

## A narração como forma de percepção do si e do trauma em A. Veteranyi

Juliana Cássia Müller (UFSM)\*  
ORCID 0000-0003-4157-2913  
Raquel Trentin Oliveira (UFSM)\*\*  
ORCID 0000-0003-3366-9811

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo analisar a figura do narrador no romance *Por que a criança cozinha na polenta*, da escritora romena Aglaja Veteranyi. Além do foco nas questões estruturais, busca-se compreender de que forma, através da narração, é possível perceber questões relativas à identidade e ao trauma, vivenciados pela narradora criança da obra. Como aporte teórico do campo da Narratologia, utilizam-se as ideias de Bal (2021), Genette (1995) e Landa (1998) em uma tentativa de compreender o fenômeno do narrador e o modo como as críticas são apresentadas pela visão de um mundo percebido sob a ótica infantil.

**Palavras-chave:** Aglaja Veteranyi; identidade; narrador; narração; trauma

**Abstract:** This article aims to analyze the figure of the narrator in the novel *Why the child is cooking in the polenta*, by the Romanian writer Aglaja Veteranyi. In addition to focusing on structural issues, we seek to understand how, through the narration, it is possible to perceive issues related to identity and trauma, experienced by the child narrator of the work. As a theoretical contribution to the field of Narratology, the ideas of Bal (2021), Genette (1995) and Landa (1998) are used in an attempt to understand the phenomenon of the narrator and the way in which criticisms are presented by the vision of a world perceived from a child's perspective.

**Keywords:** Aglaja Veteranyi; identity; narration; narrator; trauma

Recebido em: 04 jul. 2023

| Aprovado em: 10 set. 2023

---

\* Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). E-mail: mullerjuc@gmail.com.

\*\* Professora da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). E-mail: raquel.trentin@ufsm.br.

## Introdução

A escritora Aglaja Veteranyi nasceu em Bucareste, na Romênia, no ano de 1962. Filha de artistas circenses que em 1967 emigraram por conta da ditadura Ceausescu, Veteranyi experimentou o nomadismo durante a infância e a adolescência. Já adulta e residindo em Zurique, formou-se em teatro, trabalhando como atriz, dramaturga, diretora e professora de artes dramáticas. *Por que a criança cozinha na polenta* é o primeiro romance da autora, o único publicado em vida, e recebeu diversos prêmios na Suíça e na Alemanha. Através dos esforços de Veteranyi, a obra foi adaptada para o teatro e traduzida para várias línguas, possibilitando sua disseminação para mais telespectadores. Antes de publicar seu segundo romance, Aglaja decidiu pôr fim à própria vida, no ano de 2002.

O romance *Por que a criança cozinha na polenta*, na tradução de Fabiana Macchi, recupera traços biográficos da própria escritora a partir da narração de uma criança migrante que enfrenta os medos e desafios da sociedade em que vive. De modo geral, a narrativa gira em torno dos acontecimentos que permeiam a trajetória da narradora personagem, que não é identificada, assim como seus familiares próximos. Sendo integrante de uma família circense nômade que busca refúgio da ditadura de Ceausescu, a menina experimenta diversas situações que ressaltam as adversidades existentes, bem como a diferença entre os grupos hegemônicos e minoritários, sendo este último representado pela principal família do romance.

Dividido em quatro partes, cada uma apresenta um momento diferente da trajetória individual e coletiva da criança narradora. Na primeira parte, há uma contextualização geral sobre a vida da menina, seu lugar de origem e outras informações substanciais, como ocupação dos pais e referência à família deixada na Romênia. Aqui, são introduzidos alguns questionamentos da jovem acerca da sua gênese e de seu local de pertencimento. Além disso, destacam-se os anseios referentes à profissão da mãe, que se pendura pelos cabelos no circo, visto que existe a possibilidade de um perigo iminente que amedronta a menina. Com o intuito de aliviar as tensões, sua irmã mais velha conta a lenda romena sobre a criança que cozinha na polenta, numa tentativa de desviar o foco e propiciar a imaginação da criança, visto que seus esforços estariam empreendidos em pensar sobre a história contada a ela durante as noites.<sup>1</sup>

