

## BRUNO SCHULZ: O SEGUNDO GÊNESE OU A VONTADE DE SER OUTRO

Henryk Siewierski

*"Bruno nem tanto que não acreditava em  
Deus, quanto por ele não se interessava..."*  
Witold Gombrowicz, *Diário* (1961)

A imagem de Deus que se multiplica em seres, deixando-lhes por herança este exemplo a seguir como uma forma de crescimento e unificação com ele mesmo, marcou uma vasta produção literária. Jorge Luis Borges, no seu conto "Everything and Nothing", do livro *El Hazedor*, enfrenta o paradoxo do ser absoluto, que quer ser mais do que ele é, e do artista que quer ser como Deus. Shakespeare, segundo Borges, era uma criatura sonhada por Deus à sua imagem e semelhança. Era um ninguém que passou a vida fingindo ser alguém. "Ninguém foi tanta gente como este homem, que como um Proteu egípcio esgotou todas as possíveis manifestações de existência". Até que depois de vinte anos de vida teatral enjoou de ser tantos reis e amantes, vendeu seu teatro e voltou à cidade natal para ser apenas um homem de negócios. "A história acrescenta — conclui Borges — que antes ou depois da morte, sentindo a presença de Deus, disse: 'Eu, que fui em vão tantos homens, quero ser um e eu mesmo'. A voz de Deus respondeu-lhe do vendaval: 'Eu também não existo. Sonhei o mundo, assim como tu sonhaste a tua obra, meu Shakespeare, e entre diversas formas dos meus sonhos estavas tu também, que, assim como eu, és muitos e nenhum' ".<sup>1</sup>

Na literatura do século XX, este estigma da proliferação demiúrgica manifesta-se de modo diferente do que nas obras dos grandes "povoadores" do passado como Dante, Shakespeare, Balzac, Tolstoi,

Dostoievski — especialistas em heróis minuciosamente moldados, tanto física quanto psicologicamente, em personagens situadas no tempo e no espaço concretos, bem definidas, únicas e distintas umas das outras. O lugar delas ocuparam nos nossos tempos os heróis sem nenhum caráter, ou de muitos caracteres, muitas faces, personagens-espelho dos processos da consciência e subconsciência, os "todomundos", as parábolas do destino humano. O José K. de Kafka, o Molloy de Becket, o Ulrich de Musil, o Mersault de Camus, o soldado de *Dans le labyrinthe* de Robbe-Grillet, o Vergílio de Broch — eis alguns representantes dessa galeria de novos heróis, que começaram a ser introduzidos por Proust e que na obra de Joyce aparecem numa abundância insuperável. Leopold Bloom em *Ulisses* é um verdadeiro camaleão que aparece a cada vez diferente, e que nas suas inúmeras metamorfoses representa uma gama de sensações, desejos, pontos de vista e possibilidades existenciais, é um Everybody das moralidades medievais e um Outis (Ninguém), nome com que se apresenta Odisseu no seu encontro com o ciclope Polifemo. E Stephen Dedalus, também indefinido e inconsistente, parece incorporar todas as espécies de inquietação, todas as contradições e opções intelectuais. Também outros heróis de *Ulisses* são personagens fragmentárias, vagas, personagens que mudam de aparência, idade e sexo, e que quase se confundem com os mortos, os animais, com objetos animados e conceitos abstratos personificados.

Nesta "abertura" das personagens, com Joyce talvez só possa concorrer Ezra Pound, cujo protagonista lírico incorpora nos *Cantos* uma série de personagens históricas e literárias, como Akteon, Dante, Elpenor, Odisseu, Vidal, entre outros, assim como animais — lagartixa, formiga e pega — perdendo assim a sua identidade pessoal, mas em contrapartida, transformando-se num pananímico e metempsíquico ser universal.<sup>2</sup>

\*

Bruno Schulz (1892-1942) é de uma outra estirpe — a dos artistas menos ambiciosos, de uma Companhia dos Demiurgos Ltda., que por ter assumido a sua limitação, colocou-se nas periferias da criação e no terreno da heresia. Filho de um grande heresiarca, ele prefere explorar as não-epifanias, transformando-as em poesia, perder-se nos desvios da realidade, lacunas da onipresença divina, do que ser um pobre imitador da insaciável plenitude.

