

Uma criança foge*

ROSANA KOHL BINES (PUC-RIO | CNPq)

RESUMO

O trabalho propõe aproximações a um conjunto de cenas literárias, emolduradas pela narrativa de Primo Levi, que envolvem personagens e/ou narradores crianças, em situação de fuga, deslocamento forçado, refúgio e risco de morte. Na abordagem das cenas, interessa pensar o que entra em jogo no ato de ler as narrativas, que tipo de consideração e olhar suscitam, que qualidade de atenção ajudam a construir e que apelos e demandas éticas nos lançam. O empenho é o de refletir sobre as forças da literatura no endereçamento sensível de histórias de crianças ameaçadas, pela elucidação de procedimentos narrativos que fazem aliança com essas pequenas vidas em trânsito e em risco. Explorar, cena a cena, os modos como cada texto ensaia “entrar no ponto de vista de uma maneira de existir, não apenas para ver por onde ela vê, mas para fazê-la existir mais, aumentar suas dimensões ou fazê-la existir de outra maneira”.

PALAVRAS-CHAVE

Primo Levi; Infância; Literatura; Refúgio

ABSTRACT

This work discusses a range of literary scenes framed by Primo Levi's narrative. The scenes all include child characters and/or narrators placed in contexts of flight, compulsory displacement and refuge, where their lives are often endangered. We are interested in how the narratives elicit specific gazes and forms of apprehension, as well as in how, in the process, they introduce ethical demands and add to the construction of new modes of attention. As we consider the power of literature to sensitively address the stories of vulnerable children, we underscore the narrative procedures which shed light on these mobile, imperiled little lives. Scene after scene, we turn to the ways in which each text attempts to “enter the viewpoint of a way of existing, not only to see as it sees, but to make it exist more, to amplify its dimensions, or to make it exist differently.”

KEYWORDS

Primo; Childhood; Literature; Refuge

.....

* O presente texto foi realizado com apoio de bolsa de produtividade do CNPq, no âmbito do projeto de pesquisa “Narrativas de deslocamento e refúgio: o que contam as/às crianças” (CNPq 304467/2019-7). Uma primeira versão do trabalho foi apresentada no Colóquio “Mundos de Primo Levi”, realizado na PUC-Rio de 23 a 26 de setembro de 2019, sob organização de Renato Lessa, Anna Basevi, Andrea Lombardi e Rosana Kohl Bines. Posteriormente, a fala foi reelaborada e apresentada no Colóquio Online *Histórias de Água*, organizado por Stefania Chiarelli no âmbito do Programa de Pós-Graduação de Estudos de Literatura da UFF, no dia 19 de agosto de 2020. Sou grata aos organizadores e participantes de ambos os eventos, cuja interlocução alimentou a escrita do presente trabalho. O título do ensaio faz alusão ao romance de David Grossman, *A mulher foge*, que todavia não será objeto de análise. Ao fazer referência à obra do escritor israelense, desejo tão somente prestar uma homenagem discreta à força narrativa de seus escritos.

** A formulação é de David Lapoujade no livro *As existências mínimas* (2017: 90).

Uma criança foge

ROSANA KOHL BINES (PUC-RIO | CNPq)

Introdução

La muerte es para todos, para grandes y chicos, señora.

Silvina Ocampo

As crianças são aparições raras, breves e lancinantes nas narrativas de Primo Levi sobre a experiência do *Lager*, como se a escrita buscasse ser fiel àquelas vidas cruelmente encurtadas, engendrando, na fatura do texto e de modo resistente, a temporalidade abrupta e instantânea da desapareição dos menores. Logo nas páginas iniciais de *É isto um homem*, o leitor é confrontado com a cena repentina da abertura de portas do trem que acabara de chegar a Auschwitz. A primeira pergunta é gritada aos deportados: “Idade?” Aqueles julgados inúteis para o trabalho forçado, notoriamente as crianças, “foram, simplesmente, tragados pela noite”:

Foi assim que morreu Emília, uma menina de três anos, já que aos alemães configurava-se evidente a necessidade histórica de mandar à morte as crianças judias. Emília, filha do engenheiro Aldo Levi de Milão, era uma criança curiosa, ambiciosa, alegre e inteligente. Durante a viagem, no vagão lotado, seus pais tinham conseguido dar-lhe um banho numa bacia de zinco, em água morna que o degenerado maquinista alemão consentira em tirar da locomotiva que nos arrastava para a morte. Assim, de repente, à traição, desapareceram nossas mulheres, nossos pais, nossos filhos. Praticamente ninguém teve como se despedir deles. Ainda os vimos um tempo, massa escura no fim da plataforma; logo depois, não vimos mais nada. (Levi, 1988: 18)

A narração descreve e contesta, no mesmo gesto, o apagamento sumário das vidas consideradas dispensáveis. Em escrita tensionada e precisa, vai-se extraindo daquela massa nebulosa, anônima e indistinta, palavra a palavra, uma silhueta singular. A partir de escassos elementos – um nome próprio (Emília), um apostrofo (filha do engenheiro Aldo Levi de Milão) e alguns adjetivos (curiosa, ambiciosa, alegre e inteligente) – surge uma presença que não quer morrer. Por meio de um desnudamento imagético afim à aridez do campo e ao vazio da morte, cada pequeno signo de Emília, arranca-

do da noite escura por um esforço de linguagem, torna-se uma aparição incisiva e incontornável, que nos atinge sensivelmente. O procedimento poderia ser parcialmente descrito nos termos de Hélène Cixous, a propósito do livro *Moderato cantabile* de Marguerite Duras. No romance de Duras, ela comenta em entrevista a Foucault, há um trabalho de abandono de riquezas e ornamentos. À medida que se avançam as páginas, a escritora despoeva o cenário, retirando objetos, mobílias, pessoas. E então, o deserto em que se converte o espaço do livro “nos leva a alguma coisa muito pequena que, ao mesmo tempo, é enormemente valorizada, que é assim produzida em corpo ou em carne de maneira fulgurante” (Cixous apud Foucault, 2009: 357). No despojamento radical da cena, uma minudência se insere, convocando os leitores a reinvestir seus desejos em algo muito débil, cuja persistência no texto não é de forma alguma garantida. São presenças tênues que mal aparecem e já escapam, ativando uma atenção de leitura, empenhada em reter o que inelutavelmente se esvai.

