

A representação do medo no romance *Warum das Kind in der Polenta kocht* de Aglaja Veteranyi
Representation of fear in Aglaja Veteranyi's novel Warum das Kind in der Polenta kocht

Dionei Mathias

Universidade Federal de Santa Maria
<https://orcid.org/0000-0001-8415-1460>
dioneimathias@gmail.com

RESUMO: O romance *Por que a criança cozinha na polenta*, escrito em alemão por Aglaya Veteranyi, foi publicado em 1999. Nesse texto, a autora cria um universo ficcional no qual uma criança, cujos pais fogem do seu país de origem, tenta captar experiências do medo. Para a finalidade deste artigo, medo é entendido como experiência afetiva que identifica ameaças, reagindo de modo a que o indivíduo possa recuperar o controle físico, perceptivo e existencial por meio de narrativas estabilizantes que simbolizam a realidade. Com isso em mente, este artigo deseja discutir a representação do medo em três situações: no círculo familiar, no entorno social e no pertencimento existencial. Nos três círculos, a protagonista é confrontada com experiências de desestabilização, forçando-a a criar estratégias narrativas forjadas para atenuar o medo.

PALAVRAS-CHAVE: Aglaya Veteranyi; *Por que a criança cozinha na polenta*; medo.

ABSTRACT: *The novel Why the Child Is Cooking in the Polenta*, written in German by Aglaya Veteranyi, was published in 1999. In this text, the author creates a fictional universe in which a child whose parents flee from their country of origin tries to capture experiences of fear. For the purpose of this article, fear is understood as an affective experience that identifies threats, reacting in a way that the individual may recover physical, perceptible and existential control through stabilizing narratives that symbolize reality. With this in mind, this article aims to discuss the representation of fear in three situations: in the family circle, in social contexts and in existential belongingness. In all three circles, the main character is confronted with experiences of destabilization, forcing her to create narrative strategies forged to mitigate her fear.

KEYWORDS: Aglaya Veteranyi; *Why the Child Is Cooking in the Polenta*; fear.

Introdução

De origem romena, Aglaja Veteranyi nasce em 1962, em Bucareste e morre em 2002, em Zurique, na Suíça. Ela escolhe a língua alemã para escrever seus livros. Ao contrário de escritores como Herta Müller ou Oskar Pastior, pertencentes a minorias étnicas alemãs na Romênia e com isso socializados na língua, Veteranyi aprende o idioma somente mais tarde. A partir dessa experiência de alteridade com o material linguístico, ela constrói uma linguagem ímpar e densamente poética para enlaçar nos hiatos da

composição experiências afetivas de alto impacto. Seu romance *Warum das Kind in der Polenta kocht*, de 1999 (VETERANYI, 1999) se encontra disponível numa tradução admirável para o português brasileiro, realizada por Fabiana Macchi, em 2004, com o título *Por que a criança cozinha na polenta*, oferecendo com isso uma importante obra da literatura de expressão alemã ao público brasileiro.

O romance narra as experiências de uma criança romena que acompanha seus pais, em seu trabalho de circenses. Após deixarem o país de origem, onde impera um regime totalitário empenhado na perseguição de dissidentes, a família transita por vários países, sem criar raízes ou laços sociais duradouros. Juntam-se a essa fragilização da estabilidade social, as incertezas financeiras da família, criando uma dinâmica afetiva marcada por medo. Além desses dois vetores que contribuem para uma atmosfera emocional lábil, a interação familiar caracterizada por uma série de assimetrias intensifica a condensação do medo, inserindo a protagonista-criança numa rede afetiva que torna a produção de sentidos estáveis em algo de uma complexidade quase inassimilável em seu universo infantil.

