadear essa crescente turbulência que vai determinar o caos completo (KAYSER, 2003, p. 95).

Conforme Siewierski (2000, p. 170), nesse modo de abordar os fatos, Schulz (2015) procura reconstruir a ordem universal e restituir ao homem a sua cidadania no mundo; apropriando-se de uma linguagem estilística para falar sobre os incômodos. Logo, os temas e a prosa repleta de poesia, fazem com que o autor crie uma realidade em transe, mítica, exuberante e, como o narrador no conto *O livro* afirma:

Um acontecimento pode ser, devido à sua origem e a seus próprios meios, pequeno e pobre, no entanto, junto ao olho, pode abrir em seu interior uma perspectiva infinita e radiante, porque o ser superior tenta exprimir-se nele e brilha nele violentamente (SCHULZ, 2015, p. 133).

A medida dos acontecimentos é, portanto, oferecida pela criança, por seu imaginário fértil. Logo, ela reage com paixão a tudo que descobre, sendo uma observadora curiosa e sensível diante do que acontece. Nesse trabalho de narração, os contos de Schulz apresentam o maravilhoso particular que recebe contribuições do grotesco. Schulz propõe, portanto, adentrar não apenas no grotesco, mas em um fabulismo moderno, um mundo diferenciado que comunga de vários fenômenos artísticos. O autor convida, portanto, o leitor a ser sócio dele nessa empresa de descobrimentos.

O grotesco encontrado em Schulz não é aquele esdrachado, se apresenta em nuances poéticas. O grotesco sugerido nas imagens criadas enriquece o texto, tornando-o ainda mais onírico. O grotesco mágico exhibe em Schulz subversões, duelos internos, cria paradoxos, explora o abstrato. Assim sendo, considera-se que o fabulismo apresenta em suas características um grotesco lírico. O fabulismo schulziano revisita o grotesco moderno, ampliando a sua possibilidade de representação.

No fabulismo schulziano depara-se com a representação do mundo familiar estranhado, um estranhamento de mundo causado seja pelos males da modernidade, seja pelos dramas familiares ou pelos conflitos da alma. O fabulismo em Schulz caracteriza-se também pela linguagem ao mesmo tempo que chocante, das excrecências, poética, lírica, capaz de responder às crises de seu tempo sem ser realista. Por fim, assinala personificações e descreve corpos em mutações, ressaltando o que há de maravilhoso na empolgação pueril.

1.1 O código metafórico: sublime em Schulz

Toda obra de arte apresenta características próprias. Conforme Blanchot (2011), isso acontece porque a arte quer distinguir-se das outras formas da obra humana e da atividade em geral. Diante de uma obra de arte, proferem-se juízos,

quase sempre procurando a harmonia e a cósmica perfeita. No entanto, sabe-se que proferir juízos é uma atividade humana mutável e que parece acompanhar as tradições e o tempo. Logo, mudam-se os critérios de avaliação dos dados estéticos e, ao mesmo tempo, a forma como vemos/lemos/sentimos a arte.

É, pois, o que acontece quando se depara com o fenômeno do sublime. O sublime tem sido objeto de interesse desde a Antiguidade. No século III d.C, Longino escreve um tratado, fazendo uma análise do sublime como um conceito de retórica que provoca o êxtase. Para o autor citado (1997, p. 71), o sublime é um estado em que o espírito atinge um grau de elevação. Por volta do século XVIII, o irlandês Burke (1996) traz novas maneiras de se conceber o sublime, valorizando, especialmente, a imaginação como fator de criação. Partilha-se dessa compreensão e, por isso, vê-se a importância de se estudar o sublime em Schulz.

Burke (1993) afirma que o sublime é provocado, principalmente, pelas paixões, dado que estas são sentimentos humanos fortes capazes de anular, inclusive, o raciocínio. Entretanto, para esse autor (1993, p. 47-48), somente as paixões ligadas à autopreservação, advindas da dor e do perigo, são as principais fontes de sublime. Em Schulz, a veneração de Józef em relação a Jakub é a grande paixão que suscita a dor:

Eu estava magoado com minha mãe pela facilidade com que ela se conformara com a perda de meu pai. Ela nunca o amou – pensei – e como meu pai não estava arraigado no coração de nenhuma mulher, não podia também fincar raízes em nenhuma realidade e pairava eternamente na periferia da vida, em regiões semirreais, nas beiradas da existência (SCHULZ, 2015, p. 98).

Józef, magoado com a mãe, busca entender o que aconteceu com seu pai. Em *As baratas*, o narrador parece sentir-se sozinho depois do desaparecimento daquela época genial de Jakub. O sublime se liga, nessa perspectiva de análise, à associação que Burke (1993, p. 51) faz do sublime com a solidão. Para o autor supracitado, a solidão é uma dor positiva intensa capaz de produzir prazer, posto que coloca o homem diante tanto da ação como da contemplação.

A partir desse momento, no conto em estudo, o narrador acessa a memória e se coloca a narrar e a contemplar as ações do pai quando da “inundação do enxame negro que preenchia a escuridão da noite com uma correria de aranha” (SCHULZ, 2015, p.99). No final de *As baratas*, Józef indaga se de fato o pai se tornara uma

barata, pois, para ele, o pai era aquele condor empalhado em uma estante do salão. O sublime, considerando as concepções de Burke (1993), se realiza em Schulz por intermédio do diálogo com alguns sentimentos como a paixão, a dor e a solidão. Essas temáticas, mesmo que sutis, provocam efeitos estéticos.

A morte sugerida afeta o homem, por vezes, até mais do que a morte em si. Por isso, suas representações servem como motor literário capaz de gerar efeitos estéticos como o grotesco e o sublime. A presença da morte em *Lojas de canela* aparece para mostrar ao leitor os obstáculos da vida e as invariáveis emoções diante deles. Ela é construída por meio de metáforas e comparações grotescas, como se observou, suscitando determinadas emoções que provocam o sublime.

O sublime pode ser entendido também como uma emoção suprema, um encantamento, que leva o sujeito à reflexão, ao raciocínio, desconsiderado por Burke. É, conforme Kant (2002), a percepção mais fina acerca de algo, é o que faz o sujeito transcender. Percepções como essa caracterizam o sublime moderno.

Kant (2002) apresenta, então, novos significados estilísticos para o sublime; segundo o filósofo, o fenômeno ocorre quando algumas experiências ultrapassam os limites sensíveis da nossa natureza, despertando sentimentos ambíguos de prazer e desprazer. Assim, para o autor citado, trata-se de um juízo estético-reflexivo.

Em muitos contos, o narrador disserta sobre a forma, a fraseologia²² e as possibilidades das narrativas. Por meio de um discurso complexo, o narrador representa muitas imagens que provocam na leitura uma reflexão estética. Ver-se-á, no capítulo seguinte, que o tempo em Schulz é marcado pelas estações do ano, são elas que incitam o bem ou o mal-estar do narrador. Por isso, destacar-se-á, em particular, o sublime das estações para ressaltar o fascínio surgido a partir da mitificação do cotidiano familiar.

As concepções de Burke (1993) e Kant (2002) não se anulam, mas se somam, e o sublime acontece/aparece em Schulz naqueles momentos em que o discurso anima de dentro para fora, arrastando, como diz Longino (1996, p. 72), os leitores ao êxtase, mas, sobretudo, à comoção e à reflexão. O sublime pode ser considerado o principal efeito estético advindo das estações em Schulz, resultado da combinação com as metáforas e a imaginação.

²² Termo usado por Schulz, 2015, p. 331. Em *O outono*.

A forma como o narrador descreve as estações, em *Lojas de canela*, é entendida como o principal efeito estético que produz o sublime moderno. Essas representações ultrapassam os limites sensíveis do leitor, fazendo surgir sentimentos de encantamento e deslumbre, ou mesmo o êxtase, dito por Longino (1996). As metáforas que ilustram as estações podem se tornar pinturas ao olhar mais atencioso.

O verão, em julho e agosto, deixava as personagens embriagadas com a luz, “as folhas ardiam de tanto fulgor e tinham no fundo a polpa das peras douradas, doce de desmaiar” (SCHULZ, 2015, p.13). Schulz, usando a palavra, cria no imaginário do leitor imagens sinestésicas. As folhas ardem como o sol na pele, a sua cor se modificara e, amarelada, se assemelhava a uma pera. O sol queima, tonteia, deixa o olhar turvo e embriagado como em uma volta de um desmaio.

Nas manhãs luminosas, Adela voltava do fogo do dia incandescente como Pomona, despejando de sua cesta a beleza colorida do sol – as cerejas brilhantes, cheias de água sob a casca transparente; as misteriosas ginja pretas, cujo perfume superava tudo que o sabor pudesse oferecer; os damascos, cuja polpa dourada guardava a medula das tardes prolongadas (SCHULZ, 2015, p. 13).

O narrador oferece às frutas características que encantam como brilho, mistério e perfume que superam o sabor; essa memória remete-o às experiências das tardes prolongadas daquele tempo. Esse imaginário permite a fabulação. A partir de descrições como essas é que o narrador vai se situar na história, pois as lembranças do que ele viu provocam na mesma medida a lembrança do que sentiu.

No meio da poesia das frutas, na visão de Józef, Adela descarregava também:

As mantas de carne com seus teclados de costelas de vitela, inchadas de força e de nutrição, as algas de legumes feito moluscos e medusas mortos – a crua matéria-prima do almoço de sabor ainda indefinido e estéril, os ingredientes vegetais e telúricos do almoço, de cheiro selvagem e campestre (SCHULZ, 2015, p. 13).

Após um rápido verão, “chegaram os dias de inverno, amarelos e cheios de tédio” (SCHULZ, 2015, p. 31). Desenvolve-se nesse momento as grandes peripécias de Jakub. Após grandes euforias, em uma certa madrugada de fim inverno, uma floração inesperada encheu o ar

De um sussurro cintilante, de um suave murmúrio, e que através de varetas dos galhos transbordava feito confete colorido. Eu podia ver a vibração do ar e a fermentação da aura exuberante e materializando essa floração precipitada (SCHULZ, 2015, p. 57).

Tal descrição dessa floração era apenas uma miragem, “a matéria fingindo vida”, era apenas uma mistificação, informa o narrador. “O tempo extravagante gera às vezes em seu ventre anos diferentes, singulares, degenerados” (SCHULZ, 2015, p. 107). Em *Lojas de canela* o autor situou quase todas as suas histórias nesse clima cinzento de inverno longo e frio, causando um tempo de delírios, uma mistura de prazer e desprazer diante da narrativa.

Em tempos brancos e amarelos de tédio, como naquele verão e inverno de *Lojas de canela*, “os olhos, saturados da leitura e cheio de conteúdo, podem verter imagens e perder cores em páginas vazias [...], antes que sejam atraídos pelos labirintos de novos capítulos e aventuras” (SCHULZ, 2015, p. 107). As noites inverniais eram “selvagens e dilatadas, cobertas por céus enormes, ainda crus e sem perfume, noites que, entre atalhos e estepes aéreos, conduzem ao descampado das estrelas” (SCHULZ, 2015, p. 150).

A primavera em Schulz só chega em *Sanatório sob o signo da clepsidra*. Mas não foi qualquer primavera, foi a “mais verdadeira, a mais deslumbrante e ofuscante do que as outras primaveras” (SCHULZ, 2015, p. 149). Com a primavera, vem na obra do autor polonês uma inundação de imagens: manifestações e desfiles, revoluções, a infinidade da tristeza e do prazer, jardins agitados, dias patéticos, sublimes e triunfantes. Inspirado por essas imagens, o narrador conta, nesse conto, que ela chega “suave, numa noite quente, que com uma lua violeta recém-nascida prateava o lodo ainda fresco” (SCHULZ, 2015, p. 153).

O ar, antes temperado, ficou de repente “doce e insípido”, perfumando por meio das “primeiras prímulas que floresciam lunaticamente na mágica luz branca” (SCHULZ, 2015, p. 153). Abria em sua frente “cores dos mundos, o vento dos espaços infinitos. [...] Tu, Deus, passaste por ele, página por página, arrastando atrás de Ti a cauda tecida de todas as zonas e de todos os climas” (SCHULZ, 2015, p. 159). Naquela primavera, Józef volta-se a Deus, volta-se às coisas elevadas, ao sublime e entende que aquela primavera “esperava a revelação”, estava “pronta para receber um conteúdo desconhecido” (SCHULZ, 2015, p. 156).

Porém, é no outono que se colhe tudo. Em uma descrição desta estação, o narrador parece se deslocar ao paraíso e se põe em uma realidade idílica. Para o narrador, o outono possui um belo estilo barroco, dominado pelo ímpeto da fantasia e da paixão. Esta estação é, então, personificada e a ela atribuída características também humanas. Ela é doce, medita, é grande e balbuciava como um homem louco.

Suas doçuras e meditações tiveram um estigma da exaltação juvenil. Suas noites eram grandiosas e infinitas como a inspiração megalomaniaca dos apaixonados, ou eram enxames de fantasmas como no balbucio dos alucinados. Seus cheiros eram exagerados e acima da capacidade do encantamento humano (SCHULZ, 2015, p. 331).

O outono é mágico, diz o narrador (2015, p. 331), e toca promovendo ilusões. Nesse momento climático, para ele, todas as coisas se desmaterializam, crescem e assumem formas superiores. Nesse momento da escritura, Schulz demonstra um retorno à proposta Simbolista, ocorre uma busca da essência por meio da materialidade da palavra. Em sua linguagem, vê-se uma abundância de metáforas sensitivas.

“A gente comia suas maçãs, sonhando com as frutas das paisagens paradisíacas” (SCHULZ, 2015, p. 331). A materialidade da palavra remete-se à essência dela por meio da sugestão. A imagem de uma maçã o leva ao paraíso. No paraíso bíblico, a macieira é a árvore do conhecimento ou do bem ou do mal. As raízes dessa árvore mergulham no solo e seus galhos apontam o céu. Por isso, conforme Chevalier & Gheerbrant (1995, p. 84), é considerada representante das relações entre a terra (o microcosmo) e o céu (o macrocosmo). Tem o sentido de centro e na iconografia cristã é considerada a árvore da vida.

A maçã, simbolicamente, representa sabedoria e desta resulta também o sofrimento. A Bíblia assegura que Deus disse a Adão que se comesse da árvore do conhecimento iria morrer. Uma proposta de leitura para esse evento bíblico é a de que, ao adquirir capacidade de discernimento, o homem colhe também uma vida de

atribuições. Na mitologia grega²³, a maçã é tão sedutora que se torna o elemento que causa discórdia.

A imagem da maçã leva o narrador ao paraíso, no outono, “enquanto seus pêssegos faziam pensar em frutas etéreas a serem consumidas só com o olfato” (SCHULZ, 2015, p. 331). Acredita-se que as flores e pétalas do pessegueiro estimula o encantamento romântico nos homens. Em setembro, a paisagem na Polônia fica com uns coloridos espetaculares e um frescor. “Em sua paleta só os mais sublimes registros de cores, e nem conhecia a fartura e a firmeza dos marrons-escuros, profundos e terrosos” (SCHULZ, 2015, p. 331).

Nada disso parece ser vivenciado, as imagens sugeridas pela palavra permitem que o narrador e o leitor viaje pelo local paradisíaco eleito pelo próprio narrador. Lá, ele encontra um lugar de prazeres, de abundância, de imortalidade. É no sentir e narrar as estações que ele chega ao lugar utópico de seus sonhos. O outono em Schulz (2015, p. 331) é, portanto, a necessidade e a saudade da alma humana, ao mesmo tempo, da materialidade e da essência.

Em Schulz, as estações acompanham as fábulas do narrador. Suas histórias iniciam no verão, em seguida, atravessam um longo inverno. Depois, chega a primavera, significando o alvorecer de novos tempos. Ao final, o outono se instala, momento de colheita do que se construiu. Em suas obras, as estações são mais do que marcações de tempo, elas podem ser consideradas, sobretudo em *Sanatório sob o signo da clepsidra*, como personagens com quem o narrador dialoga. Em *O outono*, o narrador estabelece um diálogo com a Estação, recriminando e culpando-a, pois ela foi a responsável, em especial, pela profundidade das suas tristezas.

Como se viu, as estações permitem o fabulismo acontecer nas narrativas de Schulz. Quando se fabula, se traz imagens, cheiros, gostos, memórias ou quase memórias, paixão, beleza. A matéria em si não é bela, o juízo de sua beleza, capaz de suscitar o sublime, acontece quando se fabula, quando se cria imagens sobre ela. Fabular, conseqüentemente, possibilita ir além do encantamento humano.

Fábulas se fazem, sobretudo, de imagens sublimes. O sublime em Schulz mostra que, apesar do modernismo que popularizou tudo e a palavra perdeu um pouco do seu polimento em detrimento do cientificismo, a palavra em Schulz não

²³ Afrodite prometeu a Páris, da Grécia, dar-lhe o amor da mais bela mortal caso ele lhe entregasse o pomo. Helena, casada com Menelau, de Troia, foi raptada por aquele. Ver *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, de Pierre Grimal.

perde a sua aura²⁴. E é por isso que este trabalho não visa a desmascarar tudo que Schulz escreveu e cair no risco de empobrecer suas metáforas e temáticas, porém, o objetivo é relacionar seus princípios artísticos com os filosóficos, buscando entender as características que criam um fabulismo na obra desse autor.

