



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 32 – julho de 2024

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2024i32p81-101>

**Os fragmentos e o cristal do acontecimento: cintilações da imagem de
Anna Csillag em Walter Benjamin e Bruno Schulz**

**The fragments and the crystal of the event: scintillations of Anna
Csillag's image in Walter Benjamin and Bruno Schulz**

*Roan Costa Cordeiro**
*Luiz Henrique Budant***

RESUMO

Este artigo interpreta a imagem de Anna Csillag, personagem de anúncio de tônico capilar, bastante popular em meados do século XIX e começo do XX na região da Europa Central e Centro-Oriental, que se tornou objeto de experimentação poética. A análise parte de uma alusão tida por obscura à personagem nas *Passagens* (1982), de Walter Benjamin, e focaliza as suas figurações no conto “O Livro”, de *Sanatório sob o signo da clepsidra* (1937), de Bruno Schulz. Para tanto, abordaremos, na primeira parte do texto, as figuras conceituais benjaminianas da coleção e da montagem, bem como, na segunda, o trabalho schulziano com a imagem. Nesse percurso, evidenciaremos que o emprego das imagens permite estabelecer uma iluminadora reflexão poético-filosófica sobre a relação entre os fragmentos e os acontecimentos no âmbito do pensamento contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE: *Passagens*; *Sanatório sob o signo da clepsidra*; Coleção; Princípio da montagem; O livro

ABSTRACT

This paper seeks to interpret the image of Anna Csillag, a popular figure in hair tonic ads in 19th century and early 20th century in Central and Eastern-Central Europe, who became the object of a poetic experiment. The analysis starts from an apparently obscure allusion to this character in *The Arcades Project* (1982), by Walter Benjamin, and focuses on its figurations in the short story “The Book”, from *Sanatorium under the Sign of the Hourglass* (1937), by Bruno Schulz. To do so, we will approach, in the first part of the text, the Benjaminian conceptual figures of collection and montage and, in the second part, the work Schulz carries out with the image. By following this path, we will make it

* Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio; Programa de Pós-Graduação em Filosofia – Rio de Janeiro – RJ – Brasil – roan.costa@gmail.com

** Universidade Federal do Paraná – UFPR; Programa de Pós-Graduação em Letras – Curitiba – PR – Brasil – luiz.henrique.budant@gmail.com



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 32 – julho de 2024

clear that the use of images allows us to establish an illuminating poetical-philosophical reflection on the relation between fragments and events in contemporary thought.

KEYWORDS: The arcades project; Sanatorium under the sign of the hourglass; Collection; Principle of montage; The book

Introdução: Anna Csillag – uma “referência obscura”?

Quem se dedicar a percorrer as *Passagens* (1982), de Walter Benjamin, porventura encontrará, na sua trilha imprevisível, o seguinte fragmento nas notas que o filósofo dedica ao “colecionador”, no arquivo “H”:

Muitas vezes, estes espaços interiores abrigam ofícios antiquados, mas também os atuais adquirem nesses espaços um ar obsoleto. É o local dos serviços de informações e investigações que ficam lá na luz mortíça das galerias do entressolho ao encalço do passado. Nas vitrines dos cabeleireiros veem-se as últimas mulheres de cabelos compridos. Ostentam cabeleiras volumosas, ricamente onduladas que são agora ‘encaracolados permanentes’, penteados artísticos petrificados. Devia-se consagrar pequenas placas votivas àqueles que criaram um mundo próprio a partir destas construções capilares, Baudelaire e Odilon Redon, cujo nome cai como uma mecha lindamente cacheada. Em vez disso, foram traídas e vendidas, e a cabeça da própria Salomé foi utilizada, caso aquilo que sonha no console não seja o corpo embalsamado de Anna Csillag [sic]. E enquanto essas cabeleiras se petrificam, o revestimento das paredes tornou-se quebradiço, na parte de cima. Quebradiços são também... (2009, p. 238)¹.

Para além de descrever como seria entrar e caminhar numa daquelas galerias das passagens parisienses que não apenas lhe emprestam seu nome, Benjamin narra de modo a situar o percurso também no “entressolho ao encalço” do sonho. Na passagem, adentramos em uma atmosfera rarefeita, na qual se trava uma luta silenciosa, mas decisiva, entre o antigo e o novo mediante a qual a própria possibilidade de transformação da fugidia matéria capilar permanece em suspenso, por um momento, à espera, como que para ser redimida pelas obras de Charles Baudelaire e Odilon Redon, os demiurgos que, com palavras e imagens, a transmutam em matérias-primas da arte.

Nas vitrines que atravessam a galeria, lembrando-nos que ela estava voltada ao comércio, encontramos ironicamente derrotada, depois de tantas aparições nas artes², aquela poderosa princesa Salomé, a sobrinha de Herodes Antipas que desejara a cabeça de João Batista numa bandeja. E, disputando com ela seu lugar atrás do vidro, aparece ainda outra imagem haurida por Benjamin: Anna Csillag, cujo “corpo embalsamado” talvez seja aquele que “sonha no console”, Anna Csillag que aparentemente não tem nada

¹ A grafia do termo é *Csillag*, palavra que significa “estrela” em húngaro. A grafia benjaminiana é provavelmente fruto de um erro tipográfico.

² Na literatura do século XIX, por exemplo, Salomé circulou por obras tão distintas quanto as de Stéphane Mallarmé, Gustave Flaubert e Oscar Wilde, cuja peça contou com gravuras de Aubrey Beardsley.

a dizer, nem mesmo segundo o aparato editorial da edição brasileira, que reproduz uma breve nota das versões francesa e norte-americana em que se lê: “esta referência permanece obscura” (2009, p. 238)!

Mas a imagem de Anna Csillag *mostra* algo, pois certamente era conhecida por Walter Benjamin, um autor que, justamente por sua aguçada atenção às imagens, tanto soube apreciar os anúncios, as placas, reclames os mais diversos, com os quais, inclusive, chegou a construir a paisagem urbana de *Rua de mão única* (1928), também composta com fragmentos. Ao percorrermos as aparições de Anna Csillag nas *Passagens*, notamos que estava na vista do pensador pelo menos desde as notas dos assim chamados “Paralipômenos”, material datado de 1927 que remonta ao primeiro impulso de escrita, da qual foram conservados alguns traços tipográficos na edição de Rolf Tiedemann. Nesse momento, Benjamin anota, ao lado de uma longa descrição, em recuo, das portas de vidro das passagens:

* Baudelaire: A Cabeleira (*La Chevelure*), Redon e Baudelaire, que criaram um mundo próprio a partir da cabeleira, ‘Vendido e traído’ – é um destino que só compreende nestes espaços. Aqui até mesmo a cabeça de Salomé tornou-se um acessório; ou melhor uma cabeça que vagueia indecisa entre a de Anna Cyllacs [sic] e a de Salomé (2009, p. 974).

