

*A invenção de um mundo comum em O som do rugido da onça, de Micheline Verunschik
(2021)*

Patrícia Names¹

INTRODUÇÃO

O livro *O Som do Rugido da Onça* é uma narrativa ficcional mesclada com fatos históricos, escrito a partir de vasta pesquisa histórica realizada pela autora Micheline Verunschik (2021). A obra conta a saga de duas crianças indígenas do povo Miranha e do povo Juri, que foram levadas do Brasil pela expedição capitaneada pelo zoólogo alemão Johann Baptist von Spix e do botânico alemão Carl Friedrich Philipp von Martius, dois cientistas bávaros que chegaram no Brasil em 1817 para catalogar espécies brasileiras. Estes naturalistas desembarcaram no Rio de Janeiro, numa expedição científica organizada pela Academia de Ciências da Baviera, cujo encargo era pesquisar e desbravar o interior do Brasil e registrar as suas impressões sobre a fauna, a flora e os povos que no Brasil habitavam naquela época.

Conforme conta a narrativa, Spix e Martius chegaram ao Brasil fazendo parte da comitiva da arquiduquesa austríaca Maria Leopoldina (Verunschik, 2021), que viajava para o Brasil para casar-se com Dom Pedro I. Eles percorreram o país a partir do Rio de Janeiro, passando por São Paulo, Minas Gerais, Bahia até chegar na Amazônia, recolhendo espécimes de plantas e de animais e catalogando registros culturais.

Iñe-e, a personagem principal, era muito pequena quando desapareceu do seu povo, o povo indígena Miranha, localizado na Amazônia, sendo encontrada horas depois, na beira de um rio, em companhia da onça Tipai uu. A menina estava intacta e foi, a partir daí, que começaram as desconfianças do pai da criança, o tuxaua João Manoel, que fora batizado com este nome por um frade, em uma de suas viagens, e que almejava ser como o homem branco. O pai da criança acreditava que a menina havia feito um pacto com a onça, e por conta disso, agora, a criança era inimiga, assim como a onça, de todos daquele povo.

¹ Mestranda em Teoria da Literatura – PUCRS.

A onça era um animal que todos deviam temor e respeito, por ser ela a dona da caça e um símbolo de poder. Era a onça a responsável por demarcar as fronteiras entre os Miranhas e os “outros”. Foi a partir daquele encontro com a “enorme onça”, a qual não fez mal nenhum à criança, que Iñe-e passou a ser como a onça *Tipai uu*, ou seja, inimiga do seu povo. Pois, como já referido, pensava o pai de Iñe-e, se a criança conhecia e sabia falar a linguagem da onça: “Ela um dia se transforma e nos devora a todos” (Verunsch, 2021, p. 18).

E é justamente a partir deste evento, o “onçamento” da criança, o pacto com a inimiga, que faz com que o pai da criança se autorizasse a dar a filha de presente aos estrangeiros, os pesquisadores europeus Spix e Martius, pois aquele pacto com a onça era um sinal de maldição. Conta a narrativa que era prática comum do povo Miranha trocar “com os brancos apenas os inimigos e os órfãos dos inimigos por mercadorias variadas e ferramentas de trabalho” (VERUNSCHK, 2021, p. 21). Porém, “desde que esses negócios com os estrangeiros se haviam tornado mais constantes, muitas coisas tinham mudado, e alguns dos seus modos e hábitos começaram a se entranhar no tuxaua, o pai de Iñe-e” (Verunsch, 2021, p. 21-2).

Ailton Krenak (2020, p. 45), na obra *Ideias para adiar o fim do mundo*, citando as palavras do xamã yanomami Davi Kopenawa, refere que o mundo acredita que tudo é mercadoria, a ponto de se projetar nessa mercadoria tudo o que somos capazes de experimentar, de modo que essa mercadoria é tudo aquilo que está fora de nós. Nesse sentido, o que se observa no decorrer da obra é um processo de desumanização do indígena – e sua consequente transformação em mercadoria – dado que muitas daquelas crianças indígenas que foram levadas para Alemanha morreram no caminho e lá nunca chegaram. Já àquelas duas únicas crianças indígenas, as personagens Iñe-e e Juri, que chegam ao destino europeu, é reservado um espaço em uma exposição exótica e uma condição de vida precária. Além disso, a relação que a menina indígena tem com o seu animal totêmico – a onça *Tipai uu* – demonstra a inquietude do povo da floresta, frente à situação e ao destino reservado a essas crianças.

