

FERIR MELHOR: ESPECULAÇÃO, LUTO E VINGANÇA EM *O SOM DO RUGIDO DA ONÇA*

TO HURT BETTER: SPECULATION, MOURNING AND REVENGE IN *O SOM DO RUGIDO DA ONÇA*

Dossiê:

Fabulações e cenas especulativas



ORGANIZADORES:

Dr. André Luís Gomes



Dr. Pablo Gonçalo Martins



CERRADOS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

v. 33, n. 64, abr. 2024

Brasília, DF

ISSN 1982-9701



FLUXO DA SUBMISSÃO

Submetido em: 10/01/2024

Aceito em: 30/03/2024

DISTRIBUÍDO SOB



Morgana Fernandes



UnB | morgfeijao@gmail.com

Ludimila Menezes



UnB | ludimilammenezes@gmail.com

Resumo/Abstract

Em *O som do rugido da onça* (2021), Micheline Verunschck constrói um monumento fúnebre por meio de um romance. Por baixo do luto, há também uma possibilidade de vingança. A fim de sustentar a hipótese da obra dar um passo além do romance histórico, elaboramos aqui a ideia de que Verunschck cria uma fantasia diante de um desejo insatisfeito (Freud, 2012) e que essa fantasia se transforma em uma escrita de vingança. Comparamos o movimento de Verunschck ao de Hartman (2022) e, a partir da comparação, consideramos a possibilidade de diferenciar a especulação que busca se vingar daquela que busca reparar.

Palavras-chave: especulação, vingança, luto.

In *O som do rugido da onça* (2021), Micheline Verunschck builds a funeral monument through a novel. Beneath the grief, there is also the possibility of revenge. In order to support the hypothesis that the work takes a step beyond the historical novel, we elaborate here on the idea that Verunschck creates a fantasy in the face of an unsatisfied desire (Freud, 2012) and that this fantasy turns into a piece of revenge writing. We compare Verunschck's movement to Hartman's (2022) and, based on the comparison, we consider the possibility of differentiating speculation that seeks revenge from that that seeks repair.

Keywords: speculation, revenge, mourning.

INTRODUÇÃO

Ficção especulativa é um termo que comumente vem atrelado a algumas dificuldades delimitativas. Quando pensamos nessa expressão, a primeira conexão geralmente é a de se colocar dentro da ficção especulativa, a ficção científica — o que parece sua vertente mais óbvia —, mas também a própria fantasia e suas derivações. No entanto, como costuma acontecer, pensar é desdobrar um conceito: existem tantos textos e tantos filmes que não são ficção científica nem fantasia, mas que se enquadram, de alguma maneira, na ideia ficção especulativa (OZIEWICZ, 2017). A inscrição de temporalidades concorrentes que disseminam futuro em um passado desorbitando a noção teleológica de presente histórico.

Especulação por especulação, toda ficção parece especular algo. O que marca, então, a ficção especulativa? Qual a especificidade? O som do rugido como ficção especulativa, um domínio narrativo de encruzilhadas temporais e redimensionamento ontológicos que radicalizam a palavra natureza e a presença de agência e protagonismo de sujeitos indígenas.

Verunsch, ao aglutinar cosmogonias indígenas que já ganham concretude com a ilustração da capa assinada pelo artista visual roraimense Jaider Esbell, e explorar uma revinda incessante de espectro histórico compõe uma ética de simbiose de mundos de natureza social e não humana que forja um lirismo agônico de empenho dramático e revisionista com personagens que catalisam crises epistêmicas, sociais e ecológicas.

É tentador resumir a ficção especulativa como “a ficção do *e se?*”. Mas, para além disso, a especulação aqui também trabalha com modos de ver. Ora, por mais que queiramos fugir, estamos fadados à nossa realidade — os cogumelos podem até ajudar, mas preferimos as doses que não alteram para sempre a nossa visão do real, ou do que vemos como o real. Para especular, precisamos de uma delimitação do que vemos como realidade — e então, ultrapassá-la.