²⁴ Termo usado por Walter Benjamim, no ensaio *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* (1955), em que o autor correlaciona a aura à autenticidade, aos elementos que fazem uma obra única.

CAPÍTULO II: NARRAÇÃO NO TEMPO DA CLEPSIDRA



Figura 3 - *Os condores*. Desenho produzido em 2016/1, pelo aluna Sofia Botelho, do curso de Letras da UnB, durante uma aula do estágio de Doutorado da pesquisadora desta tese, na disciplina de Literatura estrangeira em língua vernácula.

Narrar é um dos atos mais antigos na história do homem, e refletir sobre esse ato, também o é. No intuito de discutir o assunto, neste capítulo, tratar-se-á a narração, em especial, como experiência, não necessariamente somente daquilo que se viveu, mas também do que se imaginou. No entanto, fazer e transmitir experiências não é uma tarefa simples, pois, como afirma Agamben (2008, p. 21), “todo discurso sobre a experiência deve partir atualmente da constatação de que ela não é mais algo que ainda nos seja dado fazer”.

De acordo com Agamben (2008), o problema da experiência perpassa o problema da linguagem, posto que a subjetividade está na capacidade de o locutor dizer “eu” e “o pensamento moderno erigiu-se sobre esta assunção não declarada do sujeito da linguagem como fundamento da experiência e do conhecimento” (AGAMBEN, 2008, p. 57). Em vista disso, vê-se neste trabalho a necessidade de se investigar o eu moderno, em uma tentativa de apreender com mais profundidade o enunciador de Schulz.

Porém, antes de se investigar sobre o sujeito moderno e sua linguagem, ressalta-se a importância de investigar a infância, visto que é nela que está a origem da linguagem e nesta os limites do falante:

Pois a experiência, a infância que aqui está em questão, não pode ser simplesmente algo que precede cronologicamente a linguagem e que, a uma certa altura, cessa de existir para versar-se na palavra, não é um paraíso que, em um determinado momento, abandonamos para sempre a fim de falar, mas coexiste originalmente com a linguagem, constitui-se aliás ela mesma na expropriação que a linguagem dela efetua, produzindo a cada vez o homem como sujeito (AGAMBEN, 2008, p. 59).

Experiência é aquilo que passa, acontece e mexe com um indivíduo particular. É capaz, pois, de marcá-lo e tornar-se parte dele. Para se narrar experiências no campo da ficção, é preciso a existência de um narrador, distinto do autor empírico e mesmo das personagens desse mundo ficcional. Para início de discussão, adentrar-se-á ao mundo infantil de Józef, observando, em princípio, como a infância é plural e determinante para uma existência narrativa poética, sobretudo, quando se observa a linguagem.

2.1 Infância e narrativa

A sociedade europeia, até meados do século XVIII, era organizada por um sistema de linhagens: havia uma supremacia da classe aristocrática que ampliava seus domínios por intermédio de vínculos familiares. Nesse contexto, o casamento (a família) era um negócio, sem relações afetivas, ou mesmo, sem as noções de privacidade e vontade individual, porquanto a organização familiar existia, sobretudo, para garantir que os bens fossem passados por herança.

Alguns estudiosos, como Philippe Ariès, salientam que nas sociedades antigas, antes do século XIII, a afirmação do sentimento de infância era superficial, podendo-se considerar que não existia²⁵. A criança, por muito tempo, foi considerada um ser humano à parte, pensada somente como um adulto de tamanho reduzido²⁶. Por consequência, essa criança não era objeto de atenção e recebia pouca afeição.

Ariès (1981) informa que na França, no fim da Idade Média, a palavra *enfant* (criança) tinha um sentido amplo: designava tanto o bebê quanto o adolescente. Nos séculos XIV e XV, consoante o autor citado (1981, p. 41), era sinônimo de palavras como *valets*, *valeton*, *garçon*, que eram também termos do vocabulário das relações feudais ou senhoriais. Nesse momento, ainda de acordo com o historiador francês (1981, p. 42), estabelecia-se a noção de dependência à ideia de infância. Nessa perspectiva, a criança era educada e preparada para o mundo por meio do convívio com os adultos: “a criança aprendia as coisas que devia saber ajudando os adultos a fazê-las” (ARIÈS, 1981, p. 10).

Os estudos mostram que o século XVII iniciou consideráveis mudanças. O sistema feudal foi abolido e a sociedade começou a se concentrar na família, logo, o

²⁵ Porém, segundo Ariès (1981, p. 52), há uma indicação de que a idealização da infância teria existido na Grécia Antiga, embora não incentivada, uma vez que, quando se focaliza a iconografia da época, por exemplo, percebe-se uma representação da criança, ressaltando-se, pois, suas formas, sua graça, sua redondeza (ver a figura de Eros: a saber, “Os pequenos Eros proliferavam com exuberância na época helenística” (ARIÈS, 1981, p. 52). Assim, para Ariès (1981, p. 156), a afirmação de que o sentimento de infância não existia não significa dizer que as crianças eram negligenciadas ou desprezadas. O autor entende que não existia, até meados do século XII, uma “consciência da particularidade infantil”, que distingue a criança do adulto. Essa descoberta mostrou seus indícios no século XIII e está evoluindo ao longo da história.

²⁶ De acordo com Ariès (1981, pp. 50-51), até por volta do século XII, não existiam crianças caracterizadas por uma expressão particular. A arte medieval desconhecia a infância ou não tentava representá-la. Os artistas, até então, retratavam as crianças a partir de homens reproduzidos em uma escala menor. A criança, nesse contexto, só se distinguia dos adultos pelo tamanho, a contar sem nenhuma diferença de expressão ou de traços (Ver: *Evangelário de Oto III*, Munique, século XI.).

poder centralizador associou-se à camada burguesa capitalista que valorizava o individualismo, a privacidade e o afeto entre pais e filhos. Nesse contexto, a criança começou a assumir um novo papel social.

Na sociedade europeia, a descoberta da infância mostrou sinais significativos de desenvolvimento, a família passou a se organizar em torno da criança, dando importância aos seus estudos e cuidados:

Um novo sentimento da infância havia surgido, em que a criança, por sua ingenuidade, gentileza e graça, se tornava uma fonte de distração e de relaxamento para o adulto, um sentimento que poderíamos chamar de 'paparicação' (ARIÈS, 1981, p. 158).

Evidentemente, as novas relações familiares estabeleceram novos comportamentos. É então que, conforme Peres (1999, p. 25), dois aspectos se destacaram: a inocência da criança devia ser resguardada e a ignorância abolida. Essa mudança no modo de conceber a criança motivou o surgimento de brinquedos, livros, bem como novos rumos da ciência (psicologia infantil, pediatria, pedagogia) direcionados à infância.

O modo de se compreender a infância foi se modificando ao longo da história e alguns traços comuns nas crianças, como a imaginação e a fantasia, antes eram vistos como uma doença social na qual se demonstrava a incapacidade de racionalização na infância. A reorganização social modificou o pensamento e promoveu o reconhecimento da infância.

Em um contexto crescente de mudança em relação à concepção de criança, o pensamento de Gaston Bachelard (1884-1962) ganha espaço no cenário ocidental. O filósofo penetra no mundo dos sonhos e dos devaneios, buscando compreender os sentidos das imagens e da imaginação, em especial, na infância. Para Bachelard (1988), a imaginação deixa de ser apenas uma cópia do real, como afirma a tradição, e passa a designar uma realidade surreal. Tal compreensão entra em acordo com a proposta de leitura, neste trabalho, feita em Bruno Schulz, visto que se compreendem as narrativas contadas por Józef como uma fabulosa surrealidade.

O devaneio, segundo Bachelard (1988), é a entrega do corpo e da alma à imagem que encanta. Logo, para este autor, quando os devaneios são propícios, ao contar uma história, as crianças reconstroem como um poeta os devaneios da

infância, em uma atmosfera de sonho na qual os gestos e as aparentes insignificâncias adquirem uma dimensão universal e fora do tempo:

Adentrei a noite de inverno, colorida pela iluminação do céu. Era uma dessas noites claras em que o firmamento sideral é tão extenso e ramificado que parece ter sido dissociado, partido e dividido num labirinto de outros céus, suficientes para ser repartidos entre as noites de inverno do mês inteiro e para cobrir com seus abajures prateados e pintados todos os fenômenos noturnos, todas as aventuras, escândalos e carnavais. Numa noite dessas, é uma leviandade imperdoável mandar um garoto com uma missão tão importante e urgente, porque em sua meia-luz se multiplicam, confundem-se e trocam-se umas ruas com as outras, ruas sócias, ruas mentirosas e enganadoras. A imaginação encantada e confundida produz plantas ilusórias da cidade, supostamente há muito conhecidas e sabidas, nas quais as ruas têm seu lugar e seu nome, mas a noite, em sua inesgotável fertilidade, não tem nada melhor a fazer senão fornecer sempre novas e imaginárias configurações (SCHULZ, 2015, p. 77).

Ao andar pelas ruas de Drohobycz à noite e narrar o fato, as escolhas linguísticas do narrador mostram que as crianças entram em um mundo de imagens sem, necessariamente, se preocupar em representá-lo, porém, vivendo-o, como pontua Bachelard (1988), e com um apetite de absorvê-lo: A noite não estava nada fria, pelo contrário – estava listrada de veios de um estranho calor e de sopros de uma falsa primavera. A neve encolheu em cordeiros brancos, num toirão inocente e doce que cheirava a violetas” (SCHULZ, 2015, p. 77).

Bachelard (1988) acredita que a infância mantém uma relação direta e íntima com a existência poética, ideia que torna mais compreensível a narrativa de Józef. Segundo o filósofo, a infância é solitária e cósmica. Acredita-se que no instante da infância solitária é que a criança pode alcançar voos libertadores. Nos exemplos citados, destacou-se trechos do conto *Lojas de canela*, no qual o narrador, ao se encontrar no teatro um dia à noite, recebe da mãe a missão de voltar a sua casa à procura da carteira de dinheiro de seu pai. Esse motivo desencadeia uma aventura pelas ruas da cidade em que, como Józef afirma, a noite e o luar deixam as ruas férteis de possibilidades imaginativas que o distraem. Diante da aventura:

É impossível andar pela Podwale ou por qualquer outra das ruas escuras, que são o reverso, o forro das quatro linhas da praça, e não se lembrar de que às vezes ainda estão abertas nessa hora tardia

algumas daquelas lojas tão atraentes e singulares, esquecidas nos dias comuns. Costumo chamá-las de lojas de canela, pela cor dos lambris escuros com que são revestidas (SCHULZ, 2015, p. 78).

De acordo com Józef, era rara a oportunidade de visitar uma dessas lojas, pois elas estavam desaparecendo da cidade em detrimento de lojas mais populares, com artigos mais baratos, visando ao consumo. Nas “lojas de canela” a oferta era diferenciada, podiam-se encontrar “caixinhas mágicas, selos de países há muito desaparecidos, estampas chinesas, índigo, resina de Malabar, ovos de aves exóticas ...” (SCHULZ, 2015, p. 78). Aproveitando tal ocasião, “nas asas do desejo de visitar as lojas de canela, virei numa rua conhecida e mais voava do que andava, tomando cuidado para não errar o caminho” (SCHULZ, 2015, p. 79).

Na infância, como a infância narrada em Schulz, o apetite do sonhador, da criança sonhadora, se alimenta de substâncias “densa ou rara, quente ou doce, clara ou cheia de penumbra segundo o temperamento de sua imaginação” (BACHELARD, 1988, p. 171). O desejo de visitar uma loja de canela parece estar ligado a uma “memória cósmica”, dita pelo autor citado, na qual as crianças deixam-se penetrar por suas fábulas criadas por sua imaginação.

Procurando as tais lojas, Józef se perde pelas ruas de Drohobycz, fabulando um momento em que se deparou com o Ginásio onde estudava. Entrou. A partir daí, narra-se experiências partilhadas naquele lugar e o que encantou os olhos:

Aqui começava, diante de meus olhos, uma longa sequência de salas que corriam para o fundo, decoradas com um esplendor deslumbrante. Seguindo a fileira de revestimentos de seda, espelhos dourados, móveis preciosos e lustres de cristal, o olhar penetrava na polpa macia desses interiores supérfluos, cheios de cirandas coloridas e arabescos lampejantes, grinaldas emaranhadas e flores que desabrochavam. O silêncio profundo desses salões vazios era preenchido apenas pelos olhares que os espelhos trocavam entre si e pelo pânico dos arabescos, que corriam alto nos frisos ao longo das paredes e perdiam-se no estuque dos tetos brancos (SCHULZ, 2015, p. 82).

Józef é, no momento da escritura, um narrador adulto. Percebe-se isso por sua escolha vocabular refinada e rica em pormenores metafóricos. A narração trata-se, pois, de memórias da infância aprimoradas pela capacidade ficcional daquele que conta. O singular nas suas histórias é a capacidade da criança, visto que se trata da sua consciência dos fatos, de ressignificar tudo que ela vê. Por isso, ao narrar a experiência partilhada, parece necessário compreender que as estratégias

das crianças para produzir lembranças e comunicá-las, constituindo memórias e compreensões sobre o tempo, é uma forma de ressignificar o passado no presente e apresentá-lo em sua novidade (MEDEIROS, 2010, p. 331).

O poeta, em geral, conforme Bachelard (1988), sublinha a infância em sua beleza, em suas imagens singelas. Como representado em Schulz, o poeta tem a capacidade de levar ao passado ou trazê-lo, ressignificando-o. Logo, permite ao leitor, juntamente com o narrador, entrar em um devaneio que une imaginação e memória. Saindo às pressas do Ginásio em que estudou, Józef conta:

Na rua escureciam alguns fiacres muito batidos, em mau estado, cochilando feito caranguejos ou baratas deformados. Um cocheiro inclinou-se do alto da boleia. [...] – Vamos embora, senhor? [...] Mas numa noite como essa quem é que se entrega aos caprichos de um cocheiro tão irresponsável? [...] Na frente de um botequim, um grupo de cocheiros acenou-lhe com as mãos em amigável saudação. Ele, todo contente, respondeu alguma coisa e, sem parar o veículo, largou as rédeas no meu colo, desceu da boleia e juntou-se aos colegas. 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 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 (SCHULZ, 2015, p. 83-84).

Józef apresenta a sua infância, enriquecendo a do leitor. Viu-se, no exemplo anterior, que ele apresenta uma realidade ultrapassada pelo imaginário. Em qual realidade uma criança é abandonada por um cocheiro e obrigada a conduzir um cavalo? A descrição parece fruto da imaginação criadora infantil, na qual a infância se revela por ser iluminada por uma existência poética. Assim, a “infância liga o real ao imaginário, vivendo com toda imaginação as imagens da realidade” (BACHELARD, 1988, p. 102).

A objetivação da vida afasta a imaginação; e toda infância, conforme o autor citado, pode ser naturalmente fabulosa, uma vez que “a infância vê o Mundo ilustrado, o Mundo com suas cores primeira, suas cores verdadeiras” (BACHELARD, 1988, p. 112). As crianças entram em um mundo de imagens e as vivem, aquelas passam a ser as suas experiências.

Em vista do exposto, reconhece-se a infância como um elemento primário dentro do processo de caracterização do fabulismo. Pois é preciso

Reconhecer a permanência, na alma humana, de um núcleo da infância, uma infância imóvel mas sempre viva, fora da história, oculta para os outros, disfarçada em história quando a contamos, mas que só tem um ser real nos seus instantes de iluminação – ou seja, nos instantes de sua existência poética (BACHELARD, 1988, p. 94).

A infância narrada por um narrador com a consciência infantil é fabulosa. Para que essa descrição fabulosa aconteça, o filósofo em estudo dirá que é preciso “dar às lembranças sua atmosfera de imagem” (BACHELARD, 1988, p. 99). Cumpre lembrar que esse tempo das lembranças é o tempo singular das estações, em que “a lembrança pura não tem data. Tem estação. É a estação que constitui a marca fundamental das lembranças. Que sol ou que vento fazia nesse dia memorável?” (BACHELARD, 1988, p. 111).

O tempo das estações é o tempo de Schulz. São as estações do narrador e suas marcações que embelezam e trazem angústias para as histórias, deixando-as fora do tempo cronológico. Nessa escolha, o narrador de Schulz cria imagens de um modo especial em que suas histórias poderiam, facilmente, serem congeladas na imaginação e retratadas como pinturas. Nelas, o tempo do mundo é renegado e passamos a descobrir o tempo do instante poético. A saber, seguem algumas marcações desse tempo sob o signo dessa passagem:

Chegaram os dias de inverno, amarelos e cheios de tédio (SCHULZ, 2015, p. 31);

- Certa madrugada de fim de inverno [...] (SCHULZ, 2015, p. 57);

Na época dos dias mais curtos e sonolentos do inverno, emoldurados de ambos os lados, de manhã e ao anoitecer, nas bordas de peliça dos crepúsculos, quando a cidade ramificava-se cada vez mais fundo nos labirintos das noites de inverno e custava-lhe tanto atender às chamadas ao retorno e ao juízo da brevíssima aurora (SCHULZ, 2015, p. 75);

Adentrei a noite de inverno, colorida pela iluminação do céu (SCHULZ, 2015, p. 77).