Quando o pensador reelabora esse material naquele que seria considerado o “Primeiro Esboço” das *Passagens*, desenvolvido entre 1927 e 1929, lá, novamente, aparece a figura de Anna Csillag. Agora, no entanto, lemos um fragmento mais elaborado, praticamente o mesmo que será reproduzido depois no bojo daquelas notas sobre “O colecionador”, aquele com o qual abrimos esta investigação, ressaltando-se apenas o fato de que Benjamin deixou sua transcrição incompleta³. Em ambas as versões, todavia, a figura aparentemente sem rosto de Anna Csillag, antes uma Salomé decapitada, petrificada, sobreviveu no fragmento sob o signo de uma incógnita, um manequim portador de “cabeleiras volumosas” e “ricamente onduladas”. Mas quem foi Anna Csillag? E, mais ainda, o que a sua aparição pode nos revelar, a partir da ponte que

³ Os dois estágios do texto, ou seja, as duas versões que elaboram o material dos “Paralipômenos”, divergem apenas quanto à caracterização do “corpo embalsamado” de Anna Csillag: enquanto, no “Primeiro Esboço”, ele “jaz enlutado no console” (Benjamin, 2009, p. 956), na nota H 1a,1 das “Notas e materiais”, como vimos, ele apenas “sonha no console” (Benjamin, 2009, p. 238). Assim, o “corpo embalsamado” é tingido de maneira diferente pela morte: no primeiro caso, aparece velado, tocado pelo luto, já petrificado como uma máscara mortuária; no segundo, como que permanece em suspensão, na névoa do sono, como quando se diz que o morto parece apenas estar dormindo.

estabelecemos entre Walter Benjamin e Bruno Schulz, acerca da relação entre fragmento e acontecimento no pensamento poético-filosófico contemporâneo?

Naquele que era, então, um anúncio bastante popular, principalmente em jornais que circulavam nas terras do Império Austro-Húngaro, lemos, a partir de uma versão polonesa (Figura 1):

Eu, Anna Csillag, com imensos cabelos de rusalka – 185 cm de comprimento, alcançados após 14 meses de uso de uma pomada descoberta por mim, recomendo esta como o único meio contra a queda de cabelos, para a aceleração do crescimento destes e fortalecimento do couro cabeludo. Os homens conquistarão através do uso uma bela e basta barba, e já após breve uso confere aos cabelos e à barba um brilho natural e maciez, e evita o embranquecimento precoce até idades mais avançadas – preço do frasco [...]. Envios diários para o mundo todo mediante pagamento prévio ou adiantamento. CSILLAG & Comp. Budapeste, Königsgasse. Todas as encomendas devem ser dirigidas a esse endereço. 49 1-20 (1889, p. 7, grifo próprio)⁴.

Figura 1 – Ja Anna Csillag [anúncio de tônico capilar]



Fonte: POGOŃ, Tarnów, n. 13, 31 mar. 1889, p. 7.

⁴ Transcrição do texto original do anúncio: “Ja Anna Csillag, z olbrzymimi włosami Rusalki – 185 centm długości, której przez 14-miesięczne używanie wynalezionej przezemnie pomady dosięgły, polecam takową jako jedyny środek przeciw wypadaniu włosów, dla przyspieszenia wzrostu tychże i wzmocnienia skóry. Panowie zyskają przy jej używaniu piękną, pełną brodę a już po krótkim użyciu nadaje włosom i brodzie naturalny połysk i miękkość i zapobiega przedwczesnej siwiźnie aż do najpóźniejszego wieku. - Cena słoika - zlr. Wysyłka codziennie za poprzedniem nadesłaniem należności lub za zaliczką - na cały świat. CSILLAG & Comp. Budapeste, Königsgasse. Dokąd wszelkie zamówienia adresować należy. 49 1-20”.

Com versões do anúncio existentes em alemão, húngaro, búlgaro e russo, por exemplo, Anna Csillag foi uma personagem publicitária com grande alcance (Lachman, 2018; Nazaruk, 2022), circulando desde meados do século XIX até quase a década de 1940. Segundo observa Piotr Nazaruk (2022, n.p.), “[...] a firma fazia tudo para conferir veracidade à sua existência. As cartas e as remessas monetárias pela pomada eram dirigidas diretamente para o sobrenome Csillag”. E a “empreendedora” respondia, dando origem a novos anúncios com a reprodução das pretensas cartas de usuários e celebridades, as quais tanto lhe solicitavam o envio da pomada quanto teciam elogios ao miraculoso produto.

Além disso, ao mesmo tempo em que era apresentada no reclame como descobridora e utilizadora do produto, Anna Csillag assinalava uma marca e, pelo menos no imaginário centro-europeu da época, uma imagem para além da gravura, que chama a atenção pelo emprego da metáfora da *rusalka*. No folclore eslavo, especialmente entre russos, bielorrussos e ucranianos, a *rusalka* – imortalizada na ópera de Antonín Dvořák – é um espírito lacustre ao qual se atribuía o poder de seduzir os homens, que acabavam submersos em rios e pântanos⁵. No entanto, se as *rusalki* atraíam homens para afogá-los, necessitando do corpo e da vida de suas vítimas, o objetivo de Anna Csillag era propriamente econômico, servindo-se da propaganda sedutora para vender uma mercadoria – direcionada, aliás, ao público masculino, vítima contumaz da calvície.

Ao retirar a figura de seu contexto imediato propriamente mercantil e objetual, Benjamin a retoma como imagem singular em que o passado e o presente se chocam naquela curiosa galeria das passagens de Paris, então uma “cidade de espelhos” (2009, p. 957) marcada por imagens e efeitos de reflexão múltiplos. No gesto de recuperar o prosaico reclame, transmitido como citação e imagem nas suas notas, a referência algo fantasmática captura um aspecto fundamental da estratégia benjaminiana, que permanece estreitamente relacionado com suas concepções de imagem e linguagem nas *Passagens*. Tal composição, como veremos, responde pelo “princípio da montagem”, defendido por Benjamin (2009, p. 503) como condição do “incremento de visibilidade” na compreensão da história e também, em nossa leitura, da própria atividade poética.

⁵ Nos jornais de língua alemã, mas também em algumas versões polonesas, o anúncio fazia referência a Loreley, figura folclórica que seria uma jovem de longos cabelos que atraía e afogava os homens que navegavam pelas águas do rio Reno.

