



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Morgana de Melo Feijão de Nogueira Fernandes

*A voz do morto: a escrita como ataque e lamento em O som do rugido da onça*

Brasília, DF  
2025

MORGANA DE MELO FEIJÃO DE NOGUEIRA FERNANDES

A voz do morto: a escrita como ataque e lamento em *O som do rugido da onça*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação  
em Literatura da Universidade de Brasília para a  
obtenção do título de mestre em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Anderson Luís Nunes da Mata

Brasília, DF  
2025

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

FF363v      Fernandes, Morgana de Melo Feijão de Nogueira  
A voz do morto: a escrita como ataque e lamento em O som do rugido da onça / Morgana de Melo Feijão de Nogueira Fernandes; orientador Anderson Luis Nunes da Mata. -- Brasília, 2025.  
81 p.

Dissertação (Mestrado em Literatura) -- Universidade de Brasília, 2025.

1. O som do rugido da onça. 2. Ficção histórica. 3. Ficção especulativa. 4. Luto. 5. Vingança. I. da Mata, Anderson Luis Nunes, orient. II. Título.

FERNANDES, Morgana de Melo Feijão de Nogueira. *A voz do morto: a escrita como ataque e lamento em O som do rugido da onça*. 2025. 77 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Departamento de Teoria literária e Literaturas, Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2025.

Banca examinadora

Prof. Dr. Anderson Luís Nunes da Mata  
UnB  
Presidente – Orientador.

Prof. Dr. Berttoni Cláudio Licarião  
IFB  
(Membro externo à Instituição)

Profª. Dra. Luciana Barreto Machado Rezende  
UnB  
(Membro externo ao Programa)

Prof. Dr. Pablo Gonçalo Pires de Campos Martins  
UnB  
(Membro suplente interno)

*Aos meus amigos, que sempre escutam tanto tudo: entrego a vocês o que não existiria sem coletivo.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Adelina e Rutenes, por terem me criado desse jeito — nunca negando um livro, aceitando ouvir uma criança que tagarelava sobre tudo. Obrigada pelo presente da imaginação. Agradeço aos meus padrinhos, Neura e José Antônio, por compartilharem desse mesmo tato e ainda terem a vantagem de nunca dar nenhuma bronca, a não ser por malinar muito no que estava quieto.

À Patrícia Nakagome, por um áudio enviado na noite do dia 26 de setembro de 2022 me perguntando se eu não ia *mesmo* tentar o processo seletivo para o ingresso no mestrado. Agradeço a ela também um montão de outras coisas, mil conversas malucas acontecendo diante de banoffees, dentro do carro, nos corredores do PAT e atravessando muitas distâncias via celular — Patrícia, blábláblá: você já sabe tudo.

Ao Flávio Arantes e à Lorena Santos, que nos dias 27 e 28 de setembro de 2022 estiveram na livraria em que eu trabalhava e me deram forças para concluir um projeto de mestrado que tinha de ser entregue no dia 30. À Ariana Frances e Camile Sahb, minhas chefes à época, por me liberarem do trabalho para poder escrever — agradeço também muitas, muitas coisas mais que não caberiam aqui. À Luciana Barreto, por ter sido a professora dos sonhos tornada real, por ter lido o projeto antes de ele ser enviado — em muito esse texto se difere daquela origem, e você pode acompanhar tudo. Ao Lenio Carneiro Jr., por ter sido o melhor companheiro de angústias acadêmicas que alguém poderia ter. À Carol Barros, que numa noite em Fortaleza e depois por muitos áudios me ajudou imensamente a destravar a escrita.

Ao Waldson Souza, ao Rafael Ribeiro e à Liara Oliveira. Juro, não teria conseguido sem vocês, meus amigos *orientandersons*, todos no doutorado. É como andar numa ponte que balança demais, mas pelo menos você está vendo seus amigos do outro lado.

Ao Anderson da Mata, meu orientador, por entender e apoiar o funcionamento da minha cabeça, do meu texto, das minhas palavras. Sempre chegava angustiada nas nossas reuniões e saía pensando “caramba, eu vou viver!” graças a sua serenidade, ainda que uma serenidade também preocupada. Deu certo, olha só. Obrigada, professor.

Finalmente, aos meus amigos todos, até os já citados, a quem dedico esse trabalho. Queria colocar o nome de todos aqui, um por um — meus amigos de Fortaleza e da infância, meus amigos de Brasília, meus amigos que habitam dentro da rede mundial de computadores e do meu coração. “Eu também?”, você pode estar se perguntando: sim, óbvio. Você também. Eu amo vocês, eu amo vocês, eu amo vocês. Obrigada por tudo e tanto, sempre.

*Você me prende vivo, eu escapo morto.*

MPB4, "Pesadelo"

## RESUMO

FERNANDES, Morgana de Melo Feijão de Nogueira. *A voz do morto: a escrita como ataque e lamento em O som do rugido da onça*. 2025. 77 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Departamento de Teoria literária e Literaturas, Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2025.

Este trabalho busca, a partir da leitura do romance *O som do rugido da onça*, de Micheliny Verunschik, publicado em 2021, pensar como uma obra de arte — esta obra de arte, em particular — pode ser lida como um gesto de vingança e um gesto de luto. Ainda: como podemos, nós leitores, elaborar esses sentimentos, que partem do real, conjuntamente com um texto de ficção. No primeiro momento, busca-se tratar do aspecto limítrofe desse romance, um romance histórico com pinceladas de ficção especulativa, utilizando-se de escritos de diversos autores, principalmente Hartman (2020, 2021), Esteves (2010), Baumgarten (2000), Ludmer (2013). Em seguida, o tema da vingança é olhado com mais esmero, contando com escritos de Mombaça (2021), Girard (1990, 2009), dentre outros. Por fim — não poderia ser diferente —, o luto interno e externo à obra de arte é trabalhado, com a ajuda do olhar de Freud (2010), somado ao de Dunker (2019, 2023) e outras autorias. Esses três olhares, que são um só, sobre o texto são possíveis porque a narradora do romance se posiciona dentro da história que narra. Por isso, envelopando os temas aqui traçados, está também a forma da escrita dessa dissertação, que tanto se debruça sobre o livro de Verunschik quanto sobre as questões próprias envolvendo esses três pilares da pesquisadora que a escreve.

Palavras-chave: Ficção histórica. Ficção especulativa. Vingança. Luto. O som do rugido da onça. Micheliny Verunschik.

## ABSTRACT

FERNANDES, Morgana de Melo Feijão de Nogueira. *A voz do morto: a escrita como ataque e lamento em O som do rugido da onça*. 2025. 77 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Departamento de Teoria literária e Literaturas, Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2025.

This work seeks, based on the reading of the novel *O som do rugido da onça*, by Micheline Verunschck, published in 2021, to think about how a work of art — this work of art, in particular — can be read as a gesture of revenge and a gesture of mourning. Furthermore, how we, as readers, can process these emotions, which stem from reality, alongside a work of fiction. At first, the focus is on the boundary-crossing aspect of this novel, a historical novel with touches of speculative fiction, drawing on writings from various authors, particularly Hartman (2020, 2021), Esteves (2010), Baumgarten (2000), and Ludmer (2013). Next, the theme of revenge is examined more closely, with insights from Mombaça (2021), Girard (1990, 2009), among others. Finally—as it could not be otherwise—the mourning both within and outside the work of art is explored, with the help of Freud’s perspective (2010), alongside Dunker (2019, 2023) and other authors. These three perspectives, which are one, on the text are possible because the narrator of the novel is not detached from the history she narrates. For the same reason, the form of this dissertation also encompasses the themes outlined here; it delves as much into Verunschck’s book as into the personal questions involving these three pillars of the researcher who writes it.

Keywords: Historical fiction. Speculative fiction. Revenge. Mourning. *O som do rugido da onça*. Micheline Verunschck.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Quadrado SATOR .....	17
Figura 2 – Criança miranha .....	41
Figura 3 – Criança juri.....	42
Figura 4 – Monumento mortuário da tumba das crianças .....	60
Figura 5 – Colagem de Gê Viana.....	62

## SUMÁRIO

<b>1 Uma introdução em dois tempos .....</b>	<b>11</b>
1.1 Primeiro: o conteúdo .....	11
1.2 Segundo: a forma .....	13
<b>2 O tempo da especulação .....</b>	<b>16</b>
2.1 O tempo da história, o tempo da ficção .....	16
2.2 Um romance entre .....	23
2.3 Fragmentos de um discurso imaginativo.....	27
<b>3 O tempo da vingança.....</b>	<b>33</b>
3.1 A vingança como procedimento .....	33
3.2 A vingança como forma narrativa .....	37
3.3 A vingança como a rasura da imagem.....	41
<b>4 O tempo do luto .....</b>	<b>54</b>
4.1 Leituras do luto .....	54
4.2 O romance, um monumento fúnebre.....	58
4.3 A voz do morto .....	62
<b>5 Considerações finais .....</b>	<b>70</b>
<b>Referências .....</b>	<b>73</b>

## 1 UMA INTRODUÇÃO EM DOIS TEMPOS

### 1.1 PRIMEIRO: O CONTEÚDO

Gostaria de começar esse trabalho com um exercício imaginativo.

A cena é: você está em uma exposição cultural organizada por um banco. A exposição tem como tema o próprio Brasil. Você se depara com os desenhos de duas crianças, identificadas como Johann e Isabella. Nas placas informativas, descobre que essas duas crianças foram levadas para o que hoje é a Alemanha pelos botânicos Johann Baptist von Spix e Carl Friedrich Philipp von Martius, que viajaram pelo Brasil no início do século XIX. Levadas como parte da fauna brasileira. Você nunca tinha visto o rosto desenhado dessas crianças identificadas com nomes que, evidentemente, não eram os delas. Nunca tinha visto, nunca tinha ouvido falar delas. Tudo o que você sabe sobre essas duas crianças, crianças que não foram exatamente esquecidas pela história — já que estão ali, em uma exposição cultural sobre história do Brasil, como é possível dizer que tenham sido esquecidas? —, mas que também não foram exatamente lembradas — você tenta reaver na memória alguma dessas imagens estampada em um livro escolar, e nada —, é que elas foram levadas como parte da fauna brasileira.

Essa cena não é inédita — Micheline Verunsch<sup>1</sup> já a descreveu em algumas entrevistas e ela aparece em seu romance de 2021, *O som do rugido da onça*, como cena vivida pela personagem Josefá. Mas é preciso imaginá-la para que se imagine como foi gestado o romance. Imaginar a autora, historiadora de formação, diante dessas imagens. É preciso imaginá-la para que se possa seguir a linha que pretendo desenhar no presente trabalho. O romance como uma vingança. O romance como um monumento fúnebre. O romance como a possibilidade rarefeita de reparo — o reparo impossível, a linguagem possível.

De um lado, a curadoria da exposição, que registra a imagem das crianças com uma singela placa que informa que são crianças indígenas levadas como parte da fauna brasileira.

---

<sup>1</sup> Autora pernambucana, Verunsch nasceu em 1972 e publicou seu primeiro livro, *Geografia íntima do deserto* (poemas) em 2003, pela Editora Landy – atualmente reeditado pelo selo Círculo de Poemas, da Editora Fósforo em parceria com a Luna Parque –, sendo já com essa obra finalista do Prêmio Portugal Telecom de Literatura – atualmente, Prêmio Oceanos. Publicou mais três livros de poesia entre 2003 e 2014, até que, em 2014, estreou nos romances com a obra *Nossa Teresa – vida e morte de uma santa suicida*, pela Editora Patuá, com o qual ganhou o Prêmio São Paulo de Literatura. Continuou com sua produção romanesca e poética ativa até que, em 2021, publicou *O som do rugido da onça*, pela Companhia das Letras, com o qual venceu o Prêmio Jabuti e ficou em 3º lugar no Prêmio Oceanos. É historiadora de formação e escritora de vocação.

Do outro, Micheline Verunschik, prestes a se tornar a autora deste romance com o qual trabalho, prestes a pesquisar e a se debruçar sobre a história do desenho daquelas crianças.

*O som do rugido da onça* se inicia com o exato momento da travessia das crianças pelo mar, do lar para a terra em que irão morrer. Minto. Inicia-se com a narrativa miranha sobre a criação do mundo<sup>2</sup>. E então passamos para as crianças. Elas, que não possuem mais os próprios nomes, ganham nomes inventados pela autora: a menina miranha é Iñe-e e o menino juri, Caracara-í. O que irá acontecer é o fato histórico: elas atravessam o oceano para morrer na Bavária. Apesar de se iniciar com a cena da viagem forçada oriunda do rapto, o romance também trará cenas do momento em que os pesquisadores chegam ao local em que Iñe-e habita — a própria feitura de seu desenho estará lá, desenhada pelas palavras de Verunschik. A narrativa de Iñe-e, enquanto menina, encerra-se com a sua morte. Mas a narrativa de Iñe-e, enquanto personagem, prossegue: a menina tem seu espírito transformado em onça por Tipai uu, a Onça Grande, espírito da floresta — a onça, esse animal com quem tinha uma impossível afinidade, mostra-nos o romance — e passa a integrar o tecido do tempo. Quando viva, Iñe-e conseguia, de vez em quando, acessar outros momentos temporais. Agora, tornada onça, é com mais naturalidade que ela é capaz de olhar para o passado, o presente, o futuro. Seu olhar captura tempos anteriores a ela do genocídio indígena, e tempos posteriores também. Caminha para frente e para trás, na companhia de Tipai uu, até chegar o momento certo de abocanhar a alma de seus algozes que, como muitos dos algozes que conhecemos, morrem de velhice.

Caracara-í, o menino juri, não é personagem central da narrativa, que tem seu foco em Iñe-e. Ainda assim, vemos o menino, de um povo que seria inimigo dos miranhas se tornar companheiro de terrível viagem. Sua morte é sentida por Iñe-e, que morrerá algum tempo depois dele.

Além da história de Iñe-e e Caracara-í, há também a história de Josefa. Josefa, como dito anteriormente, vai na mesma exposição que Verunschik foi. Ela pertence ao nosso tempo e traz consigo uma narrativa que é, a princípio, de fuga de sua ancestralidade e depois de uma certa forma de reconciliação, quando viaja para a Alemanha para andar no rastro das crianças sequestradas.

São personagens do romance também, é claro, os pesquisadores Spix e Martius. A abordagem de Verunschik sobre os cientistas é interessante: os cientistas são antagonistas, mas

---

<sup>2</sup> A princípio, a narrativa da criação do mundo pelos miranhas é uma epígrafe, um paratexto. Poderia então dizer que não estou mentindo quando digo que a narrativa se inicia no momento exato da travessia. No entanto, essa epígrafe tem força fundacional para a história que está sendo contada — o romance não pode prescindir dessas palavras iniciais. A narrativa inicia-se com a travessia. O romance, com a criação do mundo pelos miranhas.

não necessariamente *vilões*. Martius é aquele que opera mais próximo de uma ideia de vilania como qualidade do que é vil. Spix tem seus momentos de preocupação e ternura — mas isso nunca o faz parar o que estão fazendo. Há também a rainha Karoline, que registra os acontecimentos em um diário, toma notas, copia manchetes e versos. Outra dessas personagens interessantes — as crianças estão sob custódia da família real, mas Karoline *se sente mal*. “Ao ouvir a risada cristalina e matinal de suas meninas mais novas, em contraste com a apatia das crianças da floresta, a mulher começou a se sentir uma espécie de ladra” (Verunschck, 2021, p. 77). A rainha tenta afastar o mal-estar de si, afinal, na sua crença, está fazendo um bem para as *crianças selvagens*, mas esse incômodo não a deixa e ela se coloca como uma “benfeitora dos exóticos, cuidando de que tivessem acesso ao que mais precisassem, desde que fossem afastados do castelo” (Verunschck, 2021, p. 77). Ora, ela quer cuidá-los, mas precisa ser de longe — a proximidade a espeta demais.

Outra personagem que merece destaque é Isar, o rio, aliás, rio-fêmea, como a própria se coloca no texto. Durante a viagem pelo mar, Iñe-e não consegue ouvir a voz da água, não da forma que ouvia quando estava em suas terras. Ao chegar na Bavária, perto de um corpo de água menor e menos cheio de morte e distância como é mar — perto de um rio, como os rios de sua infância —, ela consegue novamente ouvir a voz da água. Isar leva notícias para Iñe-e, dos brancos e dos parentes. Iñe-e recebe tudo com uma mescla de confusão e de familiaridade. As vozes dos rios nunca se calam e as histórias também nunca acabam. O corpo do rio é povoado por fantasmas. A voz de Isar desfaz um pouco a solidão que cerca Iñe-e.

Para além desses personagens, há a narradora<sup>3</sup> da obra. Quem narra não se isenta. Logo nas primeiras páginas, anuncia:

Empresta-se para Iñe-e essa voz e essa língua, e mesmo essas letras, todas muito bem-arrumadas, dispostas umas atrás das outras, como um colar de formigas pelo chão, porque agora esse é o único meio disponível. O mais eficiente. E embora ela, essa língua, seja áspera, perfurante, há alguma liberdade sobre como ela pode ser utilizada, porque houve muito custo em aprendê-la. [...] Para contar essa história, Iñe-e adverte que não é possível ser tolerante. Ademais, *usa-se essa voz e essa língua porque é com ela que se faz possível ferir melhor* (Verunschck, 2021, p. 15, grifo meu).

Esse posicionamento é relevante para a obra, para a pesquisa e para a confecção desse trabalho. Em *O som do rugido da onça*, quem está narrando tem a visão ampla — está colada à Iñe-e, está junto de Josefa, respira no cangote de Martius, desdobra os pensamentos da rainha

---

<sup>3</sup> A escolha do termo “narradora” aqui não é vã. A narradora não é a autora. A narradora também não é apenas a voz narrativa. Como em tudo, é uma mistura: Verunschck, Iñe-e, onça, rio. Insisto em usar o termo narradora ao longo desse trabalho porque a própria Verunschck se perguntou, em um momento que será tratado em maior detalhe mais a frente, “quem é minha narradora?”.

Karoline. A narradora é onisciente e as vozes estão misturadas: criança, adultos, onça, rio. O romance abocanha seus personagens e os transfigura em uma narradora que conhece, desconfia, imagina e pressente os pensamentos e sentimentos de cada um. Quem narra — uma mistura moldável a cada instante, instável, a voz da sepultura, a voz que é da infância, a voz do morto, a voz da Onça Grande — não se furta de sentir: raiva, tristeza, esperança. O desejo de *ferir melhor*. Quem escreve tem intenções. Quem escreve não é necessariamente quem narra, mas quem narra, nesse romance, faz-se presente no texto, uma narradora que é e que não é personagem. Como irei defender ao longo desse trabalho, este romance habita os limiares. E por conta disso, esse texto também.

## 1.2 SEGUNDO: A FORMA

Quem escreve um texto acadêmico é autor e narrador do próprio trabalho. Como o texto irá se descortinar diante do leitor é uma escolha: parágrafos, gráficos, palavras. Tudo ordenado com o fim de apresentar ao mundo uma pesquisa, um objeto sobre o qual você se debruçou por, pelo menos, dois anos.

Esse trabalho é também um trabalho sobre a forma em que um texto acadêmico — uma dissertação — pode ser apresentada. Eu sou a narradora do meu texto — essa pesquisa foi feita por alguém, forma física habitando o mundo. Pesquisa e experiência pessoal se misturam, não por intenção, mas apenas *porque é assim*. Uma pesquisa em literatura não atravessa a mente do pesquisador? Suas obsessões, seus desejos, suas vontades? Uma pesquisa é uma decisão que tomamos. Eu tomei a decisão de escrever sobre *O som do rugido da onça* em 2022, pouco antes das eleições: escrevi um projeto angustiado e cheio de dor diante do governo do país à época. Tenho esperança agora? Não, os direitos que considero relevantes seguem sendo rifados. Essa dor — minha — se mistura com a dor do romance — da narradora, dos personagens.

Se no livro de Verunschik temos uma voz que procura *ferir melhor*, o que busca a minha? Quando escrevo esse trabalho, estou pensando na ferida e na cura da ferida. Se é ou não é possível curá-la. Quando escrevo esse trabalho, estou *pensando*. O texto, a ordenação do texto, é a ordenação do pensamento. Por isso, não consigo evitar o uso do *talvez*. Quero defender minhas afirmações, sim, claro, mas quero defender também a *possibilidade*. Eu digo isso. Eu penso isso. Eu creio nisso. Você, que está lendo, é meu convidado — pode me acompanhar no mapa das ideias, pode construir seu próprio mapa, pode me dizer que acha melhor ir por outro

caminho que não esse. Não é talvez esse o gesto mais bonito de uma pesquisa? O convite a se pensar junto?

O que é mais necessário nesse texto não é que se embarque na ideia — você pode olhar para *O som do rugido da onça* como uma obra de vingança e luto, ou pode olhá-la de qualquer outra maneira ao final da sua leitura. O que é mais necessário é notar que *há* uma embarcação. Que essa ideia em que navegaremos será cruzada por algo que estou escolhendo construir da forma que está sendo construído. Esse texto é um trabalho acadêmico. Esse texto é meu texto. Tal qual a língua que se empresta à Iñe-e, eu empresto à pesquisa a minha dicção, meu jeito de falar, minha forma de pensar.

Esse texto está longe de ser exaustivo. Como um longo ensaio, os temas aqui aparecem, somem, vão e voltam — muito é pincelado por uma confiança de que quem lê esse texto tem repertório próprio, pode acompanhar o pensamento a partir de uma ou duas frases sobre um conceito. Talvez isso seja esticar demais a corda, talvez não. Afinal, a forma do ensaio parece ser, de todas, a mais próxima ao objeto de que aqui tratamos: a literatura.

Quem lê pode rejeitar o convite, é claro. Não cabe a mim nada além de ofertá-lo. Defendo a escrita de Verunschik na obra aqui escolhida como uma escrita que não se isenta, de uma narradora que participa da história pela via da palavra. Defendo minha forma de escrita nesse trabalho porque eu, pesquisadora, tenho corpo e memória, e meu corpo e minha memória são fundantes para a minha forma de fazer pesquisa. Para a minha escrita.

Por isso, esse trabalho mesclará a pesquisa com o relato pessoal, a dicção esperada de um texto acadêmico com a ensaística aprendida pela leitura de tantos autores e críticos da literatura.

Dito isso, ainda dentro da forma do trabalho, ele se estruturará em três capítulos.

No primeiro, tentarei pensar *O som do rugido da onça* como um romance histórico com pinceladas de ficção especulativa. Afinal, poderíamos dizer que toda ficção acaba especulando alguma coisa — mas pretendo entender como se faz um romance entre, entre a história e a ficção, entre a historiografia e a especulação. Se a ficção especulativa costumeiramente está relacionada aos romances de fantasia, ficção científica e horror, quais são os elementos presentes na obra que poderiam deixá-la nessa região fronteira?

No segundo capítulo, o foco será a ideia de uma literatura de vingança. Como é possível uma vingança pela ficção? O que se vinga por meio da literatura? Gostaria de analisar como *O som do rugido da onça* tem uma narradora que não está isenta da história que narra — e que seu intuito em narrá-la é, dentre outros, o de vingar e o de se vingar *por via* da literatura.

Por fim, no terceiro capítulo, quero elaborar o luto; a obra de arte como um monumento fúnebre, o luto que ultrapassa o espaço do romance. O próprio livro como um trabalho de luto. Meu objetivo é entender *O som do rugido da onça* como o resultado de um processo de luto que devemos levar coletivamente — e o que se pode fazer depois com ele.

## 2 O TEMPO DA ESPECULAÇÃO

### 2.1 O TEMPO DA HISTÓRIA, O TEMPO DA FICÇÃO

Esse pode parecer um dado irrelevante, mas não é: fui uma criança nascida nos anos 1990, que cresceu nos anos 2000. O primeiro governo Lula (e o segundo). *Brasil: um país de todos* como lema — eu nem sabia que era algo temporário, apenas achava que esse era o *subtítulo* do nosso país. Mais do que isso, eu fui criança no *país do futuro*. Quando chegasse aos 30 anos — agora —, o mundo seria completamente diferente: o passado estaria completamente soterrado diante do progresso, e o passado era ruim e o progresso, bom. O progresso significava comida para todas as pessoas, ar puro, reflorestamento, direitos iguais. Uma criança de pais comunistas com um enorme sorriso no rosto, antecipando a utopia.