Mas se o texto de Duras expõe o leitor a um trabalho vertiginoso de perda incabável, “como se a perda jamais fosse perdida o bastante, você sempre tem a perder” (Cixous apud Foucault, 2009: 358), a narrativa de Levi parece produzir um efeito revés, qual seja, o de criar com as pequenas vidas pontos de ressurgência, de modo que a destruição não prevaleça como acontecimento definitivo. Contra o apagamento derradeiro, a escrita faz frente. Nomeia, inscreve e fixa uma força que se quer inextinguível, e que cabe aos leitores atestar e amplificar. Pois se a escrita se incumbe de trazer à tona, à superfície da página, a presença dos “afogados”, como denomina Levi aqueles que tocaram o fundo da experiência de extermínio, depende de nós, leitores, perceber nas cinzas uma imagem que ainda arde, reconhecer ali o sintoma de uma história ainda hoje não apaziguada, para recuperar o vocabulário crítico de Georges Didi-Huberman (2012). Uma imagem ardente, segue o pensador, é uma imagem audaciosa, porque “faz com que todo retrocesso, toda retirada, sejam impossíveis” (Didi-Huberman, 2012: 216). É este o seu gesto performativo mais contundente. Impedir que a cinza esfrie, o que equivale a dizer: impedir que o leitor vire as costas. Ou ainda, nos termos de Renato Lessa (2009: 98), “envolver o observador e interpelar a sua sensação autárquica. (...) O testemunho é algo cuja produtividade depende da dissolução do halo protetor que envolve o espectador incólume”. A audácia imperativa da imagem não reside, portanto, em qualquer traço autoengendrado. A audácia é um efeito de leitura. Suas condições de possibilidade são integralmente transitivas. Ela só se torna verificável, tangível, quando o destinatário se sente preocupado pelo que lê, fazendo da ousadia uma prerrogativa também de leitura: “É preciso atrever-se, é preciso acercar o rosto à cinza. E soprar suavemente para que a brasa, sob as cinzas, volte a emitir seu calor, seu resplendor, seu perigo. *Como se*, da imagem cinza, elevava-se uma voz: “Não vês que ardo?” (Didi-Huberman, 2012: 216, grifo nosso).

Diante da imagem evanescente de Emília e dos apelos emudecidos que nos lança, parece-me central refletir sobre os dispositivos de instauração deste “como se” ficcional, capaz de habilitar a escuta concernida de uma pequena voz, já suprimida,

mas que não cessa de passar *através* da linguagem. Fazer aparecer palavras “quando as palavras parecem prisioneiras de uma situação sem saída” é o que funda, para Didi-Huberman, a força plástica e política das imagens decaídas e sobreviventes, *apesar de tudo*, apesar do perigo que as extinguiu e contra o qual ressurgem pelo sopro propulsor da linguagem.

Proponho assim observar um conjunto de cenas literárias, emolduradas pela narrativa de Primo Levi, cuja narração se empenha em fortalecer a presença evanescente de personagens e/ou narradores crianças em situação de fuga, deslocamento forçado, refúgio e risco de morte. Na abordagem das cenas, interessa pensar o que entra em jogo no ato de ler as narrativas, que tipo de consideração e olhar suscitam, que qualidade de atenção ajudam a construir e que apelos e demandas éticas nos lançam.¹ O empenho é o de refletir sobre as forças da literatura no endereçamento sensível de histórias de crianças ameaçadas, pela elucidação de procedimentos narrativos que fazem aliança com essas pequenas vidas em trânsito e em risco. Explorar, cena a cena, os modos como cada texto ensaia “entrar no ponto de vista de uma maneira de existir, não apenas para ver por onde ela vê, mas para fazê-la existir mais, aumentar suas dimensões ou fazê-la existir de outra maneira” (Lapoujade, 2017: 90). A formulação de David Lapoujade refere-se à obra do filósofo Etienne Souriau, que em 1938, produziu um inventário de seres imperceptíveis, no limiar da vida. Seres que ganham mais realidade, ele dirá, quando outras existências são capazes de ouvir suas reivindicações e de tomar o partido delas. Souriau reconhece na arte e na filosofia práticas de aliança com as vidas tênues. Acredita ser possível, pela atividade fabulatória, “instaurar” vidas, ou seja, fazer valer na escrita o direito de existir de cada existência. Sobre tudo as “existências fracas”, aquelas cuja vida não é garantida, aquelas que são privadas do direito de existir. Não se trata, contudo, de conferir à literatura um poder de instaurar hierarquicamente as vidas que nomeia. É aquilo *de que se é testemunha* que confere à escrita a possibilidade de aspirar ao direito de instaurar uma vida, de amplificá-la no texto, seguindo com Lapoujade e Souriau. Daí decorre que uma testemunha “pode ter infinitamente menos realidade do que aquilo que a constitui como testemunha” (Lapoujade, 2017: 100). Esse giro de perspectivas possibilita refundar o pacto narrativo em outras bases, mais infensas à armadilha sempre tangível de se converterem as pequenas vidas ameaçadas num “drama vistoso”,² de retórica grandiloquente, em que a disposição compassiva dos autores-narradores arrisca ganhar mais vulto do que as próprias existências mínimas às quais suas escritas se voltam. Nesse sentido, ao glosar o pensamento de Souriau, Lapoujade (2017: 100) faz uma advertência precisa:

1. Ao pensar sobre o “tipo de consideração” suscitada pelas narrativas de que me ocuparei, apoio-me no vocabulário crítico de Jacques Rancière (2010), em sua discussão da “imagem intolerável.”

2. A expressão é de Jeanne-Marie Gagnebin, em texto de orelha ao livro *O que os cegos estão sonhando?* de Noemi Jaffe (2012): “Em oposição a muitas análises patéticas dos testemunhos dos sobreviventes, os textos de Noemi e Leda não enveredam nem pela compaixão nem pela indignação barulhenta. Não fazem da tragédia – o real dos campos e do passado de Lili – nenhum drama vistoso que chamaria atenção para os nobres sentimentos do comentador”.

“Confundimos duas atitudes: aquele que se sente importante por ter visto e aquele que sente a importância daquilo que viu”.