A INVENÇÃO DE UM MUNDO COMUM

O que é comum? É aquilo que não varia, é aquilo que é recorrente. O que é recorrente no livro *O som do rugido da onça*? Como resposta tenho que o que é comum na obra em análise é a utilização dos três tempos: o passado, o presente e o futuro, tempos estes que estão no processo de construção da narrativa da obra, tanto na linguagem retórica que a autora utiliza, quanto na formulação da rememoração das crianças sequestradas, em especial àquelas duas personagens: a menina Iñe-e e o menino Juri. Esses três tempos aparecem não apenas na narrativa da menina-onça lembrando a sua trajetória, mas igualmente na história da própria escritora Micheliny Verunschik, trazendo à obra partes de sua narrativa pessoal, como nos seguintes exemplos mencionados pela autora durante uma conversa no lançamento *online* do livro em questão, em março de 2021: (1) No caso de um episódio de quando a autora também se perdeu de seu pai quando criança, com 6 anos de idade, em Recife. Disse Verunschik que, quando estava escrevendo o livro, experimentou chá de Ayahuasca e que, a partir do contato com este outro saber não ocidental, conseguiu se colocar no lugar das crianças perdidas, da criança que se perde do pai numa metrópole, de estar longe da família, de sua casa (Verunschik, 2021). (2) Disse, também, a autora, que a personagem Josefa recebeu um leve traço autobiográfico, quando, no primeiro momento, colocou nela o nome de sua mãe, depois quando tentou dar a ela um mesmo olhar de assombro, o mesmo assombro que a própria escritora teve quando encontrou as imagens das crianças indígenas na exposição *Coleção Brasileira*, no Itaú Cultural, da Av. Paulista, em São Paulo.

Verunschik (2021) disse que começou a escrever o *Som do rugido da onça* em 2017, quando estava fazendo um trabalho na Av. Paulista e numa manhã decidiu ver a *Coleção Brasileira*, no Itaú Cultural. Ela conta que tudo ia bem até o momento em que entrou na sala onde estão expostas as litogravuras das crianças Miranha e Juri e de mais um homem indígena. Com efeito, na narrativa ficcional, em uma exposição na Avenida Paulista, em São Paulo, a personagem Josefa se identifica com uma das gravuras que lá estavam expostas. Ao chegar em casa, a personagem pesquisa na internet as palavras “Miranha Spix Martius” e logo uma imagem da menina indígena surge na tela (Verunschik, 2021, p. 99).

OS TRÊS TEMPOS: PASSADO, PRESENTE E FUTURO

Os livros são artefatos que podem nos levar para outros lugares. Já no início da narrativa inicia um paralelismo espaço-temporal entre duas histórias – a história da personagem Iñe-e, o

passado ocorrendo no presente da leitura, e a história da personagem Josefa, nossa contemporânea. A forma como a autora escreve se dá a partir deste movimento, das relações entre o presente, o passado e o futuro, relações estas com rompimento de estruturas. A obra se desdobra em diferentes épocas que se entrecruzam com uma sucessão de outras histórias passadas, presentes e futuras. A narrativa abre a possibilidade de se mentalizar tempos distintos ao tempo do leitor, nos permitindo imaginar um diálogo entre as duas histórias. Nesse sentido, este cruzamento entre o passado com o agora contemporâneo nos mostra um passado colonial que irrompe através do tempo, atravessando os tempos.

