Commentarium, vol. 2 (2026), pp. 117-138
https://doi.org/10.34640/cjhs2_2026_62

Commentarium
JOURNAL OF HUMANITIES STUDIES
CJHS

RESEARCH ARTICLE

Bruno Schulz e a animalidade anárquica de desdobrar o Ser Humano

Francisco Silveira

Universidade de Coimbra, Portugal
https://orcid.org/0000-0002-2711-4855

ABSTRACT

This article explores an obsessive animality in the work of the Polish writer Bruno Schulz (1892-1942), foregrounding the "how" of its literary construction over a mere cataloguing of animal presences. To this end, my approach benefits from the autothematic character of Schulz's writing, which reveals its own mechanisms across short stories, essays, and correspondence. The study partially mimics the baroque style and the author's aforementioned autothematism, methodologically assuming no strong separation between subject and object of knowledge. My writing inserts itself in a laboratory-like manner into the authorial aesthetic universe to better understand it.

Before proceeding to said analysis, I present a brief state of the art, highlighting the surprising scarcity of studies devoted to animality in Schulz. Those tend to confine themselves to descriptive accounts of the father's metamorphoses — Jakub —, a vicarious figure of the author's parent, while the narrator-protagonist Józef corresponds to the author himself. By articulating the metamorphic with the metaphoric, a critical inversion is proposed: instead of thinking animality within a pre-existing philosophical system (as is customary in the writer's reception), I formulate the hypothesis of a philosophy that emerges from within an animal system. The analysis moves across several short stories and non-human appearances, arguing that Schulz (de)constructs the paternal figure (into a cockroach, condor, fly...) as a regressive and anti-monumental center, parodying familial and state authority. Somewhere between the more symbolic register of the fable and the more carnal register of zoopoetics, his animals enable humans to experiment with multiple forms of being.

ARTICLE HISTORY
Received 02/01/2026
Accepted 29/06/2026

KEYWORDS
Animal; Metaphor; Metamorphosis; Father Figure; Childhood.

* **CONTACT Francisco Silveira** Email: franciscosilveira_@hotmail.com

© 2026 The Author(s). Published by *Commentarium: Journal of Humanities Studies*. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives License (http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/), which permits non-commercial re-use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited, and is not altered, transformed, or built upon in any way. The terms on which this article has been published allow the posting of the Accepted Manuscript in a repository by the author(s) or with their consent.

I

Voltar ao "Agosto"[1] de umas veranis férias de infância é voltar ao cataclismo diário em que a cada novo instante emanávamos asteroides na nossa vida de dinossauro. Os poros da pele incendiados ensinavam os pelos arrepiados a caminhar numa grande indistinção em massa, rua sinestésica na qual "depois da pura poesia dos frutos vinham os enormes pedaços de carne cheios de força e nutrientes, com o teclado musical das costeletas de vitela".[2] O tempo era lento o suficiente para que no dia seguinte coubessem mais 65 milhões de anos, mas até o tédio era novidade e a surpresa de ser movia-se como uma aranha a pedir num restaurante um menu que incluísse todas as combinações e gradações de sensações possíveis: "os legumes parecidos com plantas aquáticas, medusas mortas ou moluscos — todo um material para refeições que tinha um gosto inerte e ainda não determinado, os ingredientes vegetais e telúricos do futuro almoço que emanavam um bravio e campesino cheiro".[3]

Compreendida fundamentalmente em dois livros de contos, *As Lojas de Canela* (1934) e *Sanatório sob o Signo da Clepsidra* (1937), a obra do escritor polaco Bruno Schulz (1892-1942) versa sobre semelhante mito de recriação infinita. Através do vicário narrador-protagonista Józef, folheamos o diário desse cataclismo, um exercício de neotenia em que cada pedaço de rocha emanado era a tamanha flexibilidade de conter na sua superfície uma imagem ilusória do mundo inteiro. Isto dito, importa aqui movimentar este estudo autoral para a especificidade da "literatura animal" e para tal convoco brevemente o conceito "psiquiátrico-dermatológico" denominado síndrome de Ekbom ou parasitose delirante. Neste, indivíduo *x*, paranoico, crê ter a sua epiderme invadida por insetos ao ponto de se mutilar com cortes para extrair os seres imaginários. Leia-se com o delírio em mente o seguinte trecho de "Nemrod", conto de Schulz em torno de um cachorro com que Józef cresce:

> Animais! Objectos de interesse inesgotável, exemplos do mistério da vida criados para o homem poder ver o homem decomposto na sua riqueza e na sua complexidade, ver cada uma dessas mil possibilidades que conduzem a um fim paradoxal, a uma exuberância dotada de singular significado. Livre dos interesses egotistas que perturbam as relações entre os homens, o meu coração transbordava de simpatia e abria-se às estranhas emanações da vida eterna, cheio de uma apaixonada e cooperante curiosidade que era, de facto, o desejo de nos conhecermos a nós próprios.[4]

[1] Título do primeiro conto da coleção *As Lojas de Canela*.
[2] Schulz (2012, p. 43).
[3] Schulz (2012, p. 43).
[4] Schulz (2012, p. 91).

À boa maneira do escritor, tal passagem tem o condão de ser tanto uma expressão diegética do encontro com um "outro" canino quanto uma metarreflexão estético-literária sobre as suas pretensões. A formulação firma-se tão autoexplicativa que epitomiza o "porquê" de Schulz obcecar na animalidade dentro do seu processo mais lato de transmografificar o real como se numa escrita *action painting*. Qual síndrome de Ekbom ao avesso e expandida, a sua prosa poética faz a vez da droga no que concerne ao possível motivo desencadeador. Quer dizer, aqui os cortes são o acesso de vulnerabilidade expressiva que desossifica um corpo, uma propriedade, a existência numa forma singular; os animais tanto entram e saem pela pele no oxímoro de uma grande marcha rizomática.

Em detrimento de um molho de insetos a porem em causa a nossa preciosa noção de individualidade especial, do próprio hábito de nos prolongarmos e superiorizarmos na autopreservação institucional de edifícios assépticos onde é proibida a entrada a não--humanos, a síndrome ganha uma carga positiva. Cada pele, ser e espécie se torna um avatar, um caleidoscópio, uma mónada onde estão todos os elementos da natureza. Algo afim ocorre no conto "Edzio", em que Adela, a empregada dos pais de Józef adormecida, "[n]ão tem sequer forças para puxar o edredão e cobrir as suas coxas desnudas, e não pode impedir as colunas de percevejos de passar pelo seu corpo".[5] Concretizando a relação metalinguística com um suporte do ato de escrever, chegam à e sugam literal e literariamente a pele do "outro",

> [c]orrem em bando a partir dos pés de Adela, correm num cortejo incontável, cada vez maiores, grandes como mariposas, como grandes vampiros vermelhos sem cabeça, leves como se recortados do papel, com pernas mais delicadas do que teias de aranha.[6]

Se na parasitose da psiquiatria a ideia de um "sinal da caixa de fósforos" (*matchbox sign*) designa então o item que o paciente apresenta ao médico de modo a provar a sua infestação entómica — e.g., crostas, cotão, partes de insetos, fibras animais contidas num qualquer pequeno recipiente —, para o autor polaco os patogénicos são, ao invés, um espelho construtor. Uma pinça ou uma pena de asa estão para extensões e desdobramentos do corpo humano e social como as metáforas estão para a possibilidade de retirar uma palavra do seu seco contexto quotidiano e transferi-la para outro num processo mútuo de realismo mágico entre "a" e "b". Conforme Jerzy Ficowski argumenta na sua biografia de Bruno Schulz, *Regions of the Great Heresy* (1967), a própria escrita do autor é a sua "personal exegesis"[7], "autothematism".[8] "Hence the suggestive identity between the

[5] Schulz (2019, p. 209).
[6] Schulz (2019, p. 209).
[7] Ficowski (2003, p. 121).
[8] Ficowski (2003, p. 121).

creator and his creation, the biology of living matter and the creative activity of the artist"[9], daí que o biógrafo aplique ao contista os seus próprios termos, resgatando uma crítica literária ao trabalho de Zofia Nałkowska: "Art has the tendency to materialize metaphors, to embody them and endow them with a real life…".[10]

É sob a toada desta ignição circular de metáforas conjuradas para curar o pensamento quadrado e gerar metamórficas possibilidades de ser fora dessa geometria só para logo se desterritorializarem em novas metáforas, mudas de papel e recorte a serem mais mudas de exosqueleto e esqueleto, que este texto discorrerá. Sabendo de antemão o "porquê" da animalidade obsessiva, resta orbitar à volta do "como" e facilita-o que o autor deixe ver a sua caixa negra, a sua caixa de fósforos, não só nos dois livros de contos como também num ensaio e em cartas. Ainda antes de caracterizar a lei literária de Schulz para um foco definitivo no "animal", há que notar um curto conjunto de estudos antecedentes[11].