Já na segunda parte, evidencia-se um momento indesejado e desconfortável na vida das meninas: a ida para o colégio interno. Por conta de problemas conjugais dos pais, visto que estes se encontram em processo de separação, as filhas são encaminhadas, contra sua própria vontade para esse colégio com a finalidade de permanecer longe dos conflitos e para se educar propriamente, já que antes não frequentavam a escola. No local, as meninas são apresentadas a uma nova língua a fim de se adequar ao contexto em que vivem, além de determinados conhecimentos geográficos e de conduta. Por conseguinte, a terceira parte se resume principalmente nas principais experiências traumáticas da jovem narradora, desde à exploração do corpo infantil como mercadoria até ao abuso sexual. Aqui, exacerbam-se os sentimentos de medo e incompreensão diante do que acontece, visto que a jovem narradora tem dificuldades de compreender os percalços enfrentados durante este trecho de sua trajetória. Por fim, a quarta parte apresenta ao leitor o desfecho da narrativa, em que a narradora criança e sua mãe passam a morar com a tia e há uma tentativa de mudança de vida, visto que a menina é matriculada para o exame de admissão da Escola de Artes Dramáticas, a fim de continuar recebendo o auxílio para estrangeiros e adentrar o mundo do estrelato. Infelizmente, por conta dos sentimentos conflitantes e angustiantes da menina no momento das avaliações, sua matrícula é rejeitada e as chances de uma vida diferente lhe são negadas.

<sup>1</sup> Na lenda, caso uma criança tivesse atitudes malcriadas, ela seria posta em uma panela repleta de polenta com a finalidade de ser cozida.



Deus com os sujeitos às margens da sociedade hegemônica. Em relação ao discurso, existem indícios de que falas foram proferidas, mas todas elas são observadas a partir da perspectiva da própria narradora, visto que é ela que gere o relato. Além disso, é possível visualizar que, mesmo que outras vozes se façam presentes, a voz da narradora é a que se mostra evidente ao longo de toda a narrativa, relatando aquilo que foi proferido a ela ou em sua presença. Outro aspecto interessante da citação acima é a utilização do discurso indireto livre, visto que não há a utilização de verbos declarativos, mas, sim verbos neutros, como “dizer”, além de que, conforme Genette (1995), o narrador assume o discurso da personagem e eles se fundem. Dessa forma, a narradora da história é também a personagem principal, visto que os acontecimentos giram em torno de sua trajetória individual.

O próximo elemento a ser discutido neste artigo é a perspectiva. Segundo Genette (1995, p. 183), ela é “o segundo modo de regulação da informação, que procede da escolha (ou não) de um ponto de vista restritivo”. Em relação ao romance escolhido, a perspectiva narrativa está na jovem menina, não nomeada e filha de pais circenses, visto que é ela que fala, vê e transmite os acontecimentos ao leitor. Além disso, é dela a responsabilidade de escolher quais informações transmitir e expandir. No caso da citação que inicia o romance, não há explicação nenhuma sobre quais seriam as más experiências com Deus que o pai teve. Dessa forma, a narradora modula o que é ou não entregue, conforme as categorias de Landa (1998). De acordo com o autor, existem determinadas competências modais às quais o narrador pode ou não concretizar em seu relato. Dentre elas, para o propósito deste artigo, destaca-se a questão do dever. Nesta competência, existem quatro categorias que dizem respeito às informações que poderão ou não ser transmitidas: quantidade, qualidade, relação e modo. Resumidamente, existe a premissa de que o narrador dê a informação solicitada — nem mais nem menos —, que seja verdadeira, passível de evidenciação, relevante e de modo organizado, excluindo uma possível ambiguidade. É o que afirma Bal (2021, p. 214) ao dizer que “a inclusão ou a exclusão também dizem respeito ao focalizador”. Ao relacionar esses pontos com o romance de Veteranyi, é possível compreender a ausência de algumas explicações, visto que, para a jovem narradora, talvez elas não sejam tão relevantes para o seu relato. Por estar nesta posição, ela tem o direito de decidir o que incluir e excluir. Em contrapartida, existem informações que são expandidas ao leitor, por apresentarem uma maior importância no contexto da narrativa. É o caso da seguinte citação:

MAS MEU PAI SÓ QUER A MINHA IRMÃ.

Minha irmã sabe tudo melhor do que eu. Apesar de ser só alguns anos mais velha, ela já tem um joelho machucado. Meu pai atropelou a sua perna com um trator, para que ela nunca encontre um marido e fique sempre com ele. (Veteranyi, 2004, p. 31).

Através dela, é possível situar o relacionamento dessa família e alguns dos princípios que a regem. Observa-se que a jovem narradora consegue perceber que o patriarca tem uma preferência pela irmã, e isso desencadeia um sentimento de não pertencimento — tanto da família como do circo — que será abordado na próxima seção de forma mais elucidativa.

