
PUREZA E VIOLÊNCIA: IMAGENS DA INFÂNCIA EM A. VETERANYI

PURITY AND VIOLENCE: IMAGES OF CHILDHOOD IN A. VETERANYI

Dionei Mathias ¹
Juliana Cássia Müller ²

Resumo: Este artigo pretende discutir três contextos significativos do romance *Por que a criança cozinha na polenta*, da escritora romena Aglaja Veteranyi, publicado postumamente em 2004, em que a pureza da infância é assaltada por experiências da violência e incompreensão. Sendo assim, a análise está focada em três círculos sociais distintos e predominantes no texto de Veteranyi: a família, o trabalho e as amizades. Em cada um desses contextos, o universo infantil da voz narrativa e protagonista do romance é confrontado com uma realidade cruel. Trata-se de uma realidade, carregada de violência, na qual a voz narrativa se revela incapaz de decodificar suas implicações, por não alcançar a dimensão de todo sentido com que se vê confrontada.

Palavras-chave: *Aglaja Veteranyi; Por que a criança cozinha na polenta; Infância; Violência.*

Abstract: This article aims to analyse three significant contexts of the novel *Why the Child is Cooking in the Polenta*, authored by the Romanian writer Aglaja Veteranyi and published posthumously in 2004. It is a novel, in which the purity of childhood is assaulted by experiences of violence and incomprehension. With this in mind, this discussion will be focused on three distinct and predominant social circles in Veteranyi's text: family, work and friendship. In each of these contexts, the infant universe of the narrator and main character is confronted with a cruel reality. It is a reality laden with violence, in which the narrative voice turns out to be unable to decode its implications, given its inability to grasp the dimension of all the meanings it is confronted with.

Keywords: *Aglaja Veteranyi; Why the Child is Cooking in the Polenta; Childhood; Violence.*

1 Doutor em Letras pela Universidade de Hamburgo e pela Universidade Federal do Paraná. Professor do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas e do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFSM. E-mail: dioneimathias@gmail.com

2 Graduanda em Letras - Inglês e Literaturas de Língua Inglesa na Universidade Federal de Santa Maria. E-mail: muller-juc@gmail.com

INTRODUÇÃO

Aglaja Veteranyi nasceu em 1962 na Romênia e faleceu em 2002, em Zurique Suíça. Condecorada com o Prêmio Chamisso (Förderpreis) de 2002, sua obra vem recebendo crescente atenção na literatura de expressão alemã e vem se destacando como uma importante voz da literatura suíça contemporânea (MATT, 2007, p. 424). Filha de artistas circenses, Veteranyi aprende diferentes línguas estrangeiras, sem uma educação formal sistematizada (CAMATTA, 2010, p. 182-183). A apropriação da língua alemã também ocorre nesse contexto de trânsito entre países, desencadeado primordialmente pela fuga por parte dos pais do regime autoritário que dominava o cenário romeno da época. Com isso, a biografia dessa autora está marcada por dois vetores de desarraigamento: por um lado o deslocamento constante por conta das atividades profissionais dos pais, por outro lado, a afiliação às diferentes línguas que encontra nesses percursos.

O romance *Por que a criança cozinha na polenta*, na exímia tradução de Fabiana Macchi, recupera muitos desses sedimentos biográficos, transformando esses excertos da realidade afetiva em uma complexa estruturação estética, na qual a figura de uma criança migrante protagoniza o enredo. Com efeito, o texto encena as formas como a protagonista infantil tenta assimilar a realidade cruel que a circunda e as estratégias que adota para dominar seus medos. O título do romance, num primeiro momento, parece ser jocoso, para posteriormente se revelar como símbolo do medo que invade ininterruptamente a criança. Com efeito, a protagonista parece lembrar a história da criança que cozinha na polenta como estratégia para dominar o medo. Em seu percurso, ela não transita somente entre países, línguas e culturas, ela também se movimenta entre complexos imagéticos que precisa integrar em sua narrativa do si. Entre imagens de um mundo incólume infantil e imagens de violência e corrompimento, a protagonista busca dar sentido ao mundo e entender seu lugar nas coordenadas em que se encontra.