1 Walter Benjamin, a coleção e o “princípio da montagem”: sobre o “cristal do acontecimento total”

Nas *Passagens*, Walter Benjamin mobiliza a figura do colecionador, uma das suas mais características personagens conceituais, como quem de fato dispõe de uma coleção, para a qual mapeava, selecionava e coletava zelosamente fragmentos, desde 1927, ano em que deu início aos procedimentos da investigação, até quando as vicissitudes de uma fuga trágica, provocada pela invasão da França pelos nazistas, culminaram na sua morte, em 1940. Diante disso, o seu monumental projeto das “Arcadas” permaneceu um *canteiro de obras*, composto por “resíduos” que, justamente por isso, podem ser mobilizados em um sentido arqueológico. Ainda mais, o alvo da atenção – “infantil”, para falarmos com Benjamin, ou seja, de uma “atenção e exercício” que se volta ao “resíduo que surge na construção, no trabalho de jardinagem ou doméstico, na costura ou na marcenaria” (2023, p. 42) – permite compreender a investigação da “imagem do passado” (1987, p. 223-224) como direcionamento ao estudo da visibilidade do próprio presente, tal como fica ainda mais explícito nas teses de “Sobre o conceito de história” (1940). Assim, quando observamos que uma determinada figura se torna um elemento de jogo nessa coleção de fragmentos, dentre tantos “estilhaços” do real, temos de levar em conta que ela tanto já é apresentada segundo os arranjos dispostos pelo colecionador quanto também permite provocar novas conexões significantes no tempo e no espaço.

Em sua transformação filosófica da prática da coleção, Benjamin enfatiza, nas *Passagens*, duas operações fundamentais que permitem balizá-la: o desligamento do objeto das suas “funções primitivas” e a sua integração na coleção (2009, p. 239). A primeira atividade corresponde à retirada dos objetos das relações utilitárias nas quais estão cotidianamente inseridos, destinando-se aos fins para os quais existem enquanto meios, por exemplo, o enviar objetos no sistema postal, no caso dos selos; o estabelecimento de trocas e o acúmulo de valores, no caso das moedas; a contenção e o transporte de líquidos (eventualmente sólidos), no caso de xícaras, canecas e copos etc. A segunda, por sua vez, consiste em integrar o objeto numa nova rede completamente diversa de relações de *semelhança*, situada “sob a categoria singular da completude”, que é “[...] uma grandiosa tentativa de superar o caráter totalmente irracional de sua mera existência através da integração em um sistema histórico novo, criado especialmente para este fim” (Benjamin, 2009, p. 239).

Em outros termos, é estabelecida uma relação dos objetos entre si e entre eles e a coleção que, para além do rompimento com a “lógica instrumental”, permite compreender de maneira dinâmica o “arranjo” estabelecido, termo com o qual Benjamin, de algum modo, alterna da noção de sistema para a de *organização*; afinal, se, alguns fragmentos antes, o pensador conclui que, para o colecionador, “[...] cada uma das coisas torna-se neste sistema uma enciclopédia de toda a ciência da época, da paisagem, da indústria, do proprietário do qual provém” (2009, p. 239), agora, afirma que “[...] o mundo está presente em cada um de seus objetos e, ademais, de modo organizado. Organizado, porém, segundo um arranjo surpreendente, incompreensível para uma mente profana” (2009, p. 241). Tal “enciclopédia” das relações entre os objetos e o mundo é configurada à luz da própria imagem que o objeto irradia na coleção. O destaque no *olhar*, que disputa com a habilidade “tátil” o eixo sensível da relação do colecionador com as coisas (Benjamin, 2009, p. 241), permite enfatizar o aspecto imagético em jogo, que possibilita tanto focalizar quanto, ainda, ampliar o campo de visão. Cada sinal inscrito em “cada uma das coisas” é, então, significável, revelando toda uma face do mundo a partir do ângulo singular da sua inscrição.

Ao conectarmos as metáforas empregadas por Benjamin, cabe observar que, ao lado das “enciclopédias maravilhosas” e do “dicionário”, aparecerá o modelo do “livro da natureza”, o qual “[...] indica que se pode ler o real como um texto. Assim será tratada aqui [nas *Passagens*] a realidade do século XIX. Nós abrimos o livro do que aconteceu” (2009, p. 506). Nesse “livro”, a leitura do real, a leitura “do que aconteceu” como um texto, todavia, não está limitada ao regime das palavras ou a um regime hermenêutico dominado pela soberania do signo linguístico. Pelo contrário, o esforço de Benjamin será circunscrever, justamente por meio do conceito de “imagem dialética”, novas “imagens de pensamento” que se mostrem capazes de introduzir e valorizar a imagem no seio da reflexão sobre a realidade histórica.

Por certo, o modelo do texto, aponta o filósofo, persiste como referência nessa empreitada, mas, antes, para que também sejamos capazes de aprender a pensar as imagens mesmas. Ao aprofundar a “virada linguística” de sua obra com uma “virada visual”, segundo Márcio Seligmann-Silva, “Benjamin está na origem de um novo regime escópico”, pelo qual, ainda, “[...] nos ensina a *oscilar* entre o verbal (o que ele denominou *sprachlich*, referindo-se a Friedrich Schlegel) e o imagético” (2007, p. 106, grifo nosso). Em suma, tal movimento permite compreender que existe uma tensão entre a palavra e a imagem da qual o pensamento se alimenta no seu confronto com o real.

É estratégico resgatar, portanto, a figura do colecionador de livros privilegiada por Benjamin, não tanto porque os colecionava, mas porque ela permite considerar sua obra como “coleção de citações” (Arendt, 2008, p. 209). Além disso, como o rompimento do fio da tradição teve o efeito de liberar o passado dos grilhões da transmissão pela autoridade, segundo a interpretação arendtiana, as “imagens do passado” acabam por se tornar citações explosivas. Nesse sentido, devemos entrelaçar a afirmação enfática de Benjamin, nas *Passagens*, de que “escrever a história significa *citar* a história” (2009, p. 518, grifo próprio), uma vez que nela se dá corpo textual à compreensão de que os “[...] acontecimentos que cercam o historiador, e dos quais ele mesmo participa, estarão na base de sua apresentação como um texto escrito com tinta invisível” (2009, p. 518), com a sobreposição, na tese III de “Sobre o conceito de história”, da atividade do historiador àquela do “[...] cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, [o qual] leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história” (1987, p. 223). Com isso, as citações daquele “texto” tornam-se legíveis no processo de escrita da história.