Não vou entrar em detalhes acerca do fim desses sonhos, afinal, estamos todos aqui e sabemos o caminho percorrido. O mundo se tornou completamente diferente, de fato, e não nos pontos em que eu imaginava. O progresso deixou de ser tão idealizado. E o passado... o processo da transformação do passado no meu imaginário foi mais interessante. O passado: esse rio represado, mas que constantemente transborda, tão constantemente que mal podemos falar que ele está represado de fato.

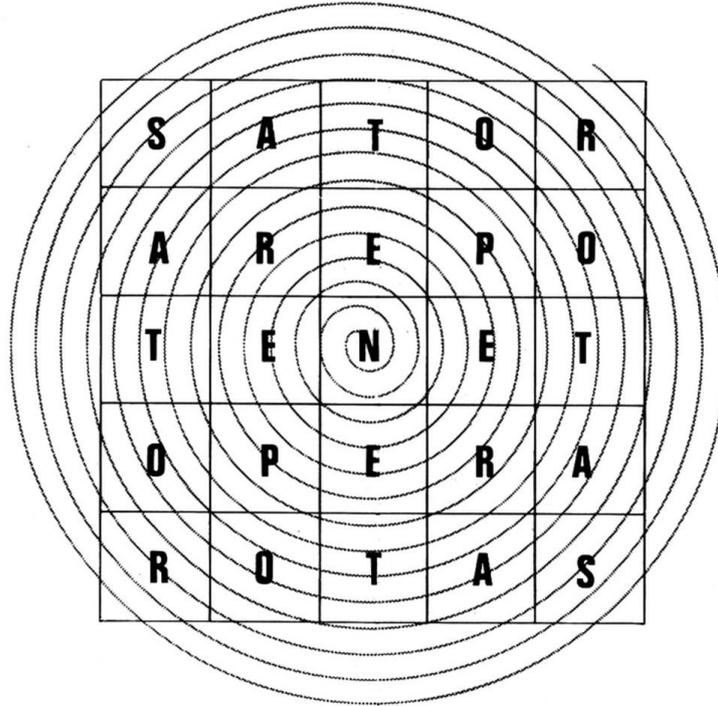
Pego pelas mãos a minha infância de criança branca e cearense, filha de pais sindicalistas, nos anos 2000. Pego pelas mãos a infância interrompida da criança indígena miranha, sem nome. Esse trabalho é uma tentativa de muitas coisas: pensar naquilo que é interrompido pela contingência chamada Brasil. Pensar naquilo que pode ser formulado a partir dessa mesma contingência. Pensar no que pode — e o que não pode — e se é que pode — a literatura.

Acredito que o Brasil é o lugar do tempo sobreposto. O que se pensa como passado convive com nosso presente e dessa forma, serve como elaboração do futuro. Talvez essa seja uma constatação óbvia para qualquer lugar, mas eu sou brasileira, como poderia falar de outra forma? As tensões no Brasil parecem contínuas e não resolvidas, apenas acumuladas. Colonialismo, genocídio, escravização, ditadura: um projeto, a forma de existência de um país. O tempo, dividido em três grandes pedaços, existe? Existe essa linha?

Graças a Osman Lins (1973) e seu *Avalovara*, é impossível, para mim, pensar o tempo como uma linha contínua. Vivemos em uma espiral. No seu livro, Osman Lins tem uma

estrutura: o palíndromo SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS, estruturado em um quadrado com uma espiral sobreposta. Assim:

Figura 1 – Quadrado SATOR



Fonte: Lins, 1973.

Essa estrutura é a da criação do romance de Lins, claro, mas também a da criação de *um romance*: a espiral vem de fora do quadrado, distante, é o próprio tempo que vai e volta. O quadrado é o espaço, prende a espiral, estamos delimitados aqui. Um tempo espiralar, como o tempo osmaniano, é esse que a espiral corta o mesmo ponto diversas vezes em momentos diferentes. Nas palavras do próprio autor: “Vimos claramente: a espiral, parecendo avançar num determinado sentido, é na verdade uma imagem de retorno, de vez que seus extremos, por inconcebíveis, tendem a unir-se” (Lins, 1973, p. 55).

Penso que é em uma espiral como essa que se formula o tempo em *O som do rugido da onça*. O tempo sobreposto. As crianças indígenas e Josefa, indo e vindo. A espiral vai e volta. Verunschik tem em mãos algo que já era de sua alçada como historiadora: o passado histórico, um acontecimento definitivo — crianças indígenas que foram levadas por naturalistas bávaros para a Europa. A forma que ela escolhe trabalhar com isso, no entanto, não é pelas mãos da história, mas sim, pelas mãos da ficção.

*O som do rugido da onça* faz parte do que a autora estabeleceu como sua “tetralogia do mato” (Michelinny [...], 2024.) — sendo seguido por *Caminhando com os mortos*, publicado

também pela Companhia das Letras, em 2023. Os próximos dois livros ainda estão no porvir, mas não compartilham — até agora — personagens ou enredo. O que compartilham é outra coisa: a ideia de o mato ser maior do que deus, a narrativa que parte de uma injustiça cometida, o tempo que se mistura. No caso de *Caminhando com os mortos*, quem sofre a injustiça é uma personagem da ficção — mas o livro é dedicado a três pessoas reais, que foram assassinadas pela intolerância, assim como Celeste. Verunschck está sempre transitando entre o fato e a ficção: na página 81 de *O som do rugido da onça*, lemos o momento em que uma criança indígena, nos dias atuais, compartilha com uma Iñe-e em delírio febril, visões. Ambas se veem, e também veem uma terceira menina indígena, “(...) de dentes estragados, sendo arrancada por uma mulher branca do colo de sua avó”.<sup>4</sup>

Para pensar nessas diferenças, tenho comigo o livro *Sobre literatura e história: como a ficção constrói a experiência*, de Júlio Pimentel Pinto (2024), no qual o autor escreve que “[h]istória e ficção são formas narrativas e ambas constroem a experiência que vivemos [...] No caso da história, com a verdade possível [...] No caso da ficção, com a imaginação” (Pinto, p. 7). No livro de Verunschck, é como se estivéssemos sendo constantemente jogados entre essa e aquela experiência — sabendo que, afinal, é uma ficção, um trabalho de imaginação. Mas um trabalho de imaginação que se importa em como a história é construída: seus personagens, especialmente Martius e Josefa, interagem com a narrativa histórica, pensam nos acontecimentos pelo viés da *verdade possível*.

A personagem de Josefa é a âncora com o tempo presente na narrativa. Na cena em que aparece, está assistindo a Raoni Metuktire na televisão:

A imagem de alguém morrendo afogado no meio da rua de uma grande metrópole parece perturbar os dois, e a conversa morre abafada pela zoadá da chuva, e as vozes dos caciques, ativistas e antropólogos tornam-se de novo inaudíveis. Os corpos jovens e perfeitos de guerreiros numa luta corporal tomam a tela, os adornos coloridos em torno das cinturas os metamorfoseiam como que em jiboias ou jaguares, ou mesmo troncos de árvores que por algum desvio da natureza pudessem estar simultaneamente plantados e se movendo uns contra os outros. Uma menina pequena com um colar de vários fios azuis, que uns diriam azul-real e outros azul cor da plumagem da arara-canindé, dança no terreiro.

Iñe-e é perscrutada pelo olhar de Martius. Ele investiga o tom marrom-pálido, isabelino, como diz, da pele dela [...].

Josefa se levanta, arruma o xale, olha pelo vidro da janela o rio que a chuva fez descendo borbulhante ladeira abaixo [...] (Verunschck, 2021, p. 24-25).

---

<sup>4</sup> “Ministra Damares é acusada por indígenas de sequestrar criança”. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2019/01/31/politica/1548946667\\_235014.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2019/01/31/politica/1548946667_235014.html). Acesso em 11 mar 2025.

Em um parágrafo, estamos com Josefa no nosso tempo. No seguinte, voltamos a estar com Iñe-e quando Martius a desenha — desenho esse que, mais a frente, será visto por Josefa na exposição, a mesma exposição em que Verunschik esteve, o mesmo desenho que Verunschik viu —, e, finalmente, de volta para Josefa. Esses pulos não carecem de aviso: o tempo aqui, como já dito, não é uma linha contínua; não lemos a história completa de Iñe-e e depois passamos para Josefa. O tempo é osmaniano, espiralar, o passado se mescla com o presente.

Essa mistura de temporalidades faz parte da composição própria do romance. É também a mistura que faz parte das nossas vidas. Imagino que compartilho da mesma perspectiva temporal de quem está lendo essas palavras — nossa metáfora de tempo como um espaço no qual caminhamos para a frente. Embora esse seja o correr do calendário, não é assim que se constrói internamente: por dentro, acredito que estamos muito mais próximos de um tempo romanesco, em que acontecimentos de outro ponto da espiral ressurgem no meio de nossas ações hodiernas. Escrevo esse texto e a todo instante sou cutucada pela minha imagem de criança, carregando nas mãos uma espécie de maquete distribuída pelo Pão de Açúcar em homenagem aos 500 anos do Brasil. Será que isso existiu mesmo como eu me recordo? Construo uma imagem possível — a criança, a maquete, um desenho de Pedro Álvares Cabral, o desenho de um indígena (essa é uma correção que vem do futuro para a memória, claro, lá atrás eu diria *índio*) anônimo, os dois em pé de igualdade. Tudo que aprendi nos anos 2000 desfeito nos anos seguintes, para o bem e para o mal.

Josefa, como eu, como nós, do tempo presente, interage com a narrativa histórica recebendo aquilo que foi construído, mas buscando saber mais, ou questionar aquilo que recebe. A visão do desenho de Iñe-e a joga em uma viagem dupla — uma interna, em direção a sua própria vida e ancestralidade, e outra externa, impulsiva, para a Alemanha, em busca de mais conhecimento sobre as crianças indígenas e seus algozes.

A forma que Martius — o botânico que pertence ao mundo dos fatos, ao contrário de Josefa, criação da autora — interage com a narrativa histórica, no entanto, é outra:

Martius rasura. Omite o destino do menino. Precisa apagar rastros, estabelecer o lugar de corte entre o vivido e aquilo que gostaria que tivesse acontecido. Ou dar apenas aquilo que as pessoas precisam saber, parca razão da verdade. Toda rasura é uma edição. Sem dúvida o ato é em si mesmo um fracasso, e o cientista sabe disso, mas como se perceber aos olhos dos outros sem a marca do heroico incontestável? Expurgar, desviar, eliminar a variação torna-se um hábito para quem escreve ou reescreve a história, especialmente a história dos outros [...] (Verunschik, 2021, p. 33).

Nesse trecho, o botânico está escrevendo a narrativa de suas viagens. O que se segue, no livro, é a escrita em primeira pessoa, rasurada, rabiscada, refeita. Martius sabe que escreve

para a história — pensa em si mesmo como alguém que irá sobreviver ao tempo, alguém a ser lido, a ser estudado. Por isso, quando faz seus relatos, está consciente do que quer colocar e do que quer remover. Sua narrativa é ficcional, na forma dada por Pimentel, já que se ampara também na imaginação. Mas isso, é claro, está dentro de uma ficção maior — a da romancista, historiadora de formação, que reconstrói os passos daqueles que tiveram voz nos registros históricos.

“A história é um pesadelo de que estou tentando acordar”, celebrenemente declara Stephen Dedalus (Joyce, 2012, p. 137). Ao narrar a projeção histórica de Martius, simultaneamente ficção e verdade possível, sinto que Verunschik quase me sacode. “Ah, sim”, posso dizer, “é verdade, é assim que se acorda do pesadelo da história: imaginando outras verdades possíveis”. Ficção e fato se unem, no romance, para serem literatura, mas também para serem um convite de *formas de pensar*. Outros jeitos de olhar o mundo.

Josefa e Martius são dois personagens para quem o funcionamento das engrenagens da história é aparente. Martius, no passado, escreve o que pretende que fique dele para o futuro, projeta-se no tempo. Seus diários não são meros diários para usufruto próprio. Seu relato de viagem não visa apenas os seus contemporâneos. Na narrativa do livro, seu intuito é resistir — intuito esse que encontra lastro no real. “Se a história é uma mestra, qual é a sua face? Ela é a configuração do passado apenas?”, (Verunschik, 2021, p. 71) ele se pergunta. Já presente a resposta: não é apenas a configuração do passado, é um projeto para o futuro. É, afinal, a narrativa dos dois que sobrevive ao tempo. É a imagem que Martius desenhou da menina chamada por Verunschik de Iñe-e que chega até nós, até Josefa.

Josefa é uma mulher do *nosso tempo* — o tempo de quem escreve essas palavras e de quem as lê, do romance e do texto acadêmico. Ela sabe dos silenciamentos históricos. Ela se revolta diante deles. É ela que vive o que a autora viveu na exposição: espanto, revolta.

O lugar é asséptico, a iluminação, planejada e fria, e certamente não há sangue dos negros e dos índios pingando visivelmente sobre documentos, telas, manchando as moedas antigas. E, embora a instituição pertença a um banco, não há, ao menos aparentemente, a pele do povo esticada nas molduras.

[...]

Ao entrar em uma nova sala, sente, de repente, uma opressão no peito. Nas gravuras, os rostos dos índios parecem todos olhar para ela, como se estivessem vivos, ou melhor, como se fossem fantasmas espantosamente nítidos a perscrutando.

[...]

*Os índios vistos como parte da fauna*: o texto da parede em letras graúdas a atinge como um soco.

Murmurando, Josefa lê a informação que segue esse anúncio com um sentimento de incredulidade. Sem nenhum adorno, sem nenhuma vergonha em naturalizar a barbárie, as palavras do curador a desnor-teiam.

Os naturalistas Spix e Martius chegaram a levar do Brasil para a Alemanha o casal de índios representado nestas gravuras (*Miranha e Juri*, 10 e 11). Sem imunidade alguma contra doenças comuns na Europa, mesmo uma simples gripe, o casal morreu depois de apenas alguns meses no novo clima (Verunsch, 2021, p. 87-89, grifos no original).

Josefa não está tendo aí uma revelação acerca de opressões históricas — a exposição, para ela, não é catalisadora de algo que ela não se dava conta e agora passa a saber. O que vai do desconhecido para o conhecido é a imagem das crianças indígenas miranha e juri. O que a espanta é a frieza da curadoria ao relatar o acontecido. Quem dá conta das narrativas históricas? Quem tem em mãos a caneta que naturaliza o horror? O romance é a arte de driblar o tempo — prendê-lo, manejá-lo, expandi-lo. Dezoito horas do dia dezesseis de junho viram mil páginas, dez anos perdidos no mar se tornam um canto só na corte dos feácios. Os duzentos anos entre Josefa e Iñe-e se traspõem de um parágrafo para outro. Se pelas mãos que escreveram a história, os crimes foram absolvidos, não será da mesma maneira pelas mãos que escrevem o romance.

O que está entre Martius e Josefa — para ele, narrativa construída, para ela, narrativa recebida com revolta — é Iñe-e. Iñe-e é insondável. Esse sequer é o seu nome. Os alemães a chamaram de Isabella. À Verunsch, coube inventar um nome, uma palavra que poderia soar como o rosto da criança do desenho. Na história, na verdade possível, já está tudo perdido. Na ficção, obra da imaginação, ainda há algo que se pode fazer.

Meu orientador, em uma de nossas reuniões, me disse: “a infância não pode se falar”. Reviro essa frase e penso que a infância é o período mais sozinho das nossas vidas. Algum autor com mais cacifê do que eu já deve ter dito isso. A infância está só porque até mesmo quando vamos contar da nossa experiência, ela é mediada pelo tempo, pela distância. No fundo, Verunsch sabe disso. A criança que ela nomeia como Iñe-e é a figura central do seu texto, marcada a cada página, mas sinto que sei muito mais sobre Josefa, Martius e a rainha Karoline, por exemplo, do que sobre essa criança. Como poderia ser diferente? A nossa infância é muito solitária. A infância dos outros, então — mapa impossível. A infância de uma criança indígena levada para a Europa parece a experiência exemplar da solidão.

“Se a infância é caracterizada pela impossibilidade de falar, a fala infantil é, logo, uma fala impossível — ou, quando imaginada, uma fala falsa” (Mata, 2015, p. 17). No texto, Iñe-e se guarda no silêncio diante de seus captadores. Não apenas porque a comunicação está interdita pelo idioma não compartilhado: é uma forma de manter-se ativa, de não se entregar mais. O silêncio da infância, que pode ser sinal de violência e solidão, ganha na obra de Verunsch uma outra espécie de contorno. O exercício imaginativo da literatura — esse espaço em que nada

está dado e tudo é possível —, permite que Verunschik nomeie essa criança como Iñe-e. Iñe-e é e não é a criança indígena miranha.

Enquanto escrevo essas palavras, penso em Saidya Hartman. Para ela, nomear alguém que não se sabe o nome pode ser um gesto de violência. Em seu conhecido ensaio *Vênus em dois atos*, ela escreve que é impossível responder “quem é Vênus” (da mesma maneira que seria impossível responder, de fato, quem é a menina miranha que não sabemos o nome, mas chamamos de Iñe-e). Hartman (2020, p. 15) diz que “as histórias que existem não são sobre elas, mas sobre a violência”. Vênus é mais uma garota morta no arquivo da escravidão, “seu destino é o mesmo de qualquer outra Vênus Negra: ninguém lembrou do seu nome ou registrou as coisas que ela disse, ou observou que ela se recusou totalmente a dizer alguma coisa” (Hartman, 2020, p. 14). Hartman (2020, p. 15) trata do arquivo como um espaço de violência que se perpetua, “uma sentença de morte, um túmulo, uma exibição do corpo violado”.

De mãos dadas com essa maneira de enxergar o arquivo, temos no *Indicionário do contemporâneo* que “pensar o arquivo enquanto resto, e não enquanto documento-monumento, é devolver à relíquia uma vida própria — uma sobrevida, ainda que espectral —, e não apenas um reenvio ao morto” (Pedrosa *et al.*, p. 31). Os autores tratam do arquivo enquanto o resto e não enquanto algo solidificado — então as mesmas imagens, por exemplo, as mesmas figuras de crianças indígenas em mãos de diferentes organizadores encontrariam diferentes significados. Assim como as palavras escritas sobre as meninas negras encontram em Hartman uma outra possibilidade de existência.

Mas Hartman, claro, quer fazer mais do que isso — mais do que a preocupação em narrar uma outra possibilidade de se existir. Em seu ensaio, o desejo é que se possa narrar sem cometer mais violência dentro desse ato. O que está em jogo é a possibilidade de se fazer uma *contra-História*, uma *contranarrativa*. Escavar o arquivo, dilapidá-lo, arrancar dele as histórias impossíveis. Sua pergunta é como se pode usar a narrativa respeitando o que não se sabe, mas enchendo de vida possível as palavras.

Objetivos diferentes mobilizam instrumentos diferentes. Hartman (2022) não afirma estar fazendo uma ficção. Seu livro *Vidas rebeldes, belos experimentos* se inicia com uma nota sobre o método: tudo o que ela irá narrar ali é real, nada é inventado. Sua imaginação não está a serviço da ficção, mas sim, da história. Hartman especula a partir do arquivo, assim como faz em *Vênus em dois atos*. O romance de Verunschik também parte de uma pesquisa histórica — é um romance que, ao final, dispõe de notas posteriores sobre sua construção. Após a leitura dos textos de Hartman, após a leitura do romance de Verunschik, após a leitura dessa dissertação,

você encontrará notas de pesquisa. E ainda assim, nós não buscamos mobilizar as mesmas coisas, por mais que — na minha imaginação acadêmica —, estejamos pensando coisas afins.

Utilizo Hartman como ponto oposto de Verunschik porque as duas, para mim, têm em seu horizonte o desejo de possibilitar uma outra vida — ou uma outra narrativa sobre a vida — daquelas pessoas que foram vítimas de violências e silenciamentos no correr do tempo. No texto de Hartman, se os aparelhos estatais nos informam que essas jovens eram arruaceiras, loucas, depravadas sexuais, criminosas, a autora retira dos relatórios uma reconstrução da verdade. De um lado, documentos oficiais que condenam, moral e violentamente, a vida de garotas negras a um significado único na história. Do outro, uma pesquisadora que busca os sopros de uma provável realidade por trás das narrativas estabelecidas. Hartman nos alerta que não está escrevendo ficção, embora seu livro possa ser lido como alguém lê um romance — ela também borra os limites.

Verunschik não tem a documentação estatal e oficial volumosa para contranarrar o acontecido. Para ela, o que há são apenas restos: sem possibilidade de resgatar nomes, palavras, pensamentos. Aqui e ali ela se apoia em cosmovisões indígenas outras que não a miranha para dar sentido e prosseguimento a sua narrativa. As palavras pertencem a línguas diversas, inclusive inventadas. É um mosaico, a reunião de um todo possível dentro do impossível. O tecido do romance é bordado com linhas diferentes daquelas que constroem a história. Imaginação e fantasia, então, ganham outras dimensões.

## 2.2 UM ROMANCE ENTRE

Quando adolescente, adorava os cenários *de época*. Novelas, filmes, vislumbres imaginativos de como eram — ou como poderiam ter sido — outros tempos. Li Ana Miranda aos quinze, dezesseis anos, minha conterrânea que também se mudou para Brasília por um tempo (escrevo “também”, mas quando a li, não fazia ideia de que me mudaria): lembro de ler *Dias e dias*, de 2002, e *A última quimera*, 1995, e pensar que era isso que eu gostaria de escrever. Personagens meus interagindo com as figuras que eu mais amava naquela época, os poetas brasileiros do século XIX e do começo do século XX. Parecia-me muito mais interessantes, aliás, essa possibilidade: não só criar uma narrativa dentro de um tempo *passado* (lutei para não colocar a palavra “histórico” aqui, agora eu cresci! Sei que estamos em tempos históricos

também no presente!), mas imaginar alguém que interagisse com os nomes já conhecidos dos livros. Personagens da imaginação e a imaginação sobre personagens históricos juntos.

Pesquisando para esse trabalho, cheguei ao que provavelmente é um dos artigos mais famosos da área no Brasil: *O novo romance histórico brasileiro*, de Carlos Alexandre Baumgarten (2000). Nele, o autor escreve que, embora todo romance possa ser considerado em certa medida histórico — afinal, pertence, no mínimo, ao tempo da produção do texto —, quando pensamos em *romance histórico* como categoria dos estudos literários, pensamos em um romance que tem “por objetivo explícito a intenção de promover uma apropriação de fatos históricos definidores de uma fase da História de determinada comunidade humana” (Baumgarten, 2000). Em seu texto, o professor elenca os elementos que configuram o romance histórico para Lukács, e a partir daí, desenvolve a ideia de um novo romance histórico brasileiro, surgido a partir dos anos 1970 — na estrutura explicada por Baumgarten, para Lukács, as personalidades históricas, se presentes, não passavam de citação ou cenário. Ainda de acordo com o professor, para os autores do novo romance histórico brasileiro, personalidades históricas passam a protagonizar ou ter destaque nas obras.

No *Rugido da onça*, temos a mistura de personalidades históricas com personagens fictícias. E mais do que isso, temos Iñe-e: a personagem que tensiona tudo. Iñe-e é a criança indígena miranha, chamada Isabella por seus captores, com o seu real nome desconhecido. A criança sobre quem não sabemos nada além de que foi levada para a Bavária e do desenho do rosto: o cabelo preto partido ao meio, os lábios sérios, a cabeça um pouco inclinada para o lado, os olhos que parecem buscar algo que não quem a desenha. A criança miranha é uma personagem histórica. Iñe-e é uma personagem fictícia. Continuamos assim: Spix e Martius, a rainha Karoline. Os personagens históricos agindo com o condão da ficção. Josefa, produto puro da imaginação da autora: ela interage com a narrativa histórica. E Iñe-e (e Caracara-í, ainda que figure menos nas páginas do romance), a matéria híbrida, o que está entre um e outro.

Antonio R. Esteves (2010, p. 20) escreve que

a recomposição do passado que a literatura faz é quase sempre falsa, se a julgarmos em termos de objetividade histórica. Não há dúvidas de que a verdade literária é uma e a verdade histórica é outra. No entanto, embora recheada de mentiras — e talvez por isso mesmo —, a literatura conta histórias que a história escrita pelos historiadores não sabe, não quer ou não pode contar. Os exageros da literatura servem para expressar verdades profundas e inquietantes que só dessa forma poderiam vir à luz.