Partindo para a voz — que abarca os domínios do tempo, nível narrativo e pessoa —, podem-se destacar algumas peculiaridades da narrativa em relação a essa instância. Primeiramente, não há menção de um tempo concreto, isto é, evidenciado pela informação de um ano, mês ou dia específico. Existem, obviamente, referências aos acontecimentos ao longo dos anos, mas eles não são identificados e não é possível confiar totalmente neles, por se tratar do relato de uma criança que não consegue compreender completamente a

questão temporal, conforme observado no trecho “A viagem de carro durou muitos anos. Eu queria memorizar o caminho para poder voltar. Mas, quanto mais eu me esforçava, mais tudo se parecia, como se alguém tivesse arrumado a paisagem” (Veteranyi, 2004, p. 90). Na citação em questão, a menina e a irmã são levadas, contra sua vontade, para uma espécie de colégio interno e, ao narrar a ida para o local, há essa menção de uma viagem que dura anos. Neste contexto, entende-se que essa duração remete à esfera psicológica, visto que, para a narradora, foi um tempo extremamente longo, principalmente por ser algo indesejado, mas esse tempo não condiz com o tempo real.

A partir dos tipos de narração, percebe-se que a narrativa é capaz de seguir o que Genette (1995) chama de narrativa intercalada. Para ele, é o tipo mais complexo, visto que mostra uma narração de várias instâncias e pode ser evidenciado principalmente no romance epistolar. De certa forma, na obra escolhida, a narradora utiliza-se tanto da narração ulterior quanto da simultânea. Esta primeira é utilizada para situar o leitor de acontecimentos do passado, mas que exercem influência direta sobre o que acontece no presente. Já a narração simultânea destaca principalmente o modo como essa criança lida com o mundo ao seu redor e as mudanças que ocorrem, despertando novos sentimentos, sejam eles bons ou ruins.

Através da imaginação, o romance a concebe como uma válvula de escape da realidade, visto que a narradora criança é capaz de transformar os acontecimentos, conferindo um lado mais fantástico a eles, numa tentativa de aliviar as angústias da jovem. É o caso da lenda romena da criança que cozinha na polenta, evidenciada na citação a seguir:

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 e a dor que ela deve sentir, não preciso mais ficar pensando que minha mãe poderia cair da cúpula, diz ela.

Mas não adianta. Sempre penso na morte da minha mãe, para não ser pega de surpresa. Eu vejo a tocha pondo fogo nos seus cabelos, e ela, em chamas, caindo ao chão. E, quando me inclino sobre ela, seu rosto se desfaz em cinzas (Veteranyi, 2004, p. 39).

A passagem evidencia a forma como a imaginação é trazida para a narrativa, numa tentativa de aliviar as tensões que circundam o contexto em que a menina vive. Como enfatizado pela própria narradora, a lenda romana é introduzida numa tentativa de acalmá-la, visto que a profissão da mãe no circo causa angústia e medo. Entretanto, a técnica não surte efeito, visto que a menina passa a imaginar, avidamente, como seria o acidente com a mãe.

Por fim, outro aspecto interessante do romance de Veteranyi refere-se aos momentos de transgressão da narradora de sua condição de criança. Ao comentar sobre o romance *Pelos olhos de Maisie* (1897), de Henry James, Bal (2021, p. 209) explica que “o leitor é apresentado a eventos através da visão limitada da menina e apenas gradualmente percebe o que está realmente acontecendo”. Levando em consideração que o romance *Por que a criança cozinha na polenta* apresenta uma narradora criança, os acontecimentos descritos são vistos através de sua perspectiva limitada, visto que ela ainda não foi socializada com determinados assuntos<sup>3</sup>. Há sempre a transição entre o vivido e o imaginado, entre aquilo

<sup>3</sup> Mesmo que se trate de um narrador adulto, a visão ainda seria restrita em algum aspecto, visto que “narrative information is restricted to data available to their perception, cognition, and thought” (Jahn, 2007, p. 98). Ou seja, o modo como as informações são interpretadas, percebidas e sentidas está relacionado à forma que o narrador interage com elas.

que é compreendido e aquilo que ainda se encontra em construção por conta da configuração da narradora. Um exemplo típico da obra que mostra o universo infantil que circunda a jovem é: “MEU PAI NÃO É TRISTE, NÃO. ELE É PALHAÇO, ORA” (Veteranyi, 2004, p. 59). Trata-se de frases simples, mas que revelam sua imagem de criança. Para ela, a razão para o pai não vivenciar a infelicidade reside no fato de desempenhar a função de palhaço no circo.

Entretanto, existem momentos que causam tensão nesse mundo infantil. Determinadas palavras usadas pela narradora se distanciam da visão de uma criança, ainda mais uma que utiliza a imaginação como uma forma de escapar da realidade. É o caso da passagem a seguir:

#### 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 (Veteranyi, 2004, p. 45).

Ao analisar a escolha de palavras utilizadas, é possível perceber que existem algumas que transcendem a esfera de uma criança, como “ortodoxas”. Além disso, a questão discutida na passagem em questão é um tanto complexa para o imaginário infantil.