(Encontramos a definição de não-epifania no romance *Barba-Azul* de Kurt Vonnegut: "... uma não-epifania, esse raríssimo momento, quando

Deus Todo-Poderoso larga a sua nuca e o deixa ser humano durante algum tempo."<sup>3</sup>

O pai, Jacó, personagem central das narrativas schulzianas, representava para o filho, José, alguém que ele nunca imaginava ser, o Deus Pai, mas representava de tal forma que o representado ficava na sua sombra, no segundo plano, sem despertar muito interesse. Como nas *Histórias de Jacó* de Thomas Mann, o Altíssimo seria para José uma "réplica superior de seu pai"<sup>4</sup>, só que a Schulz interessa mais a inferioridade de Jacó do que a superioridade do Altíssimo, e seria justamente essa inferioridade demiúrgica que no *Tratado sobre os manequins* desafiaria o Criador supremo com uma doutrina heterodoxa da "segunda gênese". Mesmo assim, o pai carecia de aliados e travava solitário a sua luta pela "causa perdida da poesia". Só um tempo depois o filho-narrador será capaz de reconhecer a grandeza do heroísmo e da magia do pai.

Só hoje compreendo o heroísmo solitário, com que ele sozinho declarou guerra ao elemento imensurável de tédio que entorpecia a cidade. Sem qualquer apoio, sem o reconhecimento da nossa parte, defendia este varão estranhíssimo a causa perdida da poesia. Ele era um moinho maravilhoso, em cujos funis caíam os farelos das horas vazias, para florescer nas suas engrenagens com todas as cores e perfumes das especiarias do Oriente. Mas acostumados com a excelente charlatanice deste prestidigitador metafísico, éramos propensos a ignorar o valor da sua magia soberana, que nos salvava da letargia dos dias e noites vazios.<sup>5</sup>

Também a relação de José com seu pai Jacó na tetralogia bíblica de Mann não é de pura admiração ("José bem sabia que nem sempre seu pai tinha representado na vida um papel dignificante e heróico"<sup>6</sup>), mas está longe de ser tão ambígua como na obra de Schulz. Aqui a admiração e o fascínio se unem ao constrangimento causado pela chocante ousadia com que o pai, personificação da ordem hierárquica, da autoridade, do sagrado, traía os princípios do seu papel, expondo-se ao grotesco e ao ridículo com as suas práticas e doutrinas extravagantes e heréticas. Mas o grotesco, o ridículo e a heresia são os traços de quem não quer abdicar da demiurgia apesar de todas as limitações humanas, de quem assume ser um deus de segunda mão. E esse deus fascinava o José schulziano mais do que o Altíssimo, mais porque a sua degradação era o preço para negociar com o Todo Poderoso o destino da criação.

É digno de atenção que em contato com este homem incomum, todas as coisas pareciam retornar à raiz do seu ser, reconstruíam seu próprio fenômeno até o seu núcleo metafísico, pareciam voltar à idéia primordial para traí-la neste ponto e desviar àquelas duvidosas, arriscadas e ambíguas regiões da grande heresia. (BN,26)

A doutrina herética de Jacó, apesar do distanciamento com que a sua exposição é narrada no *Tratado dos manequins ou o segundo Gênese*<sup>7</sup>, é um dos pontos nodais da teoria schulziana da criação. Já o título mostra uma irreverência, que mesmo com o desconto dado ao específico senso de humor schulziano, seria inadmissível tanto para um cristão quanto para um judeu ortodoxo. É como se a primeira gênese, que culminou com a criação do homem, precisasse de uma outra, complementar, para produzir o manequim, uma caricatura do rei da criação. Não seria a "segunda gênese" uma paródia da "primeira", paródia da degradação que o espírito sofreu ao unir-se com a matéria? Ou antes uma paródia glorificando a matéria ao invés do jugo sofrido por ela da parte do Espírito? O *Tratado dos manequins* deixa claro logo no início, que o seu objetivo não é a paródia, mas a reivindicação, e que a "segunda gênese" seria uma forma de resistência ao absolutismo e monopólio do supremo Demiurgo:

O Demiurgos — dizia meu pai — não teve o monopólio da criação — a criação é privilégio de todos os espíritos. A matéria goza de uma infinita fecundidade, uma inesgotável força vital e, ao mesmo tempo, um poder sedutor de tentação, que nos atrai para moldá-la. (BN,33)

Glorificando a matéria, seu potencial inesgotável de formas, o pai não deixava de reconhecer a supremacia e a perfeição do Demiurgo, mas ressaltava ao mesmo tempo a sua "dependência" dessa matéria-prima de todas as formas. O Absoluto que não resiste à força sedutora da matéria não pode paralizar a criatividade do homem. Pode ser que ele até não seja mais o Absoluto.

O Demiurgos possuía importantes e interessantes receitas de criação com que pôde gerar numerosas espécies, dotadas de poder de auto-renovação. Ninguém sabe se essas receitas serão algum dia reconstruídas. O que aliás é desnecessário, pois mesmo que tais métodos clássicos de criação fiquem inacessíveis de uma vez por todas, ainda restarão certos métodos ilegais, uma infinidade de métodos heréticos e criminosos. (...)

Não queremos competir com ele. Não temos pretensões de igualá-lo. Queremos ser criadores na nossa própria esfera, mais baixa, desejamos a criatividade para nós, desejamos um êxtase da criação — numa palavra só: a demiurgia. (BN,34-35)

Partindo desses "princípios cosmogônicos" o pai apresenta o programa bem concreto de uma demiurgia dissidente em oposição aberta ao poder de Demiurgo sobre a matéria, de uma segunda gênese, em que o homem não será criado à imagem e semelhança de Deus.

"— Não fazemos questão — dizia ele — das obras de grande fôlego, dos seres de longa duração. As nossas criaturas não serão heróis dos romances de muitos volumes. Seus papéis serão curtos, lapidares, seus caracteres — sem outros planos, mais profundos. (...) Resumiremos a nossa ambição nesta orgulhosa divisa: para cada gesto outro ator. Para cada palavra, cada ato, vamos fazer nascer um homem especial. (...) O Demiurgo apaixonava-se pelos materiais requintados, perfeitos e complicados — nós damos preferência à fancaria. (...) Este é (...) o nosso amor pela matéria como tal, pelo que ela tem de macio e poroso, pela sua única consistência mística. O Demiurgo, este grande mestre e artista, torna-a invisível, fá-la desaparecer sob o jogo da vida. Nós, pelo contrário, gostamos do seu rangido, sua resistência, sua inabilidade rústica. Numa palavra — concluiu meu pai — queremos criar o homem pela segunda vez, à imagem e semelhança do manequim. (BN, 34-36)

O manequim que será o modelo do "segundo gênesis" não tem nada a ver com as figuras de museu de cera. Essas, pelo contrário, servem de modelo negativo como produto de uma tirania demiúrgica que pela força impõe à matéria uma forma ("Chorem, minhas senhoras, chorem pelo vosso próprio destino ao ver a desgraça daquela matéria presa, oprimida, que não sabe quem é, nem por que é, nem aonde leva este gesto que lhe foi imposto de uma vez por todas", BN,38). No caso destes manequins trata-se apenas de uma "paródia triste" da primeira gênese, paródia reprova da com todo o rigor pelo heresiarca. O manequim do "segundo Gênesis" é outro: é o produto de uma criatividade espontânea da própria matéria:

O meu pai começou a construir perante os nossos olhos a imagem desta "generatio aequivoca" sonhada por ele, geração de seres só meio orgânicos, uma pseudovegetação e pseudofauna, resultados de uma fantástica fermentação da matéria. (BN,40)

*Generatio aequivoca*, termo usado por Schopenhauer ao falar sobre uma vontade geral de ser, no seu trabalho *O mundo como vontade e a representação*, serve aqui para designar a diversidade de espécies resultante da auto-reprodução da matéria. A prova dessa "tendência imitativa da matéria, que, dotada de memória, repete por hábito as formas uma vez adotadas" (BN,41), são, segundo o pai os coacervatos. Lembremos que também o pai de Adrian Leverkühn de *Doutor Faustus* de Thomas Mann, fazia experiências com coacervatos, considerados por A.I. Oparin as formas primitivas da organização da matéria viva. Mas o *Tratado dos manequins* exalta outras formas, mais complexas, da *generatio aequivoca*:

Porém, essas formas primitivas [os coacervatos] eram nada se comparadas com a riqueza das formas e a maravilha da pseudofauna e flora que aparece às vezes em

certos meios rigorosamente definidos. São os velhos apartamentos, saturados da emanção de muitas vidas e eventos — as atmosferas gastas, ricas em ingredientes específicos dos sonhos humanos, as ruínas abundantes em humo das recordações, saudades e tédio estéril. Foi neste solo que aquela pseudovegetação germinava rápido e superficialmente, parasitava rica e efemérida, produzia gerações passageiras que floresciam súbita e esplendidamente, para se apagar e murchar logo em seguida" (BN, 41-42)

De toda esta pseudovegetação da matéria, as que mais fascinam o pai Jacó são as formas limítrofes, duvidosas e problemáticas. Para exemplificá-las acumula os termos relacionados ao mediunismo, sem tratá-los, porém, muito a sério, antes brincando com a sua cientificidade: "... ectoplasma dos sonambúlicos, pseudomatéria, emanção catalética do cérebro, que em certos casos cresce da boca da pessoa adormecida espalhando-se na mesa inteira, enchendo o quarto como um ralo tecido flutuante, uma massa astral intermédia entre o corpo e o espírito" (BN, 43-44)

\*

Considerado no contexto da religião e da cultura judaica — que marcou a vida e a obra de Schulz — o pai do conto aqui analisado só pode ser visto como um anti-Messias. O título de heresiarca é pouco para quem traz a mensagem da "segunda gênese", sem ser no entanto um enviado de Deus; para quem se propõe criar um novo homem à imagem e semelhança das criaturas da própria matéria; quem quer explorar o terreno da ausência de Deus, o da não-epifania.

A figura do pai Jacó não seria uma alusão ao "segundo enviado" das mais antigas cosmogonias, lembrado por Thomas Mann no *Prelúdio das Histórias de Jacó*, livro predileto de Schulz? Enviado por Deus para despertar a alma humana para a sua origem superior, convencê-la de ser um erro a sua relação com a matéria e reconduzi-la à esfera elevada da paz e da felicidade, restituindo ao mesmo tempo à matéria a sua liberdade e infirmitade antigas — o espírito, "segundo emissário", é propenso a trair a sua missão, pronunciando-se a favor da vida e da forma. (8) Assim Schulz levaria ao extremo a hipótese da insubordinação do espírito-emissário, que de exterminador do mundo material passaria a ser seu defensor, de enviado de Deus e *alter ego* do homem-luz, um apaixonado porta voz da matéria.

A revelação do anti-Messias ocorre num ambiente absurdo, no sentido etimológico da palavra (*surdus* — surdo). As empregadas que

constituem o público não mostram sinais de compreensão nem de interesse pelo discurso de Jacó, mas, ao contrário, interrompem-no impacientes usando o poder irresistível da sua feminilidade. É como se Schulz quisesse dizer que para o anti-Messias não há lugar no mundo da seriedade, que ele pode funcionar apenas no âmbito da brincadeira, do jogo, da arte. É acolhido apenas pela arte, mas acolhido de tal forma como se ele fosse o seu libertador há muito esperado. O triunfo da corporeidade sobre os experimentos demiúrgicos do pai no plano de narração não deixa de ser coerente com a teoria exposta por ele, teoria de submissão à força sedutora do sensível, ignorando os princípios da mimese platônica.