Nomear Iñe-e, torná-la visível, imaginar sua inquietação, descrever sua altivez. Tudo isso está no campo do falso, daquilo que é impossível — pela distância do tempo, pela distância

da infância, pela distância entre autoria e personagem. Ainda assim, é nesse espaço falseado do romance histórico que surge uma nova forma de verdade. O romance histórico é um olhar para o passado que indica o futuro. Ou até mesmo: que indica o nosso presente. Algum tempo atrás, caso um historiador fosse escrever sobre o sequestro das crianças indígenas, seria sequestro? Qual seria o olhar? Isabella e Johann poderiam continuar com seus nomes impressos nas páginas, e leríamos sobre as aventuras de Martius e Spix no Brasil.

Partindo da ideia de romance histórico como um romance que já é híbrido (Esteves, 2010, p. 30) por sua mescla de história e ficção, quero dar mais um passo, propor mais um limiar. Afinal, esse é um texto sobre limiares. Espaços entre. É um texto no qual a figura da criança indígena é central como símbolo: a menina miranha sem nome, Isabella, Iñe-e. As formas imaginativas que a cercam.

Além do romance histórico, quero pensar um pouco sobre o *romance especulativo*. Os gêneros ficção científica, fantasia e horror são familiares aos ouvidos de quem lê. A expressão *ficção especulativa*, no entanto, pode não ser. Quase se pode argumentar que, no limite, toda ficção está especulando algo, assim como o fazer historiográfico. As obras de ficção especulativa parecem ter afinidade com leituras da infância e da adolescência: tecnologias diferentes, naves espaciais e seres sencientes não humanos; narrativas que se passavam em um arremedo de passado europeu medievalista, com o adicional de dragões ou elfos ou magos. Muitos outros mundos: uns da técnica, outros da magia. Eu gostaria de estar satisfeita inserindo a obra de Verunschik como um puro romance histórico, mas não consigo. Não consigo, dessa vez, não por Iñe-e — que se figura para mim quase como uma deusa de três faces, a anônima, a imposta e a imaginada —, mas sim por outra personagem tão fundante do enredo do livro.

Talvez seja a hora de falar da onça.

No romance de Verunschik (2021, p. 18), Tipai uu — a Onça Grande — acompanha Iñe-e:

[...] ficou horas desaparecida. Somente a encontraram no fim da tarde. Quando as esperanças de vê-la viva novamente se esvaíam, os parentes a avistaram à margem do rio, em companhia de uma enorme onça; Iñe-e de cócoras, Tipai uu, a onça, a seu lado, a cauda batendo ritmadamente de um lado para o outro, como quem espera, como quem vela, tendo deixado a criança intacta e segura até a chegada do seu povo, quando então foi embora.

Por conta desse encontro, o pai de Iñe-e — que a venderá para os naturalistas — a considera amaldiçoada, bradando que um dia a filha “se transforma e nos devora a todos” (Verunschik, 2021, p. 18), enquanto para seu avô “aquele ódio não estava certo, o encontro da

menina com a onça cintilava como uma dádiva” (Verunsch, 2021, p. 18). O encontro com a onça se refletirá no destino póstumo de Iñe-e.

A partir do momento de sua morte, Iñe-e é transformada por Tipai uu em Uaara-Iñe-e: agora a menina também é onça. Transformada em onça, Uaara-Iñe-e ainda visita uma última vez sua mãe, sua despedida do “mesmo chão que nós” (Verunsch, 2021, p. 130). Essa pequena onça, recém-feita, acompanha a Onça Grande, que apresenta a ela os séculos de extermínio dos povos indígenas. Feita onça, Uaara-Iñe-e assiste momentos anteriores e posteriores à sua vida de menina. “Não retire a vista dessa cena, Uaara-Iñe-e. É de se ver o que a máquina de matar é capaz de fazer” (Verunsch, 2021, p. 135). Mais do que guiar Iñe-e por outra vida, a onça também se apresenta integrada à voz narrativa do romance: “un-un, mecê se diz espantado porque por certo acredita que eu tenha armado tocaia, enganado mecê, mas não é? [...] Tenção minha é de onça. Sempre foi” (Verunsch, 2021, p. 155). Essa voz que se anuncia nas primeiras páginas e que se despede nas últimas, agora com seu discurso totalmente transformado em discurso de onça — ela pertence ao romance histórico? Quero dizer — não escapamos agora um pouco do pesadelo da história?

Em uma das disciplinas do mestrado, feita com o professor Pablo Gonçalo, nós — o professor e os alunos, de literatura e de cinema — pensamos, por um semestre, nas possibilidades da ficção especulativa. Não apenas a dupla mais típica dessa jogada (ficção científica e fantasia), mas outros textos e filmes que tinham algo quase indeterminado sobre eles que os colocavam como possíveis narrativas especulativas. No fim do curso, em conversas, a conclusão foi a da possibilidade do vislumbre de outros mundos. Não só o futuro longínquo de naves espaciais ou futuros distópicos e utópicos na nossa própria Terra. Não só os cavaleiros de espada na mão e uma bruxa fortalecendo-os com suas ervas e palavras. Não só o monstro debaixo da cama. A ficção especulativa como uma brecha aberta para a possibilidade do que é não podemos ver. Na apresentação do dossiê *Fabulações e cenas especulativas da Revista Cerrados*, Pablo Gonçalo Martins e André Luís Gonçalves (2024, p. 6) listam na apresentação: “afrofuturismo e ficções científicas, perspectivismos ameríndios e multinaturalismos, realidades mais-que-humanas, narrativas não humanas, viradas animais e cosmologias decoloniais”. Muitas são, então, as possibilidades da chamada ficção especulativa. Como aponta Josefina Ludmer (2013, p. 8), “[...] a ficção especulativa [...] inventa um universo diferente do conhecido, fundando-o a partir do zero. Também propõe outro modo de conhecimento. Não pretende ser verdadeira ou falsa [...]. A especulação é utópica e desapropriadora [...]”.

Dentro do romance de Verunschik, transitamos nos limiares: entre passado, presente e um possível futuro; entre as formas de se fazer ciência; entre Brasil e Bavária; entre mar e rio. Entre as maneiras de se imaginar, de se ficcionalizar, o que há de história e o que há de outras formas de se viver. Digo isso para defender a pincelada especulativa dentro desse romance histórico — uma forma já híbrida, como vimos. É preciso mais? Talvez sim. A onça é uma extrapolação. A transformação da criança miranha anônima em Isabella é um salto histórico — a transfiguração de Isabella em Iñe-e é um salto especulativo.

Em seu ensaio *Grafias de vida: a morte*, Silviano Santiago (2023) fala das enciclopédias, das biografias e dos romances. Alguém que escreve biografias está mais atado aos acontecimentos factuais, alguém que escreve romances está mais livre, pode construir seu personagem a partir de outras perspectivas. Ora, claro, em nenhum momento *O som do rugido da onça* se propõe como biografia, seja da menina miranha, seja de Spix e Martius. Como já dito, é uma prosa de ficção — que parte de acontecimentos reais. E ainda assim, há nela a liberdade típica dos romances. A menina miranha morre no estrangeiro. Iñe-e vira onça. Estamos entre um e outro.

### 2.3 FRAGMENTOS DE UM DISCURSO IMAGINATIVO

Embora não desde sempre, é possível que para sempre eu vá me bater com a questão, tão cansativa, daquilo que pode a literatura. Sempre tenho a sensação de que a conclusão é uma só, e que ela deveria bastar: pode tudo que nós queiramos que ela faça *por nós*. A literatura não pode salvar os outros, ou não podemos olhá-la assim, como tábua no meio do oceano — só se ela for a nossa tábua. Eu só posso falar por mim. E esperar. Esteves (2010, p. 43) escreve que

[a]s mentiras da ficção nunca são gratuitas: elas devem preencher as insuficiências da vida. A ficção deve superar a insatisfação que a realidade causa; deve enriquecer e completar a existência; compensar o ser humano de sua trágica condição, a de desejar e sonhar com o que não pode realmente atingir. Assim, os romances não são escritos para contar a vida, mas para transformá-la após o processo de leitura.

Fecho os parênteses e suspiro: “tudo isso?”. As mentiras da ficção *devem* todas essas coisas? E ao mesmo tempo, sorrio com todas essas palavras, querendo dizer que sim — enriquecer e completar a existência. O que pode a ficção? O que pode um romance que reconstitui os passos da criança indígena sequestrada, e que depois a leva para bem longe do

Brasil e da Bavária? Se me deparo com os aspectos históricos do romance de Verunschik, penso na literatura como uma forma de conhecer, como jeito de encarar a verdade dentro da mentira. Se penso nas partes especulativas, vejo a literatura como forma de —

Interrompo essa frase por não conseguir colocar nela a palavra que devia. Forma de respirar? Forma de honrar? Tudo parece tão grandioso. Eu sou uma deslumbrada e acredito no poder das letras no papel. Eu também sou uma cética e me autoironizo por querer acreditar que as letras no papel podem fazer qualquer coisa que seja pela menina miranha que não sei o nome, e que nunca saberei.

Para encontrar respostas, corto meu pensamento em pedaços, com a faca de outras pessoas.

Saidyia Hartman (2020, p. 22, grifo no original), em *Vênus em dois atos*:

Se não é mais suficiente expor o escândalo, então como seria possível gerar um conjunto diferente de descrições a partir desse arquivo? Imaginar o que poderia ter sido? Visualizar um *estado livre* a partir dessa ordem de afirmações? Os perigos envolvidos nessa tentativa não podem ser colocados entre parênteses ou evitados por causa da inevitabilidade da reprodução dessas cenas de violência, que definem o estado da negritude e a vida da(o) ex-escrava(o). Pelo contrário, esses perigos estão situados no coração do meu trabalho, tanto nas histórias que escolhi contar como naquelas que evitei.

Silviano Santiago (2023, p. 92, grifos no original), em *Grafiás da vida: a morte*:

Tendo se deixado levar pela *robinsonada*, o romancista/náufrago pode criar outras e diferentes grafiás de vida, entre elas as dos circunvizinhos que saem da sua imaginação em polvorosa e passam a habitar o espaço *ilha* que é seu e unicamente seu, dito romance.

Frederic Jameson (2007, p. 202), em *O romance histórico ainda é possível?*:

Ou talvez seja o inverso disso: há lugares no mundo em que as grandes crises, normalmente diferenciadas da vida privada na qualidade de convulsões e catástrofes episódicas que se dão uma só vez no tempo de uma vida, tornaram-se uma realidade cotidiana. Mas se a vida cotidiana e existencial se tornou uma longa catástrofe histórica, se esta de fato se substituiu à vida cotidiana e a absorveu, então torna-se igualmente difícil estabelecer aquela dualidade de planos que é a condição indispensável para a existência do romance histórico.

Alberto Mussa (2023, p. 27), em *Meu destino é ser onça*:

[...] o texto tupi não existiu, mas poderia ter existido. Além do mais, como toda narrativa é um processo racional e cumulativo — fundado em princípios similares aos

das séries aritméticas — basta um certo número de fragmentos para que a restauração seja possível.

Eduardo Galeano (1983, p. 62), em *Memória do fogo, 1: nascimentos*:

Ele os esperava, escondido atrás dos troncos. Ele rompia as pontes e colocava no caminho os cipós enredados que faziam com que eles tropeçassem. Viajava de noite; para despistá-los, pisava ao contrário. Estava no monte que se desprendia da rocha, no lodo que afundava debaixo de seus pés, na folha da planta venenosa e no roçar da aranha. Ele os derrubava soprando, metia-lhes a febre pela orelha e roubava-lhes a sombra.

Não era a dor, mas doía. Não era a morte, mas matava. Se chamava Kanaima e tinha nascido entre os vencedores para vingar os vencidos.

Singelo, Ovídio (I. 1-2), nas *Metamorfoses*: “É meu propósito falar das metamorfoses dos seres em novos corpos”.

Júlio Pimentel Pinto (2024), em *Sobre literatura e história*:

Se a ficção de fato for um sismógrafo acurado e instigar a imaginação e a capacidade em ampliar a consciência do passado, de si e do outro, em explorar os extratos plurais do tempo, lê-la e estudá-la em diálogo com a história nos ajudar a concordar com Paulinho da Viola: “quando penso no futuro, não esqueço meu passado” (2024, p. 37).

Hanna Limulja (2022, p. 70), em *O desejo dos outros*:

Assim, tanto as experiências que ocorrem durante o sonho como as que se passam durante a vigília se desenrolam à maneira de uma fita de Moebius de modo que o que acontece de um lado vai parar do outro sem interrupção. O que aparenta ter dois lados na verdade tem apenas um, e a única fronteira que existe é a linguagem.

Waldson Souza (2019, p. 19, grifo meu), em *Afrofuturismo: o futuro ancestral na literatura brasileira*:

Esse conceito [de ficção especulativa por R. B. Gill (2013)] não deposita toda sua definição em experiências pessoais, não pretende alcançar um sentimento específico, mas considera as regras que regem o mundo do leitor. Parte de uma verdade extratextual e por isso comporta os diversos gêneros e subgêneros não realistas. Não importa se a obra em questão é definida como realismo mágico, literatura fantástica, alta fantasia, space opera, horror psicológico, *ela é especulativa quando descreve algo que ao leitor não poderia encontrar no seu mundo*.

Marilene Weinhardt (1995, p. 51), em *Considerações sobre o romance histórico*:

Ao romance histórico não interessa repetir o relato dos grandes acontecimentos, mas ressuscitar poeticamente os seres humanos que viveram essa experiência.

Micheliny Verunschik (2021, p. 137), em *O som do rugido da onça*:

Coração da jaguara nova estava cansado, mas precisava de alento, uma triste alegria que fosse. Deu então de sonhar.

Lá na Maloca das Onças Uaara-Iñe-e pode dançar?

Pode dançar, sim. Que as onças de lá, diferente das daqui, vivem em bailados num salão muito grande e redondo. Lá elas não precisam nem se arrelhar de caçar, porque caça vem pra elas, sem que elas peçam, muito sojugáveis.

E levanta poeira quando as onças de lá arribam os pés na dança?

O baile das onças levanta poeira de muitos pés. E teus pés haverão de levantar aquele pó de igual maneira.

O que eu quero misturando todos esses autores em vertigem? Dar dimensão do movimento. Jameson (2007), Pinto (2024), Weinhardt (1995) estão orbitando o romance histórico. Sua possibilidade, sua construção, suas qualidades. Souza (2019) se interessa pela ficção especulativa, por aquilo que não seria encontrado pelo leitor em seu mundo. Santiago (2023) trata daquilo que o romancista faz quando escreve um romance que deriva da biografia, uma nova ilha. Hartman (2020), claro, está com o arquivo e suas violências, e a tentativa de criar algo que não repita a violência. A matéria de Limulja (2022) é o sonho, e a continuidade entre vida e sonho para os yanomami — o que mais me interessa é que a fronteira é a linguagem. A linguagem fala que fala do sonho e do romance, a linguagem que fala da vida e da história. Ovídio (*Metamorfoses*, I. 1-2) é — sinto muito por revelar — uma piscadela que dou, espalmando as mãos no ar, sorriso no rosto: olhem só quantos tipos de metamorfoses nos cercam. História em ficção, ficção em história, menina anônima em criança com nome, criança como nome em onça.

Não sei se é possível *costurar* todas essas ideias juntas. Deveria usar aqui outra metáfora: um lago com pedras nas quais devemos pular para atravessar. Coloco essas palavras alheias como nós de barbante dados nas árvores de uma floresta: foi por aqui que passamos uma vez, devo destacar esse tronco. A verdade é que devo tudo à imaginação e às diversas formas que ela pode assumir. O caminhar por tantas ideias distintas atiradas ao papel é tortuoso porque o caminho do pensar é torto, cheio de pausas e voltas, retrocessos, abruptas paredes, abruptas aberturas. Peço a você, que lê esse texto, que me acompanhe no mundo sem resposta. Talvez encontremos algo bonito no caminho.

A imaginação — a nossa, a dos romancistas, a dos pesquisadores — funciona tanto *a partir* da história quanto *contra* a história. Disse, alguns parágrafos acima, que Hartman elabora uma contranarrativa para as meninas negras e o belo experimento de suas vidas rebeldes. Ela precisa da imaginação para, a partir da vasta documentação que constantemente aponta o dedo para essas garotas, encontrar outras verdades possíveis. Aqui, não quero dizer que não é possível

a metamorfose de seres em novos corpos — mas que acessar essa outra realidade, para mim, criada pela mentalidade iluminista com toda sua violência, só vem com uma boa dose de imaginação, ou talvez um grama de cogumelo.

Misturo Hartman com Ovídio pensando que se Ovídio falará dessa metamorfose que também é a metamorfose de Iñe-e, Hartman trata de outra: a metamorfose do arquivo, das narrativas de arquivo. “Como o arquivo está sempre à mercê da interpretação — e interpretação no sentido de leitura e tradução de alguma língua ou linguagem —, ele também existe enquanto texto de qualquer espécie, incluindo o chamado literário” (Pedrosa *et al.*, 2018). A interpretação metamorfoseia o arquivo. O olhar de Verunschik sobre o desenho das crianças indígenas transforma a narrativa sobre elas que está no mundo.

Ao lado de um pensamento acadêmico, um pensamento poético: Mussa (2023) diz que embora não tenha existido, o texto tupi *podéria* existir. Isso se deve ao fato de que as narrativas podem ser colocadas em funcionamento a partir de fragmentos. O que Verunschik tinha das crianças indígenas que não fragmentos? E é com fragmentos também que eu tento colocar algo aqui. Trouxe a passagem de Galeano (1983) porque ela trata daquilo que nasce entre os vencedores com o fim de vingar os vencidos. Se só temos os fragmentos das vidas das crianças, temos uma ampla documentação da viagem de Spix e Martius, os vencedores.

Micheline Verunschik, querendo ou não, está inscrita — e tentando se safar — na mesma forma de pensamento que eu — que, aliás, também estou tentando me safar: como acreditar naquilo que ou não se pode comprovar ou só se pode comprovar a partir de outro ponto de partida? Ela mesma conta em entrevistas que tomou ayahuasca para encontrar a voz da onça que precisava para escrever o romance (Verunschik; Izabel, 2021). Limulja relata que os sonhos dos yanomami são parte integrante da vida cotidiana, fazem parte do real. Nossa relação com o sonhado é outra. Podemos aprender as outras formas de interação e integração de realidades, mas é um aprendizado consciente, um exercício da imaginação. Bato nessa tecla para dizer: é com esse exercício que se constrói essa narrativa. O que — aparentemente — não é possível, torna-se possível nesse espaço singular que é a ficção. A minha relação com os meus sonhos é psicanalítica — isso ainda irá aparecer nesse texto —, mas desejo também adentrar outras formas de sonhar. Se eu sonho de outra maneira, minha imaginação também funciona de outra maneira.

Se minha imaginação funciona de outra maneira, ela pode estar a serviço da história e da especulação. Weinhardt (1995) fala do interesse do romance histórico de ressuscitar poeticamente aqueles que viveram a experiência. Verunschik (2021, p. 13) escreve:

Será que é assim que tudo vai acabar? Iñe-e paralisada, fixada na mesma posição, eternamente, talvez com um olhar triste, talvez com um olhar surpreso, talvez com um sorriso ao mesmo tempo impassível e engraçado, ou quem sabe lábios apertados um contra o outro, numa tristeza capaz de embaraçar quem venha a me observar em qualquer tempo?

As perguntas aí feitas (pela narradora e por Iñe-e, “venha a *me* observar”, novamente a mistura das vozes) provavelmente não são as perguntas que a criança miranha se fez. Mas é esse o seu *ressuscitar poético*. A possibilidade que se habilita via romance histórico: essas perguntas que se referem ao próprio desenho, perguntas lançadas para o futuro.

Do outro lado da história, na especulação, Souza escreve que a ficção é especulativa quando dá ao leitor algo que não poderia encontrar em seu mundo. Claro, uma definição um tanto ampla. A partir daí, muitos romances poderiam se tornar especulativos, ou precursores da ficção especulativa (defuntos autores, meninas entrando na toca do coelho). No entanto, escolho ficar com ela por uns instantes. Verunschik (2021, p. 121), mais uma vez:

Quando Tipai uu viu a menina, seu coração, uruiaora, se alegrou. Então começou a contar pra ela coisa que onça conta somente pras crias. Segredo de andar no mato envultado, olho de ver visagem, modos de escapar de flecha, zagaia e bala de ferro, olhos de ver o passado do passado e de contar coisa do futuro, a fala escondida dos rios, a ciência que as plantas têm do mundo, a alma que mora nos seres que parecem inanimados. Malícia de enganar onceiro.

O que Iñe-e encontra após a morte, sua transubstanciação em onça, faz parte de um mundo que não é o mundo no qual fui criada, mas o mundo que tive que entender depois, uma possibilidade que se habilita via romance especulativo. A realidade por trás disso — outras cosmopercepções — não são ficção: elas são ficcionalizadas, no romance, assim como é a questão histórica. Misturo essas duas formas romanescas como duas formas de contemplar o mundo em que vivemos — a partir de, e doravante. Ambas com sua força imaginativa, ambas preenchendo lacunas diversas: algumas do passado, algumas do futuro.

Tanto para um quanto para outro, a imaginação é fundante. Mussa fala de restaurar a narrativa a partir de fragmentos. Santiago, do romance como a ilha do autor. Pimentel, sempre, entre a história e ficção. E Verunschik, equilibrista, manejando fato e ficto, reordenando os fragmentos, criando algo novo. Mais palavras do meu orientador: “a ficção produz outro registro”. O hibridismo desse romance é o hibridismo de sua figura central, a criança que é e não é, na melhor das fórmulas roseanas. A própria voz da narradora evoca isso, de alguma forma. “Precisei de mascar o seu cuspo junto do meu, com tabaco e coca, pra mó de contar essa história. O cuspo grosso da minha linguagem misturado no cuspo seu, fino, mas por demais

adocicado” (Verunschik, 2021, p. 121). A onça que narra mistura sua língua (imaginada, especulada) com a língua doce da romancista historiadora.

O que pode a literatura, então? Resposta fácil, que vem por um caminho difícil: tudo o que pode a imaginação. Mesmo que seja pouco e escorra de nossas mãos. Isabella, Iñe-e, a menina miranha. Nunca recuperada *de fato*, mas também não totalmente perdida. As palavras buscam a criança solitária e sem nome, no meio dos vencedores, como escreve Galeano, e a transformam em Iñe-e, a criança que irá dançar na maloca das onças, vingando os vencidos.

E é sobre essa tentativa de vingança — a raiva que a motiva, e a reparação que não é possível — que irei me debruçar a seguir.

### 3 O TEMPO DA VINGANÇA

#### 3.1 A VINGANÇA COMO PROCEDIMENTO

A vingança parece algo ruim. O coração criado no cristianismo repete: oferece a outra face. Não vá atrás. Algo vai acontecer. De preferência, algo *institucionalizado*. Afinal, não somos bárbaros. Isso aqui é a civilização. Vingar-se está em tempos remotos, quando deus avisava para seus filhos que a ele pertenciam tanto a vingança quanto a retribuição (Deuteronômio, 32:35). A vingança não está nas minhas mãos; ela virá com deus, com as instituições sob a forma de justiça; com a história. Aliás, eu deveria me corrigir — a justiça não é a vingança com uma roupa apresentável. A justiça veio para sanar a vingança. Para matar a sede de vingança. A vingança: uma sede, uma comida. Alimento envenenado para o corpo.

Não é isso? Não é essa a diferença tão evidente? Vou evocar tempos mais remotos do que a infância — sinto que a infância está mais perto do meu coração do que o que irei relatar agora. A faculdade de direito. Qual a diferença entre vingança e justiça? Qual a medida justa dos nossos atos? Em conversas na sala de aula, todo mundo, tão positivista, concordava: a justiça é a imparcialidade; a justiça é a punição do *jeito certo*. A vingança pertence ao passado, aos loucos e aos criminosos. Não se pode fazer justiça com as próprias mãos — com as próprias mãos, faz-se vingança. Frase repetida até a exaustão: o Estado detém o monopólio da violência.