#### **Focalização: A gênese do si através dos olhos de uma criança**

Segundo Bal (2021), o narrador e a focalização determinam a situação narrativa, de modo que a linguagem é responsável por modelar o ponto de vista e a visão de mundo. Esta última constitui o objeto da narração. De acordo com a autora, “sempre que eventos são apresentados, eles o são a partir de certa visão. Escolhe-se um ponto de vista, certa maneira de ver as coisas, certo ângulo, quer se esteja falando de fatos históricos ‘reais’ ou de eventos fictícios” (Bal, 2021, p. 204). De modo geral, a focalização – evidenciada nesta seção –, é entendida como a relação entre a visão e o que é visto e percebido. Para que isso seja possível, necessita-se de um focalizador<sup>4</sup>, compreendido como o agente tido como ponto inicial para que os elementos sejam notados. No romance de Veteranyi, a focalizadora é a narradora personagem (NP), visto que, ao mesmo tempo em que narra a história, é identificada também como a protagonista que vivencia os acontecimentos descritos ao longo de sua trajetória individual. Esta percepção é possível por conta das sensações que a jovem experimenta durante sua narração, mostrando que está inserida diretamente nos acontecimentos:

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.

<sup>4</sup> Para Genette (1995), o narrador é responsável pela focalização. Entretanto, Bal (2021) postula que o focalizador pode ser externo – um agente anônimo que está situado fora da narrativa –, interno – um personagem que participa como ator –, ou personagem – identificado como um personagem na história que narra.

É só sair da cama e já posso nadar.  
 No meu mar, não é preciso saber nadar para nadar.  
 De noite, cubro o mar com o roupão floreado da minha mãe, para os tubarões não me pegarem quando tenho de fazer xixi (Veteranyi, 2004, p. 27).

A citação acima ressalta a relação da menina com o mundo que a cerca, explicitando os sentimentos que fazem parte do seu cotidiano. É perceptível que não há opção de escolha em relação à adaptação: a menina precisa se sentir bem, independentemente do local em que está, mesmo que ele não seja adequado para ela. Mesmo com a carga excessiva de sentimentos com que uma criança precisa aprender a lidar, o ambiente em que a narradora se encontra não é propício para ela, visto que sempre há um conflito que ressalta a hostilidade presente. Ao afirmar que não deve se apegar a nada, laços considerados importantes, principalmente para crianças, são postos de lado, visto que lhe é negada a oportunidade de cultivar amizades por conta da rotação constante da família bem como o impedimento de frequentar a escola. Por conta desta ausência, quando se torna necessária e obrigatória sua frequência em um colégio interno, a jovem narradora é incapaz de nutrir sentimentos bons relacionados ao local no início, já que é algo que não fazia parte de sua vida anteriormente.

É a partir desta focalização que o romance busca mostrar a gênese do si, isto é, entendida como um objeto focalizado que reflete como a narradora passa a compreender sua própria identidade, bem como as questões que permeiam as mais variadas esferas da sua vida. Ao teorizar sobre dois tipos de comunidade<sup>5</sup> – de vida e de destino –, Bauman (2005) afirma que “a questão da identidade só surge com a exposição a ‘comunidades’ da segunda categoria – e apenas porque existe mais de uma ideia para evocar e manter unida a ‘comunidade fundida por ideias’ a que se é exposto em nosso mundo de diversidades e policultural” (BAUMAN, 2005, p. 17). Neste contexto, o indivíduo só pondera sobre sua própria gênese a partir do momento em que há um conflito, seja ele interno ou externo, que ameace essa concepção. No caso do romance, a jovem narradora somente recupera traços de identidade daquilo de que ela não faz parte, sempre estando às margens de uma determinada identidade. Ou seja, no jogo do pertencimento, essa criança encontra-se sempre de fora. Conforme afirma Bauman (2005, p. 17-18):

Tornamo-nos conscientes de que o “pertencimento” e a “identidade” não têm a solidez de uma rocha, não são garantidos para toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis, e de que as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age – e a determinação de se manter firme a tudo isso – são fatores cruciais tanto para o “pertencimento” quanto para a “identidade”. Em outras palavras, a ideia de “ter uma identidade” não vai ocorrer às pessoas enquanto o “pertencimento” continuar sendo o seu destino, uma condição sem alternativa. Só começarão a ter essa ideia na forma de uma tarefa a ser realizada, e realizada vezes e vezes sem conta, e não de uma só tacada.