Assim, na dissertação "Ver Schulz: Metamorfoses de um Projeto Artístico" (2014), de Élida Dantas, a secção "4.2 Entre pássaros e baratas: as metamorfoses do pai schulziano, das Lojas de canela", o ponto de partida é que o "metamórfico" se afigura tanto tema quanto método, máquina ficcional. De todo o modo, a abordagem da animalidade nessas 7 páginas limita-se a um resumo das várias transformações de Jakub, o nuclear pai de Józef que oscila em "eterno retorno" entre a morte e a vida. Com efeito, a própria autora reconhece que "[q]uanto às metamorfoses narradas, pode-se dizer que elas fazem parte de uma filosofia maior, são manifestações da crença do escritor na verdadeira natureza da matéria, que [...] não é inanimada [...]".[12] Por sua vez, com o capítulo "As baratas de Schulz e a barata de Kafka", inscrito na tese *Lojas de Canela: fabulismo em Bruno Schulz* (2019), Paula de Sá apenas considera o primeiro livro de contos. O vocábulo titular "fabulismo" não se refere aí ao género clássico e tendencialmente moralista de "humanos disfarçados de animais", mas a uma noção mais lata, próxima do "maravilhoso". Conforme no caso

[9] Ficowski (2003, p. 121).
[10] Schulz apud Ficowski (2003, p. 122).
[11] Fica a referência para um trio de estudos em polaco centrados na questão animal e que poderiam ser estruturais aqui, mas que por incapacidade linguística me são inacessíveis para além do resumo. Em "Animals and Bruno Schulz's Imagination" (2015), Magdalena Jarnotowska assume os recorrentes humanos animalizados e animais humanizados schulzianos, passando pela acumulação de símiles e diferenciações de espécies enquanto dispositivo retórico. Acaba a destacar o conto "Dodo", a dialéctica entre a personagem com o nome de uma ave extinta e Hieronim, assemelhado a uma coruja — primo e tio de Józef respetivamente. Com "The 'Secret of Life' and repetition: About Nimrod by Bruno Schulz" (2017), Anna Czabanowska-Wróbel tenta interpretar o mencionado conto sobre um cachorro à luz do vitalismo modernista, de progressos nas ciências naturais das ideias de infância e repetição durante a vida do escritor. No volume *Literature, biology, society between the 19th and 20th centuries. Three studies* (2021), um terço das 200 páginas é dedicada por Wojciech Sawala a uma "Biometaphysics of Error" no contista, incluindo um subcapítulo animalocêntrico intitulado "The uniqueness of cephalopods and jellyfish".
[12] Dantas (2014, p. 103).

anterior, o foco reside na sequência de metamorfoses do pai, desta feita acompanhado de uma abordagem comparativista com o Gregor Samsa de Kafka.

Por fim, o artigo "Metamorphosis in Bruno Schulz" (1985), de Russell E. Brown, sobressai por juntar a uma descrição mais completa e citada das ecdises de Jakub (mas também de outras personagens) um registo analítico. Atribui particular "mythopoeic significance"[13] à transformação de "A Última Fuga do Meu Pai". Feito caranguejo,

> [f]ather becomes a human sacrifice, which in primitive rituals is to be eaten by the tribe, as echoed in the Christian Eucharist ritual. Father's death [...] is a sacrifice for the family, who could now, like Joseph, absorb and incorporate his magical, god like qualities through eating him.[14]

Brown sugere que o facto de a ingestão do crustáceo cozinhado não se consumar significa que Jakub não se livra do seu sofrimento, enquanto Józef não absorve os atributos divinos e demiúrgicos do parente. Não introjeta "the primeval ritual of becoming a father, a leader, a powerful warrior, by consuming his body".[15] Poderia, com a carne paterna dentro do seu próprio corpo, sustenta o académico, resgatar um passado mítico no qual "[a] mãe não existia ainda. Eu passava os dias só com o meu pai, no nosso quarto, naquele tempo enorme como o mundo".[16] Paraíso que não alcançado leva o vicário narrador-protagonista Józef à busca de um tal Livro — "O Livro" que é o conto número um de *Sanatório* — por sua vez vicário (do poder) de Jakub (também o primeiro nome do verídico pai do escritor).

Na realidade, ensaios ou até capítulos de obras maiores que incidam nos estudos animais de Schulz parecem ser surpreendentemente escassos dentro de um universo anglófono/português/espanhol (as línguas que me seriam captáveis). E isto vezes dois se se pretender superar uma enumeração de metamorfoses, sobretudo paternais. Articulando o "metamórfico" com o "metafórico", a tal me proponho; ao invés de pensar a animalidade no seio de um sistema filosófico schulziano, o *twist* aqui é tão-só hipotetizar uma filosofia no seio de um sistema animal. O trio de textos indicado, especialmente o artigo de Russell E. Brown, interessará enquanto esquisso a retomar e complementar, a reescrever e redirecionar. Já com um pendor para visibilizar os seus traços animalescos e num entrelaçamento progressivo com o assunto interespécies, tracemos, então, os fundamentos autorais de Bruno Schulz.

[13] Brown (1985, p. 377).
[14] Brown (1985, p. 377).
[15] Brown (1985, p. 378).
[16] Schulz (2019, p. 11).

II

Ora, em carta ao escritor/artista Stanisław Ignacy Witkiewicz, este explica que *As Lojas de Canela* se cifra num romance autobiográfico, "[n]ão só por estar escrito na primeira pessoa mas por ser possível adivinhar-se que existem nele vários sucessos e experiências da infância do autor".[17] Salienta, contudo, que, num processo de mitificação anamnésica, importa muito menos uma pretensa reprodução de factos, muito mais uma "genealogia do espírito"[18], uma febre de duplo olhar. Sem que seja possível achar uma chave, uma lição ou um cientismo para as várias imagens estruturantes da alma provenientes da infância, uma das que chega a Schulz nos desenhos dos seus seis/sete anos transporta-nos desde logo para a animalidade, para um fiacre a abandonar uma floresta noturna:

> Até hoje não consegui esgotar todo o seu valor metafísico. Para mim, ver um cavalo atrelado a um fiacre não perdeu fascinação [...] Uma anatomia xistóide espeta em todas as suas pontas ângulos, nós e saliências, [...] o fiacre [...] é uma criação xistóide, resultado do mesmo princípio anatómico — multípode, fantástico, feito de latas torcidas como barbatanas, couro de cavalo e de enormes rodas-matracas".[19]

O trabalho artístico limita-se a apertar uma corda existencial *ad infinitum*, a sangrar e a fazer sangrar variações sobre corpos e visões. O corpo e a visão do fiacre são retomados, por exemplo, no conto "As Lojas de Canela" em que uma ida familiar ao teatro, o facto de Jakub se ter esquecido da carteira em casa, instiga que Józef a vá procurar. Perdendo-se em improviso e devaneio pela cidade noturna, aproxima-se no clímax da história de "alguns fiacres gastos e desmantelados, com ar de caranguejos ou baratas de patas partidas e entorpecidas"[20]; culmina a trote de um cavalo que, ao facilitar fitar as metamorfoses do céu, o guia até uma mata. Um cavalo falante a justificar a ocultação de uma ferida (por querer passear o amigo Józef), minguante até ser um exemplar de pau, qual comunicação pós-simbólica que já dispensa palavras para se exprimir. Ademais, o ser equestre (com a carruagem) que Ficowski considera um "wingless Pegasus wandering the roads of Schulzian mythology"[21], um "metaphysical vehicle enticing [...] mythological investigations and discoveries"[22], remete-nos para sonhos de um escapismo selvagem.