Sim, claro que sim. Coloca-se a violência — que tem tantas maneiras de existir — nas mãos do Estado — que são tantas. Mas não é apenas pela via do Estado que a justiça aparece.

Ainda me valendo daquilo que um dia foi meu objeto de estudo que não a literatura, em Aristóteles (1126a-b) a vingança está atrelada à cólera dos *amargurados*, que são difíceis de apaziguar. A cólera é o que nos precipita para a vingança. A justiça é mais nobre: uma “disposição de alma” que todos os seres humanos têm, a agir na medida do justo — de acordo com o que é bom, de acordo com o que é legal: “a pessoa contrária à lei era injusta e a legal, justa, está claro que todas as ações legais são de certa maneira justas; pois as coisas definidas pela legislação são legais e afirmamos que cada uma delas é justa” (Aristóteles, 11129b). Quando se trata de justiça, não existe relativização: em Aristóteles, a justiça é a virtude total, assim como a injustiça é o vício total.

Dentro da forma aristotélica, a justiça aparece como distributiva ou corretiva. O agir do injusto *viola* a proporcionalidade devida a cada um (Aristóteles, 1134a). Isso não quer dizer que

a *reciprocidade* é a solução — ela só é um efeito da justiça quando proporcional, “a reciprocidade deve fazer-se de acordo com uma proporção e não na base de uma retribuição exatamente igual” (Aristóteles, 1133b). Ainda,

está claro que a prática do justo é o meio entre lesar o justo e ser lesado no justo, pois um é ter a mais, enquanto o outro é ter a menos. E a justiça é certa média, mas não do mesmo modo que as demais virtudes, e sim porque pertence ao meio enquanto a injustiça pertence aos extremos. (Aristóteles, 1133b-1134a).

O meio-termo da justiça aristotélica é a oposição da injustiça, que surge nos extremos. Quase como se a justiça estivesse sempre cercada da injustiça, a injustiça nos arredores exteriores da justiça. O que importa mais aqui é a retribuição proporcional. No entanto, essa proporcionalidade não é dada pelo sistema legal vigente: nos seus exemplos, em que agricultores, sapateiros e médicos fazem trocas, essas trocas vêm das noções das disposições humanas acerca do que é devido proporcionalmente. Ainda que defenda os atos dos legisladores como justos/legítimos, a virtude da justiça não parte da lei. Ela mais se embrenha na lei, visto que está nas relações humanas. No seu texto, aquele que age excessivamente, seja com a vingança, seja com a gratidão, desconhecendo a letra da lei, não é injusto pela via legal, mas pela justiça primordial (Aristóteles, 1135a).

Ora, a vingança, então, pode ser vista, aristotelicamente, como o procedimento do excesso. Ela rompe o pacto de proporcionalidade. Mais ainda, ela está ligada à cólera, uma destemperança. A vingança não é o caminho do meio, ainda que o Estado não entre na história.

Se eu puder pegar algo emprestado de Aristóteles, é a ruptura do pacto de proporcionalidade. Isso quer dizer que não estou pensando exatamente no excesso. Acredito que a vingança possa ser, em efeito, inferior ao mal causado, e ainda assim, ser vingança. Talvez o elemento determinante para as duas visões possíveis então não esteja na proporcionalidade, mas na origem: a cólera.

No ensaio “Justiça e vingança”, publicado dentro do livro *O justo 2*, Paul Ricœur (2008, p. 252) parte da exclamação “que injustiça” para dizer que “o que falta à indignação é uma clara ruptura do elo inicial entre vingança e justiça”. Essa falta de ruptura demonstra que, secretamente — ou nem tão secretamente assim —, o que se busca é a vingança, não a justiça. Afinal, o Estado deter o monopólio da violência não é um abandono da violência. Ele continua:

[A] punição como pena *reabre o caminho para o espírito de vingança*, a despeito de ter ela passado por uma mediação, de ter sido prorrogada e filtrada por todo o procedimento da ação judicial, mas não suprimida, abolida. Somos lembrados do triste fato de que uma sociedade inteira é posta à prova e, ousado dizer, julgada pelo seu modo

de tratar o problema apresentado pela privação de liberdade sucessiva ao castigo físico por trás dos muros da prisão. Somos confrontados com a falta de alternativa exequível à perda de liberdade, à prisão (Ricœur, 2008, p. 258).

Devo repetir aquilo que já disse, com outra entonação: a justiça veio para sanar a vingança? No coração da nossa forma de justiça — estatal, violência monopolizada — não está ainda a mordida dos dentes afiados da vingança? Punir alguém — direcionar a cólera.

Em um artigo intitulado *Justiça e/ou vingança sob o viés filosófico*, Marília Rulli Stefanini (2019, p. 1.238-1.239, grifos meus) — uma estudiosa das ciências jurídicas, esse mundo em que a palavra tem força de ação —, debruça-se sobre as ideias de justiça e de vingança, suas diferenças e similitudes na organização do nosso pensamento.

[N]a vingança o ofensor não é o foco na análise sobre a retribuição, mas o ofendido. O que aparece como *fundamental* não é o dano em si, mas toda a carga que a ofensa pode gerar nos diferentemente iguais, ou seja, seus pares. Destarte, quando o Estado encontra-se impossibilitado de agir para conter as condutas da população, o sujeito lança mão do que se compreende por vingança. Entretanto, o que diferencia justiça da vingança quando perpetuada pelo Estado? Nos protótipos do pensamento contratualista, seria a legitimidade, ao passo que o contrato social autoriza ao Estado agir em defesa do interesse da coletividade, e, assim, *toda atuação estatal seria justa, donde a atuação privada é considerada vingança*. Noutro giro, para a ideia nietzschiana, a diferença decorre do poder em relação aos diferentes, não soando como algo decorrente da natureza humana, mas de construções sociais e históricas, ao passo que o justo é oriundo das vontades virtuosas daqueles que detêm o poder de dizê-las.

A conclusão de seu artigo combina bem com esse trabalho: inconclusiva, nos avisa que os conceitos têm uma relação “misteriosa”, por vezes dicotômica, por vezes imbrincada (Stefanini, 2019, p. 1240). Depende do olhar de quem vê, de onde está partindo este olhar.

A violência é a chave — quem pratica a violência e quem retorna com ela. “Vingar-se é devolver ao adversário a violência que ele já nos prodigalizou” (Girard, 2009). Uma devolutiva da violência. Nesse mesmo raciocínio, René Girard (2009) prossegue dizendo que se a vingança fosse tolerada nas sociedades, a destruição da nossa espécie seria rápida. É impossível ter um fim: uma violência é cometida, vinga-se cometendo outra, essa nova é vingada, e aí por diante. A vingança é algo maléfico, porque vem da violência e a perpetua. Para a purificação, há uma saída: o sacrifício.

Em *A violência e o sagrado*, Girard (1990, p. 15) defende a ideia de que o sacrificial é aquilo que vai “ludibriar a violência, fornecendo-lhe uma válvula de escape”. A violência sempre encontra razões para existir, mas, de acordo com o autor, não devemos ouvi-las. O que se faz com o sacrifício é um deslocamento da violência e tal deslocamento não pode ser nunca ignorado, ou não surtiria efeito (Girard, 1990, p. 16). É preciso saber que você está sacrificando algo *em nome de* um objeto inicial que você não irá sacrificar — ou sua violência jamais será

aplacada. O sacrifício tem a missão de proteger a todos da própria violência: ele vai saciar a fome da vingança.

Todos os seres sacrificáveis — que se trate das categorias humanas [...] ou, com mais razão, dos animais — distinguem-se dos não sacrificáveis por uma qualidade essencial, e isso sem exceção, em qualquer sociedade sacrificial. Entre a comunidade e as vítimas rituais um certo tipo de relação social encontra-se ausente: aquela que faz com que seja impossível recorrer à violência contra um indivíduo sem expor-se a represálias de outros indivíduos, seus próximos, que considerariam seu dever vingá-lo (Girard, 1990, p. 25).

O sacrifício interrompe a violência porque ninguém irá se vingar por ele. É a última instância da violência, o fim da vingança: aqui já não há mais o que se fazer. Para Girard (1990, p. 45), a violência aparece como algo de terrível — tempestade, dilúvio, chama que tudo engole. Ela é o que não devemos ouvir, o que não devemos buscar. Cólera, violência: origens possíveis da vingança, e origens desmedidas. A vingança não deve existir porque vem de lugares desarrazoados. Então é preciso ir pelo caminho do meio (a justiça) ou encontrar algo em que seja possível canalizar a violência sem retaliação (o sacrifício).

Ainda assim, “só os que se vingam têm possibilidade de superar as provas terríveis de morte e atingir a terra-sem-mal” (Mussa, 2023, p. 46). No mito tupinambá trazido por Alberto Mussa (2023, p. 79), a vingança aparece gloriosa: o caminho para a terra-sem-mal. Mais adiante, quando está teorizando, o autor prossegue dizendo que o intento do canibalismo era “eliminar do mundo o conceito de mal”. Elimina-se a própria ideia de mal pelo ritual da vingança porque quando se vinga de algo, vinga-se de algo *ruim*. Pela via do canibalismo, o mal feito se transfigurava em algo positivo. É preciso que haja o canibalismo, que é a vingança, para que se alcance o bem (Mussa, 2023, p. 80). Finalmente, “o mal, assim, é indispensável para a obtenção do bem; o mal, portanto, é o próprio bem. [...] O mundo dos nossos antepassados já era uma terra-sem-mal, porque nela toda violência era uma espécie de bênção” (Mussa, 2023, p. 80). Ora, é quase como se o canibalismo fosse o equivalente ao sacrifício, mas não apostando que ele cessaria a violência da vingança — apenas entendendo que essa violência é fundamental para o bem.<sup>5</sup>

De minha parte, me pergunto: quais violências são possíveis, quais não são? Para o sacrifício, aplacar a cólera está assim, tão dado? Que coração, diante do injusto, pode considerar o equilíbrio da falta de excessos? É preciso olhar para outras formas de se pensar a justiça, a

---

<sup>5</sup> Embora o povo miranha também fosse um povo antropófago, não quero aqui afirmar que a visão tupinambá sobre vingança e violência é a única visão possível dentro os povos indígenas. Apenas a trago aqui como uma contrapartida à visão de Aristóteles e de Girard.

violência, a vingança, claro. E considerar de onde essas formas partem. A violência é algo que devemos recusar. A violência é algo que devemos entregar nas mãos de outrem. A violência é algo que precisamos nos livrar destinando-a ao seu último receptáculo, o sacrifício. O monopólio da violência, nas diversas mãos do Estado, é a tentativa de resolvê-la: aqui é a violência legítima, a justa medida da violência. No entanto, em seu livro *Não vão nos matar agora* (2021), Jota Mombaça, ao tratar de sua ideia de redistribuição anticolonial da violência, enuncia que “o monopólio da violência é uma ficção de poder baseada na promessa de que é possível forjar uma posição neutra desde a qual medeiam-se os conflitos” (Mombaça, 2021, p. 66). Ficções de poder, o poder das ficções. A ficção do monopólio da violência é a abertura para a ideia de justiça como forma neutra.

Se estamos falando aqui de ficção, e as ficções que criam nossa vida — a ficção da posição neutra, a ficção do sacrifício, a ficção da medida justa de todas as coisas — então, talvez: a vingança é uma forma de contar uma história.

### 3.2 A VINGANÇA COMO FORMA NARRATIVA

Eis aqui meu olhar sobre a vingança. Uma vez, uma amiga recém-separada me narrou o dia em que sua única vontade era praticar algum tipo de mal contra o homem com que estivera praticando o bem até pouco tempo antes. Cortar as roupas? Quebrar os copos? Agressão física? Não — ela se deparou com o maço de cigarros que ele fumava, e viu que havia apenas um cigarro sobrando. Pegou o cigarro e o amassou, arrancando o filtro, espalhando seu interior dentro da caixa, e colocou a caixa no local, o coração infeliz e um pouco apaziguado.

Vingar-se pode ser: pregar uma peça. Vingar-se também pode ser matar alguém. Vingar-se, talvez, seja o que é possível ser feito — fraco e bobo, como amassar um cigarro. Fatal como disparar um tiro. Quem risca o chão com o limite da vingança é aquele que se vinga. Quero dizer com isso que, ao contrário da justiça e da reparação, que são *proporcionais*, calculadas na ponta do lápis; a vingança não tem proporção alguma — ela é o que se *pode* fazer, mais do que o que se *deve* fazer.

Então a pergunta: como se vingar dos grandes homens? Como se vingar da memória dos grandes homens? E olhem bem: existem as vinganças em nome próprio e as vinganças em nome de outras pessoas. Como se vingar daquilo que não foi cometido a você, mas que a ferida é tão profunda que parece que foi? Como se vingar daquilo que já não pode mais ser reparado?

O que Mombaça (2021) está dizendo é que é preciso se apropriar da violência e aprender a usá-la também, não deixar que ela descansa apenas no monopólio do Estado. “Tudo o que está construído precisou, antes, ser imaginado. E aí reside o poder das ficções” (Mombaça, 2021, p. 67). É possível que essa seja uma das mais convincentes afirmações sobre o poder da ficção que já li em um texto — muito mais convincente do que um suposto poder redentor da ficção é a ideia de que o que se faz no mundo se faz a partir da imaginação.

Contorno a ideia de vingança porque a ideia de justiça não basta. A justiça está relacionada com tudo aquilo que o grito de horror de Kurtz me desenhou que era a civilização. Mombaça (2021, p. 67) continua:

Não é, portanto, a dimensão ficcional do poder que me interessa confrontar. São mais bem [*sic*] as ficções de poder específicas e os sistemas de valores que operam no feitiço deste mundo e seus modos de atualização dominantes. Nessa chave, o monopólio da violência tem como premissa gerenciar não apenas o acesso às técnicas, às máquinas e aos dispositivos com que se performa a violência legítima, mas também as técnicas, as máquinas e os dispositivos com que se escreve a violência, os limites de sua definição. Esses dois processos de controle se implicam mutuamente e dão forma a uma guerra permanente contra as imaginações visionárias e divergentes — isto é: contra a habilidade de pressentir, no cativo, que aparência têm os mundos em que os cativos já não nos comprimem.

No mundo civilizado — que, no texto de Verunschik e no senso comum ocidental está representado pela Europa, por Spix e Martius, pela ciência, pelas ficções de poder —, o que é violência e o que é justiça está desenhado por aqueles que tem o poder de delimitar seus conceitos. A vingança é a escapatória disso, o rugido da barbárie — menina, rio, onça. “Todas essas formas de violência e brutalização são de fato parte de um design global, que visa definir o que significa ser violento, quem tem o poder para sê-lo e contra que tipos de corpo a violência pode ser exercida sem prejuízo para a normalidade social” (Mombaça, 2021, p. 72).

Mombaça continua seu texto a partir de Fanon (2022, p. 32), e o trago para a conversa: “A descolonização, que se propõe a transformar a ordem do mundo, é, como se vê, um programa de desordem absoluta”. Desordenar o mundo é talvez a única escapatória para os brutalizados: desordenar o mundo e reordená-lo. Isso não vem sem violência. “O colono faz a história, e sabe que a faz” (Fanon, 2022, p. 58). Martius escreve a história das crianças indígenas. O que resta à romancista de um país que foi colonizado se não utilizar das ferramentas que têm para reordenar o que for possível de ser reordenado?

Micheline Verunschik divide seu livro em três seções, e cada uma delas está dividida em capítulos menores. Na terceira seção de seu livro, seção esta que defenderei que a vingança que vinha sendo desenhada desde as primeiras páginas se concretiza, no sétimo capítulo, temos um

dos momentos mais agudos do romance: Verunschck começa a elencar cartas, falas, notícias que dizem respeito ao genocídio dos povos originários. Em que tipos de corpo a violência pode ser exercida? Como é feita a história pelos colonos?

Menina testemunhou as correrias. Mecê sabe o que que é uma correria? Nunca que ouviu falar? Correria é matança grande de povo de origem. Isso é o que é correria. No dia 4 de agosto de 1699, o bandeirante mestre de campo e líder do Terço dos Paulistas Manuel Álvares de Moraes Navarro foi responsável direto por matar mais de quatrocentos paiaçus (Verunschck, 2021, p. 140).

E então: uma carta do bandeirante citado falando do massacre promovido por ele e pelos seus homens, direcionada ao rei D. Pedro II. “Ela viu povo morrendo de disenteria. Morrendo de gripe e de descuido. A sarna do branco sujando a pele dos parentes” (Verunschck, 2021, p. 140). A passagem alterna entre a visão de Iñe-e (menina, bárbara) e os relatos históricos (Manuel Álvares de Moraes Navarro, Theodore Roosevelt falando sobre suas caças no Brasil, notícias de jornais — homens, civilizados). Em que tipos de corpo a violência pode ser exercida?

A justiça vem das normas. “Nomear a norma é o primeiro passo rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência, porque a norma é o que não se nomeia, e nisso consiste seu privilégio” (Mombaça, 2021, p. 75). Quando não se aponta a violência que foi necessária para que a norma fosse norma, o mundo sem questionamentos é mantido. Tudo se torna confortável para que as violências sigam seu rumo — sempre em direção ao outro, que é “hipermercado, incessantemente, traduzido pelas analíticas do poder e da racialidade, simultaneamente invisível como sujeito e exposto como objeto” (Mombaça, 2021, p. 76).

O que o outro pode fazer, então? Vingarse. Ainda em suas reflexões, Mombaça (2021) elabora a ideia de que a autodefesa não é apenas saber bater de volta. Existem muitas formas de autodefesa — a percepção dos próprios limites, entender o momento de fugir. O que eu penso sobre a vingança, e que tento defender aqui, percorre caminhos próximos: a vingança acontece no limite da possibilidade daquele que se vinga. Às vezes, bater de volta. Às vezes, escrever um romance.

Das páginas 142 a 145 do livro, iniciando-se com a manchete da morte de Chico Mendes, em 1989, são mostradas dezenas de outras notícias: assassinatos de defensores da Amazônia, assassinatos de crianças indígenas, especulação sobre quantos mil indígenas foram mortos pela ditadura militar, construção da usina de Belo Monte, a pandemia da covid-19 e suas consequências para os povos originários. Tais manchetes são intercaladas com o refrão: “Quer

morrer, índio? Quer morrer?”. A violência aparece “como resposta prática a uma ameaça fantástica. [...] Dificilmente encontramos casos nos quais a violência colonial não seja precisamente o tipo de barbárie ou selvageria que [...] o colonizador vê como possibilidade na raça colonizada” (Galdino, 2024, p. 67). O que se pode fazer contra o peso desses séculos?

Quando leio as manchetes — reais — dentro do romance de Verunschik, o nó na garganta é o assalto da realidade. Diante de um livro, estamos diante da ficção. Dia desses, conversando com uma amiga, fiz uma brincadeira sobre formas de narrar uma história. Ela disse: uma mentira, então. Balancei a cabeça: não, não é mentira, é ficção. A ficção é a terceira margem do rio, entre a verdade e a mentira; é o que há de verdade dentro da mentira, o que há de mentira dentro da verdade. Outra definição, da professora Ligia Gonçalves Diniz, dada de súbito em 2019, em uma aula de Romantismo na Universidade de Brasília: “O contrário da ficção é o fato”. E o que eu faço agora, diante de uma ficção, com os fatos se embrenhando no texto? O contrário da ficção é o fato? Ou não é uma questão de contrários – mas outra coisa, duas ideias que andam amarradas juntas, mas em um nó frouxo, de forma que possam se afastar quase livremente uma da outra? O contrário da ficção é o fato. O apoio da ficção é o fato.

História, ficção. Reparação, vingança. Pensei na literatura de reparação como uma oposição à literatura de vingança, mas sinto que deveria buscar outro nome — a reparação, aqui, está atrelada à ideia de justiça, e a justiça parte de quem detém o monopólio da violência. Quero defender a ficção como um espaço para que a vingança seja exercida — com sua escassez de recursos e sua abundância de possibilidades; com suas limitações impostas não pelos fatos, mas por quem tem nas mãos o desejo de vingar-se. Dar um nome a menina miranha já é o começo desse processo, a pequena vitória da ficção diante do fato.

Em um dos primeiros capítulos de *Vidas rebeldes, belos experimentos*, Hartman (2022) parte da fotografia de uma menina negra anônima, que teve seu nome registrado de maneira errada em um artigo de jornal. “Se seu nome tivesse sido rabiscado na impressão em albumina, haveria ao menos um fato que eu poderia informar com algum grau de certeza, um detalhe que não teria que adivinhar” (Hartman, 2022, p. 33). Assim, nas páginas seguintes, Hartman se debruça nessa ausência de nome. O que significaria o gesto de nomear essa menina anônima? “A ficção de um nome próprio seria a evasão do dilema, e não uma solução” (Hartman, 2022, p. 33). Ora, aí está — a ficção de um nome próprio é justamente no que se assenta o romance de Verunschik. Hartman, como já dito, não está escrevendo um romance, uma obra de ficção. Verunschik, sim. O texto de Hartman (2022, p. 35) continua:

Sem um nome, há o risco de que ela nunca escape do esquecimento que é o destino de vidas secundárias e de que seja condenada àquela pose pelo resto de sua existência, permanecendo como uma figura insignificante anexada à história de um grande homem, relegada ao número 308, Menina afro-americana, no conjunto de sua vida e obra [...] Um nome é um luxo que ela não pode se permitir — outras modelos não são nomeadas, mas podem ser identificadas; ela é a única anônima.

Em uma fotografia tirada a força, o nome de uma menina não tem mais importância que seu desejo por um tipo diferente de imagem [...].

Hartman mantém a menina — “uma figura menor”, como é nomeado o capítulo — sem um nome. Afinal, seu texto é um texto de história. Páginas e páginas de bibliografia consultada para a escrita. Colo esse texto ao de Verunschck por suas semelhanças: imagens de meninas — gravura, fotografia — anônimas, anexadas à história de grandes homens. Duas autoras que se movem em direção a essas imagens. Uma dá um nome, a outra, não. Impossível não concluir, diante do nome Iñe-e, que isso ocorre porque Hartman não só não está escrevendo ficção, como também não é brasileira: aqui, uma lição aprendida na escola nos ensina da possibilidade de fazer uma rima, e não uma solução.

As aproximações, então, cessam aí.

Se a vingança é uma forma narrativa, que história ela poderá contar agora? Meu texto é cheio de perguntas porque não considero as respostas como dadas. Eu quero deixar as ficções de poder para o poder das ficções. Eu quero entender o que Verunschck pode estar operando em seu texto. Minha ideia é a de que a vingança aqui é feita também por via da obra — a vingança de Iñe-e não existe apenas narrativamente, como Hamlet, como Aurélia Camargo. Existe a vingança de Iñe-e. E existe a vingança que é próprio livro. Os fatos são vingados por meio da ficção.

Quase ao final das manchetes, Verunschck (2021, p. 145) escreve:

Uaara-Iñe-e saiu de dentro d’água com Onça Grande, Tipai uu. Uaara-Iñe-e não figurava mais nem como a menina que tinha sido nem como a onça nova em que há muito pouco tinha se transformado. Ela saiu do igapó como onça muito velha, onça que sabia ter reiva, e ódio suçuaraneando dentro dela andejava pelo caminho de sangue.

É aí que está terminada a transformação de Iñe-e: agora ela pode sair, munida de tanto tempo de injustiça e de ódio, para se vingar. Não mais menina, não mais onça nova. Em um movimento como aquele do romance que aqui analiso, vou do fim para o começo. Quero falar da vingança dentro desta obra de Verunschck. Para isso, por favor, me acompanhem em alguns passos para trás.

### 3.3 A VINGANÇA COMO A RASURA DA IMAGEM

*O som do rugido da onça* parte de duas imagens:

Figura 2 – Criança miranha



Fonte: *Brasiliana Iconográfica*, 1823.

Figura 3 – Criança juri



Fonte: Brasiliana Iconográfica, 1823.

Prossigo no exercício imaginativo que também faz parte desse trabalho. Antes de ler a obra, tento imaginar o que eu sentiria ao me deparar com elas. Curiosidade? Olharia em seus olhos e sentiria um aperto no coração, mas deixaria para lá, seguindo adiante até o próximo item? Um balançar de cabeça, apontaria para o texto da curadoria e comentaria com quem estivesse me acompanhando que “é impressionante como o Brasil é profundamente o Brasil, sempre foi e parece que inescapavelmente sempre será”? Uma coisa é certa: consigo imaginar uma certa medida de dor e uma certa medida de adormecimento. A terrível naturalização daquilo que não pode ser naturalizado.