Ou seja, identidade e pertencimento são questões voláteis, visto que a ordem que rege a vida em sociedade se transforma de acordo com os membros que representam os grupos hegemônicos em contraste com os minoritários. É a partir disso que se passa a conceber determinadas características como desejáveis de inclusão e outras de exclusão para cada contexto. Padrões esperados nos Estados Unidos são diferentes daqueles esperados na Romênia, visto que são locais diferentes. O que é aceitável para uma, pode

<sup>5</sup> Para o autor, as comunidades de vida se referem àquelas cujos membros vivem em uma ligação absoluta. Já as comunidades de destino seriam compostas de membros que possuem as mesmas ideias ou apresentam uma variedade de princípios.

não ser para a outra, e vice-versa. Essa decisão está relacionada ao poder dos grupos, já que eles são os responsáveis por regulamentar as regras existentes nos contextos em que vivem. Para Bauman, a ordem é entendida como um ato de classificação que

Significa primeiro postular que o mundo consiste em entidades discretas e distintas; depois, que cada entidade tem um grupo de entidades similares ou próximas ao qual pertence e com as quais conjuntamente se opõe a algumas outras entidades; e por fim tornar real o que se postula, relacionando padrões diferenciais de ação a diferentes classes de entidades (a evocação de um padrão de comportamento específico tornando-se a definição operacional de classe) (Bauman, 1999, p. 9).

No romance, a narradora cria uma imagem do que seria o modelo perfeito de sujeito pautado na ordem vigente, baseado em sua socialização com o mundo: “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 Sofia Loren” (Veteranyi, 2004, p. 32). Nesta passagem, torna-se perceptível que a menina tem Sofia Loren como modelo desejável a ser seguido, mas a mesma evidencia que este não é seu nome e suas características não estão de acordo com a atriz e cantora italiana. Ao ponderar sobre essa questão, a narradora se coloca às margens da identidade desejada. Os sentimentos despertados por esse pensamento podem estar associados à frustração de nunca pertencer ao padrão imposto às identidades. Quando um indivíduo nasce e se insere nas malhas sociais, determinadas expectativas passam a surgir, tais como o modo de se portar, os grupos a quais pertencer e assim por diante. É o que Palumbo-Liu denomina de identidade presumida: “we expect certain types of behavior from certain people, and these expectations may well persist despite any evidence to the contrary” (Palumbo-Liu, 2000, p. 767).

Mesmo que a narradora criança tenha consciência de que não cumpre essas expectativas do modelo desejado, os sentimentos de frustração continuam presentes, visto que essa dissonância demonstra a falta de pertencimento. Mais do que um modelo de mulher, Sofia Loren mostra-se como um modelo de superação, visto que até o período de sua adolescência vivera em situações de pobreza com sua família, ascendendo no mundo do cinema e mudando sua história. Se foi possível para a italiana, também seria para a criança romena que narra o romance. É exatamente essa espera e a demora da conquista que frustra ainda mais a jovem, especialmente após todos os traumas sofridos, que serão vistos na próxima seção.

Em relação ao pertencimento na família, é evidente que a jovem narradora sente-se deslocada, visto que ela passa a perceber um interesse maior, por parte do pai, na irmã:

MAS MEU PAI SÓ QUER A MINHA IRMÃ.

Minha irmã sabe tudo melhor do que eu. Apesar de ser só alguns anos mais velha, ela já tem um joelho machucado. Meu pai atropelou a sua perna com um trator, para que ela nunca encontre um marido e fique sempre com ele. Enquanto eu também não me machucar feio, não vou realmente fazer parte do circo. Mas não consigo, pois minha mãe sempre me atrapalha; não posso subir uma única vez na corda bamba sem que minha mãe quase desmaie (Veteranyi, 2004, p. 31).

Na citação, o sentimento de não pertencimento é enfatizado, visto que a própria menina passa a acreditar que é necessário que ela se machuque, assim como a irmã, para enfim pertencer ao circo e fazer parte da família ativamente. Neste contexto, a irmã passa a ser um modelo a ser seguido, visto que tem mais conhecimento e conta com o favoritismo do pai. Evidentemente, esse favoritismo escancara questões mais sérias relacionadas ao



abuso, mas, como se trata de uma narradora criança, esta é a sua forma de interpretar o que ela passa a observar em seu âmbito familiar, já que as questões sexuais ainda não foram-lhe apresentadas propriamente. Outra questão familiar refere-se à incompreensão de suas raízes. Após a separação dos pais, é revelado à jovem narradora que o homem que ela considerava como pai não era, de fato, seu pai biológico, e isso gera uma inquietação:

Minha mãe tem pernas longas e elegantes, na foto ela parece japonesa, com o cabelo liso, preto e com franja. Não somos parecidas.  
Pareço com meu pai.  
Ele nem é seu pai, esse bandido, diz minha mãe às vezes, furiosa, não precisamos dele!