Veteranyi se junta, dentro do campo literário da literatura de fluxos migratórios, a um conjunto de autores que discutem a experiência de violência, dentre as quais se encontram a guerra (MATHIAS, 2019), o envolvimento com fundamentalismo (MATHIAS, 2019) ou a perseguição e condição de refugiado (MATHIAS, 2017). Muitos desses elementos ela também encena em seu romance e junta a eles a experiência da violência infantil, nos círculos sociais mais próximos da criança. Nessa confluência de sentidos produzidos a partir do confronto indesejado com a violência e os processos de apropriação de realidade empreendidos pela criança, a tessitura de identidade assume outras chances de concretização e simbolização.

O conceito de identidade entendido como narrativa, seguindo Keupps et alia (2002), contém como estratégia central o esforço de atribuir sentido às experiências percorridas pelo sujeito e de produzir sentidos, com os quais possa se representar no plano social. Com isso, há dois vetores essenciais. O primeiro reside na decodificação e interpretação dos acontecimentos que circundam o sujeito. O segundo se volta para um esforço de administração da autoimagem, a fim de causar efeitos desejados pelo indivíduo. Em ambos os casos, o processo de socialização do indivíduo e seu posicionamento nas mais diversas interseções

que caracterizam a hierarquia social definem seu potencial de administração das redes simbólicas que marcam a identidade.

Esta resulta sempre de processos de negociação nas coordenadas sociais, isto é, toda narrativa se dá como fruto de interações sociais em que diferentes atores definem a manutenção ou a exclusão de determinados sentidos. Isso, contudo, não significa que o sujeito interessado nesses sentidos sempre participe dos processos de tomada de decisão. Historicamente não é raro que predomine o princípio de imposição e silenciamento, isto é, alguns grupos definem como e o que a narrativa de identidade de outros deve e pode compreender. Isso vale para grupos minoritários, mas também vale até certo ponto para crianças que se encontram sob a tutela de adultos. Nesse caso específico, há famílias que proporcionam espaços de experimentação, de modo que a criança possa treinar diferentes formas de pensar a própria identidade. Em outras, predomina o princípio da imposição identitária, como por exemplo em famílias com visões de mundo patriarcais, em que meninos e meninas recebem narrativas pré-estabelecidas e que devem ser seguidas, para evitar sanções.

Nesses diferentes percursos, a criança exercita formas de simbolização da realidade e da autorrepresentação, de acordo com o contexto que se vê inserida. Nisso, ela precisa processar também diferentes malhas afetivas que surgem a partir de suas interações com o mundo. Quando essas interações estão marcadas por experiências de violência, o percurso do exercício de narrar a identidade, de simbolizar a realidade e de canalizar fluxos afetivos sofre um desvio substancial. No lugar de investir a energia anímica na curiosidade lúdica por novas formas de concretizar o si, a criança precisa canalizá-la para processar as investidas da violência contra sua permanência no contexto em que transita. Nisso, a negociação de narrativas do si, a busca por pertencimento, a canalização da afetividade e suas respectivas simbolizações por meio da língua ou outros sistemas semióticos se veem tomadas uma rede de sentidos adicional, redirecionando o foco da tessitura empreendida pela criança.

O romance de Aglaja Veteranyi encena essa interseção entre infância e violência, colocando em seu centro o modo como a protagonista administra essas diferentes experiências e as simboliza com um acervo imagético oriundo do universo infantil. Com efeito, a criança protagonista desse romance transita entre conjuntos de imagens, cujas dimensões de sentido ela não domina e não consegue decodificar. Uma das estratégias de organização da realidade diegética, portanto, reside na justaposição de diferentes esferas imagéticas, cujo objetivo parece residir na produção de um choque de sentidos, em que a pureza da vida infantil é assaltada por experiências da violência que busca entender. Em seu prefácio ao romance, Macchi (2004, p. 6) escreve: “É um livro sobre limites, sobre fronteiras. Não sobre fronteiras definidas, estanques, mas, sim, 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 autobiografia, entre poesia e dor, beleza e infâmia, melancolia e vitalidade, culpa e inocência”. Trata-se de um “livro sobre fronteiras” - gostaríamos de adicionar - cujas linhas são desenhadas a partir do choque de imagens e dos sentidos que surgem nessa tensão.