A imagem das crianças miranha e juri foi feita pelas mãos de Martius. Olhe de novo essas gravuras. A cabeça inclinada da menina que não sabemos o nome, seu cabelo curto caindo pelas orelhas. A boca cerrada, os olhos que fogem de olhar para quem a desenha. Tento imaginá-la parada assim. Imagino, na verdade, ela com olhos inquietos, procurando rotas de fuga. Também a imagino fugindo com o olhar por não dar a menor importância para aquilo, cumprindo uma tarefa, sem saber qual seria o seu destino. E mais uma visão — a de que ela estava não amedrontada nem raivosa, mas apenas tímida, com vergonha, como ficam algumas meninas na hora de terem seus retratos tirados.

A verdade é que eu não sei. A verdade é que Micheline Verunschik, separada por duzentos anos da criança miranha, também não sabe. Mas, ao contrário de mim, que imagino

minha tristeza e minha dormência diante das gravuras, não foi nenhum sentido dormente que se operou em Verunschik. Escrever um romance é dar vazão a algo — seja este algo a imaginação, a raiva, a tristeza, o amor, ou a vingança.

Em *O poeta e o fantasiar*, Freud (2012) tece algumas considerações acerca da atividade do poeta. Primeiro, registra o fascínio — e, apesar de ser conhecido por ter uma bela escrita, inclui-se entre os “leigos”, os que se atraem pelo mistério de onde o poeta retira seus temas. Em sua teoria, aproxima a atividade do poeta daquilo que todos nós fazemos na infância: o brincar.

“Toda criança brincando se comporta como um poeta, na medida em que ela cria seu próprio mundo, melhor dizendo, transpõe as coisas do seu mundo para uma nova ordem, que lhe agrada” (Freud, 2012, p. 271). Acredito que essa frase seja uma definição exemplar. A criança, de maneira óbvia, cria um mundo que a agrada, esse mundo é prazeroso, e geralmente são positivas as visões desse novo mundo — ela pode ser uma heroína, uma feiticeira, ter controle sobre tudo; pode até mesmo ser uma professora em uma turma em que todos leram o texto e prestam atenção na aula! Inúmeras são as fantasias prazerosas de uma criança. Agora, o que é prazeroso para o poeta não necessariamente nos parece prazeroso a princípio. Freud (2012) prossegue falando que na arte, coisas que considerariamos terríveis na realidade podem nos causar uma espécie diferente de prazer — essa irrealidade é fundamental para a fruição de acontecimentos que de outra forma seriam penosos, doloridos, sofridos. Não é assim que opera a catarse? Em Aristóteles (1449b), a catarse está relacionada aos sentimentos de piedade e de terror. Dois versos de Paulo Henriques Britto (2021) em “Formas do nada” para iluminar: “(mesmo que doa/dá uma espécie de prazer)”. Existe uma espécie de prazer que emana da dor — se para Aristóteles estamos com terror e a piedade, com Freud a fantasia é prazerosa, ainda que venha de imagens de dor.

O fantasiar é afim à criação literária: é também uma reordenação, representação ou transfiguração do mundo em uma nova ordem. Faz parte do jogo — refazer o mundo. Freud diz que fantasiamos depois de adultos especialmente diante de desejos insatisfeitos, e que é por isso que a maioria das pessoas esconde suas fantasias. Esse não é o caso do poeta nem da criança. Mas talvez esse seja o caso de nossa poeta, Verunschik — uma recriação do mundo, sim, uma fantasia diante de uma realidade insatisfatória. O que eu faria diante das imagens das crianças indígenas? O que ela fez?

O dicionário me informa que a rasura é um risco, é raspar algo escrito e substituir, tornar ilegível, tornar inválido. Rasurar é substituir: por outra coisa ou pelo nada. Uma criança indígena é substituída pela sua gravura feita pelas mãos do naturalista. O que Verunschik vai

rasurar não é só a gravura — é o próprio gesto do desenho. O que está sendo rasurado não é a imagem da menina miranha, é a imagem de Spix e Martius. Verunschik sabe a força desse gesto:

(...) Então, Martius escreve (...) principalmente para se convencer e convencer aos outros. Como se não tivesse ido ao porto dos Miranhas negociar pessoas em desacordo com Spix, ele documenta seu desejo de verdade.

(...)

Martius rasura. Omite o destino do menino. Precisa apagar rastros, estabelecer o lugar do corte entre o vivido e aquilo que gostaria que tivesse acontecido. Ou dar apenas aquilo que as pessoas precisam saber, parca razão da verdade. Toda rasura é uma edição. Sem dúvida, o ato é em si mesmo um fracasso, e o cientista sabe disso, mas como se perceber aos olhos dos outros sem a marca do heroico incontestável? Expurgar, desviar, eliminar a variação torna-se um hábito para quem escreve ou reescreve a história dos outros, mas toda raspagem ou borrão, toda nuvem de breu que cobre o desenho ou o primeiro escrito deixa sua marca, seus vestígios (Verunschik, 2021, pp. 32-33).

A partir desse trecho, lemos as tentativas de Martius de registrar os acontecimentos. Trechos tachados e substituídos por novos. Essa também é uma rasura — a rasura da vingança. Ao expor do que se trata a rasura do caso de Martius em seu romance — expurgar, desviar, eliminar a variação —, ela apresenta as ferramentas com que irá tratá-lo ao longo do texto. Um expurgo.

“Martius escreve, coloca Iñe-e como prisioneira dos miranhas. Parece-lhe amoral, ao tomar essa decisão diante da folha em branco, o fato de ter aceitado como presente a filha de um tuxaua” (Verunschik, 2021, p. 34). O interessante aqui é perceber a dupla rasura mais uma vez: a de Martius, a de Verunschik sobre Martius. Ela não precisa caracterizá-lo como alguém a quem faltam noções de moralidade. Martius sabe que coloca Iñe-e como prisioneira, e não como filha do chefe, para que sua atitude não pareça tão condenável. Se era prisioneira, apenas trocou de prisão, e nem isso — a Europa pode se desenhar como um sonho de vida melhor, uma vida civilizada. Se era filha do chefe, tudo cai por terra — num mundo ainda habitado por reis e rainhas, a tola hierarquia social dos monarcas ainda deve ser respeitada.

Volto a pergunta: qual a medida da vingança? Como é possível se vingar?

Em seu romance, lemos extrapolações narrativas, avisos, saltos. O romance não segue uma ordem, vai do passado para presente, melhor, mescla passado e presente, mostra-nos que verdadeiramente não há passado no Brasil se pensarmos em determinados aspectos: o genocídio dos povos indígenas, a violação de seus direitos, tudo isso continua, tudo isso segue, como podemos então dizer que dimensão dessa história está no passado? O passado está aqui conosco, infelizmente, sentado à mesa, com sangue nas mãos. Como escreve a poeta e ensaísta Dionne Brand em seu *Mapa para a porta do não retorno*: “adentramos um espaço e a história nos persegue; adentramos um espaço e a história nos precede. A história já está lá, sentada na cadeira

nesse espaço vazio, quando chegamos. [...] Como eu sei disso? Apenas por ser uma parte, ali sentada no espaço com a história” (Brand, 2022).

Quem também é fundamental para o processo de rasura das imagens. Não há uma narradora imparcial, que observa o que será contado com a distância analítica de um realista. Os acontecimentos pedem posicionamentos. Se chocou a autora se deparar com a explicação sobre as imagens das crianças sequestradas sem nenhuma intervenção — nenhuma rasura —, a narradora não incorrerá no mesmo erro. “Para contar essa história, Iñe-e adverte que não é possível ser tolerante” (Verunschck, 2021, p. 15). O fato não estava esquecido, já que a imagem das crianças seguia em exposição, mas estava naturalizado, apenas mais um acontecimento banal da colônia chamada Brasil. A historiadora investiga o fato, descobre detalhes. A poeta — romancista — refaz os acontecimentos, reordena o mundo.

Sua reordenação é fantasiosa. Não é possível escapar do sequestro de Iñe-e, nem de sua morte trágica na Europa. Também não é possível uma vingança direta contra Spix e Martius pelo que eles fizeram — também já estão mortos há muito. Botânicos renomados e referenciados na área. Não é possível evitar o que já aconteceu. O que pode ser feito é extrapolar a fantasia. Trazer a história à tona, sim, mas usar as ferramentas da escrita para torná-la mais do que a mera tragédia do que foi. Freud nos diz que “desejos insatisfeitos são a força impulsionadora das fantasias e toda fantasia individual é uma realização de um desejo, uma correção da realidade insatisfatória” (Freud, 2012, p. 274). Nossa realidade é insatisfatória, e Verunschck sabe muito bem disso; ela mesma está insatisfeita com o fato. Resta a ficção.

Qual a medida da vingança?

Ao contrário da reparação, e do que poderia se pensar como justiça reparativa, a vingança não tem medida. Quero dizer com isso que a justiça mede os atos daqueles a serem punidos e coloca na ponta do lápis, em um cálculo matemático, qual será a punição: tempo de prisão, valor da multa, dias de trabalho comunitário. A vingança, por outro lado, opera não apenas com a equivalência (olho por olho...), mas com o que é *possível* de ser feito. Às vezes, a equivalência é impossível. Às vezes, só damos conta dela por caminhos tortos.

Verunschck tem pouco, muito pouco em suas mãos: a gravura das crianças e as próprias palavras; palavras, aliás, em português — tão distantes das palavras de Iñe-e quanto eram as de Spix e Martius. É por isso mesmo que ela escreve, logo no início do livro, que a língua que está usando não é a língua de Iñe-e. A voz que escutamos não é a voz de Iñe-e. Mais do que isso, Iñe-e é uma criação de Verunschck por cima da imagem de uma criança real. Verunschck não partilha da cosmopercepção de Iñe-e. Sua vingança é uma vingança ocidental: um romance. Posso concluir: mais do que se ligar a quem se vinga, o gesto deve ser o mais próximo de contra

quem se vinga. Só assim é possível ferir melhor — um romance para vingar uma criança miranha, tão longe dos romances. Mas um romance mexe na memória, e tanto a forma do romance quanto a reflexão sobre a memória estão próximas dos naturalistas. Quando Iñe-e morre, Josefa escuta o rugido de uma onça que se dissipa no som de um trovão em um céu sem nuvens:

Em meio a seus pensamentos, escuta um ronco alto que parecer ser o de um trovão. Teme que uma tempestade a pegue desprevenida, mas olha para o céu bávaro, e ele continua de um azul impassível, sem nenhuma nuvem. Guarda as gravuras na pasta, abre o romance que traz no colo e que comprou para ler durante a viagem de volta ao Brasil. Chama-se *Der Garten von Atlanta*, e a primeira frase diz:  
Atlanta acordou, agora via o mundo com os olhos de um grande felino (Verunschck, 2021, p. 116).

Duas coisas estão acontecendo nessa passagem: a primeira, a continuidade entre Iñe-e e Josefa, que carrega consigo a reprodução das gravuras. A segunda, o final da segunda seção do romance. A próxima se inicia com uma epígrafe retirada de *A queda do céu*: “Sabemos que os mortos vão se juntar aos fantasmas dos nossos antepassados nas costas do céu, onde a caça é abundante e as festas não acabam” (Kopenawa; Albert, 2015 *apud* Verunschck, 2021, p. 117). Assim como Atlanta que desperta para ver o mundo com os olhos de um grande felino, inicia-se a jornada de Iñe-e enquanto Uaara-Iñe-e, isto é, Iñe-e tornada onça. Mais uma rasura: agora sobre a imagem da menina morta, desenham-se os olhos do animal que é símbolo da resistência indígena em terras hoje latino-americanas.

Iñe-e, tu é minha e, por ser minha, é bom que saiba que tu é onça quando quiser de ser. Mãos tuas viram patas macias, orelhas tuas se acendem setas, e aqui te surgem bigodes que te ensinam a ser quem tu é e a andar pelos caminhos que tu deve andar. Iñe-e, te digo que tu é onça-onça porque conheço tu de longe, pelo cheiro, do primeiro berro que mecê deu pro mundo e chegou até meu coração pra eu escutar. Mas, pra que tu seja onça por completa transformação, tu deve de dizer assim, acreditado, que tu é onça [...]  
Iñe-e ouvia tudo, muito quietinha, percebendo que os olhos da onça que verdejavam também se abriam em cores que ela nunca tinha visto nem na plumagem mais colorida dos pássaros que assanham as árvores no meio da tarde. [...] E Tipai uu disse mais:  
Ó, prest’atenção, é assim que se mia, e é assim que se esturra, é assim que se rosna, trovejante. E shhhhhhhh, é assim que se faz silêncio, nada de nada zunindo, folha nenhuma estalando por debaixo das tuas patas (Verunschck, 2021, p. 122).

A partir daí, a voz narrativa também passa por uma transubstanciação, que vinha se desenhando desde as primeiras páginas em que o empréstimo da linguagem era anunciado. Lembro a primeira vez que li o conto de Guimarães Rosa, *Meu tio o Iauaretê*, a língua em vertigem, procurando naquelas palavras o que havia de homem e o que havia de onça. “Cê quer saber de onça? Eh, eh, elas morrem com uma raiva, tão falando o que a gente não fala...” (Rosa,

1976, p. 131); “[...] mecê vem do lado de donde não tá vindo o vento — aí mecê vigia, porque daí é que onça de repente pode aparecer, pular em mecê... Pula de lado, muda o repulo no ar. Pula em-cruz. É bom mecê aprender. É um pulo e um despulo” (Rosa, 1976, p. 132); mais:

Aí, eu aprendi. Eu sei fazer igual onça. Poder de onça é que não tem pressa: aquilo deita no chão, aproveita o fundo bom de qualquer buraco, aproveita o capim, percura o escondido de detrás de toda árvore, escorrega no chão, mundéu-mundéu, vai entrando e saindo, maciinho, pô-pu, pô-pu, até pertinho da caça que quer pegar. Chega, olha, olha, não tem licença de cansar de olhar, eh, tá medindo o pulo. Hã, hã... Dá um bote, às vez dá dois. Se errar, passa fome, o pior é que ela quage morre de vergonha... Aí, vai pular: olha demais de forte, olha pra fazer medo, tem pena de ninguém... Estremece de diante pra trás, arruma as pernas, toma o açoite, e pula pulão! — é bonito... (Rosa, 1976, p. 133).

Os ensinamentos do onceiro de Rosa sobre os botes das onças — não só os ensinamentos sobre, mas a *linguagem* dos ensinamentos — está presente no texto de Verunschik. A segunda seção de *O som do rugido da onça* vem com uma epígrafe do *Grande sertão: veredas*, um aceno, mas o livro como um todo funciona também na forma de herança desse conto emblemático de Rosa, da mesma maneira que Uaara-Iñe-e herda os ensinamentos de Tipai uu:

Quando onça sai para caçar, presságio dela vai assanhando os bichos tudo do mato. Passarinho se agita em voo e canto, fica tudo aquelas nuvens de passarinho arreliado, cantando, avisando, em brabeza própria deles, que a dona evém. Esse é um sinal. E tudo, tudo no mundo ao redor manifesta que jaguara tá trabalhando, assuntando caçada. Até mesmo o vento modifica o sopro. Quando cunum dá um grito rouco, estremecido, e depois mergulha, tibungando n’água, esse é outro sinal de que ela tá chegando. Já as árvores, elas todas silenciam, e é quase impossível escutar a respiração delas [...].

Quando jaguara bota os olhos em presa e determina que aquela caça é dela, pra seu provimento, é como se tudo parasse. Nada mais se movimentando, porque onça tem, sim, esse poder dela, de cessar o motor que bota as coisas em curso no instantezinho antes de quando ela vai dar o bote. É um tempo muito curto esse, em que tudo paralisa, um tempo que não dá pra contar como a farinha que escorre da cuida pelos dedos da mão. Mas, embora seja curto, esse é também um tempo que se dilata. Que ora se espreme e que ora se estica. Mas não importa como seja, porque é, isso muito simples e muito direto, que a dona sabe dessas coisas, sabe da trançadeira que se exige dar no tempo quando é hora de caçada sua, e não é coisa que se ensine. É porque é. E, quando menos se espera, pro bicho entretido, cochilado de si, onça vai e zás!

Já viu como é que onça morde? Ela morde de dois jeitos. Ela sai da moita em que tá acoitada pulando já nas costas do bicho, e daí ela vem com as mãos dela e gatanha ele, segurando firme, que é pra mó dele não conseguir escapar [...].

Aniba-aniba siriganguê! Que Uaara-Iñe-e saiu pra caçada (Verunschik, 2021, p. 146-147).

Como se vingar? Transforma-se a menina miranha sem nome em Iñe-e. Transforma-se Iñe-e em Uaara-Iñe-e. Agora, menina, você é onça. Sendo onça — sendo Iauaretê —, é possível rugir e dar o bote. Toda a fraqueza e impossibilidade que se guarda no passado e na sua fixidez — para sempre o olhar capturado na gravura, para sempre com a cabeça ligeiramente inclinada,

para sempre os lábios cerrados — é desfeita, rasurada: menina, você é onça. E como onça, caça. É para isso que se encaminha o romance de Verunschck: não basta rasurar a imagem dos naturalistas, é preciso segui-los até o momento de suas mortes.

Essa passagem ressoa com o onceiro de Rosa, em modo de falar e sobre o que está falando. “Mecê acha que eu pareço onça? Mas tem horas em que eu pareço mais. Mecê não viu” (Rosa, 1976, p. 135). Assim como o rugido que Josefá escuta e pensa ser um trovão — a espiral em seu traçado une o texto de Rosa ao texto de Verunschck. Se nas duas primeiras partes do livro, a voz da narradora — voz emprestada, ressaltado sempre — ainda não aderiu totalmente ao jeito de contar onceado, mas irá — vai parecer mais.

Ao contrário do que acontece no conto de Rosa, entretanto, o final do romance de Verunschck não se direciona a um embate irresoluto, em que as imagens terminam congeladas, num diálogo interrompido. Não — aqui não é possível usar uma interrupção, afinal, o romance partiu da interrupção da vida da menina miranha que agora é Iñe-e. Primeiro, é preciso resolver-se com Spix. No romance, Spix ainda é capaz de alguma ternura: ternura para com as crianças, preocupação com a situação delas. Essa ternura o redime, e redime também o texto. Seria fácil demais retratar os naturalistas como terríveis homens vis, e não é isso que Verunschck faz. “Quando Martius comprara crianças, não pensara nos escrúpulos de Spix, que desaprovava a ideia com uma frase ríspida: Não somos traficantes” (Verunschck, 2021, p. 49); “Spix se tornara como que um amigo, e ambas as crianças passaram a vê-lo desse modo, porque os acalmava e falava com eles com olhar ao mesmo tempo firme e complacente” (Verunschck, 2021, p. 55-56).

Essa forma de retratar Spix — como alguém que se opõe verbalmente a Martius, mas não na prática —, torna texto e personagem mais interessantes. Perdoamos Spix? Ele é como um amigo das crianças, mas ele também é responsável pelo destino delas. No momento de sua morte, as contradições de seu caráter transbordam pela via do texto:

Quando a jaguara deu de chegar, Spix estava já perto de morrer. Ela até que farejou ele, mas dele não tinha sobrado nem mágoa nem reiva. Postou-se ali, ao pé da cama, quase que feito cão de guarda, desculpe a comparação, enquanto via a floresta dela tremer dentro dele que nem voragem. No sangue do homem tudo era cipó, folhagem, pium, igapé, pororoca, chuva de flecha zunindo pra tudo quanto era lado, uma perturbação. Onça ficou ali, olhando, esperando, velando ele. Até que uma hora a floresta, pá!, deu um sopapo nele, e o homem não se aguentou e morreu. Na horinha de morrer, ele pôde avistar, de muito longe, os olhos da onça acesos dentro de uma moita. Mas só foi isso mesmo que ele viu. Depois, pronto, tava morto (Verunschck, 2021, p. 149).

A onça vela o momento de sua morte — mas a floresta o ataca. Uaara-Iñe-e pode não ter rancor contra Spix, mas isso não significa que ele está assim perdoado. Sua morte vem em

um sopapo dado pela floresta. O que veio primeiro, a onça ou a floresta? Se penso a floresta como uma força anterior a da onça, já que a floresta é o lar das onças e de muitos seres mais, o que me parece em jogo nessa cena é o coletivo e o individual. Iñe-e, como menina e como onça, ainda sente alguma ternura por Spix. Isso é uma questão individual: temos amor e apreço por pessoas que nos fizeram mal, por pessoas que fizeram mal a outras. No entanto, existe um coletivo, aqui representado pela floresta. Esse coletivo precisa se vingar. Posso amar alguém que participou de uma situação horrível, em que vítimas foram feitas. Devo entender que meu amor não salva o algoz. Ele é meu e apenas meu.

Outra é a situação de Martius, no texto e na sua morte do texto. Martius é o contrário de Spix. É ele quem tem a caneta para escrever a história. E é com ele que uma das chaves para a leitura do romance está entregue: “A história é mestra do futuro, mas também do presente, sussurra Martius para o combalido Spix [...] Não lhe ocorre, porém, que o presente e o futuro possam iluminar o passado” (Verunsch, 2021, p. 69). O nosso presente é o futuro de Martius e é ele que ilumina o passado. É por meio desse romance, publicado em 2021, que meus olhos se voltam para a história da criança miranha não com a tristeza sorumbática com a qual observaria sua gravura em uma exposição, uma tristeza quase domesticada, a tristeza de sempre, a tristeza da eterna repetição de eventos. O livro de Verunsch ilumina o passado, conta para mim de uma criança que figura entre o real e o imaginário.

A morte de Martius se inicia no parágrafo imediatamente após a morte de Spix. Uaara-Iñe-e chega perto dele com raiva. Mas, como já dito, a romancista não está interessada na facilidade da vilanização:

Mas o outro branco, não. Do outro ela tinha injúria. E foi cercando ele por muito tempo, porque dele ela não se esquecia. Onde ele tava, ela tava assondando. Palavra de branco brotando no papel pra rei do Brasil, a sombra dela tava lá, escondida, conquanto ele achasse que tava escrevendo em sozinhez. Som de violino, bailado em casa pras moças e moços brancos, pinima-pixuna tava lá, dançando sua dança, toda faceira, envultadinha ela, tauá apara tauá, sua dança de onça. Ele falsificando a história dela e de Caracara-í e ela bafejando em cangote dele. Tudo muito frio, tudo muito calculado, que onça sabia de todas as contas que aquele um tinha com ela. [...] De modo que jaguara, pinima-pixuna, teve seu tanto de encantamento com o branco que ela caçava, e isso se dava quando percebia que, igualzinho ela, o homem amava buritizeiro, bacaba, pupunha. Que coquinhos de inajá, de jauari, de tucumã-açu estralavam em seu coração que nem as pintas que malhavam as costas dela. [...] E ela dava de amar ele, de amor tamanho, quando ele se debruçava sobre as folhas e os frutos e as plantas todas da mata que saíam da mão dele pras lâminas finas do papel. Sondando o coração do inimigo, porém, a onça escutava ele dizer, sobre a menina que ele tivera sido e sobre o menino, companheiro de desventura seu, que o que ele fizera aos dois havia sido um ato maligno. A cada constatação dele sobre isso, à medida que a cabeça dele branqueava de velhice, amor dela diminuía, e o ódio se lembrava de subir aos olhos dela pra depois baforar nas ventas. Era ferida cutucada. Não havia perdão capaz de resgatar aquele homem (Verunsch, 2021, p. 149-150).

Um pequeno aceno da temporalidade: Johann Baptist von Spix nasceu em 1781 e morreu em 1826 (Johann [...], 2024). Carl Friedrich Philipp von Martius nasceu em 1794, morreu em 1868 (Carl [...], 2024). A viagem dos dois pelo Brasil iniciou-se em 1817 — Spix contava com 36 anos, Martius, com apenas 23 — e encerrou-se em 1820 — 39 e 26, respectivamente (Spix, 2017). O menino juri morre em 1821, a menina miranha morre em 1822. Spix morreu aos 45 anos; Martius, apenas aos 74. O tempo de caçada e de ronda de Uaara-Iñe-e, então, é longo: 47 anos, quase uma vida inteira de Spix de espera, mais que três vezes da vida de Iñe-e — que morreu aos 14.

