



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**INSTITUTO DE LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA**

**BÁRBARA SANTOS SOEIRO**

**A ESTRANGEIRIDADE DA INFÂNCIA EM *POR QUE A*  
*CRIANÇA COZINHA NA POLENTA*, DE AGLAJA  
VETERANYI**

Salvador

2021

**BÁRBARA SANTOS SOEIRO**

**A ESTRANGEIRIDADE DA INFÂNCIA EM *POR QUE A CRIANÇA COZINHA NA POLENTA*, DE AGLAJA VETERANYI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Mônica de Menezes Santos

Salvador

2021

BÁRBARA SANTOS SOEIRO

A ESTRANGEIRIDADE DA INFÂNCIA EM *POR QUE A CRIANÇA COZINHA NA  
POLENTA*, DE AGLAJA VETERANYI

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em  
Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia como  
requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em  
Letras.

Aprovado em \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2021.

BANCA EXAMINADORA:

---

Profa. Dra. Mônica de Menezes Santos (Orientadora) – UFBA

---

Profa. Dra. Rosana Kohl Bines (Membro externo) – PUC-Rio

---

Profa. Dra. Júlia Morena Silva da Costa (Membro interno) – UFBA



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

## ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

**MESTRANDO(A): BÁRBARA SANTOS SOEIRO**

**TÍTULO DA DISSERTAÇÃO:** A ESTRANGEIRIDADE DA INFÂNCIA EM *POR QUE A CRIANÇA COZINHA NA POLENTA*, DE AGLAJA VETERANYI.

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: Documentos da Memória Cultural

DATA DA DEFESA: 29/06/2021

HORA: 15h00

LOCAL: AMBIENTE VIRTUAL

BANCA EXAMINADORA:

ASSINATURAS:

1. ORIENTADORA: MÔNICA DE MENEZES SANTOS (PPGLITCULT/UFBA)
2. EXAMINADORA EXTERNA: ROSANA KOHL BINES (PUC-RIO)
3. EXAMINADORA INTERNA: JÚLIA MORENA COSTA (PPGLITCULT/UFBA)

### RESULTADO:

A BANCA EXAMINADORA, APÓS O EXAME DA DISSERTAÇÃO E ARGÜIÇÃO DO(A) CANDIDATO(A), DECIDIU PELA

- |                                     |  |
|-------------------------------------|--|
| <input checked="" type="checkbox"/> | Aprovação da Dissertação.  |
| <input type="checkbox"/>            | Reprovação da Dissertação.   |
| <input type="checkbox"/>            | Reformulação da Dissertação, indicando o prazo de sessenta dias para apresentar a nova versão. |

### CONSIDERAÇÕES:

A banca destaca a qualidade da escrita, a maturidade teórica agenciada na pesquisa, a excelente articulação entre o método cartográfico e análise literária, resultando em uma contribuição singular e valorosa para os estudos sobre a escritora Aglaja Veteranyi, ainda tão pouco discutida no Brasil. A candidata demonstrou ainda um desempenho seguro e receptivo durante a arguição. Diante do exposto, a banca aprova e recomenda a publicação do trabalho.

AUTENTICAÇÃO DO (A) PRESIDENTE DA BANCA EXAMINADORA

AUTENTICAÇÃO DO(A) ALUNO(A)

29 de junho de 2021 \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

PREENCHER SOMENTE EM CASO DE REFORMULAÇÃO DA DISSERTAÇÃO:

O (a) Mestrando (a) apresentou a reformulação e a Dissertação foi APROVADA pela Banca.

O (a) Mestrando (a) apresentou a reformulação e a Dissertação foi REPROVADA pela Banca.

AUTENTICAÇÃO DO (A) PRESIDENTE DA BANCA EXAMINADORA

AUTENTICAÇÃO DO (A) ALUNO (A)

\_\_\_\_ / \_\_\_\_ / \_\_\_\_ \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

Biblioteca Centra Reitor Macedo Costa - UFBA

Soeiro, Bárbara Santos.

A estrangeiridade da infância em *Por que a criança cozinha na polenta*, de Aglaja Veteranyi / Bárbara Santos Soeiro. - 2021.

115 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Mônica de Menezes Santos.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2021.

1. Literatura romena - História e crítica. 2. Literatura em língua alemã - História e crítica. 3. Veteranyi, Aglaja, 1962-2002 - Crítica e interpretação. 4. Veteranyi, Aglaja, 1962-2002. *Por que a criança cozinha na polenta*. 5. Infância na literatura. I. Santos, Mônica de Menezes. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. III. Título.

CDD - 859.09

CDU - 821(498).09

À memória de Walmir, meu avô.

## AGRADECIMENTOS

A toda a minha família, e, em especial, à Andrea e a Maurício, por serem infinitamente amorosos; meus maiores exemplos de compreensão, respeito mútuo e companheirismo.

À Mônica de Menezes Santos, pela orientação ao mesmo tempo sensível e rigorosa; pelos diálogos, conselhos e por acreditar em mim; pelo nosso encontro, enfim, que aconteceu como num sonho.

À Rosana Kohl Bines e à Júlia Morena, por aceitarem gentilmente o convite para compor a banca avaliadora deste trabalho; pela leitura atenta e minuciosa e pelas colocações precisas, que em muito contribuíram para o horizonte desta pesquisa.

À Jamilly Starling, pelo auxílio na estruturação do sumário; e, claro, muito além disso, por ser um modelo para mim em tantos âmbitos da vida.

A Vinicius Agres e Gabriel Andrade, pelas conversas, noites, passeios, banhos de mar; por me mostrarem que a amizade desponta sempre rumo à juventude.

À Anna Amélia Faria e a Saulo Silva Moreira, por me atentarem que, tal como nas três metamorfoses de Nietzsche, o “Eu quero” deve sobrepor o “Tu deves”.

Ao Pardal, pelos encontros literários, os quais, já agora, tanto me fazem falta.

Aos Cartógrafos da Infância, pelos mapas que traçamos, cujas rotas ligam a infância à teoria e à literatura; e pelas tantas vezes que os experimentamos [a eles, os mapas], por pura traquinagem.

A todos os professores e professoras do Instituto de Letras da UFBA, pela formação que tive durante os anos de graduação e mestrado; por me ajudarem a encontrar, em meio às angústias existenciais experimentadas nos anos iniciais da vida adulta, o meu lugar no mundo, isto é, junto aos livros e à literatura.

A André, meu melhor amigo e amor, pela nossa parceria que, desde o início, se deu também no campo intelectual.

– *J'ai vieilli.*

(– *Eu cresci.*)

Zazie no metrô

## RESUMO

É num cenário instável, onde o picadeiro e as luzes do circo mais parecem um pesadelo, que se ambienta a narrativa de *Por que a criança cozinha na polenta* (2004), escrita pela artista e poeta romena Aglaja Veteranyi. Nela, uma família de artistas circenses percorre a Europa Central, tal como nômades, fugindo do regime ditatorial de Nicolae Ceaușescu, na Romênia. A narradora, uma menina, dá voz aos seus medos e fantasias infantis, enquanto descobre que crescer é também lidar com o que há de hostil, decadente e perturbador à sua volta. O circo, onde vive a protagonista, apresenta-se não como local de deslumbramento, zombarias e diversão – imagem a qual nos habituamos, através das representações tão fortemente perpetuadas em nosso imaginário –, mas enquanto caótico espaço de permanente ameaça e horror, nos limites do qual a criança cria estratégias de sobrevivência, reconstruindo, pelas vias da imaginação, um refúgio individual. No presente trabalho, busca-se provocar leituras de modo a entender como a experiência circense e nômade ativam a infância em *Por que a criança cozinha na polenta*. Acionando as noções de “desvio”, “margem” e “fronteira”, presentes nos aspectos tanto temáticos quanto formais da poética de Aglaja Veteranyi, a dissertação seguirá pelas rotas do modelo cartográfico deleuziano, no exercício de um devir-infância – o qual se efetiva na medida em que liga as particularidades e potencialidades do ser criança à condição de artista à margem e estrangeiro.

**Palavras-chave:** Infância. Circo. Migração. Literatura Menor. Literatura de língua alemã.

## ABSTRACT

It is in an unstable scenario, where the circus arena and the circus lights look more like a nightmare, that the narrative of *Por que a criança cozinha na polenta* (2004), written by Romanian artist and poet Aglaja Veteranyi, is set. In it, a family of circus performers travels through Central Europe, like nomads, fleeing the dictatorial regime of Nicolae Ceaușescu in Romania. The narrator, a little girl, gives voice to her childhood fears and fantasies, while discovering that growing up is also about dealing with what is hostile, decadent, and disturbing around her. The circus, where the protagonist lives, is not a place of dazzle, mockery, and fun – an image to which we have become accustomed, through representations so strongly perpetuated in our imagination – but as a chaotic space of permanent threat and horror, in the limits of which the child creates survival strategies, rebuilding, through imagination, an individual refuge. In this work, we seek to provoke readings in order to understand how the circus and nomadic experience activate childhood in *Por que a criança cozinha na polenta*. Using the notions of “deviation”, “margin” and “frontiers”, present in both thematic and formal aspects of the poetics of Aglaja Veteranyi, the dissertation will follow the routes of the Deleuzian cartographic model, in the exercise of a becoming-childhood – which is effective to the extent that it connects the particularities and potentialities of being a child to the condition of an artist at the margins and foreigner.

**Keywords:** Childhood. Circus. Migration. Minor Literature.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: <i>(Zirkuleute) Circus People</i> , 1926-1932 .....	57
Figura 2: <i>Three generations in caravana fairground</i> , 1926-1932 .....	57
Figura 3: <i>Girl in fairground caravana</i> , 1926-1932.....	59

## SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO.....	11
2.	Crescer ao contrário .....	19
3.	O pano azul sobre a cadeira.....	26
4.	O horror dentro do horror.....	31
5.	Jesus Cristo também é um artista .....	39
6.	As crianças falam do circo como se falassem do zoológico .....	48
7.	Mas meu nome não é Sophia Loren .....	54
8.	E não quero ter filhos.....	60
9.	Coleções embrulhadas em papel de jornal .....	72
10.	Pratos típicos da Romênia .....	82
11.	O ditador proibiu Deus.....	89
12.	Em cada língua, a mesma coisa se chama diferente .....	98
13.	The end.....	105
	ANEXO A.....	114

## 1. INTRODUÇÃO

*Interpretar é empobrecer, esvaziar o mundo – para erguer um mundo fantasmagórico de “significados”.*

*Susan Sontag*

*Uma lista de afectos ou constelação, um mapa intensivo, é um devir.*

*Gilles Deleuze*

Em *O que as crianças dizem*, texto publicado em *Crítica e Clínica* (1993), Deleuze atenta-se acerca do exercício cartográfico infantil: “A criança não para de dizer o que faz ou tenta fazer: explorar os meios, por trajetos dinâmicos, e traçar o mapa correspondente<sup>1</sup>”. Ir de encontro ao entreposto, perscrutar rotas imaginárias, embrenhar-se em zonas proibidas, planejar, ao menos uma vez, fugir da casa dos pais<sup>2</sup>: estas são atividades comuns à infância. Assim, interessa às crianças precisamente os *meios*, as passagens, os esconderijos, vestíbulos e limiares. Elaborando mapas próprios, povoados por seres fictícios e objetos díspares, retirados da função usual a qual se vinculam em seu entorno — desta insólita combinação, fundam nações-cômodos, colonizam cidadãos-argamassa<sup>3</sup>, dispõem enfileirados tribos de soldadinhos e miniaturas, etc. —, as crianças recriam a realidade a fim de apreendê-la, no mais íntimo em que esta é capaz de tocá-las.

A infância, sob a perspectiva deleuziana, dá-se *em meio a*, e o meio, aqui, funciona como chave de leitura para compreender a especificidade do pensamento menor<sup>4</sup>. Deve-se cuidar, entretanto, para tomar por meio apenas aquilo a que se refere o filósofo. O meio ao qual

---

<sup>1</sup> DELEUZE, 2011, p. 83.

<sup>2</sup> Sobre a fuga da casa dos pais, Walter Benjamin sentencia: “E por isso, uma coisa jamais pode ser reparada: ter perdido a oportunidade de fugir da casa dos pais. De 48 horas de abandono nesses anos, solidifica-se, como em uma barrela, o cristal da felicidade da vida”. Cf. BENJAMIN, 2009, p. 103.

<sup>3</sup> Refiro-me à massinha de modelar, argila, ou *biscuit*. O exercício de modelar remete ao mito de Prometeu (poderia dizer, assim, de um certo caráter prometeico das crianças). Assim como o titã se vinga de Zeus e dos demais deuses, forjando os mortais a partir do barro, as crianças o fazem em relação aos adultos: alheias à vigilância dos pais, dão vida aos seus bonecos, incorporando-os a suas redes de relações (o boneco não apenas dorme, mas dorme *comigo*; não apenas come, senta-se à mesa, ao *meu* lado).

<sup>4</sup> A relação entre pensamento menor deleuziano, literatura e infância em *Por que a criança cozinha na polenta* será melhor abordada na seção 12 desta dissertação: “Em cada língua, a mesma coisa se chama diferente”.

se apegam as crianças diferencia-se da noção de causalidade mecânica ou destino estabelecido por uma ótica naturalista (cuja doutrina se baseia na crença de que “os meios justificam os fins”, ou de que o *ethos* social impreterivelmente molda o homem). Num outro sentido, o meio deleuziano afasta-se igualmente da semântica das metáforas e alegorias, recursos arraigados da leitura viciosa de cunho interpretativista. Quanto a esta última, um caso emblemático nos é dado para entendê-la. Trata-se do paradigma do pequeno Hans, o menino de cinco anos que, após o nascimento da irmã, Hannah, desenvolve um medo irracional de cavalos.

A propósito d’*O Pequeno Hans*, caso clínico atendido e descrito por Sigmund Freud no início do século XX, a posição do filósofo francês tende a ir em sentido divergente à da tradição psicanalítica austríaca. Se, para Freud, a fobia se dá pela palavra *wegen* [equivalente à nossa locução prepositiva por causa de] — a qual pressupõe uma “origem” edipiana do trauma —, para Deleuze, o medo que o menino Hans sente por cavalos vale por si mesmo. Ao falar sobre o cavalo, o pequeno Hans diz sobre nenhuma outra coisa além do animal que lhe atrai o olhar e provoca medo. Não se trata, portanto, de simbologias interpretadas à luz alegórica das metáforas, sempre presas à correspondência do “pai-mãe”. O animal, antes de representar, como totem, a figura do pai, cuja presença masculina lhe frustra o desejo sensual experimentado em relação aos toques e cuidados maternos, manifesta-se como *drama* ou acontecimento que transcorre no *meio*, no percurso, o que, especialmente, significa aqui as ruas de Viena, pelas quais Hans passeia de mãos dadas com a babá. Nas palavras de Deleuze, o meio delinea-se a partir dos acontecimentos que o perpassam:

Um meio é feito de qualidades, substâncias, potências e acontecimentos: por exemplo a rua e suas matérias, como os paralelepípedos, seus barulhos como os gritos dos mercadores, seus animais, como os cavalos atrelados, seus dramas (um cavalo escorrega, um cavalo cai, um cavalo apanha...).<sup>5</sup>

Nas ruas da cidade, durante os passeios, Hans atenta-se ao que o cerca, rearrumando, num mapa subjetivo, os elementos à sua volta. Aquilo que lhe grava o corpo como trauma, isto é, o medo do cavalo (e, mais tarde, o medo de um cavalo com carroça, de um cavalo que derruba a carroça em uma curva de estrada, etc.<sup>6</sup>), indica, afinal, o desenvolvimento de subjetivação do indivíduo, que formula a sua singularidade simultaneamente ao *meio* ou trajeto percorrido,

---

<sup>5</sup> DELEUZE, 2011. p. 83.

<sup>6</sup> Ao desenrolar da análise, a fobia vai se transformando, ganhando contornos mais sofisticados. Se o cavalo aparece para o menino primeiramente em sonho, mais tarde, são incorporados à sua imagem outros elementos como, por exemplo, uma carroça – cuja significação, para a interpretação freudiana, remete à mãe. Trata-se, segundo Christian Dunker, de um progresso de simbolização. Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=kcTgI27Mq1A&t=>. Último acesso: 15 mai. 2021.

preferindo, em relação a estes, origem, ou ponto de chegada: “o trajeto se confunde não só com a subjetividade dos que percorrem um meio mas com a subjetividade do próprio meio, uma vez que este se reflete naqueles que o percorrem<sup>7</sup>”. Desse modo, a fantasia auxilia a criança no processo de compreensão do lugar disponível para si no real, sendo impossível — e irrelevante — distinguir objetivamente os limites entre imaginação e realidade<sup>8</sup>. Os pais, nesse ínterim, aparecem não mais como instâncias preexistentes, das quais se deriva (estende-se) posteriormente o mundo simbólico, mas, posicionam-se neste como agentes dos percursos infantis, para os quais desempenham a função “de abridores ou fechadores de portas, guardas de limiares, conectores ou desconectores de zonas<sup>9</sup>”. Esta reciprocidade entre *meio* e subjetivação pode ser lida nas páginas finais do primeiro capítulo de *No caminho de Swann*, quando o menino, em meio ao jardim vizinho à casa do sr. Swann, em Combray, se entrega docemente aos ramos de pilriteiro:

Quando naquele ano, um pouco mais cedo que de costume, meus pais marcaram a data de regresso a Paris, sucedeu-me na manhã de partida, como tinham encrespado meu cabelo para mandar-me tirar um retrato, e também haviam me posto com todo o cuidado um chapéu que eu nunca usara antes e uma capa de veludo, minha mãe, depois de me procurar por toda a parte, foi encontrar-me em pranto na ladeira contígua a Tansonville, despedindo-me dos pilriteiros, abraçando-lhes os ramos picantes, e, como uma princesa de tragédia a quem pesasse aqueles vãos ornamentos, ingrato para com a inoportuna mão que atara todos aqueles laços na intenção de me arranjar os cabelos, calcando aos pés meus papalotes arrancados e meu chapéu novo. Minha mãe não se comoveu com minhas lágrimas, mas não pôde reter o grito, à vista do chapéu amassado e da capa perdida. Eu não a ouvia. "Meus pobres pilriteirinhos", dizia eu, chorando. "Vocês, só vocês, não me dariam pesar, não me obrigariam a partir" Sempre hei de querer bem a vocês." E enxugando os olhos, eu lhes prometia, para quando fosse grande, não imitar a vida insensata dos outros homens, e, até mesmo em Paris, nos dias de primavera, em vez de ir fazer visitas e ouvir tolices, sair para os campos a ver as primeiras flores de pilriteiro.<sup>10</sup>

É, pois, entre as flores de pilriteiro onde o menino melancólico, num rito de devoção amorosa, potencializa a hipersensibilidade que o acompanhará por toda a *Recherche*. Precisamente ali, com elas, estabelece uma relação mútua de identificação e comunhão, intimidade e confissão. Jura-lhes, sob a pena da vaidade e mesquinhez mundana, a sua eterna fidelidade à ternura bucólica. A mãe, sob a égide dos pais, dos adultos, apresenta-se, por sua

<sup>7</sup> DELEUZE, 2011. p. 83.

<sup>8</sup> “Desse ponto de vista, não parece que o real e o imaginário formem uma distinção pertinente. Uma viagem real carece em si mesma da força para refletir-se na imaginação; e a viagem imaginária não tem em si mesmo a força, como diz Proust, de se verificar no real. Por isso, o imaginário e o real devem ser antes como que duas partes, que se pode justapor ou sobrepor, de uma mesma trajetória, duas faces que não param de intercambiar-se, espelho móvel”. Cf. DELEUZE, 2011, p. 85.

<sup>9</sup> DELEUZE, 2011, p. 84.

<sup>10</sup> PROUST, 2003, p. 143.

vez, como agente que o impede — que o desconecta, ou fecha portas — de permanecer no *meio* querido, na sebe de pilriteiros dos arredores de Tansonville. Ignorando o enternecido lamento infantil, ela cumpre o dever de levá-lo embora, para um mundo no qual prevalece a hipocrisia, a dissimulação e a apatia sentimental. As frivolidades adultas verificam-se desde então na existência infantil, reproduzidas em menor escala sob a forma dos incômodos laços atados no cabelo recém encrespado, ou do chapéu novo e da capa de veludo, arranjados cuidadosamente para o retrato que lhe tirariam. Aos prantos, num gesto obstinado de repulsa, o menino deseja livrar-se desses adereços, destruindo-os, rasgando-os, como se assim o fizesse contra tudo aquilo de ofensivo que lhe oprime o peito.

Ora, tanto para Hans quanto para o narrador da *Recherche* é no *meio*, nos excursos — nas ruas que levam à estação de Lainz, em Viena, ou nos limiares dos jardins, entre as aleias de jasmims, amores-perfeitos e espinheiros da cidade de Combray, no interior da França — onde algo *acontece*, ou seja, corporifica-se, mediante (e somente mediante) o deslocamento percorrido: “O mapa exprime a identidade entre o percurso e o percorrido. Confunde-se com seu objeto quando o próprio objeto é movimento<sup>11</sup>”. Em outras palavras, os meninos desenvolvem os seus dramas — a saber, respectivamente: o trauma e a paixão juvenil<sup>12</sup> —, concomitantemente às linhas que traçam em seus passeios. Vistas de longe, afastadas, tais linhas formam mapas, constelações afetivas compostas de vacilações, recuos e imprecisões, as quais, num ou noutro caso, se contrapõem à ordeira e asséptica (estéril) disposição adulta.

O caráter enigmático (irresistível) destas linhas é percebido por outro menino, num episódio de cena doméstica. Quando criança, Walter Benjamin<sup>13</sup> atinha-se próximo à mãe, a *Näh Frau*<sup>14</sup> sentada à janela, em sua mesa de costura, a coser a manga de sua camisa de linho. Ante o tédio da espera que lhe abatia, descobria o segredo dos objetos que o cercavam. Eram nessas ocasiões em que, furtivamente, experimentava o prazer de furar com o dedo a etiqueta preta que tapava ambos os fundos dos carrinhos de linha, ou pressentia a tentação exercida por

---

<sup>11</sup> DELEUZE, 2011, p. 83.

<sup>12</sup> Nos jardins de Combray, o menino narrador avista, pela primeira vez, a senhorita Gilberte Swann a voltar de um passeio. Do breve relance, guarda a sua imagem e nome (chamado por uma dama de branco, que se lhe apressara o passo). Mais tarde, na terceira parte do livro, em *Nomes de Terras: o nome* a relação dos dois passa a estreitar-se. A partir de então, a angústia do menino, confinado em seu quarto parisiense, será a de encontrá-la junto às amigas, a brincar nas redondezas da Champs-Élysées.

<sup>13</sup> Esta narrativa de infância, dentre outras, encontra-se num dos mais indecifráveis livros do filósofo, seu *Rua de Mão Única: Infância em Berlim: 1900*. Nele, conhecemos um pouco sobre a infância do menino judeu em Berlim, no início do século XX.

<sup>14</sup> *Näh Frau*: “Senhora da costura”. O título, concedido à mãe pelas criadas, não se passava de uma distração do ouvido infantil – era *gnänide Frau* (“minha senhora”) como verdadeiramente chamavam a madame. Para o menino, no entanto, o termo imaginado designava melhor que qualquer outro a imponência derivada de sua mãe, sentada à janela, a coser.

aquela misteriosa caixa de costura, cujo interior deveria conter sabe-se lá que materiais do ofício de costura. A tesourinha dourada com bico de pássaro — imaginava —, e quem sabe os botões de tamanhos variados misturados aos “restos de fita elástica, colchetes, presilhas e lascas de seda<sup>15</sup>”. Nenhum dos entusiasmos, entretanto, se comparava a satisfação de espiar o lado avesso da costura. No verso do desenho recém cosido pela atividade ligeira das mãos, deparava-se com o emaranhado no qual se havia gravado o movimento percorrido pela linha e agulha: “enquanto o papel abria caminho à agulha com leves estalidos, de vez em quando eu cedia à tentação de deitar o olho à rede do lado do avesso, que ia ficando cada vez mais confusa à medida que, com cada ponto, aproximava-se o fim do trabalho do lado direito<sup>16</sup>”.

Análoga ao emaranhado de linhas entrevisto pelo pequeno Benjamin ao lado esquerdo do bordado, a arte aproxima-se à sua maneira do que dizem e veem as crianças. Se o pensamento infantil de caráter cartográfico se move, segundo Deleuze, a partir dos desvios, recuos e linhas erráticas, “ela [a arte] é feita de trajetos e devires [...] mapas intensivos e extensivos<sup>17</sup>”. Em todo objeto artístico, se olhamos bem, vemos as linhas, os percursos gravados. Na forma final de uma escultura, por exemplo, temos delineado a disputa entre a precisão das mãos do artista e o material bruto a ser modelado, seja ele gesso, mármore ou ferro fundido. Na pintura, a agitação das pinceladas, o matiz das cores, o entumecer da tinta a óleo indicam-nos um mapa próprio, enunciado na superfície uniforme da tela. E é precisamente diante de uma obra estática, exposta num museu, quando, num ou noutro eixo de visão, deparamos em sobressalto com esses movimentos, esse embaraçado de rotas caóticas, vias incongruentes, incógnitas e sugestivas.

Justamente por se entrelaçarem anarquicamente, tais linhas não podem ser subjogadas a uma análise puramente referencial, isto é, capaz de reconhecer apenas os imperativos do consciente e as zonas obscuras que, por oposição, se mantêm abaixo deste, encobertas. Assim, ao pedir ao garoto um desenho do cavalo que lhe inquieta, Freud atém-se somente à correspondência parental, ligada à interdição paterna. As falhas de esboço, as particularidades do traçado (a hachura na boca do animal, o exagero de dentes) são interpretadas pelo psicanalista sempre em favor de indicadores que retomam e justificam a gênese da fobia (a fantasia da castração, a perda do pênis). Deixa-se de notar, neste processo, o que há de singular à infância: o gesto errático de composição, os rastros delineados pelo caminho.

Tal como nos indica Félix Guattari, em ocasião do empreendimento de uma esquizoanálise tencionada pelos dois amigos e pensadores franceses, pode-se chegar, através

---

<sup>15</sup> BENJAMIN, 2013, p. 108.

<sup>16</sup> Idem.

<sup>17</sup> DELEUZE, 2011, p. 78.

dos lapsos infantis, não a respostas prematuras, resoluções bem-acabadas sobre a causa do trauma, mas, antes, à descoberta do traçado próprio dos mapas infantis, estes que, limítrofes, se desdobram infinitamente em outros universos de referências:

Os lapsos, os atos falhos, os sintomas são como pássaros que batem com o bico na janela. Não se trata de interpretá-los. Trata-se antes de detectar sua trajetória para ver se podem servir de indicadores de novos universos de referência suscetíveis de adquirirem uma consistência suficiente para revirar uma situação<sup>18</sup>.

Deve-se diferenciar, assim, o pensamento cartográfico do modelo arqueológico da psicanálise, pois, enquanto este segue a direção unilateral verticalizante (de cima para baixo), sobrepondo a memória em camadas que vão do consciente ao subterrâneo, aquele se desloca *in continuum*, em direção contrária, sempre a encontrar um remanejamento ao qual se avizinha ou se aglutina, uma vez que: “cada mapa é uma redistribuição de impasses e aberturas, de limiares e clausuras, que vai necessariamente de baixo para cima<sup>19</sup>”. Substituir a interpretação pela cartografia, eis então o nosso modo de nos acercar do que fazem e dizem as crianças. Se elas, “mais até que os adultos, [...] resistem a pressão e a intoxicação psicanalíticas<sup>20</sup>”, que saibamos, em nossos projetos e escritos, escutá-las, seguindo os seus vestígios — somente desse modo, poderemos exercitar, no terreno fecundo do texto, pelo domínio inventivo das palavras, o devir-infância.

Pensar o mundo em forma de mapas e esquadrinhá-los, esmiuçar a literatura, atentando, no corpo do texto que lhe dá forma e força, às vias adjacentes, as quais por vezes — tantas vezes — se cruzam e se confundem; na tentativa de entendê-las, cartografá-las. Este é o esforço ao qual me lanço, para que, à maneira das crianças, possa entremear o real e o imaginário nesta busca (aventura) dissertativa em torno das páginas de *Por que a criança cozinha na polenta* (2004). Ao adentrar o romance propriamente dito, cujos eventos nos são descritos pela ótica infantil de uma garota-circense, os meninos mencionados aqui outrora, Hans, Walter e aquele por quem as memórias involuntárias vão, uma a uma, desdobrando-se no primeiro volume da extensa saga proustiana, passam agora à sombra desta menina-narradora que, afastada do aconchego da tradição a qual se vinculam — destituída dos excessivos zelos parentais bem como de uma educação formal, distante do ambiente doméstico burguês ou dos jardins

---

<sup>18</sup> GUATTARI apud DELEUZE, 2011, p. 86. Em *Visão do livro infantil*, Benjamin diz-nos algo parecido a respeito da leitura infantil: “[as] crianças são cenógrafos que não se deixam censurar pelo sentido”. A aptidão infantil para trilhar novas e inusitadas rotas também é ressaltada pelo filósofo: “Que se indiquem quatro ou cinco palavras determinadas para que sejam reunidas numa única curta frase, e assim virá à luz a prosa mais extraordinária: não uma visão do livro infantil, mas um *indicador de caminhos*”. Cf. BENJAMIN, 2009, p. 70.

<sup>19</sup> DELEUZE, 2011, p. 86.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 84.

ornamentais das famílias abastadas do fim do século XIX —, toma, ousadamente, a voz narrativa, para nos anunciar uma existência outra: metida por caminhos marginais, nos confins de um ambiente degradado, inóspito.

\*\*\*

*Uma* menina, *uma* equilibrista, *um* palhaço, *um* circo, *um* trailer. Para tratar deste incomum imaginário procuro a singularidade dos artigos indefinidos. Em contrapartida ao “furor possessivo e pessoal” dos pronomes de posse, desgastados pela psicanálise freudiana, Deleuze nos indica a potência desses artigos. “Para a psicanálise, trata-se sempre de *meu* pai, de *mim*, de *meu* corpo<sup>21</sup>” ele provoca, apontando a desmesura de um léxico repleto de autorreferencialidade. Desdizendo ou resistindo ao vício psicanalítico, as crianças nos mostram, mais uma vez, uma saída à revelia, posto que elas “[as crianças] se exprimem assim: um pai, um corpo, um cavalo<sup>22</sup>”. *Um, uma*: é pela indefinição que cada coisa passa a designar, paradoxalmente, a sua potência singular, única. O artigo indefinido, sob essa lógica, não recai na zona de imprecisão, mas expressa, de outro modo, o estado de máxima particularidade dos seres e objetos: “ele é a determinação do devir, sua potência própria, a potência de um impessoal que não é uma generalidade, mas uma singularidade no mais alto grau<sup>23</sup>”. Fugindo dos possessivos, posso recorrer à primeira pessoa, sem, contudo, reivindicar a propriedade exclusiva do que for tecido nestas linhas. O conhecimento, neste sentido, constrói-se em comunidade, e, se agora digo “eu”, devo às rotas, encontros, *dramas* ou *acontecimentos* da minha própria trajetória — ainda (sempre) em curso.

Durante a graduação, como bolsista de iniciação científica e colaboradora do grupo de pesquisa Cartografias da Infância, ministrado pela Profa. Dra. Mônica de Menezes Santos, debrucei-me sobre a poética da infância enquanto tema de pesquisa, quer seja, num primeiro momento, a partir da crítica aos livros ilustrados e álbuns infantis da escritora belga Gabrielle Vincent, ou, mais adiante, ao desejar adentrar o espaço destinado à criança em obras adultas, no cenário literário contemporâneo. Num ou noutro caso, pensar a criança, o seu estar e atuar no mundo, significou, para mim, inquirir as minhas próprias expectativas a respeito do imaginário infantil. Diante do desajuste ao qual os objetos de análise estéticos e/ou teóricos me provocavam, fui desafiada, não poucas vezes, a repensar as convicções que julgava ter — estas

---

<sup>21</sup> DELEUZE, 2011, p. 88.

<sup>22</sup> *Idem*.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 84.

quase sempre baseadas no plano imediato da minha própria memória, cujo alcance se dá apenas por fragmentos, estilhaços recuperados de uma experiência por si só parcial, limitada<sup>24</sup>. A infância, a cada leitura, a cada descoberta, parecia-me ainda mais enigmática, indecifrável, sendo impensável defini-la em um conceito fechado, ou fixá-la nos limites de uma etapa tão-somente cronológica. Era, portanto, à frase de Jorge Larrosa<sup>25</sup> a que retornava, fazendo coro: “As crianças, esses seres estranhos dos quais nada se sabe, esses seres selvagens que não entendem nossa língua<sup>26</sup>”.

A estrangeiridade da infância, isso é, a sua natureza “selvagem”, indomável, que se dirige a nós em língua estranha (desconhecida), pode ser abordada apenas via *mapas intensivos*. A dissertação seguirá, pois, pelas rotas de um modelo cartográfico, no exercício de um devir-infância. Se “há sempre uma trajetória na obra de arte<sup>27</sup>”, como nos ensina Deleuze, aventure-me, a fôlego, nas páginas de *Por que a criança cozinha na polenta*, não a fim de delimitar pontos de partida e chegada, mas, antes, tomada pelo desejo de me perder nas imbricações deste que é, em tantos níveis de sentido, um romance nômade. Os mapas sobrepostos, remanescentes do modelo cartográfico infantil, vinculam-se, não por acaso, ao movimento migratório, típico do artista circense refugiado que percorre o seu itinerário pela Europa Central, montando e desmontando o seu espaço no estrangeiro. A ir e vir, parar e seguir, sem contudo permanecer (pertencer) definitivamente: este é o movimento com o qual busco conduzir a escrita deste texto. Num diálogo profícuo com outras linguagens artísticas, sejam estas a fotografia ou a poesia, procuro expandir/extrapolar os limites do domínio disciplinar, buscando, também através do objeto de arte, respostas teóricas ou, quando não — e com frequência —, novas perguntas a serem formuladas.