Com Primo Levi, não há margem de confusão. O narrador-testemunha permanece recuado e discreto, ainda que tenha presenciado a ardência dos eventos que relata. Recua justamente porque sente a vital importância de abrir espaço na frase àqueles que não sobreviveram e, contudo, foram vistos, reconhecidos e inscritos na superfície sensória da página, para que sejam também percebidos por outros, a cada ato renovado de leitura. Nesta perspectiva, iniciar a reflexão com Primo Levi é uma forma também de reconhecer o impacto decisivo de sua literatura no olhar que agora dirijo a uma seleção bastante heterogênea de narrativas que focalizam infâncias *em fuga*, na dupla acepção do termo. Em fuga, porque deslocadas brutalmente em direção ao desconhecido. Em fuga, porque evanescentes, aparições fugidias que as narrativas buscam alcançar e seguir em seus trajetos incertos.

As oito cenas literárias que observaremos a seguir evocam temporalidades e contextos histórico-sociais muito diversos e não se tem aqui a pretensão de realizar um estudo comparativo alentado do acervo que ora reunimos. Isso exigiria a produção de inúmeras mediações, capazes de fazer frente à complexidade diferencial de cada universo narrativo. Minha proposta é bem mais modesta. Podemos imaginá-la como um exercício de jogral ou uma montagem prismática de citações, originalmente coligidas para serem lidas em voz alta, apostando-se na força ilocucionária dos atos de linguagem que cada texto põe em cena. Não se quer assim desenvolver extensamente os trechos citados, mas posicionar entre eles uma emissão discreta na forma de breves pontuações que os inclinem na direção da citação seguinte, de modo a abrir canais de passagem e zonas de reverberação que resultem numa espécie de câmera de ecos. Tornar audíveis, pelo gesto curatorial de juntar, expor e relacionar fragmentos narrativos diversos, formas de frasear as infâncias em fuga e de instaurar dispositivos de atenção às pequenas vidas retratadas, o que implica também em considerá-las não apenas como objetos do nosso olhar, mas também forças de deslocação e interpelação dos modos como nos implicamos naquilo que lemos.

Ao nos aproximarmos da primeira cena, reimaginemos por um instante a figura de Emília, banhada pelos pais em água morna numa bacia de zinco que o maquinista alemão concordara em tirar da locomotiva que os arrastava para a morte. Para espantar os males e acalmar o medo, teriam os pais cantado alguma melodia em voz baixa à criança, enquanto a lavavam pela última vez?

CENA 1

A canoa virou...

Segundo o folclorista Guilherme Santos Neves (1948 e 1950), a cantiga se brinca assim: Forma-se uma roda grande que começa a girar, enquanto as crianças se dão as mãos e iniciam a cantoria: “A canoa virou/Deixa-a virar/ Por causa de Fulano/Que não soube remar”. A menina ou menino “que não soube remar” vira-se de costas e assim, à medida que são citados, vão-se virando de costas um a um os brincantes, até ficaram todos voltados para fora da roda, com o desafio de manter o ritmo e o passo, sempre de mãos dadas, para a roda não se romper. As crianças seguem girando, de costas, e a cantiga prossegue: “Ah se eu fosse um peixinho e soubesse nadar, eu tirava o fulano lá do fundo mar”. Desviram-se assim uma a uma as crianças, até retornarem todas à formação inicial, de frente umas para as outras, com a face voltada para o interior da roda, resgatadas enfim do afogamento por um giro do corpo, que se dá em resposta ao chamado singular de um certo nome.

Se pensarmos bem, o modo condicional da cantiga – “ah *se eu fosse* um peixinho e soubesse nadar” – não dá, por si só, qualquer garantia de salvamento. A sobrevivência é incerta, uma hipótese apenas. É no gesto encarnado do corpo, impulsionado pelas vozes coletivas que chamam, que a vida tem uma chance de voltar a se afirmar. O corpo que desvira na roda da ciranda encena o intervalo decisivo entre a morte e a ressurreição. Experiência ritual coletiva e incorporada que tem origem remota nos cantos de trabalho de antigos canoeiros e remeiros na Península Ibérica. Cantava-se então para enfrentar as asperezas do dia a dia, amenizar o cansaço, trazer um pouco de alívio e alegria, e recobrar também as energias necessárias às demandas inclementes de produtividade, que o ritmo compassado das braçadas ajudava a garantir. “O compasso marcado embala a todos num só golpe, música e trabalho tornando mais ameno o cotidiano, fazendo o tempo fluir e a dor ganhar a companhia da mão que bate, do corpo que vibra, da voz que canta”, como nos diz de modo também ritmado o pesquisador Edilberto José de Macedo Fonseca do projeto “Sonoros Ofícios” (2015), uma iniciativa preciosa do Sesc do Rio de Janeiro, projeto dedicado a registrar e a difundir expressões musicais relacionadas às atividades laborais que ainda hoje persistem na cultura brasileira, como os cantos das quebradeiras de coco, das catadeiras de sisal, das destaladoras de fumo, dos aboiadeiros, de canoeiros e remeiros.

O projeto nos ajuda a refletir sobre o fio-terra que conecta a cantiga infantil à rotina dificultosa dos trabalhadores braçais, cuja sobrevivência depende da performance corporal ritmada que estabelecem em conjunto. Quero enfatizar aqui como os aspectos mais intratáveis do real, as situações de ameaça à integridade do corpo, participam historicamente dos processos de formação de repertórios infantis que até os dias de hoje ativamos, como as cantigas de ninar, por exemplo. Se ouvidas ao pé da letra, jamais adormeceriam os bebês: “Dorme filhinho, dorme meu amor, que a faca que corta dá talho sem dor” ou “Tutu Marambá, não venha mais cá, que a mãe do menino te manda matar.” São ecos longínquos, imagens acústicas sobreviventes, que

dão notícias ainda hoje de um tempo anterior à concepção moderna e ocidental de infância. Ao longo do século XVIII, consolida-se uma visão de infância pautada pelos atributos da inocência, da fragilidade e da pureza. Consideradas em sua precariedade formativa, as crianças passam a ser objetos de controle, proteção e tutela, a cargo das duas principais instituições modernas, dedicadas a garantir seu bem-estar – a família e a escola, como demonstram diversamente os estudos de Philippe Ariès (1960) e de Michel Foucault (1975).

Na contramão de um conjunto de práticas discursivas que foram sendo implementadas em prol da sanitização dos saberes e dos materiais *sobre e para* as crianças, o que essa pequena amostragem do cancionário tradicional brasileiro evidencia, com a “Canoa Virou,” é a coabitação persistente, no contemporâneo, de outras formas de entoar a infância e de envolver as crianças numa conversa com o mundo que não as isenta das perturbações da vida, sem que isso signifique a perda de esperança na vida que recomeça, sempre de novo, a cada nova roda.