POR QUE MEU PAI NÃO É MEU PAI? (Veteranyi, 2004, p. 34)

Da mesma forma que a menina não havia sido instruída sobre questões sexuais, a questão parental também é um assunto ainda desconhecido. Para a narradora, parece improvável que a pessoa que desde sempre fora concebida como seu pai não seja, de fato, seu pai. Na passagem acima, fica evidente a incompreensão que assola o seu mundo, reformulando uma verdade que para ela seria imutável. Em relação aos outros membros da família, partindo agora para a matriarca, a descrição da narradora é a seguinte: “MINHA MÃE É DIFERENTE DAS OUTRAS PORQUE FICA PENDURADA PELOS CABELOS, E ISSO ESTICA A CABEÇA E DEIXA O CÉREBRO COMPRIDO” (Veteranyi, 2004, p. 35). Para a menina, a partir da sua concepção infantil, o que diferencia a mãe das demais é a profissão peculiar exercida. Evidentemente, existem questões mais profundas que explicam essa distinção, mas esta é a forma encontrada para lidar com essas inquietações que passam a fazer parte da vida dessa narradora.

Ao refletir sobre o país de origem, o contraste do que é ou não proibido por conta da ditadura é visível. Mesmo estando em um país diferente, distante desse contexto, o medo continua fazendo parte da realidade da menina:

No meu país, as pessoas não podem pensar livremente nem em sonho.  
Se falarem e os espíões ouvirem, são levadas para a Sibéria.  
Entre uma parede e outra, os espíões têm túneis secretos.

Mas os estrangeiros também querem nos prejudicar.  
Não posso sair do trailer sozinha.  
Não posso brincar com as outras crianças.  
Minha mãe não confia em ninguém.  
Tenho de aprender isso também (Veteranyi, 2004, p. 36).

A citação acima parece reforçar que, mesmo distante do local de origem, ainda existem ameaças que afrontam o seu universo pessoal e coletivo, visto que elas influenciam a vida das pessoas que estão ao seu redor. Neste contexto, critica-se o modo que essa criança é exposta a situações que não deveriam ser enfrentadas nesse momento, levando em consideração que ela deveria estar sendo preparada para determinadas questões relativas ao universo infantil. Entretanto, isso não acontece com a narradora do romance, visto que as situações às quais ela é exposta transpõem o seu mundo, fazendo emergir questões mais complicadas, que despertam sentimentos de medo, angústia e não pertencimento.

### **Rememoração do trauma através da narração**

Através da narração, são apresentados ao leitor uma série de traumas que são vivenciados e rememorados pela voz narrativa do romance. Eles são expostos ao leitor

tanto de uma forma explícita quanto imaginária, sendo este um recurso encontrado pela criança para a interpretação dos acontecimentos. Segundo Bal, ao enfrentar uma situação de trauma, é comum que a narração seja apresentada de forma desconexa e fragmentada:

A história de que a pessoa se lembra não é idêntica à que viveu. Essa discrepância se torna dramática e de fato incapacitante no caso do trauma. Eventos traumáticos acabam com a capacidade de compreendê-los e de vivê-los no momento em que ocorrem. Consequentemente, a pessoa traumatizada não consegue se lembrar deles; em vez disso, eles voltam de forma fragmentada, em pesadelos, e não é possível trabalhá-los (Bal, 2021, p. 222).

É o que acontece no romance de Veteranyi, visto que, ao perpassar por situações traumáticas, a narradora mostra um discurso incongruente em relação a sua estruturação. Além disso, ao tratar dessa questão, utiliza-se também da imaginação numa tentativa de entender o que está acontecendo. Ela é incapaz de relatá-las da forma que um adulto faria. Por isso, as idealizações são necessárias para que ela aprenda a lidar com o mundo ao seu redor.

Um dos primeiros traumas com que a narradora criança entra em contato é o abuso sofrido pela irmã. Além de compreender que o pai causa um ferimento na perna da mocinha por não querer que a filha mais velha se afaste motivada por um possível casamento, a criança associa os acontecimentos a sua boneca, numa tentativa de entender melhor o que aconteceu: “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). Nas duas passagens, a boneca Anduza passa a representar a irmã da menina, alvo da violência do patriarca da família. A partir da imaginação, a narradora traduz sua realidade.

Em seguida, a exploração do corpo da menina passa a ser uma exemplificação de trauma, visto que é por conta disso que ela sofre um abuso sexual. Com a ruptura da família, mãe e filha<sup>6</sup> precisam encontrar uma nova fonte de renda a fim de sobreviver no estrangeiro. Por isso, a jovem narradora do romance passa a ter seu corpo vendido em forma de espetáculo, sendo apreciado por pessoas adultas. Pepita, responsável pelo estabelecimento em que a criança se apresenta, explora esse corpo infantil como um meio de adquirir dinheiro. Entretanto, essa exposição marca o mundo da menina, sendo entendida como uma porta de entrada para o seu trauma mais problemático, visto que o envolvimento com Pepita retira os primeiros traços de sua inocência. Nesse contexto, a fragmentação da narração por conta do trauma sofrido fica evidente na abertura do capítulo que aborda diretamente essa questão:

ESSE HOMEM É UM CACHORRO, diz minha mãe.  
Ele poderia ser seu pai!  
Ela não quer ouvir mais nenhuma palavra sobre o assunto.  
Ouvi ela dizendo para o seu marido que eu devo ter provocado o  
homem, do contrário isso certamente não teria acontecido.