Diante disso tudo, como também resulta dos fragmentos que comentamos anteriormente, é realmente necessário dispor de um “arranjo” para travar a “luta contra a dispersão” (Benjamin, 2009, p. 246) e fazer frente ao “caos” das “recordações” que aflui da “paixão” de colecionar (Benjamin, 2012, p. 90). Não basta, por conseguinte, apenas retirar os objetos de suas relações instrumentais na realidade cotidiana; como vimos naquele duplo movimento da atividade do colecionador, é preciso “arrancá-los” de seu contexto e estabelecer uma rede que possibilite aos objetos, imagens, resíduos iluminarem sua própria “sobrevivência” no presente.

Devemos enfatizar o sentido profundo segundo o qual Benjamin define o seu método como “montagem literária”, na qual repensa a linguagem e as suas relações com o pensamento. É o caso de levar em conta outra imagem que orienta a operação da montagem, ou melhor, que complementa seu sentido: trata-se de vislumbrar que o pensador, o historiador, para Benjamin, “tem que construir uma estrutura – filosófica – sutil, porém resistente para capturar em sua rede os aspectos mais atuais do passado” (2009, p. 501). Ela tem de ser “fina” o suficiente para permitir “passa[r] fluxo das coisas”, como o ferro trançado das pernas da Torre Eiffel, na citação de Sigfried Giedion que Benjamin parafraseia, mas igualmente forte, sendo capaz de conter os elementos coletados do real, especialmente o passado, capturados na sua atualidade.

Há um gesto de corte e recorte fundamental que atravessa a montagem, também nesse caso uma colagem. Assim, “[...] enquanto procedimento, a montagem supõe a *desmontagem*, a dissociação prévia do que foi construído, daquilo que, em resumo, ela apenas *remonta*, no duplo sentido da anamnese e da recomposição estrutural” (Didi-Huberman, 2015, p. 129, grifo próprio). Mas não paremos aqui. O lugar da montagem qualifica o presente, que secciona os acontecimentos e permite organizá-los. A atividade da montagem também responde ao presente na construção do recorte das malhas da rede, pois o que interessa ao pensador, com essa estratégia, não é “inventariar” os “farrapos, os resíduos [...], e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os” (Benjamin, 2009, p. 502). Com isso, o *uso* torna-se o filtro da montagem, por certo, mas é *dela* que depende a “legibilidade (*Lesbarkeit*)” (Didi-Huberman, 2015, p. 133), tanto dos “resíduos” captados quanto da própria “rede” que os captura, assim iluminando relances dos acontecimentos.

A operação como um todo é delicadíssima e dela depende até mesmo a sobrevida do que é capturado e incorporado no dispositivo compreensivo composto. Afinal, enuncia Benjamin, “o princípio da montagem” implica

[...] erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão. E, mesmo, descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total. Portanto, romper com o naturalismo histórico vulgar. Aprender a construção da história como tal. Na estrutura do comentário. ■ Resíduos da história ■ (2009, p. 503).

Nessa passagem, Benjamin faz remontar os resíduos aos próprios acontecimentos, e vice-versa, mediante a imagem do *crystal*. Nela, pela depuração da análise, plasma-se o “acontecimento total”, que ainda permanece a noção mais enigmática do fragmento: os “elementos minúsculos” – os restos, os resíduos com os quais brinca a criança no canteiro de obras, os fragmentos coletados, as citações arrancadas do contexto etc. – estabelecem, na montagem, um contorno do acontecimento, e é ele o que então *se projeta* da montagem. A revelação do “acontecimento” depende, portanto, de uma fulguração, de um lampejo ou explosão momentânea que brilha a partir da sua própria cristalização. Nesse caso, remontamos aos cristais do acontecimento mediante a sua transformação, tal como ocorre com as “pérolas” e os “corais” que, na imagem da “transformação marinha” que Hannah Arendt empresta de William Shakespeare, transfiguram poeticamente o colecionador no “pescador de pérolas” (2008, p. 221-222). A montagem permite mostrar,

portanto, a relação entre o processo de cristalização e a expressão do acontecimento, que sobrevive, assim transformado, precisamente nos seus fragmentos, também uma manifestação do “acontecido” naquilo mesmo que “foi”. É no “agora”, portanto, no momento em que encontrarmos o “cristal” mediante uma investigação e análise dos fragmentos, que a inteligibilidade do que aconteceu se revela e, na operação da montagem, *faz sentido*, dando origem a relações propriamente entre imagens.

2 Bruno Schulz, a imagem e o acontecimento: a transfiguração de Anna Csillag em “O Livro”

Na prosa do escritor polonês Bruno Schulz, a montagem dos acontecimentos cintila, precisamente, a partir dos fragmentos. A sua construção poética, intensa, carregada de sentidos na plena ambiguidade do termo, é, ao mesmo tempo, uma complexa construção pictórica: não há, aqui, poesia sem imagem, por assim dizer. A palavra nunca fica só, ou melhor, parece se completar apenas como imagem. Dessa maneira, no ensaio “A mitificação da realidade” (1936), quando o escritor afirma que no “princípio era a palavra” (Schulz, 2019, n.p.)⁶ – remontando a arcaicas concepções de linguagem, ou seja, basicamente, às visões de linguagem judaicas e gregas (Krausz, 2021, p. 24-25) que desaguam naqueles primeiros versículos do Evangelho de João –, ele elabora imagens para dar conta de que “cada fragmento do real”, e não apenas cada palavra, hoje distante de sua fonte arquiprimordial, remonta ao acontecimento originário do sentido, um “delírio girando em torno do sentido da luz”, comparável ao “corpo esquartejado da serpente da lenda, cujos pedaços se procuram um ao outro na escuridão” (Schulz, 1997, p. 110).

Em outras palavras, para Schulz, a realidade mesma depende do acontecimento do sentido, de modo que não apenas as palavras, mas também as imagens são “derivada[s] da palavra primordial, da palavra que *ainda não* era signo, mas mito, história, sentido” (2019, n.p., grifo nosso)⁷. Os fragmentos, nessa visão, são os elementos que permitem o processo de restituição e produção do sentido: eles são a condição da sua (re)montagem, abrindo-se, nesse processo, a conexões inauditas, a “curtos-circuitos” que, sendo

⁶ “*na początku było słowo*”.

⁷ “*Także obraz jest pochodną słowa pierwotnego, słowa, które jeszcze nie było znakiem, ale mitem, historią, sensem*”.

constituintes da poesia, permitem revivificar a palavra, quase como se fosse operada, nessa sua imagem atravessada pela eletricidade, uma desfibrilação⁸.