A recepção desse texto pela crítica teve um foco majoritário na relação entre a escrita de Veteranyi e sua biografia, visto que o romance aborda diversos traços da experiência

peçoal da autora. É o caso de Alexandre Ferreira Velho (2016) que, em seu artigo, discute a profanação autobiográfica no romance em questão e aponta as similaridades entre elementos do universo diegético e da vida real de Veteranyi. As pesquisadoras Mariana Kehl e Maria Isabel Fortes (2019) também focam sua discussão nesse contexto, partindo de um viés pautado pelos questionamentos da psicanálise e mostrando ao leitor as tentativas da autora de contornar os próprios traumas a partir do uso de imagens em sua narrativa. Meyer (2019), por sua vez, analisa o caráter de alteridade da figura materna e Sehlen (2015) discute a poética da voz narrativa, ambos estudos realizados a partir de uma perspectiva comparatista. Este artigo, por sua vez, deseja discutir três contextos em que o choque de imagens - entre a pureza da infância e formas de violência e incompreensão - tem lugar: o círculo familiar, o contexto profissional e o contexto de amizades. Essas diferentes interseções imagéticas estão permeadas pela incompreensão, “como um grito no silêncio” como aponta Camatta em seu estudo (2010, p. 184).

1. O CÍRCULO SOCIAL INICIAL: A FAMÍLIA

Veteranyi coloca a família, como primeiro núcleo social onde a criança exercita práticas sociais e afetivas, no centro do enredo. A composição familiar, à qual a protagonista e voz narrativa autodiegética pertence, pode ser considerada tradicional: pai, mãe e duas filhas. O que foge de uma configuração tradicional é o contexto espacial em que a protagonista do romance se insere, o qual, no lugar de arraigamento e fixidez, apresenta instabilidade e incerteza quanto às coordenadas sociais, nas quais o futuro próximo vai, de fato, ocorrer. Como filha de artistas circenses, a protagonista está sempre se deslocando e redefinindo o espaço da moradia:

Moramos sempre em lugares diferentes. Às vezes, o trailer é tão pequeno que mal conseguimos passar um pelo outro. 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. [...] Não devemos nos apegar a nada. Estou acostumada a me instalar em qualquer lugar e me sentir bem (VETERANYI, 2004, p. 27).

A ausência de uma moradia fixa não representa um problema em si, pois poderia criar um potencial de socializações culturais múltiplas e de construção de capital cultural, a serviço do exercício da flexibilidade e de uma prática de comunicação aberta à diversidade. O que, no entanto, figura como problemático parece ser a ausência de rituais que estruturam o cotidiano da criança com práticas de organização do dia a dia. Essa socialização com práticas de estruturação por meio de rituais não impacta somente nas questões mais diretas do cotidiano, a exemplo da organização das atividades do respectivo dia, mas sobretudo nas modalidades de configuração do sentido existencial, isto é, aprender a vislumbrar metas no micronível do dia a dia e no macronível da vida como um todo. No lugar da recorrência de

imagens como princípio norteador, surge uma miríade de impulsos que podem desnortear a formação do si.

Além da ausência da ritualidade, a fragilização de laços afetivos se revela como característica central nessa configuração familiar. Com efeito, seus membros estão acostumados a não possuírem um lar, com suas lógicas particulares de afetividade. Com isso, a energia cognitiva da protagonista se vê canalizada para uma outra prática na administração de afetos, tentando aprender a não fincar raízes emocionais. Assim, internalizar estratégias que ajudam a evitar o sentimento de apego se revela como mais importante, diante da constante instabilidade das coordenadas geográficas que vão servir de norte para a concretização existencial. Com isso, surge um horizonte afetivo por meio de imagens mentais cujo cerne se define pelo caráter provisório.

Essa instabilidade também vale para a configuração do pertencimento nacional e sociocultural. Como refugiados do regime ditatorial da Romênia, os membros dessa família não podem contar com um lugar de origem que, ao menos, nos processos de imaginação da própria existência pudesse servir como porto de retorno, em momentos de crise:

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. Na Romênia, depois da nossa fuga, meus pais foram condenados a morte (VETERANYI, 2004, p. 60).