De certa maneira, o estilo barroco de Schulz — pela exuberância verbal, muita adjetivação, conjurações do banal e objetos diários, descrições sensoriais longas que deslizam entre frases desse mesmo tamanho — está ao serviço dessa vontade

[17] Schulz (2012, p. 14).
[18] Schulz (2012, p. 14).
[19] Schulz (2012, p. 10).
[20] Schulz (2012, p. 113).
[21] Ficowski (2003, p. 37).
[22] Ficowski (2003, p. 37).

anticatatónica, de persistência da visão. Em suma, o polaco faz de cada ambiência um caleidoscópio de acontecimentos através de uma realidade em transe em que tudo é metamorfose...ável. Na plasticina infinda dos seus contos há sempre uma sobreposição dimensional entre a memória, o onírico e o empírico, o orgânico e o não-orgânico. Nessa senda, objetos e edifícios humanizam-se, humanos e animais objetificam-se, tudo vive em transformação na sua prosa. Fora e dentro da diegese, está em causa uma perspectiva do livro como ser vivo, sistema autopoiético, performance. Dessarte, um

> [...] estado de fermentação constante [...] revela-se uma espécie de princípio: o da mascarada geral. A realidade só como aparência, brincadeira, jogo, assume certas formas. Se alguém existir como homem, e alguém como barata, não são formas que atinjam em profundidade o ser; não passa tudo de um papel distribuído superficialmente e por instantes [...] O que lá se afirma é o monismo extremo da substância que faz os objectos individuais não passarem de máscaras. Está nesta errância das formas o genuíno princípio da vida. [...][23]

A barata, animal icónico do imundo e do abjeto "kristeviano" que dissolve a identidade e o sistema não ocupa neste trecho o lugar de um membro negativo, amputado de humanidade. Em vez disso, poderíamos dizer que uma das suas características corporais — o processo de ecdise, muda de exosqueleto — exprime um *status quo* de performance e fugacidade. O paradigma de uma clássica fábula moral a tematizar de facto os nossos vícios e virtudes (a ausência de uma barata) vacila, já que a própria condição de humano e barata são só modalidades e referentes de uma ampla coisa viva. Tudo se passa como se neste animal literário universal, o humano que produz papel, no sentido tecnológico e sociológico do termo, estivesse em circularidade com a barata que consome esse papel, quer o produto químico, quer a fantasia de uma individualidade asséptica e extranatura.

No ensaio "Mitificação da Realidade", Schulz complementa o *ethos* de uma ecologia humanimal com um pretenso *big bang* literário, conforme a máxima bíblica "No princípio era o Verbo". O vocábulo que em tempos remotos era uma grande unificação, um sentido universal, fragmenta-se pela técnica, pela instrumentalidade, política ou lei, por se tornar signo,

> [d]aí a sua tendência a regenerar-se, a rebentar, a completar-se para regressar ao sentido inteiro. A vida das palavras consiste em tender para milhares de combinações, como os pedaços do corpo esquartejado da serpente lendária, que se

[23] Schulz (2012, p. 13).

> procuram nas trevas. Este organismo complexo foi dilacerado em sílabas, sons, discursos quotidianos [...][24]

Sem ser claro a serpente mitológica a que o escritor se refere — quiçá o Ouroboros que morde a própria cauda num ato de eterno retorno, autofecundação ou o Leviatã marítimo e bíblico com as suas muitas cabeças, dobras e tentáculos, conotado ao poderoso, ao mal e ao caos; repare-se que ambos foram usados para corporizar o espaço total do universo material —, a ciência, no seu desejo último de representação de um duplo da realidade pelo método e pela ordem, parece verificar-se para Schulz um obstáculo à "remitificação", porquanto o seu esforço de circunscrição não é unitário. Avessa a um mapa que se indistinga do território, antes segmenta entre dentro e fora, cima e baixo, falindo no cientismo de corpos, disciplinas e construções muralhadas.

Pelo contrário, a "incontabilidade" biopolítica ou a existência pela criação artística dotam-se de um potencial emancipatório. São linhas de fuga e diferenciação em que o todo se subjuga às partes, sempre rearticulável por metáforas e metamorfoses:

> Atribuir ao mundo um sentido é uma função indissociável da palavra. A palavra é o órgão metafísico do homem. Com o tempo, a palavra fica congelada, deixa de veicular novos sentidos. O poeta devolve às palavras a sua virtude de corpos condutores, criando acumulações onde nascem novas tensões.[25]

Podemos tanto imaginar que, num passado longínquo e a dado momento, todos os vocábulos já foram comparações e metáforas, uma polissemia de tudo e o seu contrário, agora caídos em lugares-comuns como sugerir o desgosto por um cenário em que todos os buracos semânticos foram preenchidos por um quadrado metafórico. *Órgãos*, *máquina* e *Estado* tornam-se os corpos possíveis: o Estado como máquina e as instituições de especialistas que os intersetam; o corpo como órgãos e a síntese legitimada de um cérebro gestor, etc. Algures mais à frente nesta linha de raciocínio, a figura de estilo fixa-se na linguagem transparente de um pai que é o cérebro perante um animal descerebrado a ser o que fica debaixo do pé — e o filho é o processo de internalizar essa (i)mobilidade social.

Afinal, a realidade mitificada por Bruno Schulz vive numa aporia. Na viragem do século em que nasce e durante a juventude, situa-se o Império Austro-Húngaro com que "Francisco José I quadriculou o mundo em campos de formulário, regularizou o seu curso através de licenças comerciais, prendeu-o em regras de procedimento, protegeu-o contra o descarrilamento na direcção do imprevisível, do aventureiro e totalmente incalculável"

[24] Schulz (2019, p. 245).
[25] Schulz (2019, p. 246).

("A Primavera").[26] Voltando as agulhas para o presente a partir do qual escreve, o grande e longevo patriarca que toma o nome e a cor das coisas — o império derrubado — restitui-se enquanto desapontamento na crescente modernidade e seus tentáculos capitalistas (numa cidade natal, Drohobych, onde brotam refinarias de petróleo e disputas delas). Esta angústia existencial encontra ainda referente real, entre outros, no adoecimento prolongado e morte do pai aquando dos seus 23 anos (1915).

Num nexo que alcança a extradiegese, até a classificação dos dois livros enquanto conjunto de contos se firma dúbia, porquanto podem perfeitamente ser compreendidos assim: romances de restituição da "serpente esquartejada", cada peça poética uma variação sobre meia dúzia de imagens, temas e acontecimentos cujo corpo liminar flui no capítulo-espécie do lado. Quase sempre com um Józef, pouco dado a mais ação, em contemplação doméstica e/ou em percursos pedestres pela cidade — às vezes substituídos por cavalos e fiacres. Ora, o epicentro dos seus monólogos cifra-se de forma recorrente nas mencionadas metamorfoses do morto-vivo pai Jakub. A tendência é para interpretá-las, consoante Ficowski, ressurreição e homenagem do "patron saint of his youth"[27], tornando-se a essência espiritual que veste e incorpora outras espécies. Resumindo, "[f]ather's spirit switches masks and goes through various incarnations that allow him to continue to exist despite his apparent absence".[28] No sentido inverso, avento que Bruno Schulz faz do pai, *à la* antimonumentalismo, um centro regressivo e autoaniquilante, uma paródia como figura de autoridade. Trata-se de algo que opera quer ao nível familiar quer de soberania: uma "desinternalização" do superego que é o pai simbolizado na lei, na religião, no Estado, enfim, num líder.