Nessa perspectiva, o tempo poético assegura a possibilidade de devanear sem a preocupação em seguir o que Bachelard (1988) chama de “fio de uma aventura”. Schulz (2015, p. 137) também reflete sobre o tempo e, para ele, somente os fatos comuns são ordenados no tempo. A sequência dos acontecimentos como um fio são importantes, no entanto, o autor acredita que o tempo cronológico é estreito demais para abrigar todos os acontecimentos. No conto *Época genial*²⁷, o narrador provoca o leitor:

Mas o que fazer com 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, 2015, p. 137).

O narrador propõe, então, a “venda” dos “braços laterais do tempo” (SCHULZ, 2015, p. 137). Ele admite que esta possibilidade é problemática, porém, quando se tem acontecimentos extranuméricos, eles não podem ser enfileirados. O narrador em *Época genial* sugere que o leitor tente encontrar em um dos pontos da história, os braços laterais, e empurrar para uma rua sem saída os eventos ilícitos.

Bachelard (1988) acredita que nos devaneios, nas ruas sem saídas, as crianças encontram suas fábulas. Logo, estas passam a ser a sua própria vida. *Lojas de canela* é a vivência da personagem Józef. O fabulismo em Schulz se caracteriza, portanto, pela representação poética da infância, mas sem precisão. As histórias fabulosas de Schulz se realizam como fábulas por articular sonhos e devaneios de um narrador com a consciência infantil.

Um acontecimento pode ser, devido à sua origem e a seus próprios meios, pequeno e pobre, no entanto, junto ao olho, pode abrir em seu interior uma perspectiva infinita e radiante, porque o ser superior tenta exprimir-se nele e brilha nele violentamente (SCHULZ, 2015, p. 133).

Além disso, o fabulismo se revela na narração que toma para si, de maneira diferenciada, a autoridade para modificar e fabular o tempo. O tempo das estações faz o leitor percorrer tudo que acontece em uma viagem. O narrador informa que se recolhe pedaço por pedaço a época genial de sua vida, mas, para o leitor descobri-la

²⁷ Ver *Sanatório sob o signo da clepsidra*.

é preciso se movimentar, balançar nas ondas da “fraseologia”, entrar nesse “trem” e pagar o pedágio necessário à descoberta do eventos.

No conto *O outono*, o narrador de Schulz faz um monólogo sobre a Estação em Drohobycz. Józef, com quinze anos, reitera como o tempo da Estação determinou a sua felicidade e a sua tristeza. Para ele, a Estação nunca ficou nos limites do real e nenhuma realidade a satisfazia, por isso ela foi representada por meio do fabulismo.

Você não é inocente, ó Estação! [...] Você não quis, ó Estação, ficar nos limites do real. Nenhuma realidade a satisfazia. Você não cabia em nenhuma realização. Como o real não a saciava, você criava as superestruturas das metáforas e das figuras poéticas, transitava em associações, alusões, imponderabilidades, no meio das coisas. Cada coisa remetia a outra, que se referia à seguinte e assim por diante, sem fim (SCHULZ, 2015, p. 331).

Cada evento em *Lojas de canela* remete a outro evento. As histórias não têm fim. A personagem parece entrar em vários vagões de um longo trem em uma viagem que leva ao infinito. Essa percepção admite a ideia de que Schulz produz uma realidade em movimento, que será estudada no próximo tópico.

O tipo de fábula aqui descrito é complexo, pois ao mesmo tempo emociona, espanta, agrega, instiga, seduz, convida. Por isso, essas narrativas podem ser confundidas com os fenômenos retratados no capítulo anterior. O maravilhoso e o fantástico exploram o surreal, o grotesco torna algo familiar estranhado e o sublime encanta. O fabulismo também agregará essas características, conforme vê-se até aqui, porém, é diferenciado nas suas especificidades narrativas.

2.2 A realidade narrativa em movimento: o método de Schulz

A recuperação literária da infância criou na obra *Lojas de canela* narrativas repletas de memórias, como dito no tópico anterior, mostrando que tudo retoma o que já existe. Jarzębski (2016) acredita que todas as histórias emergem de algumas ‘pré-fábulas’, histórias mitológicas ou arquetípicas. Para esse autor, em Schulz, a mitologia é a mãe de todos os acontecimentos e é ela quem dá garantia para que tudo possa acontecer, pois tudo que existe, só existe porque deriva de modelos.

As histórias de Schulz, portanto, poderiam ser ordenadas e fechadas em imagens de seres arquetípicos. Porém, elas põem em diálogo a experiência, a memória e o mítico, ultrapassando os limites da lembrança e do que já existe, criando um fabulismo. Segundo Jarzębski (2016), as narrativas contadas em *Lojas de canela* se desintegram nos fragmentos sem uma regra visível, elas vão além e se dissipam. Schulz, então, ultrapassa as fronteiras dos arquétipos e transfigura.

O realismo na obra desse autor polonês é muito mais do que a mimese e é diferente do realismo mágico/maravilhoso, que se encanta com este mundo. “Schulz aposta na instabilidade, ele cria a realidade segundo uma receita que distende, que leva a desilusão²⁸” (JARZĘBSKI, 2016, p.191). Assim, entende-se que Schulz não apenas representa, mas dá vida e movimenta a realidade criada.

A sensação de movimento em suas histórias acontece, primeiramente, porque o autor faz uso da memória. A memória é um conjunto de lembranças referentes a um determinado momento. Acredita-se que as narrativas de Schulz exploram a memória individual, aquela do narrador, porém, Ricoeur (2007) chama atenção para o fato de que a coletividade também é formadora da memória individual, posto que o sentimento do eu deriva de um coletivo. Logo, cada momento vivido pertence a um tempo e tem um ponto de vista, que acontece também por adaptação à pressão social. Halbwachs (2013) dirá que não existe individualidade em nossas crenças ou pensamentos; segundo este autor, as coisas são sempre construídas por um coletivo.

“ – Que significam então todas essas fofocas e mentiras sobre o meu pai que você está espalhando” (SCHULZ, 2015, p. 98). Józef, no conto *As baratas*, interpela a sua mãe sobre o estado/ perda de seu pai e é ela quem parece lembrá-lo da inundação de baratas ocorrida em sua casa.

– Quanto às baratas, é verdade, você deve se lembrar. – Fiquei confuso. Na verdade, lembrei-me daquela invasão de baratas, da inundação do enxame negro que preenchia a escuridão da noite com uma correria de aranha. Todas as frestas estavam cheias de bigodes trepidantes, de cada fissura podia disparar de repente uma barata, em cada fenda do assoalho podia nascer um relâmpago, um ziguezague alucinado correndo pelo chão (SCHULZ, 2015, p. 99).

²⁸ No original: “Schulz stawia na niestabilność, tworzy rzeczywistość zgodnie z recepturą, która się rozprasza, co prowadzi do rozczarowania”.

“Mas já naquele tempo não saberia dizer se a origem dessas imagens foram os relatos de Adela ou se eu mesmo as tinha presenciado” (SCHULZ, 2015, p. 99). As imagens são trazidas, portanto, pela ajuda de outras pessoas, da mãe e Adela. O narrador fica confuso sobre o que ele presenciou e o que realmente aconteceu. Assim sendo, a memória individual parece ser construída também pelo relato dos outros.

Apesar de acreditar na coletividade da memória individual, Ricoeur (2007) partilha da fenomenologia de Husserl e entende que a subjetividade e a transcendentalidade carecem de um indivíduo de experiências únicas. Por isso, tais recordações tendem a se transformar em imaginação quando Schulz deixa claro que é a consciência do narrador enquanto criança quem presentifica todos os lados das histórias: o verdadeiro, o falso, o bonito e o feio, visto que, ainda segundo Ricoeur (2007), a memória não é capaz de reter, manter e nem completar inteiramente um momento. Seu poder é fracionado e aumentado, conforme os esforços, as experiências e as possibilidades.

De acordo com Ricoeur (2007), a lembrança de algo ocorre por dois meios: *anamneses*, em que o contato com um objeto se torna investigação da memória, funcionando como única lembrança, ou *mneme*, em que se entra em contato com um objeto que leva à lembrança, como um gatilho. Esse contato com o objeto aciona sensações que chamam a lembrança.

Em Schulz, muitas imagens são gatilhos para as lembranças do narrador. No conto *As baratas*, a lembrança ocorre pela imagem das baratas trazida pela mãe, como no exemplo anterior, e a sensação que a memória do momento trouxe àquele que conta: “Ah, essa loucura selvagem do pânico, escrita com uma linha negra brilhante no quadro do assoalho. Ah os gritos de horror de meu pai saltando de uma cadeira a outra com uma lança na mão” (SCHULZ, 2015, p. 99).

Bergson (1999) também investigou os modos pelos quais acessamos às lembranças. Ele se deteve, em particular, no estudo das imagens, diferenciando “imagem” de “representação” e “coisa”.

Por "imagem" entendemos uma certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama uma representação, porém menos do que aquilo que o realista chama uma coisa - uma existência situada a meio caminho entre a "coisa" e a "representação" (BERGSON, 1999, p. 2).

Vê-se que o conceito de “imagem” é complexo, porém, neste trabalho, é apropriado destacar que, ao se utilizar o termo “imagem”, para tratar das memórias, não se fala necessariamente em representação e da relação sujeito/objeto, mas sim de uma relação que sublima, que vai além, pois por meio do contato com diversas imagens, entre matéria e essência, corpo e espírito, Schulz se revela também um criador das possibilidades do que poderia acontecer.

Os títulos dos contos de Schulz são todos imagens. *Lojas de canela* é um espaço, um artiquário, que também remete a um tempo passado. *Agosto* segue apresentando um aspecto temporal, uma vez que toda história começa em um tempo. Na sequência, *A visitação*, *Os pássaros*, *Os manequins*, *As baratas*, *A rua dos crocodilos*. Essas primeiras imagens já mostram ao leitor os diversos elementos que marcam os acontecimentos, reforçando o diálogo com sinais presentes em histórias maravilhosas.

A imagem é o que aparece, diz Deleuze (1983); e, para Bergson (1999), o que aparece está em movimento. O movimento é, nesse sentido, o operador que estabelece a relação entre as diversas imagens: a matéria (o corpo) sofre afecção e a essência (o espírito) percebe e devolve movimento às coisas. A partir dessa noção, Bergson (1999) defende que a imagem é ao mesmo tempo ação e reação, é estremeamento.

No período dos dias cinzentos, depois da época genial de Jakub, a memória sobre o pai que mais marcou Józef foi a das baratas. Desse modo, entende-se que a escolha do título de se remeter a uma imagem destaca, desde o início, a memória que orienta todo o conto. Essa imagem revela a maneira como o narrador olhou para os acontecimentos, como ele os assimilou e vivenciou. As imagens de baratas descritas foram criadas, em virtude do quadro doentio apresentado pelo pai, já mostrado no capítulo anterior. Essas imagens mostram a ação e reação do narrador diante dos “ataques de fascinação” (SCHULZ, 2015, p. 100) percebidos/imaginados, como àquela “imitação do cerimonial da barata” (SCHULZ, 2015, p. 100).

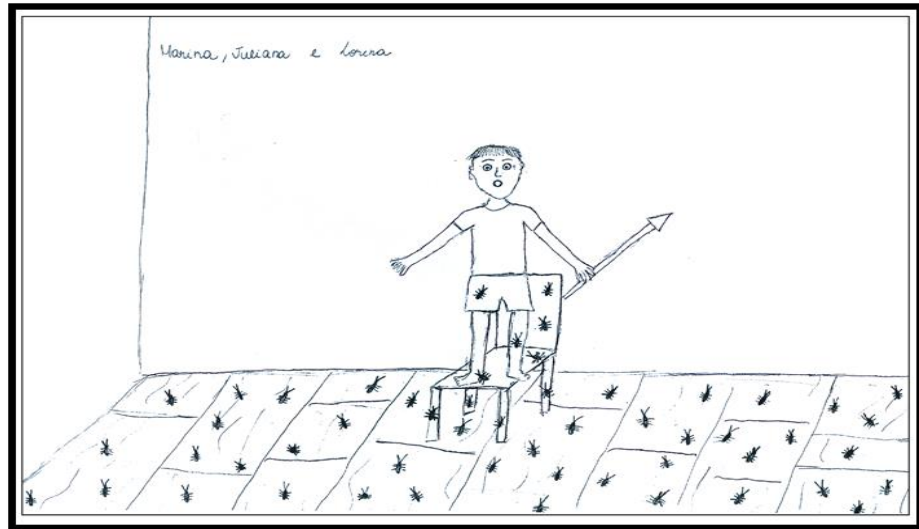


Figura 4 – Representação de Jakub no que Józef narrou como o cerimonial da barata. Desenho produzido em 2016/1, pelas alunas Mariana, Juliana e Lorena, do curso de Letras da UnB, durante uma aula do estágio de Doutorado da pesquisadora desta tese, na disciplina de Literatura estrangeira em língua vernácula.

“A memória é exercitada”, afirma Ricoeur (2007, p. 71). Esse exercício é capaz de interferir na verdade guardada, pois o exercício da memória é o seu uso e, ao usá-la, ela pode sofrer um abuso, armazenando “feridas reais e simbólicas” (RICOEUR, 2007, p. 95). Ainda segundo o autor citado, a ideologização da memória se torna possível, em especial, devido aos recursos narrativos. Assim, as narrativas têm o poder de selecionar e manipular tanto para o esquecimento quanto para rememorar.

Ricoeur (2007, p. 79) acredita que a memória deve negociar com o esquecimento para manter um equilíbrio, pois a tentativa de “nada esquecer” pode provocar uma memória falsa, posto que a imaginação não controlada é capaz de produzir uma memória mágica. Essa memória mágica é percebida também como um recurso natural para se bloquear as memórias que traumatizam.

No final do conto *As baratas*, Józef tenta se dissociar da imagem da barata, abandonando essa memória traumática, que pode acontecer por meio do esquecimento ou da substituição por novas imagens.

Quem poderia saber se ele ainda vivia numa fresta do assoalho, se à noite percorria os quartos, envolvido em negócios obscuros de barata, ou talvez se estava entre aqueles insetos mortos [...] – *Porém, disse eu desesperado – tenho certeza de que este condor é ele* (SCHULZ, 2015, p. 100, grifo próprio).

Nesse exemplo, o narrador abre uma nova perspectiva para o leitor, de imagem e de conjecturas. “Quem poderia saber [...]”, “ou talvez [...]” são marcações temporais que criam a ideia de dúvida e mais possibilidades para o texto. Em todo o conto, Józef se mostra confuso sobre o seu relato e a origem das imagens sobre o pai. Ao final, o narrador, em sua autoridade de fala, rompe com tudo que havia sido representado nessa narrativa, demonstrando que suas histórias e memórias duram só por um instante e, em seguida, elas são abandonadas. Assim, em Schulz, tudo se difunde, criando um movimento de ida e volta, ação e reação.

Józef, então, projeta novamente a imagem do condor, provavelmente para se libertar da imagem anterior. A barata é rasteira e o condor²⁹ voa, é livre. Se a primeira está para a terra, a segunda está para o céu. O narrador, portanto, finaliza com a escolha de uma nova imagem, mostrando que as memórias podem causar dor a ponto de serem naturalmente abandonadas, esquecidas ou substituídas.

- Minha mãe me olhou por baixo dos cílios: - Não me importune, querido, eu já disse que seu pai está atravessando o país como caixeiro-viajante, e você bem sabe que às vezes, à noite, ele aparece em casa, para partir ainda antes do amanhecer (SCHULZ, 2015, p. 100).

O conto finaliza com duas ilusões: a da mãe, visto que sua afirmação parece se tratar de história para convencer crianças, e a de Józef, em que é aberta a possibilidade de ele acreditar em outra realidade sobre o pai e de se libertar daquelas imagens que o frustraram.

O fabulismo em Schulz é também, justamente, a sua contribuição diferenciada no modo de representar a realidade. No mundo desse autor, a realidade está em movimento, ele aposta no instável e o maravilhoso da realidade é a transformação dela. A palavra, a imagem, a realidade em Schulz têm vida, não são estáticas. Verifica-se isto desde a escolha do título da obra. *Lojas de canela* trata-se de um espaço, porém, sendo um antiquário, remete-se a um tempo passado. *Agosto* segue apresentando um aspecto temporal, em seguida, *A visitação*, *Os pássaros*, *Os manequins*, *As baratas*.

²⁹ Lembra-se aqui da terceira fase romântica, a do Condoreirismo, que identifica-se com o condor, ave de voo alto, solitário e que enxerga a grande distância. Nesse momento histórico, falou-se em liberdade, em especial, àquela de poder se expressar.

O autor polonês mostra que a realidade não se limita a possibilidade de expressão, ela pode ser aumentada e se movimentar na medida em que se vai atrás do impossível, do que foge a compreensão. O artista quer sempre mais do que a palavra pode dizer. Schulz movimenta a sua realidade de representação por meio da invenção, mostrando que a linguagem difunde e pode ser mágica.

A realidade mítica é feita mais de imagens do que de memórias e essas imagens foram aumentadas pela contribuição da forma de se narrar o tempo. Ocorre em suas histórias a suspensão divisional do tempo em passado, presente e futuro, fazendo com que o leitor sinta apenas a presentificação do passado na memória do narrador.

