

A HISTÓRIA PELO RETROVISOR:
O LEGADO DA ESPOLIAÇÃO E A ONÇA
MÍTICA EM *O SOM DO RUGIDO DA
ONÇA* DE MICHELINY VERUNSCHK
*HISTORY THROUGH THE REARVIEW MIRROR: THE LEGACY
OF EXPLOITATION AND THE MYTHIC JAGUAR IN O SOM
DO RUGIDO DA ONÇA BY MICHELINY VERUNSCHK*

Ângela Maria Dias

ORCID 0000-0002-2464-8907

Universidade Federal Fluminense,
Niterói, RJ, Brasil

Resumo

O romance *O som do rugido da onça*, de Micheline Verunschck (2021), recupera o fatalismo expropriador do nosso passado histórico, por meio da viagem do zoólogo Spix e do botânico Martius ao Brasil para “realizar investigações científicas pelo bem da ciência e da humanidade”. Entretanto, reporta-se, essencialmente, às duas crianças indígenas que, tendo sobrevivido à viagem marítima, aportaram com os cientistas em Munique. A narrativa responde, numa prosa poética, à necessidade de recriar o mundo interior de seus personagens, a menina miranha Iñe-e e o menino Juri, condenados à mudez pelo exílio. Assim, apresenta-se como uma inventiva bricolagem ou, segundo a autora, uma “transcrição” de “mitos”, sobretudo marcados por um imaginário cujas características podem ser definidas pela noção de “perspectivismo ameríndio”.

Palavras-chaves: onça; perspectivismo ameríndio; colonização; predação.

Abstract

The novel *O som do rugido da onça* (2021), written by Micheline Verunschck, reclaims the expropriating fatalism of our historical past through the journey made by a zoologist named Spix and a botanist named Martius to Brazil to “conduct scientific research for the sake of science and humanity”. However, the novel essentially refers to the two indigenous children who, having survived the sea voyage, docked with the scientists in Munich. In poetic prose, the narrative responds to the need to recreate the inner world of its characters, the *Miranha* girl

Résumé

Le roman *O som do rugido da onça* (2021), écrit par Micheline Verunschck, se réapproprie le fatalisme expropriateur de notre passé historique, à travers le voyage d’un zoologiste nommé Spix et d’un botaniste nommé Martius au Brésil, afin de “mener des investigations scientifiques pour le bien de la science et de l’humanité”. Cependant, il fait référence, pour l’essentiel, à deux enfants indigènes qui, ayant survécu au voyage en mer, ont débarqué avec les scientifiques à Munich. Le récit répond, en prose poétique, à la nécessité de recréer le monde intérieur

Iñe-e and the boy Juri, who have been condemned to muteness by exile. Thus, the narrative presents itself as a creative bricolage or, according to its author, as a “transcreation” of “myths” which are mainly marked by an imaginary whose characteristics may be defined by the notion of “Amerindian perspectivism”.

Keywords: jaguar; Amerindian perspectivism; colonization; predation.

de ses personnages, la fille *miranha* Iñe-e et le garçon Juri, condamnés au mutisme par l’exil. Ainsi, il se présente comme un montage créatif ou, selon son auteur, comme une “transcréation” de “mythes”, majoritairement marqués par l’imaginaire, dont les caractéristiques peuvent être définies par la notion de “perspectivisme amérindien”.

Mots-clés: jaguar; perspectivisme amérindien; colonisation; prédation.

A contemplação da história como narrativa distópica decorre do reconhecimento, no presente, da sombra infausta do que já foi como renitente permanência. Assim, o surgimento do “relampejar fugaz” (BENJAMIN, 1985, p. 225) do passado no presente “como algo espectral”, põe em dúvida qualquer vestígio de redenção. Pensar a história como distopia, lugar dual ou *deslugar*, significa repensar escolhas e encruzilhadas como indicativas de um “mau futuro”, mesmo que se reconheça a natureza ficcional de toda narrativa (BENTIVOGLIO, 2019, p. 22, p. 27).