> O mundo era uma crisálida prestes a transformar-se violentamente, nascia em cores jovens, gorjeantes [...] Francisco José I pressentia-o como um perigo pessoal. O seu elemento era o mundo preso nos regulamentos da prosa e na pragmática do tédio [...] Todos os leais e previdentes pais de família se sentiam como ele ameaçados, e só respiraram com alívio quando esse poderosíssimo demónio se deitou com todo o seu peso sobre as coisas, travando a ascensão do mundo.[29]

Daí a escolha da crisálida, um animal metamórfico, com fases, antes terrestre, depois aéreo que ensaia a construção de fronteiras só para as estilhaçar numa nova pele e que, portanto, configura o exato mundo poético de Schulz. Do Estado aos estados de fluxo, visando uma criança adulta que não seja filho nem pai. Logo no primeiro conto de *Sanatório*, "O Livro", Józef procura obcecadamente esse objeto homónimo, inominável

[26] Schulz (2019, p. 87).
[27] Ficowski (2003, p. 42).
[28] Ficowski (2003, p. 42).
[29] Schulz (2019, p. 87).

porque interminável, da sua infância, e que associava ao pai. Este, porém — "órgãos, máquina e Estado", iluminista desmitificado —, assevera após o protagonista recusar inclusive a reles falsificação de uma Bíblia: "No fundo, existem só os livros. O Livro é um mito em que acreditamos quando somos jovens, mas com o passar dos anos deixa de ser tratado com seriedade".[30] À vista disso, o autor a incorporar o narrador-protagonista cria um pai caleidoscópio, figura de possibilidade e não de autoridade. Para esse efeito, um excentrismo demiúrgico de Jakub conecta-se a ser "provável que também sentisse uma simpatia biológica mais profunda por formas de vida diferentes, que lhe permitissem experimentar inexplorados registos da existência".[31]

Assim, em "Os Pássaros", importa e choca ovos de aves em casa, nascendo pavões, faisões, pelicanos ou condores. O cruzamento interespecista continua nos ovos nomeados "de dragão", nos recém-nascidos como répteis, numa pletora cromática de penas qual canteiro de flores. Um condor descrito enquanto lama budista parece irmão de Jakub, e, simultaneamente, uma múmia deste último. No fim de uma designada "Arca de Noé", já o pai e o seu comportamento emulam e aparentam um pássaro, com braços feitos asas. No conto homónimo do primeiro livro, o heresiarca é, de forma breve, conotado ao rosto, ao olfacto e à audição de uma velha raposa — "em permanente contacto com [...] buracos de ratos".[32] Logo a seguir, afinal, a observação de um gato propulsiona que ganhe movimentos felinos. Adiante, em "As Baratas" o seu adoecimento vincula-se ao desaparecimento dos pássaros e da sua amplitude de movimentação espacial, restando penas, plumas e um condor empalhado que talvez seja ele mesmo. Vincula-se, em adenda, a uma memória de uma invasão doméstica de baratas — que são enxames, trevas, locomoção aracnídea. O progenitor imiscui-se nelas, numa transformação da euforia em disforia. Transformação dele mesmo, cada vez mais afastado da família, na carapaça, anatomia e gestos de uma barata: "fundiu-se por completo no inquietante povo escuro deixando de ser possível referenciá-lo".[33] E, no entanto, em "A Noite da Grande Estação", Jakub volta momentaneamente a estar na loja "empoleirado num tamborete alto [...] como num viveiro de pássaros"[34]; balões de criança na rua rumo ao céu cacarejam e rememoram um bando de aves migratórias. Tudo até que, depois e de facto, a criação ornitológica do patriarca regressa lá no alto — sendo comparada a uma pintura de tela celeste onde há espécimes bicéfalos, bater de asas coxos, corporeidades ocas. "[C]egas aves de papel"[35], qual assunção da sua qualidade metapoética, não recordam Jakub, o seu chamamento, e são

[30] Schulz (2019, p. 13).
[31] Schulz (2012, p. 65).
[32] Schulz (2012, p. 104).
[33] Schulz (2012, p. 133).
[34] Schulz (2012, p. 144).
[35] Schulz (2012, p. 156).

apedrejadas pela população protocolarizada até restarem carcaças no solo — por sua vez a evocarem camelos e auroques.

Já no que concerne a *Sanatório sob o Signo da Clepsidra*, em "A Estação Morta" a seriedade disciplinar do pai contrasta com a leviandade despreocupada dos demais vendedores da loja de tecidos, encontrando nesta uma razão de decadência do negócio. Moscas surgem em voo, velocidade, ziguezagues e fúrias no edifício ardente de sol e "[p]elas suas grossas lentes cromáticas, o meu pai vê tudo rodeado de púrpura com bordas verdes-violetas, e essa explosão de cores, essa anarquia enfurecida com orgias luminosas acima do mundo, leva-o ao desespero".[36] Não se ficando por aqui, o pai — "sentado de vigia como um escorpião"[37] e "farfalhando como um rato entre os papéis"[38] — entra em contacto com um inseto descrito como mutante, monstruoso, inesperado, elegíaco; alguns exemplares "semelhantes a grandes besouros azuis".[39] Expectável, um ato de paroxismo metamorfoseia o patriarca numa mosca ouriçada, peluda, azul, barulhenta, metálica em voo e a própria narração de Józef designa o episódio uma "saída", uma feliz forma de expressão da infelicidade — algo que deve ser "encarado *cum grano salis*. Fora sobretudo um gesto interior".[40] Firma-se, pois, uma autoflagelação obstinada a apelar à compaixão da sua fúria num cenário tão canicular que semirreal, daí que no fim da tarde volte à escrivaninha e à humanidade.

Por fim, o supra aludido conto "A Última Fuga do Meu Pai" antecede claramente a metamorfose a qualquer empreendimento metafórico ou comparativo do escritor polaco à(s) espécie(s) em causa ou a uma aproximação de Jakub à(s) mesma(s). A sua ausência fisionómica habita um papel de parede e um trilobite aí impregnado cujos arabescos lembram os seus tiques e risos; um casaco de pele de fuinha que respira, onde vários animais costurados se mordem reciprocamente, rosnam durante o sono. Mais além, é descoberto na nova hibridez de "ele ser agora um caranguejo ou um grande escorpião".[41] Com pinças, antenas, membros ossudos, muitas pernas, gemendo e grunhindo. Rápido e ágil, locomoção em ziguezagues... repetem-se os atributos com que o contista esboçara o pai-barata ou o pai-mosca — neste derradeiro conto, ponto de chegada que é afinal só mais uma partida. Daí que se apresente dotado de um novo ponto de vista tão multidirecional, apto a mudar o seu eixo de equilíbrio ao trepar paredes: "Era como se, novamente, desta vez de uma perspectiva artrópode, ele descobrisse o apartamento, percebendo os objetos, talvez pelo olfacto, porque [...] não avistei nenhum órgão de visão".[42]

[36] Schulz (2019, p. 150).
[37] Schulz (2019, p. 149).
[38] Schulz (2019, p. 149).
[39] Schulz (2019, p. 151).
[40] Schulz (2019, p. 154).
[41] Schulz (2019, p. 236).
[42] Schulz (2019, p. 237).