Em Bruno Schulz, somos recordados, por palavras e imagens, em seus livros – *Lojas de canela* (1934) e *Sanatório sob o signo da clepsidra* (1937) – e em seus desenhos, de que “não há forma sem formação, não há imagem sem imaginação” (Didi-Huberman, 2012, p. 208). Assim, em “O Livro”⁹, o primeiro conto de sua segunda obra, *Sanatório sob o signo da clepsidra*, verificamos que a imagem do livro e a metáfora do livro, ou seja, seu emprego poético na recondução de sentidos entre as palavras, são sobrepostos de maneira radical. E é nesse contexto que aparece Anna Csillag, entrando e saindo de cena, conforme o Livro vai sendo desfolhado, até que ele alargue as suas fronteiras a ponto de ser tornar, no limite, a própria realidade.

Ao remontar aos momentos em que, no princípio, estava junto ao pai e ao Livro, “no nosso quarto, naquele tempo enorme como o mundo” (Schulz, 2015, p. 122), o narrador, Józef, aduz o limite da palavra – do próprio nome, instância inaugural da linguagem para Schulz – diante da presença do Livro. Nessa estância do “amanhecer da infância, na primeira alvorada da vida” (Schulz, 2015, p. 121), o sentido adquire a sua plenitude; enquanto presença, não está fragmentado em significado e sensação. Ao contrário, na tensão entre o susto e o deslumbramento que balizam a experiência da criança, o Livro aparece, antes, no próprio brilho que ilumina o rosto de Józef, que reluz toda vez que se vê com o Livro nas mãos. Mas a imagem da iluminação construída por Schulz é bastante particular, pois o Livro, a Imagem das imagens e a Palavra das palavras, é, antes de tudo, o começo do brilho, o instante em que a luz começa a brilhar, num lampejo inaugural, circunscrito pelo termo que emprega em polonês, *zalsnić* (“lampejar”, “reluzir”, “começar a brilhar”). Como instância inaugural do brilho, o Livro absorve a imagem da luz, aquela que, no pensamento ocidental, está estreitamente ligada à revelação do sentido e da verdade. Nos termos empregados por Schulz, estamos então diante da “vastidão do transcendente” (2015, p. 121), ou melhor, da “inabarcabilidade do transcendental” (2019, n.p.)¹⁰.

⁸ É assim que, na sua visão, “[...] o poeta restitui às palavras a condução [do sentido] através de novos curtos-circuitos resultante da [a]cumulação” (Schulz, 1997, p. 111).

⁹ Em polonês, o título do conto é *Księga*. O termo *księga* é de uso restrito, sendo geralmente empregado para os livros do Antigo Testamento, para livros de atos cartoriais e livro-caixa. O termo que se usa correntemente para livro, *książka*, é morfologicamente um diminutivo desse. Ao longo do texto, Schulz vale-se desses termos para estabelecer a distinção que atravessa o conto entre o Livro (*Księga*), com a inicial sempre em maiúscula, e livro (*książka*).

¹⁰ “*nieobjętościq transcendentu*”.

Nessa entrada reveladora, em que o narrador fala diretamente ao leitor sobre as dificuldades da narração, tudo gira ao redor de uma imagem, ou melhor, de um brilho que lampeja na imagem do Livro. E, mesmo na falta do Livro, no espelho do reconhecimento “[...] o leitor, o leitor verdadeiro com o qual este romance conta, o entenderá mesmo assim, quando eu olhá-lo bem no fundo dos olhos, iluminando-o com esse brilho” (Schulz, 2015, p. 121). Quando tudo for, então, percebido, fecharemos enfim os olhos – nós, leitores, em comunhão com o brilho, transmitido pelo narrador – e sentiremos o êxtase provocado pela “profunda recepção” (Schulz, 2015, p. 121).

O Livro, todavia, é um objeto e, como tal, ocupa um lugar no espaço-tempo, mais precisamente, na “escrivantina do pai”; ele pertence integralmente ao mundo da matéria, o que assegura a desventura da espécie de conto maravilhoso contado por Józef, no qual tudo ganha vida e se movimenta, transformando-se, até mesmo o papel de parede do quarto, em que “brotavam sorrisos, vazavam olhos, cabriolavam gracejos” (Schulz, 2015, p. 122). E, ao ser aberto, o Livro revela o poder da matéria existente nas imagens:

Às vezes, o pai se levantava e saía. Então eu ficava sozinho com o Livro, e o vento soprava pelas suas páginas, e as imagens se levantavam. E quando o vento folheava silenciosamente as páginas, levando cores e figuras, um frêmito escorria pelas colunas do texto, soltando do meio das letras cotovias e andorinhas. Assim revoavam, dissipando-se, página após página, e infiltravam-se suavemente na paisagem, impregnando-a com suas cores. Às vezes o Livro dormia, e o vento o abria silenciosamente, como se fosse uma rosa de cem pétalas; desvendava-se pétala por pétala, pálpebra sob pálpebra, todas cegas, veludas e adormecidas, escondendo no âmago, no fundo, uma pupila azul, uma medula de pena de pavão, um ninho gritante de beija-flores (Schulz, 2015, p. 122).

Nessa passagem, aparece o texto pela primeira vez, ou seja, a palavra organizada pela escrita. As letras, aqui, também fazem remontar a palavra ao cosmogônico poder originário, ao momento em que estava conjugada com a imagem. A revoada dos pássaros que saem do livro, pintando o mundo com todo seu colorido exuberante e com seus alaridos, em suma, com a cor e com a voz, alargam a fronteira do real, uma vez que as imagens se animam, levantando-se por entre as páginas do Livro, pelo poder da imaginação, a capacidade que transfigura de maneira única a trivial imagem de um livro atingido pelo vento.

Schulz revela, com a pena de escritor, que a própria realidade aparece à sombra da imagem, para parodiarmos ou, antes, desdobrarmos o radical postulado do ensaio de 1936,

segundo o qual “a realidade é a sombra da palavra” (1997, p. 111). Para quem também foi um desenhista, cujas obras eram tão densamente marcadas pelas sombras, a expressão adquire, portanto, um eixo imagético fundamental, ainda mais quando remontamos os fragmentos da palavra e da imagem àquela cintilante luz do sentido originário.