Uaara-Iñe-e, então, chega em sua tocaia e tem tempo, muito tempo, para observar Martius envelhecer. Seus sentimentos se tornam mais complexos do que eram quando ela vivia: quando viva, se indispunha com os dois, mesmo que simpatizasse com Spix (“[Spix] acariciou a cabeça do menorzinho de todos, um afeto que espantou as outras crianças. Iñe-e não se impressionou com nada, estava cansada e irritada” [Verunsch, 2021, p. 29]); agora, encantada, durante anos acompanhando os passos de Martius, a indisposição e o amor andam de mãos dadas.

Ela vê no naturalista um amor genuíno pela floresta, e ela é também a floresta. O deslumbre dele é o deslumbre dela. Nisso, há partilha. O que está aqui não é uma literatura que simplifica as posições de algozes e de vítimas. E para fazer isso, não é necessário questionar essas posições. Aliás, eu estou usando o verbo errado: não é necessário questionar nada. Apenas apresentar. Martius é quem fere, Iñe-e é quem é ferida. Martius acredita no que está fazendo — e depois passa a acreditar cada vez menos. O arrependimento rói as bordas do seu coração. É desse arrependimento, desse peso na consciência, que o ódio de Iñe-e ressurgiu. Ela o amava no que eles eram iguais: o amor pelo que a Martius chegava como exótico e que era casa para Iñe-e. A partir do momento em que ele passa a reconhecer em si mesmo o que há de maligno, ela relembra. Como seria possível perdoá-lo?

Maria de Fátima Costa, historiadora, em um artigo de 2019 intitulado *Os “meninos índios” que Spix e Martius levaram a Munique* trata com detalhes da linha temporal das crianças indígenas a partir do encontro delas com os naturalistas, e dos registros desse encontro. Em seu texto, as hesitações, reformulações e arrependimentos de Martius ficam escancarados pela forma que o botânico escreve. Seu artigo abre com um trecho que está no romance de Verunsch. Comparemos:

~~Eu, afortunadamente, vim para Manacapuru, ali Juri, da família Comá Tapūjaa, juntou-se a nossa tripulação, acompanhou nos a Munique.~~

Quando regressei de Japurá para Manacapuru, a corte de Zani (ele permanecera ainda doente em Ega), o capataz me mostrou os índios sob o comando do seu senhor, dos quais me foi permitido escolher um, que me atrevi a mostrar na Europa e educar à humanidade europeia. Na manhã antes da nossa partida, os índios homens apareceram enfileirados no pátio na frente da casa. Apontei para um belo menino Juri, o capataz o tirou da fila. ~~Era filho do líder de uma horda indígena que morrera em combate~~ (Verunschck, 2021, p. 33, os trechos tachados são da autora).

Quando retornei do Japurá para Maracuru, à propriedade do capitão Zany — ele tinha ficado para trás, doente, em Ega —, seu capataz, por ordem do seu senhor, me apresentou aos índios, dentre os quais eu poderia escolher um para levar e mostrar na Europa, com a presunção de que eu poderia educá-lo para a humanidade europeia, conforme eu pretendia. Na manhã seguinte — antes da partida —, um grupo de índios homens se apresentou no pátio diante da casa, e eu fiz a escolha. Assinalei o belo rapaz Juri, que o capataz retirou do grupo, e o olhar do pai desse rapaz não o seguiu, porém seguiu a mim. Era uma pergunta? Era raiva? Nunca esqueci esse olhar. Um ano depois, quando o rapaz morreu em Munique, do mal dos pulmões, *isso voltou a mim como uma carga muito pesada. Eu paguei o perigo de ter o endurecimento da alma e com isso aprendi amor e admiração pela natureza humana. Através de uma má ação, me transformei num amigo da humanidade* (Martius *apud* Costa, 2019, p. 2, grifo meu).

O trecho do diário de Martius vai além daquele mostrado por Verunschck — isso também é uma maneira de se vingar. Mais do que isso, Costa (2019) relata que esse escrito foi feito quando Martius tinha 62 anos. Uma lembrança de um passado um tanto distante. Mais do que isso, a historiadora observa as contradições em momentos distintos em que essa narrativa surge nos registros de Martius. Em alguns, Martius demonstra a ciência de que alguns indígenas seriam capturados para ele. Nesse, não. Em todo o tempo, o naturalista tenta colocar suas razões como humanitárias: salvar os prisioneiros, salvar as crianças da barbárie. Os sinais de uma mente arrependida, não apenas buscando como ficará seu registro na história — mas de fato se avindo com suas ações. Nas palavras de Costa:

Para a sociedade muniquense, os dois meninos morreram por não resistirem aos difíceis fatores climáticos. Essa até poderia ser a causa imediata que pôs fim aos seus sofrimentos físicos, entretanto, para eles a morte foi mais lenta e difícil, e teve início no dia em que os naturalistas lhes tiraram do seu povo. Foi isso que Martius rapidamente percebeu e do que intimamente se culpou. Tanto assim que, incomodado, *mal chegou a Munique, passou a criar versões diversas para explicar como os adquiriu*. A primeira já aparece no terceiro volume da narrativa, escrita entre 1829-1830. Ali, como vimos, o botânico distorce o acontecido, mascarando a maneira como adquiriu os índios em Porto dos Miranhas e, em seguida, culpa o capitão do navio português pelas mortes dos dois índios, ocorrida durante a travessia transatlântica. Porém, na velhice a culpa parece ter mais peso, e é assim, usando o tom de exculpação, que o botânico escreve sua nota autobiográfica para contar que nunca conseguiu esquecer o olhar daquele pai [...] (Costa, 2019, p. 17-18, grifo meu).

O texto de Verunschck é erguido também sobre a culpa de Martius. Não, sua culpa não é suficiente para a absolvição — não somos cristãos. Dizer antigo que a autora usou no segundo

romance de sua trilogia do mato: Deus é grande, mas o mato é maior. Diante do pesar de Martius, a ira de Uaara-Iñe-e retorna e aumenta. O mal já foi perpetrado:

E assim era que se dava tocaia de Iñe-e pra Martius. Que onça é toda amor e dente no cangote. Durou muito, mas ela sabia esperar. Durou nada, que ela era impaciente. Até que chegou o dia da onça. [...]

Ele já não era o rapaz que havia sido. O corpo quente, a respiração custosa por demais, as juntas doloridas. Ao dar por si, já não estava em sua cama. Ele de novo na floresta, ele de novo no porto dos Miranhas, ele de novo lançando seu olhar pra ela, Iñe-e, menina pequena e cria de Tipai uu. E, ali, antes que ele abrisse a boca pra falar qualquer coisa pro tuxaua pai dela, ele percebeu que a menina crescia como coisa não natural [...] ela enorme, ele pequenino, ela crescendo e crescendo até que sua boca fosse do tamanho exato de quebra cabeça de branco, cada dentão que ui, que me morro, ele quis gritar, mas da boca dele não saiu foi nada, som nenhum, ele ali, muito sojugado, sim, molhado de mijo, sim, ouvido dele estourando num zunido que era o zunido de estar sendo estraçalhado. E morreu.

No túmulo do branco se escreveram as palavras bonitas dele. *Entre as palmeiras me sinto sempre jovem. No meio delas, ressuscito.* Mas, para isso, ele teria que ser onça, coisa que, por mais que tentasse, e nem tentou, nunca haverá de ser. Findado estava, caça que era (Verunschik, 2021, pp. 150-151).

Se na morte de Spix, Uaara-Iñe-e fica de tocaia e deixa que a floresta o carregue; na morte de Martius é Uaara-Iñe-e aquela que dá o bote<sup>6</sup>. Como é possível se vingar da memória dos grandes homens? Remodelando a culpa que eles remoeram em algo novo. Escrevendo, assim como eles escreveram. Transformando uma menina pequena em uma onça grande, tão grande que abocanha aquele que a levou para a morte. Não basta nem isso: deve-se lembrar também que, por mais que ele quisesse, sua relação com a floresta — ainda que de profundo amor, profunda admiração, profundo desejo — jamais seria como a da menina miranha. Ele não poderia ser onça, nem sequer tentar ser onça, e disso sabia, já que nem tentou.

Uma vingança é uma inversão daquilo que aconteceu. Se ali você me machucou, agora sou eu que machuco você. Quem foi levada, exposta, sangrada foi a menina miranha — essa é a posição da caça. Mas não aqui, não na ficção de Verunschik: aqui, a menina transformada em Iñe-e encantada em Uaara-Iñe-e é a caçadora. Martius se acaba em seus dentes, com um grito de pavor. O que pode a literatura?

A ficção permite que eu leia sobre a morte desse homem e me regozije. O distanciamento criado pela literatura — afinal, são palavras no papel, eu não estive diante desse homem em seu leito de morte — faz com que eu sorria, feliz, e imagine que ele sofreu em seus momentos finais, permite também que eu deseje que tenha sofrido mais. Meu desejo é mera fantasia diante da realidade insatisfatória, por isso, inócuo. O que a literatura permite é que essa fantasia

---

<sup>6</sup> Preciso trazer outra lembrança da infância. Meu avô, de vez em quando, dizia a algum cidadão (dizer esse que foi reproduzido também pelo meu pai, frase que fazia parte do léxico familiar): “Fulano, você vai pro céu... pro céu da boca da onça!”. *O céu da boca da onça* é o outro título possível, talvez o título secreto, desse trabalho.

transcenda o status de “fantasia individual”, como coloca Freud. Escrita pelas mãos da poeta, a fantasia — a fantasia da vingança — se torna coletiva. Partilho do seu desejo de vingança, partilho do rugido da onça, partilho da vontade de ferir melhor. Não preciso moralizar essa sensação, não preciso me preocupar com a ética de me aproveitar do momento da morte de alguém — até porque, no limite do fato, qual a ética de sequestrar crianças como parte da fauna de um local? Spix, Martius, eu e vocês nunca estaremos quites. Mas, brevemente, enquanto me deleito com suas mortes imaginadas, estamos.

E se a vingança foi coletivizada em sua fantasia por via da ficção, outros sentimentos que talvez devessem fazer parte do coletivo — do coletivo de uma nação, até — podem ser também. Apesar de me ser muito cara, é hora de deixar a vingança ir: agora, precisamos chorar.

## 4 O TEMPO DO LUTO

### 4.1 LEITURAS DO LUTO

Falar de luto é falar do evidente — uma experiência universalmente acessível.

*Teorizar* sobre o luto, claro, não é. Diferentes culturas, diferentes sociedades, diferentes religiões, diferentes grupos: diferentes formas de lidar com a perda, tendo como única certeza de que será preciso lidar com a perda em algum momento. A perda causada pela morte. A perda causada por uma separação. Por uma fronteira, por uma barreira, por uma viagem, por uma quebra. Caminhamos pelo mundo encontrando e perdendo, conhecendo e perdendo, amando e perdendo. Nada de novo sob o sol.

Querendo falar de luto aqui, no espaço desse texto, falo imaginando que o que tenho a dizer já é conhecido, imaginado ou elaborado por quem lê. Talvez, caso estas palavras fossem escritas antes de 2020, eu pensasse algo diferente. Antes de 2020, o luto ainda chegaria para todos, mas não assim. Posso me questionar: chegou mesmo para todos? Todos foram marcados por essa experiência da mesma forma? Sei que não. No entanto, não tenho pretensão de que essas palavras sejam vestidas por um viés de universalidade. Sei, imagino ou pressinto que quem está do outro lado dessa ponte que estou construindo, compartilha comigo a marca do que foram aqueles anos, os primeiros anos da década. A luz azul do jornal e um número imoral na tela — a quantidade de pessoas mortas no Brasil só naquele dia superava, dobrava, quase triplicava a quantidade de minutos que havia em um dia. Ainda hoje me pergunto como era possível o cérebro dar conta daquele informativo diário. Mil, dois mil, três mil. Perdi o meu avô — o meu avô, uma pessoa que fazia parte da minha vida, alguém que a vida ultrapassava em muito a minha, mas que continha dentro dela a minha vida inteira.

Preciso repetir: alguém cuja vida continha a minha vida inteira, e mais. Lembro de quando um tio meu faleceu, o caçula da minha mãe — lembro da esposa dele, diante do caixão que era enterrado, dizendo: essa é a última vez que eu vou ver o meu marido. Antes daquilo, carregava comigo a ilusão de que compreendia os mecanismos da morte. Que eu entendia o que estava em jogo com essa perda. Não, acho que só veio ali. Os mortos: nunca mais os vi, nem nunca mais vou vê-los, morre também a visão que eles tinham de mim, nunca mais serei vista por eles, nosso tempo juntos não trará mais surpresa alguma, nenhum novo evento, já está tudo contido, nada continuado.

(Nenhum novo evento? Meu orientador me pergunta, então, para que servem os sonhos e a escrita e eu me encanto pela sua pergunta. O que pode a ficção?, repete esse texto, exaustivamente. O que podem os sonhos, a escrita, a ficção? Um drible.)

Durante os agudos anos de 2020 e 2021, descobri o que era perder quem eu nunca tinha visto e jamais veria. Uma perda de segunda mão. Alguém viu, alguém parou de ver. O luto se desenhava de outra maneira, um choro que era meu, mas não só meu; uma dor que era minha *também*, receptáculo do eco da dor dos outros. Como pensar essa dor, e as relações que estabelecemos com ela?

Para Freud (2010), o luto é um afeto normal. Christian Dunker (2019) aponta como é estranha essa classificação: pouco se fala da normalidade na psicanálise. Mas se o luto é um afeto normal, a melancolia não o é. Freud (2010, p. 172) define o luto como a “reação à perda de uma pessoa amada, ou de uma abstração que ocupa seu lugar, como pátria, liberdade, um ideal etc.”. Embora nos afaste da “conduta normal da vida”, o luto não deve ser *tratado* — é até mesmo prejudicial que se tente intervir nele, afinal, supõe-se que depois de um tempo ele naturalmente será trabalhado pelo sujeito, remoldado. A melancolia se assemelha demasiadamente ao luto, com a diferença, para Freud, de que há nela uma perda de autoestima que não existe no afeto normal do luto. O melancólico pode até saber aquilo que foi perdido de maneira imediata, mas não sabe exatamente *o que* perdeu com a perda. O processo de luto é muito mais consciente, nesse sentido. No luto, o mundo se desfaz, torna-se desinteressante; na melancolia, o próprio Eu é desfeito (Freud, 2010, p. 176). Freud (2010, p. 189) também nos diz que o luto normal absorve o objeto perdido; ou seja, esse é o fim do trabalho: agora o que se perdeu faz parte do Eu. O luto é um trabalho que, em algum momento, termina.

Claro, a leitura de Freud do luto não é a única possível. Dentro da própria psicanálise, outras visões são colocadas. Melanie Klein considera que no luto, o “sujeito tem uma fantasia inconsciente de que, em virtude da perda desse objeto, todos os outros objetos bons serão perdidos, predominando os objetos maus, ativando por sua vez a posição depressiva e os sentimentos de ansiedade” (Souza; Pontes, 2016). Enquanto para Freud o trabalho de luto finaliza com uma certa espécie de desvinculação do objeto, em Lacan os laços com o objeto não irão se desfazer, são mantidos ao nível do simbólico e do imaginário, a ideia de que o desejo opera sempre como uma falta (Souza; Pontes, 2016).

Falar do luto na psicanálise não é uma tarefa na qual eu quero, ou deva, me demorar. Não tenho cacife algum nessa área do conhecimento. Aliás, minha proximidade com ela vem do outro ponto da relação. Por isso, esse não é um trabalho, nem uma seção de trabalho, extensa

sobre as variantes do luto entre os diversos teóricos psicanalistas. No entanto, longe de fechar essa porta agora, eu preciso abri-la mais uma vez.

Existe uma possibilidade de o trabalho de luto nunca terminar, como costuma ser da natureza do trabalho. Christian Dunker (2023) elabora a ideia de um luto infinito. O luto infinito é aquele que prossegue geracionalmente, nunca finalizado, nunca superado. Dentre as formas possíveis de um luto infinito, está aquela que deveria ser vivida como um luto coletivo, mas não é: pode ser um luto negado ou um luto nunca trabalhado. As perdas nunca são devidamente elaboradas, superadas e reabsorvidas. Dunker considera que é possível olhar para a “formação do Brasil a partir de uma população de enlutados” (2023). Segundo Dunker (2023), é possível dizer que a população brasileira consegue riscar de sua lista todas as formas de luto elencadas por Freud: pessoas, países, ideias e amores. Os lutos brasileiros não são elaborados e são, muitas vezes, negados. É um ciclo, constantemente renovado, impossível de se interromper. Volto à sensação do início desse texto: não existe passado no Brasil — agora no sentido de que as dores parecem mesmo nunca ter fim. São repetições e repetições, refeitas, das dores do começo. Não digo que não há melhora, que não há superação, que não há novos respiros e novas possibilidades. Eu não sou uma teórica do desespero, por uma série de razões — pessoais e políticas — preciso me colar à esperança. Ainda assim, enquanto escrevo, sei que existem pessoas nesse território vivendo em situação análoga à escravidão. Sei que existem pessoas sendo envenenadas por mercúrio em suas águas. Sei que existem muitas formas de ceifar a infância de uma criança. Por isso: o passado não é muito passado. Coisas acabadas. Objetos perdidos e absorvidos como parte do Eu. O luto é infinito porque, ainda que possa ser simbolizado, nunca é realmente meditado, trabalhado. E, de volta a Freud, o luto é um trabalho de memória. Memória é algo bem difícil de se lidar com aqui no Brasil.

Leio a obra como uma forma de trabalhar com esse luto infinito — porque somos um país feito por pessoas enlutadas e por pessoas que negam esse luto. A tentativa aqui é de encontrar espaços para parar de negá-lo, para tentar fazer seu trabalho. O trabalho do luto é um trabalho da memória. Há de se pensar naquilo que foi perdido, há de se saber o que se perdeu. Não é passivamente que se vive o luto. O trabalho é tornar presente aquilo que está ausente. Meditar sobre o objeto perdido e o que se perde com o objeto perdido. Brincar — se é que posso usar essa palavra — com o tempo. Passado, presente, futuro: as coisas se confundem, uma hora você está aqui, lendo essas palavras, no instante seguinte, por qualquer motivo, sua cabeça traz à tona a memória de alguém que já não está mais partilhando da vida com você. Se somos a nação dos enlutados, é evidente que “amar o perdido deixa confundido este coração” (Andrade, 2012): como é que está no passado, se você está sentindo com a imediatez do presente? “A

hipótese do luto como afeto fundador do Brasil” (Dunker, 2023): as feridas constantemente abertas. Um luto por cima de outro por cima de outro, acompanhando as gerações. Algumas pessoas tentam fazer o trabalho, outras tentam negá-lo, soterrá-lo.

O luto coletivo acompanha um povo. Enquanto escrevo isso, faltam poucos dias para a entrega desse trabalho. Revelo essa informação com a intenção de revelar outra, e que quem lê saiba “somente no átimo em que eu também só soube” (Rosa, 2006): o povo miranha, o povo da menina indígena anônima, carrega uma tradição — nenhum vivente que conheceu o defunto pode mais pronunciar seu nome (Karadimas, 2017).

Guardo essa descoberta dentro da boca, doceamarga. A ausência de seu verdadeiro nome para nós é uma reiteração da dor da perda. E mesmo assim, a tradição segue por um caminho tortuoso. Ainda que nós pudéssemos pronunciar o nome da menina miranha, deveríamos? Verunschik precisa criar um nome onde não há um — está aí o poder da ficção. Seu nome foi perdido pelo tempo por um processo de violência. Aqueles que vivos poderiam registrá-lo não o fizeram, preferindo torná-la Isabella — outra ficção. O nome da menina miranha segue secreto e impronunciável, dentre os vivos que a conheceram e os vivos que agora a conhecem. Continuamos em uma linha do tempo borrada, em que o nosso passado e o futuro deles se concentra no mesmo silêncio. Não, não tenho tenção de responder aqui o que há em um nome. Mas, novamente, os limiares se impõem diante da minha pesquisa. A menina miranha segue protegida dentro da sua tradição — essa proteção só funciona na medida da ressignificação do que veio da violência. A perda de seu nome em vida é terrível. A perda de seu nome pela história a resguarda. O antropólogo conclui:

Não reter as almas dos defuntos aqui embaixo na Terra permite aos vivos não ficarem prisioneiros da memória dos indivíduos. Rejeitar a “memorialização” dos massacres permite aos vivos existirem sem o fardo das memórias e não serem eternamente vítimas ou descendentes de vítimas.

Mais do que o esquecimento, o anonimato é a única garantia da imortalidade, do mesmo modo que todas as estrelas sem nome brilham no firmamento, até o dia em que algumas delas se extinguem sem que ninguém se aperceba disso (Karadimas, 2017).

É claro, a menina miranha está enredada nas razões para que os miranhas hoje assim se relacionem com seus mortos, com esse desejo de anonimato. Karadimas (2017), em seu texto, não diz há quanto tempo existe essa tradição — diz apenas que “o corpo miranha mudou. Não o corpo físico da pessoa, mas o corpo tal como é pensado pelo povo” e que essa mudança advém inclusive do contato com o cristianismo, com o contato com o homem branco, que desfaz o corpo como era. A divisão entre vivos e mortos se dava pela *atenção* — um vivo para os brancos

pode estar morto para os miranhas, basta que não consiga mais “perceber os espíritos dos outros seres [...] por intermédio de seu próprio espírito, que lhes é análogo” (Karadimas, 2017). Quando não é mais possível perceber o que está oculto, quando não é mais possível perceber o que se apresenta via sonho e via natureza, quando a sensibilidade está desfeita em nome da racionalidade: “a educação branca considera o sujeito um ser inteiramente responsável pelos seus pensamentos, enquanto, para o povo miranha, a educação [...] insiste na capacidade de captar signos e interpretá-los” (Karadimas, 2017). Volto à pergunta do meu orientador: para que servem os sonhos ou a escrita? Volto a minha própria exaustiva pergunta: o que pode a ficção?

Talvez: ser uma forma de perceber.

#### 4.2 O ROMANCE, UM MONUMENTO FÚNEBRE

O trabalho de luto, pela via da psicanálise, aparece como um exercício que ora rememora, ora se afasta da memória. É preciso pensar sobre o objeto perdido, mas esse pensar irá reelaborá-lo. Para os miranhas, o anonimato se faz necessário como forma de sobrevivência — rememorar é reviver os massacres e genocídios sofridos pelo coletivo (Karadimas, 2017). O que temos aqui, no entanto, é uma obra de ficção, que está constantemente tensionando o real. Uma obra de ficção que se vinga da memória. Uma obra de ficção que se torna a possibilidade do trabalho de luto — e que não faz da memória um eterno ser vítima. Não, já vimos que não se trata disso: Uaara-Iñe-e está aí com o dente no cangote de seus captores.

Micheline Verunschik é historiadora de formação. A memória, o passado, a investigação: tudo isso é matéria do seu trabalho. Ao chegar em casa, tentou encontrar mais informações sobre essas crianças. Tudo que havia era pouco, mas insistiu na pesquisa, comunicou-se com uma amiga em Munique, debruçou-se sobre os textos dos naturalistas Spix e Martius, os responsáveis pelo sequestro das crianças (Verunschik; Izabel, 2021). Reordenando de forma simplificada: uma historiadora se depara com as gravuras das crianças pela primeira vez, percebe que não conhece essa história, pesquisa, escreve um romance, esse romance vence o prêmio Jabuti, ele é divulgado, traduzido e lido — claro, não tenho aqui uma ilusão de acessibilidade, mas ainda assim, seu romance é lido, nos parâmetros brasileiros de leitura. O que quero dizer é que, caso eu não tivesse lido *O som do rugido da onça*, eu não saberia da história dessas crianças. Eu não sou a métrica do mundo, evidentemente, mas ficaria surpresa se todas as pessoas conhecessem a história dessas duas crianças e somente eu que não. Durante

dois anos e alguns meses, trabalhei em uma livraria de rua e muitas vezes indiquei essa obra a clientes — que me pediam para falar sobre, e eu sempre começava perguntando se eles sabiam da história de Spix, Martius e as crianças raptadas. Todas as vezes, recebi uma negativa. Então, o que a autora fez foi, na medida do possível de se fazer com o alcance de um romance no Brasil, trazer essa história à tona. Um trabalho de memória. Agora eu conheço, na imaginação, e posso sentir a perda dessas crianças, no mundo real.