---

<sup>24</sup> Não se espera, aqui, rejeitar a experiência vivida, biográfica, mas entendê-la como realidade fragmentada. A memória individual, pois, não é capaz de recuperar a experiência em sua totalidade, tampouco é suficiente para dar conta de uma realidade complexa de experiências múltiplas – ao falar de infância(s), podemos fazê-lo somente no plural.

<sup>25</sup> Quem, por sua vez, toma por empréstimo o poema *Silence de vie*, de Jacques Prévert: “*Je n’entends pas votre langage, dit l’enfant, l’enfant sauvage*”.

<sup>26</sup> LARROSA, 2001, p. 183.

<sup>27</sup> DELEUZE, 2011, p. 88.

## 2. Crescer ao contrário

*Eu não poderia ter escrito de outro jeito. Só da perspectiva de uma criança era possível relatar toda a crueldade e imoralidade desta história.*

*Aglaja Veteranyi*

Dizer eu. Ainda que precariamente, sem certezas, diante de um mundo que, degradado, desmorona sob o olhar infantil. Dizer eu, desprovida de nome próprio, idade ou pátria (esta, jaz tomada por *um* Ditador, cercada por *um* Regime). Dizer eu, em terra desconhecida, na língua do estrangeiro, pela cadência do absurdo. Apesar ou precisamente pelo *horror* à sua volta, dizer eu. Para fugir, ou enfrentar seu medo mais terrível, a criança, uma menina, diz eu.

Pela voz infantil, dá-se a narrativa de *Por que a criança cozinha na polenta* (*Warum das Kind in der Polenta kocht*), romance escrito em 1999 pela escritora de origem romena Aglaja Veteranyi. Narrado em primeira pessoa e com forte teor autobiográfico<sup>28</sup>, o livro remonta o espaço circense, sem, contudo, idealizá-lo — é de um ambiente hostil, degradante, onde a humanidade se situa no limiar do animalesco<sup>29</sup>, sobre o qual se conta. A narrativa apresenta uma estrutura formal bastante particular. A disposição do texto na página alinha-se à esquerda, numa espécie de prosa-poema. Trata-se de uma narrativa, evidentemente, mas tal disposição, bem como o próprio estranhamento das indagações de uma narradora criança — uma narradora infantil —, influem, por vezes, no sentido de nos remeter à poesia. Há também elementos da montagem teatral. Às vezes um cenário parece se armar e se desarmar muito bruscamente. Além disso, as personagens não são exaustivamente descritas. Ao contrário, poucas delas chegam a ser nomeadas. Temos indefinidamente “a mãe”, “a tia”, “a irmã”<sup>30</sup>, elas que, uma a uma, se revezam em cena. O enredo, como já dito, gira em torno de uma família de artistas nômades que foge da ditadura de Nicolae Ceaușescu, na Romênia Socialista, rumo aos países da Europa

<sup>28</sup> Aglaja Veteranyi teria sido, ela mesma, durante a infância e adolescência, uma migrante refugiada nos países da Europa Ocidental, apresentando-se em espetáculos itinerantes junto à sua família. Segundo Fabiana Macchi, tradutora da obra para o português brasileiro, somente aos 17 anos permanece por mais tempo na Suíça, onde estuda teatro e aprende a sua “língua-madrasta”: o alemão. Cf. <http://fabianamacchi.blogspot.com/2010/07/do-meu-pais-so-conheco-o-cheiro.html>. Último acesso: 01 mai. 2021.

<sup>29</sup> O circo enquanto espaço animalesco será propriamente abordado na seção 5 desta dissertação: “As crianças falam do circo como se falassem do zoológico”.

<sup>30</sup> Curiosamente, o único a receber um nome próprio é o pai. Esta especificidade será melhor explorada na seção 8: “E não quero ter filhos”.

Central, onde se apresentam em espetáculos itinerantes. A família em questão destaca-se pelas suas excentricidades. O pai, o palhaço Tandarica<sup>31</sup>, dirige filmes caseiros. A mãe, trapezista, pendura-se pelos cabelos. A irmã mais velha, enquanto isso, conta à mais nova a lenda da criança que cozinha na polenta, a fim de afastá-la/distraí-la do espetáculo de *horror* que acontece ao lado de fora do quarto, no picadeiro. Pela ótica de uma criança, as violências sofridas na esfera doméstica, no interior do espaço circense, a indignação experimentada por aqueles que sobrevivem à margem, sob os riscos de uma vida nômade, bem como a escassez de alimentos durante os anos do regime socialista, são descritas a nós leitores. Concomitantemente, acompanhamos o crescimento dessa menina-narradora que, atravessada por indagações próprias da infância, tenta compreender a si mesma na condição de refugiada em países estrangeiros.

A infância enquanto *locus* de enunciação interessa aqui na medida em que, mais à frente, indicará subterfúgios da menina-narradora. “Eu não poderia ter escrito de outro jeito”, diz Aglaja, sobre a escolha de seu foco narrativo, “só da perspectiva de uma criança era possível relatar toda a crueldade desta história<sup>32</sup>”. Eis o paradoxo: a criança, comumente associada à inocência, ao pudor, destituída de desejo, livre de contradições — aquela que, segundo a moral burguesa, devemos proteger, defender de todo o “mal” —, é, contudo, a única capaz de enunciar a verdade<sup>33</sup> em sua face mais crua, expondo à vista, sem embaraço, toda a miséria, violência e opressão a que os adultos estão submetidos. Em outras palavras, cabe à criança, e somente à criança — pela sua natureza indomável, é ela quem pode fazê-lo —, dizer um basta. O infante, do latim *infans*, *ántis* (*infantia*, *ae*) < que ainda não possui a capacidade de fala >, subverte aqui a condição de mudez à qual foi reduzido: toma para si a voz na narrativa, denunciando a norma vigente a qual nos acomodamos. Se, tradicionalmente, temos, frente às crianças, o papel de tutela, socorrendo-as quando necessário, aqui, contudo, ocorre uma inversão: são elas quem, pela audácia da palavra (do grito), libertam-nos.

---

<sup>31</sup> Tandarica é, de fato, o nome artístico usado pelo pai de Aglaja Veteranyi em suas apresentações circenses. No *Flickr* do professor e escritor René Oberholzer, podemos ver uma foto de 1993, tirada pela própria Aglaja após apresentação no circo Roncalli. Nela, posam respectivamente: o palhaço Tandarica, René Oberholzer e uma mulher desconhecida. “Treffen mit Tandarica - München. René Oberholzer trifft im Oktober 1993 nach einer Vorstellung im Zirkus Roncalli Aglaja Veteranyis Vater, den Artisten Tandarica, und seine Lebensgefährtin in einem Hotel in München (Fotografín: Aglaja Veteranyi)”, indica a legenda. Cf. <https://www.flickr.com/photos/reneoberholzer/3841682573/in/album-72157621817287599/>. Último acesso: 01 mai. 2021. (Ver em Anexo A).

<sup>32</sup> VETERANYI, 2004, p. 9.

<sup>33</sup> Trata-se aqui de uma verdade relativa, evidentemente. No caso do romance, diz a respeito dos acontecimentos relativos às personagens, dotados de reverberações autobiográficas.

A escolha por um narrador-criança em certas obras não é feita ao acaso. Parece, ao contrário, ser um recurso narrativo bem-pensado, estratégico. É, pois, pela voz infantil, que certas coisas podem, enfim, ser enunciadas, rompendo o estado de silêncio generalizado que se estabelece num dado contexto de conformação do *status* vigente. Um caso clássico nos ajuda a entendê-lo. Voltemos, por ora, ao domínio dos contos maravilhosos. Em *A roupa nova do imperador*, conto de Hans Christian Andersen, um vaidoso rei deixa-se enganar por dois falsários alfaiates, os quais, à troca da seda mais delicada e do fio de ouro mais precioso, prometem tecer roupas excepcionais, invisíveis para incompetentes ou “burros”. Um a um, os funcionários do rei são encarregados de examinar o andamento do trabalho. Diante do tear vazio, à vista dos falsos tecelões, ministro, serviçais e, finalmente, o próprio imperador fingem-se maravilhados, a despeito de não enxergarem coisa alguma. Quem demonstraria incompetência, afinal? Quem assumiria, frente a toda gente, ser tolo ou inábil em seu ofício? É somente no dia da “Grande Parada”, quando o rei desfila por toda a cidade exibindo as suas “novas roupas”, que a farsa se desfaz. Pela voz de um menino, de uma pobre e insignificante criança, a verdade pode ser, enfim, anunciada ao povo: “O rei está nu!”, ele grita da multidão, despindo-o, desta vez, completamente.

Qual melhor exemplo para demonstrar o alcance da dicção infantil<sup>34</sup>? Ao gritar, sem constrangimento, o que vê — o que todos veem — em meio à parada, a criança despe o rei de uma vez por todas, isto é, despe-o figuradamente: da vaidade, do orgulho, das estúpidas convenções sociais, do fingimento adulto, enfim. O grito infantil é em si subversivo não pelo conteúdo que revela: ora, que o rei está nu todos já sabem, mas pelo atrevimento de dizê-lo: gesto que demarca a passagem de um regime falacioso, de impostura — consequentemente estagnado, pois em conformidade com a crença vigente, mesmo que falsa — a um estado de liberdade de criação — que significa, neste instante, a abertura para um novo horizonte, próximo àquele experimentado na última das três transformações do espírito, em Nietzsche.

\*\*\*

Em *Assim falou Zaratustra*, Nietzsche nos diz a respeito d’*As três transformações do espírito*, a saber: “de como o espírito se torna camelo, o camelo se torna leão e o leão, por fim, criança<sup>35</sup>”. A primeira etapa do espírito, simbolizada pela figura do camelo, é capaz de suportar

---

<sup>34</sup> A força desta dicção não necessariamente se dá pela voz de um narrador infantil. No caso do conto de Andersen, por exemplo, escutamos o grito infantil apenas nas linhas finais, por uma criança até então desconhecida.

<sup>35</sup> NIETZSCHE, 2011, p. 28.

as cargas mais pesadas, mantendo-se obstinada em sua resignação. O camelo é o espírito do suporte, do sacrifício e da reverência: carregar o peso, por maior que seja, não é para ele um fardo, mas uma gaia tarefa. “O que é o mais pesado, ó heróis?”, pergunta-se, “para que eu o tome sobre mim e me alegre de minha força?<sup>36</sup>”. Assim, marcha curvado pelas areias do solitário deserto, rumo à segunda transformação pela qual irá passar: ali, metamorfoseia-se na forma altiva e destemida do leão. Não será mais, portanto, o espírito subordinado de antes; do deserto pelo qual caminha, torna-se senhor: “Ali [no deserto] procura o seu derradeiro senhor: quer se tornar seu inimigo e derradeiro deus, quer lutar e vencer o grande dragão. Qual é o grande dragão, que o espírito não deseja chamar de senhor e deus? ‘Não-farás’ chama-se o grande dragão. Mas o espírito do leão diz: ‘Eu quero’<sup>37</sup>”.

Já aqui, o “Eu quero”, dito firmemente pelo leão, deve prevalecer tanto ao “Tu deves” de outrora — o amor resignado ao dever —, quanto ao “Não-farás” — poderoso dragão que lhe refreia o ímpeto e lhe tolhe a vontade. Em suma, deixa-se de obedecer pela simples obrigação de obedecer e se passa a obedecer porque obedecer é efetivamente o que se deseja. O leão, espírito da liberdade, tenciona agora a criação do Novo, descobre o delírio e o arbítrio presentes até mesmo no que há de mais sagrado<sup>38</sup>. Experimentar o efeito criativo em sua totalidade, contudo, requer ainda a última das metamorfoses, isto é: a de tornar-se criança. “Mas dissei-me, irmãos, que pode fazer a criança, que nem o leão pôde fazer? Por que o leão rapace ainda tem de se tornar criança?<sup>39</sup>”, pergunta Zarathustra, que tão logo nos elucida:

Inocência é a criança, e esquecimento; um novo começo, um jogo, uma roda a girar por si mesma, um primeiro movimento, um sagrado dizer-sim. Sim, para o jogo da criação, meus irmãos, é preciso um sagrado dizer-sim: o espírito quer agora sua vontade, o perdido para o mundo conquista seu mundo.<sup>40</sup>

A conquista da inocência<sup>41</sup> e do esquecimento; o não se bastar simplesmente na liberdade para a criação de novos valores, mas a glória da própria criação; um segundo nascimento — mais consciente, de força regenerativa: eis o que pode a criança e o que não pode

---

<sup>36</sup> NIETZSCHE, 2011, p. 28

<sup>37</sup> Idem.

<sup>38</sup> “Ele amou outrora, como o que lhe era mais sagrado, o “Tu-deves”; agora tem de achar delírio e arbítrio até mesmo no mais sagrado, de modo a capturar a liberdade em relação a seu amor”. Cf. NIETZSCHE, 2011, p. 28.

<sup>39</sup> NIETZSCHE, 2011, p. 29.

<sup>40</sup> Idem.

<sup>41</sup> O termo *Unschuld*, do alemão “inocência” permite, como na língua portuguesa, mais de uma significação: pode designar castidade, pureza (sentidos que, ao se associarem à infância, fixam-na numa visão idílica), bem como referir ao domínio jurídico, de imputabilidade (inocência enquanto ausência de culpa, absolvição de julgamento). Nietzsche, contudo, não parece aqui coadunar plenamente com o primeiro dos significados: “Inocência é a criança” (*Unschuld ist das Kind*), proferido pelo profeta, remete-nos menos a uma ingenuidade romântica e mais a um estado de extrema liberdade, máxima remição de si.

ainda o leão. O “Eu quero” supera o “Tu deves”, é verdade, mas tem de ir mais além: aprenderá, agora, a dizer puramente “sim”, o sagrado dizer-sim. O último estágio do espírito, curiosamente, corresponde à primeira das etapas cronológicas do homem: aquela experimentada pela criança. Uma virada à infância, um crescer ao contrário, um devir-infante. Escrever *pela infância* como quem se livra, enfim, de um fardo, como quem grita atrevidamente por libertação.

\*\*\*

“A tarefa do escritor não é vasculhar os arquivos familiares, não é se interessar pela sua própria infância. [...] A tarefa do escritor é outra: devir criança através do ato de escrever, ir em direção à infância do mundo e restaurar esta infância. Eis a tarefa da literatura<sup>42</sup>”, declara Gilles Deleuze, em entrevista concedida à Claire Parnet para o então programa de televisão francês *L'Abécédaire de Gilles Deleuze*<sup>43</sup>, exibido entre 1994 e 1995 no canal franco-alemão TV Arte e, posteriormente à sua morte, transformado em filme-documentário. Através da sentença, Deleuze desvincula-se do sentimentalismo oriundo de uma busca por restauração do que se viveu num passado idílico, no terreno tenro das memórias de infância. “Se há alguém que não se interessou por sua infância, este alguém é Proust”, diz ele enfaticamente, querendo, com isso, retirar o autor do lugar-comum a que é lançado: à sombra do memorialismo, da reconstituição retrospectiva dos seus anos de vida. O que Proust faz situa-se em outro plano, a saber, o do devir-infância, reavendo, pela escrita, não a sua, mas a “infância do mundo”. De um modo bastante distinto, pode-se dizer que Aglaja cumpre também com esta que, para o filósofo pós-estruturalista, é a tarefa do escritor de literatura. Ao dar voz à menina, Aglaja recupera não a sua, mas *uma* infância: singular em sua indefinição. O “Eu” enunciado pela menina-narradora não remete a um eu biográfico, antes proclama um dizer-sim, em atitude desprendida e ousada, análoga àquela antevista pela criança nietzschiana. Ainda na mesma entrevista, ao falar sobre a infância do mundo, Deleuze retoma a criança nietzschiana, resgatando o legado deixado pelo filósofo alemão: “Nietzsche, entre outros, sabia disso”, e continua: “não consigo pensar em outra fórmula além desta: escrever é devir, mas não é tornar-se [...] memorialista. Não é porque

---

<sup>42</sup> Cf. O Abecedário de Deleuze, *E de Enfance*.

<sup>43</sup> É possível encontrar a série completa das oito entrevistas em formato documentário, com legendas em português, através das redes sociais ou, mais especificamente, na página do Facebook: *Há luz nas Análises*. Para efeito de divulgação, o vídeo foi dividido em três partes. *E de Enfance*, fragmento que recorro aqui, encontra-se na última delas. Cf. <https://www.facebook.com/haluznasanalises/posts/1322585438104709>. Último acesso: 01 mai. 2021.

vivi uma história de amor que vou escrever um romance. É horrível pensar assim. Não é apenas medíocre, é horrível!<sup>44</sup>”.

Assim, não há no trato aqui pretendido qualquer intenção de que a biografia da autora seja usada a fim de erigir um método especulativo, capaz de elucidar ou justificar a sua produção literária. Ainda que se compreenda o quase indistinguível entremear entre literatura e vida, ficção e realidade — toda literatura é, em certa medida, autobiográfica —, não se procura aqui flagrar o que há de Aglaja Veteranyi na menina-narradora, ou vice-versa, como num recurso de espelhamento que reflete o que há de biográfico na trama da obra. Abandonando os reflexos, interessa, pois, na abordagem que aqui se intenta, os desenhos projetados pelas sombras, vultos, penumbras. Ao invés de seguir os rastros das semelhanças, das superfícies bem-polidas, lisas e nítidas, optar-se-á pela oscilação de luzes, pelo sombreamento que atíça a imaginação; pela diferença, enfim, suscitada através dos espaços-limíares, tão típicos desta narrativa de fronteiras, como bem pontuou Fabiana Macchi, no breve prefácio da edição brasileira, publicada em 2004 pela editora DBA, com tradução sua:

Não [...], este não é um livro de verdades e revelações. Não há segredos de bastidores. É um livro sobre fronteiras constantemente permeáveis, indefinidas. Entre o poético e o grotesco, entre a realidade e a imaginação, entre o sonho e a desilusão, entre ficção e biografia, entre poesia e dor, beleza e infâmia, melancolia e vitalidade, culpa e inocência<sup>45</sup>.

Como dissociar vida e ficção quando esta se encontra imbricada tão intimamente naquela — obra tecida imprevisivelmente na matéria do vivido? De que modo, por outro lado, conceber uma imaginação “pura”, livre das reverberações daquilo que se viveu, que se gravou em nosso corpo, em nosso modo de ver e ler o mundo? Os fantasmas do que se experimentou em vida permanecem dissimulados em meio às nossas palavras, porém somente enquanto fantasmas, criaturas espectrais que não se mostram nunca perfeitamente visíveis, facilmente legíveis. Em Aglaja, a memória contrapõe-se a uma poética do absurdo, despedaçando em despropósito os indícios do real:

Apesar do fundo autobiográfico, Aglaja não recai em mero memorialismo. A realidade está impregnada de elementos absurdos, surreais, — ela não escondia sua predileção por Beckett e Ionesco —, mas a dimensão desta presença é impossível de definir. Certamente há aí mais episódio verídicos do que se possa imaginar. Mas isso não importa. O que é absurdo na vida absurda? Aglaja detestava que se lesse “a Polenta” como a história de sua vida. Nas entrevistas, quando a pergunta surgia, ela abria um sorriso sem ironia e dizia: “A imaginação também é autobiográfica”.<sup>46</sup>

<sup>44</sup> Cf. O Abecedário de Deleuze, *E de Enfance*.

<sup>45</sup> MACCHI apud VETERANYI, 2004, p. 9.

<sup>46</sup> MACCHI apud VETERANYI, 2004, p. 10.

O livro não resulta, portanto, da soma de lembranças vividas, antes, articula-as em *jocus* (do latim: gracejos, brincadeiras, divertimentos), jogos de palavras que, para o filósofo Giorgio Agamben, em seu *Elogio da Profanação*, se constituem como modos de dessacralização, isto é, de devolução do monumental ou consagrado ao uso livre e comum dos homens<sup>47</sup>. Se “a passagem do sagrado ao profano pode acontecer também por meio de um uso (ou melhor, de um reuso) totalmente incongruente do sagrado”, como nos ensina o pensador italiano, Aglaja parece particularmente fazê-lo aqui: rearrumando as memórias vividas sob a forma de uma composição experimental, a autora estiliza o que há de sacro, de monumental, em experimento de linguagem e criação ficcional. A sacralidade do biográfico, do puramente documental, aparece, assim, transgredida, violada, tornando-se impossível — ou irrelevante — um esforço a fim de restabelecê-la. Dito isso, é possível ler *Por que a criança cozinha na polenta* enquanto exercício (experimento) literário de dessacralização. A voz da criança — não podemos perder isso de vista — é quem rege esta profanação.

---

<sup>47</sup> Agamben diferencia ainda o uso comum, compartilhado, do uso utilitarista: “o uso a que o sagrado é devolvido é um uso especial, que não coincide com o consumo utilitarista”. Cf. AGAMBEN, 2007, p. 67.

### 3. O pano azul sobre a cadeira

O ato de profanar é descrito por Giorgio Agamben, em seu *Elogio da Profanação*, como atividade comum à infância. Através do brinqueado, das brincadeiras e dos jogos, a criança, tal como faz o filósofo<sup>48</sup>, confere uma “nova dimensão à humanidade”, apropriando-se, ao seu modo particular, dos elementos do mundo adulto e das esferas de poder relativas a este. Elas [as crianças] regem, através de um uso ou reuso imaginativo do “sério” que as cerca, uma intervenção no real. O seu caráter ativo sobre a realidade indica, como nos explica o pensador italiano, uma passagem da *religio* (religião) — dogmática, opressiva — a uma *vera religio* (verdadeira religião): esta que, em última instância, propicia a abertura de um horizonte para uma “nova felicidade<sup>49</sup>”.

As crianças, que brincam com qualquer bugiganga que lhes caia nas mãos, transformam em brinqueado também o que pertence à esfera da economia, da guerra, do direito e das outras atividades que estamos acostumados a considerar sérias. Um automóvel, uma arma de fogo, um contrato jurídico transformam-se improvisadamente em brinquedos. É comum, tanto nesses casos como na profanação do sagrado, a passagem de uma *religio*, que já é percebida como falsa ou opressora, para a negligência como *vera religio*<sup>50</sup>.

Estilhaços do imaginário adulto recombinaados pela brincadeira. Poder, autoridade e convenções; todo e qualquer signo de “seriedade” desativados, um a um, em jogo. Profanar, afinal, é o modo subversivo da criança compor a sua realidade — e ela o faz pelas ruínas do já desgastado mundo adulto. A criança, em suas distrações, é expressão de um contrapoder sobre o qual se proclama a potência dos resíduos, das sobras, dos restos. Através da sua poética dos detritos, ela reorganiza o grande — o mundo adulto — à sua maneira, numa lógica, segundo Walter Benjamin, singular à infância. Em seu fragmento *Canteiro de Obras*, texto com o qual Giorgio Agamben dialoga, o filósofo berlinense descreve tal exercício de composição:

---

<sup>48</sup> “E essa [a *vera religio*] não significa descuido (nenhuma atenção resiste ao confronto com a da criança que brinca), mas uma nova dimensão do uso que crianças e filósofos conferem à humanidade”. Cf. AGAMBEN, 2007, p. 67.

<sup>49</sup> “Da mesma forma que a *religio* [...] abre a porta para o uso, assim também as potências da economia, do direito e da política [as esferas do poder adulto] desativadas em jogo, tornam-se a porta de uma nova felicidade”. Cf. AGAMBEN, 2007, p. 67.

<sup>50</sup> AGAMBEN, 2007, p. 67.

É ocioso ficar meditando febrilmente na produção de objetos — material ilustrado, brinquedos ou livros — que seriam apropriados às crianças. Desde o Iluminismo é esta uma das mais rançosas especulações do pedagogo. Em sua unilateralidade, ele não vê que a Terra está repleta dos mais puros e infalsificáveis objetos da atenção infantil. E objetos dos mais específicos. É que crianças são especialmente inclinadas a buscarem todo local de trabalho onde a atuação sobre as coisas se processa de maneira visível. Sentem-se irresistivelmente atraídas pelos detritos que se originam da construção, do trabalho no jardim ou marcenaria, da atividade do alfaiate ou onde quer que seja. Nesses produtos residuais elas reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta exatamente para elas, e somente para elas. Neles, estão menos empenhadas em reproduzir as obras dos adultos do que em estabelecer uma relação nova e incoerente entre esses restos e materiais residuais. Com isso as crianças fundam o seu próprio mundo de coisas. Um pequeno mundo inserido no grande<sup>51</sup>

A criança como uma espécie distinta de artesã, uma artífice minuciosa e sensível, atenta às inquietações mais ínfimas, menos óbvias. O mundo, por sua vez, como canteiro de obras, armazém inesgotável de materiais a serem descobertos e explorados; montes de escombros à sua disposição. Se o rosto ambíguo dos objetos se volta exatamente para elas, para as crianças, assim também ocorre com a narradora e protagonista de *Por que a criança cozinha na polenta*, que tem para si o terreno fecundo da palavra, o espaço literário. Ela, a filha mais nova de uma família de artistas circenses, sobre quem não sabemos sequer o nome<sup>52</sup>, recria a realidade degradante que a rodeia, num movimento ao mesmo tempo de lirismo e resguardo. Com um pano azul e o roupão florido da mãe, desordena para recompor sob novo ângulo — o seu particular; dentro do pequeno mundo que funda, está, enfim, salva:

NÃO DEVEMOS NOS APEGAR A NADA.

Estou acostumada a me instalar em qualquer lugar e me sentir bem.  
Para isso, só preciso colocar meu pano azul sobre uma cadeira.  
É o mar.  
Ao lado da cama, tenho sempre o mar.  
É só sair da cama e já posso nadar.  
No meu mar, não é preciso saber nada para nadar.  
De noite, cubro o mar com o roupão florido da minha mãe, para os tubarões não me pegarem quando tenho de fazer xixi.<sup>53</sup>

Mais à frente, ela repete o mesmo ritual. Novamente aqui, a menina estende um pano — uma toalhinha sobre a mesa de cabeceira — a fim de, sobre ele, compor um espaço

<sup>51</sup> BENJAMIN, 2009, p. 57-58.

<sup>52</sup> O seu nome fora tomado pelo ditador, detido na terra natal. A propósito dele, a narradora nos conta, mesclando ao perigo real a fantasia infantil: “Se alguém pergunta meu nome, tenho de dizer: Pergunte à minha mãe. Se souberem quem somos, seremos sequestrados e enviados de volta, meus pais e minha tia serão assassinados, minha irmã e eu vamos morrer de fome e todos vão rir de nós”. Cf. VETERANYI, 2004, p. 60.

<sup>53</sup> VETERANYI, 2004, p. 27. A caixa-alta usada aqui obedece rigorosamente à opção estética do livro. Em meio à prosa versificada (alinhada à esquerda), irrompem frases em garrafais, as quais opto por chamar de “Gritos-Denúncias”.

alternativo. Desta vez, tem dentro do quarto não o mar, mas o inferno — lugar aterrorizante sobre o qual ouviu falar nas visitas à igreja aos domingos, junto com a irmã, após se mudarem para o internato da Sra. Hitz<sup>54</sup>. Transposto acima do móvel, o inferno passa a ser familiar, deixando, assim, de lhe provocar medo:

Coloco a minha toalhinha sobre a mesa de cabeceira.  
Ali é o inferno.  
Se eu me acostumar logo ao inferno, talvez possamos sair daqui em breve.<sup>55</sup>

“AS PESSOAS SÃO BOAS PORQUE TÊM MEDO DO DEMÔNIO<sup>56</sup>”, ela diz, reparando em como, na crença cristã, os fiéis muitas vezes se deixam cultuar mais o demônio do que Deus. “O demônio tem um papel importante nesta igreja”, nota a garota, aproximando-o, pela sua lógica, à figura divina: “O inferno fica atrás do céu. [...] O demônio é o ajudante de Deus e mora no inferno, que é mais quente que a Polenta<sup>57</sup>”. Uma crítica ao despotismo religioso, à pedagogia do medo e à hipocrisia adulta. Tais são as denúncias que perspicazmente despontam ao leitor, no simples gesto de estender a toalhinha sobre a mesa de cabeceira.

Como se pode ver, o material usado pelas crianças em suas brincadeiras não requer, necessariamente, a função específica de brinquedo, isto é, de objeto feito para o brincar, destinado propositadamente à infância. A brincadeira como atividade profana consiste, de outro modo, numa usurpação (tomada) daquilo que é extrínseco à criança, daquilo que, muitas das vezes, lhe é inclusive negado o acesso. Para além das bonecas, do cachorrinho Bambi e da revista de colorir do Mickey Mouse — artigos que, no romance, são dados à garota, para que se distraia —, há o roupão florido da mãe, a cadeira, a mesinha de cabeceira, o mar, o inferno. A profanação pela via da brincadeira não ocorre, porém, apenas pela reinvenção do espaço que circunda a criança, podendo se dar, também, pela negligência ou renúncia daquilo que lhe é designado — aquilo que é consensualmente tido por “infantil”. No livro, acontece de a garota, ao se sentir oprimida e rejeitada, destruir os objetos que lhe oferecem:

Minha mãe também já teve um homem chamado Armando.  
E ele também era casado.

<sup>54</sup> O livro é subdividido em quatro seções. Na segunda parte do livro, a menina e a sua irmã se separam dos pais e do circo, indo viver no internato da Sra. Hitz. A mudança dá-se bruscamente, com marcadores narrativos de tempo e espaço imprecisos: “DE UMA HORA PARA OUTRA, minha irmã e eu fomos levadas para uma casa nas montanhas”, lemos na abertura do capítulo. Nas páginas seguintes, poucas referências nos são dadas, afora as impressões mais subjetivas da garota. Cf. VETERANYI, 2004, p. 87.

<sup>55</sup> VETERANYI, 2004, p. 103.

<sup>56</sup> Idem.

<sup>57</sup> Idem.

O Armando da minha mãe era dono de uma casa noturna em Paris. Meus pais e minha tia se apresentavam lá.  
 Em cima do clube, ele tinha um apartamento grande com longos corredores cheios de espelhos, parecia a casa dos espelhos.  
 Meu pai não deixava minha mãe sair sozinha, por isso ela sempre me levava junto quando se encontrava com Armando.  
 No caminho, ela me comprava uma revistinha do Mickey e balas.  
 Ela me levava até uma sala que parecia uma sala de esperas de um consultório médico.  
 Dizia sorrindo que eu podia me deitar no sofá, ler ou dormir, que o apartamento era muito lindo, não?  
 Que Armando estava muito contente de eu estar ali, que eles precisavam decidir algo importante, que não demoravam.  
 Os olhos dela brilhavam como cebolas em conversa.  
 Enquanto esperava, eu furava os olhos do Mickey em todas as páginas.  
 Quando terminava, ficava andando de um lado pro outro na sala. Comia todas as balas.  
 O coração batia na minha cabeça.  
 Lá fora, escurecia.  
 Dentro da sala, começava a nevar.  
 O sofá congelava.  
 As paredes congelavam.  
 Meus pés e minhas mãos congelavam.  
 Meus olhos.  
 A neve me cobria.<sup>58</sup>

O universo infantil — constituído por tudo aquilo que é considerado adequado à infância<sup>59</sup> —, torna-se desprezível para a garota que, em tais circunstâncias, percebe a sua inteligência subestimada, os seus sentimentos ignorados justamente por aqueles em quem deveria poder confiar. Na “sala de esperas”, sozinha por horas, depara-se diante da sua condição de *In-fante*: que, retomando o sentido latino, significa aqui ser levada de um lado a outro, como surda ou muda, como incapaz ou inferior. Sente-se humilhada, enganada, posta de lado. Com ódio, responde furando os olhos do Mickey Mouse, chupando todas as balas de uma só vez. Os mais velhos vivem sob mentiras e vaidades, a família é uma fraude, a mãe é suja, vil. Passada a raiva, resta-lhe apenas a mágoa, a melancolia. As paredes que lhe congelam o corpo. A neve que lhe cobre.

\*\*\*

---

<sup>58</sup> VETERANYI, 2004, p. 170.

<sup>59</sup> Trata-se, evidentemente, de uma noção de infância sócio-historicamente datada. O que se produz *sobre e para* a infância em nosso tempo diz respeito a um acúmulo de significantes pensados com intenção mercantil e implicações políticas. Os artigos comercializados sob o rótulo de “produtos infantis” pressupõem um discurso sobre a infância que muitas vezes não corresponde à variedade de infâncias — coexistentes, inclusive, em um mesmo tempo social.

*O caráter destrutivo* infantil pode ser entrevisto em texto homônimo de Walter Benjamin como movimento ativo de abertura de passagens. “O caráter destrutivo não vê nada de duradouro. Mas por isso mesmo vê caminhos por toda parte. [...] Converte em ruínas tudo o que existe, não pelas ruínas, mas pelos caminhos que as atravessa”, ele escreve, definindo-o: “[ele] só conhece um lema: criar espaços; apenas uma atividade: esvaziar<sup>60</sup>”. Ainda que não esteja, necessariamente, referindo às crianças, podemos, no gesto de desmonte, reconhecê-las. Quebrar, rasgar, levar à boca<sup>61</sup>, mudar de lugar: tais são as operações infantis. As crianças pouco ou nada se afeiçoam ao objeto original, intacto — uma vez que é pelos destroços, por entre os estilhaços, por onde fundam novos e secretos caminhos.

A menina, assim, ao destruir o que lhe dão, não rejeita pura e simplesmente o brinquedo, o objeto infantil, mas o que com ele pretendem: limitá-la a uma concepção rebaixada de infância (emudecê-la). Furar os olhos do personagem de desenho animado, chupar furiosamente as balas, tais são as respostas possíveis de revolta, expressões de consciência da sua condição. A narradora, ao testemunhar o episódio de adultério cometido pela mãe, capta, de uma só vez, toda a degradação da existência adulta. O que socialmente vendem como ideal — o casamento, a estabilidade familiar, o próprio sonho da infância — despedaça diante de si em ruínas. Eis que, como das outras vezes e durante toda a narrativa, há de se compor algo com elas. Algo como um mar que se tem sempre ao lado da cama.