Observado pelo cão da família, Nemrod — aquele cujo nome resgata um poderoso caçador e rei bíblico que segundo algumas interpretações terá ordenado a construção da Torre de Babel; mas também aquele cujo conto Schulz associara à animalidade como espelho construtivo e caleidoscópico do humano, conforme aqui citado —, Jakub é o humanimal literário resultante deste comércio de sentidos entre espécimes e espécies. Num gozo destrutivo com a própria ira de deus, desta feita, o paraíso não se edifica numa *hybris* de almejar um nome e um legado no céu; mas no preciso processo inominável de diferenciação linguística: "multípode", "xistóide", animalesca. Na progressão narrativa do conto, porém, Józef relata o horror enigmático, a vontade sonâmbula e trágica de o pai-artrópode ser cozido (pela mãe e pelo consentimento familiar) e servido à mesa numa travessa. Se o facto de não o comerem aponta para uma descarga de consciência, a sua descrição enquanto "grande e inchado [...] e gelatinoso"[43] mostra-o como fermento e fermentação, fonte de energia de um prato que é a página. E, por conseguinte, expectável, levado para o salão ainda na travessa, "a peregrinação terrena do meu pai ainda não terminara".[44] Passam-se algumas semanas e a sua "imobilidade" deixa um membro para trás no recipiente, desaparece cozido e fervura viva, "perdendo as pernas pelo caminho".[45]

Não existem, então, naturezas mortas em Schulz e a recorrência de vocábulos como "peregrinação", "velocidade" ou "ziguezagues" — sobretudo conectados a metamorfoses animais do pai — faz a sua obra aproximar-se do "corpo sem órgãos" de Deleuze e Guattari. Sem imposição prescritiva e relativo a um tudo e todos in/animado,

> The body without organs is opposed less to organs than to that organization of organs we call an organism. It is an intense and intensive body. It is traversed by a wave that traces levels or thresholds in the body according to the variations of its amplitude. Thus the body does not have organs, but thresholds or levels.[46]

Procede como o pai cuja digestão não se chega a concretizar, revelando-se sempre uma eterna congestão que, no confronto com forças externas, não almeja mais que órgãos indeterminados ou determinados provisoriamente — idem para funções e posições. Daí que Jakub não seja sequer um caranguejo ou escorpião, mas um "talvez" híbrido e fugaz intraconto (também trilobite ou casaco) e extraconto. O facto de não ser comido sinaliza também um desejo sem uma "falta de", antiedipiano, que não faz missão de deglutir/incorporar/absorver um outro/uma diferença para se capitalizar.

Nesta senda, o *leitmotiv* da figura paterna involutiva funciona como pêndulo ou molde a evitar uma desterritorialização tão total que suicida, sem corpo. Juntamente com a

[43] Schulz (2019, p. 239).
[44] Schulz (2019, p. 240).
[45] Schulz (2019, p. 240).
[46] Deleuze (2003, p. 44).

"serpente lendária" conecta-se, aliás, a um paradigma de um corpo sem órgãos apresentado por Deleuze e Guattari: o ovo *dogon*. Um protosser cósmico não-hierárquico que contém em si — nos seus cromatismos, padrões, linhas, cruzamentos e geometrias durante a gestação de algo por vir — a ideia de heterogeneidade formal (biológica e sociológica): "the cosmic egg, the giant molecule swarming with worms, bacilli, Lilliputian figures, animalcules, and homunculi, with their organization and their machines".[47] Se o corpo leviatânico de Thomas Hobbes inscreve no seio de um Monarca/Estado colossal centenas de homens minúsculos e indiferenciados a fitá-lo de costas e em contrapicado reverenciais — qual armadura de escamas da única imagem, metáfora e pessoa reais —, Jakub e os seus ovos de pássaros são o corpo sem órgãos. Em vez de sugarem, chocam-se num variegado zoológico e num estado de natureza em que cada um é representante. Por isso o pai também passa pela modalidade de pássaro, por isso a sua criação o abandona em migração: formam um uno de milhentos demiurgos do mesmo tamanho social. Em suma, um estatismo sedentário de antropomorfização dá lugar a um movimento nómada de animalização.

A animalização que é precisamente uma forma de abertura privilegiada, um "devir", como dizem Deleuze e Guattari, para ativar em nós e no outro um "corpo sem órgãos". Talvez possamos ler nesse sentido a comum preferência por artrópodes — barata, trilobite, escorpião e caranguejo — nos escritos metamórficos de Schulz. As suas múltiplas articulações mediante múltiplos pares de apêndices, a moleza interior da sua condição invertebrada, o exosqueleto que deixa ver o "dentro por fora" e as referidas ecdises com que mudam de pele ou de forma (metamorfose) sintonizam-se particularmente com a ideia locomotiva de um corpo atual-virtual: entre os hábitos, atributos e gestos correntes e o reservatório irisado dos hábitos, atributos e gestos potenciais/possíveis.

Mas conforme Steve Baker aponta sobre a dupla de teóricos franceses, «[t]heir fascination with pack modes and with other forms of animal multiplicity leads them even to assert that individual animals are "still too formed, too significative, too territorialized"».[48] Ao baratizar-se, recorde-se, o patriarca paródico "fundiu-se por completo no inquietante povo escuro deixando de ser possível referenciá-lo".[49] Nunca uma coisa só, o inominável vive em frestas, advindo daí que Bruno Schulz use uma pletora de recursos literários para concretizar um sistema fundamentalmente animal e animista. Isso passa, por exemplo, pelas narrativas não teleológicas; por um estado psicológico de embriaguez pictórica e cinematográfica com as cores e formas do céu; pela experimentação dos sentidos (visão, tacto, olfacto, etc.) às vezes ao cúmulo da sinestesia; pela constante descrição peripatética dos já identificados percursos pedestres (ou equestres) de Józef; pela coexistência de personificações de objetos às metamorfoses declaradamente animalescas; pelo detalhar

[47] Deleuze e Guattari (2000, p. 281).
[48] Deleuze e Guattari apud Baker (2002, p. 92).
[49] Schulz (2012, p. 133).

de movimentos crepusculares entre dia e noite; pela exaustiva fenomenologia e gramática de estações do ano, entre outros.

A par desses aspectos enumerados, a maneira "descronologizada" de Schulz encarar e literarizar a infância potencia uma explanação destes cruzamentos estético-temáticos; vejamos primeiro: "Rather, it seems to me that this kind of art, the kind which is so dear to my heart, is precisely a regression".[50] Adiante, apreendemos uma noção da infância como o pré-linguístico em que, sem abismo entre "coisa" e significado, simplesmente se é, se vai sendo. Ao mesmo tempo, uma nova hiperflexibilidade imaginativa conjuga a essa intransitividade verbal uma outra camada, constrói-se agora pela maturidade de escrever... mas escrever essa precisa quimera pré-linguística até ser

> [...] possible to turn back development, achieve a second childhood by some circuitous road, once again have its fullness and immensity — that would be the incarnation of an "age of genius", "messianic times" which are promised and pledged to us by all mythologies. My ideal goal is to mature into childhood. This would really be a true maturity.[51]

A palavra "quimera", aliás, ajusta-se bem no seu duplo sentido de fabulação/utopia ou de um ser mitológico de corporeidade animal híbrida. Quer dizer, o pré-linguístico infantil colige-se com o próprio imaginário de uma linguagem animalesca multiforme; o devir-criança com o devir-animal. No fundo e num fluxo de dessubjectivação e intensão, em Schulz, a multiplicidade locomotiva (do texto, da não teleologia narrativa, das estações do ano, etc.) é o animal; o animal é a (infância, sinestesia, demiurgia) multiplicidade locomotiva:

> In this sense all becomings are animal becomings: "Becoming can and should be qualified as becoming-animal even in the absence of a term that would be the animal become. The becoming-animal of the human being is real, even if the animal the human being becomes is not". Deleuze and Guattari arrive at an ontological dynamic that begins with becoming or, more precisely, with becoming-animal.[52]

Mas esta anatomia do descontrolo não se cifra na dicotomia sentenciada pelo que hoje poderíamos designar de um partidarismo zoopoético, no qual a metamorfose e a materialidade elétrica, vocal e gestual de um (hum)animal formam a forma certa de o literarizar em oposição a um ultrapassado regime da metáfora. Este, por sua vez, seria o do antropocentrismo instrumental, alegórico e moralista, que vê através do animal em vez de vê-lo, qual jugo literário. Para lá da típica lógica em que o pai começa por ser "como" animal

[50] Schulz apud Ficowski (2003, p. 186).
[51] Schulz apud Ficowski (2003, p. 186).
[52] Lippit (2000, p. 131).

x até se tornar nesse *x*, o conto "Época Genial" concretiza particularmente o enleio "metamorfose-metáfora". Assim, neste, Józef — que chega a afirmar latir — aparenta estar num "incêndio" doméstico que é, concomitante, um dilúvio criativo. Tudo começa com a personagem a visualizar uma imagem na fronte do forno conforme uma coluna de fogo, imagem essa que instiga o aparelho quotidiano a animar-se, com veias e tendões, e, já vermelho, a parecer soltar-se de si mesmo "num cacarejo agudo de galo".[53] Adiante, animais surgem metapoeticamente de um desenho de rabiscos e ziguezagues que parece extravasar a "diegese" e o enquadramento das folhas de papel. Em paralelo, lança-se aos desenhos em fuga como se de modo circular estes se animalizassem, se fizessem ratos, e, portanto, "[...] a minha mão, no frémito de novos reflexos e impulsos, se atirasse com raiva contra ele, como um gato, e tornando-se estranha, selvagem, feroz, mordesse esse monstro que se queria escapulir por baixo do lápis".[54] Artista, animal e arte imiscuem-se nesse monstro que define a dissolução das fronteiras e do instituído.

Se a comparação "como um gato" já tipifica um uso algo estereotipado e intermedial do atributo "agilidade", do instinto caçador destes felinos, e isto aliado a uma lógica zoopoética, pouco depois o polaco vai mais longe. Visões, ramificações e afluentes indistinguem-se de peregrinações de monstros e animais, num quarto transfronteiriço em que a Arca de Noé passa a Noés da Arca. Quer dizer, a intensidade animalesca de cores, pelos, crinas, ritmos, caudas, dorsos, carícias aveludadas, que "retornavam e dissolviam-se num caos anónimo, num bricabraque de formas"[55], manifesta-se sujeito múltiplo; o nome e o complemento determinativo oscilam do cenário de um profeta a tutelar a preservação das espécies para o da agência destas mesmas espécies a extinguir a própria ideia de profeta.

Porém, quando Józef alega que estes animais em movimentos externam angústia, temor e encarceramento "vestidos com todos os trajes e todas as armaduras da zoologia"[56], paira a sugestão que não podemos mais que escolher entre graus de antropocentrismo. Uma crença zoopoética levada ao extremo — conquanto se configure e apresente num não falar *pelo* animal e sim num falar *com* o animal — incorre no risco de um salvacionismo (pós-)humanista que apenas branqueia *à la soft power* a nossa liderança, hierarquia e especismo. O peso das suas "armaduras da zoologia" é o de uma pretensa *zoe* — facto biológico de vida e inerentes potencialidades/virtualidades — ainda sujeita à cisão soberanista de uma *bios* — modo específico de viver essa vida — que um artista/escritor lhes impõe. Assim, Schulz tematiza no seu narrador-vicário a sempiterna tensão de como tratar a questão animal, vendo esses demais seres a vê-lo numa domesticação passiva ao mesmo tempo que o inquieta nomeá-los em mais um ventriloquismo realmente existente:

[53] Schulz (2019, p. 29).
[54] Schulz (2019, p. 32).
[55] Schulz (2019, p. 33).
[56] Schulz (2019, p. 33).

> Será que esperavam que eu lhes desse um nome, que solucionasse o enigma que não compreendiam? Será que me perguntavam o seu nome para nele entrar e preenchê-lo com o seu ser? Chegavam monstros estranhos, seres-interrogações, seres-propostas, e eu tinha de gritar, de os repelir com as mãos.[57]

Adiciona a isso que "[c]ompreendi então porque é que os animais têm chifres"[58], conectando-os a uma materialização além-corpo das suas dúvidas, incompreensões, horrores, uma *idée fixe*, quando, no fundo, parece estar antes a falar da capacidade consciente do ser humano. Qual cegueira trágica que habitamos e não abandonamos nem na presunção de nos auto-objetificarmos *in toto*, os "chifres" são o abismo da (in)compreensão linguística que os animais nos espelham: nós somos esses "chifrudos [que] tinham poucas hipóteses de libertação e [...] carregavam o estigma do seu erro na própria cabeça".[59] Tal nexo revela-se útil para enquadrar a passagem para um registo "animalegórico":

> Em baixo, passavam sorrateiramente as martas, as fuinhas, as raposas, os ladrões entre os animais, os seres de má consciência. Conseguiram o seu lugar pela astúcia, pela intriga, pelo truque, contrariando o plano da criação e, perseguidos pelo ódio, ameaçados, sempre vigilantes, sempre temendo por esse lugar, amavam zelosamente essa vida roubada, escondida nos covis, sempre dispostos a serem despedaçados em sua defesa.[60]

Ou seja, como o "algarismo desconhecido"[61] e o labirinto intransponível que (n)os encabeça, talvez o reducionismo das metáforas e das fábulas a conotações intrahumanas infrutíferas para uma animalidade literária contemporânea diga mais da nossa leitura antropocêntrica — tão mais antropocêntrica nos instantes em que julga não o ser em contraste com o "outro lado da barricada". A investigadora Naama Harel, por exemplo, recorda-nos que "[i]n many cases the lessons were added to the fables in a later period, not by their original writers".[62] Dessarte, no excerto sobre as raposas associadas a ladrões, o que lemos é uma espécie de introjeção num conjunto de animais da sua condição maligna. A sua autodiscriminação é a *bios* que culturalmente lhes instituímos e, logo, a sua paradoxal possibilidade de sobrevivência. Em adenda, o plano da criação que contrariam é também o plano da criação que condizem. Sem resistir à subjugação nominativa dos

[57] Schulz (2019, p. 33).
[58] Schulz (2019, p. 35).
[59] Schulz (2019, p. 35).
[60] Schulz (2019, pp. 35-36).
[61] Schulz (2019, p. 35).
[62] Harel (2009, p. 14).

"seres-interrogações", Schulz/Józef recriam as contradições brotantes de um novo, decorrente e incessante génesis.

De maneira idêntica, a metamorfose de Jakub em barata e pássaro alimenta-se da estereotipação das primeiras a um adoentado e repulsivo minguar existencial e dos segundos a um libertador arroubo produtivo. Isto, embora o contista não evidencie grande preocupação de uma prescrição ética nesses momentos que poderíamos apelidar de "princípios de fábula amoral". Na verdade, essas transformações jamais se configuram um castigo por redimir à *O Burro de Ouro* (Apuleio) ou uma corporização de estigmas sociopolíticos à *A Metamorfose* (Kafka).