Percorre-se tempos e espaços como Józef. Assim, a realidade na obra de Schulz, como afirma Siewierski (2015, p. 390), não tem lugar nem no tempo nem no espaço, ela se revela na narração. Lá, a linguagem encontra liberdade e deixa de ser apenas signo, tornando-se 'um mito, uma história, um sentido'. "Assim ela será capaz de produzir os 'curtos-circuitos' de poesia em que, como num relâmpago, a sombra desaparece, tornando a palavra e a realidade uma coisa só".

2.3 Indagações sobre o sujeito moderno e em Schulz

Quando Immanuel Kant (2002), no início da modernidade, afirma que o homem se conecta com o seu tempo histórico, o filósofo citado insere um problema no meio intelectual: a historicidade do saber e da razão. Kant coloca, então, a razão em crise, visto que, ao pressupor que ela tem limites, põe o homem diante do questionamento sobre o que é possível saber, conhecer. Nesse referencial, o projeto moderno instaura novos modos de conceber e pensar a razão.

Esse movimento, proposto por Kant, possibilitará pensar as questões surgidas na modernidade. A vontade de conhecer é, portanto, o cerne do pensamento de Kant que será resgatado por Foucault, quando este promoverá uma genealogia do sujeito moderno. Assim sendo, adotando o método genealógico, utilizado por Foucault, para pensar como o sujeito se constrói em determinado momento, em determinadas condições, ver-se-á que o sujeito não é em si; ele se constitui na história, sendo definido, pois, por condições históricas.

No entanto, cabe refletir que não se trata de uma relação de causa e efeito, mas de ida e volta, na qual o sujeito se torna produto de uma relação de forças. Assim, observa-se, neste trabalho, que o ser humano é provisório, ele se metamorfoseia e as suas identidades e modos de ser vão se construindo e modificando no tempo atendendo às flutuações políticas, econômicas, psicológicas de cada época.

As revoluções científicas, industriais ocorridas por volta do século XVIII trouxeram a necessidade histórica de um projeto modernizador e disciplinador para as sociedades ocidentais. De acordo com Gumbrecht (1998, p. 12), nesse momento, “o homem começa a ver a si mesmo ocupando o papel do sujeito da produção de saber”; logo, ainda segundo o autor citado anteriormente, o sujeito vê-se como exêntrico ao mundo, pretendendo ser espiritual e do gênero neutro. O confronto entre esse sujeito espiritual e o mundo de objetos (fala-se aqui do corpo) é, para Gumbrecht (1998), a primeira condição para o início da modernidade; a segunda condição está na ideia de que o sujeito lê e interpreta o mundo dos objetos.

Ao entender o sujeito na sua relação com os objetos, Gumbrecht (1998, p. 16) afirma que o papel do sujeito conecta-se ao tempo histórico; por isso, surgem alguns modelos para moldar e organizar a vida humana em cada contexto. A disciplina foi, em vista do projeto modernizador, um dos planos basilares da modernidade. Segundo Sibilia (2012, p. 20), não ter disciplina, para o sujeito que se pretendia moderno, seria igualá-lo a um selvagem ou bárbaro.

Nesse contexto, os sujeitos pareciam compreender os códigos sociais e os colocavam em prática. Houve adestramentos de corpos. A escola instituiu determinados saberes práticos, como habituar os alunos a permanecerem tranquilos e a executar as ordens; nas fábricas os corpos foram adestrados de modo a trabalhar sintonizando gestos e ritmos conforme as linhas de montagem; nas prisões o saber médico interfere, de modo que o poder jurídico e médico passam a atuar em parceria. Os resultados dessas marcas históricas eram tanto disciplinador como introspectivo.

Assim, o sujeito desse tempo, afirma Sibilia (2012, p. 47), recebe alguns rótulos como *homo psychologicus*, *homo privatus* ou personalidades indirigidas, aludindo-se à sua “interiorização”, manifestação hegemônica desse tipo de sujeito. Assim, o século XIX cultivou a singularidade do indivíduo e tentou construí-la no espaço da intimidade; no ambiente público imperava o rigor e a norma.

A esfera pública estaria baseada em princípios universais, na razão e na impessoalidade, ao passo que a esfera privada abrigaria as relações de caráter pessoal e íntimo. Se na primeira os indivíduos são definidos como manifestações da humanidade ou da cidadania comuns a todos, na segunda é incontornável que se apresentem em suas individualidades concretas e particulares (MIGUEL E BIROLI, 2013, p. 15).

As individualidades e intimidades ficavam restritas, portanto, ao espaço doméstico. Segundo Sibilía (2012, p. 57), os sujeitos modernos eram personalidades que reprimiam seus desejos, considerados proibidos, em nome das leis sociais, representadas pelas figuras do pai, do professor, do Estado. Para moldar os desejos descontrolados, surgem os poderes moralizadores que incutem a culpa no indivíduo. Desse modo, acredita-se que o modelo subjetivo nessa sociedade oprimia a liberdade do sujeito. Assim sendo, a angústia do confinamento, seja em casa, na escola, na fábrica, era um dos problemas vivenciados na modernidade, tendo sido substituídos por outros na época contemporânea.

Em uma sociedade em que sentir desejos era considerado uma anormalidade, Foucault (2001, p. 230) informa que surgem alguns dispositivos, ou seja, mecanismos de discursos, de exame e de análise que investem em algumas práticas que visavam a atuar nos corpos e a produzir uma alma. Algumas figuras, como o padre, detêm o poder e o saber de gerir as almas; por meio da observação e da revelação dos fiéis, os padres passam a atuar sobre os corpos incutindo penitências para a remissão dos pecados. Segundo Foucault (2001), essa sociedade produz a técnica do governo das almas e o surgimento do confessor na história humana é a materialidade da prática da penitência.

O corpo, nesse contexto, passou a ser domesticado. E o poder, como vimos, produz uma alma. Foucault (1987, p. 11) dirá que o poder moderno, diferentemente do poder soberano – que atua na morte –, busca legislar sobre a vida, promovendo no tempo histórico em análise as instituições de confinamento, ditas anteriormente, para operar na vida do indivíduo, produzindo, sobretudo interioridades.

O poder, nesse momento, não quer matar, mas salvar o indivíduo. A partir de Foucault (1987) entende-se que o poder na modernidade visa à disciplina e sua estratégia é fixar os corpos, produzindo modos de ser, especialmente, dóceis politicamente e úteis economicamente. As instituições de confinamento, ditas anteriormente, distribuem os homens no espaço e operam nos corpos individuais.

Assim sendo, Foucault caracteriza as relações de poder como intencionais e objetivas.

As sociedades disciplinares visam à organização. O indivíduo circula em espaços fechados. Nas escolas, além da disciplina e da instrução, ensinava-se a civilidade: “ensinava-se a pensar e a agir do modo considerado correto para os parâmetros da época” (SIBILIA, 2012, p. 19). As fábricas, por outro lado, eram “um corpo que levava suas forças internas a um ponto de equilíbrio, o mais alto possível para a produção, o mais baixo possível para os salários” (DELEUZE, 1990, p. 221). Nessas sociedades, não se parava de recomeçar, o homem da disciplina era, portanto, “um produtor descontínuo de energia” (DELEUZE, 1990, p. 223). As fábricas, que constituíam o indivíduo em um só corpo, serão substituídas pelas empresas nas sociedades contemporâneas; nestas as práticas de rivalidade e performance dividem o sujeito em si mesmo.

Em suma, sabe-se que as disciplinas, como afirma Deleuze (1990, p. 219), também conheceriam a crise, em detrimentos das novas forças que se instalaram, lentamente, após a Segunda Guerra Mundial: “sociedades disciplinares é o que já não éramos mais, o que deixávamos de ser” (DELEUZE, 1990, p. 220). A partir desse momento, conforme o autor citado, os meios de confinamento não atingem mais suas pretensões, dado que a instalação de novas forças, como a cultura tecnológica, passa a gerir e ocupar as pessoas.

Ao estudar como o sujeito se constrói nos tempos ditos modernos, é possível elencar modos de ser que constituem a sua subjetividade. A sociedade disciplinar, como se ressaltou, confina os corpos, fixando os indivíduos em identidades, por vezes, estabelecidas e direcionadas. Esse sujeito passa a ser definido, por conseguinte, pela sua interioridade. Os espaços que o sujeito moderno frequenta, sempre em confinamento, produzem introspecção, por isso é definido pelo inconsciente. Nesse contexto, o sujeito moderno se apresenta sempre moldado e nutrido de normas.

No período do entre-guerras, momento de escritura de Schulz, a sociedade se pretendia disciplinar, ela confinava os corpos aos ambientes restritos, como os da casa, fixando os indivíduos em identidades, por vezes, estabelecidas e direcionadas. Nesse contexto, o sujeito passou a ser definido por sua interioridade. Os espaços que o sujeito moderno frequentava, sempre em confinamento, produziram introspecção, por isso o sujeito dessa época é definido pelo inconsciente.

As personagens de Schulz são definidas, de maneira geral, por suas interioridades. Jakub é a personagem mais complexa e, por isso mesmo, recebe grande destaque nas histórias. Como ressaltado, a personagem retoma e representa na obra temas complexos. Józef, no entanto, é aquele que vê, apreende a realidade e a máscara.

Como se viu, a escrita do si em Schulz é uma prosa que organiza a transformação das memórias da personagem Józef em narrativas e a poesia preenche as narrativas com cores e formas de um apelo surreal. “A memória é uma ficção. Isso não significa que ela seja falsa, mas que, mesmo não sendo solicitada, ela passa o tempo todo ordenando, associando, articulando, selecionando, excluindo, construindo, esquecendo, fabulando” (HUSTON, 2010, p. 24). A memória em Schulz é o presente do passado, é por meio dela que, conforme Ricoeur (2007), que é possível retroceder à infância.

CAPÍTULO III:
NAS LOJAS DE CANELA: DROHOBYCZ ENTRE O REAL E
A MITIFICAÇÃO

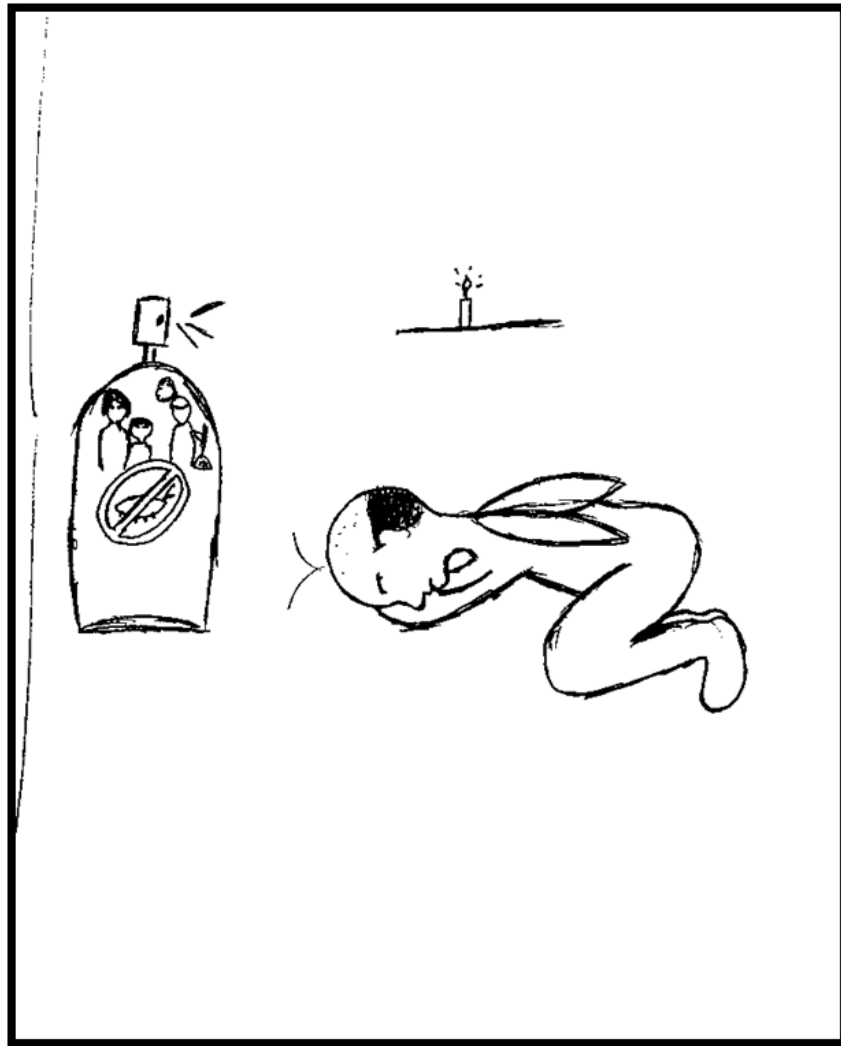


Figura 5 - *A barata de Schulz*. Desenho produzido em 2016/1, pelo alunos Vítor Souza e Taís Carvalho, do curso de Letras da UnB, durante uma aula do estágio de Doutorado da pesquisadora desta tese, na disciplina de Literatura estrangeira em língua vernácula.

Em seus contos, Schulz apresenta acontecimentos banais e importantes vivenciados em Drohobycz. A cidade é palco das ações e o que estava acontecendo naquela época se torna motivo para a escritura. Parafraseando Jarzębski (2003), questiona-se: o que significava nascer em Drohobycz naquele tempo?

Quando Schulz nasceu era apenas uma cidade pequena situada no leste da Polônia. Lá se convivia, sem problemas de entendimento e soberania, afirma Jarzębski (2003, p. 7), três etnias e três religiões: polaca, judia e ucraniana:

Drohobycz continuaria sendo, até a segunda guerra mundial, um lugar sonolento, perdido entre colinas na borda dos Cárpatos, se não tivessem descoberto na metade do século XIX, perto de Boryslaw, importantes acontecimentos de petróleo (JARZĘBSKI, 2003, p. 7)³⁰.

Depois da descoberta de petróleo na região, a economia local cresceu, modificando o desenvolvimento da cidade, principalmente, em relação à quantidade de habitantes. Por volta de 1900, a cidade agregava 20.000 habitantes. Houve um *boom*: novas casas, palácios, novos ricos, pessoas que se aproveitaram da nova situação econômica local. No início do século XX, segundo Jarzębski (2003), existia uma sensação de prosperidade e bem-estar.

Houve, assim, a invasão dos bens e dos males da civilização industrial. Logo, novas realidades se instalaram, como o declínio do que o autor chama de lojas de canela (lojas de antiquários, de especiarias) – para dar lugar às publicidades baratas e ao comercialismo, a produção em série – baixo custo e péssima qualidade; foi um momento considerado de decomposição do velho mundo.

Tendo a cidade, as suas transformações e as angústias criadas nesse palco como temas, o narrador personagem convida o leitor a conhecer a Drohobycz real e mitificada de Schulz. A cidade mergulhou no essencial, mas lá horizontes se abrem e dá para ver que o mundo é “ilimitado”. Lá perdura uma flexibilidade das fronteiras e abre-se ao profundo.

Cheio de raízes e ramos como uma mata cerrada. Tudo cheira a grama e a madeira apodrecida, as raízes passeiam na escuridão, [...] Estamos do outro lado, estamos no forro das coisas, [...] Que

³⁰ Tradução própria. No original: Drohobycz hubiera continuado siendo, hasta la segunda guerra mundial, un lugar somnoliento y amodorrado, perdido entre colinas al borde de los Cárpatos, si no se hubiesen descubierto hacia la mitad del siglo XIX, en el vecino Boryslaw, importantes yacimientos de petróleo.

formigueiro e polpa, que povos e gerações, bíblias e ilíadas multiplicadas mil vezes! [...] Estamos no próprio fundo, nos fundamentos escuros, estamos na casa das Mães. Aqui se encontram os infernos infinitos, os espaços ossiânicos desesperados (SCHULZ, 2015, p. 172).

Neste capítulo, portanto, aprofundar-se-à o que surgiu a partir da entrada em Drohobycz. O leitor perceberá a saga fabulosa de Schulz, na qual metamorfoses são narradas, em que contos se tornam materiais para a cinematografia *stop-motion* e ver-se-à que lá também é possível se recriar o homem. Para Jarzębski (2003), a obra deste autor polonês é um jogo do ser e do escrever, é sobretudo um exercício da linguagem, da busca de sentidos, em que o autor parece colocar no mesmo plano o “real” e o ficcional.

3.1 As baratas de Schulz e a barata de Kafka

“Nos cantos dos quartos, enormes baratas ficavam sentadas imóveis, engrandecidas pela própria sombra que a vela acesa lançava sobre cada uma e que não desgrudava dela mesmo quando uma daquelas carcaças achatadas sem cabeça começava sua assombrosa corrida de aranha” (SCHULZ, 2015, p. 24). Em um inverno prematuro, esta imagem de baratas se agigantando prenuncia, como já dito, o que será narrado sobre Jakub. Esse é um ponto de partida para o entendimento da realidade em *Lojas de canela*, observada por Józef. A personagem enxerga, primeiramente, um tumulto em sua casa: “nos quartos de baixo moravam os vendedores, e muitas vezes acordávamos à noite com seus gemidos” (SCHULZ, 2015, p. 24); “meu pai descia àqueles quartos frios e escuros”, que o leva a uma situação interior: o olhar sensível para as transformações comportamentais e físicas de seu pai.