Há indícios na narrativa que permitem se suspeitar que há um tipo de aviso e alerta na recuperação da memória da morte das crianças indígenas Miranha e Juri, seja em passagens com mistério psicológico, como no seguinte trecho: “Mas neste momento, por um átimo, seu olhar cruza com o de Iñe-e. E uma sombra anuvia seu pensamento” (Verunschik, 2021, p. 71). Esses pontos obscuros na obra, que provocam uma tensão psicológica no leitor, manejam habilmente um somatório ininterrupto de violências psicológicas e culturais que as crianças indígenas sofreram no exílio, que não foram documentadas, mas que puderam ser imaginadas, mediante um trabalho de transformação das memórias, das cosmovisões indígenas e dos eventos históricos objetivos documentados. A professora de cultura inglesa e de teoria literária na Universidade de Konstanz, Aleida Assmann (2011, p. 42), na obra *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*, nos adverte que a compaixão à memória dos mortos responde a um tabu cultural universal: “os mortos devem ser sepultados e levados ao repouso, pois de outra forma eles vão incomodar o descanso dos vivos e pôr em perigo a vida da sociedade”.

A obra em análise produz um desvelamento sistemático da tragicidade que surge da sensibilização dos eventos pela perspectiva cultural, mostrando de maneira intrínseca que as mortes ou sacrifícios das crianças indígenas ganham contornos monumentais para a memória cultural coletiva por suas vidas terem sido deslocadas para a Europa, justamente o continente núcleo de onde partiram todos os movimentos nacionais que assumiram a violência colonizadora como prática político-econômica nos séculos passados, e o livro, ao resgatar as subjetividades das personagens, revela novos aspectos da opressão colonizadora – a violência subjetiva, psicológica, cultural, linguística – que não foram devidamente documentados e examinados ao longo dos processos de colonização racista os quais vieram a desembocar nas novas formas contemporâneas do neocolonialismo financeiro, que mantém as antigas colônias

como supridoras de matérias-primas e *commodities* (mercadorias) para o sistema capitalista global.

Dizendo de outra forma o que foi acima assinalado, o significado da recordação das crianças indígenas como caso de memória cultural se estabelece no fato de que as crianças estão insepultas na memória cultural brasileira – porque foram arrancadas das terras daqui, e o livro, ao meu ver, consegue restabelecer a ordem cosmológica originária, tomando para si a tarefa de resolver a questão dos cadáveres que não receberam o funeral adequado à tradição dos povos originários, e que por terem sido levados para tão longe, permaneceram desconhecidos da cultura em geral.

A autora também contou, no referido lançamento *online* do livro, que ficou em choque quando entrou na sala da exposição e viu aquelas figuras muito familiares e que encontrá-las ali, na obra original, com os seus rostos olhando para ela, foi perturbador, tanto porque ela não conhecia a história deles, quanto por uma certa tristeza que ela até hoje sente vendo as reproduções dos seus olhares. Verunschik diz que não sabe precisar quantas vezes voltou na exposição do Itaú Cultural, que voltou várias vezes ao longo dos anos de 2016, 2017, 2018 e 2019, porque ficou tomada por uma obsessão por aquelas figuras, e se perguntava o que era que aquelas figuras causavam nela.

Foi a partir daí, num primeiro momento, que começou a pesquisar de forma intensa sobre as crianças, para tentar conhecê-las, e ficou impressionada que pouco se sabia sobre a vida delas, que pouca coisa havia disponível para pesquisa. Percebeu que era complicado conseguir alguma informação histórica, mas continuou visitando a exposição. Num segundo momento, decidiu escrever sobre elas. Até que um dia, quando o livro já estava praticamente pronto, a escritora compreendeu a razão pela qual voltava tanto àquela exposição: que visitava aquelas imagens como visitaria o túmulo de seu pai no cemitério. Foi esta a imagem que lhe veio como explicação às tantas idas à exposição na Avenida Paulista, então, ela percebeu que era isto, a rememoração, o que lhe movia naquelas visitas recorrentes.