Roland Barthes vê essa pulsão da linguagem ficcional em ultrapassar o real em seu *Aula* já que na economia da mimesis entre as superfícies de contato do signo e do referente sempre vigorarão os processos múltiplos de significação, o que tornaria a Literatura categoricamente realista por ter como premissa o real por objeto de desejo, e irrealista por acreditar sensato o desejo do impossível:

Entendo por literatura não um corpo ou uma sequência de obras, nem mesmo um setor de comércio ou de ensino, mas o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever. Nela viso portanto, essencialmente, o texto, isto é, o tecido dos significantes que constitui a obra, porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro. Posso portanto dizer, indiferentemente: literatura, escritura ou texto. (BARTHES, 2015, p. 15-16)

A escritura de Verunsch ao investir no “e se” recusa a elaborar a linguagem ficcional em um trânsito meramente contextual erigido sob os efeitos de correspondência do pacto de referencialidade entre figuratividade e representação. Ainda com Barthes (2014, p. 18) e sua mirada analítica de analisar a escrita como uma realidade ambígua, um confronto entre escritor e sua sociedade e, uma espécie de transferência mágica, domínio da imaginação que alcançamos o Som do rugido da onça escritura em oposição a preservação ou satisfação da realidade, perdendo-se pelas tentações do sentido, pelas liberações das diferenças, pelo apogeu da imaginação.

Um romance histórico que deforma o gênero ao catalisar e embolar temporalidades de Brasis violados: seja o colonial ou o bolsonarista. Brasil que se enverga ficcionalmente sob os urros e a vigilância, em rastilho, de uma linguagem barroca às voltas com um futuro combativo e um passado desconcertado. Michely Verunsch corrompe o decalque positivista dos registros naturalistas de Martius e Spix, reconhecidos pela famosa expedição austríaca oitocentista de matiz botânica, ao fazer irromper vozes, olhares e corpos adoecidos das crianças indígenas sequestradas e traficadas para a Baviera. O ponto de partida para essa rasura em radiância de fabulação é a representação

em litografia de Iñe-e observada pela personagem Josefa, uma paraense agora moradora de São Paulo em uma exposição financiada por um banco.

Ali, em uma contemplação da viagem de terror imposta às duas crianças, as vozes narrativas encampam uma dicção de transluciferação dos acontecimentos, uma tradução lírica, arisca e inventiva que possibilite uma reassunção dos corpos mas sobretudo da memória de Iñe-e e Caracara-í. *O som do rugido da onça* mira em outras mimeses, e é também pela diferença dos significantes em suas materialidades que disseminam sentidos encravados que uma outra escritura do Brasil ganha morada no texto ficcional de Verunsch. Memórias que se relançam em uma revinda de recomeços e arremessos e encarnam desencantamentos e demandas que não se encerram na palavra justiça.

A viagem é mais longa, o desejo tanto da personagem Josefa quanto das crianças, dos animais e dos rios - que aqui são entes de voz, sentimentos e emprestam uma espécie de pensamento mágico que se verte em cosmogonias e descomeços — é pela sobrevivência do som, pela irrupção da voz, do rugido que aporta implodindo quaisquer leituras ou pactos de reconciliação seja no tempo do agora ou nos anteontens coloniais.

É claro, as delimitações do real não são tão simples. O presente artigo é escrito por pessoas que não acreditam em deuses, mas que são crentes demais. Obviamente, acreditamos nos búzios do Candomblé; nas incorporações da macumba; em gente que desmaia na igreja porque o Espírito Santo baixou; em rio que tem voz e em menina que vira onça. Acreditamos em tudo isso, mas ainda assim, estamos limitadas: não conseguimos — ainda — ver. Mas conseguimos imaginar — o que, afinal, é apenas outro modo de ver na impossibilidade de ter outros olhos.

A ficção já se ocupa da vastidão do mundo em que fomos criadas — esse da “tradição ocidental”, ou “tradição cristã”, ou qualquer forma de evocar uma miríade de imagens que parecem ser compartilhadas por nós, acadêmicas escrevendo esse texto, com vocês, acadêmicos que o leem. Muitas vezes, livros são considerados portas para outras vidas, outras realidades; portas para dentro de um outro que é nós mesmos, e outros que são mesmo outros. Então talvez o que se coloque em jogo na ficção especulativa, sua especificidade ante tantos outros gêneros de ficção, é que não apenas o mundo é vasto — mas os mundos são.