Hayden White, em *Meta-história* (1992), debruça-se sobre o problema dos estilos historiográficos ao aproximar sua natureza a dos modos literários, na medida em que compreende o estilo como “combinação particular de modos de elaboração de enredo, argumentação e implicação ideológica”. White (1992, p. 43), a partir de Northrop Frye, assume que há quatro modos de elaboração de enredo – estória romanesca, tragédia, comédia e sátira – e que não podem ser indiscriminadamente combinados numa obra com os modos de argumentação e implicação ideológica, pois há entre eles afinidades eletivas a serem respeitadas.

Ainda de acordo com Frye, White (1992, p. 44) reconhece que o conjunto de episódios de uma narrativa dá a ela compleição abrangente ou arquetípica em razão das homologias estruturais que mantém com os demais modos de argumentação formal e de implicação ideológica. A prefiguração desse enredo, a formatação de sua aparência e sua objetivação mental, é um “ato poético” por excelência. Logo, determinada “apreensão especificamente poética da realidade” é sempre origem de qualquer fábula (WHITE, 1992, p. 44, p. 55).

As novas formas de compreensão da história a partir do modernismo a aproximam da literatura. Emerge, cada vez mais nítida, “a autoconsciência [de que ambas] são construções discursivas, motivo pelo qual é possível reescrever o passado como ficção e a ficção como passado” (COSSON; SCHWANTES, 2011, p. 30 *apud* BENTIVOGLIO, 2019, p. 30).

Assim, hoje, o passado admite uma mirada prismática na qual os diferentes ângulos refratam diversas perspectivas de interpretação.

O passado torna-se um painel fragmentário, no qual “as discontinuidades e as diferenças tornaram-se maiores e mais significativas que os contextos ou modelos” cuja inteligibilidade é posta em dúvida. Na gênese desse estado de coisas, a abolição da teleologia da história moderna, obcecada pelo futuro, passa a empreender “a abertura radical do passado, que hoje se apresenta como uma caixa de Pandora aos historiadores” (BENTIVOGLIO, 2019, p. 54, p. 61).

Entretanto, a relação entre presente e passado, na injunção contemporânea, “só se deixa fixar como imagem que relampeja irreversivelmente” (BENJAMIN, 1985, p. 224) pela via preferencial da lente distópica e não apenas devido à violência implacável, característica do século XX, mas por motivos mais vívidos no momento. Se, na compreensão de Gumbrecht (2010), “a crise do cronotopo moderno” residiria no seu caráter presentista, a ausência do horizonte utópico dá lugar à intensificação do agora, momento incuravelmente estendido de paradoxos e dilemas.

O som do rugido da onça (2021), de Micheline Verunschik, recupera um passado histórico: a viagem dos naturalistas Spix e Martius ao Brasil, para “realizar investigações científicas pelo bem da ciência e da humanidade”:

Spix e Martius lançaram as bases para a divisão dos biomas brasileiros além de catalogar quase metade de todas as espécies de plantas brasileiras até hoje conhecidas. Em apenas 3 anos – de 1817 a 1820 –, [...] percorreram mais de 10 mil km passando por diversos estados, [...] legando uma vasta produção científica publicada em diversos volumes e ainda um relato da viagem [...].

Mais tarde, Spix publicou mais 9 volumes sobre a fauna e um ensaio histórico [...]. Martius [...] publica *Flora Brasiliensis* (Flora Brasileira), [...] obra dividida em 15 volumes e 40 partes, publicadas a partir de 1840 [...]. (LIMA, 2019, s/n).