Mas o Livro quase cai no esquecimento, não fosse um sonho de Józef, cujo “delírio” na madrugada, quando as formas vagueiam, recorda-lhe dessa “[...] coisa indescritível à qual nenhuma palavra, nem qualquer imagem traçada por meu dedo alongado e trêmulo podia se igualar” (Schulz, 2015, p. 123). Desperto pelo sonho para a recordação do Livro, Józef exige-o, rejeitando todos os volumes que lhe são entregues. Nesse momento, para dissipar qualquer confusão, inclusive quanto ao estatuto da dignidade conferida pela inicial maiúscula, o narrador recusa a Bíblia, “[...] um volume pesado e grosso, [que] meu pai sempre me oferecia sempre de novo, incentivando-me timidamente” (Schulz, 2015, p. 123), descartando-a enfurecidamente como “falsificação fracassada”, como “apócrifo contaminado”, apenas uma “milésima cópia” (Schulz, 2015, p. 124) do Livro.

Com a “imagem do Livro [que] continuava a arder” em sua alma numa “chama resplandecente”, Józef remonta ao momento em que se encontrou com os “trapos mutilados”, os “restos miseráveis” do Livro (Schulz, 2015, p. 124). Assim, no conto, o Livro aparece na restituição da infância como a própria serpente mítica do ensaio de 1936, mas apenas para logo ser esquarterado pelas exigências pragmáticas da realidade. Adela, a jovem empregada que é também a voz dessa realidade, então lhe recorda que o livro “[...] sempre esteve aqui, e a cada dia arrancamos as suas folhas para embrulhar a carne no açougue ou o lanche do pai...” (Schulz, 2015, p. 126). Foi sobre o ombro de Adela, que se encontrava, enquanto limpava o quarto, “apoiada numa estante sobre a qual havia alguns papéis rasgados” (Schulz, 2015, p. 124), ao que tudo indica, na realidade cotidiana, as folhas remanescentes de um jornal ou revista, que Józef identificou um curioso fragmento:

Olhei a gravura. Numa larga página in-fólio havia o retrato de uma mulher bastante forte e baixa, o rosto cheio de experiência e energia. Da cabeça dessa dama, escorria um enorme manto de cabelos que caía pesadamente nas costas e arrastava as pontas grossas das suas tranças no chão. Era um incrível capricho da natureza, um grande manto crespo e profuso, fiado a partir das raízes dos cabelos, e era difícil imaginar que esse fardo não causasse dor, imobilizando a cabeça que o carregava. Mas a dona dessa maravilha parecia carregá-la com orgulho, e o texto impresso ao lado, em negrito, contava a história desse milagre,

começando com as palavras: ‘Eu Anna Csillag, nascida em Karlovice, na Morávia, tinha pouco cabelo...’ (Schulz, 2015, p. 125)¹¹.

Para espanto de Józef, o resíduo que agora observava “[...] era o Livro, suas últimas páginas, seu suplemento não oficial, os fundos de uma oficina cheia de detritos e trastes!” (Schulz, 2015, p. 126). A figura de Anna Csillag não fica limitada à éfrase da gravura do anúncio. Pelo contrário, tão logo apresenta, já em versão própria, as primeiras linhas do reclame, Schulz transfigura a personagem por meio da fabulação:

Era uma longa história, semelhante, pela construção, à história de Jó. Pela vontade de Deus, Anna Csillag tinha pouco cabelo. Toda a cidade se apiedava dessa deficiência, que só lhe fora perdoada devido ao modo exemplar como ela vivia, embora tal defeito não pudesse ser totalmente acidental. Mas aconteceu que preces fervorosas foram ouvidas, e a praga foi removida de sua cabeça; Anna Csillag mereceu a graça da iluminação, recebeu sinais e presságios, e preparou uma mistura, um remédio milagroso que restituiu a fertilidade à sua cabeça. Começou a cobrir-se de cabelos, e, como fosse pouco, também seu marido, seus irmãos e primos, de um dia para o outro, se cobriram de um espesso casaco preto de pelos. No verso da página, Anna Csillag era mostrada seis semanas depois de lhe ter sido revelada a receita, rodeada por seus irmãos, cunhados e sobrinhos, homens de barba até a cintura e de bigode; e olhava-se com admiração essa verdadeira erupção de autêntica virilidade ursina. Anna Csillag trouxe felicidade à cidade inteira, sobra a qual baixava uma verdadeira benção em forma de cabeleiras ondulantes e enormes crinas, e cujos moradores varriam as ruas com barbas largas como vassouras. Anna Csillag se tornou apóstola da peluginosidade. Depois de trazer a felicidade à sua cidade natal, ela quis tornar feliz o mundo inteiro, e pedia, alentava, implorava que todos aceitassem como salvação essa dádiva de Deus, esse remédio milagroso, cujo segredo só ela sabia (2015, p. 125-126).

A história de Anna Csillag adquire o tom “burlesco” com o qual Angelo Maria Ripellino caracteriza o peculiar “bíblicismo schulziano” (2019, p. 205), marcado pelo humor, bastante rasgado e irônico no final dessa passagem, e ainda pela liberalidade com a qual os elementos e os temas da cultura religiosa judaica ou cristã são trabalhados e transformados. Nesse aspecto, a comparação com Jó é bastante sugestiva, uma vez que permite recordar, para além da narrativa do Antigo Testamento, uma interpretação que Carl Gustav Jung dedicou à malfadada personagem. Em sua leitura, Javé precisa

¹¹ A nota do tradutor, localizada no final da primeira edição de 1994, traz a seguinte informação: “texto autêntico de publicidade de um remédio para crescimento de cabelo, muito conhecido nos tempos da juventude de Schulz” (Schulz, 1994, p. 228). No texto mais recente, que aqui empregamos, a nota, agora de rodapé, aparece algo distinta: “anúncio de tônico capilar muito conhecido na Europa, no início do século XX” (Schulz, 2015, p. 125), isto é, sem a informação sobre a autenticidade do texto.

convencer a si mesmo de seu “poder intocável” (Jung, 2013, p. 31), de modo que a aposta com Satanás, base que conduz à punição de Jó, giraria então em torno dos arbítrios divinos. Mas, ponto de virada, Javé se dá conta de seu erro: e é aqui, precisamente, o âmbito em que Jung insere o nascimento do Messias cristão.

Nesse contexto, devemos recordar que Schulz estava trabalhando, no final dos anos 1930, no projeto literário *O Messias*. Segundo Stanisław Rosiek (2006), tanto “O Livro” quanto o conto seguinte de *Sanatório* – “A época genial” – seriam remanescentes da obra em construção, os quais o autor teria compilado para fechar um livro. Tal como o Messias que resta por vir, o projeto de Schulz permaneceu uma promessa, pois foi interrompido pelo seu brutal assassinato pelo oficial nazista Felix Landau, em 1942, no gueto de sua cidade natal, Drohobycz, da qual hesitava em fugir.