Tentamos aqui tatear alguns pontos, esboçamos possibilidades, assim como a ficção especulativa esboça mundos possíveis. Queremos afastar *O som do rugido da onça* (Verunsch, 2021) do romance histórico onde ele deve ser afastado, aproximá-lo onde pode ser aproximado. Queremos lê-lo — e o lemos — como uma obra de ficção especulativa, pelo seu manejo com o passado, com o presente, com o que se desenha no futuro. Pretendemos formular uma distinção entre possíveis especulações do passado — todo romance que busca resgatar aqueles que o tempo injustiçou, de certa forma, busca uma reparação, especula para reparar; o que lemos em Verunsch é a falta de possibilidade dessa reparação — sua especulação busca se vingar. Queremos, um pouco, pensar na vingança que parte da fantasia, fantasia essa que parte do luto; a vingança que surge da perda. A ideia central que conduz o texto é que a ficção especulativa pode nos mover não só na direção do *e se?*, mas também nos mobilizar para, cientes da suposta imutabilidade do passado, renovar mais do que os acontecimentos, nosso olhar sobre eles.

UM ROMANCE ENTRE

Quando pensamos em *O som do rugido da onça*, precisamos nos perguntar: onde está a especulação aqui? O que torna este romance próximo da ficção especulativa e não do romance histórico? Ou então, o que o coloca como um híbrido?

Micheline Verunsch, autora do romance, escritora e historiadora, constrói sua narrativa em dois tempos distintos: no passado, trata do evento histórico — sequestro de crianças indígenas por renomados botânicos alemães — e, no presente, utiliza-se da personagem Josefa, integral criação sua, para refletir sobre questões como miscigenação, feminismo, e a própria situação dos povos indígenas ainda nos dias de hoje.

Deixando o Lukács meio minuto de lado, o senso comum faz com que queiramos colocar a história que Verunschik narra nos domínios do romance histórico por se tratar de algo que de fato aconteceu; uma narrativa de acontecimentos verídicos. O famoso texto de Hayden White, *O texto histórico como artefato literário*, de 1970, nos faz pensar aqui que, quando estamos diante de obras que abordam um período que classificamos como passado, estamos também diante das fronteiras entre historiografia e ficção. O trabalho da história envolve investigação de arquivos e de documentação, mas também boas doses de imaginação — e de ordenação. O movimento de escrever a história é quase o mesmo de se escrever o romance, com a diferença de que, supostamente, na história estamos lidando com fatos; no romance, com a ficção.

Retomando Lukács, ele considera que o cerne do romance histórico está na “especificidade histórica do tempo da ação condicionando o modo de ser e de agir das personagens” (Weinhardt, 1994). Ou seja, o cerne do romance histórico está no modo em que o tempo presente de fato age sobre nós e nossas escolhas diárias. Acontece também que aquilo que está presente no romance histórico não está cristalizado, solidificado — o passado retratado em um romance histórico ainda vive e reverbera no presente, ainda pode ser pensado e ressignificado (WEINHARDT, 1994).

Ora, então poderíamos concluir que *O som do rugido da onça* é, antes de mais nada, um romance histórico. Os personagens, verídicos, agem exatamente da maneira que agiram quando vivos, condicionados pelo tempo, que é passado e presente: a violação dos direitos indígenas segue num contínuo desesperador pela sua dificuldade em ser quebrado. Não só isso: pela forma que Verunschik conta a sua história, conseguimos olhar para esse passado vivo e repensá-lo; até mesmo pela ancoragem ao presente com a personagem Josefa.

Mas...

Acontece que não é apenas um olhar para o tempo histórico (passado e presente) que nos está sendo ofertado pela autora. O que há também é a onça. A onça faz parte da narrativa do livro, não apenas como uma personagem — Tipai uu, a onça grande, e Uaara-Iñe-e, quando Iñe-e é encantada como onça —, mas também como algo da própria tessitura do romance. A onça extrapola os limites da nossa linguagem, num diálogo inescapável da nossa mais famosa onça-transformada-em-fala, a onça do ex-onceiro de Guimarães Rosa.