Muitos teóricos que voltam sua atenção para as dinâmicas do medo descrevem essa experiência afetiva como estratégia de proteção que sinaliza a presença de perigos (KOCH, 2013, p. 1). Com isso, o medo tem um papel fundamental, pois desencadeia no indivíduo uma série de alertas que desaceleram suas ações e intensificam sua atenção para seu entorno. Num primeiro momento, portanto, medo representa antes de mais nada um estado físico que suscita no corpo um estado de atenção elevada, cuja finalidade reside em canalizar os processos de percepção (TenHOUTEN, 2009, p. 42). Nesse processo de apropriação da realidade, o indivíduo interpreta os sinais de tempo, espaço ou ação a partir desse crivo, criando uma realidade vista com a coloração desse afeto.

Por um lado, há portanto sempre uma configuração físico-afetiva que dispõem o corpo para uma determinada forma de enxergar a realidade. Por outro lado, essa disposição afetiva sofre uma espécie de tradução cultural quando se torna conteúdo de comunicação (EIBL, 2013, p. 5). Assim, a cultura de socialização oferece uma série de roteiros que orientam como as diferentes condições afetivas podem ser simbolizadas. Obviamente esses scripts são personalizados com elementos individuais, buscando traduzir da maneira mais fiel o que o respectivo sujeito experimenta. Grande parte dessas

experiências passa por um processo de narrativização (VOSS, 2004), isto é, o conjunto disperso de sensações e impressões é organizado numa narrativa representável para o próprio sujeito ou comunicável para outros atores sociais. Nesse sentido, parece sempre haver uma experiência físico-afetiva acompanhada de uma representação cultural do afeto.

O medo se concretiza em uma série dessas experiências. Assim, a ameaça de perda do controle físico sobre o entorno tem um papel de destaque no desencadeamento do medo. Nessa intersecção, o sujeito reage com a produção de narrativas de estabilização, diante da segurança fragilizada, procurando por uma corrente de causas e consequências que lhe permitam avaliar a situação, mas também manter um mínimo de estabilidade, a fim de organizar a ação adequada. Ao experimentar o entorno e seu espaço num momento de desestabilização das malhas de sentidos, o sujeito empreende um esforço cultural de racionalização, reconfigurando a narrativa de modo a restabelecer ao menos uma explicação causal para a desfiguração com que se vê confrontado.

Ligado a isso, surge a sensação de impotência em relação às forças externas ou mesmo internas, especialmente em contextos de trauma (HÜLSHOFF, 2006, p. 76). Ao ser confrontado com algo que está além de suas próprias forças, o sujeito encontra diante de si uma complexidade momentaneamente não assimilável, isto é, os acontecimentos que irrompem em sua realidade pessoal não se revelam passíveis de enquadramento nas narrativas que tem a sua disposição. Para administrar essa complexidade, o sujeito experimenta a necessidade de uma reorganização de suas tessituras, criando narrativas de poder e desse modo controlar a situação. Essas narrativas contêm hierarquias em que o sujeito, de certo modo, define seu grau de agência, prevendo um lugar de agência quando consegue dominar a complexidade e assim neutralizar o medo ou um lugar de subordinação, quando o medo permanece em seu horizonte.

Para processar experiências de perda de controle e impotência, a afiliação a grupos se revela como estratégia fundamental. A possibilidade de inserir a própria narrativa numa tessitura de grupos em forma de parceria, família, amigos ou outros agrupamentos ameniza a sensação de fragilização. Do contrário, solidão e abandono chamam a atenção do sujeito para seu isolamento em tempos de processamento de complexidades com teor de ameaça ao si. Eles também reforçam a sensação de contingência, confrontando o

indivíduo com a labilidade do sentido existencial (DEMMERLING/LANDWEER, 2007, p. 83). Arelado à experiência de solidão, existe o perigo da incoerência de sentido, isto é, quando o sujeito identifica o caráter incompatível das próprias narrativas. A incoerência cria um espaço de incertezas e inseguranças sobre a imaginação de futuro. Com isso, surge a sensação de desabrigo ou estrangeiridade existencial. Para suspender o medo que deriva dessa condição, surgem narrativas de pertencimento, com seus laços afetivos e malhas de proteção. Elas oferecem uma espécie de proteção contra a vacuidade e fragilização social, em todas suas dimensões.