Nesse cenário, o espaço da origem nacional - possivelmente uma metáfora para a família, na macro-organização cultural - não representa uma fonte de obtenção de conforto afetivo, nem serve como superfície de projeção para esperanças ou projetos de futuro. No lugar de funcionar como um recurso adicional para os tempos de crise, a nação figura como um pertencimento afetivo marcado pela ameaça. Ou seja, a protagonista se vê ininterruptamente assolada pelo medo do surgimento inesperado de agentes desse estado e de perder aqueles que lhe oferecem uma base afetiva mínima. Esse horizonte da ameaça e do medo tem um impacto substancial em seu comportamento, perpassa toda sua narrativa e serve de fundo para toda a produção imagética.

Somado a esses fatores, se encontra o comportamento autoritário e violento do pai. O patriarca da família, que trabalha como acrobata, bandido e palhaço no circo, gosta de se aventurar na produção de filmes: “Desde que saímos de casa, meu pai também se tornou diretor de cinema. Ele anda sempre com uma câmera na mão filmando a região. Ele gasta quase todo o nosso dinheiro com isso. Ele também já nos filmou e a minhas bonecas também” (VETERANYI, 2004, p. 54). Num primeiro momento, suas ambições artísticas comprometem o orçamento a família, criando uma situação de fragilização econômica que tem impacto direto no modo como os demais membros da família podem se utilizar desses recursos para necessidades próprias.

Num segundo momento, o conteúdo dos filmes em si se revela como problemático, por conta das cenas de violência. Com recorrência, esses filmes apresentam cenas em que a figura feminina encena sofrimento, sendo sequestrada ou gritando por socorro. Predomina

neles uma visão de mundo patriarcal, em que a mulher assume o papel de ser indefeso, sem acesso a narrativas alternativas. Dentre suas produções, a mais reveladora é o filme policial intitulado *A bela no bosque*. Nele, o pai pega uma das bonecas da filha mais nova e voz narrativa, para simular um assassinato. A encenação culmina com a mutilação da boneca: “Para a cena em que a morta é encontrada esquartejada no bosque, meu pai arrancou um braço e uma perna da minha boneca loira que falava e queimou o seu rosto, para parecer uma ferida” (VETERANYI, 2004, p. 116). Para afastar questionamentos sobre sua conduta, afirma que a filha é a razão pela qual ele precisa produzir esses filmes, transferindo a sensação de culpa para o universo anímico infantil da protagonista.

Num plano simbólico, o brinquedo mutilado remete à pureza da infância corrompida. A protagonista é alvo de violência quando é confrontada com a indiferença paterna, diante da mutilação de um brinquedo amado. Ao mesmo tempo, num plano mais complexo, a mutilação da boneca parece remeter às experiências que marcam a infância da própria protagonista, uma infância, na qual a criança nada mais representa que um objeto a serviço das necessidades dos adultos. Com uma infância marcada pela ausência da previsibilidade de rituais, da estabilidade de investimento afetivo, de um espaço originário que permita imaginar uma forma de pertencimento e, sobretudo, pela presença de uma figura paterna irascível e indiferente, a experiência da protagonista se assemelha com a fragilidade e, sobretudo, com a impotência da boneca. A imagem da pureza inerente à boneca é corrompida da mesma maneira que as experiências existenciais que marcam a infância da protagonista.

2. A ESFERA DO TRABALHO

Após sua permanência num internato, as duas irmãs são confrontadas com uma nova realidade: aquilo que elas conheciam como família não existe mais. Os pais decidem se divorciar e cada um permanece com a guarda de uma das filhas. Enquanto o pai fica com a guarda da filha mais velha, a mãe permanece com a mais nova: “Seu pai quer que você fique com ele, disse ela para minha irmã, vocês viajarão para a França. Sinto muito, não pude evitar. A mim, minha mãe mandou dizer que também viria me buscar em breve” (VETERANYI, 2004, p. 119). É a partir desse cenário que mãe e filha precisam encontrar novas formas de sustento e organização do cotidiano.