A fala da onça escapa da nossa lógica ocidental. O romance de Verunschik não apenas reconta um fato — ela transforma, até onde pode, o fato recontado. Iñe-e vai morrer a morte que de fato morreu — sequestrada, em um país estrangeiro, longe dos seus, privada de comunicação. Mas Iñe-e também vai retornar, menina-feita-onça, vai continuar existindo, vai existir até mesmo para além de seus captores. O que o romance consegue é andar na terceira margem, estar entre um mundo e outro, entre a história fatídica e a reformulação especulativa. Mundos possíveis.

Entre o romance histórico e o romance especulativo, sim. Mas também entre o luto e a vingança.

É claro que o luto está lá, permeando tudo. A autora estava em uma exposição no Itaú Cultural quando se deparou com a imagem de duas crianças indígenas, identificadas como Isabella — criança miranha e Johann — criança juri. Uma breve explicação na placa ao lado indicava que essas duas crianças tinham sido levadas como parte da fauna brasileira pelos botânicos Spix e Martius. É isso, ponto final. No romance, em que o passado e o presente dialogam, é Josefa quem passa por essa mesma experiência, e que se revolta da mesma forma que a autora: “Os índios vistos como parte da fauna: o texto da parede em letras graúdas a atinge como um soco. [...] Sem nenhum adorno, sem nenhuma vergonha em naturalizar a barbárie, as palavras do curador a desnorteiam” (VERUNSCHK, 2021, p. 89) — a diferença é que Josefa então parte para pensar sobre suas raízes indígenas. E o que Verunschik fez, como historiadora, foi pesquisar.

Freud, em *Luto e melancolia* (2011), fala do trabalho de luto. O trabalho de luto envolve não só perder o objeto — esse é o primeiro choque. No tempo subsequente, o que se faz é meditar sobre aquilo que se perdeu. O luto não se restringe a perda ocasionada pela morte de alguém: perde-se uma pátria, um ideal, um amante. Um sujeito perde algo que lhe é caro, e é preci-

so que haja uma elaboração sobre o que foi perdido; elaboração que evolui para se pensar no que perdemos com o objeto perdido, todas as possibilidades que são tolhidas com a perda.

No rastro do sequestro dos personagens indígenas, o texto de Verunschck porta as duas crianças como presenças que não se arredam, o apelo mnemônico e nostálgico é pacto que faz da linguagem um abrigo metafísico e material, uma espécie de canto para que o luto não só não se dissipe como seja força motriz para os embates e imaginação.

As crianças estão ali introjetadas em uma elaboração lírica, sensorial e repleta de vingança. As vezes narrativas escolhem não palmilhar pacificações e investem no fracasso do luto que não negocia desvio ou substituição, a perda como ente precipitador de memória e vingança é fundante da melancolia como temporalidade do romance. Ainda com Freud, Maria Rita Kehl (2014, p. 48) alerta que a questão é que na melancolia o sujeito não está efetivamente tentando superar uma perda: está reagindo contra ela.

É preciso experimentar a ausência, torná-la quase palpável. Algo ou alguém já não está mais lá, essa ausência desbalanceia a vida da pessoa enlutada, mas não se deve tentar apressá-la a ficar bem: deve-se dar o tempo, o tempo do trabalho. Nossa visão do livro é que ele é um trabalho de luto.

Um luto em que você nem sabia o que tinha perdido — e do mesmo jeito que Verunschck descobriu a perda lá, na exposição, nós descobrimos a nossa enquanto lemos o livro. Crianças indígenas levadas para a Europa como fauna brasileira.

Mas ela não para aí — sim, uma obra erguida no luto, mas com algo que se anuncia nas primeiras páginas, outra chave para a leitura: “Ademais, usa-se essa voz e essa língua porque é com ela que se faz possível ferir melhor. É possível envenená-la [...] é possível incendiá-la [...] é possível usá-la como se quisesse” (VERUNSCHK, 2021, p. 15). Além do luto, temos também a vingança. A tentativa de vingança. Ou, para esse texto, a fantasia da vingança.