---

<sup>60</sup> BENJAMIN, 2017, p. 98-99.

<sup>61</sup> No caso das crianças mais novas.

#### 4. O horror dentro do horror

*A infância conhece a infelicidade pelos homens.  
Na solidão, a criança pode acalmar seus  
sofrimentos.*

*Gaston Bachelard*

*Quando sonhava em sua solidão, a criança  
conhecia uma existência sem limites. Seu devaneio  
não era simplesmente um devaneio de fuga. Era  
um devaneio de alçar voo.*

*Gaston Bachelard*

*Um afeto não pode ser refreado nem anulado  
senão por um afeto contrário e mais forte do que  
o afeto a ser refreado.*

*Baruch Spinoza*

Assim como as crianças escapam da idealização que delas fazemos, as suas brincadeiras nem sempre correspondem à imagem de ludicidade e alegria que projetamos a partir do nosso olhar adulto. Os jogos e fabulações infantis nem sempre se dão num ambiente favorável, harmônico; podendo ser, muitas vezes, justamente uma reação ao que há de inóspito e hostil em seu entorno. A criança, no exercício de compor, ajusta-se — sem, contudo, se acomodar — às adjacências que lhe impõem. Do mar, ou do inferno, desponta um esforço de reconhecimento de mundo, a despeito de toda a sua tragicidade e degradação. A dor da menina, as suas angústias e inquietações infantis convertem-se, pois, em exercício de fabulação. Tal exercício faz-se emblemático sobretudo nos episódios que dão origem ao estranho título do romance. Refiro-me, é claro, à lenda da criança que cozinha na polenta.

Trata-se de uma estória inserida na estória. À iminência de, ao lado de fora do quarto de dormir, sob os holofotes do picadeiro, a mãe cair ao se pendurar pelos cabelos, as duas meninas — a nossa narradora e a sua irmã mais velha — resgatam a terrível lenda da criança que cozinha na polenta. A irmã mais velha é quem, a fim de distrair a mais nova, conta sobre a criança que

é, literalmente, cozida na panela de polenta. Ao imaginar uma dor pior que a sua<sup>62</sup>, a menina pode, por mecanismo de transferência, afastar, enfim, os pensamentos trágicos que lhe assaltam em relação à mãe:

Enquanto minha mãe está pendurada pelos cabelos na cúpula, minha irmã me conta A HISTÓRIA DA CRIANÇA QUE COZINHA NA POLENTA, para me acalmar. Se eu imaginar a criança cozinhando na polenta, a dor que ela deve sentir, não preciso mais ficar pensando que minha mãe poderia cair da cúpula, diz ela.<sup>63</sup>

O motivo pelo qual se evoca a lenda repete-se ao longo do livro — a imagem da menina à cama na expectativa da queda da mãe que, diante do público circense, se pendura pelos cabelos —; à lenda, contudo, são adicionados complementos pela narradora, que responde de diferentes e inusitadas formas às lacunas deixadas pela história. À pergunta “Por que a criança cozinha na polenta?”, sempre postergada pela irmã, surgem prontamente curiosas possibilidades de respostas:

Pergunto à minha irmã por que Deus permite que a criança cozinhe na polenta. Ela dá de ombros. Se pergunto várias vezes, ela acaba cedendo e diz: Mais tarde eu lhe conto.

Eu sei por que a criança cozinha na polenta, mesmo que minha irmã não queira me dizer. A criança, de medo, se esconde no saco de farinha de milho. E adormece. A avó chega e joga a farinha dentro da água fervendo, para fazer polenta para a criança. Quando a criança acorda, já está cozida.

OU

A avó está cozinhando e diz para a criança: Cuida da polenta, mexe com esta colher enquanto vou lá fora buscar lenha. Enquanto a avó está lá fora, a polenta diz para a criança: Estou tão sozinha, você não quer brincar comigo? E a criança pula na polenta.

OU

Quando a criança morreu, Deus a cozinhou na polenta. Deus é um cozinheiro, ele mora debaixo da terra e come os mortos. Com seus dentes, ele consegue partir todos os caixões.<sup>64</sup>

A criança é medrosa, esconde-se no saco de farinha de milho e cai na panela quente. Ou: a criança é travessa, apronta quando sozinha e por isso acaba mal. Ou ainda: a criança

<sup>62</sup> A lenda da criança que cozinha na polenta se presentifica pela narrativa evocada. A criança cozinha na polenta: eis a terrível imagem mental projetada pelas meninas. Diante dela, a expectativa da mãe caindo, pouco a pouco se esvaece, ficando agora em segundo plano.

<sup>63</sup> VETERANYI, 2004, p. 39.

<sup>64</sup> Ibid., p. 80-81.

cozinha na polenta pois Deus é um cozinheiro que cozinha e se alimenta dos mortos. Todas as possibilidades de respostas, ainda que incongruentes, incompatíveis, estão corretas, afinal, o que importa não é tanto o preenchimento das lacunas, espaços vazios deixados em suspenso pela lenda, nem tampouco a veracidade das hipóteses sugeridas, as quais, aliás, beiram, todas elas, o absurdo. O que interessa é, antes, a força imagética daquilo que é narrado, o seu apelo evocativo o qual, ao amedrontar a menina, paradoxalmente a conforta. Se, porém, a realidade vivida pela personagem se mostra, ao longo da trama, cada vez mais assustadora, os acréscimos adicionados à história da criança que cozinha na polenta também vão, progressivamente, tornando-se mais terríveis. Um medo cede espaço a outro, ainda pior:

Na cama, não paro de pensar na minha mãe, pendurada pelos cabelos. Minha irmã tem de inventar coisas cada vez mais horríveis para a história da CRIANÇA NA POLENTA.

Eu a ajudo:

A CRIANÇA TEM GOSTO DE GALINHA?  
CORTAM A CRIANÇA EM FATIAS?  
COMO É QUANDO OS OLHOS ESTOURAM?

Então choro.

E minha irmã me abraça forte e me consola.<sup>65</sup>

Os contornos da lenda chegam, a certa altura, a assumir elementos de um *thriller*, ou filme de terror psicológico. Órfãos amarrados têm os seus ossos sugados por uma gorda criança que está sempre faminta. À noite, ela deita-se sob a terra do bosque macabro onde vive:

A criança cozinha na polenta pois maltrata outras crianças.

Captura órfãos, amarra-os ao tronco de uma árvore e suga-lhes a carne dos ossos.

A criança é tão gorda que está sempre com fome.

Ela mora em um bosque cheio de ossos, e, em toda a parte, escuta-se alguém roendo.

De noite, ela se cobre de terra e está tão agitada, que todo o bosque estremece.<sup>66</sup>

Eis, pois, o *horror* dentro do horror. A partir da narrativa no interior da própria narrativa, encontra-se uma solução ou fuga para a angústia sofrida pela criança. Fuga, sim, muito embora aqui, o escapar não funciona como simples escapismo, mas enquanto confronto criativo — e ativo — da realidade. A narrativa aparece, para a nossa protagonista, como força de sobrevivência. Narrar para criar (outra realidade, fantástica, disparatada); criar para resistir (ao absurdo de sua própria realidade). Se, n' *As Mil e Uma Noites*, Sherazade engana o sultão através do poder evocativo das suas sedutoras histórias, poupando, assim, a sua própria vida, em *Por*

<sup>65</sup> VETERANYI, 2004, p. 100.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 101.

*que a criança cozinha na polenta*, a nossa menina-narradora — séculos afastada e distante dali —, conforta a si mesma, narrando e re-narrando a estranha lenda da criança que cozinha na polenta.

\*\*\*

Para que melhor possamos entender os jogos de fabulações infantis, dois ensaios de Walter Benjamin vêm em nosso favor. Em *A doutrina das semelhanças* (1933), a brincadeira infantil aparece para o pensador berlinense como a “escola” primeira e mais sofisticada da arte de se produzir semelhanças. “Os jogos infantis são impregnados de comportamentos miméticos, que não se limitam de modo algum à imitação de pessoas” ele nos conta, afirmando num outro trecho, em tom poético: “A criança não brinca apenas de ser comerciante ou professor, mas também moinho de vento e trem<sup>67</sup>”. A semelhança, nesse difícil texto de Benjamin, não se limita a imitação, mera reprodução em escala menor dos ofícios adultos, mais se afigura enquanto um vir-a-ser, uma repetição em diferença. Devir-trem. Devir-moinho. A criança, ao brincar, devém, transformando-se, momentânea e eternamente<sup>68</sup>, na coisa imaginada.

Já em *Brinquedo e brincadeira. Observações sobre uma obra monumental* (1928), o caráter contínuo ou de repetição é destacado pelo filósofo como um aspecto próprio ou inerente ao funcionamento dos jogos infantis. A “lei de repetição”, como bem observou Freud<sup>69</sup>, não seria, portanto, nada menos que “a grande lei que, além de todas as regras e ritmos individuais, rege o mundo da brincadeira em sua totalidade<sup>70</sup>”; a sua essência, em suma. Dela precisamente advém o prazer e êxtase logrados pela criança no ato de brincar. Eis o porquê de, para a

---

<sup>67</sup> BENJAMIN, 1987, p. 108.

<sup>68</sup> O oxímoro diz respeito a um tempo distinto, singular à infância. No fragmento 52, de Heráclito, lemos: “Tempo (*Aiôn*) é criança brincando, jogando; de criança o reinado”. *Aiôn* diferencia-se de *Chrónos* na medida em que se configura enquanto tempo *intensivo*, não-cronológico ou linear. Não à toa, Heráclito se vale da brincadeira infantil como metáfora para defini-lo: a criança brincando parece imersa neste paradigma temporal. Cf. HERÁCLITO, 1996, p. 93.

<sup>69</sup> Freud, em *Além do princípio do prazer*, relaciona a êxtase da brincadeira infantil ao movimento de repetição. Ao observar o seu neto brincar com um carretel de madeira, nota o seguinte: o garoto se entristece ao jogar o carretel para longe do berço, ao percebê-lo ausente do seu campo de visão. Ao puxar a linha do barbante, porém, e ter novamente à vista o brinquedo, torna a se alegrar. O menino, então, passa a repetir conscientemente o movimento com o carretel: jogá-lo, para perdê-lo de vista; puxá-lo para tê-lo de volta. Eis o porquê do jogo, da encenação ritmada de desaparecimento e reaparição: a angústia do desaparecimento do objeto querido, enunciada pela interjeição “*fort*” [foi embora!], nunca será maior do que a alegria que lhe sucede, marcada pelo “*da*” [está aqui!]. “Então era essa a brincadeira completa”, conclui Freud “de desaparecimento e reaparição, de que geralmente via-se apenas o primeiro ato, que era repetido incansavelmente como um jogo em si, embora sem dúvida o prazer maior estivesse no segundo ato”. Cf. FREUD, 2010, p. 128.

<sup>70</sup> BENJAMIN, 1987, p. 252

brincadeira, assim como para a “semelhança” benjaminiana<sup>71</sup>, importar menos o “fazer como se...” do que o “sempre e mais uma vez” e o “de novo e de novo”. Assim, a brincadeira faz-se e refaz-se obstinadamente, tal como ocorre, no caso dos adultos, com o prazer sexual, o qual, para o seu gozo, depende da fricção repetida e insistente entre os corpos implicados. A propósito dessa relação, Benjamin escreve:

Sabemos que a repetição é para a criança a essência da brincadeira, que nada lhe dá tanto prazer como “brincar outra vez”. A obscura compulsão de repetição não é menos violenta nem menos astuta que no sexo. Não é por acaso que Freud acreditava ter descoberto nesse impulso um “além do princípio do prazer”. Com efeito, toda experiência profunda deseja, insaciavelmente, até o fim de todas as coisas, repetição e retorno, restauração de uma situação original, que foi seu ponto de partida. “Tudo seria perfeito se pudéssemos fazer duas vezes as coisas” [*Es liesse sich alles trefflich schlitten könnt man die Dinge zweimal verrichten*]: a criança age segundo essas palavras de Goethe. Somente, ela não quer fazer duas vezes as coisas, mas sempre de novo, cem e mil vezes.<sup>72</sup>

O anseio da segunda vez, predito por Goethe, materializa-se, pois, nos jogos infantis. Neles, a repetição dá-se não somente duas, mas incontáveis vezes. A brincadeira, por seu próprio movimento de repetição, permite ao infante uma intervenção no real. Brincando ou fabulando incansavelmente, a criança se apodera da matéria do vivido, fazendo dela arranjo lúdico, lírico. Deste modo, não apenas aprende a lidar com a realidade na qual se insere — esta que, por mais deplorável que pareça, transposta na brincadeira, se amortece gradual e dinamicamente — mas, passa a transformá-la, isto é, age sobre ela, subvertendo-a pelas vias da imaginação:

Não se trata apenas de assenhorar-se de experiências terríveis e primordiais pelo amortecimento gradual, pela invocação maliciosa, pela paródia; trata-se também de saborear repetidamente, do mundo mais intenso [...] O adulto alivia seu coração de medo e goza duplamente sua felicidade quando narra sua experiência. A criança recria essa experiência, começa tudo sempre de novo, desde o início. Talvez seja esta a raiz mais profunda do duplo sentido da palavra “spielen” (brincar e representar): repetir o mesmo seria seu elemento comum.<sup>73</sup>

A narrativa dentro da narrativa opera em *Por que a criança cozinha na polenta* como num jogo — passatempo com o qual a criança ao mesmo tempo escapa e confronta a dura

<sup>71</sup> Não se trata de delinear aqui uma teoria da semelhança benjaminiana, convém, contudo, reforçar que nos dois textos mencionados a representação, *mimesis* ou arte da semelhança não se limita à cópia ou reprodução com intenção de verdade. Se se compara à brincadeira infantil é por uma razão apenas: ambas extrapolam os limites daquilo que meramente é reproduzido em escala menor, dotando de uma potência criativa e criadora, que se realiza no movimento de repetição: “A essência da representação, como da brincadeira, não é ‘fazer como se’, mas ‘fazer sempre de novo’, é a transformação em hábito de uma experiência devastadora.” Cf. BENJAMIN, 1987, p. 253.

<sup>72</sup> BENJAMIN, 1987, p. 253.

<sup>73</sup> BENJAMIN, 1987, p. 253.

realidade que a cerca. Não à toa, a repetição (*Wiederholung*), como demonstrou Walter Benjamin nos textos comentados, é o seu elemento fundante, a sua essência primeira e mais duradoura — razão, aliás, pela qual a terrível lenda que as meninas evocam ter de ser contada e recontada ao longo de todo o romance. É preciso considerar, no entanto, que a lenda da criança que cozinha na polenta não se repete de forma completamente idêntica, ou seja, não é retomada pelo simples propósito de reprodução fiel, como se faria numa espécie de monólogo vazio e entediante. Antes, intercorre enquanto repetição *em diferença*. À estória, são acrescentados, como já vimos, novos elementos — tão inéditos quanto bizarros — ditados pela ousada voz infantil da narradora. Assim, recontar é atualizar, reelaborar — ganhar mais e mais força a cada nova vez em que a narrativa é rememorada.

Há, porém, em paralelo à repetição, outro movimento que deve ser observado, a saber, o de minoração ou miniaturização. Ora, se se conta uma estória dentro de uma estória, se se vive um *horror* dentro de um horror, minora-se ou decresce um grau, introduz-se no interior do interior. Com efeito, o recurso de redução é inversamente proporcional à sua vitalidade e força imagéticas. Noutras palavras, a miniatura é ainda mais eficaz, mais poderosa. Em *A Criança no Limiar do Labirinto*, ao comentar os movimentos de aproximação e recuo entre a *Rua de Mão Única: Infância berlinense* e a obra proustiana<sup>74</sup>, Jeanne Marie Gagnebin retoma as palavras do próprio Benjamin sobre o processo de *desdobramento da imagem* na *Recherche* — estas nos interessam aqui justamente por valorizarem a potencialidade do *menor*: “E agora a lembrança vai do pequeno ao menor, dos menores aos mais minúsculos e aquilo que vem ao seu encontro nesses microcosmos adquire uma violência cada vez maior<sup>75</sup>”.

Repetição e miniaturização são, portanto, movimentos constitutivos dos jogos de fabulação infantil. Ambos, ao desenrolar da brincadeira, vão se intrincando e se prolongando, como quando a menina replica a lenda da criança que cozinha na polenta para a sua boneca Anduza:

Desde que minha irmã foi embora, conto para minha boneca Anduza a história da criança na polenta.

---

<sup>74</sup> A qual Benjamin traduz para o alemão, retendo dela, em sua própria escrita, a técnica impressionista e o efeito da memória involuntária (*Wollkürlich Erinnerung*), com a qual experimenta um regresso aos espaços de infância em seu *Infância berlinense*. As suas recordações, no entanto, se distanciarão das do narrador proustiano na medida em que, propositadamente, irão se mostrar impregnadas dos ecos de sua posição social e condição histórica. Sem prejuízos à sensibilidade com a qual reexamina o seu passado, Benjamin não se exime do dever do intelectual materialista-histórico. Com propósito de redenção, lança, pois, “um olhar sobre o passado e, em particular, sobre a infância, onde não há nada de idealizante ou de estetizante, mas que é, arrisquemos a palavra, profundamente político”. Cf. GAGNEBIN, 2013, p. 88.

<sup>75</sup> BENJAMIN apud GAGNEBIN, 2013, p. 73.

A CRIANÇA COZINHA NA POLENTA POIS FINCOU UMA TESOURA NO ROSTO DA MÃE.

Minha boneca Anduza agora é minha irmã.

O pai de Anduza se chama senhor Sinistro.

Desde que começaram a zombar dela na escola, ela arranca os braços de sua boneca.

Às vezes, põe botões dentro do pão com manteiga e mastiga-os.

Anduza só chora quando tem dor de dentes.

Um dia desses, a senhorita professora bateu em Anduza porque ela fez xixi no chão.

Você ficou louca!, gritou a professora.

Todos ouviram e começaram a rir.

A boneca de Anduza, desse dia em diante, passou a fazer xixi no chão. Ela sempre apanha, e Anduza grita: Você ficou louca!<sup>76</sup>

Nesse momento, a menina toma o lugar da irmã mais velha (quem narra); a boneca Anduza, por sua vez, passa a ocupar o seu próprio posto (o de quem escuta). Transpostas as posições, a lenda da criança que cozinha na polenta é transmitida à sua nova ouvinte. Mas o exercício de minoração não para por aí. Complexifica-se ainda mais: a boneca tem uma outra boneca, a quem maltrata quando a maltratam. Se riem da boneca da menina na escola, é a boneca da boneca quem deve ser castigada — Anduza, então, arranca-lhe os braços, mastiga os botões. E mais: se ela, Anduza, faz xixi no chão da sala e leva bronca da professora, a sua boneca lhe imita fazendo o mesmo — não sem escapar das recriminações da sua dona que reproduz os gestos e as falas da professora. Há aqui, vemos, um deslocamento em sentido decrescente, que vai do pequeno ao menor. Fabiana Macchi, em prefácio à obra, atenta-se a ele, comparando-o à tradicional *matrioska* russa, com as suas muitas bonequinhas umas dentro das outras:

Há um movimento de pêndulo, entre contrastes definidos, que perpassa o livro em vários níveis. Em primeiro lugar, no nível da história. A pequena narradora transita entre o vivido e o imaginário, entre a compreensão e a construção do mundo em que vive. Há histórias dentro da história, dentro da história, como uma boneca russa sem contornos definidos. [...] Talvez a imaginação tenha sido mero andaime para a revelação das sensações, dos medos e mágoas, sonhos e alegrias — estes, sim, reais.<sup>77</sup>

Mais à frente, o jogo se repete, com elementos e disposição equivalentes. Alterna-se, contudo, o objeto/ente de interlocução: a menina-narradora conta sobre a criança que cozinha na polenta ao novo cachorrinho, que ganha de presente do padrasto, como recompensa por lhe deixar se juntar ao grupo. Para além da lenda, a menina divide com o seu novo amigo um espaço circunscrito, proibido e secreto. Se, enquanto refugiada, precisa se fazer despercebida diante

<sup>76</sup> VETERANYI, 2004, p. 121.

<sup>77</sup> MACCHI apud VETERANYI 2004, p. 9-10.

dos outros, bem como esquecer o seu nome próprio, com ele, por sua vez, as coisas não se passam de modo muito distinto. É, em verdade, também ele clandestino: razão pela qual, em certos lugares, é carregado dentro de uma bolsa:

Minha mãe tem um novo marido.  
 [...]
 Ele disse que era jornalista.  
 Logo ficamos sabendo que ele nem era jornalista, nem tinha como pagar o quarto.  
 Dali em diante, juntou-se a nós.  
 Em troca, ele me deu de presente um cãozinho.  
 Bambi.  
 No hotel, Bambi faz xixi no banheiro.  
 Em lugares onde não se admitem cães, escondemos Bambi em uma bolsa.  
 Ele dorme encostado na minha barriga ou nas minhas nádegas, isso esquentando.  
 Bambi não come ossos, ele é um ser humano, como nós. Em nosso pequeno fogareiro a gás, preparo arroz com frango para ele. De sobremesa, ele ganha banana amassada com leite e biscoitos amanteigados.

Bambi é meu filho.  
 Conte-lhe sobre o internato. Ele apontou as orelhas.  
 Bambi tem personalidade. Ele também vai ser famoso.  
 Quando chove e ele fica com medo, conto-lhe sobre A CRIANÇA QUE COZINHA NA POLENTA.<sup>78</sup>

Contar é a forma que dispõe de compartilhar, com alguém ou algo (consigo mesma), os seus medos, as suas mágoas, as suas inquietações. Da boneca Anduza ao cachorrinho Bambi, a menina se esforça em, pela via da fabulação, apreender a sua realidade — material ou subjetiva, exterior ou íntima. Pela força evocativa e imagética da narrativa, simultaneamente ela compreende e constitui a si mesma e ao mundo, lugar ao qual, aos poucos, há de se tornar um tanto quanto mais habitável. O desdobramento *pelo menor*, as múltiplas interiorizações funcionam, por fim, como recursos estratégicos da infância. A partir deles, a criança reproduz a sua existência em sequências distorcidas ou retorcidas, as quais, justamente por esta deformidade ou alteração, reverberam em alternativas de enfrentamento do real. A menina imagina para salvar-se. Reinventa para sobreviver.

---

<sup>78</sup> VETERANYI, 2004, p. 114.

## 5. Jesus Cristo também é um artista

### IV INFÂNCIA

*No bosque há um pássaro, cujo canto te detém e te faz corar.*

*Há um relógio que não soa.*

*Há numa fronde um ninho de bichos brancos.*

*Há uma catedral que desce e um lago que sobe.*

*Há uma pequena viatura largada no mato [ou que dispara caminho abaixo enfeitada de fitas. Há uma trupe de pequenos comediantes vestidos a caráter [que se percebe na estrada através da orla do bosque.*

*Há, enfim, quando dá fome e sede, alguém que te caça.*

*Arthur Rimbaud*

*L'Enfant:*

*Je suis libre, libre, méchant et libre!<sup>79</sup>*

*Maurice Ravel*

Durante o período que antecedeu a escrita da dissertação, traduzi, junto com um querido amigo, um poema de Jacques Prévert intitulado *Caça à criança* [*La Chasse à L'Enfant*]. O poema apareceu para mim — por sorte do acaso — numa edição de bolso francesa, encontrada num sebo da cidade do Rio de Janeiro. Com “vista treinada” para a infância, chamou a minha atenção os seus versos ligeiros que narram a perseguição de “um bando de gente honesta” [*la meute des honnêtes gens*] a uma pobre criança. Não encontrando uma tradução para o português

---

<sup>79</sup> “A criança: Eu sou livre, livre, mau e livre!”, trecho da ópera *L'enfant et les sortilèges*, escrita pela romancista e libretista Colette (1873-1954) e musicada por Maurice de Ravel.

do Brasil, senti-me, ainda que apreensiva, impelida a tentar esboçá-la<sup>80</sup>. Cá está ela, feita a quatro mãos:

Caça à criança

Bandido! Canalha! Ladrão! Pilantra!

Por cima da ilha vemos os pássaros

Em volta da ilha há a água

Bandido! Canalha! Ladrão! Pilantra!

O que é que são estes gritos?

Bandido! Canalha! Ladrão! Pilantra!

É a o bando de gente honesta

Que caça a criança

Ele disse Eu estou de saco cheio do reformatório

E os guardas com chaves lhe quebraram os dentes

E depois eles o deixaram largado no cimento

Bandido! Canalha! Ladrão! Pilantra!

Agora ele está a salvo

E como um bicho acossado

Ele galopeia noite adentro

E todos galopeam atrás dele

Os militares os turistas os rentistas os artistas

Bandido! Canalha! Ladrão! Pilantra!

É o bando de gente honesta

Que caça a criança

Para caçar a criança não precisa de permissão

---

<sup>80</sup> Não foram encontradas traduções disponíveis, publicadas em edições brasileiras. A tradução feita despretensiosamente aqui tem única e exclusivamente função suplementar à discussão tencionada nas próximas páginas.

Toda a gente feroz se presta a isso  
 O que é isso que nada noite adentro  
 O que são esses clarões esses ruídos  
 É uma criança que foge

**Bandido! Canalha! Ladrão! Pilantra!**  
 Todos estes senhores à margem  
 Estão de mãos vazias e vermelhos de raiva

**Bandido! Canalha! Ladrão! Pilantra!**  
 Você voltará pro continente você voltará pro continente  
 Por cima da ilha vemos os pássaros  
 Em volta da ilha há água<sup>81</sup>

O que temos aqui para além da simples caça? Quem persegue e quem é perseguido? E quanto a esta “gente honesta” ou “de bem”, de quem se trata? Caça-se um menino sem permissão, por qual razão? E para onde foge este? Ora, esta série de perguntas prévias, mais imediatas, só pode ser respondida mediante uma constatação, que todavia a precede e a compreende: — Sem licença, nem piedade, a infância é perseguida.

Numa ilha cercada de água, vemos uma criança que (“como um bicho acochado”) foge de um grupo de adultos (“o bando de gente honesta”) enfurecidos (“a gente feroz se presta a isso”). “Bandido! Canalha! Ladrão! Pilantra!” são os gritos que se repetem a cada nova estrofe, como a estimular a ação, dar ritmo à caça. Os versos livres acompanham, sem pausa ou pontuação, com pressa similar à do movimento de galope, a fuga do garoto noite adentro, que, sem saída por terra, escapa pelo mar, deixando na praia [*sur ler rivage*] estes senhores de mãos

---

<sup>81</sup> La Chasse à L’Enfant (A Marianne Oswald) Bandit! Voyou! Voleur! Chenapan!/Au-dessus de l’île on voit des oiseaux/Tout autour de l’île il y a de l’eau/Bandit! Voyou! Voleur! Chenapan!/Qu’est-ce que c’est que ces hurlements//Bandit! Voyou! Voleur! Chenapan!/C’est la meute des honnêtes gens/Qui fait la chasse à l’enfant/Il avait dit j’en ai assez de la maison de redressement/Et les gardiens à coup de clefs lui avaient brisé les dents/Et puis ils l’avaient laissé étendu sur le ciment//Bandit! Voyou! Voleur! Chenapan!/Maintenant il s’est levé/Et comme une bête traquée Il galope dans la nuit Et tous galopent après lui Les gendarmes les touristes les rentiers les artistes//Bandit! Voyou! Voleur! Chenapan!/C’est la meute des honnêtes gens/Qui fait la chasse à l’enfant/Pour chasser l’enfant, pas besoin de permis/Tous le braves gens s’y sont mis/Qu’est-ce qui nage dans la nuit/Quels sont ces éclairs ces bruits/C’est un enfant qui s’enfuit On tire sur lui à coups de fusil//Bandit! Voyou! Voleur! Chenapan!/Tous ces messieurs sur le rivage/Sont bredouilles et verts de rage//Bandit! Voyou! Voleur! Chenapan!/Rejoindras-tu le continent rejoindras-tu le continent!/Au-dessus de l’île on voit des oiseaux/Tout autour de l’île il y a de l’eau. Cf. PRÉVERT, 1992, p. 86-87.

vazias, vermelhos de raiva [*verts de rage*]<sup>82</sup>. Em busca da sua liberdade, eis aqui a imagem da criança caçada, perseguida e acossada — imagem que o poema nos sugere visualmente. Dela, novas indagações se insurgem, complexificando o exame do poema: não estariam as crianças, em sua breve estadia no mundo, igualmente em estado de fuga ou clandestinidade? Poderíamos falar em uma *clandestinidade da infância*, como resposta à repressão e cerceamento adultos? Há, entre crianças e refugiados — estes indivíduos perseguidos, expatriados, desterrados (clandestinos por natureza) —, uma certa semelhança ou cumplicidade transgressora? E quanto a outros tipos marginais, de que modo capturam e atraem o olhar infantil?

\*\*\*

Nos fragmentos de difícil classificação<sup>83</sup> do seu *Rua de Mão Única: Infância Berlinense 1900*, Walter Benjamin nos sugere, pela via da rememoração<sup>84</sup> das suas próprias impressões infantis, aproximações entre a criança e o submundo dos relegados, dos postos à margem. Em *O anãozinho corcunda*, ele nos conta de um dos seus costumes de infância: “Na minha infância gostava de olhar através de umas grades horizontais que nos permitiam ficar diante de uma vitrine, ainda que debaixo dela houvesse uma abertura que servia para deixar entrar um pouco de ar e luz nas caves<sup>85</sup>”. É, pois, pela curiosidade acerca do que lhe é desconhecido que o pequeno Benjamin lança o seu olhar furtivo sobre as aberturas das caves, estas que “eram mais entradas para o mundo subterrâneo do que saída para o ar livre cá em cima<sup>86</sup>”. Pelos feixes das grades horizontais, entrevê a realidade dos trabalhadores, dos pobres e indigentes; o subterrâneo que a ele, pertencente a uma família da classe burguesa da Alemanha do início do século XX,

<sup>82</sup> Numa tradução mais literal: verdes de raiva. Decidimos pela troca das cores para que a tradução se ajuste melhor à expressão correspondente em língua portuguesa.

<sup>83</sup> Ainda que lhe tenha sido encomendado um texto autobiográfico, Walter Benjamin insiste em não conformar as suas impressões infantis ao gênero memorialístico. A sua noção de sujeito, bem como de memória, não lhe permitem ceder tão facilmente a uma primeira pessoa que se pretende autossuficiente, capaz de uma descrição linear ou totalizante. “A Crônica Berlinense devia responder à proposta da revista *Die Literarische Welt*, que pediu a Benjamin um ensaio autobiográfico sobre sua cidade natal, uma sequência de impressões cotidianas e subjetivas de uma criança no início do século. Justamente este aspecto autobiográfico criará problemas para um escritor que, esquecendo-se da sua habitual modéstia, se gaba de escrever melhor que seus colegas porque usa a primeira pessoa somente nas suas cartas. Jogando com o duplo sentido, gramatical e filosófico da palavra, Benjamin declara que foi difícil para este *sujeito* ‘acostumado a ficar durante anos no segundo plano’ simplesmente subir ao palco”. Cf. GAGNEBIN, 2013, p. 73-74.

<sup>84</sup> Tal espécie de rememoração remete à noção de memória involuntária (*Wollkürlich Erinnerung*), conceito com o qual, inspirado pelos estudos do inconsciente de Freud, Benjamin lê a obra proustiana: “Benjamin nos propõe uma concepção de sujeito que, seguindo a herança de Proust e de Freud, não o restringe à afirmação da consciência de si, mas o abre às dimensões involuntárias, diria Proust, inconscientes, diria Freud, da vida psíquica, em particular da vida da lembrança e, inseparavelmente, da vida do esquecimento”. Cf. GAGNEBIN, 2013, p. 74.

<sup>85</sup> BENJAMIN, 2013, p. 114.

<sup>86</sup> BENJAMIN, 2013, p. 114.

lhe é negado acesso. Nestes momentos de reclusão, o menino de sensibilidade aguçada tenta recuperar aquilo que lhe foi poupado, as existências que capta somente de relance, nas brechas da vigilância adulta.

“Apesar de todas as estratégias familiares e sociais para esconder a existência dos outros, dos pobres e revoltados, da miséria e da morte”, e, ainda que “sufocada nestes apartamentos [burgueses] nos quais nem a miséria e nem mesmo a morte podiam ter um lugar<sup>87</sup>”, a criança procura alargar a visão em direção àqueles que povoam um mundo das profundezas, um “outro mundo terrificante e fascinante do trabalho e da pobreza: ousemos a palavra: do proletariado<sup>88</sup>”. Nos espaços limiars — lugares intermediários tais quais as dependências dos empregados, as ruas das casas noturnas e os prostíbulo em Berlim<sup>89</sup>; à vista das portas fechadas do hospital Santa Isabel, onde se acomodavam os “doentes graves”, ou ainda diante de uma vitrine de loja, quebrada num recém-assalto<sup>90</sup> —, Benjamin descobre a existência dos “daquela espécie”, da espécie *d’O Bando de Esfarrapados*<sup>91</sup> (*Das Lumpengesindel*: bando de maltrapilhos, bando de esfarrapados, canalhada, gentalha), sobre quem ouvira nos livros dos irmãos Grimm. Estes, tais como as personagens do conto maravilhoso infantil (a Galinha e o Galinho, a Pata, a Agulha e o Alfinete), vivem à sarjeta, chafurdados em vícios, numa existência de libertinagens e excessos. São tipos que se fazem reconhecíveis somente à sombra, seres crepusculares, de hábitos noturnos — que todavia atraem o olhar infantil, como que por irresistível magnetismo.

Os excluídos e indigentes, expurgados da infância domesticada, nos interessam na medida em que revelam a natureza perversa — tirânica, opressora — dos seus tipos contrários, a saber, os adultos burgueses, as pessoas “de bem”. O bando de maltrapilhos, portanto, contrapõe-se ao “bando de gente honesta”, visto anteriormente no poema de Prévert. Se aqueles, com os seus modos desconhecidos, atraem as crianças, alargando o seu campo de percepção, estes, entretanto, acoçam-nas, repreendem-nas e as cercam, limitando assim o seu espaço no mundo. Como na caça, o adulto “de bem” está prestes a abater a criança; é ela a sua presa e ele

---

<sup>87</sup> GAGNEBIN, 2013, p. 80-81.