OUTRAS VOZES COMUNS

Há, também, outras vozes que ganham espaço na obra analisada, como por exemplo, a narrativa do rio de Munique, a voz da montanha da ilha de Sumbawa, a voz do ar e a voz dos oceanos.

A história da menina onça, que ouvia as vozes e entendia a linguagem dos reinos dos bichos, das plantas e dos rios, nos remete àquilo que Ailton Krenak (2022), no livro *Futuro ancestral*, nos diz quando conta a história do rio Watu – o rio Doce, na língua Krenak. O rio Watu é “um corpo d’água de superfície que, ao sofrer uma agressão, teve a capacidade de mergulhar na terra em busca dos lençóis freáticos profundos e refazer sua trajetória” (Krenak, 2022, p. 36). Esse ensinamento de Krenak (2022), nos mostra as possibilidades de retorno à origem, por meio desses entrelaçamentos metafísicos e de mergulhos profundos na terra, a fim de mundos possíveis serem recriados.

Krenak (2022, p. 83), também, traz como exemplo a ideia da “montanha” vista “como sujeito” capaz de “abordar quem quer que seja”, e não como uma simples “abstração” de terra. Essa dinâmica de afetos lembrada por Krenak é capaz de refletir um dos fatos históricos-geográficos ocorrido em 1815, na Indonésia, quando o monte Tambora, em Sumbawa, entrou em erupção. Esse acontecimento é mencionado na obra *O som do rugido da onça*, como o episódio da “grande montanha” que “desengoliu o que lhe afligia” e vomitou aquilo que lhe fazia mal: “um sangue pastoso, a bile em brasa” (Verunsch, 2021, p. 90).

E com a “doença da montanha”, “todo o mundo esfriou”, inclusive a floresta de Iñe-e, e “não houve verão naquele ano”, o que se sucedeu foram “cheias gigantescas” e “as plantações foram perdidas” e as “doenças que refletiam os males da montanha se espalharam entre as pessoas” (Verunsch, 2021, p. 90-91). E assim, continua a narrativa:

Foram meses e meses vomitando aquela baba quente. Tanto que a montanha se apequenou depois daquilo, milhares de bichos, plantas, homens, mulheres e crianças morreram engolfados pela lava, sufocados pelas cinzas. Mesmo o mar se enegreceu de detritos. Então, no buraco que ficou no que antes era o topo da montanha, formou-se primeiro uma caldeia e, passado muito tempo, um lago (VERUNSCHK, 2021, p. 90).

Já Antônio Bispo dos Santos (2023), na obra *A terra dá, a terra quer*, nos chama a atenção para a importância do canto dos pássaros, canto esse que se relaciona com a memória como no seguinte excerto:

Nos primeiros passos da minha vida, os mais velhos me orientaram a ouvir os cantos dos pássaros e os chiados da mata. [...] Uma memória maravilhosa desse tempo, que ainda pulsa, é acordar ouvindo o canto da passarada informando quais as condições meteorológicas do dia. Os pássaros nos avisavam se ia chover, se ia ter sol ou se o céu ficaria nublado. Informado por eles, ainda antes de me levantar, eu já tinha noção de como seria o dia (SANTOS, 2023, p. 10).

A própria mata, para Santos (2023), possui uma voz própria com diversos sons, porque é produzida por muitos seres da natureza, voz essa que recebe o mesmo protagonismo dado ao canto dos pássaros e que se relaciona intimamente com a memória, confessando o autor que a memória dessas vozes possui um poder de reanimação anímica que lhe permite superar atribulações e retomar seu próprio caminho pessoal:

Ouvíamos a sonoridade emitida pela mata, a partir do movimento do vento e das águas dos riachos, rios e das cachoeiras, dependendo de por onde passávamos. No caminho da roça, os pássaros continuavam com as suas cantigas, comemorando a fartura que haviam encontrado ao colher os frutos das árvores. Eles também nos contavam sobre outras vidas que passavam por perto naquele momento, fosse por uma questão de segurança e proteção ou apenas anunciando que o ambiente estava sendo ampliado com mais presenças. Essas são memórias recorrentes, para as quais eu volto sempre que encontro um obstáculo na minha caminhada. É onde me reanimo e é de onde sou novamente remetido, agora com uma força maior, que ultrapassa os obstáculos e dá continuidade ao percurso (SANTOS, 2023, p.10).