“ESTA HISTÓRIA PROCURA O SOL”

Evocamos Freud com sua teoria do luto, agora é hora da fantasia. Em “O poeta e o fantasiar” (2012), Freud tece considerações acerca da atividade do poeta. Primeiro, registra o fascínio — e, apesar de sua 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). Acreditamos 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 fala daquilo que Aristóteles já tratava na Poética. Na arte, coisas que consideramos terríveis na realidade podem nos causar uma espécie diferente de prazer. A tal da catarse.

O fantasiar é afim à criação literária, é também uma reordenação, representação ou transfiguração do mundo em um nova ordem. Faz parte do jogo — refazer o mundo. Freud nos diz que a maioria das pessoas esconde suas fantasias depois de adultas porque as fantasias se formam diante tão somente de desejos insatisfeitos. Esse não é o caso do poeta nem da criança, cujo fantasiar não está necessariamente atrelado a uma vontade de modificar o mundo ao redor. Mas talvez esse seja o caso de nossa poeta, Verunschck — uma recriação do mundo, sim, uma fantasia diante de uma realidade insatisfatória: a realidade da construção do Brasil, inescapável, a realidade daquilo que ocorreu com as crianças indígenas. A história está dada, resta a possibilidade de fantasiar.

Por se tratar de um romance que parte de um fato da história do Brasil, ele poderia ser um romance histórico tradicional, mas não é: nele, lemos extrapolações narrativas, avisos, saltos. O roman-

ce não segue uma ordem, vai do passado para presente, melhor, mescla passado e presente, mostramos 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. A autora sabe disso, então pula entre Iñe-e e Josefa, junta as duas por uma linha, ou até em uma espiral.

A voz narrativa também é traço à parte. 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, a narradora não incorrerá no mesmo erro. “Para contar essa história, Iñe-e adverte que não é possível ser tolerante” (VERUNSCHK, 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, no sentido de que é um exercício da imaginação para remendar o real. Não podemos escapar do sequestro de Iñe-e, nem de sua morte trágica na Europa. Também não podemos nos vingar de Spix e Martius pelo que eles fizeram — também já estão mortos há muito, seus nomes em glória na Alemanha. Botânicos renomados e referenciados na área. Não podemos evitar o que já aconteceu — a história, o pesadelo do qual nem Stephen Dedalus nem nós podemos acordar. 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 (2012, p. 274) 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”. Nossa realidade é insatisfatória, e Verunschck sabe muito bem disso; ela mesma está insatisfeita com o fato. Resta a ficção.

ESPECULAÇÃO PARA RESTAURAR; ESPECULAÇÃO PARA VINGAR

Façamos um contraste. Em *Vidas rebeldes, belos experimentos* (HARTMAN, 2022), temos alguns elementos que caracterizam o que chamaremos aqui de uma *escrita de reparação*: Hartman se utiliza do discurso oficial da virada do século XX sobre as jovens garotas negras para operar um contradiscurso, uma contranarrativa. Se os aparelhos estatais nos informam que essas jovens eram arruaceiras, loucas, depravadas sexuais, criminosas, Hartman 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 ler lido como alguém lê um romance — ela também borra os limites.

Por outro lado, não é esse mesmo movimento que opera a construção do livro de Verunschck. Ali, não há nada para reparar. Embora historiadora de formação, sua especulação não se volta para criar uma contranarrativa do mesmo formato de Hartman — as duas se propõem a fazer coisas distintas: uma é história; outra, ficção escancarada. Se olharmos a bibliografia de *Vidas rebeldes*, é capaz que nos percamos na quantidade de referências, longas e longas páginas de tudo que Hartman consultou para escrever sua obra historiográfica. Ao final de *O som do rugido da onça*, Verunschck elenca, de maneira breve, algumas de suas consultas e inspirações, e só, afinal, mais não é necessário para um trabalho de ficção.

Mas é aí que está o cerne que diferencia uma escrita que busca reparação de outra que busca vingança. Verunschck não tem a documentação estatal volumosa para contranarrar o acontecido. Como ela conheceu a história da criança miranha que passou a chamar de Iñe-e? Em uma exposição no Itaú Cultural. Verunschck transforma o próprio espanto que sentiu no espanto da personagem Josefa: “Os índios vistos como parte da fauna: o texto da parede em letras graúdas a atinge como um soco. [...] Sem nenhum adorno, sem nenhuma vergonha em naturalizar a barbárie, as palavras do curador a desnorteiam” (VERUNSCHK, 2021, p. 89). Só isso — crianças desenhadas pelas mãos que as levariam

para longe, problema algum visto nisso, tão inumanas que nem mesmo vale um registro estatal do movimento de captura. Fica tudo nas mãos de Spix e Martius.