Recuperar hoje esta conexão da cantiga com os corpos extenuados e, todavia, trazidos à superfície pela força de um canto, de um chamamento coletivo, é abrir a possibilidade de se pensar também as forças da arte e da literatura na aproximação de histórias de travessias por vezes fatais, de barco, de trem ou a pé, envolvendo personagens ou narradores crianças. Como veremos, elas a princípio não querem partir, mas uma vez em rota, desejam chegar. Manifestam uma prontidão irrefreável para os recomeços, nem sempre garantidos.

CENA 2

Para onde vamos?

Uma menina foge, sem saber que foge. Ela pergunta ao pai, com insistência, qual o destino da longa viagem que juntos empreendem. Aquilo que a criança não compreende e o pai silencia é entrevistado pelos leitores nas ilustrações que Rafael Yockteng produziu para o livro infantil *Para onde vamos* do escritor colombiano Jairo Buitrago. Sem oferecer explicações no plano discursivo, a história exhibe pistas visuais dos perigos da travessia, na figura onipresente de um coiote, infiltrado em cada um dos enquadramentos.

O animal está no topo do trem que transporta dezenas de migrantes por uma região não nomeada no livro, mas que evoca visualmente a conhecida rota percorrida pelo trem *La Bestia*, como o apelidaram os migrantes que tentam cruzar a fronteira dos Estados Unidos, vindos da Guatemala, México e outros países da América Central. Trafegando em alta velocidade por regiões desérticas, o trem da morte ou o trem dos desaparecidos, como também é conhecido, produz milhares de mortes por quedas fatais que, em sua maioria, permanecem sem registro. Em outra página do livro, o coiote aparece na balsa que transporta a família na perigosa travessia do que supomos ser as águas turvas do rio Bravo ou rio Grande, como também o chamam.



Para onde vamos. Jairo Buitrago. Ilustração Rafael Yockteng.
Trad. Márcia Leite. São Paulo: Pulo do Gato, 2016.

Como em muitos contos clássicos infantis, pai e filha não têm nome.³ A narrativa nada desvela de suas origens ou das motivações que os empurraram para o deslocamento forçado. Tudo o que sabemos deles concentra-se neste laço familiar que os une indelevelmente e acena com alguma esperança de proteção para a criança no arriscado trajeto. Entretanto, frustra-se a expectativa de manutenção do pacto narrativo

.....

3. As tragédias recorrentes de migrantes que se afogam ao se arriscar a cruzar o rio caudaloso de balsa ou a nado nos fazem recordar os nomes de Óscar Alberto Martínez Ramírez e de sua filha Valeria Martínez Ramirez, 1 ano e 11 meses, ambos encontrados em junho de 2019 de barriga pra baixo, a cabeça da menina enfiada na blusa do pai, seu braço apoiado no pescoço de quem tentou salvá-la da correnteza. A imagem cruelmente “telegênica” foi divulgada nos principais veículos de notícias ao redor do mundo. Para uma discussão sobre o valor icônico de imagens, tornadas virais, de corpos de crianças mortas, no contexto das migrações forçadas, ver ensaio de Helen Berents (2018). Partindo da imagem do menino curdo Aylan Kurdi (2015), fotografado numa praia turca, após naufrágio que vitimou também seu irmão mais novo e sua mãe, além de outras 12 pessoas, Berents discute as implicações e os efeitos políticos do compartilhamento de imagens de crianças mortas na representação de crises humanitárias e conflitos.

das histórias infantis com suas promessas de final feliz. Depois de muitas páginas cruzando paisagens desérticas, pai e filha chegam a algum lugar. A menina desfruta da companhia de dois coelhos brancos⁴ numa caixa de papelão, que lhe foram presenteados por um menino que a acolheu provisoriamente no caminho. Os coelhos são duas existências tênues que a criança cuida com zelo. Juntas, formam três pequenas vidas. A narrativa as acompanha com delicadeza e temor. Na cena final, as mãos do pai, cujo rosto já não vemos, solta os coelhos no chão.



Para onde vamos. Jairo Buitrago. Ilustração Rafael Yockteng. Trad. Márcia Leite. São Paulo: Pulo do Gato, 2016.

A promessa de liberdade parece durar pouco. Na paginação dupla que encerra o livro, um muro horizontal fecha os caminhos de fora a fora. Os dois humanos não estão mais à vista. No intervalo de duas páginas, pai e filha desaparecem. A história não conta de qual dos lados do muro.

4. O título original do livro em espanhol é *Dos conejos blancos* (2016).

CENA 3

Espere o calorão passar

Diante de outro muro, posta-se uma mulher que carrega uma criança no colo. Desejam atravessar a fronteira, mas são barradas incontáveis vezes por uma sentinela que adia perpetuamente a passagem, a cada nova tentativa de se cruzar a barreira. “É muito difícil trabalhar nessas condições. Espere o calorão passar”, a sentinela argumenta em causa própria, ao justificar sua inação contra os pleitos persistentes da mulher, que retorna ao posto fronteiriço inutilmente ao longo da vida.

Refugiado político na França, em rota de escape da ditadura de Ceausescu, o dramaturgo romeno Matei Visniec desenvolve a cena em pormenores ácidos na curta peça teatral “Espere o calorão passar”:

A mulher que carrega uma criança nos braços. A sentinela dos direitos do homem. A mulher que carrega uma criança nos braços entra e para diante da linha que marca a fronteira entre a *no man's land* (terra de ninguém) e o território dos direitos do homem.

(...)

A SENTINELA DOS DIREITOS DO HOMEM: Você está aqui na fronteira terrestre dos direitos universais do homem. Se você der um passo à frente, vai entrar ilegalmente no território dos direitos universais do homem, universalmente reconhecidos e universalmente respeitados. Se você der um passo a mais, vai penetrar ilegalmente no território da dignidade humana absoluta, com validade e aceitação universal. Não é certo entrar ilegalmente no território dos direitos absolutos do homem e da dignidade humana absoluta. Mas vamos ajudá-la a entrar legalmente no território dos direitos absolutos do homem e da dignidade absoluta. Você vai ver... Uma vez tendo entrado legalmente no território dos direitos absolutos do homem e da dignidade humana absoluta, você vai poder florescer, começar uma vida nova e dar a seu filho o sentido da dignidade universal absoluta. Mas primeiramente é preciso apresentar documentos. Você tem um passaporte válido? (Visniec, 2013: 24-25)