<sup>88</sup> Idem.

<sup>89</sup> As quais percorre em “O despertar do sexo”, sentindo, talvez pela primeira vez, a pulsão sexual que viria a sentir tantas outras vezes quando mais velho, naquelas mesmas ruas. Cf. BENJAMIN, 2013 p. 115-116.

<sup>90</sup> As vitrines quebradas após uma cena de roubo e o hospital Santa Isabel são mencionados no excerto “Desgraças e crimes”, no qual Benjamin se atém sobre as catástrofes, os acidentes – a desgraça, enfim, que é rapidamente varrida da cidade, desapontando a criança ansiosa por sua visão: “Todos os dias a cidade voltava a prometer, e todas as noites ficava a dever o prometido. Se aconteciam, quando eu chegava ao local já eles tinham desaparecido, como Deuses que só concedem breves instantes aos mortais [...]. Toda a cidade estava preparada para a desgraça; o município e eu teríamos lhe dado uma cama confortável, mas ela não se deixava ver”. Cf. BENJAMIN, 2013, p. 106-107.

<sup>91</sup> Bando de esfarrapados é a tradução optada por Christine Röhrig, na edição dos *Contos Maravilhosos Infantis e Domésticos* (Cosac Naify).

o seu predador. Abatendo-a, contudo, não a devora<sup>92</sup>, mas a põe em regime de domesticação, isto é: reprime o que lhe há de selvagem, o que lhe há de mais rebelde e inquisidor — o que há, por fim, em comum entre ela e aqueles a quem o pequeno Benjamin insiste em reter o olhar.

\*\*\*

O romance *Por que a criança cozinha na polenta* é, do início ao fim, composto por tipos periféricos. Se, somente de relance, se esquivando da vigilância adulta, o pequeno Benjamin pode entrevê-los por entre as caves das grades horizontais, a nossa menina-narradora, por sua vez, cresce livremente entre eles, apre(e)ndendo, desde cedo, os seus enigmáticos modos de existir e subsistir à margem de um corpo social ditado por normas e ordens, pela “civilidade”, enfim. Ao longo das páginas, no desenrolar da narrativa, a menina desloca-se vertiginosamente à sombra turva de equilibristas, acrobatas, domadores de leões e palhaços melancólicos, ou, mais adiante — quando, num segundo momento da trama, abandona a arte circense para se apresentar em casas de danças noturnas junto à mãe —, sob a influência de dançarinas seminuas, donas de prostíbulos e homens libidinosos. O risco, a morte, a miséria — anunciados já na primeira parte do livro — bem como aquilo que pode haver de mais corruptível e obsceno nas relações interpessoais — mais enfaticamente explorado na terceira parte — aparecem sem pudor a ela, que ao mesmo tempo transita, indaga e compõe este imaginário sublocado. Tais aspectos se configuram, com efeito, enquanto elementos comuns dos cenários do seu dia-dia em meio a este submundo habitado por toda a sorte de personagens singulares, a desempenharem seus estranhos papéis.

Como se vê, a criança não é “protegida”, ou poupada daquilo que, para a moral burguesa, deve ser execrado, afastado do horizonte infantil. Num outro extremo de realidade, ela vive e cresce entre os “desta espécie”, sentindo-se, senão pertencente, ao menos familiarizada a este *ethos* de diferença. A *clandestinidade da infância* — lida como alternativa de resistência infantil à perseguição dos adultos “de bem” que a querem “dócil”, casta, pronta, enfim, para se tornar “um deles” — interliga-se particularmente à condição a qual se vincula a menina-narradora, a saber, a de artista à margem, refugiada política e migrante. Eis por que não

---

<sup>92</sup> Antes a devorasse, em gesto antropofágico, retendo da criança aquilo que um dia também já lhes pertenceu. Os adultos que assim o fazem vivem como que em um devir-criança – o que não significa aqui viver uma infância “tardia”, não superada, mas alcançar um estado de infância como que suspenso no tempo: uma infância não-cronológica, não exclusiva a uma determinada faixa etária, mas que “se mantém em curso, sempre em viagem”. Cf. AGAMBEN, 2008, p. 65.

falar apenas em uma, mas em várias clandestinidades sobrepostas, que se somam, se cruzam e se complexificam. Criança, migrante e artista, categorias distintas de um tipo similar de insubordinação: seres que pendem à vida nômade, aos deslocamentos, esconderijos e refúgios; grupos de desobedientes e arruaceiros, sempre postos sob suspeita, deixados de lado ou tirados de vista; espécies, por fim, designadas a um estado de ilegalidade, anonimato ou descrédito. Triplamente perseguida, se assim se pode dizer, a protagonista de *Por que a criança cozinha na polenta*, vê o mundo sob a ótica singular dos excluídos, dos expatriados e fugitivos. À perspectiva da criança, potencialmente subversiva, tal como vista nas seções anteriores, acrescenta-se o ponto de vista desta esquisa ambientação onde se insere. O *locus* de enunciação infantil situa-se, portanto, neste *ethos* de diferenças, que todavia o interpela, conferindo-lhe nuances e particularidades; enriquecendo-o, por fim.

\*\*\*

Nos confins dos novos espaços limítrofes<sup>93</sup> — o picadeiro, os bastidores de palco e camarim, as casas de dança, o trailer, etc. —, a menina vai, pouco a pouco, tomando consciência de sua existência entre “aqueles”; reconhecendo, neles, a acepção heterodoxa que têm do mundo. Prova disso é a relação que estabelece com Deus. Deus, céu e inferno aparecem, ao longo de todo o romance, afeitos à imaginação infantil, tornando-se, por assim dizer, alvos da sua curiosidade e inquietação. Neles, a menina inscreve os contornos da vida mundana com a qual está habituada, imprimindo, assim, nas questões metafísicas, a percepção daquilo que está em seu entorno:

#### IMAGINO O CÉU

Ele é tão grande, que logo adormeço, para me acalmar.

Quando acordo, sei que Deus é um pouco menor do que o céu. Senão, adormeceríamos sempre de susto na hora de rezar.

Será que Deus fala outras línguas?

Será que entende os estrangeiros?

Ou será que os anjos ficam sentados em pequenas cabines de vidro fazendo traduções?

E EXISTE MESMO UM CIRCO NO CÉU?<sup>94</sup>

<sup>93</sup> Por espaços limítrofes ou limiaries, entende-se espaços fronteiros, adjacentes. Para Benjamin, aqueles por onde consegue, furtivamente, vislumbrar o Anjo da Morte, corporizado nas desgraças (catástrofes, acidentes), que rapidamente a cidade lhe encobre a vista. Para a menina de Aglaja, porém, é o seu próprio “habitat”, o lugar onde vive, atua, cresce, enfim, intervendo desde cedo o perigo, a morte, e toda a sorte de degradações familiares.

<sup>94</sup> VETERANYI, 2004, p. 17.

Como se vê, também o circo e a confusão das línguas estrangeiras com a qual tem de lidar em suas constantes viagens atravessando as fronteiras dos países da Europa Central aparecem, para ela, vistas na realidade “superior” ou divina, sendo, também — por que não? — parte do plano do sagrado. Em outras palavras: Deus assume traços conhecidos, tomando como sua a singular expressão daquele que é o universo comum à menina. Neste universo, aliás, a prova de um Deus dá-se estritamente pela sua necessidade ou urgência. Este ao menos é o raciocínio dela, que conclui a verdade da existência divina ao notar os demais artistas benzendo-se e clamando aos céus ante o perigo do espetáculo mortal:

NÃO HÁ DÚVIDA DE QUE EXISTE UM DEUS, POIS QUASE TODOS OS ARTISTAS, CONTERRÂNEOS OU ESTRANGEIROS, SE BENZEM ANTES DA APRESENTAÇÃO. QUE SENTIDO ISSO FARIA, SE DEUS NÃO EXISTISSE?<sup>95</sup>

As elucubrações da narradora sobre Deus não se encerram, porém, no que diz respeito à sua existência ou falsidade, antes, proliferam mediante a fantasia infantil, que conjectura também acerca da sua aparência, da sua conduta. Se é bondoso, como dizem, há de cuidar da sua mãe e dos que, como ela, “voam” pelos cabelos:

As pessoas têm medo de Deus, por isso vão para o céu.  
Lá existe um departamento especial para os artistas que sabem voar.

JESUS CRISTO TAMBÉM É UM ARTISTA<sup>96</sup>

Deus, se existe, olha por esses pobres indigentes, seres noturnos que, metidos numa existência de depravação e clandestinidade, não encontrariam outro modo de se reconfortar senão num credo próprio, igualmente marginal. Jesus Cristo, afinal, não é um deles? A compreensão do profeta cristão enquanto artista — não qualquer artista, não o da consagração, do belo e virtuoso, mas um “dos seus”, um dos relegados, amaldiçoados à ilegalidade — subentende a que tipo desviante de crença se liga essa gente extravagante. Expurgados dos portões da igreja, alheios às convenções sagradas e contrários à liturgia e aos dogmas religiosos, inventam uma fé singular, às avessas, uma fé que, por sua natureza amoral, é radicalmente transgressora: fundada unicamente nos princípios da sobrevivência, da sensualidade e da anomalia — tão bem explícitos, diga-se de passagem, no episódio em que Mary Mistral, uma das dançarinas com quem divide palco nas casas noturnas, ensina-lhe o seu ritual sacro: “antes

---

<sup>95</sup> VETERANYI, 2004, p. 75.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 83.

das apresentações [diante da imagem de Jesus pendurada em seu espelho], ela o beija e se benze, beija o seu dedo e passa-o pelos seus pelos<sup>97</sup>”.

“JESUS CRISTO TAMBÉM É UM ARTISTA”, anunciado pela menina em letras garrafais, significa também uma reivindicação, uma afirmação da sua existência desviante enquanto experiência possível, legítima, uma vez compartilhada por todos os que pertencem àquela “casta”. Jesus Cristo, uma das mais emblemáticas personagens da Literatura Ocidental, é, pois, ao menos aqui, integrante deste bando de maltrapilhos com o qual se avizinha a nossa narradora — este bando que, mesmo caçado, não se deixa capturar.

---

<sup>97</sup> Ibid., p. 161.

## 6. As crianças falam do circo como se falassem do zoológico

*As crianças não precisam de lições para compreender o circo porque a referência circense jaz no fundo de seus ossos.*

*Stephen Larsen*

“A gente do circo é gente que aprendeu com os animais<sup>98</sup>”, escreve Walter Benjamin em curiosa resenha sobre o livro *Le cirque*, do romancista espanhol Ramón Gómez de la Serna. A resenha, publicada na revista *Die Literarische Welt*, aponta para a inediticidade da obra em questão, a saber, a de explorar o circo em seu valor autêntico, rompendo, em ímpeto de vanguarda, com as representações que lhe são usuais nas literaturas e nas artes — representações estas demasiado românticas, idealistas. Na contramão de grande parte do que havia sido produzido até então sobre a temática circense — seguindo, sob outra perspectiva, a esteira dos trabalhos de Picasso e Seurat, que, em suas pinturas, dão ao circo uma atmosfera sensual, de desolação ou melancolia —, La Serna aposta nas condições materiais deste espaço alegórico, documentando, assim, a situação precária das massas, o receio diante da morte, o ceticismo religioso e o processo de obscurecimento cultural (*der Verdummung*: emburrecimento, em tradução mais direta) que aflige os seus habitantes<sup>99</sup>. *Le cirque*, porém, não se pretende um tratado sobre o circo — produto de uma leitura especializada, afeito a interpretações psicologizantes (*Liebhaber der Psychologie gehen hier selbstverständlich leer aus*, os amantes da psicologia não encontrarão nada aqui) —, de outro modo, funciona como um conjunto de notas, “uma coleção de apontamentos que se ajustam à realidade tal qual o fraque se ajusta ao palhaço<sup>100</sup>”.

Em sua resenha sobre a obra de Ramón Gómez de la Serna, Walter Benjamin esboça, ainda que brevemente, suas próprias considerações a respeito do circo. Afastando-se de um

<sup>98</sup> BENJAMIN, 1991, p. 72. Não encontrando tradução disponível em português, foi necessário consultar o volume três dos seus escritos completos (*Gesammelte Schriften*), em alemão.

<sup>99</sup> “Der spanische Romancier Gomez de la Serna hat ein Buch mit Notizen über den Zirkus erscheinen lassen, das dies erneuerte Interesse dokumentarisch bezeugt, aber auch dessen Herkunft aus der prekären Situation der Massen, ihrer verminderten Todesfurcht, ihrer zunehmenden Skepsis gegen Anstalten der Vergeistigung und der Verdummung sehr deutlich macht”. Cf. BENJAMIN, 1991, p. 70.

<sup>100</sup> “Es ist daher kein Traktat über den Zirkus als »Symbol« neueren Lebensgefühls, sondern eine Notizensammlung geworden, die der Wirklichkeit allerdings etwas knapp wie dem Clown sein Frack sitzt”. Cf. BENJAMIN, 1991, p. 70.

modelo caricatural, assentado no lugar-comum, o circo aparece para o filósofo alemão, tal como para o romancista, sob as luzes trêmulas da hesitação e da precariedade, como signo enigmático, que provoca ao olhar do crítico certo magnetismo. É concebido, pois, não simplesmente como lugar de maravilhas e de magia, de imaginação e de sonhos — imaginário domesticado, docilizado e ingênuo —; nem ainda enquanto somente espaço de atrações bizarras e números de tirar o fôlego, capazes de prender a atenção do público boquiaberto que se instala nas arquibancadas ao redor da arena<sup>101</sup>. Antes, é visto de dentro pelos seus próprios atores, em toda a sua crueza e selvageria, como horizonte de morte ou espetáculo de *horror*. Para além de ser uma diversão barata, programação popular ou ponto de encontro que reúne adultos e crianças da pequena burguesia às classes mais baixas, o circo é o *habitat* natural dos artistas que o compõem — ambiente onde coexistem esses tipos à margem, sobre os quais antevimos na seção anterior, e que, já aqui, tomam a forma de um diferente operariado, cuja especificidade o realoca a uma classe social de natureza bastante singular, *sui generis* pela sua quase indistinção entre os domínios do mundo humano e animal.

Eis porque falar do circo enquanto um estranho e inquietante “parque natural sociológico” (*soziologischer Naturschutzpark*), habitado por um tipo particular de proletariado (*gefügigen Proletariat*), formado por uma dócil plebe composta por palhaços, equilibristas, ilusionistas, amazonas e acrobatas. “No circo, o ser humano é hóspede do reino animal<sup>102</sup>”, escreve Benjamin, ao notar certa familiaridade entre a gente circense e o mundo selvagem. Apenas aparentemente os animais estão sob o controle dos seus treinadores, ele diz, apontando, na realidade, para uma operação inversa desta que é a nossa primeira impressão: no movimento ou gestual dos artistas de circo — do voo do trapézio às mãos do mágico, do galope da amazona aos trejeitos do palhaço — flagra-se, como em espécie de simulacro, algo daquilo que pertence ao universo bestial:

Como pássaros de ramo em ramo, os acrobatas voam de trapézio em trapézio; as mãos do mágico atiram-se no espaço como duas doninhas; a amazona se assenta como uma borboleta nas costas do cavalo; como uma anta, o bobo Augusto fareja o seu caminho pela areia do picadeiro; e só o apresentador, com o seu chicote, emerge do paraíso anárquico animal como o senhor da criação. Tal como eles, tudo o que resta no circo está cheio de vida animal, mesmo nos seus arredores, nos portões e nos seus corredores. Durante os intervalos, o público se aperta no buffet, pois nada aguça mais o apetite do que uma noite no circo.<sup>103</sup>

<sup>101</sup> A arena, segundo Benjamin, é a forma mais remota de organizar um público: “*Die im Inneren einer Arena, der ältesten Form, in der je Publikum ist angeordnet worden*”. Cf. BENJAMIN, 1991, p. 70.

<sup>102</sup> Cf. BENJAMIN, 1991, p. 70.

<sup>103</sup> “Wie Vögel von Ast zu Ast, so fliegen von Trapez zu Trapez Akrobaten, die Hände des Zauberers schießen durch den Raum wie zwei Wiesel, als Schmetterling läßt auf den Pferderücken die Schulreiterin sich nieder, der dumme August schnuppert wie ein Tapir sich durch den Sand der Manege und nur der Stallmeister mit der Peitsche

\*\*\*

Se do espaço circense ecoa o balido animal, como escreve Walter Benjamin em texto sobre o livro *Le Cirque*, no picadeiro de *Por que a criança cozinha na polenta*, ressoam os seus ruídos. As impressões do circo e da vida no circo se apresentam, para a criança, intimamente ligadas ao mundo selvagem. E é como selvagem que ela vê a si mesma e aos seus familiares em face da sociedade desenvolvida, dos países capitalistas do “primeiro mundo” — tão distintos da velha e obsoleta Romênia —, países os quais percorrem em seus trânsitos pela Europa Central. Viver do circo (e no circo) consiste, para a menina, num profundo deslocamento. Não apenas no nível territorial, referente à rotina de migração e nomadismo — estão sempre às bandas, indo de um lugar a outro, montando e desmontando as suas tendas para rapidamente seguir viagem —, como também substancial: um deslocamento perante o outro, a normalidade, as regras de civilidade e de pertencimento social, enfim. O circo, deste modo, para além da sua função meramente recreativa, de lazer — mais do que simples fonte de atração para o público externo —, serve de abrigo, de habitação e refúgio para os tipos marginais, incorrigíveis, aqueles a quem somente a insubordinação e o desprendimento radical<sup>104</sup> são respostas possíveis frente a toda a sorte de desgraças às quais se encontram subordinados. No romance, pois, o espaço interior do ambiente circense revela-se sem pudor enquanto *habitat* deste estranho operariado do qual ela, a menina-narradora, se vê incluída. Com efeito, ali, o perigo da morte, a embriaguez, o ceticismo religioso e a derradeira melancolia são temas recorrentes.

Seja em cima do picadeiro, nos bastidores e camarins ou nas paragens locais, ao fim dos shows, são muitas as passagens nas quais se evidencia a íntima relação entre o espaço circense e a vida bestial. Como animais domesticados, os artistas do circo são exibidos após os seus números, desfilando em filas ou círculos e acenando docilmente para o público. Este é um costume circense, mandamento de profissão, o qual, via de regra, é igual em todos os países onde se apresentam. A menina, entretanto, com agudeza e perspicácia, já não pode suportá-lo:

---

fällt als der Herr der Schöpfung aus dem anarchischen Tierparadiese heraus. Wie sie so ist im Zirkus auch alles andere bis in die Umgänge, Passagen, Tore hinein von animalischem Leben erfüllt. In den Pausen drängt sich das Publikum zum Buffet, denn nichts macht Appetit wie ein Abend im Zirkus”. Cf. BENJAMIN, 1991, p. 72. Tradução nossa.

<sup>104</sup> Por insubordinação e desprendimento radical refiro-me à margem onde se situam os artistas circenses no referente ao conjunto dos códigos e das normas estabelecidas em sociedade. Nestas imediações, os valores das nossas convenções e tradições são, uma a uma, desmanteladas, dessacralizadas. Para compreender melhor tal disposição, basta rever a aceção heterodoxa de religião, comentada na seção anterior: “Jesus Cristo também é um artista”.

presente a humilhação intrínseca ao ritual, que os expõem ao ridículo, à animalização. A isso, prefere a solidão do trailer, onde pode, enfim, ligar o rádio a fim de abafar os sons que vêm de fora, do picadeiro (ecos do balido animal?):

O desfile final do circo, como fanfarra, é quase tão horrível quanto minha operação de apêndice. É sempre igual, em todos os países. Todos os artistas entram em fila ou em círculo e acenam.  
Morro de vergonha!

Quando o diretor do circo não insiste para eu também participar, me fecho no trailer e ligo o rádio bem alto, para não escutar a batida dos tambores.<sup>105</sup>

No entanto, nem mesmo dentro do trailer, consegue ter paz. Alvo de olhares indiscretos, tal qual os animais enjaulados no jardim zoológico, assim se sente ao notar os rostos colados na sua janela, inquietos a fim de espiá-la:

Desmontar o circo é igual em todos os lugares. Parece um grande enterro, sempre de noite, após o último espetáculo na cidade.  
Quando acerca do circo é retirada, às vezes vêm pessoas estranhas até o nosso trailer e colam o rosto no vidro das janelas.  
Sinto-me como os peixes do mercado.<sup>106</sup>

E é literalmente como alguém vinda de um zoológico como, já na segunda parte da narrativa, as outras crianças — as crianças “boas”, bem-vestidas e comportadas do internato da Sra. Hitz, aquelas que têm aonde ir nos fins de semana e feriados —, a veem e a tratam. Pela menina e pela sua irmã, sentem a curiosidade de quem está diante de bichos exóticos. O circo desperta nelas o fascínio do que lhes é estranho, extraordinário<sup>107</sup>. Um interesse que é, entretanto, verticalizado, visto de cima para baixo como motivo de riso e de provocação. Se a vida no circo, para estas crianças “de bem”, parece cômica, para a menina, que de fato a vive, não há graça alguma. O circo significa para ela, antes de tudo, o prenúncio da queda de sua mãe — o maior de seus medos, a sua morte:

As crianças falam do circo como se falassem do zoológico.  
Ficam com os olhos brilhando ou soltam risadinhas.  
Elas acham que todas as pessoas do circo são parentes, se amam, dormem no mesmo trailer e comem no mesmo prato.  
Vive-se na natureza e oh que lindo!

<sup>105</sup> VETERANYI, 2004, p. 52.

<sup>106</sup> Ibid., p. 59.

<sup>107</sup> Extraordinário no sentido mesmo do bizarro. Diferencio aqui o interesse destas crianças daquele experimentado pelo pequeno Benjamin em relação ao “povoado do submundo”, comentado na seção anterior. Enquanto este se vale do fascínio pelo que lhe é tirado de vista, aquele, em verdade, se dá puramente pela zombaria ou pela curiosidade que restringe ao exótico.

Elas não conseguem imaginar que se ensaia o dia inteiro, que se corre o risco de ter o número copiado, que uma bela noite se pode despenca da cúpula e, no dia seguinte, estar morto.

Eles acham que tudo é brincadeira.

SE MINHA MÃE CAI, ELA NÃO MORRE DE BRINCADEIRA.<sup>108</sup>

A morte, inclusive, não se furta de aparecer. Está sempre à espreita, vigiando os passos de cada um dos artistas circenses. Em seu íntimo, todos a sabem: a morte faz parte do show, é um risco a correr — ossos do ofício, como dizem. A lei do circo, deste modo, faz-se clara para os seus atores: se caem, devem continuar a apresentação; se morrem, devem morrer sorrindo, como se assim o fosse planejado para o seu número. Este, a propósito, é o fim de Lília Gaga — que morre desastrosamente, mas, ainda assim, de maneira espetacular —, e do homem acorrentado — que despenca perfeitamente ereto, como que em cena:

NO CIRCO, AS PESSOAS SORRIEM QUANDO MORREM.

Eu não vou sorrir.

Lília Gaga, a domadora, foi dilacerada pelo leão que ela havia criado com mamadeira. A corda em chamas do homem acorrentado se partiu, e ele caiu de cabeça.<sup>109</sup>

“SERÁ QUE JÁ SE MORRE DE SUSTO DURANTE A QUEDA?”<sup>110</sup>, a menina se pergunta e em seguida nos conta como a mãe, a irmã e o pai — quase todos ao seu redor —, convivem com o medo do erro mínimo, que lhes pode ser fatal:

Minha irmã e meu pai também já caíram: ela, da barra que meu equilibrava sobre a cabeça, e ele, da corda bamba.

Mas eles não morreram e continuaram a apresentação.

E por que minha mãe tem medo de voar, se, na sua profissão, ela fica pendurada pelos cabeços?

Antes da decolagem, ela bebe muito, se benze, pede perdão e diz que vamos cair, pois o avião é pesado demais para poder voar.

Meu pai também bebe do mesmo jeito. Aliás, sem beber, ele nem sobre na corda bamba, porque lhe falta equilíbrio.<sup>111</sup>

Destino inegociável, a morte é experimentada antes da hora por estes que, ante o perigo pressentido em seus números, não podem deixar de considerá-la. Em vista do terror, da aflição que precede a entrada ao palco, não há todavia o que ser feito: a eles, os atores deste aterrador espetáculo, resta somente rezar, se benzer ou se render à embriaguez. A bebida, aliás, como se vê no exemplo do pai, torna-se hábito, agravando, assim, as já precárias condições de trabalho as quais estão sujeitos — dentre elas, a pobreza, a distância de casa, a perda abrupta dos

<sup>108</sup> VETERANYI, 2004, p. 113.

<sup>109</sup> Ibid., p. 74.

<sup>110</sup> Idem.

<sup>111</sup> VETERANYI, 2004, p. 74.

familiares, etc. Diante desta realidade, não é de se estranhar que este inquietante operariado, tão acostumado ao risco da morte, à subalternidade e à indignação, pareça, por vezes, não conhecer outra face da vida senão a da infelicidade e a do infortúnio. Eis, pois, o que se flagra na voz da menina, que, sem intenção, evoca as palavras preditas por Benjamin em sua resenha sobre *Le cirque*. O circo visto por ele como um covil solitário, como um inventário de sonhos desgastados (*abgenutztes Trauminventar*), desponta, sem rodeios, em sua melancólica confissão infantil:

Só vou morrer em filme. Quando estiver morta, as luzes se apagarão e eu voltarei a viver. Nunca vou morrer completamente! Vou aguentar a vida por mais de cem anos. Quando falo assim, minha mãe fica com olhar sombrio. Falar da morte traz infelicidade, ela diz.

MAS O QUE NÃO TRAZ INFELICIDADE?

Quase tudo o que falamos traz infelicidade. Minha mãe muitas vezes chora e diz: Feliz de você, que ainda me tem, mais tarde você vai ver como é triste estar sozinha no mundo.

Mas eu nem preciso esperar por mais tarde.<sup>112</sup>

---

<sup>112</sup> VETERANYI, 2004, p. 76.

## 7. Mas meu nome não é Sophia Loren

O circo enquanto um inventário de sonhos desgastados, espaço pitoresco de desmesura e bizarrices, de onde derivam subjetividades *esquisas*, desviantes, experimentadas à margem. Se o universo circense aparece, sob o olhar da criança, como um covil solitário — no qual a indigência, a ilegalidade e a desilusão são, senão condicionantes, imperativos sempre presentes à vida ali —, é, no entanto, ainda assim, este o seu nicho e habitat primeiro, local onde, ao mesmo tempo que cresce, tem de criar estratégias de sobrevivência e autopreservação. A vida no circo é, pois, parte inerente do drama infantil; desde o seu nascimento, a menina é como que destinada a ela:

EU SÓ ERA ALGUÉM ANTES DE NASCER.

Antes do meu nascimento, fui equilibrista de cabeça para baixo durante oito meses. Eu estava dentro da barriga da minha mãe, ela fazia espacato sobre a corda bamba e eu olhava para baixo ou me encostava na corda.

Um dia, ela não conseguiu mais se erguer do espacato, e eu quase caí.

Pouco depois, vim ao mundo.

Quando nasci, eu era muito linda, minha mãe tinha medo que me roubassem e colocassem uma criança estranha no berço.

Eu nasci bem careca.

Depois que me deram banho, minha mãe me pintou, com o lápis preto, umas sobrancelhas bem grossas.

Minha tia conferiu se eu tinha todos os dedos, e a parteira amarrou minhas pernas tortas com uma faixa.

Meu pai não estava lá.

Minha mãe me batizou com o nome da parteira, porque ela vinha do estrangeiro.

E minha tia me deu, como segundo nome, o nome de uma estrela de cinema, para eu também ser famosa.

Mas meu nome não é Sophia Loren<sup>113</sup>

Assim descreve a menina-narradora o dia do seu nascimento. A frase “EU SÓ ERA ALGUÉM ANTES DE NASCER”, em letras garrafais, subentende uma ideia complementar: a de que, ao nascer, a menina passa a “não ser ninguém”, ou seja, deixa de ter importância, uma vez que recai na indigência a que está subjugada a sua gente, a gente do circo. Mal vem ao mundo e, rapidamente, tal qual na arte da palhaçaria, pintam-lhe com lápis preto grossas sobrancelhas e, como é de costume no contorcionismo, amarram-lhe as pernas tortas com uma faixa. A referência à atriz italiana Sophia Loren, homenageada no nome composto que lhe dão,

---

<sup>113</sup> VETERANYI, 2004, p. 32.

bem como a falsa promessa de vir a ser, no futuro, famosa como a estrela de cinema conferem à cena um ar decadente, ou *kitsch*, que, via de regra, não é em nada estranho à atmosfera circense. E, se mais tarde, quando já crescida, há de ser, segundo a aposta da tia, uma celebridade conhecida no estrangeiro, bem antes do seu nascimento, porém, a menina-narradora se encontra já familiarizada com os números do circo. De dentro da barriga da mãe, experimenta os movimentos da acrobacia (acompanha o espacato, “encosta-se” na corda bamba); e eis que, como na técnica do trapézio, passa os oito meses de sua gestação equilibrando-se de ponta cabeça.

A realidade do circo que acompanha a nossa protagonista desde os seus primeiros anos de vida — como se vê na cena de seu nascimento —, grava-se nela, ao longo da sua trajetória, em toda a sua complexidade — imprime-se em seu modo de ser, de se apresentar e de se situar no mundo. Esta forma desviante de existir, de atuar e de agir, esta *diferença* ou dissidência à partida, não obstante, refletem a sua própria desgraça. É o que se flagra nas últimas páginas do livro, quando, despejadas da casa noturna onde se apresentam, mãe e filha se mudam de país, indo morar junto à parte mais próxima da família (a tia). Para que consigam o direito ao auxílio para refugiados, a menina precisa, no entanto, matricular-se no ensino formal, o que significa ser apta no exame de admissão para a Escola de Artes Dramáticas: “não quero fazer outra coisa que não seja trabalhar no cinema<sup>114</sup>”, ela insiste. Uma vez inscrita para a seleção, posta à prova diante dos professores-avaliadores, recorre ao que conhece e domina, isto é, à arte do circo. “Eu fiz espacato, dancei flamengo e cantei uma canção de Raffaella Carrà<sup>115</sup>”, ela narra e prossegue: “Minha mãe levou o saco de fotografias e contou, em várias línguas e gesticulando muito, como eu era talentosa (...) fiz a cena do espetáculo de Pepita e interpretei a viúva alegre. Não precisei tirar a roupa”. O juízo sobre o “show”, é claro, não poderia ser diferente. Junto à sentença de rejeição proferida pelos professores, algo mais: a certeza de não pertencer, de não se adequar ao mundo exterior (normativo, ordinário) — a ela e aos seus, sempre negado acesso, sob interdito:

---

<sup>114</sup> VETERANYI, 2004, p. 190.

<sup>115</sup> Idem.

Para a avaliação final, o diretor chama os candidatos um a um no seu gabinete. Os professores estavam sentados atrás de uma mesa, eles eram enormes, suas cabeças tocavam o teto. A boca do diretor se abriu. Saíam palavras lá de dentro. Escutei apenas: Sentimos muito, mas isso aqui não é um circo.<sup>116</sup>

\*\*\*

A inadequação quase substancial à qual a gente circense se liga pode ser entrevista nas fotografias em preto e branco do portfólio *Traveling People - Fair and Circus*. Atualmente expostas no Museu de Arte Moderna (MoMa) de Nova York, tais imagens compõem o ambicioso projeto intitulado *People of the Twentieth Century*, da autoria do fotógrafo alemão August Sander. Marco na história da fotografia e da arte moderna, *People of the Twentieth Century* buscou documentar a vida dos homens e das mulheres alemães, gente “comum” oriunda de diferentes estratos sociais, flagrados em seus afazeres cotidianos durante a primeira metade do século XX — período que corresponde às duas grandes guerras, bem como a uma dentre as maiores taxas de fluxo migratório de pessoas pelo território europeu durante toda a história da humanidade. O que se pretendia uma espécie de “atlas fisionômico” da população alemã, fragmentada, sobretudo, de acordo com as suas ocupações profissionais e de classe (o trabalho fotográfico é dividido em sete séries de imagens, dentre as quais estão retratados desde empresários bem-sucedidos, intelectuais e aristocratas, a pequenos comerciantes, trabalhadores agrícolas, imigrantes, sem-tetos e artistas circenses), pôde apresentar uma Alemanha socialmente dividida, marcada por fortes contrastes econômicos e culturais. Não à toa, o trabalho do artista chamou a atenção das autoridades do governo nazista, cuja ação repressora culminou na queima de mais de 40.000 de seus negativos, bem como no bombardeio, em 1944, de seu estúdio fotográfico<sup>117</sup>.

*Traveling People - Fair and Circus* — cujas imagens, como o título anuncia, retratam artistas circenses em suas “feiras” ou exposições itinerantes — faz parte da categoria *The City* (e não *The Artists*, como talvez se esperasse), junto a qual estão fotografias de grupos como imigrantes, presos políticos, indigentes, boêmios e empregados domésticos. Enquanto na classe dos artistas, vemos retratados os das belas artes — escritores e compositores, arquitetos, pintores, escultores e músicos —, entre os “da cidade”, por sua vez, encontramos aqueles a quem somente restou o desprestígio, a miséria e a ilegalidade: são eles os relegados postos à

<sup>116</sup> VETERANYI, 2004, p. 191.

<sup>117</sup> Cf. <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/artistas/view/155>. Último acesso: 07 jan. 2021.

margem, destinados a um submundo de indigência e de precariedades. Nas fotos em questão, a gente do circo posa reunida em frente a trailers ou em torno de mesinhas armadas: ali, mulheres e crianças, negros, ciganos e estrangeiros, velhos e jovens, de roupas simples ou estranhamente adornadas, oferecem à nossa vista a testemunha de suas vidas — o que têm comum e que lhes grita à frente é, antes de tudo, o signo de não-pertencimento, de estranhamento e insubmissão.