A partir desse horizonte teórico, este artigo deseja voltar sua atenção para a encenação de medo no romance de Aglaja Veteranyi, buscando esclarecer como essa disposição afetiva se concretiza na relação da protagonista em três esferas sociais: no círculo familiar, no entorno social e no seu lugar no mundo. Nessas três configurações sociais, revelam-se diferentes dimensões do medo e de estratégias de narrativização como forma de administrar o desconhecido que se mostra como complexidade impassível de processamento. Com efeito, a criança que protagoniza o romance se vê confrontada com uma série de situações que escapam de sua habilidade de criar laços causais para explicar os acontecimentos.

1. Medo no círculo familiar

O contexto familiar da protagonista se encontra caracterizado por intensa instabilidade. A família deixa o país de origem e trabalha em diferentes lugares, dedicando-se à arte circense, mas sem obter qualquer estabilidade social. A condição precária se revela nas moradias, na saúde, no acesso ao ensino formal, enfim, nas diferentes estruturas que estabilizam a vida em sociedade, de modo que o indivíduo possa canalizar suas energias para outras finalidades. Junta-se a isso uma atmosfera afetiva que cria inseguranças também no modo como os membros da família organizam sua interação social, no seio desse círculo. A voz narrativa expõe excertos dessa experiência:

Uma vez, ele queria ficar do lado de fora da janela de um trem em movimento, pendurado por um lençol que ele amarrou no maleiro. Quando minha mãe se negou a filmá-lo, houve pancadaria. Meu pai avançou contra minha mãe. Ela gritou. Eu bati no meu pai. Ele se virou. Pof! Minha cara inchou como massa de pão, e minha mãe teve de me levar ao médico na próxima cidade. Com meu pai, volta e meia sai briga. No país dele, isso é normal. Em seus filmes, de vez em quando meu pai fala a sua língua materna, minha mãe e eu fazemos quase

sempre papéis mudos. Ou temos de gritar SOCORRO! (VETERANYI, 2004, p. 55)

Num primeiro momento, o medo se infiltra no horizonte da protagonista ao enxergar o corpo paterno exposto ao risco de ferimento. As ações do pai escapam a sua compreensão, criando uma situação de tensão. Essa tensão é acentuada no momento em que a figura materna se torna vítima de violência por se recusar a participar dessa ação. Na experiência da protagonista, a narrativa válida até aquele momento, prevendo posições afetivas para esses dois membros centrais, sofre uma alteração. As expectativas criadas são anuladas, criando uma instabilidade de sentido. A fim de recuperar o controle sobre a realidade que a ameaça, ela se usa da violência como forma de neutralizar o perigo do pai e lhe sinalizar a infração cometida no pacto narrativo da família. O pai, contudo, se revela signatário desse pacto, somente da medida em que os outros membros lhe são úteis para seus planos, rompendo-o com o uso de violência, quando identifica a frustração de seus arbítrios. A pureza da infância de encontra permeada por experiências de violência (MATHIAS/MÜLLER, 2020).

No princípio da associação, a protagonista passa da violência sofrida naquele instante a outros excertos de sua realidade, recuperando a recorrência da ameaça. Nesse movimento, ela lembra que seu pai não tem a mesma língua materna que a mãe. O nexos de associação parece residir na alteridade existente tanto na experiência física do medo como na modulação da voz paterna, criando vetores de despertencimento. Essa ruptura também se encontra em seu pedido de socorro, nos filmes rodados pelo pai. Ao recordar isso no momento que é vítima de violência no trem, ela parece identificar que as palavras ditas num contexto ficcional são igualmente válidas para seu contexto de realidade diegética. Nesse sentido, a ameaça parece representar uma constante em sua concretização existencial, criando uma atmosfera de alerta ininterrupto, sem que a protagonista consiga verbalizar todas as dimensões desse medo.