Em dicção carregadamente irônica, expõe-se a linguagem burocrática, maquinal e desafetada do funcionário denominado “A SENTINELA DOS DIREITOS HUMANOS”, numa crítica declarada aos enunciados grandiloquentes e universalizantes do discurso humanitário e suas imbricações nos dispositivos de vigilância e controle que regem o deslocamento de milhões de seres humanos ao redor do globo. O oficial se dirige à mulher com a criança no colo como se fora um ser de outra espécie, – menos humana, menos digna e forçosamente infantilizada por operações discursivas – a quem cabe explicar, de forma mastigada, repetitiva e com violenta condescendência, as regras e sanções a que estão sujeitos os passantes. O espaço geopolítico da fronteira é assim mimetizado na fala demarcatória da sentinela, toda ela estruturada a partir de oposições acachapantes entre aqui e lá, entre ilegal e legal, entre vida indigna e vida digna, entre a MULHER QUE CARREGA UMA CRIANÇA NOS BRAÇOS e A SENTINELA DOS

DIREITOS DO HOMEM. As denominações em letras garrafais sobrepõem os personagens, aprisionando-os em rubricas identitárias fixas e impermeáveis. Nada demove o oficial de fronteira a conceder passagem àquela que precisa escapar com a criança. Na última página desta curta e enérgica peça dramatúrgica, uma metamorfose significativa acontece, resultado da passagem implacável dos anos. A criança de colo torna-se A CRIANÇA QUE CRESCEU NESSE MEIO-TEMPO. Em seu momento final, a narrativa não nos oferece um desfecho evidente. De forma suspensiva, parece encorajar nos leitores uma disposição interpelativa: O que pode uma infância agigantada, que assoma ao final do texto, sozinha, para confrontar a sentinela com as histórias tristes que ouvira de sua mãe por anos a fio? Poderá a infância, enfim, passar?

CENA 4

Me conta como termina?

Esta pergunta insistente que as crianças costumam fazer aos adultos quando ouvem uma história é o título e o impulso para o contundente livro da escritora mexicana-americana Valeria Luiselli, *Tell me how it ends: An Essay in 40 Questions*, em que relata sua experiência no Tribunal Federal de Imigração de Nova York, atuando como intérprete de crianças de origem hispânica, desacompanhadas e, em sua maioria, indocumentadas, que estão à espera de ajuda legal para evitar deportação. Ao voltar para casa, ao fim de cada jornada de trabalho, e ao contar aos filhos as histórias ali escutadas das crianças migrantes, surge a pergunta, impossível de responder: *Mãe, como é que termina a história?* São narrativas a meio caminho, interrompidas e interceptadas na fronteira, em estado de susto e suspensão. O livro expõe e discute as 40 perguntas que integram o questionário imigratório a que são submetidas as dezenas de milhares de crianças, fugidas da América Central, e detidas quando atravessam a fronteira dos EUA: *The children's stories are always shuffled, stuttered, always shattered beyond the repair of narrative order. The problem with trying to tell their story is that it has no beginning, no middle, no end* [As histórias das crianças são sempre embaralhadas, gaguejadas, sempre estilhaçadas, para além de qualquer possibilidade de ordenação narrativa. O problema de tentar contar suas histórias é que não têm começo, meio e fim].

Como fazer caber as histórias convolutas e os silêncios que as entrecortam nos campos apertados do formulário imigratório? Desta narrativa, registrada de forma picotada no modelo de perguntas e respostas, dependerá o destino das crianças, uma vez que o conteúdo do formulário é um instrumento fundamental de argumentação nas mãos dos advogados que as defenderão no curso dos procedimentos legais. Se a criança é de nacionalidade mexicana, contudo, corre o risco de sequer chegar a esta etapa, sujeita à deportação sumária na fronteira, pelos oficiais de controle, se ali julgarem que não há fundado temor de perseguição. *Voluntary Return* [Retorno Voluntário] é o nome deste procedimento. E as crianças que são mandadas de volta, chamam-nas de *removable aliens*. *Por que você veio para os EUA? Quando você entrou nos EUA?*

*Com quem você viajou para os EUA? Você viajou com alguém conhecido? Por que países você passou? Como você viajou até aqui? Aconteceu alguma coisa na sua viagem aos EUA que te amedrontou ou te machucou?*⁵

A intérprete sente especial vergonha em fazer esta última pergunta, que a maior parte das crianças responde de forma evasiva. O roteiro é assustadoramente comum. As crianças são transportadas por atravessadores (coiotes), às vezes sozinhas, às vezes na companhia de irmãos ou primos, na esperança de se reunirem com algum parente do outro lado da fronteira. As famílias pagam cerca de três a quatro mil dólares pela travessia de cada um de seus filhos. Luiselli reporta que cerca de 80% das meninas são estupradas no trajeto. A situação é tão rotineira, que a maior parte delas toma contraceptivos antes de começar a viagem. Abduções, sequestros e trabalho forçado nas plantações de maconha no trajeto são riscos reais. Muitas crianças desaparecem, são assassinadas e enterradas em covas coletivas. As que conseguem chegar até os EUA sabem que sua melhor opção é se entregar às autoridades da fronteira e ser formalmente detidas. Elas se expõem assim nas ruas e avenidas mais movimentadas e andam abertamente onde possam ser vistas por um vigilante.⁶ Depois de abordadas, as crianças desacompanhadas são encaminhadas para um centro de detenção, comumente chamado de *icebox* (geladeira ou congelador). O nome faz jus à experiência. São espaços de baixíssima temperatura, em que se confinam as crianças para evitar alastramento de germes e doenças. Por lei, elas deveriam ficar ali no máximo 72 horas, mas acabam permanecendo bem mais tempo em condições degradantes. Não há camas, o uso de banheiros é controlado e a alimentação se resume a sanduíches congelados duas vezes por dia. De lá, são levadas a abrigos provisórios, onde aguardarão os trâmites legais. *Você gosta do lugar onde você está morando agora? Você está feliz aqui? Você se sente seguro?*

A intérprete se pergunta, ao longo do livro, como uma criança estigmatizada como imigrante ilegal pode se sentir segura e feliz nos Estados Unidos, antes de observar, não sem grave ironia, que as meninas e meninos costumam responder diligentemente “sim” às três perguntas acima. Ao fim do relato, a autora retoma a primeira pergunta do questionário: *Por que você veio para os EUA?* E nos entrega a resposta singela de uma menina ainda bem jovem: *Porque eu queria chegar.*

5. Cito, traduzo e agrupo livremente algumas das perguntas, referidas por Luiselli ao longo do livro, que compõem o questionário imigratório norte-americano, aplicado a crianças desacompanhadas.