**Figura 1:** *(Zirkuleute) Circus People,*  
1926-1932



**Figura 2:** *Three generations in caravana*  
*fairground, 1926-1932*



Ainda que todas as fotos do portfólio me interessem pelo teor do que documentam — ali estão as pessoas que, senão pelo marco temporal, em muito se assemelham às personagens

de *Por que a criança cozinha na polenta* —, é, porém, precisamente numa das imagens datadas do período de 1926 a 1932, que me detenho com mais cuidado. Nela, uma criança — uma menina —, tal qual a nossa narradora (relacionado às duas o gênero, a idade, as circunstâncias em comum), fita-nos de dentro da janela entreaberta de um trailer. Do interior de onde está, o seu braço perpassa à frente, alcançando e tocando, ao lado de fora da porta, o ponto à altura onde deveria haver uma maçaneta. O gesto, contudo, é apenas sugestivo: pela expressão da menina, carregada de profunda desolação e melancolia, sabe-se que não tem realmente a intenção de sair — ela está como que presa àquele lugar, ainda que, aparentemente, nada a impeça de se desvencilhar. *Girl in fairground caravana* é o título desta fotografia, sobre a qual se retém o meu olhar. Nela, reconheço o *punctum*, descrito por Roland Barthes em seu *A câmara clara* (1984), pois, se, segundo ele, algumas fotos extrapolam o nosso interesse vago, geral — “polido”, para pôr em seus termos —, indo, por efeito de alguma particularidade, em nossa direção tal qual “flecha” ou “instrumento pontudo”, identifico enquanto *spectador*<sup>118</sup>, a picada ou ferida — o pequeno corte — provocados especificamente por este retrato, por este rosto infantil. No semblante da menina de Sander, vislumbro, como que por reflexo, o drama análogo ao da nossa narradora: o circo, para ambas, enquanto espaço de confinamento e de reclusão, sina de infelicidade e má sorte — da qual, inevitavelmente, não podem se afastar.

---

<sup>118</sup> “O *Operator* é o Fotógrafo. O *Spectator* somos todos nós, que compulsamos, nos jornais, nos livros, nos álbuns, nos arquivos, coleções de fotos. E aquele ou aquela que é fotografado, é o alvo, o referente [...], que de bom grado eu chamaria de *Spectrum* da Fotografia [...]”. Cf. BARTHES, 1984, p. 20.

**Figura 3:** *Girl in fairground caravana, 1926-1932*



## 8. E não quero ter filhos

A mãe pendura-se pelos cabelos. O pai, o palhaço Tandarica, a quem unicamente é concedido nome próprio, dirige e grava filmes caseiros. A irmã é filha e amante do pai. A tia acompanha-os em seus espetáculos itinerantes, ora se vestindo de homem, ora usando longos cílios postiços e batom escarlate. O cachorrinho Bambi morre num acidente. A avó aparece somente em memórias da mãe, atuando como Anjo. Os demais parentes foram deixados para trás e vivem sob o domínio do Ditador, na terra natal. Deles, recebem cartas: “Mandamos beijos! Sofremos muito por aqui, etc.”. Este é o inusitado núcleo familiar da personagem principal e narradora. Em meio a ele, a protagonista se esforça em crescer — também na conturbada transição da infância à vida adulta.

Crescer e sobreviver são esforços análogos, neste que é um ambiente movediço. O movimento de retirada em face do regime autoritário de Nicolau Ceauseuscu por parte da família de artistas circenses acompanha uma tentativa frustrada de quaisquer possibilidades de fixar a identidade das personagens em questão. A representação de papéis socialmente delimitados é constantemente destruída e reelaborada, reposicionando-nos em relação a lugares comuns. A infância, através da ousada voz narrativa da garota protagonista, apresenta-se depreendida de sua representação habitual, rompendo com revestimentos de pureza, castidade, submissão. Concomitantemente, delineiam-se ao longo do texto súbitos e subversivos sentidos para o ser menina/mulher/artista refugiada. Neles, detenho-me por ora.

\*\*\*

Na tentativa de esboçar aquele que seria, nos moldes burgueses tradicionais, a configuração doméstica conjecturada e, conseqüentemente, adequada à procriação e à criação saudável de uma criança, a socióloga Heleieth Safiotti (1987) descreve uma união estável, formada pela junção de figuras diametralmente opostas e complementares, a saber: o pai e a mãe. Desses, presume-se provisão material e afetiva, no sentido da constituição de uma estrutura de família consolidada e segura à prole, cujas necessidades devem ser garantidas em função do seu desenvolvimento ideal. A própria teórica, entretanto, atesta a quase inevitável impossibilidade de tal configuração, uma vez considerada a formação masculina destinada à assunção do papel de *macho*. O homem, a fim de assegurar o seu poder na hierarquia do ambiente privado, vê-se legitimado ao uso da violência, arruinando a viabilidade de uma relação harmônica, na qual prevalece o sentimento de confiança e proteção. Ao contrário do que se

espera, inaugura-se, no seio familiar, evidências de instabilidade, constrangimento e permanente ameaça.

Sob este ponto de vista, interessa-nos a imagem da família padronizada unicamente para efeito de rasura. Somente a partir da inadequação é possível ler a disposição familiar das personagens na narrativa de *Por que a criança cozinha na polenta*. Em total dissonância em relação ao ambiente asséptico, forjado artificialmente pelos valores de uma classe média higienista, é num espaço esquivo, depravado e moralmente insalubre onde se desenvolve a trama do livro. Por conseguinte, é à sombra do desvario, da infidelidade e do caos familiar sob a qual se move a protagonista. Assumindo a primeira pessoa, a menina-narradora remonta a rede de relações em que se encontra implicada e sobre a qual, pode-se dizer, desaparecem quaisquer vestígios de uma comunhão nos conformes do projeto outrora idealizado.

O esforço nesta seção será o de melhor compreender, uma a uma, algumas das personagens que compõem este excêntrico arranjo familiar. Evidentemente, não há a intenção de esgotá-las, mas de flagrar em suas performatividades textuais aspectos intrincados a questões de gênero. O masculino, sobre o qual se engendra como peça central o pai, será interposto a duas outras figuras femininas, respectivamente: a mãe e a irmã. Finalmente, será focalizada a penúltima parte do livro, na qual aparecem ainda mais demarcados os dilemas da menina-narradora, em sua introdução ao mundo adulto e à descoberta da sexualidade.

\*\*\*

“EXISTE MESMO UM CIRCO NO CÉU?<sup>119</sup>”, a garota levanta a questão. Desdizendo a mãe, que confirma a hipótese, o pai ri, maldizendo um Deus capaz de abandoná-los; ao passo que a narradora conclui, assertiva: “Seja como for, os homens acreditam menos em Deus do que as mulheres e as crianças, por causa da concorrência. Meu pai não quer que Deus seja meu pai também<sup>120</sup>”.

Nesta afirmação aparentemente inocente, vê-se condensado o ímpeto de poder atribuído ao pai na hierarquia familiar. Isto porque, a “concorrência” do homem com a figura divina só pode ser dada por uma razão: o espelhamento deste naquela, e vice-versa — o que se dá, na medida em que, de acordo com a narrativa bíblica, o homem é criado à imagem e semelhança de Deus, possuindo, sob a personificação de Adão, os seus mesmos atributos. Partindo desse ponto, pode-se depreender que, segundo a interpretação da professora e teóloga feminista

---

<sup>119</sup> VETERANYI, 2004, p. 18.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 17.

Teresa Martinho Toldy (1989), a mulher surge, por sua vez, na figura de Eva, a partir do mero substrato masculino (sua costela), servindo unicamente como apêndice das suas necessidades e dos seus desejos. Rebaixa-se, desse modo, igualmente nos níveis ontológicos (de constituição própria) e teleológico (de finalidade na Terra).

Neste sentido, a família representa, em menor escala, um esboço da ordem religiosa. Se é preciso que os mortais amem Deus acima de todas as coisas, subjugando-se, inclusive, aos seus desígnios e castigos; o mesmo vale para as mulheres e crianças em relação ao patriarca, a quem, supostamente, devem submissão e reverência (temor). Contudo, uma vez ocupando a mesma posição, as figuras paterna e divina anulam-se: afinal, o pai não pode aceitar que Deus lhe tome o posto que é seu no âmbito privado. Compreende-se, logo, a sua descrença.

Ora, levando em consideração a natureza desviante da família circense, não é surpreendente dizer que o pai, quem dispõe do poder conferido ao chefe de família, não aparece na narrativa como a personificação dessa pretensa universalidade divina — não ao menos sob o revestimento do prestígio esperado. A autoridade que lhe é dada manifesta-se numa versão declaradamente escrachada, desprovida de seriedade. O que experimenta o palhaço Tandarica é somente a ilusão de regresso ao posto que, em tese, é seu por direito. Se, simbolicamente, o homem mata Deus para assumir o seu papel, este, na linguagem narrativa do romance, é um papel falso, declaradamente teatral. Sua figuração é decadente e, por isso, triste: “Vê-se o meu pai, no papel de Deus, sentado embaixo da árvore. DEUS ESTÁ TRISTE. ELE TOCA UMA CANÇÃO HÚNGARA NO VIOLINO<sup>121</sup>”.

\*\*\*

“A CRIANÇA PERTENCE MAIS À MÃE DO QUE AO PAI”<sup>122</sup>, declara a garota, estreitando o laço entre aqueles que compõem o “lado fraco” da família. É novamente de Heleieth Safiotti (1987) a noção recorrida aqui. Segundo a teórica, as crianças e as mulheres compartilham uma posição análoga dentro da estrutura familiar, a saber, a de subalternidade perante a figura opressora do patriarca. A corrente frase “vou contar ao seu pai”, usada pelas progenitoras após um ato de traquinagem infantil, demarca, para além da ameaça iminente, um pacto de cumplicidade entre mãe e filho(a)(s). Pressupõe-se que, anteriormente à circunstância do transtorno, estariam os “mais vulneráveis” compactuando um estado de segredo, nos limites

---

<sup>121</sup> VETERANYI, 2004, p. 193.

<sup>122</sup> Ibid., p. 38.

do qual — conforme pressentiu a narradora — a criança se entreliga particularmente à mãe, a despeito do pai.

Crianças e mulheres não se afiguram no romance, contudo, enquanto seres indefesos, castos ou impreterivelmente no posto de vítimas. De outro modo, a escrita de Aglaja Veteranyi escapa de um maniqueísmo vulgar, sobrepondo camadas paradoxais às personagens, a serem exploradas sem pudor. Contradições explícitas, tal qual a reprodução do discurso de ódio por outras mulheres, podem ser flagradas na atitude da mãe, quando, por exemplo, sugere ser inerente ao universo feminino predicados tipicamente misóginos, como a ambição invejosa, ou a habilidade de dissimulação:

Minha mãe muitas vezes se comporta como se algo terrível fosse acontecer de uma hora para outra, mesmo quando alguém simplesmente ri perto dela. Principalmente se forem mulheres.

As mulheres são ciumentas e calculistas, só têm ideias ruins na cabeça, diz ela.<sup>123</sup>

Não é sob um véu de marianismo, portanto, que se envolve a mãe. Motivações obscenas são muitas das vezes as únicas em vista. E a criança, perspicazmente, sabe as reconhecer, impondo a sua própria punição:

Diante de outros homens, às vezes minha mãe diz que é minha irmã. Ela revira os olhos e fala as palavras bem compridas, como se, de repente, tivesse mel na boca. E ela nem gosta de mel, ela prefere pão preto com manteiga e sal. E vinho branco.

[...]

Quando minha mãe se passa por minha irmã, de uma hora para outra ela fica com um cheiro muito estranho. Não deixo mais ela me tocar.

No hotel, ela tem de dormir no chão, pois não quero dividir a cama com ela.<sup>124</sup>

A posição de mãe desencaminha-se, assim, do confinamento destinado à maternidade. Esta, inclusive, é abordada não enquanto designo, mas em posição móvel, transferível — havendo passagens nas quais irmã ou tia passam, provisoriamente, a ocupar o lugar materno. “MINHA IRMÃ TORNOU-SE MINHA MÃE<sup>125</sup>”, constata a garota ao nos contar sobre o período em que viveram ambas num internato, sob a tutela da severa Sra. Hitz. Também mais à frente, ela retoma a primeira infância; aos cuidados da tia, sem os pais:

---

<sup>123</sup> VETERANYI, 2004, p. 31.

<sup>124</sup> Ibid., p. 34.

<sup>125</sup> Ibid., p. 115.

Depois do meu nascimento, minha mãe me deixou com minha tia, enquanto ela e meu pai viajavam com o circo.  
Quando minha mãe voltou, eu chamava minha mãe de TIA.  
E minha tia, de MÃE.  
Logo me fizeram perder esse hábito.<sup>126</sup>

\*\*\*

A irmã justapõe-se à mãe, ampliando no imaginário infantil da menina as possibilidades do “ser mulher”. Se a mãe extrapola os limites do lugar esperado para o feminino dentro da disposição doméstica, a irmã o radicaliza totalmente: a sua aparição é regida pelo signo da infidelidade, pelo desenraizamento absoluto da gênese familiar. Sendo o fruto de uma relação extraconjugal, ao se tornar amante do pai, a irmã retoma e dá continuidade ao infortúnio que a gerou, posto que, como sob efeito de uma maldição, o seu destino é o mesmo daquelas que a precederam:

Minha irmã é filha só do meu pai.  
Ela come tudo porque minha mãe lhe salvou quando estava raquítica e cheia de piolhos.  
Apesar de ser uma estranha, amo-a como irmã. A mãe dela é filha adotiva do meu pai. A filha adotiva e a mãe dela, a avó da minha irmã e ex-mulher do meu pai, moram num hospital porque ficaram loucas.  
Minha irmã também é louca, diz minha mãe, porque meu pai a ama como mulher.  
Eu tenho de tomar cuidado para não ficar louca também. Por isso minha mãe me leva junto para toda parte.<sup>127</sup>

---

<sup>126</sup> VETERANYI, 2004, p. 165.

<sup>127</sup> Ibid., p. 30.

O que têm em comum as mulheres, vê-se, é o espectro da loucura que as espreita — e que parece significar aqui a fatalidade da condição feminina. A iminência da desgraça se anuncia a todas, na medida em que se deixam recair às garras masculinas, cedendo, uma a uma, aos enganos do pai. As selvagerias das quais este lhes é capaz são narradas em tons surreais, destoando, repentinamente, do fluxo narrativo, em eventos grotescos: “MAS MEU PAI QUER SÓ A MINHA IRMÃ. (...) Meu pai atropelou a sua perna com um trator, para que ela nunca encontre um marido e fique sempre com ele<sup>128</sup>”. Neste terreno de tensão e disputa, as relações acabam por se fragmentar, revelando-se insustentáveis. Após repetidas investidas incestuosas, a irmã confessa, aos gritos, à madrasta: “Sim, eu dormi com seu marido!<sup>129</sup>”. Eis que a família enfim se desmancha: “NO ESTRANGEIRO, MINHA FAMÍLIA SE QUEBROU FEITO VIDRO<sup>130</sup>”, rompendo em definitivo os frágeis vínculos que os uniam. “CRESCERAM COSTAS POR TODO O CORPO DO MEU PAI<sup>131</sup>”, diz a garota mais tarde, referindo-se à distância que agora a separa dele. A mãe, mais sombria a cada página, descarrega seu ódio, maldizendo-o: “Seu pai sugou o meu coração e me jogou fora! Mas Deus não dorme, sua irmã agora também o abandonou. Fez um filho com outro para conseguir se livrar dele!<sup>132</sup>”.

Não obstante a dissolução familiar e a violência que presencia, a narradora permanece tendo a irmã como exemplo de rebeldia a ser seguido. Ao conselho da mãe, que lhe diz serem os cabelos de uma mulher seu principal atrativo (“Uma mulher sem cabelos não encontra marido”), a garota replica: “Não quero marido, prefiro ser como minha irmã, que é corajosa e sempre cria problema<sup>133</sup>”.

\*\*\*

---

<sup>128</sup> VETERANYI, 2004, p. 31.

<sup>129</sup> Ibid., p. 129.

<sup>130</sup> Ibid., p. 138.

<sup>131</sup> Ibid. p. 129.

<sup>132</sup> Idem.

<sup>133</sup> VETERANYI, 2004, p. 30.

Se nas páginas iniciais a condição de menina de circo se esboça, pouco a pouco, entrevista pela perspectiva infantil que, dispondo de sua singularidade, ao mesmo tempo apreende e denuncia o horror que a cerca; é sobretudo na terceira parte do livro, ao despontar da adolescência, na qual a garota passa realmente a participar, ela própria, dos jogos do mundo adulto, introduzindo-se, ainda desajeitadamente, às artimanhas do desejo e do erotismo. Ao se apresentar, em ocasião, com 13 anos de idade, mais que revelar pela primeira vez uma informação direta quanto a sua identidade, a narradora demarca uma transformação da consciência sobre si mesma — algo de pueril, a partir de então, é abandonado ou perdido. A linguagem narrativa parece agora se precipitar em direção ao abismo. A voz que se dirige aos leitores torna-se mais sombria: assume tons mais graves, sem abdicar de um toque de humor absurdo.

Neste ponto da narrativa, mãe e filha deixam para trás a vida itinerante de circo e passam a apresentar números em casas noturnas. Como alternativa à vida que levavam, vestem-se com fantasias costuradas às pressas, treinam truques de mágicas e, juntas, sobem aos palcos: “Depois do nosso número minha mãe sentava-se à mesa de um dos cliente e pedia champanhe. Eu era apresentada como sua irmã mais nova. Mas ai de quem tocar em mim, acrescentava<sup>134</sup>”. Num desses clubes aonde vão, a menina é descoberta: querem-na como estrela de shows de danças eróticas. Firma-se um contrato de cinco anos com Pepita, a “diretora de variedades”. Antes disso, a sua menoridade deve passar despercebida.

No clube noturno, a menina passa a conviver com toda a sorte de figuras duvidosas que vão lhe iniciando aos manejos de uma promiscuidade desmedida. Seja sob o olhar faminto do público regular (homens mais velhos) que frequenta as noites na casa de dança, ou em meio aos burburinhos ouvidos no camarim, a garota vai absorvendo o que deve fazer/como deve performar a sua própria sensualidade. Destaca-se, do grupo de artistas que a cercam, a colega de palco Mary Mistral, com quem estabelece uma relação hostil, mas paradoxal. Ainda que Mary lhe inveje, por ser mais nova e mais cobiçada, é dela que recebe as primeiras lições:

O que aprendi com Mary Mistral, enquanto fritávamos os ovos, foi como escolher um homem.  
Ela diz que devo prestar atenção para ver se ele tem muito naquele lugar.  
O bom é quanto ele tem muito.  
Essas coisas minha mãe não me ensina, embora ela também as faça.<sup>135</sup>

E a quem busca imitar, reproduzindo, em vão, os seus gestos:

---

<sup>134</sup> VETERANYI, 2004, p. 146.

<sup>135</sup> Ibid., p. 154.

Observo como Mary Mistral olha para os homens. Ela fecha um pouco os olhos, morde os dentes e treme os lábios. Ao mesmo tempo, joga a cabeça pra trás. Eu faço igual, mas não dá muito certo. Se um homem fica me olhando muito, fico com vergonha. Pudera, acho um desaforo. Me admiro que as mulheres desses homens não se incomodem.<sup>136</sup>

É ainda de Mary Mistral o estranho ritual que observa. A atriz, antes de iniciar o seu número, fala-lhe sobre o fim do mundo: “Ela é muito religiosa”, diz a menina, “tem Jesus Cristo no espelho. Antes das apresentações ela o beija, se benze, beija o seu dedão e passa-o pelos pelos<sup>137</sup>”. E prossegue, mordaz em seus costumes sagrados:

Mary Mistral diz que Jesus Cristo é o seu melhor amante, no chuveiro ela só precisa fechar os olhos e deixar que ele faça o resto. Jesus Cristo é quem sabe o que uma mulher precisa, diz ela, quando você põe o chuveirinho lá embaixo, o Espírito Santo vem e te faz feliz.<sup>138</sup>

Práticas sexuais ditas anômalas, tais como a de tomar por seu amante Jesus Cristo, manifestam-se não somente como ousada profanação à instituição religiosa — revelam-se, sobretudo, enquanto alternativa de subversão às regras de regulação sexual. Experimentações como essas podem ser lidas sob o signo da ininteligibilidade, conforme apontou Judith Butler (1990) a respeito daqueles que fogem aos binarismos pré-estabelecidos, ao proporem novos e inusitados modos de se experimentar a sexualidade. Muito além do binômio homem *versus* mulher (e das práticas estabelecidas para um ou para outro), amplia-se o campo de possibilidades do desejo, não mais confinado a um discurso reprodutivista, ou regido sob as normas de um sistema médico-jurídico. Nas palavras da filósofa, tais desvios:

Parecem ser meras falhas do desenvolvimento ou impossibilidades lógicas, precisamente porque não se conformam às normas da inteligibilidade cultural. Entretanto, sua persistência e proliferação criam oportunidades críticas de expor os limites e os objetivos reguladores desse campo de inteligibilidade [...].<sup>139</sup>

Assim, passar a correntinha santa pelos pêlos pubianos nada mais é do que um ato de pura subversão. Num só gesto, discursos dogmáticos se desmoronam, caindo por terra. O que nos parece, a princípio, incompatível — o encontro entre o sagrado e o lascivo — demonstra-

<sup>136</sup> VETERANYI, 2004, p. 155.

<sup>137</sup> Ibid., p. 161.

<sup>138</sup> Ibid., p. 162.

<sup>139</sup> BUTLER, 2010, p. 39.

se fundido na expressão máxima de prazer: Jesus governa e guia, rumo ao orgasmo. Incoerente à lógica estruturante, as sexualidades experimentadas à margem extrapolam os limites das convenções, tornando-as irrisórias. Ininteligível é, portanto, toda resposta material e discursiva que, desviante, resiste à opressão imposta por um caminho único, coerente e culturalmente dominante.

\*\*\*

À custa dos vícios e libertinagens que as cercam, a mãe insiste em reivindicar a inocência da menina, vociferando, para ninguém, ameaças a quem ousar violá-la. Numa tentativa de compensação despropositada, a virgindade da filha serve de algum consolo, rendendo-lhe a ilusão de controle frente a uma realidade que parece sempre prestes a desabar: “Minha filha ainda é virgem porque trago ela ali, no cabresto! Quando diz ali ela cerra o punho e sorri<sup>140</sup>”. Num emaranhado de frases soltas, as suas desilusões ressoam em sinistros devaneios:

Vou fazer da minha filha uma atriz de cinema! Ela tem uma beleza natural! Ela vai se casar com o príncipe Alberto, de Mônaco. Belo homem. Quando ver a minha filha, ele vai ficar louco! Ela é inteligente, só estuda, não bebe, não olha para os homens, nada de taca-taca, nada de putaria! Sua voz é suave como a pena de um passarinho. Ela vai me dar muito netinhos e a vovó vai ficar no casarão cuidando das crianças! Eu vivo só para minha filha. Se ela for embora, eu morro! Uma boa família romena permanece unida para sempre. Que lindo!<sup>141</sup>

No palco, a pequena dançarina — com negligés transparentes e estrelas cintilantes listradas de azul e branco, coladas de esparadrapo na ponta dos seios; chapeuzinho de marinheiro sobre a peruca louca e uma falsa pinta preta entre o nariz e o lábio superior — desdenha os excessos da mãe, exibindo a si mesma e testando os limites do seu corpo, sob a luz dos holofotes da casa de show. Num dos seus números, chamado TELEFONE, notamos que os seus movimentos são sequenciados, sensuais e provocantes — subvertendo assim qualquer falsa imagem da criança indefesa e, por conseguinte, invalidando a chance de um sentimento de compadecimento em relação à sua exposição precoce. Não há aqui culpa ou necessidade de proteção, mas a liberdade de experimentar a si própria:

Sobre o palco, uma cama.  
Sobre ela, eu.

<sup>140</sup> VETERANYI, 2004, p. 149.

<sup>141</sup> Ibid., p. 161.

O telefone toca.  
 Com movimentos de serpente, levantar o fone, cantar baixinho o meu  
 nome no telefone,  
 Escutar,  
 OH.  
 Lentamente, quase imperceptivelmente,  
 Sempre cantando,  
 Acariciar minhas pernas com o fone,  
 Tirar o negligé.  
 Assobios e gritos da plateia.  
 Deslizar da cama para o chão, ir dançando até a rampa.  
 Distribuir fotos minhas,  
 Deixar que toquem de leve as minhas pernas.<sup>142</sup>

Para a menina, a sexualidade irrompe na forma das fantasias mais extravagantes, que vão desde o desejo manifesto de beijar o marido de Dona Pepita: “Se eu tivesse uma oportunidade, queria beijá-lo na boca<sup>143</sup>”, ao fetiche de ser iniciada não por um, mas por dois homens: “Nenhum homem jamais me tocou lá, no lugar certo. Não penso em outra coisa. Quero ser violada por dois ao mesmo tempo<sup>144</sup>”. Os seus primeiros contatos sexuais dão-se com um homem casado e mais velho, com idade suficiente para ser o seu pai:

Tudo começou numa tarde, na frente da televisão.  
 Minha mãe, o marido dela e a mulher foram se deitar.  
 Os filhos dele estavam sentado na nossa frente, eu e o homem estávamos no sofá.  
 De um momento para outro, ele abriu a calça, tirou a sua coisa para fora e começou a esfregá-la até respingar um líquido branco  
 Eu não tinha coragem de me mexer.  
 Lambe, ele disse.<sup>145</sup>

Fora de vista da esposa e dos filhos, Armando (como se chama o tal homem) ensina a ela o que deve fazer:

No clube de tênis, já no primeiro dia, o homem se livrou dos seus filhos.  
 E então perguntou se eu queria entrar com ele no vestiário.  
 Fiz que sim com a cabeça.  
 Fechamo-nos no banheiro.  
 Abre a minha calça, disse ele.  
 Sua cueca estava estufada e úmida.  
 Você já fez?  
 Fiz que não com a cabeça.  
 Pega meu pau e faz com ele o que você quiser, disse ele.  
 Toquei a sua cueca, mas não tive coragem de pôr a mão por dentro.  
 Você também pode tocá-lo com a boca.<sup>146</sup>

---

<sup>142</sup> VETERANYI, 2004, p. 148.

<sup>143</sup> Ibid., p. 151.

<sup>144</sup> Ibid., p. 149.

<sup>145</sup> Ibid., p. 168.

<sup>146</sup> Ibid., p. 169.

Novamente, escapa-se de um roteiro idealizado, inteligível: não se trata, pois, de uma data inesquecível, com a pessoa “certa”, ou quaisquer que sejam os clichês inventados sobre a dita “primeira vez”. A perda da inocência — se é que esta sequer existiu algum dia — ocorre abrupta, sem mediações: tal como tudo o mais na narrativa, foge ao curso “normal” dos eventos, tendendo, num sentido oposto, ao escandaloso e ao imoral. A descoberta da sexualidade, mais que um episódio isolado, liga-se às maneiras insurgentes das personagens, na transgressão dos valores burgueses, da família, da religião: “A mulher do homem disse a minha mãe que manchei seu casamento. Eles são católicos. Antes de partirmos, ela esfregava o chão ajoelhada, chorando e rezando, para pagar os pecados do marido e os meus<sup>147</sup>”.

\*\*\*

Se, nas palavras de Rita Terezinha Schmidt (2017): “a literatura, na condição de instituição humana e, portanto, histórica, constitui um lugar privilegiado para um trabalho de linguagem que produz sentidos e imagens indissociáveis de valores articulados com codificações sociais<sup>148</sup>”, é possível ler *Por que a criança cozinha na polenta*, nos horizontes da contemporaneidade, num movimento que vai de encontro às representações consolidadas em nosso imaginário. Num misto de horror, de lirismo e de absurdo, a narrativa se apresenta como espaço para a proposição de novos e performativos modos de experimentar a infância, o feminino, a sexualidade. O processo de subjetivação da narradora-protagonista na elaboração de sentidos para a sua identidade enquanto artista à margem<sup>149</sup> decorre mediante o contato com exemplos de recusa e transgressão, no percurso da transição da infância à adolescência. O que se sobreleva, fazendo-se norma no decurso narrativo, é o desvio, a rasura, a diferença ou ininteligibilidade. Modelos de adequação pela semelhança são, um a um, rechaçados: da deformidade familiar às alternativas de manifestação e experimentação de si e de sua sexualidade, a menina cresce sob o domínio do atrevimento, contra as expectativas de um sistema regulador. A desmistificação da pureza infantil e as subversões dos padrões sexuais impostos à mulher ligam-se entre si, tornam-se indissociáveis na ação narrativa.

A família, referência primeira a ser tomada para a manutenção e conformação da submissão da mulher frente ao poder concedido ao macho, apresenta-se desfigurada, dissociada da sua versão burguesa. O pai, quem teoricamente representa na estrutura doméstica, sob a

---

<sup>147</sup> VETERANYI, 2004, p. 167.

<sup>148</sup> SCHMIDT, 2017, p. 402.

<sup>149</sup> Seja no circo, seja nas casas noturnas, mantém-se a condição de artista à margem.

égide do patriarca, a autoridade e a ordem, tem o seu papel revertido: aparece, pois, afundado no desprestígio e na infâmia — a sua função, ou ofício, vai da de Deus à de palhaço. Do outro lado, as figuras femininas escapam ao confinamento do posto de vítimas. A infidelidade, a cólera e a reprodução da misoginia são, não raro, flagradas nas atitudes da mãe e da irmã. Já na segunda metade do livro, ao descobrir o erotismo e o desejo no corpo pré-adolescente, são as práticas ditas anômalas, esquisas, às quais recorre a garota — interessa, pois, apenas a sexualidade capaz de se rebelar. Num ou noutro caso, a menina pertence a um universo corrompido, composto por seres à margem, banidos da sociedade e largados num cenário de obscuridades e devassidão.

## 9. Coleções embrulhadas em papel de jornal

*A casa*

*Um estrangeiro nato perdeu os seus sapatos.*

*Ele os tinha esquecido em sua casa e jogado a casa em um rio.*

*Ou será que a própria casa tinha se jogado no rio?*

*O estrangeiro nato foi de rio em rio.*

*Certa vez ele encontrou um velho debaixo d'água com uma tabuleta pendurada no pescoço: AQUI CÉU.*

*O estrangeiro perguntou: Como assim, céu?*

*O velho encolheu os ombros e apontou para a tabuleta.*

*A casa voltou a aparecer, mas em um lugar completamente diferente.*

*E, provavelmente, era outra casa, pois ela não se recordava mais dos sapatos do estrangeiro.*

*Mais tarde, a casa perdeu sua porta.*

*Aglaja Veteranyi*

*Local de Refúgio*

*Há um remo no telhado. Um vento brando*

*Não empurrará a palha.*

*No pátio foram enfiados postes*

*Para o balanço das crianças.*

*O correio chega duas vezes ao dia*

*Onde cartas seriam bem-vindas.*

*Pelo estreito vêm os ferry-boats*

*A casa tem quatro portas, para por elas fugir.*

*Bertold Brecht*

Como visto anteriormente, nas seções 4 e 5, a condição da criança se liga à do artista circense, mas não somente a dele. Às maldições proferidas ao transgressor infante (o pequeno petulante, arruaceiro e mal comportado) e ao artista à margem (artista dos fundos e balneários, das noites e ilicitudes), soma-se a cólera assinalada ao estrangeiro. O estrangeiro é, pois, o invasor e estranho; o potencialmente desertor e sempre exótico. Renegado por parte dos patriotas e conservadores, perseguido pelos movimentos políticos de viés nacionalista<sup>150</sup> e totalitário, o estrangeiro é alvo da intolerância e rejeição, inimigo do Estado e malvisto pela sociedade civil. Para Julia Kristeva, em seu *Estrangeiros para nós mesmos* (1994), o estrangeiro revela a nossa incapacidade de suportar a diferença, a estranheza — esta que, vale notar, nem sempre é exterior (indiferente) à nossa individualidade. Diante dele, da sua inconstância e precariedade, reconhecemos (negamos) a possibilidade de coexistência do Outro: o Outro do outro e o de nós mesmos. Eis o porquê de, ao tentar defini-lo, a filósofa e crítica pós-estruturalista sublinhar o ódio que lhe dispõem, não sem reconhecer os indícios deste que, subitamente, verifica em si própria: “estrangeiro: raiva estrangulada no fundo da minha garganta, anjo negro turvado a transparência, traço opaco, insondável<sup>151</sup>”.

Anjo negro e turvo, o estrangeiro é signo de rebeldia e de transgressão, pois o espaço através do qual se move é movediço e o tempo que atravessa é descontínuo, transitório. Desafiando leis e códigos pré-estabelecidos, opondo-se às bases fixas e bem delimitadas das nossas convenções (fronteiras morais), o estrangeiro é um ser dissidente, posto que opera à revelia, em rota de linha de fuga<sup>152</sup>. Nas travessias em que se arrisca, escapar é o seu único desígnio:

---

<sup>150</sup> A propósito do nacionalismo, escreve Edward Said: “O nacionalismo é a uma declaração de pertencer a um lugar, a um povo, a uma herança cultural. Ele afirma uma pátria criada por uma comunidade de língua, cultura e costumes e, ao fazê-lo, rechaça o exílio, luta para evitar seus estragos”. Assim, através da idealização e manutenção de um *ethos* coletivo, o nacionalismo justifica “uma história amarrada de modo seletivo numa forma narrativa: todos os nacionalismos têm seus pais fundadores, seus textos básicos, quase religiosos, uma retórica do pertencer, marcos históricos e geográficos, inimigos e heróis oficiais”, que se baseia num binômio nós *versus* o outro, relegando ao outro o signo de não-pertencimento: “os nacionalismos dizem respeito a grupos, mas, num sentido muito agudo, o exílio é uma solidão vivida fora do grupo: a privação sentida por não estar com os outros na habitação comunal”. Cf. SAID, 2003, p. 51-52.

<sup>151</sup> KRISTEVA, 1994, p. 11.