É nisso que penso quando penso em um luto externo à obra de arte. Eu não conhecia essa história, agora eu a conheço. Eu conheço essa história, agora eu posso lamentar. Não quero dizer que assim o luto infinito do Brasil estará resolvido, que seu trabalho estará encerrado — até porque, como falado quando tratei da vingança, as páginas finais do livro trazem aquela terrível linha do tempo que vai desde uma carta para D. Pedro II até uma notícia do Correio Braziliense falando da vulnerabilidade dos povos indígenas na pandemia. É o ciclo, o passado que está na sala. Em que momento está o luto que sentimos por Iñe-e, a menina a quem chamaram de Isabella e que restou com o nome Isabella até Verunschik inventar um novo nome para ela — atitude que a fim de respeitá-la, jamais poderia ser diferente? “O comum a toda reparação possível [...] não é o perdão, nem a desculpa, mas algo difícil de reduzir a protocolos e contratos, esta forma simbólica de amor e reconhecimento chamada respeito” (Dunker, 2023).

Quando penso no que Dunker nomeia como respeito, imagino o seguinte desdobramento: o Estado Brasileiro solicita ao Estado Alemão a devolução dos restos mortais dessas crianças. É algo simbólico, como colocado pelo psicanalista. O retorno de seus restos mortais não restaura o que se perdeu. Mas as coloca de volta no solo de onde partiram. Em outubro de 2024, Verunschik publicou um pequeno conto chamado *O salto e o salto da grande onça*. Nele, lemos que Josefa, após voltar da Alemanha, “percorrendo um caminho acadêmico e afetivo” (Verunschik, 2024), passa a estudar o impacto da visita dos naturalistas ao Brasil. Durante anos após o seu retorno, Josefa carregou consigo reproduções das gravuras das crianças indígenas levadas. Carregou-as com a intenção de levá-las ao coração da floresta amazônica, com a “intenção de trazê-las de volta, como se pegasse as crianças pelas mãos e as trouxesse para casa, ao lugar ao qual pertenciam” (Verunschik, 2024).

Essa sua intenção é colocada em xeque por ela mesma. Passa a crer que está elaborando uma fantasia, semelhante à dos naturalistas para justificarem o rapto das crianças. “Em ambas as fábulas, todos, tanto ela como os naturalistas cometiam erros a que chamavam salvação” (Verunschik, 2024). No entanto, essas fantasias não são iguais. No breve conto de Josefa, ela consegue promover os ritos fúnebres da menina miranha e está adentrando cada vez mais a mata, procurando o povo do menino juri. Nesse caminho, ela se depara com uma grande onça.

Apavorada e corajosa, está pronta para encontrar a morte sob suas garras. A onça, no entanto, essa onça calma e branca, não mata Josefa: esfrega-se nela e deixa as marcas de suas unhas no peito da mulher. Mas vai embora. Josefa prossegue sua história, com uma “ferida quase gentil” (Verunschik, 2024). Leio esse pequeno conto e penso: o que pode ser o luto, se não uma ferida quase gentil? Algo que fere e dói, e que depois carregamos a marca como parte de nós? O gesto de Josefa – sua fábula de salvação, com as gravuras e os ritos fúnebres – é um gesto de respeito por aqueles que partiram.

O que acontece no romance não me parece ser um luto que chega ao fim — é um luto infinito, trabalho interminável, até porque negado pela história, negado também pela sequência dos acontecimentos em relação à questão indígena no país; o luto de Josefa também não é resolvido no romance e não está completamente trabalhado no conto. No entanto, as narrativas são a abertura para o trabalho de luto. Conhecer a história é lamentá-la. O luto se constrói para o leitor a partir da obra de arte.

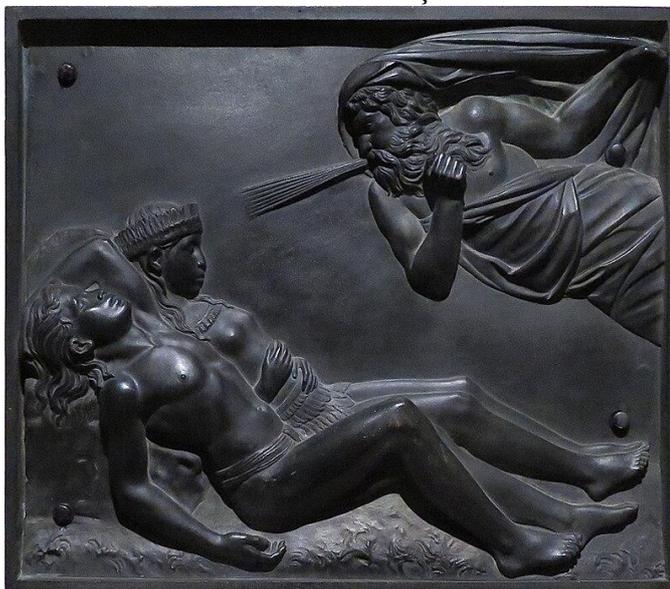
Na minha leitura, o livro *O som do rugido da onça* — o livro em si, inteiro, o objeto livro, que dá para segurar na mão — é um monumento fúnebre. Os personagens estão enlutados: Iñe-e sente falta de seu lar; a mãe de Iñe-e sente a falta da filha. Mas mais do que os personagens: autora e narradora estão enlutadas e estão nos chamando a participar desse luto. A fazer o trabalho desse luto. As lacunas são inúmeras. Além da invenção de Iñe-e, Verunschik também inventa o nome Caracara-í para o menino que chamaram de Johann. A escrita desse romance é uma forma de resgate, uma forma de reparação, uma forma de vingança. Uma forma de chorar, também. Talvez seja demais colocar nas costas de um romance a resolução de nossos lutos. Mas ele abre uma porta: a de trabalhar a especificidade do luto dessas crianças. Trabalhar com a perda de Iñe-e e de Caracara-í. Meditar sobre o que foi perdido, para que a perda possa ser incorporada, para que haja significado sobre ela.

Será assim que tudo vai acabar? Iñe-e paralisada, fixada na mesma posição, eternamente, talvez com um olhar triste talvez com um olhar surpreso, talvez com um sorriso ao mesmo tempo impassível e engraçado, ou quem sabe lábios apertados um contra o outro, numa tristeza capaz de embaraçar quem venha a me observar em qualquer tempo? E essa larga viagem, em que me levam, é também uma viagem de desencantamento, de destripamento? (Verunschik, 2021, p. 13).

É assim que tudo vai acabar? É assim que tudo acabou, mas tudo já foi remodelado. A ficção oferece uma saída, um escape, uma rota de fuga. A viagem para a qual a menina miranha foi levada é a própria viagem da impossibilidade. A partir dela, a menina miranha passa a ser

impossível, inapreensível. Fica existindo Isabella. Isabella e Johann, que foram homenageados com um monumento, construído a mando da rainha Karoline.

Figura 4 – Monumento mortuário da tumba das crianças



Fonte: Lavigne, 2024.

A descrição de Costa (2019, grifo meu) da imagem é elucidativa:

Nela são representados dois jovens que, juntos, parecem estar em estado de sono profundo. O rapaz, em primeiro plano, veste apenas uma faixa que contorna seus quadris. A mocinha ao seu lado tem a cabeça ataviada por uma tiara que lembra um cocar, usa um colar e uma pequena saia de plumas. Olhando a representação se constata que nada em suas fisionomias recorda os traços étnicos tão marcados nas descrições veiculadas à sua chegada: a farta cabeleira do menino está muito distante do corte característico de seu povo e sua face não traz a tatuagem que lhe dá a identidade de Juri. A menina, por sua vez, nada lembra a figura feia e antropófaga que os jornais muniquenses tanto enfatizaram. Ali está uma bela e delicada adolescente que, de maneira tranquila e harmoniosa, descansa ao lado do seu companheiro. *São idealizações que respondem aos desejos civilizatórios dos bávaros com respeito a esses dois jovens. Mostram-se Johannes e Isabela, e não um Juri e uma Miranha. Na decoração do túmulo os bávaros realizaram, finalmente, seu projeto civilizador.*

Ora, está tudo aí: quem é visto nesse monumento já não são mais as crianças indígenas, mas a ficção bávara sobre elas. O “projeto civilizador” está concluído: elas não são mais quem eram quando chegaram. Até porque, as pessoas que chegaram estão mortas, estavam morrendo desde o “dia em que os naturalistas lhes tiraram do seu povo” (Costa, 2019). A diferença climática só foi o fator catalisador, mas aquelas crianças estavam sofrendo com a perda de tudo o que era familiar, de tudo que era lar. A pergunta que a narradora e Iñe-e se colocam é se o final será aquele, o de ser congelada naquela imagem, para sempre paralisada. A resposta vem do romance: não. Afinal, a imagem que vemos — em gravura, em escultura — é a de Isabella

do Brasil. Esse é o rosto congelado, mas o romance oferta um outro monumento, um em que a menina não está mais paralisada, um em que ela não é Isabella, um em que esse “projeto civilizador” foi colocado abaixo. O romance ergue pelas palavras a sua nova máscara mortuária.

Em 2024, no instituto Zentralinstitut für Kunstgeschichte, em Munique, foi feita uma exposição chamada *Travelling Back: A Change of Perspective on an expedition from Munich to Brazil in the 19th century* [*A Viagem de Volta: uma Mudança de Perspectiva sobre a Expedição de Munique para o Brasil no Século XIX*], com curadoria da historiadora brasileira Sabrina Moura e participação de Micheliny Verunschik. Na exposição, a imagem da menina miranha foi reapresentada, relida. Seu rosto como Martius a desenhou, mas com novos elementos. Uma reconstrução anticolonial da história. Durante a apresentação de Verunschik na exposição, assim como nas obras lá apresentadas, a postura dos naturalistas foi posta em discussão. O tema definitivamente não está pacificado. Em sua reportagem, Nathalia Lavigne (2024) relata que “houve quem tentasse relativizar, afirmando que também havia rapto de crianças entre povos indígenas inimigos. Ou, ainda, quem justificasse que elas foram trazidas com objetivos científicos”. Existem inúmeras justificativas que podem ser feitas, justificativas essas que os próprios naturalistas devem ter feito, as crenças de cada um sobre no final o intento ser pelo bem: pelo bem das crianças, pelo bem da ciência, pelo bem da civilidade.

Continuar com essas ideias seria deixar que a menina miranha se tornasse palimpsesto de Isabella. O que o romance propõe é um olhar direito ao que foi feito com as crianças. Sem o perdão do tempo ou da ciência. Olhar mais uma vez, e mais outra, e pesar sobre o que foi feito. Se o projeto civilizador dos bávaros torna a menina miranha impossível, se a viagem é a impossibilidade da continuidade dessa criança, sua interrupção, seu fim, o romance é — não sua salvação, porque já a perdemos, mas o local em que podemos chorá-la. Seu corpo está muito longe de casa. Diante da placa construída a mando da rainha, os habitantes de Munique podem se impressionar com os feitos dos naturalistas, podem até lamentar um pouco por aquelas crianças — e podem se esquecer, ou nem lembrar, ou nem pensar que aquela imagem não corresponde às crianças indígenas, mas uma reconstrução delas. Diante do romance, nós, leitores, podemos nos enraivecer, podemos nos vingar e podemos trabalhar o nosso luto. É impossível salvar a menina miranha. Isabella é a ficção bávara. Iñe-e é a ficção bárbara.

“Serpa assim que tudo vai acabar?” (Verunschik, 2021, p. 13). Aquele rosto para sempre congelado, e nada mais? Aquela gravura sendo a forma definitiva da sua imagem?



Fonte: Lavigne, 2024.

Não.

#### 4.3 A VOZ DO MORTO

Existem muitos narradores: personagens, observadores; os que sabem de tudo e acessam a todos os pensamentos, os que sabem apenas uma parte da história; o camponês sedentário e o marinheiro comerciante; os que mentem, os que desconfiam, os que são desconfiados. É possível fazer misturas. É possível ser uma narradora onisciente de vozes misturadas: uma criança, uma adulta, uma onça, um rio.

Preste atenção, essa voz que eu apresento agora não é a mesma voz que ecoava pela mata chamando pelos seus irmãos mais velhos enquanto colhia frutas para levar para maloca. E muito menos é a voz que foi silenciada por baixo das tempestades e dos gritos do capitão, a voz abafada por vergonha das imprecações incompreensíveis dos cientistas e, depois, contida pelos risos nervosos dos cortesãos e pela impaciência rude das *Fraülein* (Verunsch, 2021, p. 14).

Escolho dizer a narradora – essa confusão de voz narrativa, autora, personagens – porque acredito no poder dessa confusão. Na minha leitura do romance de Verunschik, estamos diante de uma narradora. É a autora e não é. É Iñe-e e Uaara-Iñe-e e não é. É a Onça Grande e não é. Ousaria até dizer aqui *entidade narrativa*: quando leio o livro, consigo imaginar que essas palavras surgem de uma boca em constante metamorfose. Quem narra abocanha a história e seus personagens. Mistura as vozes. A narradora é tão misturada que inicia sua história em um tom que beira o da pesquisadora e a encerra com a voz transformada em voz de onça. Ela pode até não ser uma personagem da narrativa do romance, mas é uma figura do romance. Alguém que interage com a história que está narrando por meio de sua própria transformação.

O romance de Verunschik se inicia com a narrativa miranha da criação do mundo. Depois disso, Iñe-e na travessia do mar. E aí o segundo capítulo, no qual a narradora nos informa que o que leremos é a “história da morte de Iñe-e [...] E de como, por artes deles, perdeu e também recuperou a sua voz” (Verunschik, 2021, p. 14). E então a citação com que abro essa seção. De quem é essa voz? Na mesma toada, a narradora diz que Iñe-e recuperou sua voz, mas faz o adendo de que *não é* a mesma voz. Seria impossível que fosse, afinal. Por “artes deles”, Iñe-e perde e recupera sua voz. Por ser levada pelo mundo Ocidental, ela a perde. Por ser trazida de volta, pela via de um romance, uma narrativa, essa voz retorna — ainda que não seja, como ficou claro, a voz da menina miranha. A narradora prossegue:

Empresta-se para Iñe-e essa voz e essa língua, e mesmo essas letras, todas muito bem-arrumadas, dispostas umas atrás das outras, como um colar de formigas pelo chão, porque agora esse é o único meio disponível. O mais eficiente. E embora ela, essa língua, seja áspera e petulante, há alguma liberdade sobre como pode ser utilizada, porque houve muito custo em aprendê-la. [...] Para contar essa história, Iñe-e adverte que não é possível ser tolerante. Ademais, usa-se essa voz e essa língua porque é com ela que se faz possível ferir melhor. [...]

Essa é a voz do morto, na língua do morto, nas letras do morto. Tudo eivado de imperfeição, é verdade, mas o que posso fazer senão contar, entre as rachaduras, esta história? Feito planta que rompe a dureza do tijolo, suas raízes caminhando pelo escuro, a força de suas folhas impondo nova paisagem, esta história procura o sol. (Verunschik, 2021, p. 15)

A voz que está com Iñe-e é *emprestada*. A narradora sabe onde se afasta e onde se aproxima de sua protagonista. Estamos em um romance, mas é o que é possível. O que pode a ficção diante do real? Muitas vezes, penso em responder que muito pouco. Então olho para a colagem de Gê Viana que foi exposta em Munique, penso nos debates e nas discussões que cercaram a exposição e refaço o meu pensamento. Alguma coisa ainda é possível, ainda que seja preciso usar uma voz que não era aquela que sussurrava entre as árvores. Essa é a voz que pode *ferir melhor*, porque é a voz que será mais compreendida. Essa é a voz que nos ajuda a

não nos isentarmos, a não sermos tolerantes. Essa é a voz do morto — quem é o morto? Essa voz está em português. Alguns parágrafos mais adiante, ainda na mesma página, a narradora determina: “Então, essa é a voz da menina morta”. Tantas intenções dispostas nas páginas iniciais do romance, e tanta coisa que se junta: o português, a ferida, o choro, a menina morta, Iñe-e, o desejo de que essa história rompa o concreto e encontre o sol. Tudo isso enunciado, elencado pela narradora. Ela não apenas não se omite dessa história — ela se coloca, repassa o aviso de Iñe-e, pondera sobre o que é possível se fazer com essa língua.

“Obras literárias podem corresponder a intervenções de resistência, na medida em que constituem interpretações da História a partir de lugares de enunciação diferentes dos que estão estabelecidos como aceitáveis pelas instituições de controle social” (Ginzburg, 2012, p. 14). Novamente, colocamo-nos diante de um limite: a língua é a do colonizador. A voz é e não é. A força do romance vem desse reconhecimento, o reconhecimento da distância, mas também o da proximidade, o da intenção. A enunciação está mesclada entre aquela do controle social — o português — e em nome de quem e de que esse português está sendo utilizado — para vingar e chorar duas crianças indígenas. Existe uma força naquilo que se espalha apesar de e por meio dos costumes coloniais: a língua, os espaços. A voz que se propaga contra os esforços de abafamento:

Antigamente, os brancos falavam de nós à nossa revelia e nossas verdadeiras palavras permaneciam escondidas nas florestas. Ninguém além de nós podia escutá-las. Então, comecei a viajar para que as pessoas das cidades por sua vez as ouvissem. Onde podia, espalhei-as por suas orelhas, em suas peles de papel e nas imagens de sua televisão. Elas se propagaram para muito longe de nós e, ainda que acabemos desaparecendo mesmo, continuarão existindo longe da floresta. Ninguém poderá apagá-las. Muitos brancos agora as conhecem (Kopenawa; Albert, 2015, p. 389).

Vejo assim: Bruce Albert é um homem branco. Davi Kopenawa, um homem yanomami, autoriza que sua voz seja mesclada a voz de Albert para a publicação de um épico antropológico, um livro, pele de papel, em que as palavras que estavam apenas entre as árvores continuem existindo até mesmo caso tudo o mais — *todos* mais — desapareçam. Em outra frente: a autora do romance, Micheline Verunschik, é uma mulher branca. A menina miranha sem nome, não. Verunschik relata que participou de um ritual de ayahuasca e que nele perguntou quem era a narradora do romance que estava tentando escrever, com personagens que escapavam de suas mãos (Verunschik; Izabel, 2021). Ora, a pergunta era justamente sobre quem seria a narradora desse romance. De quem é essa voz. A resposta parece estar na mistura — palavras emprestadas, língua emprestada, voz misturada, para que a ideia possa se propagar, existindo cada vez mais longe. Um poeta de meu apreço escreve: “Entretanto todas as histórias passam por nós//e esse

acordo/o segredo de quando o outro está presente/as paisagens as minhas as suas movendo-se/começamos a vibrar” (Nilson, 2024). As paisagens diversas, distintas, se unem em um acordo, e essa vibração é sentida pelo mundo. O romance é narrado de maneira que “a diferença entre os pontos de vista é ao mesmo tempo anulada e exacerbada” (Viveiros de Castro, 2018, p. 59): a narradora de Verunschik chegou pela via ritual.

É claro, existe uma diferença fundamental na mistura entre Kopenawa e Albert e a de Micheline Verunschik e a menina miranha. No primeiro caso, há a anuência, a intenção de ambas as partes. O acordo é expresso. Apesar do seu caráter ritualístico, a mistura de vozes proposta por Verunschik é um acordo feito sem a clara anuência de uma das partes. E não teria como ser diferente — o registro da menina miranha está perdido. Verunschik está diante do impasse do impossível. Precisa tomá-lo em suas mãos e ultrapassá-lo. As questões éticas, diante do real, são imediatas. *A queda do céu* jamais poderia existir da forma que existe se fosse trabalho apenas de Bruce Albert — talvez até jamais poderia existir, ponto final. O que existe são as palavras de Davi Kopenawa ouvidas em décadas de conhecimento mútuo, parceria, trabalho conjunto. Não é assim que se elabora um romance. Ou, ao menos, não é assim que se elabora esse romance. As palavras da menina miranha não existem. A mistura que acontece aqui parte da imaginação. É um trabalho de ficção. Por isso, talvez, a narradora se faça tão presente durante o texto.

Como já dito no capítulo anterior, não é apenas Iñe-e que passa pela metamorfose de tornar-se Uaara-Iñe-e. A narradora também se metamorfoseia ao longo do texto. Na primeira parte, anuncia a própria voz e adverte sobre suas intenções em usá-la. Após esse início, segue os acontecimentos envolvendo Iñe-e, Josefa, Spix, Martius, Caracara-í, Karoline. Até chegar na terceira e última parte do romance, aquela que se inicia após a morte de Iñe-e, após Josefa estar em Munique com as gravuras das crianças em seu colo. As palavras que abrem essa nova seção: “Onça, onça” (Verunschik, 2021, p. 119). A voz do morto agora é também a voz da onça: “aniba, aniba sirigangû! Vocação de tudo é virar onça, e tudo é onça porque Tipai uu amou Igaibati primeiro” (Verunschik, 2021, p. 120). *Vocação de tudo é virar onça*: menina, romance, narradora. Até mesmo nosso próprio luto que, sendo trabalhado, pode (ou deve) se tornar alguma outra coisa dentro de nós.

Ela prossegue:

Começo a devolver a sua linguagem e a recuperar a minha. Arre! Precisei dos seus laços de fita, dos seus perfumes, da sua vidraria que se tem por preciosa pra poder chegar na sua boca. Precisei de mascar o seu cuspo junto do meu, com tabaco e coca, pra mó de contar essa história. O cuspo grosso da minha linguagem misturado no cuspo seu, fino, mas por demais adocicado. Cuspo da minha língua amarga de verde.

Gosto assim. Prefiro. Mas tive de me obrigar em propósito de amansamento. Agora chega o momento que não tem mais precisão disso, não. Mas antes que me despeça e retome por completo a minha fala própria e natural, conto que Iñe-e era menina de Tipai uu (Verunschik, 2021, p. 121).

A narradora que no começo do romance avisou de seu intento com palavras muito mais domesticadas — “empresta-se para Iñe-e”, essa terceira pessoa abrindo a frase soando quase acadêmica — agora fala de encerrar o acordo feito, já está chegando a hora de partir de volta para a sua própria linguagem. Esses dois momentos, o do início e o do final, demarcam o posicionamento da narradora. Primeiro, mais próxima de uma voz como a da própria autora, uma voz na qual “empresta-se”, “ademais”, “adverte” aparecem como palavras-chave de uma cadência. Afinal, ali, no início, os cientistas estão presentes, transformando a menina miranha em Isabella. Agora, no fim, a narradora já se encarregou de por cima da gravura de Isabella e do relato dos naturalistas sobre a criança indígena, desenhar Iñe-e; e mais ainda — agora, no fim, com a menina morta, Iñe-e encanta-se em onça. “Arre”, “cuspo”, “mó”: palavras de outra dicção agora são colocadas pela narradora. Ela já não quer mais o amansamento, amansamento que aceitou apenas porque era preciso para contar a história. A “pele de papel” a que Kopenawa se refere. Ele mistura a sua língua com a do antropólogo porque é por esse acordo que a voz transborda. Essa narradora — onça, menina, menina-onça? — também vive da mistura de dois registros distintos que a romancista uniu para ser possível chegar mais longe.

O que pode a ficção?

A menina abaixou a cabeça a mó de se ver no espelho d'água e o que viu foi sua cara nova de onça. Era uma cara bonita, redonda, as pintas malhando da testa pras orelhas, acuty-yauá-retê, corpo todo salpicadinho, rebrilhando e sol e pingo d'água. Levou a língua pra pata e sentiu que o pelo era macio, que nem penugem de tucano novo, aquele algodãozinho lá. A pata grossa, carnuda. Mexia pata e era unha entrando, unha saindo. Uma beleza, pois sim! Uaara-Iñe-e tornada era o que via e confirmava (Verunschik, 2021, p. 129-130).