6. Luiselli aborda em dicção ficcional a história de crianças desacompanhadas que tentam cruzar a fronteira dos Estados Unidos no livro *Arquivo das crianças perdidas* (2019).

CENA 5**Oração do migrante***Partir es un poco morir**Llegar nunca es llegar.⁷***CENA 6****A fuga**

Quando ainda era menina, Aglaya Veteranyi, conterrânea do dramaturgo Matei Visniec, também precisou fugir da Romênia com sua família de artistas circenses. Perambularam pela Europa Central, clandestinos, indocumentados, uma vida nômade entre fronteiras. Até os 16 anos, Aglaya ainda era analfabeta. Autodidata, torna-se escritora de expressão alemã e vive na Suíça até sua morte prematura, suicídio por afogamento, aos 39 anos, no lago de Zurique. Ela deixa uma novela de força assombrosa *Warum das Kind in der Polenta kocht* [Por que a criança cozinha na polenta] e um punhado de poemas sobre temas duríssimos, escritos numa língua desconcertantemente enxuta, pragmática e frontal. Abaixo, o poema *A fuga*,⁸ na tradução de Fabiana Macchi.⁹

*A criança põe a boneca na mala.**A mãe põe a criança na mala.**O pai põe a mãe e a casa na mala.**O exterior põe o pai com a mala na mala.**E envia tudo de volta.**Escondem-se na floresta:**1 boneca**1 criança**1 mãe**1 pai**1 casa**2 malas**1 fuga*

.....

7. Partir é morrer um pouco/ Chegar nunca é chegar. A oração serve de epígrafe ao livro de Valéria Luiselli *Arquivo das crianças perdidas* (2019).

8. VETERANYI, Aglaya. *A fuga*. Trad. Fabiana Macchi. Disponível em <https://www.escritas.org/pt/t/47973/a-fuga>. Acesso em 15 nov. 2020.

9. No original em alemão: *Die Flucht*. Das Kind die Puppe in den Koffer./Die Mutter packt das Kind in den Koffer./Der Vater packt Mutter und Haus in den Koffer./Das Ausland packt Vater mit Koffer in den Koffer. Schickt alles zuruck./Es verstecken sich im Wald: 1 Puppe/1 Kind/1 Mutter/1 Vater/1 Haus/2 Koffer/1 Flucht. Disponível em <https://www.escritas.org/pt/t/47973/a-fuga>.

É significativo que as estrofes iniciais se estruturam como bonecas russas. O dispositivo do brinquedo parece nos dizer que o poema toma partido da infância e trabalha para protegê-la. Cada novo verso é encapsulado pelo seguinte, multiplicando-se assim os esconderijos que guardam, em seu núcleo mais interior, o objeto da afeição infantil. Como se o lugar mais fundo e protegido da mala coubesse ao elemento mais minúsculo e precioso, àquilo que é preciso preservar a todo custo. A importância da boneca é evidenciada, a seguir, pela posição prioritária que ocupa no topo da lista dos fugitivos. Também a boneca é alvo da perseguição, o poema não deixa dúvidas. A linguagem declarativa constata e quantifica aqueles que estão sob ameaça, sem distinguir seres animados e inanimados. De fato, a composição heteróclita da lista produz uma calculada estranheza, quiçá aparentada àquela que Foucault percebeu na apócrifa enciclopédia chinesa descrita por Borges em um de seus célebres contos.¹⁰ O pensador francês indaga como itens tão distintos podem ser emparelhados, senão pelo abalo da lógica estrutural que os reúne no mesmo espaço comum, sob o signo da semelhança.¹¹ Na esteira de Foucault, cabe pensar que tipo de desordem perceptiva o poema de Aglaya produz ao empregar a forma da lista, e como este expediente discursivo interfere potencialmente nos modos de ver/ler a experiência de fuga que se conta. De pronto, nota-se que a presença de elementos anômalos no inventário da fuga desnaturaliza o dispositivo-lista. Já não é possível deixar de ver que ali há uma lista, um sistema codificado de ordenação. É o caráter convencional, arbitrário e forçoso da lista que vem à tona, quando as unidades que a constituem já não se acomodam ali pacificamente. Algo da frieza indiferente do dispositivo opera em contraste acentuado com a carga emocional que cada item da lista aporta e condensa. Índice metonímico de todo um aparato documental burocrático de controle, vigilância e poder sobre os corpos migrantes, a lista materializa no poema uma ameaça iminente de identificação, ordenamento e captura dos fugitivos. Tem-se a sensação de que aqueles seres inicialmente unidos dentro das malas, em regime de mútua proteção, agora se encontram sozinhos e avulsos na floresta, pela força de expulsão que os recusa, dispersa e atomiza, tornando-os presas fáceis aos olhos dos perseguidores. Paradoxalmente, a lista rasura, desde dentro, a violência inscrita no próprio dispositivo separador e ordenador. Cada um dos itens listados pode ser lido também como instâncias

10. No prefácio de *As palavras e as coisas* (1966), Foucault se refere ao conto de Borges "O idioma analítico de John Wilkins" (*Outras inquisições*), em que o escritor argentino cita "uma certa enciclopédia chinesa" onde "os animais se dividem em: a) pertencentes ao imperador, b) embalsamados, c) domesticados, d) leões, e) sereias, f) fabulosos, g) cães em liberdade, h) incluídos na presente classificação, i) que se agitam como loucos, j) inumeráveis, k) desenhados com um pincel muito fino de pelo de camelo, l) et cetera, m) que acabam de quebrar a bilha, n) que de longe parecem moscas" (Borges, 2007: 124-125).