<sup>152</sup> “O exilado sabe que, num mundo secular e contingente, as pátrias são sempre provisórias. Fronteiras e barreiras, que nos fecham na segurança de um território familiar, também podem se tornar prisões e são, com frequência, defendidas para além da razão ou da necessidade. O exilado atravessa fronteiras, rompe barreiras do pensamento e da experiência”. Cf. SAID, 2003, p. 62.

Não pertencer a nenhum lugar, nenhum tempo, nenhum amor. A origem perdida, o enraizamento impossível, a memória imergente, o presente em suspenso. O espaço do estrangeiro é um trem em marcha, um avião em pleno ar, a própria transição que exclui a parada. Pontos de referência, nada mais. O seu tempo? O de uma insurreição que se lembra da morte e do antes, mas perde a glória de estar além: somente a impressão de um *sursis*, de ter escapado.<sup>153</sup>

Escapar para sobreviver, sobreviver furtivamente, esquivando-se do olhar vigilante — representado, respectivamente, pelo Estado e pelo adulto — que repreende e pune. Eis a primeira afinidade entre o estrangeiro e a criança: o anseio de ver-se livre daqueles que os aprisionam, a saber, a pátria, o pai (nota-se que pátria, de raiz latina *patrius*, deriva de *pater*, expressão relativa a pai)<sup>154</sup>. Fugir da casa dos pais, debandar longe da vista adulta, não mais à sombra da autoridade parental ou sob o teto (país) conhecido. Tal é o sonho de liberdade infantil, o qual, para o estrangeiro, se vê realizado na medida em que pode, enfim, romper com o seu passado, deixando-o para trás, soterrado na terra natal: “quem não viveu a audácia quase alucinatória de se pensar sem pais — isento de dívidas e de deveres — não compreende a loucura do estrangeiro<sup>155</sup>”. No novo país, distante de tudo aquilo que lhe é reconhecível e familiar, o estrangeiro é como que órfão ou filho rebelde. Em solo desconhecido, ele vive, finalmente, a independência e o anonimato total, o desprendimento radical com o seu local de origem. Não sem nenhum custo, é claro<sup>156</sup>. A felicidade do estrangeiro dá-se a despeito ou para além das restrições e perseguições às quais é subjugado no país aonde vai. Trata-se, pois, de uma felicidade ao mesmo tempo obstinada — posto que proibida, interdita pelos filhos legítimos do país de chegada — e marginal — por razão mesmo desta interdição, sempre em risco.

Surge, então, uma segunda aproximação: o estrangeiro e a criança assemelham-se quanto ao capricho das suas fantasias, o que quer dizer que a felicidade do estrangeiro se liga à da criança, na medida exata em que ambas se afastam dos jogos de valor, mérito e recompensa adultos. Explico-me: a felicidade do adulto é sempre meritocrática<sup>157</sup>, pois advém do empenho da realização, do reconhecimento da conquista; a da criança, por sua vez, funciona análoga à

---

<sup>153</sup> KRISTEVA, 1994, p. 15.

<sup>154</sup> A expressão “terra pátria” indica a terra relativa à figura dos pais, a terra paterna. Tomando a base etimológica da palavra é possível relacionar a partida rumo ao país estrangeiro com a ruptura paterna – e o sentimento de orfandade ou desejo de parricídio.

<sup>155</sup> KRISTEVA, 1994, p. 28.

<sup>156</sup> Como esquecer que “o exílio é irremediavelmente secular e insuportavelmente histórico, que é produzido por seres humanos para outros seres humanos e que, tal como a morte, mas sem sua última misericórdia, arrancou milhões de pessoas do sustento da tradição, da família e da geografia?”. A violência, em primeira instância, compõe a realidade do estrangeiro. Cf. SAID, 2003, p. 49.

<sup>157</sup> Evidentemente, trata-se de uma constatação que deve ser sócio-historicamente contextualizada. Em outras configurações políticas, com diferentes tipos de sociabilidades, o adulto pode – por que não? – libertar-se dos “jogos de valor, mérito e recompensa”.

das personagens dos contos maravilhosos, isto é, dá-se pelo logro ou contravenção, pelo triunfo do acaso ou do malfeito. Em seu *Profanações*, Giorgio Agamben as diferencia, destacando o traço subversivo da última: ao tempo que os adultos se empenham em realizar os seus trabalhos bem-feitos a fim de merecerem a devida compensação que os esperam — alcançando, dignamente, o reconhecimento daqueles que o cercam — “as crianças, como os personagens das fábulas, sabem perfeitamente que para serem felizes, precisam conquistar o apoio do gênio da garrafa, guardar em casa o burrinho-faz-dinheiro ou a galinha dos ovos de ouro<sup>158</sup>”. Ora, se a felicidade infantil é essencialmente transgressora, posto que dobra a sorte a seu favor, a do estrangeiro também o é, uma vez situada no limiar do fortuito, do contingente ou imprevisto. O estrangeiro nos apresenta, pois, uma nova ideia de felicidade, a saber, a de achar-se em suspensão ou descontinuidade, a de, corpo estranho e dissonante, fraturar duplamente o domínio da similitude — o que faz, tanto num plano mais óbvio, ao apresentar a si mesmo em desconformidade no novo país aonde vai, quanto em outro, anterior, quando rompe ou desenraiza a biografia dos seus (da sua linhagem familiar), partindo, sozinho ou com filhos, do lugar de origem, da terra natal. Este estado de transitoriedade e liberdade, esta disposição àquilo que é peremptório mas sempre atual, sobrepõe até mesmo as violências pelas quais tem de passar. “A felicidade parece transportá-lo, *apesar de tudo*, porque alguma coisa foi definitivamente ultrapassada: é uma felicidade do desenraizamento, do nomadismo, o espaço de um infinito prometido<sup>159</sup>”, que todavia sempre se adia, mantendo-se em curso *ad infinitum* “a felicidade estranha do estrangeiro é a de manter essa eternidade em fuga ou esse transitório perpétuo<sup>160</sup>”.

Em último caso, o estrangeiro e a criança têm em comum a insuportável mudez ou o balbuciar indeciso, a língua que lhes é estranha e dolorosa, a qual, muito custosamente<sup>161</sup>, tentam dominar. Assim, se a criança é aquela de quem se pressupõe a ausência de língua<sup>162</sup> — quer se considere aqui a língua em estágio de aquisição, a língua materna a ser apre(e)ndida, ou, ainda, a língua enquanto código de manejo social, a língua como “chave” que possibilita a

---

<sup>158</sup> AGAMBEN, 2007, p. 28.

<sup>159</sup> KRISTEVA, 1994, p. 12.

<sup>160</sup> Idem.

<sup>161</sup> No caso do estrangeiro, em vão. Segundo Kristeva: “Você tem o sentimento de que a nova língua é a sua ressurreição: nova pele, novo sexo. Mas a ilusão se despedaça quando você se ouve, no momento de uma gravação, por exemplo, em que a melodia de sua voz lhe volta esquisita, de parte alguma, mais próxima da gagueira de outrora do que do código atual. Pode até mesmo ser sensual, supervalorizam os sedutores. Ninguém corrige os seus erros, para não feri-lo, além do mais eles não acabariam nunca e, afinal, pouco importa. [...] Às vezes uma sobrancelha levantada ou um enfático “como?” fazem-no compreender que você ‘jamais conseguirá’, que ‘não vale a pena’ [...]”. Cf. KRISTEVA, 1994, p. 23.

<sup>162</sup> Tal como indicado na seção 2: “Crescer ao contrário”, o termo infante vem do latim *infans*, *ántis* (*infantia*, *ae*), designando aquele que ainda não possui a capacidade da fala.

autonomia do indivíduo e a sua inserção à vida em comunidade<sup>163</sup> —, o estrangeiro é este que, de forma análoga, se esforça em reproduzi-la, não sem algum constrangimento (repressão externa). Sob o olhar daquele que o recebe, ele, o estrangeiro, nada mais é que “uma boca a mais, uma palavra incompreensível, um comportamento incomum<sup>164</sup>”. A língua falada no novo país lhe é, pois, como uma espécie de prótese, um apêndice ou corpo estranho — pode-se habitá-lo, mas jamais se acostumar a ele —, o que justifica a sua insatisfação consigo próprio: por mais acertada que seja a sua performance num segundo idioma, o som que agora pronuncia soa aos seus ouvidos artificial, falso. De resto, nota-se o seguinte: enquanto ele, o estrangeiro, se aventura tortuosamente na nova língua, a sua língua materna (a da infância e dos primeiros traumas; a de natureza familiar e de ambientação conhecida) jaz reconditamente em seu íntimo — já agora sem uso, é verdade, mas, ainda assim, irreparavelmente *sua*:

Não falar a língua materna. Habitar sonoridades e lógicas cortadas da memória noturna do corpo, do sono agridoce da infância. Trazer em si, como um jazigo secreto ou como uma criança deficiente — benquista e inútil — essa língua de outra, que murcha sem jamais abandoná-lo.<sup>165</sup>

\*\*\*

A categoria do estrangeiro é das mais significativas em *Por que a criança cozinha na polenta* — sendo ela, arrisco dizer, marca inequívoca da escrita de Aglaja Veteranyi. Como estrangeiros refugiados, expatriados políticos do regime ditatorial de Nicolae Ceaușescu na Romênia Socialista, a narradora-menina e a sua família de artistas circenses fogem rumo aos países da Europa Central, onde se apresentam em espetáculos itinerantes. Nos países aonde vão, estes que não chegam sequer a ser nomeados durante a narrativa — aparecem, todos eles, reduzidos à mesma expressão vaga de “estrangeiro”<sup>166</sup> —, a família instala-se precariamente, ora se apertando em trailers (vagões) de circo, ora se hospedando em hotéis baratos (“buracos úmidos cheios de bichos”):

Moramos sempre em lugares diferentes.  
Às vezes, o trailer é tão pequeno que mal conseguimos passar um pelo outro.

<sup>163</sup> Muito embora as duas noções não se excluam. A menoridade da criança liga-se, também, a uma questão linguística. Somente quando a criança incorporar a “linguagem adulta”, seus códigos e símbolos, suas regras e proibições, poderá participar efetivamente (ativa e institucionalmente) dos jogos sociais de poder.

<sup>164</sup> KRISTEVA, 1994, p. 13.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>166</sup> “QUANTOS ESTRANGEIROS HAVERÁ?”, a menina se pergunta. Cf. VETERANYI, 2004, p. 99.

Outras vezes, o circo nos dá um trailer grande, com banheiro. Ou os quartos de hotéis são buracos úmidos cheios de bichos. Mas, de vez em quando, ficamos em hotéis de luxo, com geladeira e televisão no quarto.<sup>167</sup>

Mesmo nas vezes em que melhor se acomodam, quando pernoitam em hotéis de luxo, “com geladeira e televisão no quarto”, a estadia é somente temporária, ou seja, têm logo de partir, buscar novo abrigo em mais um outro país desconhecido. Enfatiza-se aqui, podemos notar, o caráter provisório da casa, bem como o de tudo mais que em solo estrangeiro adquirem. As relações interpessoais, o trabalho informal e as conquistas, ainda que mínimas, desvanecem uma a uma para que possam seguir viagem. O que resta dos países visitados são apenas objetos, *souvenirs* de pouco valor, como as pelúcias de barracas de tiro das festas populares colecionadas pela tia. Tais objetos são guardados juntos às coleções de pinturas a óleo com cavalos do pai e de porcelana fina (nunca usada) da mãe; tudo é embrulhado com muito jornal e trancado numa grande mala:

Meu pai coleciona pinturas a óleo com cavalos, e minha mãe porcelana fina, que não usamos nunca, porque, de embrulhar e desembulhar, se gasta e quebra. As coisas que temos estão todas em uma grande mala, embrulhadas com muito jornal.

COLECIONAMOS COISAS BONITAS DE TODOS OS PAÍSES PARA A NOSSA CASA GRANDE.

Minha tia coleciona bichos de pelúcia que seus amantes ganham nas barracas de tiro das festas populares.<sup>168</sup>

Diante de tais circunstâncias, podemos, então, nos perguntar: de que modo despontam, no romance, a perplexidade e o *drama* do estrangeiro? Em meio a rotas e travessias, medo e perseguições, quais estratégias de sobrevivência têm de criar em solo desconhecido? Há, a despeito de toda a violência, uma felicidade que se insurge, nova e arrebatadora, obstinada e “marginal”? E quanto à língua-mãe? Abandonam-na, por força do hábito, para ceder lugar a novas e difíceis sonoridades, estas que a muito custo procuram dominar? Para responder a essas questões é preciso retomar a discussão empreendida por intermédio do texto de Julia Kristeva. Neste processo, vale lembrar as três características que ligam o estrangeiro à criança, sendo elas: a ilicitude ou estado de ilegalidade a qual ambos estão subjugados, a felicidade transgressora que decorre a despeito ou para além desta condição e, finalmente, a necessidade de apreensão da língua que lhes é estranha.

---

<sup>167</sup> VETERANYI, 2004, p. 26.

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 28.

\*\*\*

O estado de ilegalidade a que se subjugava o estrangeiro é facilmente visto aqui, posto que, nos países aonde vão, a vida que levam é a de foragidos. Em meio às rotas pelas quais se aventuram, pai, mãe, tia e filhas vivem em constante estado de alerta, o que significa dizer que não podem, por um minuto sequer, esquecer a condição que se encontram: são, pois, imigrantes ilegais, refugiados políticos da Romênia Socialista, a fugir das garras do infame ditador. Deste modo, devem cuidar, também ali, em solo desconhecido, para não serem descobertos pelos agentes a serviço do Estado, a saber, os seguranças da polícia secreta romena (SECURITATE), infiltrados no “estrangeiro” à procura de detratores<sup>169</sup>. Nas travessias em que se arriscam, precisam contar com a sorte, ou, ainda, com a “boa vontade” dos agentes da fronteira local:

Temos passaporte de refugiados.  
Em todas as fronteiras, tratam-nos de maneira muito diversa de como se tratam as pessoas de verdade. A polícia nos faz descer e desaparece com os nossos passaportes. Minha mãe sempre lhes dá presentes, chocolates, cigarro, conhaque.  
E faz olhos doces.  
Mesmo assim, nunca sabemos se eles vão telefonar ou não para a SECURITATE.<sup>170</sup>

O tão desejado desenraizamento que experimentam longe de casa não é, por certo, vivido sem alguma dificuldade. Como se vê, mesmo já longe, não estão de todo livres da vigília do Estado, personificada sob a forma dos espiões informantes (“são todos espiões”, a mãe diz, “só os que também fugiram não são espiões<sup>171</sup>”). Se, no país natal, sofrem do mal da pobreza, da escassez de alimentos, da censura e do autoritarismo — males aos quais ainda está submetida a sua gente, os familiares deixados para trás —, em solo estrangeiro, por sua vez, seguem igualmente sendo vítimas do regime, visto que, mesmo distantes, têm de viver à sua sombra: devem usar de nomes falsos, ater-se a qualquer sinal à rua e trancar bem as portas do quarto de hotel:

SE ALGUÉM PERGUNTA MEU NOME, tenho de dizer:  
Pergunte à minha mãe.  
Se souberem quem somos, seremos sequestrados e enviados de volta, meus pais e minha tia serão assassinados, minha irmã e eu vamos morrer de fome, e todos vão rir de nós.

---

<sup>169</sup> Rebeldes ou refratários; indivíduos que, por sustentarem uma postura contrária às posições do governo, representam, em tese, ameaça à ordem e à soberania nacional. Uma discussão mais sobre o regime ditatorial de Nicolae Ceaușescu será empreendida na seção 11: “O ditador proibiu Deus”.

<sup>170</sup> VETERANYI, 2004, p. 70.

<sup>171</sup> Ibid., 2004, p. 61.

Na Romênia, depois da nossa fuga, meus pais foram condenados à morte.  
 No hotel, meu pai coloca o armário e a cama na frente da poltrona. Às vezes dormimos todos na mesma cama. Graças a Deus nem todos hotéis têm sacada, porque senão é mais uma porta para trancar!  
 Minhas bonecas também não podem andar sozinhas na rua.  
 Se temos de nos esconder tanto aqui, não sei porque fugimos de casa.  
 Jamais poderemos voltar, é proibido.<sup>172</sup>

No novo país, a desconfiança faz-se regra, pois, como bem sabem, “O MAIS IMPORTANTE” é “tomar cuidado com os outros<sup>173</sup>”. A vida no estrangeiro certamente não é a mais fácil. Além da constante ameaça de serem descobertos pelo serviço secreto romeno, têm de contar com a possível delação do outro nativo, bem como lidar com todo o tipo de hostilidades e preconceitos que recaem sobre o seu povo. Para passarem despercebidos, devem, portanto, impor a si mesmos uma disciplina rígida, nos limites da qual lhes é recomendada a mais cautelosa discrição: “Não lhes dizer a verdade, para que ninguém possa zombar de nós<sup>174</sup>”. Assim, se se disfarçam bem, não chegam a ser notados, podendo, ao menos por um breve intervalo, viver como os demais, isto é, sem serem perturbados simplesmente por serem quem são: estrangeiros. A menina nos conta como, por meio de novas e diferentes narrativas<sup>175</sup> que inventa sobre si e sobre a sua família, consegue disfarçar as suas “excentricidades”, passando, assim, por “outro qualquer”: “As pessoas não percebem que sou diferente, invento sempre novas histórias para que elas não pensem que não somos ninguém e não fizemos nada de interessante<sup>176</sup>”.

A despeito de tudo o que sofrem, porém — não obstante a violência e a perseguição, a intolerância e também a saudade<sup>177</sup> —, é no estrangeiro, e somente no estrangeiro, onde vivem uma espécie “estranha” de felicidade. “Se a felicidade estranha do estrangeiro é a de manter essa eternidade em fuga ou esse transitório perpétuo<sup>178</sup>”, tal como nos indica Kristeva, assim o fazem as personagens, transferindo-se de circo em circo, de país em país — não com o intuito

---

<sup>172</sup> VETERANYI, 2004, p. 60.

<sup>173</sup> Ibid., p. 22.

<sup>174</sup> Idem.

<sup>175</sup> “Somos ortodoxos, somos judeus, somos internacionais! Meu avô tinha um picadeiro, era comerciante, capitão, viajava de país em país, nunca saiu de sua cidade e era condutor de locomotiva. Ele era grego, romeno, agricultor, turco, judeu, fidalgo, cigano, ortodoxo. Minha mãe já trabalhava no circo desde criança, para sustentar toda a sua família. Em outra versão, ela foge do circo com o meu pai contra a vontade dos próprios pais. Isso teria custado a vida da minha avó, embora em outra história, ela tenha morrido por conta da nossa fuga”. Cf. VETERANYI, 2004, p. 64.

<sup>176</sup> VETERANYI, 2004, p. 22.

<sup>177</sup> A saudade que sentem dos de casa e a saudade que os de casa sentem deles é flagrada em alguns trechos, como quando a menina conta a respeito da sua avó: “EM CASA, MINHA AVÓ MORREU DE DESGOSTO E SAUDADE. Minha mãe diz que, aqui, tudo é muito melhor e chora. Eu só penso em voltar. Os outros, os que deixamos em nosso país, têm esperança de também poderem vir para cá quando ficarmos ricos. Eles nos amam”. Cf. VETERANYI, 2004, p. 61.

<sup>178</sup> KRISTEVA, 1994, p. 12.

de permanecer (fincar estadia), mas, ao contrário, de parar para logo partir. É, pois, como se, inexplicavelmente, algo os impelisse sempre à frente. Seguir viagem lhes parece algo impreterível, posto que irremediável: uma inclinação que eles, de natureza subversiva — seres dissidentes, relegados às margens —, parecem predispor. Involuntariamente, tal como o sangue corre em direção ao coração, a menina e a sua família dirigem-se rumo ao desconhecido:

Os homens buscam a felicidade como nosso sangue busca o coração. Quando o sangue não corre mais para o coração, o homem seca, diz meu pai.  
O estrangeiro é o coração. E nós, o sangue.<sup>179</sup>

Quanto às línguas estrangeiras, finalmente, não há outra saída senão se adaptar. Ao dizer que “EM CADA LÍNGUA A MESMA COISA SE CHAMA DIFERENTE<sup>180</sup>”, a menina sintetiza bem a confusão de sonoridades a qual ela e os seus têm de enfrentar. A língua, vemos, representa para eles uma noção de pertencimento ou referência nacional. Esta referência, no entanto, é parcialmente relativizável. A exemplo do que ocorre com o pai. Se, na Romênia, é tido como estrangeiro em relação a elas, à mulher e as filhas, no “estrangeiro” propriamente dito, entretanto, deixa de sê-lo:

Meu pai fala uma língua estrangeira diferente da nossa, no nosso país ele também era estrangeiro.  
Ele não é um dos nossos, diz minha mãe.  
Mas no estrangeiro não somos estrangeiros entre nós, embora meu pai fale cada frase em uma língua diferente. Acho que nem ele entende o que diz.<sup>181</sup>

Oscilação entre o sentimento de pertencimento e inadequação; desordem de sonoridades, sentidos, referências. A fim de lidar com tudo isso, a menina transfere às bonecas, por meio de um exercício de miniaturização<sup>182</sup>, o sofrimento relativo ao aprendizado das línguas desconhecidas e o cansaço sentido por não as compreender: “MINHAS BONECAS EMAGRECERAM MUITO. ELAS NÃO ENTENDEM LÍNGUAS ESTRANGEIRAS<sup>183</sup>”. A língua materna, contudo, independentemente do entendimento das outras, “das de fora”, conserva-se como *sua*: segue não apenas sendo usada trailer adentro, na rotina do dia-dia, entre os seus, mais que isso, se encontra gravada em seu corpo, presa às memórias de tempos mais remotos, de gerações que a antecederam, inclusive. Para evocar com exatidão as palavras de

---

<sup>179</sup> VETERANYI, 2004, p. 62

<sup>180</sup> Ibid., p. 96.

<sup>181</sup> Ibid., p. 58.

<sup>182</sup> Tal como nos exercícios descritos na seção 4: “O horror dentro do horror”.

<sup>183</sup> VETERANYI, 2004, p. 62.

Julia Kristeva, e juntá-las às de Aglaja: “Na memória noturna do corpo, no sonho agridoce da infância<sup>184</sup>”, “a língua materna corre sozinha, [...] como o sangue nas veias<sup>185</sup>”.

---

<sup>184</sup> KRISTEVA, 1994, p. 22.

<sup>185</sup> VETERANYI, 2004, p. 157.

## 10. Pratos típicos da Romênia

Referida desde o estranho título do livro e mencionada aqui e ali; dos fartos pratos típicos às sobras de ossos de galinha —, a comida aparece como elemento recorrente em *Por que a criança cozinha na polenta*. Torna-se, pois, indispensável pensar algumas das funções que assume no romance, avaliando de que modo a sua constante aparição cumpre papéis significativos na narrativa. Como se sabe, as relações entre literatura e comida, práticas culturais alimentícias e subjetividade compõem um campo fecundo a ser explorado. Dele, emergem considerações acerca dos nossos desejos, intenções, identidades partilhadas e percepções individuais. Segundo Roland Barthes (1979), o alimento aparece, mais que simples item de consumo, como indicativo textual, que se abre a um domínio maior de sentidos:

Quando compra, um item de comida, consome ou o serve, o homem moderno não manipula um simples objeto de maneira puramente transitiva; este item de comida resume e transmite uma situação; constitui uma informação; significa. Isso quer dizer que não é apenas um indicador de um conjunto de motivações mais ou menos conscientes, mas que é um signo real, talvez a unidade funcional de um sistema de comunicação.<sup>186</sup>

Em lógica consonante, Terry Eagleton, em seu *Edible Écriture* (1998) o vê tal qual o “texto pós-estruturalista”, isto é, passível de leituras, livre ao jogo interpretativo:

Se há uma coisa certa sobre a comida, é que ela nunca é apenas comida. Assim como o texto pós-estruturalista, a comida é infinitamente interpretável, como presente, ameaça, veneno, recompensa, troca, sedução, solidariedade, asfixia.<sup>187</sup>

Também em Walter Benjamin, o tema da comida é frequentemente aludido, sendo relacionado à arte do romance — o romance, tal qual o alimento, deve ser “devorado” de uma só vez. Não à toa, para o filósofo, não é outra senão a fada da cozinha a sua musa: “em suma, se existe uma musa do romance — a décima — o seu emblema é o da fada da cozinha”, ela quem “tira o mundo do estado cru, para lhe preparar pratos comestíveis e extrair dele o seu gosto<sup>188</sup>”. Em *Comidas* (1930), pequenos excertos nos mostram a relação do filósofo com os alimentos, estes que, por vezes, provocam nele um efeito extasiado de atração. Figos frescos,

<sup>186</sup> Cf. BARTHES, 2012, p. 21. Tradução nossa.

<sup>187</sup> Cf. EAGLETON, 1998, p. 204. Tradução nossa.

<sup>188</sup> BENJAMIN, 2013, p. 130.

café *crème*, falerno e bacalhau, *Borscht*, *pranzo caprese* e omelete de amoras. De cada prato, depreende uma espécie de fascínio único. A lambança da fruta madura, os *petits déjeuners* em bistrôs franceses e refeições em osterias romanas, a fabulosa sopa de beterraba que sacia lentamente, descendo morna pelo seu corpo, a “papa” gordurosa oferecida numa imundície de lar em contraste à refeição servida ao lume, na cabana de uma velha senhora como recompensa após difíceis batalhas enfrentadas por pai e filho. A relação com a comida é, para Benjamin, uma experiência voluptuosa, que assume contornos sensuais. Em ocasião de estar em Capri, sob os cuidados de uma cortesã sexagenária, chega a confundir a lascívia suscitada pela mulher e pela comida: “espremido e esfregado com o seu molho — se da comida ou da mulher, não saberia dizer<sup>189</sup>”.

\*\*\*

A comida aparece atrelada à espacialidade: às rotas, aos desvios e passeios. Os excertos benjaminianos sobre desjejuns, jantares, degustações coincidem, quase sempre, com a lembrança das cidades visitadas pelo filósofo. Também em Aglaja, os pratos típicos dispõem de uma ligação íntima ora com a terra natal, ora com o estrangeiro. Assim, é pela via do olfato e do paladar, que as personagens conservam a sua origem, a sua ligação com a terra natal: a Romênia. Do cheiro das beringelas assadas, preparadas em viagem, desponta a lembrança de casa. E eis que é preciso manter o trailer bem fechado, “para a casa não evaporar”:

Aqui, todos os países estão no estrangeiro.

O circo está sempre no estrangeiro. Mas, no trailer, estamos em casa. Eu abro a porta do trailer o menos possível, para a casa não evaporar.

As beringelas assadas da minha mãe cheiram, em todos os lugares, igual como em casa, não importa em que país estejamos. Minha mãe diz que aproveitamos muito mais do nosso país no estrangeiro, pois toda a comida no nosso país é vendida no estrangeiro.

SE ESTIVÉSSEMOS EM CASA, TUDO CHEIRARIA COMO NO ESTRANGEIRO?

Só conheço meu país pelo cheiro. Ele tem o cheiro da comida de minha mãe.

Meu pai diz que a gente lembra do cheiro do país da gente em toda a parte, mas só reconhece quando está longe.<sup>190</sup>

---

<sup>189</sup> BENJAMIN, 2013, p. 80.

<sup>190</sup> VETERANYI, 2004, p. 19.

Todos os países aonde vão são iguais: podem ser condensados no “estrangeiro”; o país natal, entretanto, é singular, pois corresponde ao cheiro da comida da sua mãe. O paradoxo surge pelo alimento, pelo prato típico da sua terra: se têm, o tempo inteiro impregnado em si mesmas, o cheiro de onde vêm, apenas distante, em rota de fuga, as personagens podem reconhecê-lo de fato. A impressão em relação às coisas de antes, do país de origem, é alterada definitivamente, uma vez que a separação, o corte e o distanciamento lhes assomam uma emoção nova: a melancolia, o sentimento nostálgico. Tal é a razão, portanto, das palavras da menina, quando diz: “A comida da minha mãe tem o mesmo cheiro no mundo inteiro, mas, no estrangeiro, tem um gosto diferente, por causa da saudade<sup>191</sup>”.

Do preparo ao cheiro, do cheiro à saudade. Como se pode notar, a comida deixa de ser apenas herança cultural; é, pois, tomada aqui, metonimicamente, como signo de reconhecimento do país de origem. De outro modo, é possível dizer que a Romênia se presentifica nos pratos mencionados. Através deles, pode-se recuperar o que se deixa para trás, e isso inclui tanto os parentes e a vida anterior bruscamente interrompida, quanto a miséria, a pobreza e a opressão. Pela relação com o alimento, a vida de antes e a de agora aparecem justapostas. “Viver como ricos” não significa, para a garota e para a sua família, nada além da certeza despreocupada de poder jogar fora os ossos de galinha ao tomar sopa. Este conforto, mínimo aos nossos olhos, contrasta com a extrema escassez de alimentos na Romênia socialista, onde, para se conseguir o pão diário, é preciso enfrentar, noite adentro, filas intermináveis:

Além do mais, aqui vivemos como ricos: depois de comer, podemos jogar os ossos da sopa fora sem peso na consciência, enquanto que, em casa, temos de guardá-los para a próxima sopa.

Em casa, minha prima, Anika, tem de passar a noite inteira na fila da padaria. As pessoas ficam tão próximas umas das outras que podem até dormir, enquanto esperam.

NO MEU PAÍS, FICAR EM FILAS É UMA PROFISSÃO.

Tio Neagu e seus filhos se alternam dia e noite esperando e, pouco antes de chegar à loja, vendem seus lugares para aqueles que podem se dar ao luxo de não ter de esperar. Depois, eles voltam para o fim da fila.

No estrangeiro, pode-se poupar a espera.

Aqui, não se precisa de tempo para fazer compras, só de dinheiro.

Na feira, quase nunca é preciso fazer fila, pelo contrário, tratam-nos como se fôssemos pessoas importantes, dizem até obrigado quando compramos algo.<sup>192</sup>

A denúncia às privações vivenciadas pelo povo romeno durante o regime ditatorial de Nicolae Ceaușescu, tais quais a dificuldade pela garantia de alimentos — dadas as longas filas

---

<sup>191</sup> VETERANYI, 2004, p. 21.

<sup>192</sup> Ibid., p. 21.

de espera frente aos centros de reabastecimento coletivos —, o alto índice de pobreza e, conseqüentemente, de insatisfação popular contra o governo, é relatada aqui, bem como em outras passagens do livro. É o caso de quando, por exemplo, a narradora, ao falar sobre os seus gostos e os do seu pai, menciona a exclusividade das laranjas em ocasiões de celebração, como em festas de Natal: “Não gosto de laranjas, embora no meu país só se coma laranjas no Natal. O prato preferido do meu pai é ovos mexidos com tomates<sup>193</sup>”. Ovos mexidos com tomates: um prato simples, e, no entanto, o preferido do pai. A escolha, não sendo arbitrária, revela a modéstia do gosto, e se liga ao racionamento de alimentos sofrido devido ao programa de austeridade econômica imposto em seu país. Dentre os contrastes entre a casa e o estrangeiro, entre as privações e os “luxos” capitalistas, unem-se, ainda assim, uns aos outros pela boca, isto é, por como se relacionam e consomem a comida: “O ESTRANGEIRO NÃO NOS MODIFICA, EM TODOS OS PAÍSES COMEMOS COM A BOCA<sup>194</sup>”. O modo de preparo desta, tal qual num ritual, é repetido em qualquer um dos países onde estejam, ainda que, para tanto, tenham de tomar certas precauções; são, afinal, imigrantes ilegais e, portanto, devem ser discretos. Nos hotéis baratos onde se hospedam, é preciso abafar o som para abater a galinha, comprada ainda viva:

Nem bem amanhece, minha mãe se levanta e começa a cozinhar, depena a galinha e a segura sobre a chama do bico de gás. Minha mãe prefere comprar as galinhas vivas, pois a carne é mais fresca.

NA HORA DO ABATE, O CACAREJO DAS GALINHAS É INTERNACIONAL, ENTENDEMOS NÃO IMPORTA O LUGAR.

É proibido abater animais nos hotéis, ligamos o rádio, abrimos a janela e fazemos barulho. Não gosto de ver a galinha antes, senão quero que ela fique viva. O que não vai para sopa acaba no vaso sanitário. Eu fico com medo do vaso sanitário, de noite, faço xixi na pia, dali eu sei que não vai sair nenhuma galinha morta<sup>195</sup>

Pelo ritual com o alimento, experimentam, também, o contato com uma dimensão religiosa da cultura romena. Através do preparo de bolo de sêmola, a mãe, a tia e a menina, professam a fé católica, seguindo os ensinamentos da igreja de base ortodoxa — vertente cristã de maior expressão em seu país<sup>196</sup>. Aqui, é claro, a crença opera mais uma vez pela via da profanação, isto é, por uma dessacralização do sagrado, através de um réuso deliberadamente

<sup>193</sup> VETERANYI, 2004, p. 24.

<sup>194</sup> Ibid., p. 25.

<sup>195</sup> Ibid., p. 26.