Contudo, a narrativa nada menciona sobre o acervo artístico e documental que os naturalistas reuniram entre objetos etnográficos, espécies animais e vegetais, gravuras paisagísticas, com registro de cenas da vida cotidiana e muitas anotações sobre o processo de fusão racial cultural de índios e brancos. Ao contrário, reporta-se, essencialmente, a duas crianças indígenas que, após sobreviver à viagem, aportaram com os cientistas na

Alemanha. A figura do “primitivo”, como a do animal, sempre foi vista à margem da cultura como “o outro do homem”. Se o animal simboliza o que o homem teria de mais baixo, de mais instintivo, o primitivo, por muito tempo, foi considerado como dotado de “mentalidade pré-lógica” (LÉVI-BRUHL). Coube à antropologia estrutural de Lévi-Strauss o reexame desse tipo de postulação (NUNES, 2007, p. 282, p. 288).

Em outra leitura, Derrida (2002) pensa filo-poeticamente o olhar “sem fundo” [...] “inocente e cruel” do animal, a partir de uma cena cotidiana, ao perceber-se prosaicamente nu, contemplado por seu gato (DERRIDA, 2002, p. 30).

A peculiaridade da cena, sua inusual quebra de expectativas, desperta o filósofo para uma crítica à generalidade da categoria “animal”, indiferente à diversidade de seres que abrange.

O animal, que sofre como o homem, mas é privado de palavra, ainda segundo o pensador, mereceria um tratamento capaz de atentar às suas singularidades, numa chave que pudesse escapar ao estigma da privação. Assim, o filósofo propõe um caminho alternativo e inusitado: “Pois o pensamento do animal, se pensamento houver, cabe à poesia, eis aí uma tese, e é disso que a filosofia, por essência, teve de se privar. É a diferença entre um saber filosófico e um pensamento poético” (DERRIDA, 2002, p. 22).

Tal pensamento quimérico diante do coletivo animal – como nos lembra Khimaira, é um monstro híbrido (“cabeça e tórax de leão, vísceras de cabra, cauda de dragão”) (DERRIDA, 2002, p. 78) – também pode ser usado para tratar “o segundo Outro da nossa cultura”, o primitivo. Seu estranhamento chegou a gerar uma dúvida teológica sobre a existência de alma nos corpos indígenas (NUNES, 2007, p. 286).

Em *O som do rugido da onça* (2021), Verunschik responde à autoexigência de recriar o mundo interior de seus personagens, a menina miranha Iñe-e e o menino Juri, condenados à mudez pelo rapto e pelo exílio. Nesse sentido, seu romance procura e encontra uma resposta criativa e literária à distopia da história.

O relato apresenta-se como bricolagem poética. Nas palavras da autora, “transcriação” de “mitos, relatos, palavras e sabedorias de povos originários ligados ao Brasil e a territórios vizinhos” (VERUNSCHK, 2021, p. 157). Seu léxico abriga palavras dos vocabulários miranha, juri e nhengatu e outras inventadas. Acolhe citações de diversas origens e procedências: um documentário sobre a construção de Belo Monte; excertos do diário de Von Martius e de um poema de Goethe; trechos do poema “Navio Negreiro”, de Castro Alves, e de artigos de periódicos alemães e franceses do século XIX, entre outros (VERUNSCHK, 2021, p. 157-159).

Trata-se de uma colcha de retalhos de ressonância lendária; uma orquestração de vozes conduzida por um regente hábil e sensível. Seu relato captura o imaginário ameríndio, em seu confronto com a civilização ocidental, e suas características míticas e onírico-especulativas. Assim, a coparticipação de não-humanos nas concepções cosmológicas e na vida social dos indígenas americanos marca a narrativa.

De acordo com Heloísa Correia (2018), animais, vegetais, objetos e espíritos participam igualmente da vida social e são vistos como atores com habilidades específicas e, frequentemente, antropomorfizados. A comunicação com a humanidade ocorre sempre por via xamânica:

O xamá pode ver e ouvir os animais de modo inteligível, há uma irmandade ou filiação, fraternidade e parentesco entre eles. [...] O comércio de saberes com os animais é dinâmico e diverso [...] Entre os Desana, por sua vez, [...] uma das narrativas testemunha que as mulheres recebem conhecimento do peixe aracu de cabeça vermelha, que lhes ensina a tocar a flauta sagrada de paxiúba. (CORREIA, 2018, p. 362-363).