Em grande parte do texto, o medo se expressa somente de forma indireta, por meio de associações ou conjuntos imagéticos que buscam captar a atmosfera, mas sem articular de forma explícita a ameaça que circunda a protagonista. Em diferentes pontos da narrativa, ela fala de sua boneca:

Minhas bonecas emagreceram muito. Elas não entendem línguas estrangeiras. (VETERANYI, 2004, p. 62)

Minha boneca Anduza agora é minha irmã. (VETERANYI, 2004, p. 121)

O pai de Anduza sempre põe a mão debaixo da saia da boneca. (VETERANYI, 2004, p. 122)

Nessa transferência de experiências, ela indica sua percepção do entorno familiar, mostrando como sua irmã é alvo da violência paterna. Os acontecimentos incompreendidos se transformam em episódios de uma narrativa, na qual a boneca se torna a protagonista. Assim, sua concatenação lúdica ficcional se revela como uma tentativa de processar os acontecimentos e derivar sentidos que sua realidade vivida não proporciona. Esse esforço de organizar a realidade, portanto, também funciona como forma de estabilizar uma realidade que se concretiza como ameaça. Ao transformar a boneca na protagonista de sua narrativa, de certo modo, ela recupera uma espécie de controle sobre o entorno, a fim de neutralizar os impactos do medo. Nisso, a figura do pai permanece num limbo de ambiguidade, pois não há um bloqueio nas interações com ele, apesar de ser o perpetrador da violência.

Nesse contexto, a mãe não se insere como uma fonte confiável de proteção ou de auxílio para o processamento do medo. Pelo contrário, ela representa o ponto de partida para uma série de situações que desestabilizam a segurança da protagonista, criando atmosferas de medo:

Não posso aborrecer minha mãe, senão ela cai. Não quero estar viva quando ela estiver morta.
Pode acontecer a qualquer dia.
Durmo até tarde para encurtar o meu medo antes da sua apresentação, pois, se levanto cedo, demora muito até o espetáculo começar.
Durante o tempo em que ela está pendurada lá em cima, ela não é minha mãe, e eu encho os ouvidos e a boca de pão. Se ela cair, não quero escutar.
Não choro mais, porque minha mãe fica com medo e começa a chorar também. Daí tenho de consolá-la. Mas ela não se deixa consolar. Ela chora até eu jurar que estou bem. (VETERANYI, 2004, p. 77)

Uma experiência que perpassa toda a narrativa é o medo pela segurança da mãe. Diariamente, a protagonista se vê confrontada com a visão do corpo materno em perigo, criando uma constante tensão sobre os limites do controle. A administração do olhar, nesse contexto, representa a primeira forma de tentar manter o controle sobre os acontecimentos. Junta-se a isso outras estratégias que buscam, sobretudo, se esquivar dessa realidade, elidindo sua presença dos sentidos. Assim, dormir e tampar os ouvidos servem como mecanismos para evitar que a ameaça se materialize na consciência da protagonista. Para garantir o controle, ela não bloqueia somente a incursão dos sentidos,

ela também oblitera a identidade da mãe, a fim de eludir o surgimento de uma realidade que a aniquila.

Outra estratégia para neutralizar o medo reside em assumir a responsabilidade pelo bem-estar da figura materna. Ao assumir que não pode aborrecer a mãe, ela interpreta a situação, de tal modo que imagina poder diminuir os riscos aos quais a mãe está exposta. Isso também vale para o controle das lágrimas com expressão do medo. Na inversão dos papéis, a protagonista passa a cuidar do conforto anímico da mãe, o que, até certo ponto, lhe proporciona uma sensação de controle. Esse controle obviamente se revela como extremamente frágil, instando a protagonista a idear diferentes formas de organizar suas narrativas para atenuar a força aterradora do medo. O conforto materno não diminui essa sensação: “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” (VETERANYI, 2004, p. 76). Com isso, ela está sozinha com seus temores e, sobretudo, com a necessidade de organizar narrativas em que possa controlar o medo. Tanto o pai como a mãe não fornecem segmentos narrativos que pudessem auxiliá-la nesse processo.