<sup>196</sup> Segundo censo realizado em 2011, cerca de 86,5% da população romena se diz vinculada à Igreja Ortodoxa Romena. ROMÊNIA. Institutul Național de Statistică. *census results by religion*, 2011. Disponível em: <http://www.recensamantromania.ro/>. Acesso em: 7 dez. 2020.

inventivo, incongruente de seu *ritus*<sup>197</sup>. Longe da igreja, elas repartem o bolo entre si. E eis que o canto litúrgico assume um tom teatral, beirando a comicidade. Num timbre exageradamente afetado, a mãe evoca os familiares mortos:

Somos boa gente, diz minha mãe, porque somos ortodoxos.  
 O que é ortodoxo?  
 É quando se acredita em Deus, diz ela.  
 Os ortodoxos basicamente cantam, comem e rezam. Mas nunca os visitei.  
 Minha tia sempre faz bolo de sêmola para os mortos, pois não há nenhuma igreja ortodoxa para doarmos o bolo.  
 Enquanto come o bolo, minha mãe chora e enumera os mortos da minha família.  
 Minha tia pisca o olho para mim:  
 Sua mãe poderia ser cantora de ópera.<sup>198</sup>

\*\*\*

A comida liga-se não somente a um senso de pertencimento coletivo — à lembrança da terra natal, dos seus pratos típicos e ritos tradicionais —, mas, também, à identidade individual das personagens. Logo no início do romance, a fim de se apresentar, a menina-narradora lista<sup>199</sup>, um a um, os seus pratos preferidos:

#### O QUE MAIS GOSTO DE COMER É:

Polenta com sal e manteiga.  
 Sopa de galinha.  
 Algodão doce.  
 Frango assado com alho.  
 Manteiga.  
 Pão preto com tomate, cebola e óleo de semente de girassol.  
 Almôndegas.  
 Crepe com geleia.  
 Carne de porco com gelatina de alho.  
 Frango com tomate, purê de batata e cebolas assadas.  
 Chocolate branco sem nozes.  
 Arroz doce com passas de uvas e canela.  
 Salada de berinjela com maionese.  
 Banho com cubinhos de toucinhos.  
 Pimentão recheado, nata azeda e polenta.  
 Salame húngaro.  
 Folheado de maçãs assadas.  
 Carne de porco com chucrute.  
 Morcilha.  
 Bolo de sêmola para os mortos recheado com confetes de chocolate colorido.

<sup>197</sup> A noção de profanação, segundo Giorgio Agamben, é tratada no final da segunda seção da dissertação: “Crescer ao contrário”, e é retomada ao longo de todo o texto, seja pela acepação heterodoxa através da qual as personagens do livro se relacionam com o viés religioso, seja pelas brincadeiras infantis que subvertem a ordem adulta.

<sup>198</sup> VETERANYI, 2004, p. 45.

<sup>199</sup> O dispositivo das listas destaca-se, entre outros, como amostra da encenação gráfica da narrativa. Listados um a um, os alimentos preferidos parecem fazer parte de uma tentativa por parte da menina de enumerar a desordem, de dar ordem ao caos.

Uvas com pão branco.  
 Pepino com sal.  
 Linguíça de alho.  
 Polenta quente com leite frio.  
 Carne enrolada em folhas de parreira.  
 Pirulito.  
 Galuche com cebolas cruas.  
 Polenta com queijo de cabra.  
 Pão branco com manteiga e açúcar.  
 Amêndoas tostadas.  
 Chiclete com recheio surpresa.<sup>200</sup>

Intercalando pratos “de almoço” e guloseimas açucaradas (algodão-doce, pirulito, chiclete com recheio surpresa), a menina mostra-se ao leitor, deixando escapar o que, a despeito das difíceis circunstâncias em que vivem, conserva de inequivocamente infantil. A comida, como se vê, assinala a individualidade, mas não apenas: dá vazão aos sentimentos, tornando-se correlata a esses, rematando-os ou acentuando-os. Assim, do mesmo modo como pode significar, para aquela estranha família, um elemento de união e, não raro, de alegria<sup>201</sup> (na medida em que, em condições de tantas dificuldades, esta pode ser experienciada) — ESPERO O DIA INTEIRO QUE CHEGUE A NOITE. SE MINHA MÃE NÃO CAI DA CÚPULA, JANTAMOS JUNTOS SOPA DE GALINHA<sup>202</sup> —, pode igualmente funcionar, através do seu preparo, como escape para a expressão da raiva reprimida. Eis o porquê, amassadas com um soco, as cebolas ficam mais saborosas: “As cebolas cruas ficam melhores quando as amasso com um soco. O miolo salta longe<sup>203</sup>”. E a razão de, longe dos pais, no internato da senhora Hitz, a comida ter gosto de “circo sendo desmoronado”: “AQUI. A COMIDA TEM GOSTO DE CIRCO SENDO DESMORONADO<sup>204</sup>”.

No internato da senhora Hitz, aliás, a comida assume uma função específica, cumprindo papel decisivo no rígido sistema de ensino aplicado ali. Obtendo prêmios (dados em açúcar) ou pulando refeições, as crianças são, assim, respectivamente recompensadas ou castigadas. No caso de ganharem guloseimas dos pais, ao se encontrarem com eles nos fins de semana, têm de dar tudo à Sra. Hitz. A lição cristã ensina que devem ser generosos, aprender a dividir. Se furtam os doces dos outros, merecem o pior:

<sup>200</sup> VETERANYI, 2004, p. 22-23.

<sup>201</sup> A comida está relacionada muitas vezes a bons momentos vivenciados em família. Em certo trecho, lemos: “AS COISAS MAIS BONITAS SÃO quando jantamos juntos depois do espetáculo. Quando minha mãe está na cama e dorme profundamente. Quando ela se levanta cedinho sem fazer barulho, ajeita a minha coberta e começa a cozinhar. O cheiro de pena de galinha chamuscada é um aconchego. Então adormeço”. Cf. VETERANYI, 2004, p. 77.

<sup>202</sup> VETERANYI, 2004, p. 32.

<sup>203</sup> Ibid., p. 24.

<sup>204</sup> Ibid., p. 104.

Na segunda-feira, todos estão cansados do fim de semana. As outras crianças contam que, no fim de semana, fizeram caminhadas com seus pais. Elas trazem guloseimas, mas são obrigadas a entregar à senhora Hitz. Todas as guloseimas que nossos pais nos enviam ficam trancadas no armário dos chocolates. A senhora Hitz decide o que podemos comer. Quem tem mais guloseimas é obrigado a dividir com as outras crianças. Isso tem a ver com a igreja. Uma vez, a senhora Hitz apanhou um menino tentando arrombar o armário dos chocolates. De castigo, em todas as refeições, deram-lhe só chocolate, até que ele quase desmaiou. Quem roubar será punido, disse a senhora Hitz.<sup>205</sup>

E que sejam gratos pelo que têm, ainda que o gosto lhes pareça ruim:

Todos os dias, temos de comer flocos de cereal — que parece serragem — misturados com frutas e leite até formar um mingau. No início, eu me recusava. De manhã, de tarde e de noite, colocavam na minha frente o mesmo prato. Quando comi e vomitei, fui obrigada a comer o vômito, para aprender a não deixar restos. Quando alguém não gosta de alguma coisa, a senhora Hitz sempre fala das crianças pobres que morrem de fome na África. Foi então que eu percebi que ela nunca esteve na Romênia, senão ela não daria sempre o mesmo exemplo. Também não acredito que já tenha estado na África.<sup>206</sup>

Comer até vomitar. Ingerir o próprio vômito a fim de não deixar restos. A comida como fonte de punição, tortura física que, não obstante, serve de método pedagógico. Se há gente com fome no mundo, como deixar sobras, recusar o que lhe servem? Eis a moral cristã enfiada goela abaixo das crianças. A menina, contudo, sabe rejeitá-la, cuspi-la longe. Perspicazmente, nota a hipocrisia do discurso da diretora: por que falar da África, se nem sequer se esteve lá? Por que falar *somente* da África se, em seu próprio país, as pessoas também passam fome?

---

<sup>205</sup> VETERANYI, 2004, p. 104

<sup>206</sup> Idem.

## 11. O ditador proibiu Deus

A escassez de alimentos é posta no romance como uma das principais agruras vivenciadas durante o período socialista da Romênia. Para além das intermináveis filas de abastecimento coletivo, onde esperavam por horas a fio a troca do pão diário, as famílias romenas sofriam com a má-qualidade daquilo que eram obrigadas a comer. “Prefiro nem saber o que minha família é obrigada a comer”, declara a menina-narradora, e confessa, envergonhada: “tenho vergonha de tê-los deixado para trás<sup>207</sup>”. Os pratos típicos romenos apreciados por todo o mundo — salames recheados, charutinhas de repolho com carne de porco, bem como a famosa *mămăligă* (polenta fresca) — andavam em falta<sup>208</sup>. Devido à carestia alimentar, Nicolae Ceaușescu passou a adotar duras medidas de racionamento — pelas quais, dentre outras medidas antipopulares, o seu governo ficou conhecido posteriormente. Em relação aos suprimentos básicos, a regra era simples: nada podia ser desperdiçado, tudo devia ser poupado ou reaproveitado. Exageros à parte, diz-se que, naquele tempo, a miséria chegou a tal ponto que sequer era permitido ter um cãozinho em casa — este, ou morria de fome, ou era morto para servir de jantar (faziam dele caldo de carne!):

Tenho muita sorte, ao menos somos tão ricos que ainda não preciso comer Boxi.  
Na Romênia, quem tem um cão ou deixa morrer de fome, ou faz dele um caldo de carne, para não morrer de fome.  
Prefiro nem saber o que minha família é obrigada a comer.  
Tenho vergonha de tê-los deixado lá.  
Todos me conhecem e nos amam.  
Mas eu confundo os nomes todos dos meu parentes.<sup>209</sup>

A recessão cuja duração se estendeu ao menos pelos quinze últimos anos do governo de Nicolae Ceaușescu deu-se por razão de uma má-gestão econômica por parte do líder comunista.

---

<sup>207</sup> VETERANYI, 2004, p. 73.

<sup>208</sup> A situação tornou-se insustentável. No ano de 1981, em decorrência da escassez crônica de alimentos, Ceaușescu reintroduziu o programa de racionamento alimentar ("Programa de Alimentação Racional"), que havia sido interrompido em 1954, no governo de Gheorghiu-Dej. O mercado, então, passou a restringir-se à dieta imposta pelos “cartões de racionamento”, distribuídos pelo governo a cada cidadão: pão, leite, óleo de cozinha, açúcar e carne eram calculadamente repartidos e mesmo a quantidade de calorias ingeridas diariamente passaram a ser contabilizadas: “Ceaușescu afirmou que os romenos estavam comendo demasiadamente, consumindo mais calorias do que o necessário, e estabeleceu limites ao consumo per capita para o período de 1982 a 1985. O programa reduziu os limites de consumo calórico em 9-15 por cento, para 2,800-3,000 calorias por dia”. Uma política de racionamento tão rigorosa passava dos limites do tolerável. Ao adotar tais medidas, diante da crise, o governo declinava inequivocamente rumo ao seu fim: “A história oferece poucos exemplos de líderes políticos declarando num documento oficial quantos quilos de vegetais um cidadão tinha direito”. Cf. GEORGESCU, 1991, p. 260. Tradução nossa.

<sup>209</sup> VETERANYI, 2004, p. 73.

A fim de pagar dívidas externas — causadas, sobretudo, pelo acelerado processo de industrialização do país<sup>210</sup> — Ceaușescu teria apostado numa política voluntarista de exportação: os produtos agrícolas e industriais produzidos nacionalmente seriam, em sua quase totalidade, vendidos para os países vizinhos, gerando, assim, uma crise de abastecimento interno. Como consequência da grave escassez de recursos para o suprimento das demandas mais básicas do país — havia um déficit não apenas de alimentos, mas, também, de energia, medicamentos, etc. —, somada às medidas de austeridade fiscal adotadas pelo governo em decorrência, justamente, da própria crise, a Romênia teria vivenciado um cenário de empobrecimento generalizado. A conjuntura política e social deste período, tal qual descrita no livro, é das mais conturbadas: sobreviver, com tão pouco, torna-se tarefa árdua, praticamente impossível para a parcela mais vulnerável da população, aquela que, mesmo antes do regime, não detinha posses. Diante da extrema pobreza que alarga o país, o exílio — clandestino, ou não — surge, então, como alternativa. Tal saída, contudo, ocorre, mais uma vez, de forma desigual. Enquanto alguns se dão ao luxo de recorrer à emigração legalizada, a fim de retomarem à vida de privilégios — velha conhecida de outros tempos: “NOSSO REI<sup>211</sup> TAMBÉM FUGIU PARA O ESTRANGEIRO, POIS ELE NÃO PODIA MAIS SER RICO NA ROMÊNIA<sup>212</sup>”, outros, por sua vez, se arriscam pelas fronteiras, em travessias ilegais. É o caso, pois, da nossa família de artistas circenses, que decide largar a fama no Circo Nacional para tentar a sorte no “estrangeiro”:

---

<sup>210</sup> Segundo o historiador Vlad Georgescu, em seu *The romanians: a history*, Ceaușescu teria apostado num projeto megalomaniaco de expansão do setor industrial, com foco na produção de aço, maquinaria e compostos químicos. Tal aposta, contudo, para além de absurdamente custosa, baseava-se num descompasso em relação ao investimento agrícola, o que, por sua vez, acarretava num déficit de produtos básicos para o abastecimento interno do país. “De acordo com estatísticas oficiais, cerca de um terço do rendimento nacional, ou do produto material líquido (NMP), tinha sido reinvestido entre 1970 e 1984. Mais da metade dos investimentos tinham sido atribuídos à indústria, com a agricultura a receber apenas uma pequena fração do total”. O projeto ambicioso de desenvolvimento industrial, de proporções desmedidas, revelou-se, ainda, ineficaz em relação ao lucro prospectado. Sem condições materiais de emplacar no mercado internacional, o país se aprofundava em crise econômica: “Além disso, sem assegurar um mercado doméstico ou internacional para a sua produção, a Romênia começou a produzir bens de alto custo, mas de baixa qualidade, que provaram, com poucas exceções, não serem competitivos, e só podiam ser exportados para o mercado mundial com prejuízo. [...] A má qualidade e a baixa tecnologia obrigaram a Romênia a vender os seus produtos industriais a preços muito abaixo dos custos de produção, em grande parte nos mercados do Terceiro Mundo, e frequentemente em negócios de permuta e a crédito. Estes três setores também provaram ser a causa do déficit energético da Romênia, que assumiu proporções dramáticas durante os anos 80”. Cf. GEORGESCU, 1991, p. 268-270. Tradução nossa.

<sup>211</sup> O rei a que se refere a menina-narradora certamente é Miguel I da Romênia, “convidado” a renunciar ao seu posto após a vitória eleitoral do Partido Comunista, em 1946. A expulsão do monarca teria se dado por meio de uma audiência solicitada por Gheorghiu-Dej e o primeiro-ministro Petru Groza, na manhã de 30 de dezembro de 1947. Sobre a audiência, Vlad Georgescu conta: “eles eram muito educados, mas tinham tropas com fuzis à volta do palácio”. Tendo consultado um pequeno grupo de conselheiros leais à monarquia, o jovem rei decide por abdicar do posto e emigrar: “em 3 de janeiro de 1948, [Miguel I], o ex-monarca, de apenas vinte e seis anos de idade, deixou o Palácio de Peleş em Sinaia, para seguir em direção à Suíça”. Cf. GEORGESCU, 1991, p. 237. Tradução nossa.

<sup>212</sup> VETERANYI, 2004, p. 71.

Em casa, meus pais trabalhavam no circo nacional. Eram muito famosos.

#### O DITADOR CERCOU A ROMÊNIA DE ARAME FARPADO.

Meu pai, minha mãe, minha tia e eu fugimos de avião para o estrangeiro depois que meu pai roubou o dinheiro do dono do circo.

Minha mãe foi com o dinheiro para o HOTEL INTERNACIONAL, fez olhos doces e comprou dólares.

Os mortos vivem melhor do que os vivos, no céu não se precisa de passaporte para viajar, diz minha mãe.

Minha tia abandonou o marido. Ela quase nunca fala dele.

Em compensação, minha mãe fala de seus muitos irmãos e chora, batendo com a mão na cabeça. Parece um balé.<sup>213</sup>

\*\*\*

O empobrecimento generalizado da população foi, sem dúvida alguma, forte indicador para o descrédito da Romênia a nível global<sup>214</sup> e, em menor escala, razão para a fuga de muitas famílias romenas, como a da nossa protagonista: “fora o ditador e seus filhos, não há homens ricos na Romênia, meus pais fizeram bem em fugir, com filho de ditador eu não caso<sup>215</sup>”. Mas os problemas de ordem política não paravam por aí. Para além da má-gestão econômica e crise de abastecimento interno, o governo de Nicolae Ceaușescu teria sido marcado pelas vicissitudes de seu ego elevado, tais quais, dentre outras, a corrupção de verba pública para usufruto próprio e familiar, o nepotismo — a sua mulher, Elena, era vice-premiê e o seu filho, Nicu, além de ocupar cargos de destaque do governo, estava sendo educado para sucedê-lo na presidência — e o culto à personalidade. Quanto a este último, especificamente, tomava tais proporções que passava a alcançar as demais esferas do corpo social, penetrando, assim, nos nichos da vida privada. Em meio a uma atmosfera de desânimo<sup>216</sup> e pobreza, o povo se via obrigado a fingir

<sup>213</sup> VETERANYI, 2004, p. 43.

<sup>214</sup> A Romênia tornou-se o país mais empobrecido do Leste Europeu, chegando a experimentar, em meados da década de 80, uma situação econômica ainda pior do que aquela vivida durante a Segunda Guerra Mundial: “Os romenos estavam subnutridos, tendo de se contentar com as escassas rações alimentares. Embora estivessem sobrecarregados de trabalho, os seus rendimentos reais continuaram a diminuir devido tanto à inflação como à grave escassez de bens e serviços. Apesar dos anúncios partidários otimistas de que o problema da habitação tinha sido resolvido, a lei continuou a atribuir apenas doze metros quadrados de espaço de vida por pessoa. [...] Para além destas dificuldades, havia os constantes e recorrentes cortes no consumo doméstico de eletricidade e aquecimento para invernos insuportáveis, que forçavam as pessoas a viver e trabalhar em temperaturas geladas e avizinhas à escuridão. Proibições à condução privada eram impostas regularmente, a fim de poupar combustível. Sob o pretexto da austeridade, o regime impôs ao país um processo bizarro de retrocessos”. Cf. GEORGESCU, 1991, p. 271-272. Tradução nossa.

<sup>215</sup> VETERANYI, 2004, p. 70.

<sup>216</sup> O clima de tristeza e abatimento era geral, a ponto da criança romena se sentir envelhecida em relação às outras crianças, as do “estrangeiro”: “A tristeza envelhece. Eu sou mais velha do que as crianças no estrangeiro. Na Romênia, as crianças nascem velhas, porque já são pobres dentro da barriga das mães e ficam ouvindo as

admiração por aqueles que, a bem da verdade, eram os seus carrascos. Uma falsa aura de “mitificação”<sup>217</sup> havia sido criada em torno das lideranças envolvidas no governo Ceaușescu: adjetivos grandiloquentes deviam acompanhar os nomes de Nicolae e Elena, que tinham, agora, a sua biografia adornada e decorada — lendas sobre a sua história de vida eram difundidas, bem como se incentivava a peregrinação à Scornicești, cidade natal do ditador. Bandeiras estampadas com o retrato do casal eram vistas por toda a parte, e as suas fotografias eram coladas nas paredes das casas. Ademais, nas fábricas, escolas e nos locais de trabalho, hinos de louvor eram cantados em sua homenagem, com letras que faziam ode aos dizeres do Partido. Enfim, se o poder da igreja era minimamente confrontado — como tendencialmente o é o domínio das instituições religiosas nos regimes socialistas —, a imagem do ditador e da sua família, no entanto, devia ser adorada tal qual a do Deus cristão:

#### O DITADOR PROIBIU DEUS.

Mas, no estrangeiro podemos ter religião, embora aqui quase não haja igrejas ortodoxas.

Todas as noites, eu rezo a oração que minha mãe me ensinou.

Em casa, as crianças não podem rezar nem desenhar Deus.

Nos desenhos só podem aparecer o ditador e a sua família. Em todos os cômodos das casas, há um retrato dele, para que todas as crianças saibam que cara ele tem.<sup>218</sup>

O culto à personalidade influía, também, sobre a autonomia das produções artísticas locais, as quais, agora, estavam a julgo do partido comunista. A esse respeito depõe a escritora romena Herta Müller, vencedora do prêmio Nobel de Literatura de 2009, ao trazer à tona a sua experiência pessoal durante os anos que passou confinada em seu país, vivendo sob o domínio do regime ditatorial de Nicolae Ceaușescu. Nos breves ensaios contidos em seu livro *Sempre a mesma neve e sempre o mesmo tio* (2012), ela nos conta sobre os mecanismos de censura e coerção estatal, que, dentre outros efeitos, restringiam o campo de expressão artística. É o caso do que acontecia em relação à esfera da música, mais precisamente da música tradicional romena:

---

preocupações dos pais. Aqui, vivemos como no paraíso. Mas, mesmo assim, eu não fico mais jovem”. Cf. VETERANYI, 2004, p. 40.

<sup>217</sup> A propósito da falsa aura de mitificação forjada em torno do ditador e seus aliados: “Tal como nos casos de Josef Stalin, Kim II Sung da Coreia do Norte, ou Enver Hoxha da Albânia, a personalidade do presidente ultrapassou os limites da realidade e assumiu proporções míticas. As pessoas fizeram peregrinações à sua obscura cidade natal e teceram lendas sobre ela. O título do líder era sempre acompanhado de adjetivos extravagantes. A biografia de Ceaușescu foi constantemente reescrita para melhorar a hagiografia. A cada 26 de janeiro todo o país celebrava o aniversário do seu ‘filho mais amado’ com delírios de alegria, orgulho e reconhecimento que se aproximavam da deificação. ‘Ele é atemporal’, ‘ele é a Romênia, nós somos seus filhos’, escreveu o jornal Scinteia no seu aniversário em 1983”. Cf. GEORGESCU, 1991, p. 258. Tradução nossa.

<sup>218</sup> VETERANYI, 2004, p. 45.

O socialismo também dedilhou infinitamente muito a alma de seus vassallos. A música, mais do que todos os outros gêneros artísticos, foi usada como instrumento de dominação: canções infantis para o casal de ditadores e o partido, hits sobre a nova usina hidrelétrica ou a indústria do aço, canções populares sobre a gloriosa agronomia. Idiotas até doer, toscas em sua hipocrisia. Decadência na letra e na melodia até a destruição de todos os critérios artísticos. Aquilo que só se pode falar corando de tamanha vergonha era possível cantar patrioticamente e, como madeira de arribação, marchar com os pés nas ondas da harmonia.<sup>219</sup>

Durante os anos de vigência do governo, as canções tradicionais romenas, com as suas letras sombrias e melancólicas<sup>220</sup>, foram, pela vontade oficial, proibidas. Em seu lugar, ouvia-se agora os hinos e propagandas do Estado Socialista, que tinham a função de enaltecer o ditador e os seus feitos em prol do “bem da nação”. “Não é de se espantar que os governantes tivessem tanto medo desse cantar quanto da literatura, eles reagiram lá e cá com censura<sup>221</sup>”, escreve Herta, alertando sobre o poder subversivo da arte, capaz de denunciar e pôr à mostra o mais tirano dos regimes. Perseguição aos artistas, tomada da liberdade de expressão, vigilância e censura, bem como a exigência da centralidade do engajamento artístico na causa partidária<sup>222</sup>. Ironicamente, num governo dito popular, a expressão livre e autêntica da arte do povo, tão cara à preservação e ao estímulo da cultura de um país, passou a ser minada, substituída por uma arte incomparavelmente mais pobre, “toscamente panfletária”. Para barrar uma força tão poderosa — a força das massas —, somente um aparato bem estruturado de coerção, engendrado para submeter violentamente a classe artística a seu serviço: “Podemos forçar um

---

<sup>219</sup> MÜLLER, 2012, p. 25.

<sup>220</sup> As cantigas, compunham o imaginário popular romeno. Em meio ao constante sentimento de terror, as canções exerciam uma função apaziguadora: “Essas canções ensinam que o indivíduo, cada um, é valioso demais, mesmo para a menor das dores. Até hoje não entendi, e não entendi em mim mesma, como essas canções são capazes de aliviar através de sua desolação. Durante muitos anos percebi, não apenas em mim, que elas enfrentam a melancolia, sem minimizá-la. Talvez ofereçam apoio sobre a cumeeira mais estreita, e por isso sentimos que o luto mais bonito vem por meio da razão”. Cf. MÜLLER, 2012, p. 152.

<sup>221</sup> MÜLLER, 2012, p. 152.

<sup>222</sup> Uma política mais incisiva de repressão está diretamente ligada à ascensão de um centralismo absoluto, um neo-stalinismo ortodoxo de base nacionalista, assumido por Ceaușescu após a década de 70: “O culto da personalidade teve também um efeito infeliz no desenvolvimento cultural. Desde o início dos anos sessenta até à queda dos tecnocratas de Maurer, muitas melhorias tinham sido feitas ao longo dos anos cinquenta. Havia surgido uma maior abertura para o Ocidente, uma diminuição do papel da ideologia marxista, o cultivo de valores nacionais, a redução da censura, a modernização da educação e da investigação, e o aumento da liberdade para a criatividade na literatura e nas artes. O stalinismo dinâmico, porém, fechou as janelas do Ocidente, deixou a educação e a investigação em desordem, e voltou a colocar a literatura e a ciência sob rigoroso controle partidário. Todas estas medidas tornaram os anos posteriores a 1974 mais parecidos com o stalinismo total dos anos cinquenta do que com o período curto e mais liberal. O Estado investiu cada vez menos dinheiro em atividades culturais. [...] A mudança cultural mais marcante foi provavelmente o regresso incondicional à ideologia como principal instrumento de desenvolvimento social. Isto deu origem a um novo tipo de intelectual: o *apparatchik* do partido, com graus, títulos e pretensões, que tratou a cultura como uma espécie de domínio administrativo a ser planejado, coordenado e dirigido de acordo com as exigências da elite dominante. [...] Em 1981, foi adotado um plano de quatro anos para o ‘desenvolvimento da literatura’”. Cf. GEORGESCU, 1991, p. 255. Tradução nossa.

país que tem canções como essas há cem anos a entoar apenas músicas socialistas toscas, mal-ajambradas?”, pergunta-se Herta, e responde, apontando diretamente para o aparelhamento de controle estatal: “Sim, podemos. Se houver um denunciante em cada metro quadrado da assim chamada pátria, podemos<sup>223</sup>”. Sobre o cerceamento da liberdade artística na Romênia socialista, a menina-narradora — que, tal qual a escritora premiada pertence à classe dos artistas —, também se posiciona, denunciando a repressão a que ela e a sua família de artistas circenses encontravam-se subjugados. Cabe aqui, no entanto, considerar um fato: se, de um modo geral, a cultura estava à mercê dos interesses do Estado, para os artistas de rua, a gente relegada às margens, a situação era ainda mais perversa — uma vez insurgentes, não lhes restava meios de sobrevivência. Somente no “estrangeiro”, seria possível obter alguma fama sem ser, de algum modo, ligado ao partido do ditador: “NO ESTRANGEIRO É POSSÍVEL SER FAMOSO SEM SER MEMBRO DO PARTIDO DITADOR<sup>224</sup>”. Eis, portanto, mais uma razão, mais uma premissa para, malas feitas, partirem rumo ao “estrangeiro”.

\*\*\*

O que é ser rico?<sup>225</sup>”, pergunta-se a menina, e prossegue em suas especulações infantis, na tentativa de, novamente aqui, compreender o entorno que a cerca:

Minha família, em casa, não pode sequer ferver água, pois não tem água nem gás.  
Mas todas as minhas primas têm muitos filhos.  
Enviamos regularmente café e meias de seda. Mas eles sempre querem dólares.  
Todos acham que somos ricos. Que ideia! Como se fosse fácil!  
Aqui também é preciso ganhar dinheiro e pensar muito bem onde escondê-lo, meu pai  
o esconde todos os dias em um lugar diferente, para que ninguém descubra.<sup>226</sup>

A pobreza e a fome, tal como vimos, fazia parte do dia-dia de milhares de romenos que viviam à sombra da miséria e da opressão. Falta de alimentos, água, gás e energia, escassez de emprego e oportunidades, tudo isso somado à constante sensação de vigilância e perseguição. Esta, pois, é a realidade que a nossa protagonista e a sua família experimentam antes de partirem, bem como é a realidade dos parentes deixados para trás, ainda sob o jugo do ditador. Mas deve-se dizer: a tão sonhada “democracia” que, pós-migração, conhecem nos países capitalistas da Europa Ocidental não se encontra, por sua vez, livre de injustiças. O paraíso

---

<sup>223</sup> MÜLLER, 2012, p. 26.

<sup>224</sup> VETERANYI, 2004, p. 56.

<sup>225</sup> Ibid., p. 72.

<sup>226</sup> Idem.

(“Hum, paraíso!”) com o qual sonhavam antes da partida, mostra-se, com efeito, igualmente cruel, isto é, sem certas imposições próprias de um regime autoritário, é verdade, porém com ameaças outras, tão perigosas quanto as de outrora. Ao contrário do que pensam os que têm de ficar no país natal, a vida que levam “no estrangeiro” não é nada fácil. As pessoas, ali, são detestáveis: mesquinhas, gananciosas, e, sobretudo, hostis ou indiferentes em relação a eles, migrantes refugiados. É, pois, com extrema ironia que a menina as descreve: “aqui todos têm uma geladeira no coração<sup>227</sup>”. Além disso, a pobreza, conhecida de antes, não é de todo solucionada: podem agora comer, é verdade, mas a que custo vivem? Todo o dinheiro que ganham deve ser escondido. Escondido, tal qual eles próprios, que vivem trancafiados, — eternos fugitivos — com tábuas sobre as portas. Estão, pois, relegados a uma espécie de “submundo”, inserido às margens do tão requisitado “Primeiro Mundo” ou “Mundo Desenvolvido”. Agora, sim, podem ter um cão, mas um cão no estrangeiro parece ter mais importância do que eles próprios:

Se eu soubesse o que a democracia faz com as pessoas, eu jamais teria saído de casa!  
diz minha mãe. Nós vamos para o paraíso, dizia meu pai.

Hum, paraíso!

Aqui os cães são mais importantes do que as pessoas! Se escrevo para a minha família dizendo que as prateleiras das lojas são abarrotadas de ração para cães, eles vão achar que eu fiquei louca!

Aqui, todos têm água quente no banheiro e uma geladeira no coração!

Meu Deus não dorme com as lágrimas dos pobres ele fará um mar. Quando chegarmos ao céu, nos banharemos neste mar.

Sairemos de lá com uma pele de ouro de 24 quilates.<sup>228</sup>

\*\*\*

As referências e críticas ao governo, como se pode ver, aparecem explícitas ao longo da narrativa. Mais que explícitas, aliás, irrompem *gritantes* em meio ao texto. Se, para o teórico e professor de Literatura Comparada Daniel Heller-Roazen, em seu *Ecolalias* (2005)<sup>229</sup>, uma língua humana requer, necessariamente, o direito ao grito: “uma língua que não admitisse o grito não seria verdadeiramente uma língua humana<sup>230</sup>”, Aglaja Veteranyi parece o saber

<sup>227</sup> VETERANYI, 2004, p. 137.

<sup>228</sup> *Idem*.

<sup>229</sup> Livro no qual explora, dentre outros temas, a potencialidade do balbúcio infantil. Ao considerar o estágio inicial da fala humana – os ruídos e os sons indistinguíveis produzidos pelos bebês –, Daniel Heller Roazen demonstra a flexibilidade de articulação fônica das crianças. O autor, contudo, aponta para uma perda ou “esquecimento” significativo inerente ao processo de aquisição da linguagem: “talvez a perda de um arsenal fonético seja o preço que a criança pague para obter os documentos que concedem cidadania na comunidade de uma língua específica”. Cf. HELLER-ROAZEN, 2010, p. 9.

<sup>230</sup> HELLER-ROAZEN, 2010, p. 15.

perfeitamente, uma vez que o explora [a ele, o grito], incorporando-o ao empreendimento estético e formal de *Por que a criança cozinha na polenta*. O recurso das frases dispostas em letras garrafais — estas que, pelo seu apelo evocativo, decido chamar de “Gritos-denúncia” —, têm aqui uma função particular: a de denunciar, pelo grito infantil, os horrores vivenciados pelo povo romeno durante o regime ditatorial de Nicolae Ceaușescu. De “O DITADOR CERCOU A ROMÊNIA DE ARAME FARPADO” a “O DITADOR PROIBIU DEUS”, os crimes cometidos pelo líder comunista são, um a um, expostos a nós, leitores, por meio da delação infantil. É, pois, num tom somente aparentemente ingênuo, que a menina-narradora vai, ao mesmo tempo, depondo e remontando a condição política que testemunha junto a seus familiares. Deste modo, temos do fato histórico um enfoque singular: os anos do governo Ceaușescu nos são contados tal como concebidos pela perspectiva da criança:

O ditador é sapateiro de profissão, seu diploma da escola é comprado.  
Ele não sabe ler nem escrever, diz minha mãe, é mais burro do que uma parede.  
Mas uma parede não mata, diz meu pai.<sup>231</sup>

Ao dizer que “o ditador é sapateiro de profissão”, a menina faz referência à biografia de Nicolae Ceaușescu. O ditador, como é sabido, viera de origem humilde, sem recursos, e, antes de subir ao poder, fora, de fato, aprendiz de sapateiro. Filho de agricultores pobres (a mãe, camponesa; o pai, alfaiate), Nicolae nasceu numa vila da cidadezinha de Scornicești, onde cursou somente o ensino fundamental — desistiu dos estudos ainda cedo, aos onze anos de idade. Após desentendimentos com Andrută Ceaușescu, o seu pai — homem de personalidade autoritária, abusiva — Nicolae mudou-se para a capital, Bucareste, onde viveu ao lado da irmã mais velha, Niculina Rusescu. Do Partido Comunista Romeno (PCR) aproximou-se por sorte do acaso: segundo se conta, Nicolae teria encontrado panfletos do partido dentro de uma mala que havia furtado. Ao ser apanhado pela polícia e levado à prisão, foi detido em cela junto a militantes comunistas de destaque, dentre eles, aquele que posteriormente seria o seu mentor, o dirigente e secretário geral do PCR, Gheorghe Gheorghiu-Dej — o seu antecessor no cargo de presidência; quem lhe teria iniciado nos preceitos do marxismo-leninismo e, mais tarde, impulsionado a sua chegada ao poder, em 1965. Da sua mulher, Elena, diz-se que era bela, excêntrica e orgulhosa. Enquanto, em seu país, os pobres morriam de fome, a primeira-dama possuía uma coleção desmedida (armários e mais armários) de sapatos luxuosos: “Sua mulher tem metade de uma cidade cheia de sapatos, ela utiliza casas como se fossem armários<sup>232</sup>”. O

<sup>231</sup> VETERANYI, 2004, p. 46.