Com a ausência da figura paterna na família, a mãe busca por outras oportunidades de emprego. Num episódio, ao performar um número em um guindaste, ocorre um acidente que impossibilita que a mãe continue trabalhando nessa atividade:

O guindaste transformou-se em uma mão. Minha mãe era arremessada de um lado para o outro por todo o céu. Não! Pare! Pare!, gritava o diretor do circo. O pescoço dela! Meu Deus, o pescoço! Um curto circuito fez parar o guindaste. Minha mãe ficou pendurada no ar, fora do navio (VETERANYI, 2004, p. 133).

O impacto dessa imagem apresenta dimensões semelhantes àquela que a narradora precisa processar ao ver sua boneca mutilada. Aqui o ser mais importante na existência

da narradora - em analogia ao mundo imaginário do universo lúdico da boneca - tem seu corpo mutilado. A mutilação certamente é diferente daquela dirigida à boneca, mas em ambos os casos a criança experimenta a sensação máxima de impotência. O corpo de um ser amado se torna alvo de uma violência incontornável. Em ambos os casos, isso ocorre em contextos atrelados à pureza da infância e a situações, em princípio, reservadas para a alegria. Assim, o espaço lúdico do circo não mais remonta à leveza das traquinices do palhaço, mas conduz à imagem do corpo materno em sofrimento. Nisso, ocorre uma dessacralização dupla: o circo deixa de ser espaço da produção de alegria para se transformar num espaço de horror. Mais importante que isso, o sacrossanto corpo materno é vivenciado pela filha em toda sua fragilidade existencial. Com isso, há um segundo medo que se intensifica ao longo da narrativa. Ao medo pela insegurança no círculo familiar, junta-se um medo pela segurança da mãe.

Em decorrência do acidente, a mãe se vê impedida de trabalhar e passa a enxergar a filha de 13 anos como alternativa para garantir o sustento. Nessa virada, se intensifica a sensação de ambiguidade que vai caracterizar o olhar da voz narrativa. Ao mesmo tempo que a figura materna representa o ser mais importante de sua existência, ela também começa a identificar como a mãe transforma o corpo e a existência da filha em objeto. A voz narrativa, a partir de sua perspectiva no estágio da infância, não alcança consciência plena sobre essa dualidade no comportamento materno. O texto relata uma série de experiências que criam uma grande discrepância entre aquilo que a voz narrativa como criança consegue entender e os nexos causais que os leitores constroem a partir dos diversos indícios que o texto fornece. Essa discrepância produz uma dessacralização completamente diferente à anterior. Nesse novo contexto, a mãe deixa de representar uma instância protetora como fonte de amor, para se transformar num agente que instrumentaliza o corpo da filha. Essa imagem, contudo, parece ser constantemente reprimida pela filha, intensificando uma existência fragilizada e marcada pela impotência.

Nesse cenário, como mencionado anteriormente, a mãe passa a ver a filha como força de trabalho. A primeira tentativa é transformá-la em estrela de cinema. Entretanto, a tentativa mostra-se fracassada, pois o produtor resolve acrescentar um caráter mais erótico ao filme, sem o consentimento da mãe: “Quando eu estava começando a tirar a roupa, minha mãe invadiu o quarto gritando, pegou minhas coisas e me arrancou daquele apartamento. Isso é a máfia, estupram crianças! Polícia!” (VETERANYI, 2004, p. 140). O produtor não hesita em transformar o corpo infantil num objeto erótico, mas aqui, a figura da mãe ainda impõe limites, protegendo a filha, ainda que a mesma afirme que aquela é a sua profissão.

Diante desse fracasso, a mãe busca emprego numa boate noturna, na qual ela e seu novo marido desejam trabalhar, apresentando números de mágica. Contudo, em analogia ao olhar lascivo do produtor de cinema, os proprietários demonstram interesse apenas na mãe e na filha, por atraírem mais a atenção dos clientes. Nesse novo contexto de trabalho, a menina de 13 anos é descoberta por Pepita:

No início, eu dançava com outras mulheres. As apresentações foram ficando cada vez mais numerosas, e Pepita foi me colocando cada vez mais para a frente. O

CORPO - é assim que sou anunciada em cada nova cidade, em cartazes de tamanho natural. Na ponta dos meus seios, sacolejam pequenas estrelas cintilantes listradas de azul e branco que colo com esparadrapo sobre a pele. Uso um chapéu de marinheiro e bato continência enquanto canto. Canto com voz suave, aguda, rouca, balançando os quadris. E pareço uma atriz de cinema famosa. Pois agora sou loira e faço uma pinta preta entre o nariz e o lábio superior (VETERANYI, 2004, p. 147).