2. O medo no entorno social

Além da situação fragilizada no seio familiar e da instabilidade por conta do constante deslocamento, há uma série de outros elementos que contribuem para a produção de medo. Um deles se constitui a partir do espaço nacional romeno do qual a família acaba fugindo. Com seu regime ditatorial que persegue dissidentes, esse espaço se revela incompatível com os objetivos dos pais. O medo do monitoramento e da repressão, contudo, os acompanham durante sua permanência no exterior. A protagonista sente essa atmosfera de ameaça e é instruída a agir, de modo a antecipar os perigos que podem se aproximar:

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 à morte.
No hotel, meu pai coloca o armário na frente da porta, a poltrona na frente do armário e a cama na frente da poltrona. Às vezes dormimos todos na mesma cama. Graças a Deus que nem todos os 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 por que fugimos de casa. (VETERANYI, 2004, p. 60)

Uma parte da instrução reside em enxergar em interlocutores que procuram algum diálogo, um possível representante do regime. Com isso, toda interação está marcada pelo princípio do medo de que o outro possa se transformar em ameaça, produzindo, portanto, toda uma sequência de ações que transformam o medo em base de apropriação de realidade. Assim, o presente está constantemente envolto numa nuvem de perigo, mas também a imaginação do futuro está ininterruptamente tomada pela presença do risco, não somente para a protagonista, mas para todos os integrantes da família.

A narrativa de proteção construída pela família e internalizada pela protagonista reside primeiramente em interpretar a realidade a partir do crivo do medo e adaptar a ação com base nisso. Isso organiza o cotidiano, inclusive no modo como os pais interagem com o espaço. Dessa narrativa originam as ações no hotel, onde os pais constroem uma barricada atrás da porta, a fim de impedir a entrada de agentes do regime. Num segundo momento, a protagonista transfere essa narrativa também para a realidade lúdica de interação com sua boneca. Essa transferência funciona como estratégia de controle, assim ela novamente assume o papel de proteção, atenuando o próprio medo. Não sem um tom de ironia, ela constata que a natureza do medo experimentado no exterior não se diferencia substancialmente daquele no país de origem, sob um regime repressivo.

Nesse horizonte, o encontro com conterrâneos não oferece consolo nem esperança concreta de notícias, uma vez que todos podem ser potenciais representantes do regime ditatorial:

Sempre que encontramos alguém do nosso país, minha mãe começa a cochichar. São todos espiões, diz ela, só os que também fugiram não são espiões.

Com eles, ela fala sobre o tio Petru.

Meu irmão é um grande artista, como Picasso, é homossexual, limpo, um gênio!

A primeira coisa que ela quer fazer é comprar a liberdade de tio Petru, para ele poder sair da prisão.

Aqui se pode comprar tudo, diz meu pai, em breve seremos tão ricos, que todos terão medo de nós.

Desde a nossa fuga, tio Petru é torturado na prisão. E tio Nicu foi espancado até a morte na porta da sua casa. (VETERANYI, 2004, p. 61)

Nesses encontros, portanto, a primeira reação não é de alegria, mas sim de

desconfiança que remete a uma narrativa de medo, prevendo ameaças que podem originar desses atores sociais. Com isso, o horizonte afetivo está anuviado com a impossibilidade de iniciar uma interação social, no potencial da confiança. Se na sequência, eles se revelarem como refugiados, a mãe passa a falar do irmão, como uma segunda forma de testar os limites da confiança. Ao mencionar que é artista e homossexual, ela parece tentar identificar o grau de abertura ou rejeição, diante da alteridade ou desconformidade com as normas dominantes em seu país de origem. Ao mesmo tempo, ela adombra uma narrativa que recupera o horizonte daquele país, isto é, o desvio da ideologia no poder significa prisão, tortura, morte e outras formas de aniquilamento do si.