O que queremos dizer aqui é que Hartman está, evidentemente, movimentando-se de forma distinta de Verunsch, por uma série de razões, que vão desde o tema de cada uma até o local de que cada uma parte. Hartman, mulher negra e revolucionária, escreve sobre as formas de revolução das mulheres negras da virada do século. Há um fio que conduz a experiência dessas jovens para a experiência da própria Hartman. Ela é capaz de imaginar a vida entre quatro paredes das pessoas que resgata em suas linhas por uma série de afinidades. Não é o mesmo processo de Verunsch. Em primeiro lugar, o tempo que separa a menina indígena miranha de Verunsch é muito maior do que separa Hartman de suas jovens rebeldes. Em segundo, Verunsch não é uma autora indígena — sua cosmovisão não é nem igual e nem mesmo semelhante à da criança que ela nomeia como Iñe-e.

Sobre o gesto de nomear, inclusive, temos em Hartman (2022, p. 34) que inventar um nome — o que Verunsch faz, não apenas com nomes, mas com palavras “indígenas” — não é uma solução, mas uma evasão do dilema. A autora prossegue: “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” (HARTMAN, 2022, p. 35). Ora, a menina de quem Hartman fala está numa fotografia, a menina de quem Verunsch fala está numa pintura. Ambas compartilhavam do mesmo destino de esquecimento, até as autoras teimarem em retirá-las desse rio.

No entanto, ainda em Hartman (2022), “[a]o ter um nome negado [...] ela passa a representar todas as outras meninas que seguem pelo seu caminho. O anonimato permite que ela assuma o lugar de todas as outras. A figura secundária cede ao coro”. Para Hartman, a ficção de um nome não funciona — seu livro não é um romance, afinal. Seu processo de escrita vislumbra uma possibilidade de reparar aquilo que foi feito àquelas meninas, e isso envolve especulação, mas não invenção; uma especulação restaurativa, digamos assim. Nós, brasileiros, sabemos muito bem que um nome é uma rima, não uma solução. Para Verunsch, o que há são apenas migalhas: 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 história que quer contar. Quem quer se vingar e está com as mãos vazias precisa imaginar maneiras de transformar as unhas em garras. Se não há solução possível, há de se apoiar na rima: especulação criadora.

A especulação restaurativa serve para a escrita de reparação. A especulação criadora servirá para a escrita de vingança. Ao contrário da reparação, a vingança não tem medida — Verunsch tem pouco, muito pouco: só palavras e palavras em português. 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 Verunsch por cima da imagem de uma criança real. “[...] usa-se essa voz e essa língua porque é com ela que se faz possível ferir melhor. É possível envenená-la [...] é possível incendiá-la [...] é possível usá-la como se quiser” (VERUNSCHK, 2021, p. 15). Como já dito, Verunsch não partilha da cosmovisão de Iñe-e — a vingança que Verunsch conhece é a mesma que nós conhecemos, a mesma que todos nós que crescemos com o “pensamento ocidental” conhecemos. Sua vingança, inclusive, é uma vingança ocidental: um romance. A questão aqui é que talvez mais do que ligada a por quem se vinga, o gesto deve ser o mais próximo de contra quem se vinga. Só assim é possível ferir melhor.

Verunsch tem dois sistemas diferentes em mãos. Ela é uma autora ocidental, utilizando-se de uma forma ocidental, contra aquilo que o ocidente fez aos povos indígenas. No entanto, no conteúdo, sua vingança busca uma aproximação com uma Iñe-e possível. Da mesma maneira que o ex-onceiro de Guimarães Rosa torna-se onça e vinga os seus parentes — entregando homens para onças; a vingança que Verunsch opera por meio de Iñe-e também envolve tornar-se onça. Como já dissemos, não apenas a onça que Iñe-e se torna, mas também a onça na própria linguagem, assim como em Guimarães Rosa. O experimentalismo de Rosa é sem precedentes e Verunsch bebe da fonte — ainda que não vá até onde ele vai, a voz do narrador de Rosa ecoa no romance.