Tal visão de mundo é definida por Descola (2006) como animista, pois:

Nestes sistemas animistas, humanos e muitos não-humanos são concebidos como dotados do mesmo tipo de interioridade e, por causa desta subjetividade comum, é dito que animais e espíritos possuem características sociais [...]. Entretanto, a referência compartilhada pela maioria dos seres no mundo é a humanidade, como uma condição geral, não específica do homem como espécie. (DESCOLA, 2006, p. 13 *apud* CORREIA, 2018, p. 367).

Correia salienta que tal ontologia admite a metamorfose dos corpos de sua condição animal para a humana e vice-versa. Evita-se, assim, solidificar a diferença entre as espécies e aprofunda-se seu intercâmbio. Tal cosmovisão animista e metamórfica é absorvida pela teoria do perspectivismo ameríndio do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro em *A inconstância da alma selvagem* (2002). Nessa concepção, baseada na mitologia ameríndia, as cosmologias não ocidentais põem em xeque os binômios do naturalismo civilizado: natureza/cultura, objetivo/subjetivo, físico/moral, imanência/transcendência.

O perspectivismo ameríndio conhece então no mito um lugar [...] onde a diferença entre os pontos de vista é ao mesmo tempo anulada e exacerbada. [...] Nesse discurso absoluto, cada espécie de ser aparece aos outros seres como aparece para si mesma – como humana – e, entretanto, age como se já manifestando sua natureza distintiva e definitiva de animal, planta ou espírito [...]. Discurso sem sujeito, disse Lévi-Strauss do mito (1964, p. 19);

discurso “só sujeito”, poderíamos igualmente dizer, desta vez falando não da enunciação do discurso, mas de seu enunciado. Ponto de fuga universal do perspectivismo, o mito fala de um estado do ser onde os corpos e os nomes, as almas e as ações, o eu e o outro se interpenetram mergulhados em um mesmo meio pré-subjetivo e pré-objetivo. (VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 244-245).

A abertura de *O som do rugido da onça*, dedicada a uma narrativa da criação do mundo, segundo a cosmovisão miranha, revela a importância dos animais como “primeiros donos” da terra e, por isso, credores do homem, responsável pela sua destruição. O caráter ecológico dessa mentalidade animista explica-se por um postulado vital do perspectivismo ameríndio, que inverte a relação entre homem e animal, própria ao evolucionismo ocidental, ao compreender a humanidade como condição original comum a humanos e animais (VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 245).

O antropomorfismo ameríndio transparece no concerto, sobretudo, pela personagem da onça, como o leitor descobre ao fim do romance. Mas, se a voz do regente é onceira, o ponto de vista que ela assume é o das crianças capturadas pelos cientistas. Mais especificamente, a voz da menina Iñe-e. O segundo capítulo adverte:

Esta é a história da morte de Iñe-e. E também a história de como ela perdeu o seu nome e a sua casa. [...] De como foi levada mar afora para uma terra de inimigos. E de como, por artes deles, perdeu e também recuperou a sua voz. (VERUNSCHK, 2021, p. 14).

Voz emprestada, por ser essa solução “o único meio disponível”: “a voz do morto, na língua do morto, nas letras do morto” (VERUNSCHK, 2021, p. 15) destinada a contar o que só pode ser contado como poesia adivinhatória, pois as testemunhas europeias do calvário indígena estavam surdas ao seu silêncio de pedra. Mas, na orquestração de citações, outras dicções se opõem à protagonista e a seu companheiro de infortúnio.

O relato organiza-se em três partes. A primeira trata da sofrida viagem à Baviera. A segunda apresenta uma nova personagem, Josefa, no Brasil contemporâneo, que, na exposição Coleção Brasileira Itaú, no Instituto Itaú Cultural, depara-se com litografias de Miranha e Juri, expostas sob “o texto da parede em letras graúdas: Os índios vistos como parte da fauna” (VERUNSCHK, 2021, p. 89).