11. Para um estudo do dispositivo classificatório na obra de Jorge Luis Borges, em cotejo com a obra de Georges Perec, a partir das reflexões de Foucault e de outros pensadores que refletiram sobre práticas da enciclopédia, do arquivo e das listas em produções literárias, ver artigo de Jacques Fux e Luciana Andrade Gomes "Os problemas de classificação nas obras de Jorge Luis Borges e Georges Perec" (2013). A bibliografia do referido artigo reúne referências teóricas relevantes para um estudo mais adensado da lista como procedimento estético, notadamente o livro de Umberto Eco, *La vertige de la liste* (2009).

de um desejo indestrutível de manutenção da vida. São presenças que precisam ser preservadas, cuja existência importa àqueles que, em situação emergencial de perigo, quando já não há mais tempo de salvar tudo, escolhem o essencial para levar na mala. A própria disposição gráfica da lista, ao verticalizar de modo descendente os poucos itens elencados, intensifica a sensação de urgência, correria e precipitação daqueles que se abismam, de repente, no escuro da floresta, levando consigo o mínimo. De maneira contrastiva, a lista dos escassos itens “salvos” também parece nos contar uma história de expropriação e despossessão radicais dos bens materiais e imateriais que constituem uma vida, subitamente desagregada e posta à deriva. O que se é forçado a abandonar? O que precisa permanecer junto? Talvez a boneca salva pela criança seja o emblema mais contundente no poema desta precariedade resistente que a infância reconhece como sua, ao levar consigo a criatura inerte que, em segredo, ela saberá avivar. O que sopra a criança no ouvido da boneca? Que palavras seriam capazes de instaurar uma vida?

CENA 7

Fome de linguagem

A refugee population is hungry for language and aware that anything can happen.¹²

Anne Carson

Sobre a necessidade da palavra, em situação de extrema vulnerabilidade e perigo, nos reencontramos com o narrador de Primo Levi, diante da tarefa de instaurar a presença vizinha de uma criança de cerca de três anos, nascida em Auschwitz, sobre quem nada se sabe. É um menino que não tem nome, que não sabe falar. Balbucia apenas algumas sílabas incompreensíveis – *mass-klo*, *matisklo* – numa língua secreta, que ninguém decifra.

Hurbinek, que tinha três anos e que nascera talvez em Auschwitz e que não vira jamais uma árvore; Hurbinek, que combatera como um homem, até o último suspiro, para conquistar a entrada no mundo dos homens, do qual uma força bestial o teria impedido; Hurbinek, o que não tinha nome, cujo minúsculo antebraço fora marcado mesmo assim pela tatuagem de Auschwitz; Hurbinek morreu nos primeiros dias de março de 1945, liberto mas não redimido. Nada resta dele: seu testemunho se dá por meio das minhas palavras. (Levi, 2004: 31)

Nesta elegia fúnebre, entoada no encadeamento anafórico dos sintagmas, o nome Hurbinek é redito de novo, a cada vez, uma vez mais. Pormenores do menino vão aparecendo de modo engasgado e persistente. O narrador parece assumir, no andamento do texto, a fala gaga da criança, seu fôlego curto e sua fome de linguagem,

.....
12. “Uma população de refugiados tem fome de linguagem e sabe que tudo pode acontecer” (*Autobiography of Red*, 1988).

a urgência explosiva “de romper a tumba do mutismo” (Levi, 2004: 29). Será que ao escrever uma frase assim martelada, tal como lápide esculpida com cinzel em pedra, para retomar uma imagem do crítico Mario Barengi (2015: 21), uma frase que vai expelindo, pouco a pouco, facetas singulares desta criança, Primo Levi não logra também em retardar, ainda que por alguns instantes apenas, o cumprimento final da sentença? Como se o prolongamento desmedido da frase, na sua pulsão enumerativa, jogasse sempre para mais longe o desfecho do menino, que a língua de Levi, todavia, não se esquivará também de contar. A escrita registra a barbárie, mas não se dobra a ela. A escrita narra sem trégua, para que as palavras, em seus cuidadosos arranjos, possam abrir passagem para “o acolhimento sério daquilo que devemos fazer esforço para manter sob os olhos” (Macé, 2018: 30).¹³

Coda

Encerro com os versos também balbuciantes do poeta judeu-romeno em língua alemã Paul Celan, conterrâneo de Matei Visniec e de Aglaya Veteranyi. Assim como ela, Celan morre afogado por suicídio. Mata-se no rio Sena, em Paris, Cidade das Luzes e da razão moderna. Cidade-exílio de expatriados e refugiados que ainda hoje tentam recompor suas vidas em terra estrangeira. “*Give the word*” é o título do poema de Celan que alude a uma passagem conhecida da peça *Rei Lear* de Shakespeare. O rei, banido por suas filhas mais velhas, refugia-se na floresta. Já inteiramente louco, fantasticamente vestido de flores, mas ainda sim rei dos pés à cabeça (*Every inch a king*), Lear exige de Edgar que lhe diga a senha, antes de se aproximar de seu soberano. O rei comanda: *Give the word* (dê a palavra, diga a senha). Edgar responde: “Manjerona doce”. O rei então autoriza a aproximação e comanda: “Passe.” Séculos mais tarde, no contexto do pós-Shoah, Celan retoma e desloca a cena shakespeariana. O comando “passe” já não é mais pronunciado pelo rei, figura de autoridade, diante de um súdito obediente, mas dito agora, quase em sussurro, por uma voz não nomeada, um “tu” qualquer, diante de um viajante anônimo que se aproxima à distância, numa paisagem despovoada e gélida, e lhe pede passagem. Por três vezes, o último verso do poema pronuncia o imperativo da passagem:

.....

13. Glosa aqui uma formulação de Marielle Macé em seu livro *Siderar, considerar: migrantes, formas de vida*. A pesquisadora faz uma reflexão contundente sobre a tarefa ética e política de consideração das vidas migrantes, a partir de uma visão crítica da experiência francesa com refugiados contemporâneos: “Considerar de fato é olhar atentamente (...) É uma palavra para a percepção e a justiça, a atenção e o direito. Ela designa essa disposição em que se conjugam o olhar (o exame, pelos olhos ou pelo pensamento) e o respeito, o escrúpulo, o acolhimento sério daquilo que devemos fazer esforço para manter sob os olhos... (Macé, 2018: 30).

*Es kommt ein Mensch. Passiert, du sagst, passiert, passiert.*¹⁴

*[Vient un homme. Passez, dit tu, passez, passez.]*¹⁵

Apresento o verso no original em alemão e na tradução em francês, para que possamos ouvir melhor a última sílaba tônica nos verbos oxítonos *passiert/passez*.¹⁶ A contundência performativa dos verbos, cuja ênfase incide no segundo tempo, produz uma acentuação que age como força propulsora, como se a empurrar o refugiado adiante mais um passo. *Passez, passez, passez*. A palavra três vezes pronunciada, num canto gago e renitente, sugere a manifestação no poema de uma certa infância, que comparece como pauta rítmica, uma espécie de lalação. Língua rudimentar, monossilábica e repetitiva – obstinada? Pulsão de vida que o poema instaura para falar de experiências de vulnerabilidade extrema. E, se por um lado, tais experiências aterradoras desabilitam o sujeito loquaz, lhe roubam a articulação, por outro, é pelo fiozinho de voz que ainda corre no poema que podemos escolher nos unir à fraca melodia tenaz que ajudará o passante a atravessar.