A Anna Csillag de Bruno Schulz assume um curioso papel hierático: com o aspecto de uma “Sibila de cabelos compridos” (2015, p. 126), a “apóstola” – termo empregado, aliás, apenas duas vezes e somente para se referir à personagem – porta no próprio nome um dos símbolos mais tradicionais da soteriologia: a “estrela” (*csillag*, em húngaro). Além disso, ela extrapola as possibilidades linguísticas do próprio termo *anúncio*, uma vez que não se trata mais apenas da propaganda de um produto, mas de portar a “boa-nova”. Assim, a personagem abre caminho para as maravilhas do próprio Livro, uma vez que “[...] as páginas seguintes se elevavam sobre a esfera das coisas cotidianas, rumo às regiões da poesia pura” (Schulz, 2015, p. 127). A salvação pelo tônico capilar, que a apóstola a todo custo quer espalhar pelo mundo, suspende o aspecto funcional do reclame, “arrancado”, portanto, de seu contexto, assim como os demais “anúncios e avisos” tomados da cotidianidade e salvos do próprio desaparecimento, do elixir “Elsa-fluid com o cisne”, um “remédio milagroso para todas as doenças e aleijões”, aos truques de Bosco de Milão e Magda Wang (Schulz, 2015, p. 126-130), os quais se tornam tanto mais disparatados quanto mais perto do fim chegam as folhas cada vez mais decadentes que sobraram do Livro.

De agora em diante, embaralhando as experiências, ocorre a transformação, em última análise, das “esferas da cotidianidade” nas próprias “regiões da poesia pura”. A relação entre as duas dimensões depende da retomada poética transfiguradora da estrutura do mito, que não aparece em Schulz, à diferença de Benjamin, em franco contraste com a história – ao contrário, como escreveu em “A mitificação da realidade”, aparece ao seu lado. Dessa maneira, assim “mitificada” por Bruno Schulz, Anna Csillag dá testemunho do Livro e anuncia a redenção dos “restos”, dos “farrapos”, dos “resíduos” multicoloridos

da realidade, cuja matéria se revela precisamente aí, no simples “trapo”, uma das matérias-primas da *poiesis* schulziana. Em lampejos, o Livro brilha a própria aparência exuberante do arco-íris, “que sempre se acendia de novo”, como a aurora, “passando por todas as chamas e púrpuras e voltando mais uma vez, sem querer acabar” (Schulz, 2015, p. 130), tingindo o papel de parede, tal qual ocorria naquele quarto da infância em que a luz se refratava em prismas de cristal.

Na passagem das páginas, a partir da oposição entre a natureza dos livros e a do Livro, já aludida pelo pai, que antes o considerava um “[...] mito em que acreditamos enquanto jovens, mas [que] com o correr dos anos ele deixa de ser tratado com seriedade” (Schulz, 2015, p. 124), o narrador constata que a realidade do Livro se afirma, ou melhor, “[...] o Livro verdadeiro vive e cresce. O que resulta disso? Veja, ninguém sabe onde estará Anna Csillag com seus seguidores quando na próxima vez abirmos a nossa papelada” (Schulz, 2015, p. 131). Diante disso, conclui o narrador,

[...] vamos chamar a atenção para uma estranha propriedade da papelada, agora já óbvia para o leitor: ela se desenrola no decorrer da leitura, suas fronteiras são abertas de todos os lados para todas as correntes e flutuações (Schulz, 2015, p. 132).

Quando se aproxima daquela “época magnífica e catastrófica, que na nossa biografia chama-se a época genial” (Schulz, 2015, p. 132), a qual não apenas dá o título, mas também o tema do conto seguinte, a reflexão do Livro toca diretamente na questão do acontecimento. Por meio dos “elementos minúsculos”, Schulz, como o cronista dos acontecimentos, prossegue sem distinguir entre grandes ou pequenos. Tanto é assim que, em *Sanatório*, o acontecimento em questão é considerado como extraído da biografia do narrador, a partir do qual a reflexão sobre uma vida vai sendo alargada até o sentido “esotérico” da “matéria delicada dos imponderáveis” (Schulz, 2019, n.p.)¹². Para além da memória, mas por meio dela, o Livro demonstra a própria potência que atravessa a realidade. É nesse sentido que Schulz alega, ao finalizar o conto, a “deficiência da realização” (2015, p. 133), quando introduz, na elaboração das suas imagens poéticas, o problema da complexa relação entre o fragmento e o acontecimento, conferindo-lhe um sentido poético-filosófico bastante original.

¹² “*delikatna materię imponderabiliów*”. Em sua tradução, Siewierski emprega “coisas imponderáveis” (Schulz, 2015, p. 133) para traduzir *imponderabilia*. Como Schulz emprega um termo emprestado do latim, operação da qual muito se vale em sua prosa, aliás, preferimos ressaltar o termo, pois sublinha uma questão metafísica sobre os limites da matéria, do que se pode “ponderar”, “mensurar” (*ponderāre*).

Diante daquela constatação de que a realidade do Livro implica a abertura das fronteiras (imaginárias) do real, o narrador considera, no entanto, que

[...] há coisas que não podem acontecer totalmente, até o fim. São grandes, são magníficas demais para caber num acontecimento. Apenas tentam acontecer, só verificam se o solo da realidade as suporta. E logo recuam, com medo de perder a integridade na deficiência da realização (Schulz, 2015, p. 133).

Ao elaborar e desativar uma hierarquia implícita, na tradição de pensamento ocidental, entre a unidade do real e a multiplicidade dos acontecimentos, o narrador aprofunda a tensão entre o acontecer e a própria realidade com a sua distinção sutil entre o acontecer e o acontecimento. Além disso, o que será mostrado, pois de *olhar* se trata, é que o acontecimento pesa mais do que a realidade, a qual vai sendo então reconstituída pelas mais diversas *tentativas* de manifestar o acontecer. O acontecimento, portanto, só aparece como limitado quando hierarquiza e submete em si mesmo a potência do acontecer à sua realização. Se, nas falências e nas quedas de seu “capital”, o acontecer perde “uma coisa ou outra” nas suas “tentativas de reencarnação” (Schulz, 2015, p. 133), ainda assim ele acaba sendo *reintegrado*, completando-se “[...] rastros prateados dos pés descalços dos anjos, disseminados por passos gigantescos nos nossos dias e noites” (Schulz, 2015, p. 133), que apenas aludem à sua presença. Como explica o narrador, o problema residirá na “plenitude” do acontecer em jogo no próprio acontecimento (no real). Assim, na virada fundamental do raciocínio,

[...] num certo sentido, *essa plenitude reside, toda e completa, em cada uma das suas fragmentárias e deficientes encarnações*. [...] 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, grifo nosso).