Você é como o seu pai!

O homem e a mulher apareceram de repente no espetáculo de Pepita  
(Veteranyi, 2004, p. 162)

Ao deparar-se com os seguintes parágrafos, o leitor é confrontado com uma

---

<sup>6</sup> Como a irmã mais velha é fruto de um relacionamento do pai com outra mulher, ela vai embora com o pai, mesmo contra sua vontade.

situação inquietante: no início da leitura, as informações não são apresentadas de forma linear e os acontecimentos não são explicados detalhadamente. Obviamente, é possível prever a questão do envolvimento da jovem narradora com alguém mais velho, porém a identificação abuso sexual não é mostrada. Essa desconexão na narração decorre do trauma sofrido, visto que a mente da criança busca uma forma de organizar o que fora vivido, mas, por conta do impacto, não é possível que exista uma linearidade. No decorrer do capítulo, é apresentado ao leitor o modo como ocorre o abuso, explicitando as investidas deste homem, chamado Armando:

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. O marido da minha mãe me olhava com olhos estranhos (Veteranyi, 2004, p. 164).

O carinho expresso pelo homem parece não ser percebido de forma errônea por sua esposa e pela mãe da menina. Contudo, o marido da matriarca parece desconfiar de algo por conta da expressão "olhos estranhos", mas uma explicação mais detalhada não é apresentada ao leitor. Nesta cena, fica sugerido que Armando busca iniciar um contato físico com a menina, tendo isto ocorrido antes da situação de abuso. Após isso, a narrativa segue mostrando ao leitor o restante da história da jovem narradora. Entretanto, conforme já mencionado, a linha da narrativa seguida não é linear. Existem informações que são apresentadas antes ao leitor e causam certa confusão, mas isso se mostra de acordo com o que Bal (2021) postula sobre a fragmentação do trauma. É o caso da seguinte citação:

O homem me telefona, na PENSÃO MADRID, para onde tínhamos voltado antes do previsto, e diz que me ama e que não preciso ter medo. O telefone fica no corredor. De dentro do quarto que divido com minha mãe e o seu marido, escuto o telefone tocando várias vezes. Minha mãe me proibiu de falar com ele. De noite, vou pé ante pé até o corredor e espero o telefone tocar. Enquanto minha mãe estiver roncando, nada pode acontecer. A mulher do homem disse para a minha mãe que eu manchei o seu casamento. Eles são católicos. Antes de partirmos, ela esfregava o chão de pedra ajoelhada, chorando e rezando, para pagar os pecados do seu marido e os meus. (Veteranyi, 2004, p. 167)

A cena em questão ocorre após o abuso, numa tentativa de mostrar ao leitor o que acontece com os demais envolvidos na situação. Nesse contexto, duas questões importantes são apresentadas. A primeira é que a menina ainda demonstra incompreensão sobre a violência contra seu corpo e sobre o restante da sua inocência. Mesmo tendo sido violada, ela ainda espera pelas ligações de Armando, talvez por conta de sua ingenuidade. A segunda questão destacada na cena refere-se à culpabilidade da vítima. A esposa do homem responsável pelo abuso passa a culpar a criança, como se a mancha em seu casamento fosse sua responsabilidade, eximindo seu cônjuge de qualquer culpa. A mulher entende que as ações de Armando são um pecado, por conta da religião seguida, mas continua concebendo a vítima como algoz. Finalmente, enquanto o leitor avança na leitura do capítulo, é descrito o ápice do trauma da narradora criança:

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.

O homem colocou os dedos nos meus lábios. Lambe, sussurrou. (Veteranyi, 2004, p. 168)

A passagem acima mostra a forma que a menina encontra de processar os acontecimentos. É notável sua incompreensão do que está acontecendo, visto que ela é incapaz de nomear determinadas partes do corpo e seus respectivos fluidos, por exemplo. Isso ocorre não só por conta do trauma, por se tratar de uma situação indesejada é esperado que os detalhes não fossem tão detalhados, mas também pela falta de conhecimento da criança acerca da violência sofrida. Após o abuso, a menina enfrenta outro trauma: a morte de seu cachorrinho Bambi. Por conta de um acidente causado pela menina, o animal outrora tão amado perde a vida, desencadeando um trauma que passa a aparecer em sonhos permeados de imaginação:

Sonho o tempo inteiro com Bambi.

Ele cai da sacada, estatela-se no chão e se esvai.

O açúcar se chama Bambi e, na minha boca, transforma-se em serpente.

Minha mãe me dá de presente um cão. Ele está enrolado em jornal.