Encaro essa passagem do livro, consternada: a menina miranha morreu, morreu há muito tempo, e muito longe, e muito triste. E ainda assim, sinto algo no peito ao ler Iñe-e, ao ler Uaara-Iñe-e. A pergunta do meu orientador: para que servem os sonhos, para que serve a escrita? Diante dos mortos e o fim dos eventos que podemos ter com eles aqui, no mundo, os sonhos e a escrita servem para uma continuidade nossa, própria, um outro tipo de acordo, um ritual, a mistura das nossas vozes. Quando converso sobre o meu avô morto, a minha voz se mistura com a dele. Quando adolescente, falava tanto para os meus amigos sobre Álvares de Azevedo, imaginava-o o tempo todo, escrevia sobre ele a partir do que lia dele: uma outra mistura. Micheline Verunschik na exposição, Micheline Verunschik tempos depois tomando ayahuasca.

Vivos e mortos unindo-se por meio das palavras. A menina miranha, Uaara-Iñe-e, a narradora que tão ternamente escreve “aquele algodãozinho”. Ela sabe que está diante de uma criança perdida — e diante da criança perdida, estende a mão e a língua. A voz da narradora cansou do amansamento, mas não ali. Para falar de Iñe-e — raiva e dor. Para falar com Iñe-e — doçura.

Uaara-Iñe-e encontra a mãe, Meekiri-gai, e teme que a mãe vá correr. Depois de alguns instantes se encarando, a mãe corta a distância até a menina-onça: “Iñe-e, ela disse, então, muito baixinho. E se riu. E Uaara-Iñe-e se riu também, uma parelha de asas de guainumbi se agitando em contínuo de sua garganta, uma turbulência muito da boa, que amor deveria de ser assim” (Verunsch, 2021, p. 130). O que pode a ficção? Construir o encontro impossível. Mãe e menina reunidas outra vez, mais uma vez, um último encontro. Existiu? Não existiu? A ficção não é verdade e nem mentira, é a terceira coisa misteriosa, o outro registro, nesse local das palavras é tudo o que existe e não existe e sendo assim, faz todo o sentido. A partir daí, Tipai uu e Uaara-Iñe-e saem em caçadas, e jamais podem ser capturadas. O avô de Iñe-e elabora um mapa para que a menina possa encontrar seu rumo na hora de partir, ainda que vá levar tempo: “Enquanto não expiar o que tem pra ser expiado, enquanto não cuidar com o que é de necessidade” (Verunsch, 2021, p. 133). Sua vingança e seu luto são necessários para que ela possa descansar. Sempre um trabalho a ser feito.

O trabalho de Uaara-Iñe-e envolve encarar de frente a dor de inúmeras perdas. Tipai uu diz: “Não retire a vista dessa cena, Uaara-Iñe-e. É de se ver o que a máquina de matar é capaz de fazer” (Verunsch, 2021, p. 135). Essa ordem pula do livro para o leitor, é a Onça Grande falando com a menina-onça, mas também conosco. Podemos desviar o olhar? Estar de luto é olhar de frente e chorar a perda até que seja possível fazer outra coisa com ela para além do lamento. E não quero colocar que o lamento seja pouco ou ruim. Ele é fundamental para que se possa chegar a um outro passo. A voz do morto dança por trás das palavras de Verunsch — agora os mortos são tantos, e havemos de olhar para eles.

Uaara-Iñe-e pergunta a Tipai uu se a ruindade acaba. Tipai uu responde que “tu aprende que ruindade não acaba, não acabou com tudo que fizeram antes de mecê vir pro mundo e muito menos com o que fizeram com tu e teus companheiros [...] Por isso que eu quis mostrar isso pra tu. Pra que mecê, tu não se esqueça” (Verunsch, 2021, p. 137). Penso nas Mães da Praça de Maio: toda a dor exposta e apresentada, rugindo por respostas. É preciso olhar e não esquecer. É doloroso que Uaara-Iñe-e tenha de ver séculos de genocídio antes e depois, que ela tenha que fatigar as retinas diante de tanto massacre. E ainda assim, é o que se tem que fazer para chegar do outro lado, para que se possa ir até a Maloca das Onças depois. Em meio a sua dor, Uaara-Iñe-e põe-se a sonhar com danças, bailes, onças bonitas, redes, descanso. Busca esse alento para

conciliar o desassossego que rasga seu coração de menina-onça. Tipai uu, Onça Grande, finge acreditar na pequena trégua dos sonhos — e fingir acreditar é quase um passo para acreditar. Há muito a ser feito, mas no meio de tudo isso, também é possível sonhar, ainda.

O que pode a ficção? Para que, então, os sonhos e a escrita?

Após findar sua caçada de Spix e Martius, Uaara-Iñe-e fica saciada:

Foi aí que jaguara deu seu rugido, e o som do rugido da onça se multiplicou por tudo que é lado [...] que foi capaz de romper linha por linha as amarras que prendiam os fantasmas do seu povo àquele lugar, os espíritos das crianças que foram roubadas de sua terra se desprendendo da cidade e se ajuntando um a um na igara do céu. [...] O último a subir foi Caracara-í, cabeça sua posta de novo no lugar que lhe era devido, o mesmo jeito de irmão seu que ele tinha angariado e que pacificava seu coração (Verunsch, 2021, p. 152).

Com seu rugido, liberta os espíritos. E é nesse momento do livro que é desfeita a impressão do final da seção anterior: quando Iñe-e morre, Josefa escuta o seu rugido como um trovão. Mas era um jogo da narradora. A cena prossegue, colocando que o rugido foi tão poderoso que “distendeu mesmo a linha do tempo e foi ouvido por uma moça, naquele mesmo jardim” (Verunsch, 2021, p. 152). O rugido que Josefa escuta não é o da morte de Iñe-e — é o da libertação de sua caçada, o rugido para desfazer amarras. Tipai uu mostra o caminho que devem fazer para Uaara-Iñe-e, mas a menina-onça se despede. Ela não pode partir: “[...] ficou lá, em Munique, trepada nos ombros da caçadora branca [uma estátua de Diana], incansável, treinada na prontidão, sem esquecer jamais” (Verunsch, 2021, p. 153). Uaara-Iñe-e se vingou de seus algozes. Mas mais do que isso, Uaara-Iñe-e libertou aqueles que podia libertar com o som de seu rugido. Isso não significa um fim — a menina-onça fica em vigília. O que faço com meu luto? A dor da perda me faz prestar atenção.

Agora sim, junto de você, posso me encaminhar para o final desse trabalho, da mesma forma que a narradora do romance se encaminha para encerrá-lo. Agora, sua voz, como ela já tinha avisado, quer deixar cada vez mais a mistura. “Pia aqui, findou-se a precisão de ter de usar pele de gente, roupa que primeiro usei a mó de andar feito pessoa anda [...] Por certo que fui Iñe-e caída de buritizeiro, roubada, desnomeada, depois Miranha, Isabella, Uaara-Iñe-e. Agora quero mais não, nem roupa nem nome” (Verunsch, 2021, p. 154-155). A narradora nos conta que foi Iñe-e: é claro que foi, mas não foi só. Ela está se desenlaçando, porque não estava sozinha enquanto contava a história:

E saiba que não quero mais não também sua linguagem. Pode ficar com ela. Carecia dela pra mó de aliança. Agora, aliança tá desfeita. E eu, por derradeiro, vou retomar pra fala de onça, linguagem minha mesmo, por natural, xambicuena araritetê.

Que o que quero, mecê não haverá de me dar pela afeição que disse me ter, que eu sei. O que quero, corpo que foi meu, de Iñe-e, Miranha, Isabella, Uaara-Iñe-e. O que quero, corpo que foi meu sendo plantado na beirinha do Uapurá. Corpo meu retornado. Figuras minhas todas elas levadas de volta aos parentes. Eu sei, mecê não tem como de me dá esse obséquio.  
 Pensa que me importo? D'está. Hora dessas eu mesma pego e tomo de mecê no uso da mais fina força. Se prepare.  
 Interminável onça!  
 Aniba, aniba, sirigangê! (Verunschik, 2021, p. 155).

A narradora devolve a linguagem para aquela com quem fez a aliança — que agora está desfeita, é desnecessária, a história já foi contada. O que pode a ficção? Contar uma história ainda não é suficiente — o que ela quer de fato é o retorno de seu corpo. Nesse momento, o final do livro, com quem ela conversa? Com quem fez a aliança, sim — até ser possível perceber que nós também estávamos em aliança com ela durante todo a narrativa. Afinal, a voz do morto, as palavras do morto — é a nossa linguagem também que se mistura a linguagem dela. Gosto desse movimento porque a narradora se despede dando um aviso, e o aviso vale mesmo para aqueles com quem ela se aliava: se prepare. O que nós — eu e você — podemos fazer com esse aviso diante da onça interminável? Como vamos guiar nossos passos a partir de agora? Esse final é tanto uma advertência quanto um chamado. Leio isso com a ideia de que preciso estar atenta, muito atenta, sempre alerta. Que preciso trabalhar o meu luto, trabalhar *com* o meu luto, até ele se transformar, se integrar a mim, se tornar outra coisa.

O que pode a ficção? Para que servem os sonhos e a escrita? Tantas perguntas, e tantas tentativas hesitantes de resposta: especular novos caminhos possíveis. Encontrar formas de vingar aqueles que foram massacrados. Conhecer novas maneiras de chorar e o que fazer com nosso choro. Misturar as nossas vozes. Transformá-las.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Gostaria de terminar esse trabalho com um exercício imaginativo.

Você agora calça os sapatos de uma pesquisadora que está a dois anos carregando para cima e para baixo, perto do peito, uma inquietação. Essa inquietação se transforma em um texto pronto — um texto pronto, terminado, finalizado, entregue. E, ainda assim, incompleto. Um texto terminado não significa um texto resolvido. Que bom que é assim. De toda forma, é preciso concluir o que foi feito. O que aconteceu *até aqui*. Como terminar? Ao contrário da narradora do romance de Verunsch, você não quer quebrar a aliança com quem quer que esteja lendo. O que você faz?

O que eu faço?

Iniciei esse trabalho com um convite, ressaltando que, como todo convite, poderia ser recusado. O convite era o de caminhar por essas palavras e essas ideias — tristes, mordazes, angustiantes, esperançosas. E pela inquietação, a minha grande inquietação: o que pode a ficção? O real pesa imensamente — e não mais que a mão de uma criança (Andrade, 2012). Ou do que a gravura de uma criança, rabisco no papel, tão, tão suave e ainda assim: o peso de tudo em seus olhinhos de jabuticaba. Finalizo esse trabalho com a ideia de algumas coisas que a ficção pode, que a ficção talvez possa. Sinto que tudo habita na minha certeza, fruto de tantos anos colada com a literatura, de que a ficção, ainda que não possa mudar o mundo, pode nos mudar — de maneiras boas, de maneiras ruins. Grandes ditadores que foram grandes leitores. Grandes revolucionários que não foram. O mundo existe à revelia da literatura. A literatura não existe à revelia do mundo.

Disse que o real pesa imensamente. Estamos sempre tão cansados de carregá-lo. Catástrofes climáticas, a exploração da força de trabalho, as dores do capital, as dores do gênero, as dores da colonialidade, e tantas outras dores possíveis. Tantas maneiras de morrer, de ferir, de sentir dor. Entro em parafuso: vejo uma árvore, um pássaro, um amigo, um poema — algo retorna. Como pode essas coisas que não salvam o mundo salvarem o mundo? Fico impressionada com tudo que é frágil e que faz. Como é possível, com tamanha fragilidade, fazer? Tudo o que é nada e é tão pouco — e tanto. Minha cabeça opera desnecessariamente em polos: não existe salvação, existe salvação; não existe consolo, existe consolo. Qual a finalidade de se dividir assim? Um personagem, que é dos meus melhores amigos, já falou: tudo é e não é (Rosa, 2006).

O que tudo isso significa para esse texto?

No primeiro capítulo, trabalhei com as ideias de ficção história e ficção especulativa. *O som do rugido da onça* me parece um romance entre esses dois registros, um espaço entre. A dimensão histórica está presente no romance, tal qual a dimensão do “e se”, tão cara aos registros da ficção especulativa. Falei de como o tempo aparece no romance — uma espiral, não uma linha. Pensei especialmente na figura de Iñe-e, a protagonista do romance de Verunschik, e como ela é em si essa tensão entre história e especulação, entre o real e a ficção. Iñe-e é um produto da imaginação: nem mais a menina miranha, nem a Isabella narrada pelos naturalistas.

No segundo capítulo, tratei da vingança. Alguns olhares sobre a vingança foram apresentados — e aquele com qual eu segui até o final foi o da vingança pela via da ficção. A vingança é aquilo que nós podemos fazer, ainda que seja o mínimo, ainda que seja apenas um livro. Observei como a vingança aparece na narrativa do romance de Verunschik: rasurando a imagem dos naturalistas, recontando suas histórias, reconfigurando suas narrativas, criando algo por cima do que eles eram — da mesma maneira que eles criaram algo por cima do que a menina miranha era. A vingança também fica mais direta quando Iñe-e transforma-se em onça e fica de tocaia na morte de seus captores: fica mais direta, claro, ainda no mundo da imaginação e da ficção. Uma vingança pela via da ficção é uma vingança que o leitor pode compartilhar.

No terceiro capítulo, segui com a ideia do que obra e leitor podem compartilhar: dessa vez, me voltando para o luto. Apresentei minha visão do romance como um monumento fúnebre: um espaço físico (você pode segurar o livro em suas mãos!) no qual podemos chorar por essas crianças. Acredito que a narradora do romance, além da raiva — que leva à vingança — sente uma imensa tristeza. Essa tristeza é outra das sensações repartidas pela via da obra de arte. *O som do rugido da onça*: um livro que mesclando história e ficção pode nos ajudar a lidar com nossas perdas coletivas, com nosso luto coletivo, com as dores que devemos sentir enquanto nação: uma nação cheia de contradições, em que sofrimentos são constantemente jogados de lado, apagados. A ficção aqui aparece como uma possibilidade de não desviar o olhar. A criação de uma narrativa é um ensinamento de atenção.

E nos três capítulos, a repetição da mesma pergunta — o que pode a ficção? Imaginei, tateei, tentei respostas em todos eles. A ficção como espaço de muitas possibilidades: o choro, o riso, o reencontro, a dor, a vingança, a raiva, a alegria, o alívio, a compaixão. A ficção como espaço de transformação — nosso espaço de transformação. Continuamente, enquanto escrevia esse texto, percebia minha falta de respostas, meu apoio na palavra “talvez”. Talvez algumas coisas sejam possíveis. Talvez elas não sejam. Talvez eu consiga encontrar uma resposta, talvez

não. Talvez você concorde comigo, talvez não. O que eu posso fazer diante da literatura, se não ter perguntas, dúvidas?

O texto de Verunschik mexe comigo porque a realidade das crianças indígenas morrendo tão longe de casa, tão longe das próprias palavras, tão longe de tudo dói como a mordida de um grande felino. Mexe comigo porque eu não conhecia essa história e passei a conhecê-la pelo caminho da ficção. Mexe comigo porque foi pela via da ficção que pude chorá-la, que pude lamentá-la.

O poder transformador da ficção, da literatura, existe e não existe. Não existe, porque muitas pessoas se transformam sem ele. Existe, porque muitas pessoas se transformam com ele. No mundo, encontramos muitas formas de respirar, de expressar, de reelaborar. A literatura é uma chave, uma porta, uma ponte — e às vezes, um muro, um espinho, uma algema. As contradições fazem parte da história, da imaginação, da raiva que gera a vingança, da dor de onde nasce o luto.

É um romance. Uma obra da ficção. Um produto da imaginação. Uma mistura feita com o real e o sonhado, uma mistura do que a autora pesquisou e o que ela desejou. Ao final de tudo, não sei se sinto que conheci a criança miranha. Mas sinto que pude conhecer Iñe-e — com todas as suas tensões e questões, com todas as dúvidas, com toda a dor. E conhecer Iñe-e é reconhecer que a forma que contamos uma história faz parte da própria história. É reconhecer que aquilo que nós, humanos, colocamos no mundo, esteve antes dentro de nós. Nossa forma de contar, nossa forma de narrar, nossa forma de imaginar. Somos modificados pelas nossas emoções e ideias. Martius tentando reescrever sua história. Verunschik tentando reescrever essa história. E eu, a pesquisadora, tentando escrever sobre uma história — uma história que começa no mundo e termina na literatura. Uma história que termina sem fim na literatura e retorna para o mundo.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Claro enigma*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Sentimento do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Tradução: André de Malta. São Paulo: Editora 34, 2017.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução: Paulo Pinheiro. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2017.
- BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. O novo romance histórico brasileiro. *Via Atlântica*, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 168-177, 2000. DOI: 10.11606/va.v0i4.49611. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/49611>. Acesso em: 28 jan. 2025.
- BÍBLIA sagrada. Tradução: João Ferreira de Almeida. 3. ed. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2018.
- BRAND, Dionne. *Um mapa para a porta do não retorno: notas sobre pertencimento*. Tradução: Jess Oliveira e Floresta. Rio de Janeiro: A Bolha, 2022.
- BRITTO, Paulo Henriques. *Por ora: poesia reunida (1982-2018)*. Portugal: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2021.
- CARL Friedrich Philipp von Martius. In: *Wikipédia*. San Francisco: Wikimedia Foundation, 14 dez. 2024. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Carl\\_Friedrich\\_Philipp\\_von\\_Martius](https://pt.wikipedia.org/wiki/Carl_Friedrich_Philipp_von_Martius). Acesso em: 29 jan. 2025.
- COSTA, Maria de Fátima. Os “meninos índios” que Spix e Martius levaram a Munique. *Artelogie*, v. 14, Paris, 2019. DOI: <https://doi.org/10.4000/artelogie.3774>. Disponível em: <http://journals.openedition.org/artelogie/3774>. Acesso em: 29 jan. 2025.
- DUNKER, Christian. *Lutos finitos e infinitos*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2023. E-book Kindle.
- DUNKER, Christian. Teoria do luto em psicanálise. *Pluralidades em Saúde Mental*, Curitiba, v. 8, n. 2, p. 28-42, 2019.
- ESTEVES, Antônio R. *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Tradução: Ligia Fonseca Ferreira e Regina Salgado Campos. São Paulo: Zahar, 2022.
- FREUD, Sigmund. *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FREUD, Sigmund. O poeta e o fantasiar. Tradução: Ernesto Chaves. In: DUARTE, Rodrigo (org.). *O belo independente: textos estéticos clássicos*. Belo Horizonte: Autêntica; Crisálida, 2012.

GALDINO, Victor. *Imagens da noite*. São Paulo: GLAC, 2024.

GALEANO, Eduardo. *Memória do fogo 1: nascimentos*. Tradução: Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. *Tintas: Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane*, Milano, n. 2, p. 199-221, 2012. DOI: 10.13130/2240-5437/2790. Disponível em: <https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/2790>. Acesso em: 6 fev. 2025.

GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. Tradução: Martha Conceição Gambini. São Paulo: Editora Unesp, 1990.

GIRARD, René. *O bode expiatório e Deus*. Tradução: Márcio Meruje. Covilhã: LusoSofia, 2009.

HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. *Revista Eco-Pós*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 3, p. 12-33, 2020. DOI: 10.29146/eco-pos.v23i3.27640. Disponível em: [https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco\\_pos/article/view/27640](https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27640). Acesso em: 28 jan. 2025.

HARTMAN, Saidiya. *Vidas rebeldes, belos experimentos: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encrenqueiras e queers radicais*. Tradução: Floresta. São Paulo: Fósforo, 2022.

JAMESON, Frederic. O romance histórico ainda é possível? *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 77, mar. 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/xDSWf78FZTqyfnhBdgSvtpB/>. Acesso em: 29 jan. 2025.

JOHANN Baptist von Spix. In: *Wikipédia*. San Francisco: Wikimedia Foundation, 6 nov. 2024. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Johann\\_Baptist\\_von\\_Spix](https://pt.wikipedia.org/wiki/Johann_Baptist_von_Spix). Acesso em: 29 jan. 2025.

JOYCE, James. *Ulysses*. Tradução: Caetano Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

KARADIMAS, Dimitri. A morte entre o povo miranha. Tradução: Edgar de Assis Carvalho e Mariza Perassi Bosco. In: GODELIER, Maurice (org.). *Sobre a morte: invariantes culturais e práticas sociais*. São Paulo: Edições Sesc, 2017.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LAVIGNE, Nathalia. O rapto de crianças indígenas por cientistas alemães em expedição pelo Brasil no século XIX. *BBC News Brasil*, Berlim, 15 maio 2024. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/cll4zdzq3n00o>. Acesso em: 6 fev. 2025.

LIMULJA, Hanna. *O desejo dos outros: uma etnografia dos sonhos yanomami*. São Paulo: Ubu, 2022.

LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

LUDMER, Josefina. *Aqui América latina: uma especulação*. Tradução: Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

MARTINS, Pablo Gonçalo; GONÇALVES, André Luís. Apresentação: Dossiê: Fabulações e cenas especulativas. *Revista Cerrados*, Brasília, DF, v. 33, n. 64, p. 6, 2024. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/53714>. Acesso em: 28 jan. 2025.

MATA, Anderson Luís Nunes da. Infância na literatura brasileira contemporânea: tema, conceito, poética. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, DF, n. 46, p. 13-20, 2015. DOI: 10.1590/2316-4018461. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/10032>. Acesso em: 28 jan. 2025.

MICHELINY Verunschik vence o Prêmio Oceanos 2024. *Pernambuco*, Recife, 6 dez. 2024. Disponível em: <https://pernambucorevista.com.br/secoes/noticias/micheliny-verunschik-vence-premio-oceanos-2024>. Acesso em: 2 jan. 2025.

MIRANDA, Ana. *A última quimera*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MIRANDA, Ana. *Dias e dias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MOMBAÇA, Jota. *Não vão nos matar agora*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MUSSA, Alberto. *Meu destino é ser onça*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2023.

NADER, Paulo. *Introdução ao estudo do direito*. 34. ed. Rio de Janeiro: Forense, 2012.

NILSON. *Pequeno caderno maranhense*. Recife: CEPE, 2024.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução: Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.

PEDROSA, Celia et al. (org.). *Indicionário do contemporâneo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

PINTO, Júlio Pimentel. *Sobre literatura e história: como a ficção constrói a experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

RICŒUR, Paul. *O justo 2: justiça e verdade e outros estudos*. Tradução: Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

ROSA, João Guimarães. *Estas histórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

SANTIAGO, Silviano. *Graftias de vida: a morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

SOUZA, Andressa Mayara Silva; PONTES, Suely Aires. As diversas faces da perda: o luto para a psicanálise. *Analytica*, São João del-Rei, MG, v. 5, n. 9, p. 69-85, dez. 2016. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2316-51972016000200007&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-51972016000200007&lng=pt&nrm=iso). Acesso em: 4 fev. 2025.

SOUZA, Waldson. *Afrofuturismo: o futuro ancestral na literatura brasileira*. 2019. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2019. Disponível em: <http://icts.unb.br/jspui/handle/10482/35472>. Acesso em: 29 jan. 2025.

SPIX, Johann Baptist von. *Viagem pelo Brasil (1817-1820)*. Brasília, DF: Senado Federal, 2017. 3 v., il. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/573991>. Acesso em: 29 jan. 2025.

STEFANINI, Marília Rulli. Justiça e/ou vingança sob o viés filosófico. *Revista Jurídica Luso-Brasileira*, Lisboa, n. 4, 2019. Disponível em: [https://www.cidp.pt/revistas/rjlb/2019/4/2019\\_04\\_1221\\_1241.pdf](https://www.cidp.pt/revistas/rjlb/2019/4/2019_04_1221_1241.pdf). Acesso em: 29 jan. 2025.

VERUNSCHK, Micheliney. *O salto e o salto da grande onça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

VERUNSCHK, Micheliney. *O som do rugido da onça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

VERUNSCHK, Micheliney; IZABEL, Tomaz Amorim. “Precisamos de rupturas”. *Rascunho*, São Paulo, n. 253, maio 2021. Disponível em: <https://rascunho.com.br/entrevista/precisamos-de-rupturas/>. Acesso em: 3 de fev. 2025.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Ubu; n-1, 2018.

WEINHARDT, Marilene. Considerações sobre o romance histórico. *Revista Letras*, Curitiba, v. 43, 1995. DOI: 10.5380/rel.v43i0.19095. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19095>. Acesso em: 29 jan. 2025.