A especulação de Verunsch não pode reformular a história que contamos sobre Iñe-e. Ao contrário do que acontece com Hartman, que nos mostra a vida possível das jovens para além da docu-

mentação oficial, o que Verunschck escreve não nos serve para “fazer justiça” — não estamos desfazendo a narrativa que Martius escreveu sobre a menina indígena miranha, porque ainda a conhecemos apenas como a criança da pintura. Mas estamos juntos de Iñe-e quando Martius morre, apavorado, em pensamentos sufocados pela selva, abocanhado pela onça. Mais do que justiça a Iñe-e, Verunschck utiliza o pouco que tem em mãos para se vingar por ela. A morte de Martius é patética em seu medo. E há pouco melhor para o espírito do que um algoz acovardado.

Em nossa leitura, o livro — o livro em si, inteiro, o objeto livro, que dá pra segurar na mão — é um monumento do luto. 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 de luto e estão nos chamando a participar desse luto. A fazer o trabalho desse luto. As lacunas são inúmeras. Como já disse, o próprio nome de Iñe-e teve que ser inventado, Verunschck também inventa o nome Caracara-í para o menino que chamaram de Johann. Temos ainda as outras crianças, as que morreram na viagem, anônimas. Então a escrita desse romance é uma forma de especular outras possibilidades para essas figuras, é também uma forma de vingança diante do mal causado e nunca reparado. E é uma forma de chorar, também.

“INTERMINÁVEL ONÇA!”

Longe de tentar exaurir os tópicos aqui abordados — a própria definição de ficção especulativa; o local do romance de Verunschck entre romance histórico e romance especulativo; os movimentos que transformam o livro em uma vingança, não uma reparação, este texto busca simplesmente o tatear inicial de um pensamento: formas possíveis de se usar o movimento especulativo.

Nos capítulos finais do romance, temos uma sucessão de citações que se intercalam com a narrativa. Desde uma carta de um bandeirante versando de sua matança de indígenas passando por um relato de Theodore Roosevelt sobre comer carne de jaguar, chegando em uma pequeníssima amostragem das inúmeras, inúmeras notícias referentes ao genocídio dos povos originários da terra que chamamos de Brasil. Documentos históricos, o mundo dos fatos verídicos e verificáveis manchando de sangue as páginas dos livros. Talvez essas sejam as páginas mais angustiantes da obra de Verunschck, as páginas em que a imaginação não recebe convite algum, é tudo terrivelmente palpável.

Junto disso, na ficção, “Uaara-Iñe-e viu que sua vida e sua morte se davam por repetidas nas vidas e nas mortes de outras crianças [...] muitas Iñe-es passando sob sua vista [...] morrendo tudinho de igual morte, em tempo muito curto de viver, tudo, tudo desperdiçado” (VERUNSCHK, 2021, p. 143) — embora nomeada, Iñe-e também faz parte do coro, tal a menina de Hartman. O nome de Iñe-e não existe na História, mas seu rosto existe, e seu olhar talvez se repita em muitos e muitos olhares já extintos pela violência. Acreditamos que esse é o momento crucial do sentimento de vingança da obra. Estamos lendo um livro, estamos impotentes diante de tudo que já aconteceu, que está ali noticiado, não há como mudar. A menina miranha, em vida, foi impotente contra o mal feito a ela. E então, “Uaara-Iñe-e não figurava mais nem como a menina que tinha sido nem como a onça nova [...] saiu do igapó como onça muita velha, onça que sabia ter reiva, e ódio suçaraneando dentro dela andejava pelo caminho de sangue” (VERUNSCHK, 2021, p. 145) — estamos com Iñe-e, não somos onça, mas o nosso ódio a acompanha.