Ao longo dos contos, um zumbido de ideias confusas e fragmentadas vai se instalando e querer entender o mundo para Józef passa a ser isso: observar, imaginar, buscar a compreensão e uma reação diante da insegurança da vida, que se instalava já em sua infância. Em uma época de abandono e desleixo (SCHULZ, 2015, p. 23), o narrador observa que seu pai passava dias inteiros no quarto, apresentando, por vezes, descontroles mentais e emocionais, que foram metamorfoseados nas lembranças do narrador enquanto criança

Rodeado de frascos, comprimidos e livros comerciais [...]. À noite, quando minha mãe chegava da loja, ele estava excitado e propenso a brigas, acusava-a de imprecisão nas contas, enrubescia e assanhava-se até perder o controle. Lembro-me de certa vez, acordado no meio da noite, ver como corria de lá para cá em cima do sofá de couro, só de camisa e descalço, demonstrando assim, perante minha mãe toda perplexa, a sua irritação. Noutros dias ficava calmo e concentrado [...] (SCHULZ, 2015, p. 25).

Jakub definhava e murchava. Já no segundo conto da obra *Lojas de canela*, *A visitação*, alguns elementos aparecem em contraponto às tranformações de Jakub, como a mudança no tempo e a sua fluidez: “cinzento crônico do crepúsculo” (SCHULZ, 2015, p. 23); “o dia inclinava-se imediatamente para uma tarde baixa de âmbar” (SCHULZ, 2015, p. 23); “à noite” (SCHULZ, 2015, p. 24), bem como a representação de cenas turvas e mal-iluminadas: “à luz de vela que ele deixava no quarto” (SCHULZ, 2015, p. 24); “vejo-o à luz de uma lâmpada fumegante” (SCHULZ, 2015, p. 25); “à luz do relâmpago” (SCHULZ, 2015, p. 27). Essas marcações destacam o cenário confuso e complexo do que é narrado e comunicam a magia que pode advir de um ambiente em que não se enxerga com tanta clareza.

O papel de parede do quarto em que a personagem ficava sofria também as mesmas transformações: “com o refluxo da noite, o papel de parede começava a murchar, enrolar-se, perder folhas e flores, [...]. Então, em meio ao chilreio dos pássaros do papel de parede, na madrugada amarela do inverno, ele caía por algumas horas num sono negro e denso” (SCHULZ, 2015, p. 26). Todos esses elementos são efeitos estilísticos que anunciam o mal-estar daquele momento e as pequenas transformações/transgressões que aconteceriam na sequência.

Nesse cenário, Jakub se desprende da realidade e o leitor acompanha uma metamorfose multifacetada, na qual são apresentados tanto mudanças sentimentais como transformações físicas com características animais, veem-se, sobretudo, as seguintes aproximações: pai pássaro, pai raposa, pai gato, pai barata. O pai pássaro é representado, em especial, no conto *Os pássaros*. Neste conto, o narrador informa que seu pai já não saía de casa e, por isso, começou a se dedicar ao cuidado daquele espaço:

Cuidava das estufas, [...], fazia com muita dedicação todos os consertos necessários nas regiões altas do quarto.[...] manipulava algo no teto, perto do cortinado das janelas altas, junto aos globos e correntes das luminárias pendentes. Usava a escada como enormes

pernas de pau, [...] e sentia-se bem nessa perspectiva de pássaro, perto do céu pintado, dos arabescos e pássaros do teto. Afastava-se cada vez mais da vida prática (SCHULZ, 2015, p. 32).

Segundo o narrador, Jakub, já nesses pequenos gostos, amadurecia em seu interior extravagâncias complexas. O pássaro representa a personalidade do sonhador; “por sua natureza volátil, é considerado como o intermediário entre céu e a terra, como a personificação do imaterial, sobretudo da alma” (LEXIKON, 1997, p. 154). Jakub era aos olhos do filho um mágico, um artista, um arteiro que apresenta, nas cenas seguintes a descrita anteriormente, uma animalização, uma espécie de personificação à avessa, o homem se torna um pássaro.

Tudo começa como uma paixão pelos animais. No início, de caçador e de artista, uma simpatia zoológica que, para Józef, “tomou um rumo assombroso, confuso, profundamente pecaminoso” (SCHULZ, 2015, p. 33). Jakub começou a incubar ovos de aves, importados de vários países. Feito um jardineiro, o pai de Józef cuidava e alimentava suas criações que passaram a acomodar as regiões altas do quarto. Aos poucos, na fixação pelas aves, o narrador percebe uma personificação de pássaro/homem e uma animalização de homem/pássaro.

Lembro-me particularmente de um condor, uma ave enorme de pescoço pelado, rosto enrugado e viçoso com muitas excrescências. Era um magro asceta, um lama budista cheio de uma impassível dignidade em todo o seu comportamento, que se guiava pelo ceromial severo de sua grande estirpe. Sentado em frente a meu pai, imóvel em sua pose monumental dos sempiternos deuses egípcios, o olho coberto da belida branca com que cerrava de lado a pupila para encolher-se completamente na contemplação de sua nobre solidão, parecia, com esse seu perfil de pedra, o irmão mais velho de meu pai. A mesma matéria do corpo, dos tendões e da pele dura e enrugada, a mesma cara ressecada e ossuda, as mesmas órbitas calejadas e profundas. Até as mãos, fortes nas articulações, as compridas e magras de meu pai, de unhas convexas, tinham seu análogo nas garras do condor. Ao vê-lo assim adormecido, não pude resistir à impressão de que estava na frente da múmia – ressecada e por isso diminuída múmia de meu pai. Suponho que também minha mãe não deixou de notar essa estranhíssima semelhança, apesar de nunca termos tocado no assunto. É característico que o condor usava o mesmo penico que meu pai (SCHULZ, 2015, p. 34).

Jakub passa a conviver com os pássaros como se fossem da mesma família, organizando no sótão casamento entre as aves. Aos poucos, ele foi desaparecendo do convívio familiar. O narrador informa que “descia raramente, e nessas ocasiões

podíamos notar que tinha como que diminuído, ficado mais magro e encolhido” (SCHULZ, 2015, p. 35). O pai agia, cada vez mais, como um pássaro: “Às vezes se esquecia, levantando-se bruscamente da mesa e, adejando com as mãos feito asas, lançava um longo canto de galo, enquanto a bruma da belida cerrava seus olhos” (SCHULZ, 2015, p. 35).

A situação escapa do comum e é resolvida por uma terceira pessoa. Adela pôs fim àquele reino de aves. Em um dia de arrumação geral, esta personagem abriu a janela e com um comprido cabo de vassoura tangeu os pássaros.

Levantou-se um turbilhão infernal de penas, asas e gritos, em que Adela, feito uma mênade, coberta pelo redemoinho de seu tirso, executava uma dança da destruição. Meu pai batia os braços e, muito assustado, tentava levantar voo com todo o bando de pássaros. Aos poucos o turbilhão alado se rarefez, até que, por fim, no campo de batalha, restaram apenas Adela, esgotada e ofegante, e meu pai, com a expressão angustiada e envergonhada, pronto para aceitar qualquer acordo de rendição (SCHULZ, 2015, p. 35).

O pai pássaro recolhe-se, momentaneamente. O papel de parede continua relacionando-se com a personagem de modo que, “outrora deleitosamente relaxado e aberto para os voos coloridos daquela malta alada, fechou-se de novo em si mesmo, engrossou, e ia perdendo-se na monotonia de monólogos amargos” (SCHULZ, 2015, p. 38)

Desaparece o pai pássaro, mas Jakub apresenta, na visão do filho, a forma de outros animais. No conto *Lojas de canela*, Józef conta que a doença de seu pai já o havia deixado “perdido, vendido” (SCHULZ, 2015, p. 75), tornando-o cada vez mais distante do ser humano.

Seu rosto e sua cabeça cobriam-se então de um cabelo grisalho revoltado e exuberante, sobressaindo em feixes, sedas e longos pincéis irregulares, que disparavam das verrugas, das sobrancelhas, das narinas, dando a sua fisionomia a aparência de uma velha e eriçada raposa. Seu olfato e sua audição ficavam extremamente aguçados [...] por intermédio desses sentidos ele se comunicava com o mundo invisível dos recantos sombrios, das tocas de ratos (SCHULZ, 2015, p. 75).

O pai agora se assemelha a uma raposa, não somente na aparência física, mas também por mergulhar em uma esfera solitária, aparentemente inacessível e invisível aos humanos. “Na mitologia japonesa e chinesa, a raposa desempenha um

papel significativo como um animal versado em magia, sábio, [...], e capaz de metamorfosear-se de diversas maneiras, sobretudo em figuras humanas” (LEXIKON, 1997, p. 171). Por isso, acredita-se que os animais escolhidos pelo autor, em sua narrativa, não se tratam apenas de uma aproximação aleatória do olhar infantil, mas também de um projeto estético de Schulz, no qual a metamorfose revela-se centro da sua ficção.

A metamorfose de Jakub, compreendida por Józef, apresenta também características felinas.

Às vezes, durante o almoço, punha de repente o garfo e a faca de lado e, com o guardanapo amarrado no pescoço, levantava-se feito um gato, rastejava na ponta dos pés até a porta do quarto contíguo vazio e, com a maior cautela, espiava pelo buraco da fechadura (SCHULZ, 2015, p. 76).

Entretanto, é em *As baratas* que as características e os comportamentos animais, bem como seus significados, se tornam mais intensos. Conforme o narrador, depois dessa “época genial” de seu pai, instalou-se um tempo de depressão, “sob um céu fechado e numa paisagem empobrecida” (SCHULZ, 2015, p. 97). Jakub já não estava mais no ciclo familiar.

Nesse conto, Józef lamenta a perda de seu pai e se lembra da época em que sua casa fora invadida por um enxame de baratas. Naquele momento, seu pai investigara seu próprio corpo, examinava mãos e unhas, a consistência da sua pele e se intrigava com o aparecimento de “manchas de um negro brilhante feito escamas de barata” (SCHULZ, 2015, p. 100).

De dia ainda resistia com o resto de suas forças, lutava, mas à noite sucumbia a tremendos ataques de fascinação. Podia vê-lo, alta noite, à luz de uma vela colocada no chão. Meu pai ficava deitado no assoalho, todo nu, sarapintado de manchas negras de totem, riscado pelas linhas das costelas, pelo desenho fantástico da anatomia que transparecia, ficava de quatro, possuído pelo fascínio da aversão que o puxava para dentro de seus emaranhados caminhos. Meu pai se mexia com movimentos complicados de numerosos membros, num estranho ritual no qual reconheci, apavorado, uma imitação do cerimonial da barata. Desde então renunciamos a nosso pai. Sua semelhança com uma barata ficava cada dia mais nítida – meu pai se transformava em barata (SCHULZ, 2015, p. 100).

Apesar de acreditar na capacidade de se metamorfosear de Jakub, Józef mostra-se desesperado com o seu sumiço e acredita que ele é o condor, aquele empalhado no viveiro de pássaros. Magoadado com sua mãe, porque, para ele, ela se conformara facilmente com a perda de seu pai, ele a interpela e esta informa que Jakub está atravessando o país como caixeiro-viajante; e que, ainda como uma representação de barata, aparece em casa à noite e desaparece de manhã.

O fabulismo Schulziano se caracteriza no tema da metamorfose, pois esta apresenta eventos fantásticos e imagens simbólicas, elementos que permitem ao leitor refletir, de forma particular e onírica, a situação existencial das personagens. As plurais representações de Jakub não são acompanhadas de dor ou angústia, mas sim de fraudes ilusionistas e palhacice. Por meio da fantasia, nesta obra de Schulz, a realidade surge como uma representação do mundo desorientado de seus tempos – antecipando talvez anos bárbaros pela caça dos nazistas aos judeus durante a Segunda guerra – em que o humano era animalizado. Schulz traz essa temática do fascínio pelo degradante, fugindo na arte do cataclismo cotidiano.

As transformações incessantes, as máscaras, a metamorfose conseguem, em Schulz, exprimir a instabilidade e a fluidez de um tempo “estéreo e vazio”. Ao longo dos contos, o narrador, enquanto adulto, constata que toda essa marcha de fantasia tornou seu pai um esgrimista da imaginação, um herói solitário que, 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” (SCHULZ, 2015, p. 37).

Na Antiguidade, ao poeta cabia o ofício de “doador de sentido”, porém, segundo Bosi (1990), na modernidade, quem dá nome e sentido às coisas é a ideologia. Assim, a capacidade de nomear e compreender a natureza das coisas, advindas da mitopoética, passa a pertencer aos mecanismos ideológicos do interesse e da produtividade moderna. Nesse contexto, a poesia constitui uma forma de resistência em contraponto à proposta de vida do capitalismo e da grande convulsão social da época, à marginalização das coisas, da arte, voltando-se para a infância, para o inconsciente ou para o social como forma de resistência.

Schulz volta-se para esses domínios e se torna um criador de possibilidades. Escreve a sua prosa poética como um moinho fabuloso. Como em um fluxo de consciência, seu narrador reflete, no início de *Os manequins*, sobre a incapacidade familiar de, naquele momento da sua doença, não compreender e dar valor a magia

daquele que “os salvava da letargia dos dias e noites vazios” (SCHULZ, 2015, p. 37).

O fabulismo se revela, na obra em estudo, por meio desse poder da representação. A metamorfose, como motor ficcional, que leva o leitor, por meio de metáforas, a uma viagem fantástica pelos processos que influenciaram a sua vida e a sua obra. Trata-se, portanto, de um artifício ficcional que se volta ao mito, às coisas primeiras, transfigurando e re(criando) memórias.

A barata de Schulz, como se viu, não é aquela de Franz Kafka. Após a publicação de *A Metamorfose*, em 1915, a história de um homem metamorfoseado em inseto se tornou marca característica da ficção Kafkiana. Por esse motivo, ao encontrar em Schulz a metamorfose como artifício ficcional, a crítica literária comparou os autores.

Algumas semelhanças, além da temática, são encontradas. As personagens que se metamorfoseiam estão no ambiente familiar, o que já diverge dessa temática aparecer apenas em histórias sobrenaturais. Entretanto, em Schulz as metamorfoses sugeridas são em baratas, pássaros, raposa, já Kafka não nomeou o animal em que Gregor Samsa se transforma. Trata-se de um artrópode, inseto. Entretanto, linguagem é o grande diferencial, pois em Schulz ela apresenta tons de lirismo, comungando com a magia, sem o leitor compreender claramente se se trata de uma história inverossímil. Em Kafka, a linguagem é protocolar, já nas primeiras linhas de sua novela, o autor comunica o inverossímil da narrativa:

Numa manhã, ao despertar de sonhos inquietantes, Gregor Samsa deu por si na cama transformado num gigantesco inseto. Estava deitado sobre o dorso, tão duro que parecia revestido de metal, e, ao levantar um pouco a cabeça, divisou o arredondado ventre castanho dividido em duros segmentos arqueados, sobre o qual a colcha dificilmente mantinha a posição e estava a ponto de escorregar. Comparadas com o resto do corpo, as inúmeras pernas, que eram miseravelmente finas, agitavam-se desesperadamente diante de seus olhos. Que me aconteceu? – pensou. Não era nenhum sonho (KAFKA, 1997, p. 7).

O acontecimento se impõe a personagem e ao leitor, gerando uma dúvida e um incômodo, até mesmo pela aceleração da metamorfose, que acontece em um curto período, por isso essa narrativa recebe inúmeras interpretações pelo viés do

fantástico. A metamorfose de Gregor Samsa é o acontecimento determinante da história, mas suas causas são um enigma tanto para quem lê como para a personagem.

O narrador não a esclarece, ele apenas a informa, parece olhar do alto todo o processo daquela transformação, que ocorre como algo natural. Entretanto, talvez como um meio de ludibriar o leitor, o narrador de Kafka traz detalhes dos acontecimentos que decorrem após a situação inicial.

A metamorfose de Samsa incita questões também provocadas em Schulz: como lidar com a situação (em Schulz hipotética) de ter um humano metamorfoseado em inseto, como lidar, no seio familiar, com aquele que perdeu suas características humanas? Torna-se, em ambas famílias, difícil a convivência com um ser metamorfoseado e este passa a ser ignorado.

As personagens que sofrem a metamorfose, em Schulz e Kafka, se distanciam da condição física humana, mas suas transformações, narram também o acordar do sujeito para a vida.

Animais! Alvo de curiosidade insaciável, exemplos do mistério da vida, como que criados para mostrar o homem ao homem, para decompor sua riqueza e complexidade em mil possibilidades caleidoscópicas, cada uma levada a um fim paradoxal, a uma exuberância dotada de forte caráter. Livre da teia de interesses egotistas que perturbam as relações inter-humanas (SCHULZ, 2015, p. 62).

A presença dos animais, para o narrador de Schulz, abre a possibilidade de se descobrir “o segredo da vida, seu mistério mais profundo” (SCHULZ, 2015, p. 61). Ele acredita que embora os animais irracionais tenham uma vida estranha, enigmática e profunda, parecem apresentar, em forma animal, a mesma trama da vida que está no homem. Por isso, se metamorfosear em animais mostra a sofisticada invenção da fantasia na busca do conhecimento sobre a vida humana.