Para a realidade da protagonista-criança, esse parâmetro de interação também contém outras implicações que ressoam em sua apropriação do mundo, a saber, o medo da alteridade. O destino de seu tio Petru ao destoar das práticas dominantes – ao ser dissidente, homossexual, interessado nas artes – oferece uma narrativa que permite a construção de analogias com a realidade da protagonista, ao ser de outra nação, falar outra língua, se portar de modo diferente, numa palavra: estrangeira. O medo que se instala nesse contexto é muito semelhante e reside na insegurança sobre a reação, aceitação, oferta de chances. Enquanto a mãe controla esse medo, testando paulatinamente seus interlocutores, a protagonista procura outras formas de racionalização, refletindo ininterruptamente sobre a estrangeiridade: “Aqui, todos os países estão no estrangeiro” (VETERANYI, 2004, p. 19). Nesse esforço, há um anseio por causas e coerências que se esfacelam, diante do poder de definição do grupo dominante, fazendo com que o medo permaneça como parte fundamental da constituição de si.

O pai, por sua vez, identifica na riqueza uma modalidade de controle do medo e uma possibilidade de inversão na lógica de produção desse afeto. O acúmulo de capital significaria nesse horizonte uma alternativa para obter respeito, aceitação e liberdade. Trata-se de uma afirmação secundária nesse contexto, mas não de menor importância, uma vez que a instabilidade financeira perpassa a realidade diegética e impacta ininterruptamente sobre o modo como a protagonista pode idear seu futuro. Nessa perspectiva, riqueza não só funciona como mecanismo que controla o medo, ela também oferece a base para a construção de uma narrativa em que o indivíduo deixa de ser receptor passivo dos arbítrios alheios – seja no país de origem ou no país do assentamento

temporário – para se transformar em agente da ação. No romance, contudo, essa riqueza se revela inalcançável, funcionando, portanto, somente como narrativa virtual, para atenuar os perigos da precariedade social e da pressão afetiva originada do potencial de perseguição política.

Resquílios desse cenário de violência política, a protagonista também encontra no internato, ao construir analogias entre essas duas realidades que caracterizam sua existência:

Por dentro, a senhora Hitz é cheia de prateleiras onde ficam sentados pequenos policiais segurando pequenos blocos de anotações e pequenos lápis. São apontadores de lápis por profissão. Quem gastar primeiro o seu lápis pode sentar-se em uma prateleira mais alta. O mais aplicado é eleito o rei dos apontadores e adquire o direito de jogar o seu lixo em cima dos outros. (VETERANYI, 2004, p. 117)

Durante sua permanência no internato, portanto, o medo não se ausenta do seu horizonte de expectativas. No lugar de um ambiente de tranquilidade e segurança, a protagonista enxerga nas instâncias de controle do espaço escolar comportamentos semelhantes ao estado repressivo e de vigilância total, do qual seus pais fugiram e que continua em todas suas interações. Como no estado político, a instituição escolar se caracteriza pela recompensa ao êxito dos vigilantes e denunciadores. Para amenizar esse novo medo, a protagonista volta a se utilizar da imaginação para tentar identificar a estrutura da ameaça. Ao descrevê-la em sua imaginação, ela obtém uma espécie de controle, muito embora este seja sumamente frágil.

3. O medo e o lugar no mundo

O desejo de controle para atenuar o medo também impacta no modo como a protagonista enxerga seu lugar no mundo. Este certamente está associado ao pertencimento familiar e ao entorno que lhe fornece ou nega oportunidades, mas também contém um vetor que organiza a reflexão sobre a condição existencial. Numa passagem, ela parece ecoar narrativas recebidas:

O mais importante é ser trabalhador e humilde.
Deus não gosta de gente preguiçosa.
O homem existe para cuidar do mundo.
Ele não deve se tornar um fardo para ninguém.
Ele precisa ter uma profissão e ganhar o suficiente para poder até fazer doações de caridade.
E deve manter a sua casa sempre limpa.