O "homenzinho disfarçado" do pai consiste aqui na migração dentro de vários tipos de animalidade que metamorfoseiam o postulado de reprodução social "Um dia filho, tudo isto vai ser teu" na quebra de desejo mimético "Um dia filho, tudo isto te vou ser eu". Um tudo feito nada que nega a precisa necessidade de uma figura intermediária (leviatânica) que dê (proclame dar) em pingas o que absorve dos representados em primeiro lugar. Culminamos na contrafação paródica do criado a criar o filho pelo pai pelo animal, isto é, Schulz/Józef interpreta metaliterariamente o interior do pai, transformando-o no que quer (percecionar e experimentar) em saída de um regime do tempo linear e da "experiência" saqueada como mero critério legitimador de estratificação social. Mesmo quando uma barata conota um apequenar-se, a própria castração e amputação estão contidas dentro de uma expressão expandida de estados anímicos — razão pela qual não há uma cisão psicofísica, as "ecdises" de Jakub também implicam a sua mente.

Todo este processo dificulta o binómio "metáfora/metamorfose", a ideia de que nos atribuímos aos animais num puro alegorismo instrumental emaranha-se com a de um "humanimal" "inter-" e "auto-" poiético que não se promete redentor do antropocentrismo. Como Eva Hayward recupera a partir de Akira Mizuta Lippit e do seu livro *Electric Animal: Toward a Rhetoric of Wildlife* (2000),

> animals in language are always transforming figure into flesh, always dis-figuring representation. Animals are always troubling the language that attempts to name them. [...] Animals cannot be named without invoking the limits of the process of naming.[63]

Lippit conceptualiza este esforço com o termo psicanalítico *antimetaphor* de Nicholas Abraham e Maria Torok metamorfoseado em *animetaphor*, uma espécie de metáfora viva, animal que indica a sua própria "destruição" antimetafórica. Porquanto não há de facto espaço fora da linguagem na linguagem, a passagem de palavra a ser e carne envolve sempre um retorno, conforme sucede com Jakub (afinal não comido) noutra *coisa qualquer*,

[63] Hayward (2008, p. 260).

idioma-limite. A sua congestão é, enfim, a da metáfora original, por sinal a de um animal: a serpente lendária que enquanto ser mitológico e anamnese supria todos os buracos semânticos e percetivos.

Ter-se-á já tornado claro, acolá deste baloiço entre a transferência e a transformação, que o bestiário schulziano tampouco se esgota no patriarca, outros usos mantêm a sua lógica desconstrutiva sem o referir diretamente. O mencionado conto "Nemrod", ilustrando, apresenta um pequeno e dócil cachorro cujo titular caricatura a personagem bíblica — "pois foi este o nome altivo e guerreiro que lhe dei".[64] A descrição detalhada das suas brincadeiras, hábitos, sensações, vacilantes movimentos de veludo e do contacto com uma barata surgem como coligação. Uma coligação "animal-infantil" com o narrador Józef e sua surpresa de ser abre um multifacetado cenário presente e futuro de "imolação progressiva da autoridade".[65] Em "Sanatório sob o Signo da Clepsidra", o narrador-protagonista questiona-se "para que é que a direcção do Sanatório segura pela corrente um enorme pastor-alemão, uma besta terrível, um verdadeiro lobisomem de uma ferocidade demoníaca".[66] Após personificações, Józef vê-se a certa altura colado à criatura que o segue com o seu ódio impotente:

> Nunca o vi tão de perto, e só agora cai o véu dos meus olhos. Como é grande a força do preconceito! Como é poderosa a sugestão do medo! Que cegueira! Era um homem! Um homem acorrentado, a quem, numa simplificadora redução metafórica e global, confundi, não sei como, com um cão.[67]

Aquela que talvez seja a passagem mais declaradamente antiespecista em toda a obra de Schulz — algo raríssimo na sua tendência amoral — não se completa sem uma complexificação da palavra "animal" como sub-humanidade. Assim, qual antónimo de fábula, explica que pelo menos tal ser tem uma natureza interna canina, se bem que a sua forma se possa manifestar "humana" ou "animal". Aliás, essa figura que o narrador palpita ser um encadernador (um produtor literário, portanto) ganha uma conexão fugaz e fortuita com Józef no instante em que este o solta da sua corrente, o desinstitucionaliza para lá das amarras do seu papel social!

À medida que a tradução literária do olhar/universo subjetivo de outra pessoa (o pai) se sistematiza, o lugar de Józef no mundo vai-se tornando no lugar do mundo em si, entrando por todos os lados, poliperspetivista. Dessarte, coloca a sua perceção na perceção de novos bodes inspiratórios, "dando lugar Jacó Schulz a deuteragonistas"[68]:

---

[64] Schulz (2012, p. 92).
[65] Bakunin (2015, p. 31).
[66] Schulz (2019, p. 185).
[67] Schulz (2019, p. 188).
[68] Kalewska (2007, p. 283).

> [alguns d][o]s últimos contos do *Sanatório* mostram o declínio do mundo das "lojas de canela", a partir da perspectiva de um homem velho e doente: *Dodô*, "um verdadeiro doido" atormentado pela vida não vivida, *Edu* de duas muletas, *O Aposentado* retornado que regressa à escola primária, protagonistas de contos epónimos.[69]

Embora Anna Kalewska identifique bem estas personagens como assombradas por uma "vida não vivida", falta notar que a um nível ulterior são expressões de uma amplificação existencial de Schulz/Józef. Nesse sentido, recorde-se superficialmente que Dodo designa uma ave extinta (e incapaz de voar) aqui ressuscitada no nome de um ser humano, primo do narrador-protagonista; Edzio, vizinho da família principal, é caracterizado com cascos de cavalo, assemelhado a um cão... No conto "O Reformado", a voz de Schulz abandona o seu sempiterno *alter ego* para que um homem até aí desconhecido, Szymcio, dê o seu relato na primeira pessoa — em desalfabetização, afirma caminhar de gatas e farejar como um animal com as demais crianças; desvanece levitado pelo vento, suspenso no (vo)ar.

Por fim, em "Solidão" nem sabemos a identidade do narrador-protagonista numa premissa carcerária, qual sujeito schulziano levado ao ápice — tão-só se diz também um reformado. Envelhecido, escapa de casa e volta física ou psicologicamente ao quarto de infância. Aí — "como um rato do campo, vivia um dia de cada vez, sem me preocupar com o amanhã"[70] —, descreve a sua autocomiseração perante a impreparação para um grande inverno emaciante:

> Pensava como um rato, o que pode a fome contra mim? Em último caso, posso roer uma árvore ou cortar, com o meu focinho, papel em migalhas. O mais pobre dos animais, um rato pardo de igreja — o último no Livro da Criação —, consigo viver do nada. [...] Só eu, um rato imortal, um solitário filho póstumo, sussurro no quarto morto, percorro sem parar a mesa, a estante, as cadeiras.[71]

Num fogacho, a "animetáfora" roedora "monstra-se" ato de fala, fá-lo metamorfose em rato. Pintando um cenário pós-apocalíptico em que já não restam térmitas nem moscas, o rápido, ágil e pequeno animal vive de fluxos peripatéticos e do papel da literatura. A palavra e a boca em movimento matam-lhe a insaciedade. A isto se segue a devolução: "Tudo isto deve ser, é óbvio, interpretado metaforicamente. Sou um reformado e não um rato. Viver à custa de metáforas é uma das particularidades da minha existência".[72]

---

[69] Kalewska (2007, p. 283).
[70] Schulz (2019, p. 231).
[71] Schulz (2019, p. 231).
[72] Schulz (2019, p. 233).

Parasita de ambiências, atmosferas, psicosferas, a personagem vê-se ao espelho no qual, consoante o famoso quadro de Magritte, *La Reproduction Interdite* (1937), só almeja ver-se de costas em cisão identitária — o referente ausente que é a sua humanidade e espécie fixas. A analogia persiste porquanto, se nessa pintura só um livro se reflete corretamente, aqui o reformado logo indica ler o passado amarelado dos seus velhos cadernos universitários. Com a cabeça no caleidoscópio da juventude, à espera de novas palavras, especula-se na cortina e na haste de uma janela para puxar para si um novo corpo: "Desde a minha infância que gosto de ver o quarto assim — da perspectiva de um pássaro".[73] O rato era só mais um do livro da criação, pelo menos do verdadeiro Livro, não bíblico e inominável. Torna-se claro e circular o uso da metáfora como um dispositivo de duplo olhar visceral, uma película em dupla exposição: o dito ato de fala metamórfico.