Ao percorrer as cenas reunidas neste texto, tentamos evocar o poder frágil de algumas palavras, de um certo canto, de uma ciranda antiga, de algumas imagens, de um par de versos, de pedaços de voz, pensando estes fragmentos dispersos como forças aliadas, que podemos conjurar na construção de percepções, de modos de aproximação e de geração de perguntas que nos tornem receptivos, atentos e entrelaçados aos apelos que, de longe e de perto, as narrativas nos lançam, na expectativa de com elas reinventar a vida de outras formas. ●

.....

14. Agradeço à Susana Kampff Lages, professora de literatura e língua alemã da UFF, pelo comentário feito após apresentação oral de uma versão preliminar do presente artigo no seminário online *Histórias de Água*. Ela observou que a forma verbal *passiert* em alemão traz uma ambiguidade importante, já que é usada tanto no modo imperativo, para designar um comando ou ordem, quanto no particípio passado, para designar algo *passado*, no sentido de *ocorrido*. A tradução francesa também logra preservar esta ambiguidade, ainda que apenas do ponto de vista fônico (*passez/passé*).

15. A versão francesa do verso consta da epígrafe do livro de Didi-Huberman e Niki Giannari, *Passer, quoi qu'il en coûte*, sobre a condição refugiada na contemporaneidade.

16 Em português, uma tradução possível, porém demasiadamente formal, seria o emprego da forma imperativa afirmativa “passai”, na segunda pessoa do plural

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARIÈS, Philippe (1960). *História social da criança e da família*. Trad. D. Flaksman. Rio de Janeiro: LCT, 1978.
- BARENGHI, Mario. Por que acreditamos em Primo Levi? *Revista do Niej*, Núcleo Interdisciplinar de Estudos Judaicos e Árabes da UFRJ, n. 9, p. 21, dez. 2015.
- BERENTS, Helen. Apprehending the “Telegenic Dead”: Considering Images of Dead Children in Global Politics. *International Political Sociology*, v. 13, n. 2, p. 145-160, 2019.
- BORGES, Jorge Luis. O idioma analítico de John Wilkins. In: BORGES, Jorge Luis. *Outras inquisições*. São Paulo: Companhia das Letras.
- BUITRAGO, Jario e YOCKTENG, Rafael. *Para onde vamos*. Trad. Márcia Leite. São Paulo: Pulo do Gato, 2016.
- _____. *Dos conejos blancos*. Toronto; Berkely: Groundwood Books: House of Anansi Press, 2016.
- CARSON, Anne. *Autobiography of Red*. New York: Vintage Books, 1999.
- CELAN, Paul. Give the Word. *Renverse du souffle* (1967). Trad. J. P. Lefebvre. In: DIDI-HUBERMAN, Georges; GIANNARI, Nikki. *Passer, qu’il en coûte*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2017.
- CIXOUX, Hélène. Sobre Marguerite Duras [entrevista]. In: FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema/Michel Foucault*. Manoel Barros da Motta (Org.). Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. Trad. espanhol de Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. Pós: Belo-Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204-2019, nov. 2012.
- FONSECA, Edilberto José de Macedo. *Sonoros ofícios: cantos de trabalho*. Circuito 2015/2016. Rio de Janeiro: Sesc, Departamento Nacional, 2015. 80 p.: il.; 28,5 cm. – (Sonora Brasil). Disponível em https://www.sesc.com.br/wps/wcm/connect/798489b5-ac11-483a-9e90-0b8e2a269968/catalogo%2BSonora%2BBrasil_Cantos%2BOficios.pdf?MOD=AJPERES&CONVERT_TO=href&CACHEID=798489b5-ac11-483a-9e90-0b8e2a269968. Acesso em 20 de agosto de 2020.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- _____. (1975) Os recursos para o bom adestramento. Trad. Raquel Ramalheite. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- FUX, Jacques; GOMES, Luciana Andrade. Os problemas de classificação nas obras de Jorge Luis Borges e Georges Perec. *Em Tese*. Belo Horizonte, v. 19, n. 1, p. 227-246, jan./abr. 2013.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. [Orelha do livro]. In: JAFFE, Noemi. *O que os cegos estão sonhando?: com o diário de Lili Jaffe (1944-1945) e texto final de Leda Cartum*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- LAPOUJADE, David, *As existências mínimas*. Trad. Hortência Santos Lencastre. São Paulo: n.1 edições, 2017.
- LESSA, Renato. “O silêncio e sua representação”. In: SCHWEIDSON, Edelyn. *Memória e cinzas: vozes do silêncio*. São Paulo: Perspectiva, 2009. p.83-101.
- LEVI, Primo. *É isto um homem?* Trad. Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- _____. *A trégua*. Trad. Marco Lucchesi. São Paulo: Planeta De Agostini, 2004.
- LUISELLI, Valeria. *Tell Me How It Ends: An Essay in 40 Questions*. Fourth Estate, 2017.
- _____. *Arquivo das crianças perdidas*. Trad. Renato Marques. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2019.
- MACÉ, Marielle. *Siderar, considerar: migrantes, formas de vida*. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018.
- OCAMPO, Silvina. *Cuentos completos I*. Buenos Aires: Emece, 1999.
- RANCIÈRE, Jacques. *A imagem intolerável. O espectador emancipado*. Trad. José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.
- SANTOS NEVES, Guilherme (pesquisa e texto); COSTA, João Ribas da (notação musical). *Cantigas de roda*. Vitória: Vida Capichaba, 1948 e 1950, v. 1 e 2. Disponível em <http://www.estacaocapixaba.com.br/2016/01/a-canoa-virou.html>. Acesso em 20 ago. 2020.
- SHAKESPEARE, William. *Rei Lear*. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1997.
- VETERANYI, Aglaya. “A fuga.” Tradução de Fabiana Macchi. Disponível em <https://www.escritas.org/pt/t/47973/a-fuga>. Último acesso em 15 de novembro de 2020.
- VISNIEC, Matei. *Espere o calorão passar. Cuidado com as velhinhas carentes e solitárias*. Trad. Luiza Jatobá. São Paulo: É Realizações, 2013.