Só assim terá paz. (VETERANYI, 2004, p. 114)

Nessa narrativa, o ser humano encontra seu lugar no mundo, seguindo uma série de prescrições que lhe oferecem segurança. Assim, trabalhar e se adequar à cadeia de produção de capital, cuidar do mundo e racionalizar seu espaço, se transformar num membro ativo da sociedade sem depender do auxílio de outros, contribuir com ações solidárias que o ajudem a dirimir a culpa e, por fim, ser limpo, a virtude máxima que legitima o pensamento do grupo dominante. Ao disciplinar o próprio a seguir esses modelos de concretização existencial, encontra como premiação a paz de espírito, isto é, uma configuração afetiva que ameniza os mais diversos matizes do temor, por meio do pertencimento a uma espécie de identidade de grupo.

O romance, contudo, mostra a impossibilidade da adoção desse parâmetro de organização do mundo, no caso da protagonista. Diante da precariedade total com que se vê constantemente confrontada, a paz prometida se revela como utopia inalcançável. No lugar dessa narrativa de traços burgueses, ela precisa encontrar alternativas que deem conta de suas ansiedades e sua realidade. Nem família, nem entorno, nem nação ou língua são realmente capazes de proporcionar alguma forma de pertencimento. Nesse sentido, o abandono e a solidão produzem ininterruptamente vetores de medo.

De certo modo, os episódios em volta da criança que cozinha na polenta, em seu caráter quase mítico, parecem servir de estratégia para simbolizar elementos do medo e, ao mesmo tempo, para controlar o vazio aterrador de sentido que a protagonista experimenta. O que no começo parece ter sua função restrita ao entretenimento ou ao esquecimento dos perigos incorridos pela mãe, ao longo da narrativa, passa a representar uma estratégia de simbolização do lugar no mundo que a protagonista identifica para sua condição existencial.

Em diferentes momentos do romance, a história da criança que cozinha na polenta volta, muitas vezes sem construir um elo de ligação com o contexto. Num capítulo destacado, a protagonista oferece uma explicação:

A criança cozinha na polenta porque 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 dorme tão agitada, que todo o bosque estremece. (VETERANYI, 2004, p. 102)

A polenta que cozinha parece simbolizar o caldeirão de afetos que a protagonista precisa administrar, constituindo uma estrutura disforme e em constante reorganização. Nessa massa amorfa, a protagonista tenta identificar vetores afetivos. Assim, na passagem citada, o episódio busca figurar a ameaça e a encarnação do medo. A personagem ‘criança’ assume o papel de perpetrador da violência, disseminando ondas de medo que borbulham nessa massa. Não há interrupção nas vagas de insegurança que sua presença espalha. A expiação da culpa se dá por meio da dor. Nesse sentido, parecem ser dois elementos diferentes que se encontram nessa fusão afetiva. Por um lado, a presença da ameaça e a produção de medo. Por outro lado, a identificação de culpa e a necessidade de expiar essa culpa sentindo dor. No universo da protagonista, esse amálgama de afetos é permanente.

O conto da criança na polenta, desse modo, sugere duas funções. Ele simboliza essa mescla de afetos díspares em que predomina o medo. Por meio de imagens caracterizadas por disformidade, há um anseio de simbolização do universo afetivo da protagonista. Por outro lado, sua repetição e modificação ao longo da narrativa sugere que o narrar representa um modo de controlar o medo. Isto é, o representável se torna passível de racionalização, oferecendo ao indivíduo algum grau de agência, por mais limitado que seja. Nesse horizonte de leitura, a criança que cozinha na polenta parece simbolizar a condição humana como um ser constituído por uma massa afetiva, borbulhando entre medo e culpa, tentando encontrar sentido. O título do romance traz a pergunta sobre o sentido, mas o texto não a responde, pois a protagonista não consegue encontrar essa resposta, deixando-a entrever que sua existência representa uma espécie de cozimento sem sentido.