O corpo da menina passa a ser instrumentalizado para a lascividade dos clientes da boate. A cor do seu cabelo é alterada e ela passa a receber roupas mais sensuais. Novamente, há um jogo duplo nas camadas semióticas. Por um lado, as imagens das “estrelas cintilantes” e do “chapéu de marinheiro” remontam a um universo infantil que depreende prazer do uso lúdico de fantasias e de adereços e que submerge nos reinos da imaginação. Por outro lado, essas imagens são instrumentalizadas para a imaginação lasciva do público adulto, sem que a voz narrativa alcance consciência disso. As imagens da pureza - como no caso do circo e da figura materna - também aqui passam por uma ressemantização que traz à tona o corrompimento da infância.

Se no set do filme a mãe ainda se recusa a permitir que o corpo da filha seja instrumentalizado pela lascividade perversa do diretor, agora ela passa a exibi-lo como uma espécie de mercadoria para os espectadores cruzam seus caminhos: “Minha mãe me apresentava como se eu fosse uma fatia de torta. Eu tinha de fazer voltinhas e sorrir” (VETERANYI, 2004, p. 162). Nesse contexto, a menina aprende como deve se portar a fim de tornar-se agradável aos olhos alheios e assim obter maior lucro, a partir de seu corpo infantil. Ao perceber o sucesso da filha, a mãe procura novas formas para atrair a atenção para o seu corpo, sobretudo, de homens. Uma dessas táticas reside em intensificar uma aparência mais infantil: “A cada ano que passa, minha mãe tenta me fazer mais jovem” (VETERANYI, 2004, p. 155). Tal artifício é usado para que a filha mantenha seu trabalho na casa noturna de Pepita.

Enquanto a mãe envia seus esforços para a criação de uma semiótica voltada para a sexualização do corpo infantil, a voz narrativa, em grande parte, ainda se apropria de sua realidade, a partir de uma decodificação interessada nos interesses imaginativos da infância. O romance encena o despertar da voz narrativa para a dualidade dessa semiótica, cujas implicações ela busca reprimir como forma de autoproteção. O que se impõe nesse horizonte ficcional são imagens de uma infância corrompida.

3. O CÍRCULO DE AMIZADE

Diante do constante deslocamento da família, a formação de um círculo sólido de amizades é quase impossível. Isso, contudo, não impede a figura materna de tentar construir um capital social que a auxilie em seus interesses. Assim, durante as apresentações no clube noturno de Pepita, a mãe da protagonista do romance conhece um casal, assumindo que seriam olheiros atentos ao talento da filha. Mesmo ao perceber que são apenas espectadores da apresentação, as duas famílias desenvolvem uma amizade, ensejando encontros

frequentes: “Quando nos apresentávamos perto da cidade onde eles moravam, eles vinham nos visitar. Traziam os filhos. Deveríamos passar o Natal com eles” (VETERANYI, 2004, p. 164). O que num primeiro momento parece ser um elo positivo acaba se revelando como traumático. As reuniões criam uma interseção social que permite ao homem daquela família, um joalheiro chamado Armando, a se aproximar da criança. A imagem da hospitalidade assume uma coloração de corrompimento.

O interesse de Armando é mascarado com uma encenação de sentimento paternal inofensivo, em que o homem sugere enxergar a protagonista apenas como uma filha: “O homem me tratava como se eu fosse sua filha. Ele pegava a minha mão e colocava sobre o seu joelho. Minha mãe e a esposa dele riam” (VETERANYI, 2004, p. 164). As imagens que predominam até este momento são imagens de paternidade e proteção. Ele empreende, pois, um esforço de criar uma narrativa que induza a criança a decodificar a realidade a partir de uma lógica afetiva completamente diferente daquela que tem em mente. As famílias se visitam, as crianças experimentam confiança, eles sentam à mesa para uma refeição com todos reunidos, por fim, planejam realizar a festa de Natal em conjunto. Nesse cenário da inocência infantil, paira o olhar lascivo de Armando, reforçando a tensão imagética que perpassa o texto.