Uaara-Iñe-e sai para sua caçada, Spix e Martius estão mortos. Então a narradora passa a se despir daquilo que vinha usando: da pele humana à língua portuguesa: “E saiba que não quero mais não também sua linguagem. Pode ficar com ela. Carecia dela pra mó de aliança. Agora, aliança tá desfeita” (VERUNSCHK, 2021, p. 155) — o português, o leitor, necessários para que a história pudesse ser assim narrada, descartados, com toda justeza, pela onça. Afinal, não há razão para aliança e nem para confiança. E num giro, a ameaça final se volta para nós, que tentávamos acompanhar o passo de Iñe-e, “o que eu quero, mecê não haverá de me dar pela afeição que disse me ter, que eu sei [...] hora dessas eu mesma pego e tomo de mecê no uso da mais fina força. Se prepare” (VERUNSCHK, 2021, p. 155).

Pela mistura de vozes narrativas — ou talvez pela sua intensificação; no começo ainda mais próxima do humano, ao final, transfigurada na voz da onça que logo irá nos deixar, mas que paira ameaçadora; é possível ir do luto desmedido e entristecido à fantasia da vingança. Ou não só ir de um

para o outro, mas lê-los juntos, indissociáveis. A perda e a revolta da perda. Ao falar de luto, Freud fala que é um trabalho da memória, que não deve ser interrompido — ao fim do trabalho, o que se perdeu está incorporado agora em quem perdeu. Mas é preciso pensar a perda. É preciso meditá-la. É preciso mensurá-la. O romance de Verunschik nos possibilita isso — antes não conhecíamos, agora conhecemos. Agora posso saber, ou imaginar, o que perdi. Mas vamos além.

Ao anunciar que suas palavras estão envenenadas e incendiadas logo nas primeiras páginas, e que assim é possível “ferir melhor”, Verunschik também nos oferece a possibilidade da vingança, ainda que apenas uma fantasia diante de um desejo insatisfeito. Essa é uma boa fantasia, a que se faz pela linguagem, pelo esmero com o trabalho do texto. É também uma boa fantasia porque nos permite um riso de escárnio. Em nome de deus foram perpetradas, e são, tantas violências — e o ensino é oferecer a outra face, humildade. Mas o romance não compartilha desse deus, dessa visão. Não há porque não usufruir do prazer de ver alguém que fez o mal sentindo dor ou medo ou pânico — sentindo exatamente o que fez uma criança sentir. Ainda mais: nós não temos acesso ao momento real da morte dos botânicos, nós não estamos fazendo de fato nada contra esses indivíduos. Aqui, o ataque é no âmbito da memória.

Se é no âmbito da memória, se faz parte da criação literária, se está circunscrito ao espaço do texto, não há motivo para temer a fantasia da vingança proporcionada pela escritora. Estamos de luto, sim. No Brasil, as perdas são sempre enormes — mas não precisamos nos resignar a elas. Há o que fazer. Mais do que o “e se” fosse possível um outro mundo para essa criança, há ainda imaginar novos mundos para o presente.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, R. *Aula*. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2015.
- BARTHES, R. *O Grau Zero da Escrita*. Trad. Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 2014.
- FREUD, S. *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FREUD, S. *Luto e melancolia*. Trad. de Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- FREUD, S. O poeta e o fantasiar. Trad. Ernani Chaves. In: DUARTE, Rodrigo (org.). *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Autêntica; Crisálida, 2012.
- HARTMAN, S. *Vidas rebeldes, belos experimentos: histórias íntimas de meninas negras desordeiras, mulheres encrenqueiras e queers radicais*. Trad. Floresta. São Paulo: Editora Fósforo, 2022.
- KEHL, M. R. *Ressentimento*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2014.
- OZIEWICZ, M. Speculative Fiction. *Oxford Research Encyclopedias: Literature*. 29 de mar. de 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190201098.013.78>. Acesso em: 02/04/2024.
- VERUNSCHK, M. *O som do rugido da onça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- WEINHARDT, M. Considerações sobre o romance histórico. *Revista Letras*, Curitiba, n. 43, p. 49-59, 1994. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19095/12396>. Acesso em: 16 dez 2023.
- WHITE, H. *O texto histórico como artefato literário*. Disponível em: <https://iedamagri.wordpress.com/wp-content/uploads/2019/07/hayden-white-o-texto-historico-como-artefato-literario.pdf>. Acesso em: 07/04/2024.