<sup>232</sup> Ibid., p. 70.

casal era odiado por toda a gente, de forma que — não sem algum horror — não surpreende a comemoração da morte trágica a qual foram condenados: após uma série de tumultos populares<sup>233</sup> que desencadearam na queda do regime, Elena e Nicolae foram, enfim, sentenciados e levados ao posto de fuzilamento, onde foram executados às 16h do dia 25 de dezembro de 1989.

---

<sup>233</sup> A respeito da queda de Ceaușescu, pouco se conclui. Em *Videogramas da Revolução*, os diretores Harun Farocki e Andrei Ujica nos consentem, através do olhar atento às imagens, o direito à dúvida: qual teria sido a verdadeira natureza da "Revolução Romena" de 1989? Os recortes de vídeos conferem ao evento uma maior ambiguidade frente às abordagens que inicialmente circularam no debate público local e internacional. Cenas de bombardeios que eclodem dispersamente, a aparição repentina de Ion Iliescu no comando dos levantes, discussões sobre o rumo de um novo governo, pautado em "novos" e "virtuosos" valores, a invasão dos militares nos estúdios de televisão, com promessas de redenção cristã: tudo isso parece indicar que a agitação popular de revolta contra o ditador comunista passa a ser, num dado momento, cooptada e coordenada pelos interesses de um pequeno grupo de oficiais e lideranças políticas.

## 12. Em cada língua, a mesma coisa se chama diferente

*O que ainda podemos chamar de “liberdade”, “criatividade”, “vitalidade” refugia-se cada vez mais nos espaços frágeis e provisórios que são as “minorias das minorias”.*

*Roland Barthes*

*Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior.*

*Gilles Deleuze e Félix Guattari*

*Hoje você tem escritores usando a língua alemã para registrar um olhar não-alemão sobre o mundo, para falar de temas diversos dos que até agora a tradição literária conhecia. E isso é uma grande oportunidade para a literatura e para a própria língua, de romper os próprios limites, de se renovar.*

*Fabiana Macchi*

Roland Barthes, em *As minorias das minorias*, breve ensaio publicado na famosa revista francesa *Le Nouvel Observateur*, em 1977, diz algo a respeito deste que se consolida tradicionalmente como o *fazer* literário, isto é, como a forma hegemônica de produzir e consumir literatura em sociedade: “estamos acostumados a fazer da literatura o produto natural de uma civilização dominante, bem instalada sobre sua terra; para nós a literatura é sempre mais ou menos o ornamento de um poder<sup>234</sup>”. Em ocasião, comenta a obra de Haïm Zafrani, poeta judeu de origem marroquina, que, em sua poesia de “intercâmbios”, realça o segmento “oriental” do judaísmo. Ao se situar num ponto de convergência entre dois mundos que, ao menos em nossa visão ocidental, se configuram como incomunicáveis — o mundo judaico e o

---

<sup>234</sup> BARTHES, 2005, p. 201.

mundo árabe —, a obra de Haïm Zafrani consegue pôr em causa alguns dos nossos preconceitos mais arraigados. A sua poesia, precursora de “uma minoria da minoria<sup>235</sup>”, parece apontar, justamente, para uma alternativa àquele fazer hegemônico pautado em modelos convencionais, forjado sob as bases da história de uma cultura dominante, da sua língua e do seu povo. No lugar de uma literatura correlata às estruturas de dominação e poder — de uma literatura dita “maior”, ou dominante —, temos, pois, a exemplo da poesia de Haïm Zafrani, “uma literatura minoritária: migratória, submetida às injunções do fechamento, do exílio, da margem<sup>236</sup>”. Eis, segundo Barthes, o que, através dela, se constitui enquanto um possível mecanismo de desvio ou desencaminhamento, uma brecha frente ao regime fechado, comodamente imposto pela tradição “dos grandes”, capaz de abarcar, pelas vias de um entrecruzamento cultural, novos fluxos linguísticos e territoriais, trânsitos migratórios de costumes e saberes, linguagens e procedimentos estéticos. Tal investida, cuja tendência vai em direção a uma abertura ou maior democratização dos meios literários — à vontade de uma história outra, que não a história monumental, “a das opressões, das exclusões, das divisões: a história ou afinidade estrutural das línguas<sup>237</sup>” —, faz-se, no entanto, a partir de um novo paradigma: movida não mais pelo desejo obstinado de assimilação do outro por meio da semelhança, mas, já agora, verdadeiramente em nome da *diferença*: “No século XVII, lutava-se pela tolerância (má palavra, aliás), em nome da unidade humana; em nossos tempos a luta é a mesma (quero dizer: igualmente necessária), mas em nome da diferença, desde que nos recusemos a reduzi-la<sup>238</sup>”.

\*\*\*

Num esforço análogo, os intelectuais franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari — responsáveis, em boa medida, pela difusão da noção de diferença (*différence*) no cerne do pensamento da filosofia Ocidental — partem da leitura da obra de Franz Kafka a fim de apontá-la enquanto expressão de um fazer literário contra-hegemônico, isto é, no encalço daquilo que irão assinalar como o exercício de uma *literatura menor* ou minoritária. Segundo os filósofos, em *Kafka: por uma literatura menor* (1977), o que define uma literatura menor é, precisamente, o uso ou reuso<sup>239</sup> minoritário daquela que, por sua vez, é tida por eles como uma “língua

<sup>235</sup> Expressão utilizada pelo próprio Barthes. Cf. BARTHES, 2005, p. 201.

<sup>236</sup> BARTHES, 2005, p. 201.

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 202.

<sup>239</sup> Podemos pensar também aqui – por que não? – nos termos agambenianos: faz-se um (re)uso profano da língua maior.

maior"<sup>240</sup>. Mas o que seria, afinal, este *uso menor* experimentado por Franz Kafka? Trata-se de um extravio linguístico, a apropriação *estranha* — posto que em vias de desterritorialização — que uma minoria oprimida faz da língua de uma determinada maioria — língua esta que, ao menos a princípio, antes de “usurpada” para uso menor, se afigura como o patrimônio simbólico de uma civilização dominante. “Uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior<sup>241</sup>”, eles sintetizam a operação, reconhecendo, nos escritos de Kafka — autor pertencente a uma minoria étnica de judeus falantes da língua alemã na República Tcheca, as marcas desse desencaminho.

São três as características fundamentais da literatura menor, indica a dupla, a saber: a desterritorialização da língua, a ramificação do individual no imediato-político e o agenciamento coletivo da enunciação. Sobre a primeira das características citadas, a desterritorialização da língua, pode-se dizer que, tal como no exemplo de Franz Kafka, a língua é modificada por um forte coeficiente de desterritorialização. A esse respeito, os autores escrevem:

Kafka define, neste sentido, o beco sem saída que barra aos judeus de Praga o acesso à escritura que faz da literatura deles algo impossível: impossibilidade de não escrever, impossibilidade de escrever em alemão, impossibilidade de escrever de outra maneira. Impossibilidade de não escrever porque a consciência nacional, incerta ou oprimida, passa necessariamente pela literatura. [...] A impossibilidade de escrever de outra maneira que não em alemão é para os judeus de Praga o sentimento de uma distância irreduzível em relação a uma territorialidade primitiva, a tcheca. E a impossibilidade de escrever em alemão é a desterritorialização da própria população alemã, minoria opressiva que fala uma língua afastada das massas, como uma “linguagem de papel” ou artificial; e tanto mais os judeus que, ao mesmo tempo, fazem parte dessa minoria e dela são excluídos, “como ciganos que roubaram do berço a criança alemã”. Em resumo, o alemão de Praga é uma língua desterritorializada, própria a estranhos usos menores. (cf. em outro contexto atual, o que os negros fazem com o inglês).<sup>242</sup>

A segunda característica da literatura menor, por sua vez, adverte sobre o seu caráter eminentemente político: em seu seio *tudo* é político, o que quer dizer que o viés político insurge no interior desta literatura sem demais intermédios, ou seja, dá-se por força própria ou necessidade. Isto porque, diferentemente do que ocorre com as “grandes literaturas” — nas quais, tudo o que se passa, se passa a nível individual e o corpo social, quando desponta, desponta somente como plano de fundo —, na literatura menor, cada caso individual é

---

<sup>240</sup> São consideradas “maiores” as línguas de proporções globais, como o inglês, o alemão, o francês, etc. Línguas cuja população de falantes ultrapassa em muito as extensões relativas ao país de origem. Além de possuírem uma tradição literária própria, bem firmada e estabelecida, capaz de atingir, inclusive por mecanismos de violência e subalternização, uma difusão igualmente de escala mundial.

<sup>241</sup> DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 25.

<sup>242</sup> DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 25-26.

imediatamente ligado à disputa política, assumindo, assim, valor coletivo. Nas palavras de Deleuze e Guattari: “O que, no seio das grandes literaturas, se passa embaixo e constitui um porão não indispensável do edifício, passa-se aqui em plena luz; o que lá provoca uma aglomeração passageira, não acarreta nada menos aqui do que uma parada de vida ou de morte<sup>243</sup>”. A terceira característica, portanto, está praticamente dada, posto que se entrelaça quase indistintamente à segunda: a ramificação do imediato-político implica, necessariamente, um agenciamento coletivo da enunciação, o que vale dizer que a consciência coletiva ou nacional está contida ali, a ponto de emergir no texto sob a forma de uma “solidariedade ativa” — prestes a se rebelar, a gritar que, sim, “a literatura tem a ver é com o povo<sup>244</sup>”. Ademais, a literatura menor é uma literatura *coletiva* na medida exata em que renuncia à literatura “de autoria”, ou “de mestres”; nela, o indivíduo agencia uma coletividade, isto é, põe-se à serviço da causa comum, mesmo quando se encontra recluso em solidão. A reclusão, neste caso, não constitui impedimento, antes funciona como condição para a emergência de uma nova consciência e sensibilidade: “se o escritor está à margem ou afastado de sua comunidade, essa situação o coloca ainda mais em condição de exprimir uma outra comunidade potencial, de forjar os meios de uma outra consciência e de uma outra sensibilidade<sup>245</sup>”.

\*\*\*

Neste ínterim, é possível ler *Por que a criança cozinha na polenta* sob a perspectiva de uma “contra-tradição”, ou dentro da chave da literatura menor deleuziana. O romance de Aglaja Veteranyi, originalmente escrito em alemão, configura-se fora da tradição literária canônica alemã, para se firmar enquanto literatura de língua alemã, ou ainda “literatura de língua madrasta”, usando a expressão cunhada pela própria autora. Tal como Franz Kafka renuncia ao tcheco e ao iídiche, Aglaja o faz em relação ao romeno<sup>246</sup>, apropriando-se da língua “estranha” do estrangeiro como matéria prima da sua produção literária. Ambas as literaturas, portanto, convergem em relação a primeira das características da literatura menor, visto que se dão pelas vias de uma desterritorialização. Quanto a segunda das características preditas por Deleuze e

<sup>243</sup> DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 26.

<sup>244</sup> KAFKA apud DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 27.

<sup>245</sup> DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 27.

<sup>246</sup> Considerando, claro, as razões distintas de um e de outro. Deve-se enfatizar que Kafka, pertencendo a uma minoria de judeus falantes do alemão na República Tcheca, tinha o alemão como língua materna. Aglaja o adquire, por sua vez, somente a partir dos 17 anos, quando passa a viver na Suíça. Cf. <http://fabianamacchi.blogspot.com/search/label/aglaja%20veterenayi%20-%20sobre%20ela>. Último acesso: 05 mai. 2021.

Guattari, a ramificação do imediato-político, esta facilmente pode ser flagrada na composição da tessitura narrativa do livro em questão, afinal, uma literatura que faz vibrar, em seu interior, a voz do infante é, eminentemente, uma literatura contra a tradição dos grandes. Pensar a literatura de Aglaja Veteranyi junto a Deleuze e Guattari é, assim, um movimento de reversão do espaço comumente destinado à criança: o espaço da subalternidade, da subordinação e da dependência. Ademais, se Kafka nos diz em seus diários que “a literatura tem menos a ver com a história literária do que com o povo<sup>247</sup>”, a escrita de Aglaja Veteranyi, aqui, faz ressoá-lo novamente. O valor coletivo de enunciação de *Por que a criança cozinha na polenta* refere-se não apenas à denúncia vivida pelo povo romeno durante o regime ditatorial de Nicolae Ceaușescu, mas, também, e principalmente, à potencialidade do ser criança, do ser artista e estrangeiro em meio às precárias condições experienciadas pelas personagens do romance. Podemos, portanto vislumbrar na obra estudada o projeto tensionado por esta que os filósofos definem como o exercício de uma literatura menor. Menor, não no âmbito do inferior, evidentemente, antes, na zona onde a língua nos escapa.

\*\*\*

Escrito não em romeno, mas em alemão — a “língua-madrasta”<sup>248</sup> de Aglaja Veteranyi —, o romance *Por que a criança cozinha na polenta* também pode ser inscrito numa vertente da literatura de língua alemã denominada “Literatura Intercultural” (*Interkulturelle Literatur*). Conhecida internacionalmente por alguns outros nomes, como por exemplo *Gastarbeiterliteratur*, (literatura dos trabalhadores convidados) ou *Migrantenliteratur* (literatura dos migrantes), a literatura intercultural surge principalmente a partir dos meados da década de 70, pela voz de trabalhadores migrantes os quais, usando do alemão como a sua segunda língua, relatam as dificuldades e inconveniências da vida levada nos países estrangeiros. Para entendermos melhor a formação e consolidação desta literatura, é preciso, entretanto, voltarmos alguns anos atrás, mais precisamente aos anos relativos ao pós-Segunda Guerra Mundial na Alemanha. O cenário da Alemanha durante o pós-guerra foi, sabemos, o da tentativa de reconstrução e desenvolvimento nacional bem como da recuperação do senso da sua identidade coletiva, fortemente afetada pelos traumas sofridos em decorrência do regime nazista. Trabalhadores de toda a Europa, movidos por ofertas de empregos e pela promessa de uma vida

<sup>247</sup> KAFKA apud DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 27.

<sup>248</sup> Cf. <http://fabianamacchi.blogspot.com/search/label/aglaja%20veterenayi%20-%20sobre%20ela>. Último acesso: 01 mar. 2021.

mais digna, foram atraídos para a Alemanha, onde agora passariam a viver. O período correspondente aos anos de 1955 e 1973, referente àquele que ficou conhecido como o “Milagre Econômico Alemão”, compreende a chegada de cerca de 14 milhões de migrantes<sup>249</sup>, “trabalhadores convidados”, os quais, juntamente a refugiados de guerra e expatriados políticos — chegados posteriormente, a partir de 1973, e vindos sobretudo dos países mais empobrecidos do Leste Europeu —, passaram a povoar o território alemão. Tal povoamento, contudo, não se deu sem uma contrapartida de ordem cultural: “chamamos mão-de-obra, vieram seres humanos<sup>250</sup>”, afirma o escritor e arquiteto suíço Max Frisch, referindo-se à contribuição humana e artística proveniente desta leva de povos das mais variadas etnias e nacionalidades, que trouxeram consigo influências e repertórios múltiplos, combinados agora ao legado nacional alemão. Em outras palavras, podemos dizer que o *boom* de movimentos migratórios ocorridos na Alemanha a partir da Segunda Guerra Mundial está diretamente ligado à insurgência de um novo tipo de vanguarda cultural, capaz de promover uma renovação no campo das artes e da literatura de língua alemã daquele momento. Desta nova comunidade de falantes do alemão, funda-se, pois, uma literatura híbrida, fronteiriça e global (posto que aberta às influências externas). A sua especificidade “transnacional” proporciona, dentre outras inovações, transformações temáticas e formais, as quais, se não refletem, ao menos anunciam os estranhamentos e as inquietações próprios da condição do estrangeiro. A respeito desta literatura e das suas características, a professora e tradutora Fabiana Macchi comenta em entrevista disponível em seu blog pessoal:

Hoje você tem escritores usando a língua alemã para registrar um olhar não-alemão sobre o mundo, para falar de temas diversos dos que até agora a tradição literária conhecia. E isso é uma grande oportunidade para a literatura e para a própria língua, de romper os próprios limites, de se renovar. É uma chance para o leitor, de penetrar novos mundos, é uma chance - gosto de acreditar nisso - para o mundo, de dar voz às minorias, de tomar conhecimento de culturas remotas. Essa ideia me fascina. Na verdade, é semelhante à função da tradução, de viabilizar algo que até então seria impossível, de desbloquear o caminho da comunicação. Há um escritor de um povo nômade da Mongólia, por exemplo, que escreve diretamente em alemão. A França registra um fenômeno semelhante, a Itália também. Certamente outros países da Europa também possuem autores de outras culturas escrevendo em suas línguas e ampliando as fronteiras dos seus cânones literários.<sup>251</sup>

<sup>249</sup> Dados retirados do jornal Deutsche Welle (DW) - Brasil. Cf. <https://www.dw.com/pt-br/a-hist%C3%B3ria-migrat%C3%B3ria-da-alemanha/a-18723291>. Último acesso: 01 mar. 2021.

<sup>250</sup> FRISCH apud MACCHI. Cf. <http://fabianamacchi.blogspot.com/search/label/aglaja%20veterenayi%20-%20sobre%20ela>. Último acesso: 01 mar. 2021.

<sup>251</sup> Cf. <http://fabianamacchi.blogspot.com/search/label/aglaja%20veterenayi%20-%20sobre%20ela>. Último acesso: 01 mar. 2021.

Dos filhos bastardos dos territórios por onde se estende e reina a gloriosa língua alemã, nasce, então, esta literatura “mestiça”, “de sangue impuro”, para, ironicamente, usar das expressões pejorativas comuns às ideologias xenofóbicas e anti-migratórias. Se a Literatura Intercultural desponta, conforme vimos, primeiramente na Alemanha, ela acaba por se difundir, todavia, entre outros países falantes de língua alemã, como a Suíça e a Áustria, tornando-se, assim, parte de uma comunidade cada vez mais abrangente. Aglaja Veteranyi, aparece, neste intento, como expoente das gerações mais novas de tal vertente literária, tendo a sua produção localizada sobretudo na década de 90, na Suíça; a sua obra, fortemente marcada pela categoria do estrangeiro, denuncia, conforme considera Fabiana Macchi, a realidade de discriminação e de isolamento, bem como o estranhamento e a constante perda e redefinição da noção da sua própria identidade. *Por que a criança cozinha na polenta*, livro sobre o qual me debrucei até aqui, além de ecoar, também ele, tais denúncias, o faz pela perspectiva infantil, sob o olhar, ao mesmo tempo singelo e cruel da menina-narradora. Pertencendo, portanto, a este espaço frágil e provisório, próprio de uma “minoridade de uma minoridade” — para recuperar a expressão usada por Barthes no início desta seção —, *Por que a criança cozinha na polenta* refugia em seu interior, a liberdade, a criatividade e a vitalidade singular à criança, ao estrangeiro refugiado e artista à margem. Categorias que, combinadas ou isoladamente, tentei me acercar ao longo desta dissertação.

### 13. The end

Escrever é uma tarefa árdua, e — devemos confessar —, nem sempre gloriosa. Mas, dentre as tantas surpresas com as quais nos deparamos em meio à rotina de pesquisa, a escrita é, no final das contas, uma descoberta feliz: ela nos desmistifica de certos medos, pois, diferentemente do que nos aflige — a estagnação, a dificuldade própria da linguagem —, ocorre que, no terreno do texto, as coisas vão se organizando como que por força própria, ligando-se umas às outras por caminhos improváveis, vias insurgentes, passagens secretas. Pensando nestes trânsitos — fluxos que ligam a teoria à narrativa e vice-versa — procurei, um pouco por advertência teórica, um pouco por predisposição íntima, organizar as treze seções que compõem esta dissertação. Fragmentadas, destituídas de qualquer pretensão totalizante e dotadas de relativa autonomia entre si, tais seções se encontram e se interligam, acrescentando novas indagações à medida em que retomam o curso daquilo que havia sido discutido anteriormente.

As seções buscam tangenciar pontos caros ao livro, sendo eles, respectivamente: a especificidade da voz narrativa infantil (a infância como *locus* de enunciação); a profanação como o exercício de reelaboração da realidade a partir dos detritos do mundo adulto; a narrativa e reinvenção da narrativa como estratégia de sobrevivência (escapar não como escapismo, mas como confronto da realidade pelas vias da imaginação); a criança e o submundo dos relegados, dos postos à margem: possíveis aproximações; o circo como espaço anômalo, onde se desenvolvem subjetividades esquisas, desviantes ou, ainda, o circo enquanto o estranho *habitat* destinado à menina-narradora e à sua família; a condição feminina, a descoberta da sexualidade e a sinuosa inserção no mundo adulto; o estrangeiro como um sonho de liberdade, a despeito de todas as dificuldades e inconveniências pelas quais tem de passar aqueles a quem nele se aventuram; a semântica do alimento e dos hábitos culturais alimentares, elementos tão recorrentes na narrativa, através das constantes menções aos pratos típicos romenos; a contextualização histórica e política do governo ditatorial de Nicolae Ceaușescu, bem como as agruras vivenciadas pelo povo romeno durante o período de vigência do regime socialista; e, por fim, as implicações decorrentes da interculturalidade e desterritorialização próprias da escrita fronteiriça de Aglaja Veteranyi. Vistas de longe, tais seções convergem e apontam para uma certa *estrangeiridade da infância*, conforme decidi chamar esta que pode ser entendida como a síntese de todo o esforço deste trabalho.

Se tentássemos defini-la, poderíamos dizer, finalmente, que a estrangeiridade da infância em Aglaja Veteranyi opera em muitos níveis, mas se interliga particularmente a duas

categorias as quais se vincula a menina-narradora, a saber: a de refugiada política e a de artista à margem. Ambas nos são apresentadas desde as primeiras páginas do livro, quando a criança, ao tempo que se apresenta ao leitor, deflagra a condição de sua família em terras estrangeiras: são eles expatriados políticos, viajando num pequeno trailer rumo aos países da Europa Central. A infância liga-se a tais categorias, como vimos, justamente na medida em que conservam um traço em comum, isto é, o de se manterem desviantes, sempre em rota de fuga. A criança, o artista à margem e o estrangeiro, assim, assemelham-se quanto a esta característica que lhes parece particular, refiro-me, pois, a uma espécie de “ilegalidade” ou dissidência, uma propensão à insubordinação frente às normas e dispositivos dos jogos sociais de poder. Selvagens as crianças, diria Prévert, ao passo que eu lhe acrescentaria por ocasião: — Selvagens as crianças, os artistas e os estrangeiros também!

A estrangeiridade da infância, assim, dá-se, entre outras razões, pelo seu caráter enigmático, de difícil apreensão. Ademais, o que entendemos por “infância” compreende uma heterogeneidade de experiências vivenciadas por crianças de diferentes períodos, contextos, sociabilidades. De modo que estender o olhar sobre uma criança, dentro ou fora da literatura, requer do pesquisador a compreensão sensível destas que constituem as suas especificidades — quer elas se deem no campo material, pelas relações de poder em meio às quais a criança se vê inserida, quer no campo subjetivo, através da constelação familiar e afetiva a qual se vincula. Sabendo disso, tentei abordar a protagonista-narradora, a menina em questão, não em termos genéricos ou demasiados abstratos — ainda que, para o exercício teórico e crítico, a abstração por vezes se faça necessária —, mas pela sua máxima singularidade, isto é, junto aos artigos indefinidos que, no início do texto, evoquei junto a Deleuze. *Uma menina, uma equilibrista, um palhaço, um circo, um trailer*: este conjunto, um tanto quanto inusitado — para dizer o mínimo sobre a sua excentricidade —, só poderia ser abordado mediante as pistas dadas pelo próprio texto ficcional. A teoria, portanto, é posta aqui em contato direto com o material literário, de modo que ambos se entrecruzam, formando *mapas intensivos*, inspirados no modelo cartográfico deleuziano. Se há linhas em toda criação, tal como nos ensina o pequeno Benjamin ao vislumbrar o emaranhado de fios no avesso do bordado, que aqui possamos entrevê-las [a elas, as linhas erráticas, rotas insubordinadas, enredados de fios], no esmiuçar desta aventura dissertativa em torno das páginas de *Por que a criança cozinha na polenta*.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Burito. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

\_\_\_\_\_. *Profanações*. Tradução de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

AGLAJA. Direção: Krisztina Deák. Romênia/Polônia/Hungria: Opus Films, 2012. 1 DVD (114 min).

ANDERSEN, Hans Christian. *O patinho feio e outras histórias*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Editora 34, 2017.

AUTOBIOGRAFIA LUI NICOLAE CEAUȘESCU. Direção: Andrei Ujică. Romênia: Lorber Films, 2010. 1 DVD (187 min).

BACHELARD, Gaston. Os devaneios voltados para a infância. In: *Poética do devaneio*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988. p. 93-139.

BARTHES, Roland. As minorias das minorias. In: \_\_\_\_\_. *Inéditos, vol. 4: política*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 201-204.

\_\_\_\_\_. *A câmara clara: Nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

\_\_\_\_\_. A comida descentrada. In: *O império dos signos*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

\_\_\_\_\_. *Toward a Psychosociology of Contemporary Food Consumption*. Counihan, Carole; Van Esterik, Penny (eds.), *Food and Culture: A Reader*, 3rd ed., Routledge, New York, 2012, p. 23-30.

BATAILLE, Georges. Kafka: A manutenção da situação infantil. In: \_\_\_\_\_. *A literatura e o mal*. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 134-139.

BENJAMIN, Walter. *Imagens de pensamento: sobre o haxixe e outras drogas*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. p. 97-99.

\_\_\_\_\_. Kritiken und Rezensionen: Ramon Gomez de la Serna, Le cirque. In: *Gesammelte Schriften, vol. 3*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. p. 70-72.

\_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

\_\_\_\_\_. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. *Rua de mão única*. Infância berlinense: 1900. Ed. e trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BRECHT, Bertolt. *Poemas 1913-1956*. Seleção e tradução Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Editora 34, 2000.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

COMPANHIA MUNGUNZÁ DE TEATRO. Por que a criança cozinha na polenta? - Espetáculo Filmado. Youtube. 1 abr. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VA8wpJhMgRM>. Acesso em: 15 mar. 2021.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Kafka: Por uma literatura menor*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago Editora LTDA, 1977.

\_\_\_\_\_. O que as crianças dizem. In: *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011. p. 73-80.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

\_\_\_\_\_. *Sobre o fio*. Tradução de Fernando Scheibe. Florianópolis: Editora Cultura e Barbárie, 2019.

DUNKER, Christian. O caso do pequeno Hans. *Youtube*. 31 ago. 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kcTgI27Mq1A>>. Acesso em: 01 mai. 2021.

EAGLETON, Terry. *Edible Écriture*. Consuming Passions: Food in an Age of Anxieties, Griffiths, Sian; Wallace, Jennifer (eds.). Manchester: Mandolin Press, 1998, p. 203-208.

ESSLIN, Martin. *O teatro do absurdo*. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1961.

FREUD, Sigmund. Análise de uma fobia em um menino de cinco anos. In: \_\_\_\_\_. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas*. Volume X, Rio de Janeiro: Imago, 1996a.

\_\_\_\_\_. Escritores criativos e devaneio. (1908) *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas*. Volume IX, Rio de Janeiro: Imago, 1996b.

\_\_\_\_\_. Além do Princípio do Prazer. In: \_\_\_\_\_. *História de uma neurose infantil, além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. A criança no limiar do labirinto. In: \_\_\_\_\_. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013. p. 73-92.

\_\_\_\_\_. Limiar: entre a vida e a morte. In: \_\_\_\_\_. *Limiar, aura e lembrança: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014. p. 33-51.

\_\_\_\_\_. *Lembrar escrever e esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GEORGESCU, Vlad. *The Romanians: a history*. Columbus: Ohio State University Press, 1991.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. O bando de esfarrapados. In: \_\_\_\_\_. *Contos maravilhosos infantis e domésticos*. Traduzido por Christine Röring. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

HELLER-ROAZEN, Daniel. *Ecolalias: sobre o esquecimento das línguas*. Trad. Fabio Akcelrud Durão. Campinas: Ed. Unicamp, 2010.

HERÁCLITO. *Fragmentos*. São Paulo: Nova Cultural (Coleção Os Pensadores), 1996.

KEHL, Mariana; FORTES, Maria Isabel. De uma clínica do refúgio: violência, trauma e escrita. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, v. 22, n. 3, p. 520-539, 2019. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1415-47142019000300520&script=sci\\_arttext&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1415-47142019000300520&script=sci_arttext&tlng=pt). Acesso em: 01 fev. 2020.

KOHAN, Walter Omar. Da maioria à minoridade: filosofia, experiência e afirmação da infância. In: \_\_\_\_\_. *Infância. Entre Educação e Filosofia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. p. 237-254.

\_\_\_\_\_. *Infância, estrangeiridade e ignorância*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LARROSA, Jorge. *Pedagogia profana: danças, piruetas e mascaradas*. Tradução de Alfredo Veiga-Neto. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2001.

\_\_\_\_\_. *Tremores: Escritos sobre a experiência*. Tradução de Cristina Antunes e João Wanderley Geraldi. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

MACCHI, Fabiana. E o que Goethe tem a ver com isso?. *Reverso*. 19 set. 2010. Disponível em: (<http://fabianamacchi.blogspot.com/2010/09/e-o-que-goethe-tem-ver-com-isso-aglaja.html?m=0>). Acesso em: 01 mai. 2021.

\_\_\_\_\_. Entrevista. *Reverso*. 9 set. 2010. Disponível em: (<http://fabianamacchi.blogspot.com/2010/09/entrevista.html?m=0>). Acesso em: 01 mai. 2021.

\_\_\_\_\_. "Do meu país, só conheço o cheiro". *Reverso*. 16 jul. 2010. Disponível em: (<http://fabianamacchi.blogspot.com/2010/07/do-meu-pais-so-conheco-o-cheiro.html?m=0>). Acesso em: 01 mai. 2021.

MÜLLER, Herta. *Minha pátria era um caroço de maçã: Uma conversa com Angelina Klammen*. Tradução de Sílvia Bittencourt. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2019.

\_\_\_\_\_. *O rei se inclina e mata*. Tradução de Rosvitha Friesen Blume. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2013.

\_\_\_\_\_. *Sempre a mesma neve e sempre o mesmo tio*. Tradução de Claudia Abeling. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. As três metamorfoses do espírito. In: \_\_\_\_\_. *Assim Falou Zaratustra*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

OBERHOLZER, René. *Treffen mit Tandarica - München 1993*. 1 fotografia. 1024 x 683 pixels. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/reneoberholzer/3841682573/in/album72157621817287599/>. Acesso em: 01 mai. 2021.

PRÉVERT, Jacques. *Paroles*. Paris: Éditions Gallimard, 1992.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Tradução de Mário Quintana. São Paulo: Editora Globo, 2003.

ROMÊNIA. Institutul Național de Statistică. *census results by religion*, 2011. Disponível em: <http://www.recensamantromania.ro/>. Acesso em: 7 dez. 2020.

SAFFIOTI, Heleieth. *O poder do macho*. São Paulo: Moderna, 1987.

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: \_\_\_\_\_. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 46-60.

SANDLER, August. *Circus Artists*. 1926-1932. 1 fotografia. 1020 x 1440 pixels. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/194120>. Acesso em: 05 set. 2020.

\_\_\_\_\_. *Girl in Fairground Caravan*. (1926-1932. 1 fotografia. 1504 x 2000 pixels. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/194116>. Acesso em: 05 set. 2020.

\_\_\_\_\_. *Three Generations in Fairground Caravan*. 1926-1932. 1 fotografia. 1518 x 2000 pixels. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/194123>. Acesso em: 05 set. 2020.

SANTIAGO, Silviano. O cosmopolitismo do pobre. In: *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Para além do dualismo natureza/cultura: ficções do corpo feminino. In: Idem. *Descenramentos/Convergências: Ensaio de Crítica Feminista*. Porto Alegre: UFRGS, 2017.

SONTAG, Susan. *Contra a Interpretação*. Tradução de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SPINOZA, Baruch. *Ética*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

TOLDY, Teresa Maria. A violência e o poder da(s) palavra(s): A religião cristã e as mulheres, *Revista Crítica de Ciências Sociais* [Online], 1989 | 2010, posto online no dia 01 outubro 2012, consultado o 03 fevereiro 2020. URL: <http://journals.openedition.org/rccs/376>

VELHO, Alexandre Ferreira. PROFANAÇÃO AUTOBIOGRÁFICA EM POR QUE A CRIANÇA COZINHA NA POLENTA, DE AGLAJA VETERANYI. XV *Congresso Internacional da ABRALIC*, Disponível em: [http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016\\_1491247042.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491247042.pdf). Acesso em: fevereiro de 2020.

VETERANYI, Aglaja. *Por que a criança cozinha na polenta*. Tradução de Fabiana Macchi. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2004.

VIDEOGRAMME EINER REVOLUTION. Direção: Harun Farocki e Andrei Ujica. Alemanha/Romênia: Bremer Institut Film & Fernsehen/Harun Farocki Filmproduktion, 1992. 1 DVD (106 min).

WALTER, Jam. A história migratória da Alemanha. Deutsch Welle. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/a-hist%C3%B3ria-migrat%C3%B3ria-da-alemanha/a18723291>. Acesso em: 01 mai. 2021.

WARBURG. August Sandler (biography). *Warburg*. Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/artistas/view/155>. Acesso em: 01 mai. 2021.

## ANEXO A

“O meu pai é baixinho como uma cadeira.”<sup>252</sup>



*Treffen mit Tandarica - München. René Oberholzer trifft im Oktober 1993 nach einer Vorstellung im Zirkus Roncalli Aglaja Veteranyis Vater, den Artisten Tandarica, und seine Lebensgefährtin in einem Hotel in München (Fotografia: Aglaja Veteranyi)*

---

<sup>252</sup> VETERANYI, 2004, p. 23.