Ao identificar a ausência de iniciativas para frear suas investidas, Armando passa a se aproximar da protagonista de uma forma mais explícita, no que diz respeito a suas intenções. No texto, duas situações ilustram o que ocorre à menina: o incidente do sofá e o episódio do vestiário. Neste primeiro, o joalheiro aproveita a ausência de outros adultos e a distração da demais crianças para se aproximar da jovem:

Tudo começou numa tarde, na frente da televisão. Minha mãe, o marido dela e a mulher foram se deitar. Os filhos estavam sentados no chão na nossa frente, eu e o homem estávamos no sofá. De um momento para o outro, ele abriu a calça, tirou a sua coisa para fora e começou a esfregá-la até espirrar um líquido branco. Eu não tinha coragem de me mexer (VETERANYI, 2004, p. 168).

Esse incidente revela pela primeira vez as intenções de Armando, indicando seu desejo de aliciar a criança. Enquanto o adulto Armando tem clareza sobre o que deseja alcançar, a voz narrativa não possui consciência daquilo que o acontecimento realmente significa. Sua inocência e a falta de vocabulário para significar a situação intensificam a imagem do corrompimento da pureza infantil. Como em outros episódios do texto, a criança se encontra sozinha diante de algo que não consegue processar e que desperta seu medo. Após esse episódio, as investidas de Armando se revelam cada vez mais audazes, até resultar em seu desmascaramento.

A segunda situação importante na narrativa ocorre no vestiário de um clube de tênis. Apesar da mãe mostrar-se inicialmente desconfortável com a possibilidade da filha passear sem a presença do padrasto, Armando a convence de que a menina já possui idade suficiente para se cuidar sozinha. É a partir desse cenário que o homem se aproveita da oportunidade de estar sozinho com a menina para perpetrar a violência:

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, ele disse. 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 colocar a mão por dentro. Você também pode tocá-lo com a boca (VETERANYI, 2004, p. 169).

Enquanto a criança parece decodificar o conjunto semiótico inerente a essa sequência de acontecimentos na lógica da brincadeira, ou seja, a partir de uma perspectiva ainda insuficientemente madura para identificar as reais intenções do perpetrador, Armando corrompe o conjunto imagético do espaço previsto para o lazer das crianças. O real teor das intenções dessa personagem masculina vem à tona quando seus filhos relatam o desaparecimento aos demais adultos: “Os filhos contaram em casa que jogavam tênis sozinhos, que nós quase nunca ficávamos lá. [...] Não tardou muito, apareceram todos no clube de tênis. De dentro do vestiário, escutei os gritos da minha mãe. Onde está a minha filha?” (VETERANYI, 2004, p. 172). A mãe se mostra transtornada com a situação, pois a virgindade da filha representa um atributo que aumenta seu valor de mercado. Sua preocupação maior, portanto, parece residir na manutenção de um capital econômico, não nas imagens de corrompimento que a filha precisa processar como sequelas.

No fim, a principal consequência que segue ao desmascaramento do comportamento criminoso de Armando é a alocação de culpa na atitude na criança, de acordo com as palavras da mãe: “Ouvi ela dizendo para o seu marido que eu devo ter provocado o homem, do contrário isso certamente não teria acontecido” (VETERANYI, 2004, p. 162). Para se esquivar de qualquer tentativa de responsabilização, a mãe se volta contra a filha, identificando nela uma intenção, para a qual não possui maturidade. O homem, por sua vez, sai impune por seus atos e desaparece do foco dos acontecimentos. Com isso, a vítima acaba se tornando o alvo de ataque, recebendo a carga da culpa e permanecendo sozinha com imagens cujas implicações não consegue processar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir dos três círculos sociais nos quais a protagonista transita, há uma constante tensão nas imagens que ela precisa processar. No círculo social da família, a ausência de ritualidade ou de constância nas relações sociais a confrontam com instabilidade e dificuldade de construir uma base imagética afetiva sólida. Juntam-se a isso uma figura paterna violenta e as imagens de mutilação contra a boneca, que parece simbolizar a experiência da protagonista. Na esfera do trabalho, o corpo dessa criança passa a ser visto como um produto a ser comercializado. Nisso, a imagem da figura materna se revela como ambígua: por um lado, a protagonista teme pela incolumidade do corpo materno, mas ao mesmo tempo, a mãe também transforma o corpo da filha numa superfície venal, causando uma ambiguidade afetiva, marcada pela tensão imagética. Por fim, também a imagem do círculo de amigos e do princípio de hospitalidade acabam sendo corrompidos, a partir das investidas sexuais