No acontecimento, brilha o “ser” (*byt*) da tradição metafísica, termo que Schulz empresta do vocabulário filosófico. Nesse sentido, o acontecer está para cada realização do acontecimento, em alguma medida, como a “substância” ou “essência” está para os “acidentes”, mas não somente. Há, aqui, uma relação mais originária, portanto, por meio da qual Schulz se apropria poeticamente da própria metafísica, ou ao menos de seu termo fundamental; ao mesmo tempo em que joga com suas metáforas, ele desliga criticamente suas acepções tradicionais, abrindo-as a novas relações pelo próprio mecanismo

analogico. Pensemos, então, trabalhando com as metáforas, na luz como imagem poética estabelecida na tensão entre a manifestação de seu acontecimento na realidade física e a sua própria potencialidade que sobrevoa, ultrapassa, enfim, cada aparição singular: ela é e está contida em cada minúscula centelha, embora não se esgote em nenhuma delas.

E assim como, em última análise, o rastro do acontecer vive e sobrevive, uma vez e sempre, em cada um de seus estilhaços, “fragmentos de um espelho quebrado” (Schulz, 2015, p. 133), os quais devemos “recolher, pedaço por pedaço”, cada acontecimento, no esteio do curto-circuito entre a potência e o ato, a essência e aparência, a substância e a manifestação, a transcendência e a imanência etc., cada fragmento olhado com firmeza por dentro de si mesmo – como uma “mônada”, noção à qual Schulz permite remeter ao falar no caráter “uno e indivisível” da época genial (2015, p. 133) – é e contém uma marca do acontecer.

Considerações finais

Para além da proximidade na distância entre as obras de Benjamin e Schulz, os fragmentos revelam como o “elemento minúsculo” recortado da realidade e coletado na montagem do pensamento está aberto a conexões que permitem iluminar o sentido dos acontecimentos. A algo incidental imagem benjaminiana de Anna Csillag adquire, nessa conexão, uma inteligibilidade que irradia a transformação densamente significativa da figura que acontece na prosa poética schulziana. É também como imagem de um recorte de jornal centenário de um produto que não existe mais, como fantasma de um objeto que não possui mais qualquer utilidade, que o curto-circuito se intensifica e nos força, em trabalho constante, a reelaborar as fronteiras e as relações entre os fragmentos e os acontecimentos na história e na filosofia, na crítica e na literatura.

Se nada do que aconteceu deve ser considerado perdido, inclusive no sentido de irredimível, os estilhaços tornam-se tanto mais decisivos quanto há mundos cuja sobrevivência depende – porque esquecidos, destruídos ou em vias de extinção – dos exercícios da nossa capacidade de produzir e reproduzir imagens, de arranjá-las e rearranjá-las no tempo e no espaço: a imaginação. Afinal, os “cristais” do acontecer lampejam também nos resíduos minúsculos e até nos frangalhos mais banais, os quais, assim, se convertem em pontos de saturação que permitem questionar as redes estabelecidas de sentido da realidade.

REFERÊNCIAS

ARENDDT, H. Walter Benjamin. *In*: ARENDT, H. **Homens em tempos sombrios**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 165-222.

BENJAMIN, W. Sobre o conceito da história. *In*: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas. v. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, W. **Passagens**. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Rev. Técn. Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009 [1982].

BENJAMIN, W. **Imagens de pensamento**. Sobre o haxixe e outras drogas. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

BENJAMIN, W. **Rua de mão única**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2023.

DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. Trad. Patrícia Carmelo e Vera Casa Nova. **PÓS**, Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-219, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em: 25 abr. 2024.

DIDI-HUBERMAN, G. **Diante do tempo**. História da arte e anacronismo das imagens. Trad. Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

JA ANNA CSILLAG [anúncio de tônico capilar]. **POGOŃ**: tygodnik polityczny i ekonomiczno-społeczny, Tarnów, n. 13, 31 mar. 1889, p. 7. Disponível em: <http://mbc.malopolska.pl/dlibra/docmetadata?id=1927&from=&dirids=1>. Acesso em: 25 abr. 2024.

JUNG, C. G. **Resposta a Jó**. Trad. Mateus Ramalho Rocha. Rev. técn. Dora Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2013.

KRAUSZ, L. Traduzir: escrever entre línguas. **Cadernos de Tradução**, [S.l.], v. 41, n. 3, p. 21-32, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/83253>. Acesso em: 25 abr. 2024.

LACHMAN, M. Role model (in) advertising?. **Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica**, [S. l.], v. 44, n. 6, p. 119-144, 2018. Disponível em: <https://czasopisma.uni.lodz.pl/polonica/article/view/2697>. Acesso em: 25 abr. 2024.

NAZARUK, P. Jest Pani tego warta. **PA.RA. 1918-2018**, 2022. Disponível em: <https://teatrnn.pl/para/jest-pani-tego-warta-piotr-nazaruk/#>. Acesso em: 25 abr. 2024.

RIPELLINO, A. M. Schulz. Trad. Danilo Hora. *In*: SCHULZ, Bruno. **Lojas de canela e outras narrativas**. Trad. e notas Henryk Siewirski. São Paulo: Editora 34, 2019. p. 173-215.

ROSIEK, S. Mesjasz. In: BOLECKI, J.; JARZĘBSKI, J.; ROSIEK, S. **Słownik schulzowski**. 2. ed. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria, 2006. p. 213-215

SCHULZ, B. **Sanatório**. Trad. e pref. Henryk Siewierski. Rev. Nelson Ascher. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

SCHULZ, B. A mitificação da realidade. Trad. Henryk Siewierski. **Gárgula**, Revista de Literatura, Brasília, n. 1, p. 110-111, 1997.

SCHULZ, B. **Ficção completa**. Trad. e posf. Henryk Siewierski. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SCHULZ, B. **Opowiadania**. Wybór esejów i listów. Org., intro. e notas Jerzy Jarzębski. Wrocław: Zakład Narodowy im. Wrocław: Ossolińskich, 2019. [*E-book*].

SELIGMANN-SILVA, M. Quando a teoria reencontra o campo visual – Passagens, de Walter Benjamin. **Revista Concinnitas**, [*S.l.*], a. 8, v. 2, n. 11, p. 103-114, 2007. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/concinnitas/article/view/22862>. Acesso em: 25 abr. 2024.

Data de submissão: 03/03/2024

Data de aprovação: 09/04/2024