O termo “metamorfose” marcou no cenário literário a obra de Kafka, por isso se estabelece uma conexão entre as produções desses dois autores. Os dois se assemelham pela temática, nas narrativas encontramos aproximações, porém, a forma como cada um dialoga apresenta-se única e singular. Os dois exprimem a crise do velho mundo e do discurso tradicional, mas, em Kafka, a metamorfose é representada apenas como uma temática, como suporte para se refletir, entre tantas

possibilidades, sobre a solidão humana no meio familiar. Em Schulz, a metamorfose está imbricada na profundidade da palavra, o autor polonês, por meio da situação existencial das personagens, transfigura e movimenta a realidade, criando em seu projeto-estético metamorfoses que ultrapassam a escrita e vão se tornar imagens no sentido.

Bruno Schulz, com certeza, tinha o autor tcheco como inspiração. No entanto, ele não recria sua produção, mas ultrapassa as possibilidades de se narrar o tema da metamorfose, tornando-se um “interlocutor criativo” de Kafka.

3.2 Uma narrativa para o cinema: o exemplo de *A rua dos crocodilos*

Bruno Schulz construiu em suas narrativas uma Drohobycz idealizada e anterior aos processos de destruição advindos da descoberta do petróleo. Nela, ainda reinavam as antigas lojas/antiquários cujas paredes eram da cor de canela. Nessa época, as relações comerciais eram rituais sérios e sagrados. A descoberta do petróleo próximo a Drohobycz, em meados do século XIX, acelerou o desenvolvimento dessa cidade, transformando, no início do século XX, a vida pacata dos moradores.

A cidade provinciana e aconchegante aos poucos vai se tornando cosmopolita. O autor descreve, no conto *A rua dos crocodilos*, essa Drohobycz “real”, em acelerado desenvolvimento: “a cidade, crescendo para a frente, primeiro em conjuntos ainda indistintos, em blocos compactos e complexos de casas cortados pelos profundos barrancos das ruas” (SCHULZ, 2015, p. 87), em que o narrador focaliza em um bairro que, ao se instaurar, modifica as relações comerciais anteriores.

A descoberta desse bairro se dá por meio de um velho mapa da cidade que Jakub guardava. “Era um volume inteiro de folhas de pergaminho dobradas ao meio, que antes ligadas por pedaços de pano formavam um enorme mapa de parede, com vista panorâmica” (p. 87). Observando o mapa, o narrador diz que o artista conseguiu mostrar toda a confusa e diversificada algazarra das ruas, ressaltando a polifonia arquitetônica da cidade.

Entretanto, nesse plano da cidade, chamou-lhe atenção que, próximo à rua dos Crocodilos,

Foram desenhadas apenas algumas ruas, com traços pretos e nomes em letra comum, não ornamentada, diferente do nobre tipo romano das outras inscrições. Provavelmente o tipógrafo recusava-se a reconhecer esse bairro como parte do conjunto urbanístico e exprimia sua objeção dessa forma singular e estigmatizante (SCHULZ, 2015, p. 88)

Para entender essa particularidade no mapa, o narrador informa que voltará sua atenção ao “caráter ambíguo e duvidoso” (p. 88) desse bairro.

Era um distrito industrial e de comércio, com um caráter utilitário fortemente acentuado. O espírito dos tempos, os mecanismos da economia, não poupou também nossa cidade e criou suas gananciosas raízes nessa nesga de sua periferia, originando assim um bairro parasita (SCHULZ, 2015, p. 88).

O narrador critica àqueles que se entregaram à modernidade prometida, pois o resultado foi a degradação da realidade, alojando-se em Drohobycz um bairro destoante dos demais.

Enquanto na cidade velha reinava ainda o comércio noturno, clandestino, com seu cerimonial solene, naquele bairro novo desenvolveram-se logo as formas modernas e lúcidas de comercialização. O pseudoamericanismo, [...], desabrochou ali numa exuberante mas vazia e descorada vegetação de ordinária e grosseira vaidade. Viam-se ali prédios baratos, mal construídos, com fachadas que eram caricaturas de si mesmas, prédios cobertos de um estuque monstruoso de gesso gretado. Casas de subúrbio velhas e tortas receberam pórticos feito às pressas [...] As vidraças defeituosas, embaçadas e sujas, [...] a atmosfera sombria [...] em que teias de aranha e poeira grossa assentavam-se nas altas prateleiras e ao longo das paredes [...] Assim estendiam-se oficinas de alfaiates, confecções, depósitos de porcelana [...] (SCHULZ, 2015, p. 88-89).

Conforme o narrador, os moradores mais antigos mantinham-se longe desse lugar. O narrador tenta convencer o leitor do caráter duvidoso daquele bairro, empregando expressões como “mediocridade moral”, “degradação voluntária”, afim de marcar seu ponto de vista sobre as pessoas que ali habitavam:

Sítio habitado por marginais, pela plebe, por criaturas sem caráter e sem densidade, pela verdadeira mediocridade moral, uma espécie grosseira de ser humano [...] Tudo ali parecia suspeito e ambíguo, [...] tudo libertava os baixos instintos (SCHULZ, 2015, p. 89).

Schulz apresenta, então, uma severa crítica ao comércio e ao jogo capitalista. Para o narrador, os vendedores são como fantoches manipulados, que projetam ideias ilusórias em seus clientes, visando apenas às suas metas. Os vendedores vendem elegância barata:

Logo aparece um jovem esbelto, surpreendentemente prestativo, flexível e condescendente, para satisfazer nossos desejos e nos inundar com sua eloquência barata e fácil de vendedor. [...] As moças da loja, esguias e de cabelos negros, cada qual com uma mancha na beleza (própria desse bairro de mercadorias defeituosas), entram e saem, ficam na porta dos armazéns, sondando com seus olhos [...]. O vendedor, mavioso e afetado, parece, às vezes, um travesti (SCHULZ, 2015, p. 90).

Esse conto de Schulz inspirou diretores de cinema. A cinematografia encanta por tornar visual, por meio da técnica, que “uma única história pode ser contada de vários modos; ou seja, uma única fábula pode ser construída por meio de inúmeras tramas, com formas distintas de dispor os dados, de organizar o tempo” (XAVIER, 2003, p. 65). Por isso, conforme Diniz (1999, p.31), o sucesso do cinema não ocorre devido ao realismo que se pode obter, mas sim pela exploração dos recursos cinematográficos e no uso desses recursos para criar a ação.

Os estudos mostram que há uma multiplicidade de possibilidades quando pensamos a literatura e o cinema que, aparentemente, nunca se esgotará: o livro pode sugerir tanto o filme que o espectador gostaria de ver, mas não viu, como um filme pode sugerir uma trama bem mais aproveitada que a encontrada na obra literária. Entretanto, como afirma Brito (2006, p. 75-76), é preciso avaliar no estudo entre essas artes (cinema e literatura) “até que ponto o resultado, diferente ou parecido com o original, traidor ou submisso, autônomo ou dependente, detém qualidade”. Segundo Metz (1972, p. 19-20), para o filme ter qualidade, ele tem que se tornar convincente, suscitando no espectador fenômenos de participação, afetiva e perceptiva, que contribuem na impressão de realidade.

Entretanto, antes de qualquer outro objetivo, o cinema, destina-se, sobretudo, à diversão:

Se apresenta às massas como *estimulante* e *sedativo*: por isso a cultura oficial o trata, no início, com o mesmo tom usado para o populacho, de apetites apenas carnais, que corre a se embriagar nos feriados. O cinema, aqui, é um recurso que se equilibra entre as virtudes pedagógicas e os riscos de evasão e de revolta, quando não de crime (ABRUZZESE, 2009, p. 921, grifos do autor).

Além de divertir, de recriar, o cinema transforma elementos, capacitando o espectador a pensar sobre eles. Do mesmo modo que Schulz leva o leitor a uma espécie de submundo imaginário, o universo de animação feito pelos irmãos Quay faz o mesmo movimento artístico. Ambientando-se no sombrio e no surreal, os cineastas americanos Stephen Quay e Timothy Quay se apropriam da teatralização e dos elementos míticos das obras de Schulz e constroem uma animação para o cinema: *Street of crocodiles* (1986).

Os irmãos Quay são conhecidos, em particular, por produzirem animação em *stop-motion*, em que as personagens e os cenários são artesanais, enquadrados com recursos de uma máquina fotográfica ou computador. Por meio dessa técnica, eles constroem também uma trama mítica em cenários grotescos, capazes de provocar um fascínio embriagante.

Na animação *Street of crocodiles*, produzida em *stop-motion*, a história também se inicia com um mapa. Uma personagem, não se sabe ao certo se um funcionário de um museu ou de um teatro, entra em uma sala grotesca, suja, e dirige-se a um cinetoscópio. Observa o seu interior, posiciona uma lente sobre um mapa e, em seguida, cospe na ocular e as engrenagens do aparelho começam a funcionar. Segue, então, uma sinistra representação das dentadas das máquinas, lubrificadas com sangue, que dão vida a um boneco. O homem observa o boneco/fantochê e corta a linha que o segurava, lançando o boneco em um reino de realidades mecânicas e prazeres manufaturados.

Com vida, o boneco protagonista adentra, provavelmente, uma rua como aquela rua dos Crocodilos. No filme, as personagens não falam, o ambiente é desolado, o lugar é sujo e sombrio como em Schulz, e a personagem protagonista explora com cautela cada espaço daquele lugar. Ao mesmo tempo em que ele percorre a rua dos Crocodilos, parafusos, agulhas, bonecos sem olhos, brinquedos, manequins, um relógio com carne em sua máquina são apresentados e parecem ganhar vida. Enquanto o boneco tenta assimilar o que vê, a iluminação em tom sépia e uma trilha sonora impactante cria uma sensação de mistério e isolamento.



Figura 6 – Cena do filme *Street of crocodiles*. Fonte: QUAY, Stephen; QUAY, Timothy, 1986. Disponível em: <http://www.johncoulthart.com/feuilleton/2012/11/02/quay-brothers-on-deciphering-the-pharmacists-prescription-for-lip-reading-puppets/>. Acesso em 01 de dezembro de 2018.

Essas primeiras cenas parecem representar o fetichismo da mercadoria³¹, em que as mercadorias, no mundo moderno, assumem uma forma atraente capaz de seduzir os olhos do comprador que modificam sua vida e seus valores, por vezes, pela moda e consumo fácil. O boneco/fantochê se torna produto dentro daquele cenário e seu *status* de mercadoria é percebido quando ele é atraído para um processo de dessecação do seu corpo envelhecido. Apesar do envelhecimento da cidade, a jovialidade dos outros bonecos contrapõe a do fantochê protagonista. Revela-se, então, sua inadequação corporal àquele lugar.

A personagem entra, então, em uma loja e participa de um ritual macabro que será executado por um grupo de bonecos. Nesse ritual, como em uma orquestra, um boneco alfaiate comanda a extirpação, na qual o corpo do protagonista é esvaziado e seus órgãos são substituídos por materiais de alfaiataria.

³¹Conceito criado por Karl Marx (1818-1883), no âmbito da economia política. Na obra *O Capital* (1894), Marx explica o fetichismo da mercadoria como um fenômeno social no qual as mercadorias ganham vontades independentemente dos seus produtores.



Figura 7 – Cena do filme *Street of crocodiles*. Fonte: QUAY, Stephen; QUAY, Timothy, 1986.

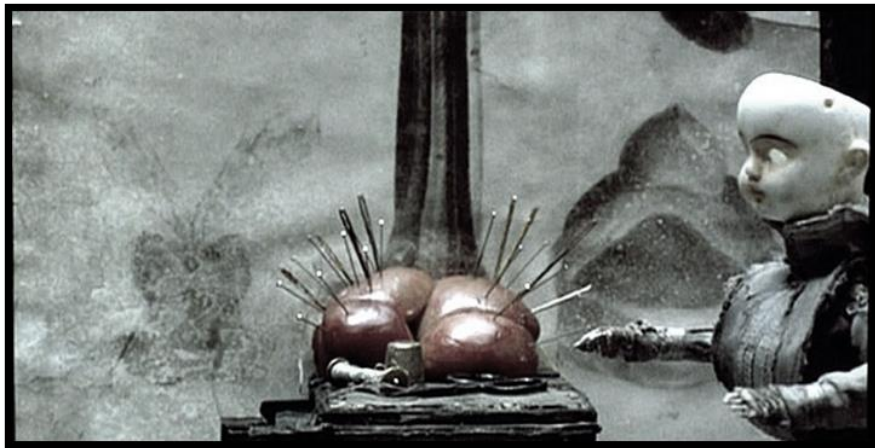


Figura 8 – Cena do filme *Street of crocodiles*. Fonte: QUAY, Stephen; QUAY, Timothy, 1986.



Figura 9 – Cena do filme *Street of crocodiles*. Fonte: QUAY, Stephen; QUAY, Timothy, 1986.

A capacidade da animação de criar um mundo plenamente possível, mesmo que estranho e perverso, se relaciona diretamente com o fato de os objetos não orgânicos serem animados, ao mesmo tempo que o corpo humano se torna estranho. Logo, a animação demonstra os complexos processos mecânicos da tecnologia na proporção do que acontece com a natureza no mundo moderno.

Esse curta apresenta, pois, um universo macabro e mítico, o que permite refletir sobre a vida humana e a existência. O trabalho de câmera dos artistas penetra a superfície da vida cotidiana e da fachada de objetos comuns. Bonecos arruinados, alfinetes, parafusos, relógios são constantemente transformados, criando uma ambientação de sujeira e de mistérios. Esse filme se concentra no movimento e nos detalhes mecânicos daqueles objetos, levando o protagonista e o espectador a ação do ver/observar.

O movimento é sugerido pela câmera que desloca por pontos focais. Assim, a câmera não apresenta um movimento contínuo o que torna impossível uma exata orientação de visão naquele mundo diegético. A todo momento, os espectadores redefinem seu olhar a partir do ponto de vista da câmera. Os Quay usam ainda da profundidade de campo³², desfocando por vezes o primeiro plano e o plano de fundo, e a câmera entra em pequenos objetos e revela seus detalhes.

Um relógio, voltando “à vida” é apresentado várias vezes em primeiro plano. Essa imagem pode ser considerada uma imagem-afecção, aquela dita por Deleuze (1983, p. 103), pois esse relógio pode ser encarado pelo espectador como aquilo que “o olha” e oferece mais sentido afetivo à narrativa. Esse sentido afetivo ocorre na percepção de compreensão, no entendimento de que aquela mistura entre o orgânico e o não orgânico é o que domina a existência na modernidade.

No filme em análise, o espectador está diante, portanto, de uma leitura visual do caráter crítico, ilusório e imitativo de *A rua dos crocodilos*, de Schulz. Tanto na obra do polonês como na narrativa fílmica:

A fatalidade desse bairro é que nele nada se realiza, nada chega a seu *definitivum*, todos os movimentos iniciados ficam suspensos no ar, todos os gestos se esgotam antes do tempo e não podem ultrapassar certo ponto morto” (SCHULZ, 2015, p. 95).

³² Um dos aspectos composicionais da imagem, em que o diretor decide o quanto de uma imagem estará em foco.

Para o leitor e o espectador, cria-se a impressão de que a protagonista está em uma maquete ilusória:

A rua dos crocodilos era uma concessão da nossa cidade à modernidade e à corrupção da grande metrópole. Poderíamos então dizer que, por falta de outras possibilidades, tivemos de nos satisfazer com uma imitação de papel, com uma fotomontagem de recortes de jornais deteriorados do ano passado (SCHULZ, 2015, p. 96).

Ao revelar a depravação do comércio moderno presente na rua dos crocodilos, narrada em Schulz, em *Street of crocodiles* há também uma representação de materiais abandonados e negligenciados no mundo moderno, o que permite refletir sobre as incertezas da sociedade. Ao mesmo tempo paira um ar de devassidão e erotização por meio de manequins/corpos expostos e lojas sujas, onde o espectador, junto ao protagonista, se sente entorpecido com as possibilidades que se encontram ali, parecendo mais um sonho delirante.

No filme, com pincéis, linhas e agulhas emaranhadas, o espetáculo de animar objetos-fetichismo se transforma em algo obscuro. Enquanto a figura de uma criança observa, ainda sem compreender a linguagem do desejo sexual, ocorre no curta uma cena em que o potencial erótico é enfatizado; escondido atrás de uma loja, o boneco recebe um *show de strip-tease* pornográfico com três bonecos de glicerina atuando como prostitutas. Vê-se o sexo também como valor comercial vendido em lojas modernas.



Figura 10 – Cena do filme *Street of crocodiles*. Fonte: QUAY, Stephen; QUAY, Timothy, 1986.

Em uma entrevista ao jornal online *Senses of Cinema*, em 2001, os cineastas afirmaram que Schulz parece ter escrito em segredo o cenário para seus filmes. O autor incentivou o trabalho com os fantoches e mostrou a direção que eles gostariam de ir: “Schulz de alguma forma nos libertou. Ele é um escritor poderoso. Nós poderíamos fazer filmes em volta de Bruno Schulz para o resto de nossas vidas, tentando compreender e apreender seu universo”³³ (HABIB, 2001). A obra dos cineastas acrescenta, pois, às possibilidades de leitura em Schulz.