Santos (2023) diz que compreendeu o ato de colonizar adestrando animais, porque tanto o adestrador quanto o colonizador efetuam uma desterritorialização do ente submetido, destruindo-lhe a identidade, subtraindo-lhe sua cosmologia, capturando os seus sagrados, coagindo-os a outras formas de vida e nominando-os de forma que haja um apagamento da memória, para que outra seja insulcada no lugar da original. Numa ocasião, quando questionado por um interlocutor de Cabo Verde, como se poderia contracolônizar falando a língua do inimigo, Santos (2023) respondeu que é preciso usar a linguagem do inimigo que é vigorosa para exauri-la de sua força, ao mesmo tempo em que se toma as palavras do povo subjugado para animá-las de uma potência que não havia antes.

Esse processo de enfraquecimento da linguagem colonial e avivamento da linguagem originária descrito por Santos (2023) parece estar expresso na obra analisada, quando a narradora fala da língua emprestada à menina indígena, evidenciado que a escolha deliberada da autora de fazer irromper a língua originária dentro da epistemologia eurocêntrica, foi uma forma de ferir o sistema amplo de dominação colonial, que não apenas consumiu a linguagem originária, mas também submeteu a personagem Iñe-e a um sofrimento continuado até sua trágica morte na Europa. Nesse sentido, o seguinte trecho:

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 pode ser utilizada, porque houve muito custo em aprendê-la. Assim, se há uma recusa em usar a palavra taxidermia e se escolhe usar a palavra desencantamento, há teimosia nisso. E pode ter certeza de que Iñe-e aprovaria esse recurso. Se, em lugar de rio, ela falar muaai ou até Fluss, pode se tratar de uma admoestação a respeito do que lhe fizeram. Para contar esta 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. É possível envenená-la, zarabatana, como fazem os guerreiros do povo miranha com o urare preparado com o suor e sangue de suas mulheres. É possível incendiá-la, curare quente e amargo. E de todo modo, como já se disse, é possível usá-la como se quiser (VERUNSCHK, 2021, p. 12).

Como se dissesse que a história surge das entrelinhas da língua do colonizador, o que lembra as bordas barthesianas, as imperfeições da narrativa podem irromper a voz, a língua e as letras de quem foi morto – a menina e a população dizimada dos povos originários pela máquina colonial –, força de surgimento comparada à diligência laboriosa da própria natureza, como no excerto a seguir transcrito:

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 (VERUNSCHK, 2021, p. 15).

A transformação da língua do colonizador operada na obra em análise, pela inserção e disseminação das palavras indígenas, pelo ritmo da língua originária que se interpõe ao texto padrão, pelo sentimento que acompanha a sintaxe subvertida, pelo efeito surpresa das expressões que colocam desafios, dúvidas e gatilhos de imaginação ao próprio leitor que se depara com uma nova língua dentro da língua, esse movimento linguístico parece ser percebido por Santos (2023) como um processo reativo ao colonialismo no uso contemporâneo da linguagem pelas comunidades que resistem à opressão colonial, notando que há um certo feitiço nessa manipulação, o que remete ao próprio conceito de encantamento da cultura indígena.

Não tem melhor método para dar espaço a outras vozes, do que denunciar o jogo do colonialismo e da civilização eurocêntrica que nega o direito a outras possibilidades de existência. Conforme Santos (2023), a cosmofobia das cidades, lembrando que o referido

escritor critica os humanos – os cosmo-fóbicos –, porque se autoexcluem da natureza, chamando atenção aos diversos – os cosmológicos –, porque estes acolhem a vida e se consideram como parte da natureza, o que lembra o ato sistemático de catalogação da natureza e dos indígenas do Brasil pelo exploradores alemães Spix e Martius, como se os próprios viajantes europeus não fizessem parte da natureza, mas fossem seres superiores que necessitavam dominar todas as formas de vida pelo exercício da ciência descritiva e denominativa.