O projeto da "segunda gênese" promete à matéria restituir a sua liberdade perdida na "primeira gênese". Não é porém um projeto apocalíptico que quer aniquilar os efeitos da primeira criação, para começar tudo de novo. O mundo e o homem já existentes precisam apenas da complementação da "segunda gênese". O pai faz questão de assegurar: "Não queremos competir com ele [Deus]. A nossa ambição não é igualá-lo". (BN,34). Em vez de imitar a perfeição inalcançável do supremo Demiurgo perseguindo os seus rastros, o nosso heresiarca quer ser outro demiurgo, numa outra esfera, mais baixa. Quer assumir a sua inferioridade para ganhar a autonomia e a liberdade de desencadear uma gênese alternativa. A vontade de ser outro é maior do que a vontade de poder e perfeição e leva a uma submissão à matéria, submissão inalienável da liberdade de criar um outro homem.

Apesar da resistência às idéias e práticas demiúrgicas do pai pelo filho-narrador, sabemos que nelas se manifestava o que era próprio da visão do mundo e da concepção do artista de Bruno Schulz. O pai não era somente um proclamador da "segunda gênese", era também, dentro da estrutura da obra de Schulz, o seu produto. As suas metamorfoses são o resultado da prática demiúrgica do próprio Schulz, que cria seu pai à imagem e semelhança dos manequins, imitando por sua vez a *generatio aequivoca* da matéria. E as outras personagens são tão esquemáticas e unilaterais como se fossem figuras descartáveis, justamente como quer o pai heresiarca: "nossas criaturas serão como que provisórias, feitas para servir uma só vez. Se forem seres humanos vamos lhes dar, por exemplo, apenas um lado do rosto, um braço, uma perna, aquela que o seu papel exige" (BN,34).

Mas é sobretudo no plano da própria linguagem schulziana que a "segunda gênese" prolifera abundantemente nos experimentos "heréticos" com a matéria da palavra. A metáfora dilatada, estendida além dos próprios limites; a riquíssima mistura no cadinho lexical de termos coloquiais

e termos raros, palavras ornamentais em estilo *Art Nouveau* e "termos científicos" que tanto irritavam os críticos; a animização ou personificação dos objetos e a animalização do homem e reificação do que é vivo — eis alguns dos recursos estilísticos de uma linguagem que não vai atrás dos fantasmas do céu das idéias (epifania e fantasma tem uma origem etimológica comum), mas que extrai de suas próprias entranhas formas novas, que, quem sabe, podem surpreender o próprio Deus.

### Notas Bibliográficas

- (1) BORGES, Jorge Luis. *El Hazedor*. Emecé Editores. S.A., Buenos Aires, 1971.
- (2) NAGANOWSKI, Egon. *Telemach w labiryncie swiata. O twórczosci Jamesa Joyce'a*. Czytelnik. Warszawa, 1971.
- (3) VONNEGUT, Kurt. *Barba-Azul*. Tradução de Alberto Madliar. Difusão Cultural. Lisboa, 1989, p. 148.
- (4) MANN, Thomas. *As História de Jacó*. In: *José e seus irmãos*. Tradução de Agenor Soares de Moura. Editora Nova Fronteira. Rio de Janeiro, 1983, p. 44.
- (5) SCHULZ, Bruno. *Sklepy cynamonowe (Lojas de canela)*. In: *Opowiadania. Wybór esejów i listów (Contos. Seleção de ensaios e cartas)*. Elaboração de Jerzy Jarzebski. Biblioteka Narodowa, 264. Wroclaw, 1989 (doravante BN), p. 26. *As Lojas de canela* é o primeiro livro de contos de Bruno Schulz, publicado em 1934 em Varsóvia; a tradução em português do segundo e último, *Sanatorium pod klepsydra (Sanatório sob o signo da clepsidra)*, 1937, foi publicada recentemente no Brasil: SCHULZ, Bruno. *Sanatório*. Tradução e prefácio de Henryk Siewierski. Imago, Rio de Janeiro, 1994.
- (6) *Ibidem*, p. 57.
- (7) Existe uma tradução portuguesa desta parte de Lojas de canela (Bruno Schulz, *Tratado dos manequins ou o segundo génesis*. Trad. de Aníbal Fernandes. & etc., Lisboa, 1983), mas por ser indireta recorreremos aqui ao texto original.
- (8) MANN, Thomas. *Op. cit.*, p.36-40.

---

HENRYK SIEWIERSKI é professor de Teoria da Literatura da UnB. Doutor em Ciências Humanas pela Universidade Jagueloniana de Cracóvia.