de um homem adulto contra o corpo infantil da protagonista. Nesses diferentes contextos, as imagens da infância mostram um embate entre pureza e violência.

A narrativa de identidade da protagonista surge, portanto, a partir do choque entre imagens de um mundo incólume infantil e imagens de diferentes graus de violência. Em suas tentativas de decodificar e interpretar os sentidos que a circundam, a protagonista se vê forçada a administrar a discrepância que se forma entre as imagens de seu universo infantil e as lógicas de sentido do mundo adulto, marcado por indiferença, negligência e, em grande parte, violência. Nesse espaço, os exercícios infantis de construção da autoimagem são corrompidos pelos interesses lascivos e de capitalização dos interlocutores que formam o círculo social necessário para a construção de identidades. Nesse sentido, Veteranyi apresenta inquietações semelhantes a um outro importante texto da literatura de expressão alemã, a saber *O despertar da primavera* de Frank Wedekind. Em ambos os textos, a infância é alvo de corrompimento adulto. Nos dois textos, a estratégia estética reside na contraposição de imagens excludentes, produzindo choques imagéticos para captar a experiência de violência.

REFERÊNCIAS

CAMATTA, Silvia. Nata nel posto e nel momento sbagliato, morta di madre: Aglaja Veteranyi, il circo, la Svizzera e la lingua tedesca. In: *Revista de Filología Alemana*, v. 18, 2010, p. 181-198.

KEHL, Mariana; FORTES, Maria Isabel. De uma clínica do refúgio: violência, trauma e escrita. In: *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, v. 22, n. 3, 2019, p. 520-539.

KEUPP, Heiner et alia. Identitätskonstruktionen. *Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2002.

MACCHI, Fabiana. E por falar em fronteiras, esta prosa é um poema. In: VETERANYI, Aglaja. *Por que a criança cozinha na polenta*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2004, p. 9-10.

MATHIAS, D.. A condição de refugiado e o exercício da voz. *Literatura e Autoritarismo* (UFSM), v. 29, p. 69-80, 2017.

MATHIAS, D.. Desfamiliarizações no poema ‘Bósnia, 92, 93’, de Dragica Rajčić. *Crítica Cultural*, v. 14, p. 241-250, 2019.

MATHIAS, D.. ‘If that would remove the pitiless look from his eyes’: Vetores afetivos no conto ‘My Son the Fanatic’. *Babel*, v. 15, p. 114-125, 2019.

MATT, Beatrice von. Der Aufbruch der Frauen (1970-2000). In: RUSTERHOLZ, Peter; SOLBACH, Andreas (ed.). *Schweizer Literaturgeschichte*. Stuttgart e Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2007, p. 400-425.

MEYER, Sandra Annika. *Grenzenlose Mutterliebe?: die Mutter als Alteritätsfigur in ausgewählten transkulturellen Familiennarrativen der Gegenwartsliteratur: Aglaja Veteranyi - Zsuzsa Bánk - SAID*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2019.

SEHLEN, Silke von. *Poetiken kindlichen Erzählens: inszenierte Kinder-Erzähler im Gegenwartsroman aus komparatistischer Perspektive*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2015.

VELHO, Alexandre Ferreira. Profanação autobiográfica em *Por que a criança cozinha na polenta*, de Aglaja Veteranyi. In: *Anais da XV Abralic*, 2016, p. 409-417.

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