A contribuição dos povos originários quanto à sabedoria em perceber outras vozes e comunicações, é bem exemplificada por Santos (2023), quando o escritor mostra como a relação com outras entidades vivas e minerais, não na forma de dominação, mas de um modo de compartilhamento, traz ricas vivências e experiências que não necessariamente uma voz, mas que são eloquentes justamente porque silenciosas, as quais demandam uma interpretação útil do observador atento. Santos (2023) parece descobrir as frestas e bordas que ligam a cultura à natureza, estabelecendo uma ligação íntima da cultura da festa com a sabedoria do plantio, as quais foram amalgamadas nos saberes trazidos da África com os saberes dos povos originários do Brasil, ressaltando que a cultura que se forma dessa confluência trata-se de uma grande defesa contra a dominação colonial.

Todas essas vozes silenciadas pela cultura colonial, a voz da natureza e dos povos originários, a natureza mediante a comunicação e modos de vidas dos animais, vegetais e minerais, os indígenas pelas suas línguas próprias com saberes ancestrais, todas essas falas têm muito a dizer, desde que o interlocutor possa sair da bolha do pensamento ocidental e aceitar uma nova cosmovisão pelo respeito à diversidade epistemológica. Com efeito, há outras formas de organização que vão além do pacto social e político abrangente estabelecido pela civilização europeia. Além disso, é preciso ressaltar, por fim, que o Estado, como forma de organização política complexa, é estruturalmente colonialista (Santos, 2023).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A questão da memória é um tema recorrente na literatura, sendo muitas vezes utilizado pelos mais diversos autores como um recurso narrativo de grande eficiência e potência literária na medida em que mescla e permite sobrepor o presente, o passado e o futuro, através

de evocações realizadas por aquele que ocupa e conduz a narrativa. É um recurso esse bastante recorrente nos romances e, em menor escala, em outros gêneros literários, tais como o conto e a poesia, por exemplo. Além disto, o texto tem bordas e são estas bordas que preenchem os espaços vazios, tanto no livro, quanto no recurso retórico, quando são usados os significantes e os vazios, como forma de deixar que o leitor faça as leituras e os complementos. Portanto, ao optar pela narrativa ficcional baseada em fatos históricos, a autora exige do leitor um movimento que está para além do texto em si e exige que o leitor olhe para aquilo que do texto transborda, desnudando-o com vista a que este conheça o fim da história e com isso realize sua satisfação romanesca. Com isto, tem-se que a narrativa se mostra com muitos espaços vazios a serem explorados a partir de seus excessos incontidos nas bordas de modo que: “o prazer do texto é sempre possível, não como uma distração, mas como uma passagem incongruente – dissociada – de uma outra linguagem, como o exercício de uma fisiologia diferente” (Barthes, 1987, p. 40-41).

Nesta perspectiva, são nestas bordas a serem preenchidas pelo leitor, é que surge a invenção do comum e que torna o texto interativo, com muitos *hyperlinks*, que o próprio indivíduo, ao navegar pelo texto, é quem os cria. De maneira geral, pode-se pensar em que medida a obra literária não é a própria expressão das nossas vivências enquanto seres humanos? Uma vida que na infância, ou na velhice, atribuímos diferentes sentidos às coisas que vivemos e que se rememoram diferentes coisas, a fim se de gerar uma visão biográfica e para, também, se dar um sentido para aquilo que vivemos no presente.

REFERÊNCIAS

- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Tradução de Paulo Soethe, Campinas: Unicamp, 2011.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburgl. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- KRENAK, Ailton. **Futuro ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá**, a terra quer. São Paulo: Ubu, 2023.

VERUNSCHK, Micheliny. **Lançamento do livro**: O som do rugido da onça. 2021.
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OfA3U99W-Y8>. Acesso em: 09 jul. 2023.

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