Quando vou tirar o jornal, ele morde e arranca meu dedo.

O dedo diz: Por que você me degola? (Veteranyi, 2004, p. 178)

A cena acima rememora a triste partida de Bambi, reforçando a culpa e o medo sentidos pela menina. A imaginação faz-se presente durante o sonho, visto que situações fantasiosas são apresentadas, tal como o açúcar que se transforma em serpente. Aquilo que deveria ser doce assume a forma de algo perigoso e desperta o medo. Novamente, essa idealização é utilizada como um mecanismo de decodificar o mundo ao seu redor, buscando compreender as situações traumáticas vividas. Por fim, o último evento a ser apresentado ao leitor refere-se à rejeição da matrícula da narradora criança na escola de artes dramáticas. Após o abuso e a perda do emprego no estabelecimento de Pepita, a escola passa a ser vista como um potencial de mudança de vida, visto que essa seria a chance da menina de finalmente se tornar alguém famosa num futuro próximo. Entretanto, ao ser rejeitada, suas opções são limitadas e seus sonhos destruídos. Isso revela sentimentos de incapacidade e frustração, visto que os resultados esperados não são alcançados. Ao receber a notícia do diretor, este enfatiza os ideais esperados por aqueles que pertencerão ao seu grupo:

Para a avaliação final, o diretor chamava 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 isto aqui não é um circo (Veteranyi, 2004, p. 191).

Ao falar que a instituição não é um circo, o local que era tão apreciado pela menina passa a ser concebido como inferior e inadequado. Para o diretor, o circo é um lugar que não supre as suas expectativas referentes à ordem estabelecida por grupos hegemônicos. Ao rejeitar a matrícula da menina, o ideal de seguir a história de vida de Sofia Loren é

destruído, fazendo aflorar novamente sentimentos negativos para a vida dessa criança que já enfrentou diversas situações hostis. Após isso, os próximos passos da narrativa individual da narradora não são apresentados ao leitor. Sabe-se que ela e a mãe passam a morar com a tia, o que sugere o fracasso, mas o seu futuro é desconhecido. Não se sabe se a jovem alcançou os modelos de identidade almejados, apenas ficam visíveis as situações traumáticas que, de alguma forma, estarão presentes por toda sua trajetória.

### Considerações finais

A percepção do si e a rememoração do trauma têm um lugar de destaque no romance de Aglaja Veteranyi. Ambas questões estão relacionadas à figura do narrador, sendo este uma menina não nomeada e inserida nos contextos dos fluxos migratórios. O romance rememora, através da narração dessa criança, os principais acontecimentos, seus impactos e a forma que ela busca lidar com eles, visto que não há auxílio dos adultos que a cercam para que esse processo ocorra de forma mais adequada para o mundo infantil.

Assim, através da imaginação, a narradora criança encontra uma forma de tentar contornar as situações traumáticas e complicadas que vivencia ao seu redor. A focalização do romance explora os sentimentos de medo e angústia que perpassam a narração, além de mostrar como elas se relacionam ao mundo infantil dessa criança. Em relação à gênese do si, a menina pauta-se na questão do deslocamento, visto que se concebe sempre fora de um modelo desejado que é reforçado ainda mais no final do romance, quando há a recusa de sua matrícula na escola de artes dramáticas, o que mostra que seu caminho difere daquele de seu grande modelo: Sofia Loren.

Por fim, as principais críticas do romance alinham-se à ideia de que a narradora protagonista experimenta questões que estão fora do âmbito daquilo desejável para uma criança. Naturalmente, espera-se que, em algum momento da vida de um indivíduo dessa faixa etária, ele seja apresentado a questões complexas e adultas. Contudo, no romance de Veteranyi, desde cedo a menina que narra sua própria história é confrontada com essas situações, sem receber o devido apoio para que compreenda mais tranquilamente o mundo que a cerca. Por conta disso, a imaginação se mostra como a única forma encontrada para lidar com as situações e sentimentos novos que são despertados principalmente por situações traumáticas provenientes do contexto em que está inserida.

### Referências

- BAL, Mieke. **Narratologia**: Introdução à teoria da narrativa. Florianópolis: Editora da UFSC, 2021.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: Entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e ambivalência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, 1995.
- JAHN, Manfred. Focalization. In: HERMAN, David (Orgs). **Part II - Studying Narrative Fiction**: a starter-kit. Cambridge: Cambridge University Press, p. 94-108, 2007.
- LANDA, José Ángel García. **Acción, relato, discurso**: Estructura de la ficción narrativa. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.
- PALUMBO-LIU, David. **Assumed Identities**. *New Literary History*, v. 31, n. 4, p. 765-780, 2000.
- VETERANYI, Aglaja. **Por que a criança cozinha na polenta**. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2004.