Essa leitura se vê reforçada numa passagem que o responsável pela panela é a instância divina: “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 (VETERANYI, 2004, p. 81). Nessa figuração, a instância divina não é fonte de paz e descanso, mas um agente que dá continuidade ao borbulhar da massa afetiva que constituía a vida. Essa versão não oferece consolo à protagonista, ela enfatiza a contingência da condição humana. A própria estrutura do romance corrobora essa contingência, uma vez que seu enredo não está concatenado no princípio da causalidade,

mas sim da associação (afetiva) aleatória. Há uma busca de sentido, mas ela fracassa, deixando o medo da arbitrariedade imperar.

Considerações finais

Medo tem um lugar de destaque no texto de Aglaya Veteranyi. Como afeto, ele representa uma modalidade de apropriação de realidade que busca interpretar os sinais de ameaça que confluem em seu entorno. Essa modalidade surge, em grande parte, como reação à perda de controle físico, perceptivo ou existencial. Para atenuar suas consequências paralisantes, o indivíduo cria narrativas de estabilização, de poder ou de sentido, a fim de reaver o controle. O trabalho de transformação em narrativas já representa uma estratégia de enfrentamento. No texto de Veteranyi, o medo e as reações desencadeadas por ele são mediados a partir da perspectiva de uma criança, de um ser, portanto, que ainda se encontra no processo de formação de mecanismos de assimilação e compreensão da complexidade do mundo.

Assim, em três contextos centrais o medo surge como instância que perpassa a ação. No contexto familiar, o pai desencadeia situações de medo ao confrontar a família com comportamentos violentos. A mãe, por sua vez, o faz ao colocar seu corpo em risco, em seus espetáculos circenses. A protagonista simboliza esses medos, nas interações lúdicas com sua boneca e ao assumir a responsabilidade em sua imaginação infantil. No entorno social, o medo deriva do estado repressivo do qual os pais precisam fugir e das semelhanças que o internato onde a protagonista passa algum tempo tem com ele. Nesse círculo, ela internaliza as estratégias de proteção mediadas pelos pais, residindo sobretudo na desconfiança dos interlocutores e adotando narrativas de cautela. Por fim, o último círculo analisado foi o lugar no mundo. O foco se voltou para o conto sobre a criança que cozinha na polenta, entendido, neste contexto, como amálgama afetivo que tenta captar um universo disforme, no qual o sujeito se encontra abandonado e desprovido de sentido. Por meio do conto, a protagonista tenta simbolizar as dissonâncias e incongruências que caracterizam sua existência, que são responsáveis pela produção de medo.

Submissão: agosto de 2020

Aceite: maio de 2021

Referências:

- DEMMERLING, Christoph; LANDWEER, Hilge. *Philosophie der Gefühle. Von Achtung bis Zorn*. Stuttgart e Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2007.
- EIBL, Karl. Epistemologie der Angst. In: KOCH, Lars (ed.). *Angst. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart e Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2013, p. 5-140.
- HÜLSHOFF, Thomas. *Emotionen*. München e Basel: Ernst Reinhardt Verlag, 2006.
- KOCH, Lars. Einleitung: Angst als Gegenstand kulturwissenschaftlicher Forschung. In: KOCH, Lars (ed.). *Angst. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart e Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2013, p. 1-4.
- MATHIAS, Dionei; MÜLLER, Juliana Cássia. Pureza e violência: imagens da infância em A. Veteranyi. In: *Literatura e Autoritarismo*, v. 35, 2020, p. 83-94.
- SEHLEN, Silke von. *Poetiken kindlichen Erzählens: inszenierte Kinder-Erzähler im Gegenwartsroman aus komparatistischer Perspektive*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2015.
- TenHOUTEN, Warren D. *A General Theory of Emotions and Social Life*. New York: Routledge, 2009.
- VETERANYI, Aglaja. *Por que a criança cozinha na polenta*. Tradução de Fabiana Macchi. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2004.
- VETERANYI, Aglaja. *Warum das Kind in der Polenta kocht*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2008.
- VOSS, Christiane. *Narrative Emotionen: eine Untersuchung über Möglichkeiten und Grenzen philosophischer Emotionstheorien*. Berlin: de Gruyter, 2004.