Os irmãos Quay mostram a riqueza da cinematografia por meio da escolha do *stop-motion*. A técnica, como foi dito, utiliza uma sequência de fotografias, quadro a quadro, para simular o movimento de um mesmo objeto inanimado. Essa técnica cria uma ilusão no cérebro humano de que algo se move. Com esse filme, o cinema mostra, mais uma vez, que

Ter uma idéia em cinema não é a mesma coisa que ter uma idéia em outro assunto. [...] Além disso, existem idéias no cinema que só podem ser cinematográficas. Não importa. Mesmo quando se trata de idéias em cinema que poderiam valer em romances, elas já estão empenhadas num processo cinematográfico que faz com que elas estejam predestinadas. Esse é um modo de formular uma pergunta que me interessa: o que faz com que um cineasta tenha vontade de adaptar, por exemplo, um romance? Parece-me evidente que é porque ele tem idéias em cinema que fazem eco àquilo que o romance apresenta como idéias em romance. E com isso se dão grandes encontros (DELEUZE, 1999, p.13-14).

Esse filme dos Quays apresenta questões sobre a relação entre animação, modernidade e o lugar da criança dentro do progresso tecnológico. Na cena final, o rosto da personagem protagonista é ressaltado, observando por um buraco na parede parece um boneco/criança. “Diante de um rosto isolado não percebemos o espaço” (DELEUZE, 1983, p. 112) e uma dimensão de outra ordem se abre. O boneco mais velho parece enxergar a si mesmo naquele fantoche-criança:

³³ Tradução própria. No original: “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”.



Figura 11 – Cena do filme *Street of crocodiles*. Fonte: QUAY, Stephen; QUAY, Timothy, 1986.

O orgânico e o não orgânico se relacionam com a tecnicidade, mostrando que a animação captura facilmente a essência do estranho no cinema. Os irmãos Quay, aguçando os sentidos e a imaginação dos espectadores, utilizam a arte surrealista para se libertar do racional. O caos está instalado nesse filme, a *mise-en-scène* é o que permite conjecturar, porém, cumpre dizer que os Quay deixaram tudo instável e não resolvido. A escolha por um conto de Bruno Schulz casa com a proposta dos cineastas de mexer com a imaginação de quem assiste.

3.3 O manequim e o fascínio da criação

Schulz mitificou a realidade e tornou os eventos cotidianos um processo demiúrgico. Abriu em seus contos, para o leitor, um percurso eminentemente reflexivo sobre o sujeito que contempla a matéria a partir de seu próprio desejo. Nesse sentido, promove um fabulismo produzido por meio de um trabalho com a linguagem, permitindo ao leitor reflexões sobre a importância daquela.

A personagem Jakub propõe um tratado para a criação do homem em quatro contos de *Lojas de canela*: *Os manequins*, *Tratado dos manequins (ou o segundo gênese)*, *Tratados dos manequins (continuação)*, *Tratado dos manequins (final)*. As histórias são curtas e poderiam, facilmente, estar em um único conto, entretanto, podem ser apenas representações da efemeridade do momento de escritura. Não se pode afirmar que o autor escreveu todos os contos na mesma época e nem que, ao escrever cada história, não a considerou completa. No tópico sobre a realidade

narrativa em movimento, defendeu-se que tudo dura só um momento e, depois, é abandonado, assim a difusão caracteriza o fabulismo, mostrando que em *Drohobycz* de Schulz, a vida não é estática.

Nesses contos referentes aos manequins, ressaltando o corpo humano e a partir dele toda a matéria, é proposto um acordo para a sua recriação. Aos corpos humanos, em particular, é estabelecido um desequilíbrio do que existe, dando origem ao que não existe. Como a um criador, à personagem Jakub é dado o poder de modelar a realidade, tornando-se um demiurgo³⁴. Para Jakub, os demiurgos não têm o monopólio da criação, ela é, pois, 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 maciezas doces, fantasmagorias nascidas de seu delírio tenebroso (SCHULZ, 2015, p. 45).

A matéria, por não ter vida, não tem iniciativa própria, logo, de acordo com o narrador, ela é maleável e flexível a ponto de ser facilmente transformada. Ela é, conseqüentemente:

Um terreno fora da lei, aberto a todas as charlatanices e diletantismos, domínio de todos os abusos e manipulações demiúrgicas suspeitas. A matéria é o mais passivo e o mais indefeso ser do universo. Obedece a qualquer um, e qualquer um pode amassá-la e moldá-la à vontade. (SCHULZ, 2015, p. 45).

A figura modelo para a reinvenção do corpo humano é o manequim. Este entra em cena trazido pelas costureiras, Polda e Paulina. Caracterizado como “uma dama silenciosa”, esta nova personagem é tratada como um ídolo, passando a ser cobiçada; para o narrador ela é um fantoche que imita a mulher real.

³⁴ Termo dado, segundo Platão (428-348 a.C.), ao artesão divino ou o princípio organizador do universo pelo poder de modelar e organizar a matéria caótica preexistente, imitando modelos eternos e perfeitos.

Uma senhora silenciosa e imóvel, toda de estopa e de pano, com uma bola preta de madeira no lugar da cabeça. Mas, colocada no canto entre a porta e o forno, essa dama taciturna virava logo a dona da situação. Imóvel em seu canto, supervisionava o trabalho das moças. Recebia com muitas críticas e má vontade os esforços e as adulações que, ajoelhadas na sua frente, elas experimentavam as partes do vestido, assinaladas com alinhavo branco. As moças serviam com atenção e paciência esse ídolo mudo, a que nada satisfazia (SCHULZ, 2015, p. 40).

“Era um *moloch*³⁵ inexorável, como só os *molochs* femininos podem ser” (SCHULZ, 2015, p. 40), diz o narrador. Atuando como uma deusa, a dama silenciosa mandava as costureiras sempre de volta ao trabalho, fiscalizava-as. Jourde e Tortonese (1997) dirão que tudo que imita o corpo humano adquire uma sensação de revelação e/ou paródia do ser humano. O manequim em *Lojas de canela* aparece provocando uma sensação de revelação, como um rosto espelho, uma figura passiva e contemplativa. A natureza espetacular do manequim afeta o olhar de Jakub em relação às costureiras.

As moças permitiam ao pesquisador tão dedicado estudar a estrutura de seus corpos miúdos e ordinários. [...]. Abaixando a meia do joelho de Paulina e estudando com olhos apaixonados a concisa e nobre construção da junta, meu pai dizia: - Como é encantadora e feliz a forma do ser que as senhoras escolheram. Como é bela e simples a tese que lhes foi dado revelar pela própria vida (SCHULZ, 2015, p. 42).

Józef observa que no contato com Jakub, “esse homem incomum”, “todas as coisas pareciam retornar à raiz do seu ser” (SCHULZ, 2015, p. 43). Jakub propõe um tratado ou um segundo gênese, que o narrador chama de “doutrina herética” e passa a narrá-la, na sequência dos contos, “com a precaução necessária e evitando o escândalo” (SCHULZ, 2015, p. 43). Em falas como esta, o narrador revela que selecionou as imagens da infância para retratar. E nessas imagens, destaca-se a figura das moças costureiras, que se tornam modelos para os experimentos de Jakub. “O nosso heresiarca passava entre as coisas como um magnetizador, contagiando e seduzindo-as com seu perigoso encanto” (SCHULZ, 2015, p. 43).

³⁵ *Moloch*, em hebraico, era o deus a quem eram oferecidos sacrifícios humanos, cultuado pelo povo de Canaã.

O narrador insiste na questão da matéria, glorificada por Jakub. O pai se serviu das receitas de criação do Demiúrgos e “criou numerosas espécies, dotadas de poder e autorreprodução” (SCHULZ, 2015, p. 46). Porém, para o narrador, “a exposição tornava-se cada vez mais difícil e confusa, e suas conclusões perdiam-se em regiões cada vez mais duvidosas e arriscadas” (SCHULZ, 2015, p. 46). No programa dessa criação demiúrgica, o pai estabeleceu que a nova criatura deveria opor-se abertamente ao domínio da época atual.

Se forem seres humanos, lhes daremos, por exemplo, apenas metade do rosto, um braço, uma perna, justamente aquela que o seu papel exige. Seria pedantismo preocupar-se com a outra perna, uma vez que ela não entra no jogo. [...] Resumiremos a nossa ambição nesta orgulhosa divisa: um ator para cada gesto. Para cada palavra, cada ato, faremos nascer um homem especial. É isso que nos agrada, esse será o mundo segundo nosso gostos (SCHULZ, 2015, p. 47).

A sequência de contos que expõe o tratado dos manequins se caracteriza por uma dinâmica entre as vozes de Józef e Jakub. Quanto mais Jakub celebra a vitalidade e a singularidade da matéria: “Se eu quisesse brincar de crítico da criação, deixando de lado o respeito pelo Criador, clamaria: - Menos conteúdo, mais forma! Ah, como essa perda de conteúdo aliviaria o mundo” (SCHULZ, 2015, p. 42), o narrador percebe que os seres tendem a se desmembrar e dar lugar ao nada. As duas costureiras, Polda e Paulina, ficam cada vez mais imóveis, espectadoras passivas das palestras do pai.

As moças ficavam sentadas sem se mexer, o candeeiro fumegava, o pano sob a agulha da máquina de costura já caíra havia muito, a máquina trabalhava no vazio, pespontando o negro pano sem estrelas que lá fora se desenrolava da tira da noite de inverno (SCHULZ, 2015, p. 46).

As moças continuavam sentadas, imóveis, de olhos vidrados. Tinham o rosto alongado e entontecido de tanto escutar, as bochechas retocadas por rubores, e não era fácil perceber naquele momento de que geração de seres faziam parte, se da primeira ou da segunda (SCHULZ, 2015, p. 48).

Jakub faz um tributo à forma pura e às costureiras, que Józef e o pai admirava a beleza comum: “e elas, afuseladas e esguias, semelhantes aos carretéis de madeira [...] matraqueavam com a máquina de costura, pisando o pedal com um

pezinho barato, laqueado” (SCHULZ, 2015, p. 40), elas possuem também nomes com consonâncias similares. Nelas, se movem a artificialidade e a banalidade da “dama silenciosa”, tornando-se criaturas, objetos na mão daquele homem. A passividade e a imobilidade, “numa estranha letargia”, conferem às duas o caráter de manequim.

O pai se perde em suas palestras e o Józef escancara para o leitor o mundo Drohobycz. O manequim como um modelo para o novo, proposto por Jakub, trouxe a falta de expressão, vista na descrição das personagens Polda, Paulina e dama silenciosa. Por outro, o tratado mostra que o corpo poderia ser feito de qualquer matéria: como estopa, pano e madeira. A matéria incita o moldador. A sua potência é inesgotável, ela traz as possibilidades, apesar de esperar o sopro de vida do espírito. O autor não propõe aqui o assassinato do corpo, mas mostra que essa matéria pode ser reinventada.

O assassinato não é pecado. Muitas vezes não passa de uma violência necessária para com as formas refratárias e petrificadas, que deixaram de ser interessantes. Pode até ser um mérito, quando cometido em benefício de uma experiência vital (SCHULZ, 2015, p. 45-46).

O assassinato humano é pecado em todas as religiões. Schulz é judeu e seu povo foi marcado, historicamente, como àquele que tenta a todo momento se reconstruir para sobreviver. Por isso, nesse mundo fabuloso, o assassinato referido é uma metáfora para a concepção do autor de que tudo pode ser recriado e transformado. A essa compreensão, remete-se o trabalho com a forma. Schulz retoma os mitos e as fábulas de outrora, contribuindo para as mudanças na maneira de se escrever obra literária.

A literatura é mais do que uma experiência de linguagem inaudita, ela é feita “de um não inefável, de algo que, portanto, poderia se chamar de fábula, [...]. Ela é feita de algo que pode e deve ser dito; uma fábula que, todavia, é dita em uma linguagem de ausência, assassinato, duplicação, simulacro” (FOUCAULT, 2000, p. 141).

Foucault (2009) declara que as figuras de simulacros imperam nas fábulas, ressaltando nessa representação que toda cultura pode espelhar-se nos primeiros, pois a linguagem pode se repetir. Cria-se o novo a partir do que existe, repete-se, mas, se desejar, diferente e/ou parecido. A repetição é possível na linguagem, por

isso, somente na linguagem é possível se repetir a criação do mundo e do homem. O narrador de Schulz (2015) fala dessa tendência imitadora da matéria e acrescenta que “a escala morfológica da matéria é ilimitada, e certa quantidade de formas se repete constantemente nos diversos pavimentos do ser” (SCHULZ, 2015, p. 55).

Nos contos em estudo, à criação humana é oferecida outra possibilidade. À materialidade do corpo humano é proposta uma mudança, uma nova imagem, àquela do manequim. À essa nova possibilidade de criação, vê-se o paradigma do simulacro: a imitação pode vir com excessos ou com exaustão, corpos são esvaziados, tornam-se inertes. Ao modelador cabe encontrar o equilíbrio.

A personificação do manequim dialoga também com a existência de simulacros. Foucault (2009, p.63) acredita que as fábulas permitem simulacros, pois nelas aparecem figuras provisórias que não são, inteiramente, nem de reflexo e nem de sonho, nem de imitação e nem de devaneio. São de ficção, são de simulacros. Em decorrência do aspecto de simulacro, Foucault (2009) dirá que o “assassinato” torna-se imperativo nas narrativas. O assassinato é o simulacro que é recusado, ele marca o abismo entre a realidade efetiva e a ficcional.

Para o autor citado, simulacro e assassinato compõem o caráter de fábula em um texto literário, pois uma obra jamais corresponde à realidade efetiva, é, portanto, “um simulacro da realidade, um exemplo que expõe o modo como toda a biblioteca literária é profana e transgressora” (FOUCAULT, 2000, p. 144). Como Jakob, Bruno Schulz, se aquece de simulacros, evidenciando a fecundidade sem limites da linguagem. A demiurgia mascarada do autor produz nobreza em coisas vis, em palavras comuns, em assuntos banais, resgatando imagens em um retorno à época genial. Em *Drohobycz* o espetáculo acontece de modo metafísico. Tudo transcende a materialidade das coisas e leva o leitor à outra dimensão, poética, da realidade transfigurada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS



Figura 12 – *A vida em Drohobycz*. Desenho produzido em 2016/1, pelo aluno Wilson Barroso Neto, do curso de Letras da UnB, durante uma aula do estágio de Doutorado da pesquisadora desta tese, na disciplina de Literatura estrangeira em língua vernácula.

A argumentação desta tese leva à constatação de que Bruno Schulz trouxe para a arte literária uma nova forma de fabular. O autor polonês dialoga com várias categorias relacionadas à estética e ao imaginário, como o maravilhoso, o fantástico, o realismo maravilhoso, o grotesco e o sublime. A presença desses fenômenos foi encontrada em Schulz, porém, a partir de narrativas que vão além das fronteiras dos arquétipos e que transfiguram o que já foi categorizado até então nos estudos literários. Bruno Schulz utiliza das possibilidades da arte e mostra, de modo grandioso, a sua fabulação.

O fabulismo como o fio que conduz o projeto-estético de Schulz se realiza por meio da presença daqueles fenômenos, só que, por vezes, transformados. Dentro das narrativas que apresentam aspectos de maravilhoso, verifica-se alguns elementos, como a manipulação e a marcação do tempo, o espaço mágico e mitificado, a metamorfose sofrida pelos personagens e a presença da infância. Os contos de fadas, desde o seu aparecimento, a partir de Charles Perrault (1628-1703), ressaltam os aspectos estruturais que favorecem o aparecimento do Maravilhoso como gênero.

Nesse tipo de conto, “uma desgraça qualquer constitui a forma básica do enredo. A ocorrência da desgraça e a reação que ela provoca determinam o assunto.” (PROPP, 1997, p. 41). A desgraça inicial desencadeia as ações e o aparecimento das outras personagens. No final, geralmente, a infelicidade do início é transformada em ventura e o(a) herói(ina) é recompensado(a). Em Schulz, a desgraça de Józef é a doença de seu pai e essa situação se torna o assunto dos seus contos, em especial, porque o narrador percebe a indiferença da família e não entende tudo que acontece. A sua consciência ingênua e infantil produz imagens que, mais tarde, são resgatadas pela memória e manipuladas por um narrador adulto e bem articulado.

A capacidade de articular signos linguísticos e imagéticos produz um efeito de fantástico, pois ao leitor, no início dos contos, cabe a desconfiança sobre se àquela realidade narrada de fato aconteceu. O realismo maravilhoso encanta o real. Schulz não encanta o real, ele o poetiza, ele imita a criação divina, ele molda à matéria, resgatando a sua essência.

O narrador escolhe, em alguns momentos, uma linguagem e imagens grotescas para ressaltar seus assuntos, como a casa descuidada pela mãe e por Adela, onde se habita muitas pessoas, por isso facilmente se esquece de outras.

Nesse cenário, que permite a sujeira e a bagunça, surge um grotesco lírico. Por intermédio de um tom poético, o narrador sugere ambientes decadentes, a loucura e a morte seduz, a degradação e a indiferença humana acontecem.