Com efeito e no fundo, é o Livro que é a primeira e derradeira porta e entrada do bestiário de Schulz, o supremo sistema de transporte que aproxima as espéci(m)es. A palavra-animal firma-se o único órgão fixo dessa infinitude de seres, e a sua constância assume-se tão-só uma incessante falácia de falsa atribuição: pertence a ninguém, cada leitura paradoxalmente uma leitura dominante. Decorre dessa potência de efeitos e afetos que

> Às vezes, o pai levantava-se e saía. Então eu ficava sozinho com o Livro e o vento soprava as suas páginas, e as imagens levantavam-se. E quando o vento folheava silenciosamente as páginas, agitando cores e figuras, um tremor escorria pelas colunas do texto, soltando cotovias e andorinhas do meio das letras. [...] infiltravam-se suavemente na paisagem, impregnando-a com as suas cores.[74]

E assim também, para Schulz e Józef, se forma o Livro: aquele autêntico que cresce e vive, outros não; caem meteoros, levitam fénix, findam cinza num instante. Inscritos nele, acontecimentos mudam de página e avançam, as resoluções diferem conforme esse tal ato de ler personalizado. Para além do entendimento performativo da leitura, trata-se de uma maneira do contista expor numa camada temática que qualquer livro é uma operação (biblio)gráfica semantizada; que uma representação diagramática não deixa de estar presente em textos e obras chamadas lineares e convencionais, apenas se invisibiliza pela hegemonia. Talvez por isso Schulz se contradiga também a propósito da diferença entre o Livro e os livros: na medida em que os contos, a sua expressão literária parecem corporizar diegética e extradiegeticamente a autopoiesis que só apregoa para o primeiro.

[73] Schulz (2019, p. 234).
[74] Schulz (2019, pp. 9-11).

III

Toda esta reprodução interespécies, seria de esperar, morreria com Bruno Schulz, em 1942, às mãos de Karl Günther, um açougueiro nazi. O crítico Diogo Vaz Pinto resgata cartas de Felix Landau, outro oficial das SS a contar à namorada «que arranjou "um cão" que revela promessa, pois "desenha muitíssimo bem". "Um cão" era um judeu que se mostrava útil e que, estando sob a proteção de um oficial, gozava de uma certa liberdade, que pagava ficando às ordens do seu dono».[75] Alvejado nas ruas, na esquina apodrecida e apodrecedora de uma Drohobych já ocupada pelo Terceiro *Reich*, como vingança proprietária, «[a]o encontrar Landau, Günther ter-lhe-á dito: "Mataste o meu cão, eu matei o teu."».[76] No fim de *O Processo*, romance de Franz Kafka para o qual Schulz escreveu um posfácio numa edição polaca (1936), o protagonista Josef K. julgado e executado sem saber porquê derrama. Derrama com uma faca de talhante espetada e torcida no coração um mero símile: "Como um cão!".[77]

Também Bruno Schulz morreu como um cão, mas podemos crer que não só nos paradigmas literários de um canídeo desprezível, submisso ou até fiel. Na sua criação — a extraterritorialidade do gélido mundano onde sempre quis viver —, uma anatomia da desumanidade é um tornar *morrer* transitivo. Morrer como um cão, para ele, é o ato de continuar a transmogrificar-se debaixo da terra. Qual sopa primordial de letras, qual metempsicose sem hierarquia especista, o escritor continua a existir na ~~sua~~ nossa "República dos Sonhos", aquela infância para que viajou de fiacre no conto homónimo. Para lá dos Pais e dos Países, sob o signo da poesia, da fábula e da aventura, fora do alcance dos "tronos [que] murcham quando não são alimentados com sangue, e [d]a sua vitalidade [que] aumenta com a massa da injustiça, da vida negada, a massa do eternamente diferente por eles eliminada e proibida".[78] Nunca detido pelos seus sonhos (genesíacos), conforme Józef satiriza ter sido pela "burocracia de Sua Majestade Imperial e Real"[79] Francisco José I no fecho de "A Primavera", Bruno Schulz vive como um salmão no romance *Ver: Amor* (1986) do escritor israelita David Grossman, encarnando esse ser sem fronteiras formais e dado a longas jornadas aquáticas. Vive como livro-animal na experimentação *die-cut* ***S~~t~~reet of Cr~~o~~c~~o~~d~~il~~es*** (2010) do estadunidense Jonathan Safran Foer, cujo texto que sobra do contista nos espreita por janelas de espacialidade e profundidade irregulares a lembrar que tem(os) um corpo. Dentre milhentas ressuscitações e modos comunicativos, habituado a alimentar-se das contradições que gera, sobrevive assim ou assado…

[75] Pinto (2020).
[76] Pinto (2020).
[77] Kafka (2021, p. 266).
[78] Schulz (2019, p. 88).
[79] Schulz (2019, p. 122).

Referências Bibliográficas

Baker, S. (2002). "What Does Becoming-Animal Look Like?". In N. Rothfels (Ed.), *Representing Animals* (pp. 67-98). Indiana University Press.

Bakunin, M. (2015). *Deus e o Estado* (P. A. Coelho, Trad.). CreateSpace Publishing.

Brown, R. E. (1985). Metamorphosis in Bruno Schulz. *The Polish Review*, *30*(4), 373-380.

Dantas, É. (2014). *VER Schulz: Metamorfoses de um Projeto Artístico* [Dissertação de Mestrado]. UFU.

Deleuze, G. (2003). *Francis Bacon: the Logic of Sensation* (D. W. Smith, Trad.). Continuum.

Deleuze, G., & Guattari, F. (2000). *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia* (R. Hurley, M. Seem, & H. R. Lane, Trad.). Minnesota University Press.

Ficowski, J. (2003). *Regions of the Great Heresy: Bruno Schulz, a Biographical Portrait*. (T. Robertson, Trad.). W. W. Norton & Company.

Foer, J. S. (2010). *Tree of Codes*. Visual Editions.

Grossman, D. (2004). *Ver: Amor* (L. L. Mucznick, Trad.). Campo das Letras.

Harel, N. (2009). The Animal Voice Behind the Animal Fable. *Journal for Critical Animal Studies*, *VII*(2), 9-21.

Hayward, E. (2008). "Lessons From a Starfish". In N. Giffney, & M. J. Hird (Eds.), *Queering the Non/Human* (pp. 249-263). Ashgate.

Kafka, F. (2021). *O Processo* (Á. Gonçalves, Trad.). 11x17.

Kalewska, A. (2007). *Bruno Schulz* e *Fernando Pessoa ou* os *Dois Discípulos* de *Fausto: O Pacto "Meio-texto, Meio-imagens" Contra* as *Sensações* da *Realidade*. *Diacrítica, 21*(3)*, 267-286*.

Lippit, A. M. (2000). *Electric Animal: Toward a Rhetoric of Wildlife*. Minnesota University Press.

Pinto, D. V. (2020, 19 de outubro). Bruno Schulz. O arqueólogo da imaginação. *Nascer do SOL*. https://sol.sapo.pt/artigo/712276/bruno-schulz-o-arqueologo-da-imaginacao

Sá, P. de (2019). *Lojas de Canela: Fabulismo em Bruno Schulz* [Tese de Doutoramento]. UnB.

Schulz, B. (2012). *As Lojas de Canela* (A. Fernandes, Trad.). Sistema Solar.

Schulz, B. (2019). *Sanatório sob o Signo da Clepsidra* (H. Siewierski, Trad.). Edições do Tédio.