O tempo das estações ao mesmo tempo que traz poesia, exala angústia, incitando efeitos de sublime no espectador diante dos sentimentos de dor, solidão, confusão mental e reflexão. Os contos de *Lojas de canela* iniciam com *Agosto*, na voragem dos dias de verão, brancos de calor. No decorrer da obra, o tempo muda e chegam os dias cinzentos, o inverno longo e vazio; por vezes, dias amarelos e cheios de tédio ou curtos e sonolentos. Da manhã passava-se ao amanhecer.

A forma de narrar e, em especial, a marcação e manipulação do tempo se assemelham ao que é feito nos contos de fadas tradicionais, assim como o “era uma vez”, Schulz usa do “já naquele tempo nossa cidade” (SCHULZ, 2015, p. 23), “*chegaram os dias de inverno*, amarelos e cheios de tédio. Uma toalha de neve esburacada, gasta e curta cobria a terra avermelhada” (SCHULZ, 2015, p. 31, grifo próprio). Não são marcações tão imprecisas, pois seguem a partir delas também descrições espaciais, porém, a generalização do tempo causa confusão mental e insere o leitor em um universo onírico.

O tempo e o espaço são marcados por metáforas que caracterizam também o murchar de Jakub. Na medida em que o tempo se modifica, a personagem do pai vai perdendo a sua imperatividade na narrativa, voltando sempre como lembrança de uma consciência ingênua e fiel à alma, à essência, daquilo que acredita ser verdadeiro. As marcações temporais, que abrem e fecham a todo momento o texto, consentem outro traço do fabulismo moderno de Schulz, o da criação de uma realidade narrativa em movimento, em que tudo dura o instante necessário e depois é abandonado.

O narrador passeia por Drohobycz, quase sempre, à noite. Nesse espaço, a escuridão da cidade é ressaltada em muitos contos e dela fermentava o selvagem. Józef vaga pelas ruas e chega até as belas lojas de canela, onde percebe o fascínio e o perigo das possibilidades. Lembra-se, então, da Rua dos crocodilos, e o narrador autoriza a reflexão sobre as mudanças históricas e econômicas em sua cidade, resultadas da modernidade.

A loja de tecido de seu pai se torna uma proposta antiga dentro da mudança do cenário do comércio moderno. Os fundos das lojas “escureciam e se enriqueciam

todo dia com novos estoques” (SCHULZ, 2015, p. 109). As lojas de tecido agora pareciam

Uma galeria de um enorme teatro, completando-se ainda e multiplicando-se a cada manhã com novas mercadorias que, em caixas e pacotes, misturadas ao frio da madrugada, carregadores barbudos traziam em seus ombros ursinos, soltando gemidos, entre exalações de frescor outonal e vodka (SCHULZ, 2015, p. 109).

A modernidade trouxe muitas modificações para o cenário das cidades e, nesse contexto, o sujeito moderno se tornou outro, mais interiorizado, subjetivo, propenso a grandes reflexões, visto que o poder público passou a atuar sobre o seu corpo, confinando e disciplinando-o, contudo, sistematizando ainda mais a ideia de selvageria e de proibido. Tudo se torna popular e comercial. A modernidade criou um panorama de quantidade em detrimento da qualidade, surgem aí as produções em série e sem aura.

Schulz, sentindo o mal-estar de seu tempo, como afirma Kalewska (2007), se considera uma criatura em exílio, que encontra sua pátria bem longe de Drohobycz. Em *A pátria*, o narrador não é Józef, mas uma personagem sem nome. Trata-se de um violinista, cujos sonhos era uma carreira artística internacional, mas o país dos seus sonhos o recebe como refugiado.

Depois de muitas peripécias e muitas vicissitudes da sorte, que não pretendo contar aqui, me encontrei afinal no exterior, num país fervorosamente desejado nos sonhos da minha juventude. A consumação do sonho veio tarde demais e em circunstâncias bem diferentes do que eu imaginava. Entrava ali não como um vencedor, mas como um náufrago da vida (SCHULZ, 2015, p. 367).

O narrador tentou carreira internacional, mas seus planos foram frustrados. Por isso, a pátria descrita na obra do autor polonês pode ser compreendida como o último refúgio do corpo e da alma na sua vida solitária e atribulada, pois a personagem do conto, apesar de um refugiado, encontra naquele país o sucesso na carreira, tornando-se um integrante de uma abastada elite burguesa: “a qualidade da minha felicidade era de tipo durável e firme” (SCHULZ, 2015, p. 369).

Será que autor descreve, nesse que é um de seus últimos contos³⁶ publicados, uma concretização dos seus sonhos? O sucesso da sua arte na terra desejada e a vivência em uma polis perfeita.

Esta é uma cidade próspera e bem organizada [...] – bastante previdente e dedicada aos negócios, amante do conforto e do bem-estar burguês, bastante ambiciosa e esnobe. [...] Há um silêncio, marcado pelas palavras a meia-voz que indicam as trilhas variáveis e sinuosas da fortuna. Quanto a mim, aguardo o momento em que um transe silencioso e ardente tome conta de todas as mentes [...] para me retirar despercebido desse círculo encantado e me recolher à solidão dos meus pensamentos (SCHULZ, 2015, p. 371-372).

Schulz pode até não ter considerado Drohobycz como a cidade da sua felicidade, mas é lá o endereço dado ao narrador de *Lojas de canela*. É lá que o narrador se encontra diante do real e da mitificação, o céu em Drohobycz é “mais profundo e mais vasto do que em qualquer outro lugar” (SCHULZ, 2015, p. 338). Lá tudo escurece de repente, se abrem novos espaços, “ossiânicos” e “infernos infinitos”.

A mitificação do lugar, portanto, torna as histórias fabulosas. Drohobycz e a casa da família são os espaços que geram a fantasia. A cidade provinciana em pleno desenvolvimento e a casa paterna, grande, repleta de quartos e pessoas (inquilinos), mostram que onde Józef viveu e a maneira como vivenciou os acontecimentos propiciava a fantasia.

Nesse espaço propício à fabulação, Schulz apresenta uma obra que expõe questões sociais de modo mítico. Jakub é demiurgo, ele propõe um tratado, criando um novo tipo de homem, o manequim, o autómato, e assim torna possível mais reflexões sobre a existência. O autor também propõe ao leitor um tratado: o da criação de uma nova forma de fabular. Ao leitor cabe aceitar ou não seu convite.

Os contos de fadas são narrativas que apresentam com clareza elementos do maravilhoso tradicional, por isso se traz esse tipo de gênero para demonstrar, em caráter de conclusão, que o fabulismo schulziano é um novo tipo de articular o maravilhoso tradicional. Schulz não produziu contos de fadas, mas se pode inferir que ele construiu seu imaginário também a partir das leituras deles, uma vez que se considera que este autor dialoga e rompe com o que já existe na arte. Em A

³⁶ Publicado na revista *Sygnaty* de 1938.

primavera, o narrador deixa claro que em suas histórias encontram-se os grandes viveiros das histórias, as salas de fumar das fábulas e dos contos de fada.

A literatura prova que o homem tem um pendor para o maravilhoso, um prazer pelo fantástico e, ao mesmo tempo, um amor pelo real. A articulação desses elementos abre espaços para alternativas oníricas, para os sonhos, para o retorno aos mitos como um meio de apaziguar as angústias da existência. *Lojas de canela* revela, portanto, os sonhos da infância. E “nenhum sonho, mesmo o mais absurdo e desvairado, se perde no universo” (SCHULZ, 2015, p. 342). E os sonhos são fábulas. Józef vê a barata, mas o condor com toda a sua magnitude é o que ele cria. Jakub é um mágico, um “esgrimista da imaginação” (SCHULZ, 2015, p. 37), a quem é dado o direito de se metamorfosear.

O narrador transforma as suas histórias em mito, em fábulas. No conto *República dos sonhos*, o leitor se depara com uma narrativa que oferece suporte para todas as conjeturas desta tese. O narrador deseja um mundo novo, onde terá “uma legislação nova e independente, erguer uma nova hierarquia de medidas e valores. Ia ser uma vida sob o signo da poesia e da aventura, de incessantes deslumbramentos e surpresas” (SCHULZ, 2015, p. 341). Ergue-se aqui uma nova proposta para os estudos literários, àquela do fabulismo como motor teórico para se estudar as fábulas da modernidade.

Schulz adentra a arte sem limites, encrava-se na realidade, mas absorvendo os impulsos e as inspirações de todos os elementos artísticos. Em suas histórias, como no corpo da natureza, entram e saem todas as tramas e enredos delirantes.

Queríamos como Dom Quixote introduzir em nossa vida o leito de todas as histórias e de todos os romances, abrir suas fronteiras para todas as intrigas, confusões e peripécias geradas numa grande atmosfera insaciável do fantástico (SCHULZ, 2015, p. 342).

Os sonhos da infância voltam, pois, neles “há fome de realidade” (SCHULZ, 2015, p. 342). Nesse desejo de realidade mítica, o autor se confunde com o narrador e informa que alguém apareceu, retomou e tratou a sério os sonhos. O narrador descreve o seu encontro com àquele que foi “visitado pelo espírito da concepção”, a personagem é nomeada de Olho Azul. Ele conta que, ao chegar à região dos sonhos, sentiu cheiro de poesia e de aventura, e reparou lá o fantasma do mito.

Proclamou a república dos sonhos, um território soberano de poesia. Em tantos e tantos hectares de terra, num manto de paisagem lançado entre florestas, proclamou o domínio indivisível da fantasia. Demarcou as fronteiras, assentou as fundações da fortaleza, transformou a região em um grande jardim de rosas (SCHULZ, 2015, p. 343).

Interrompe-se esta jornada mesmo sabendo que ela não está concluída, pois nem todas os questionamentos e angústias puderam ser respondidos aqui. “A imperfeição é, paradoxalmente, uma garantia de sobrevivência” (TODOROV, 2004, p. 27). A obra de Bruno Schulz não se separa do que ele chama de “grande aliança cósmica”. Assim, o autor convida os leitores a fabular, uma vez que os humanos são por natureza sonhadores e, por consequência, construtores.

REFERÊNCIAS

- ABRUZZESE, Alberto. Do visível ao sensível. In.: MORRETI, Franco. *A cultura do romance*. São Paulo: Cosacnaify, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: destruição da experiência e origem da História*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. Tradução de Dora Flaksman. Rio de Janeiro: LTC, 1981.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.
- BACHELARD, Gaston. Os devaneios voltados para a infância. In.: *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BARRENECHEA, Ana María. *Ensayo de una tipología de la literatura fantástica*. Revista Iberoamericana. n. 80, 1972. p.391-403.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. Tradução de Anne Arnichand e Alvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1971.
- _____. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BASSY, Alain-Marie. Les fables ou le mensonge avoué. In.: LA FONTAINE, Jean. *Le Fables*. Paris: GF Flammarion, 2007.
- BESSIÈRE, Irène. La poetique de l'incertain. In.: *Le Récit fantastique*. Paris: Larousse Université, 1974.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BOSI, Alfredo. Poesia resistência. In.: *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1990. p.139-92.
- BRITO, João Batista de. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.
- BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papyrus – Editora da Universidade de Campinas, 1993.
- CARPENTIER, Alejo. *A literatura do maravilhoso*. Tradução de Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1987.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Moraes, 1984.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. Dirigida por J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1980.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: história, teoria, análise*. São Paulo: Quíron, 1984.

CÓRTAZAR, Jules. Alguns aspectos do conto. In.: *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p.147-163.

DANTAS, Élide Mara Alves. *Ver Schulz: metamorfoses de um projeto artístico*. Dissertação. Universidade Federal do Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2014.

DELEUZE, Gilles. Post-Scriptum. Sobre as sociedades de controle. In.: *Conversações, 1972-1990*. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1990. p. 219-226.

_____. *A imagem-movimento*. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Editora Brasiliense S.A, 1983.

_____. *O ato de criação*. Palestra de 1987. Tradução de José Marcos Macedo. Edição Brasileira. In.: Folha de São Paulo, 27/06/1999. Disponível em: https://lapea.furg.br/images/stories/Oficina_de_video/o%20ato%20de%20criao%20-%20gilles%20deleuze.pdf. Acesso em 07 de dezembro de 2018.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. *Literatura e Cinema: da semiótica à tradução*. Ouro Preto: Editora UFOP, 1999.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Tradução de Renée Eve Levié. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FICOWSKI, Jerzy. *Bruno Schulz: les régions de la grande hérésie*. Traduit du polonais par Margot Carlier. Montricher, Suisse: Les Éditions Noir sur Blanc, 2004.

FOUCAULT, Michel. Linguagem e literatura. In. : MACHADO, R.. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 2000.

_____. Por trás da fábula. In. : *Ditos e escritos*. Vol. 3. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro : Forense universitária, 2009.

_____. Os anormais. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte universitário, 1980.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. 3. ed. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Cascatas de modernidade. In.: *Modernização dos sentidos*. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998. p.9-32

HABIB, André. Entrevista. In.: QUAY, Stephen; QUAY, Timothy. *Through a Glass Darkly – Interview with the Quay Brothers*. Québec, 2001. Disponível em: <<http://sensesofcinema.com/2002/freature-articles/quay/>>. Acesso em: 25 out. 2018.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. 2ª ed. São Paulo: Centauro, 2013.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; MELLO, Francisco Manoel de. *Dicionário Eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2002.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*: tradução do Prefácio de Cromwell. 2. ed., Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HUSTON, Nancy. *A espécie fabuladora*: um breve estudo sobre a humanidade. Tradução de Ilana Heineberg. Porto Alegre: L&PM, 2010.

JARZĘBSKI, Jerzy. *Schulz*. Traducción de Jorge Segovia y Violetta Beck. Maldoror ediciones, 2003.

_____. *Schulzowskie miejsca i znaki*. In.: *Fabryki fabulistyczne: narodziny opowiesci z zycia i dzieła Schulza*. Gdansk: Fundacja Terytoria Książki.

JESUALDO. *A literatura infantil*. Tradução de James de Amado. São Paulo: Cultrix, 1993.

JOLLES, André. *Formas Simples*. Legenda, Saga, Mito, Adivinha, Ditado, Caso, Memorável, Conto, Chiste. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, sd.

JOURDE, Pierre.;TORTONESE, Paolo. Visages du double: un thème littéraire. In: *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 75, fasc. 3, 1997. *Langues et littératures modernes - Moderne taal- en letterkunde*. pp. 836-837.

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

KALEWSKA, Anna. Bruno Schulz e Fernando Pessoa ou os dois discípulos de Fausto: o pacto “meio-texto, meio-imagens” contra as sensações da realidade. In.: *Diacrítica*. Ciências da Literatura. n. 21/3, 2007. p. 267-286.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução de Valerio Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Florense Universitária, 2002.

KUNDERA, Milan. O segredo das idades da vida. In.: *Um encontro*. Ensaios. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LEXIKON, Herder. *Dicionário de Símbolos*. Tradução de Erlon Paschoal. São Paulo: Cultrix, 1997.

LIMA, Luiz Costa. *A aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural na literatura*. Tradução de João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

LONGINO, Dionisio. *Do sublime*. Tradução de Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MEDEIROS, Andréa Borges de. *Crianças e narrativas: modos de lembrar e de compreender o tempo na infância*. Cad. Cedes, Campinas, v. 30, n. 82, pp. 325-338, set.-dez. 2010. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ccedes/v30n82/04.pdf>>. Acesso em: 07 abr. 2018.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. Tradução e posfácio de Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1972.

MIGUEL, Luis Felipe; BIROLI, Flávia. *Teoria política feminista*. Textos centrais. Rio de Janeiro: editora Horizonte, 2013. p.7-53

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PERES, Ana Maria Clark. *O infantil na literatura*. Uma questão de estilo. Belo Horizonte: Miguilim, 1999.

PROPP, Vladimir. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. Tradução de Rosemary Abílio e Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *Morfologia do conto maravilhoso*. Tradução de Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2010.

QUAY, Stephen; QUAY, Timothy. *Street of crocodiles*. Reino Unido, 1986. (21 min), son., color.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François et al. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2007.

RIPELLINO, Angelo Maria. Introdução. In.: Terranova, Nadia. *Bruno: Il bambino che imparò a volare*. Itália: Orecchio Acerbo Editore, 2012.

SCHULZ, Bruno. *Ficção completa: Bruno Schulz*. 2. ed. Tradução e posfácio de Henryk Siewierski. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

_____. *Le livre idolâtre*. Paris: Denoël, 2004

_____. *A mitificação do real*. Tradução de Henryk Siewierski. 2014.

Disponível em: <<http://www.catedranorwid.unb.br/oficina-de-traducao>>. Acesso em: 05 ago. 2016.

SIBILIA, Paula. *Redes ou paredes: a escola em tempos de dispersão*. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

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

_____. Posfácio. In.: SCHULZ, Bruno. *Ficção completa: Bruno Schulz*. 2. ed. Tradução e posfácio de Henryk Siewierski. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 374-413.

_____. Entrevista. In.: FREITAS, Guilherme. *A sombra de Bruno Schulz*. 2012. Disponível em: <<https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/a-sombra-de-bruno-schulz-451865.html>>. Acesso em: 05 maio 2018.

SODRÉ, Muniz & PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.

STRAUSS, Lévi Claude. A estrutura e a forma. In: PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto maravilhoso*. Tradução de Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2010. p. 201-233.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Sylvia Delpy. São Paulo: Perspectiva, 2004.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In.: PELLEGRINI, Tânia... [et al]. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Instituto Itaú Cultural. 2003. p. 61-89.