A terceira seção reapresenta o vínculo mítico-mágico da menina com a onça – na mitologia ameríndia, um importante animal xamânico – desde o dia em que, ainda pequena, desaparece na mata e é encontrada “acoloiada com a Onça Grande na ribeira” (VERUNSCHK, 2021, p. 115).

Tal episódio de batismo é confirmado pela descoberta da condição xamânica da menina. Segue-se o aprendizado dela, conduzido pela onça, na ocasião de sua morte, quando então “a onça era menina, e menina era onça” (VERUNSCHK, 2021, p. 128). Por essa transubstanciação, Tipai-uu faz desfilar, para a agora Uaara-Iñe-e, séculos de espoliação e matança dos povos indígenas. O “sangue dos pobres do mundo” escorre por entre citações de diferentes discursos e personagens para, depois, preparar a menina-onça para o resgate de suas dores e a redenção pela caça numa vingança onírico-poética.

A última parte é marcada por metamorfoses, fusões e transformações entre homens e animais e pela reciprocidade de vínculos entre eles. Nessa mitologia, também os homens descendem da fraternidade de afetos animais:

Por um momento muito breve, Igaibati virou Tipai uu e Tipai uu virou Igaibati, e, dessa situação, nasceram todas as qualidades de bicho que habitam a Terra [...]. Também os homens, de toda qualidade e índole, foi aí que nasceram. [...] Foi sim. Quando o mundo se deu por pronto. (VERUNSCHK, 2021, p. 120).

Diante do himeneu que criou o mundo, a onça se apresenta como narradora da menina e de seu destino a partir da comunhão de linguagens para “propósito de amansamento”: “Começo a devolver a sua linguagem e a recuperar a minha. Arre!” (VERUNSCHK, 2021, p. 121). É como se a onça misturasse seu “cuspo grosso” no “cuspo [...] fino, mas por demais adocicado” (VERUNSCHK, 2021, p. 121) da autora para produzir o relato.

Na apoteose do resgate final, quando a menina, “estava em vias de morrer”, por fim, “de dentro do olho de Tipai uu começou a se acender o olho da menina. E, num instante, un-un, olho de uma era tal qual o olho da outra, verdejante colorido” (VERUNSCHK, 2021, p. 127).

A esse respeito, Francis Mary da Rosa, em *Representações do indígena na literatura brasileira*, comenta:

A literatura indígena se apresenta como máquina de guerra que demonstra o mesmo poder destruidor de um encontro na selva com uma onça. Transformar-se em onça é a alternativa do guerreiro para sobreviver [...]. Uma atitude de enfrentamento, indomesticável [...] que se coloca como movimento descolonizador e que só pode ser operado por aqueles e aquelas que foram submetidos às margens. (ROSA, 2018, p. 289, p. 290).

A autora aqui faz menção “à bela narrativa tupinambá restaurada por Alberto Mussa no livro *Meu destino é ser onça* (2011)” (ROSA, 2018, p. 259). Nele, o autor explica “a metafísica profunda expressa pelo mito”:

O desejo de vingança é absolutamente natural [...]. Todavia, tal conceito implica logicamente a admissão de que o ato a ser vingado é um ato *negativo*, um ato *mau*.

Quando um tupinambá matava, sabia que fazia o mal porque sua atitude dava à parte contrária um direito legítimo de vingança. Todavia, se no plano imediato um homicídio tinha um valor negativo, o canibalismo o transfigurava, simbolicamente, em algo positivo.

No jogo canibal, cada grupo depende totalmente de seus inimigos para atingir, depois da morte, a vida eterna de prazer e alegria. O mal, assim, é indispensável para a obtenção do bem; o mal, portanto, é o próprio bem (MUSSA, 2011, p. 55-56).

Francis Mary observa, a partir das reflexões oswaldianas, que o saber selvagem “coloca a alteridade radical [...] como um devir ativo” (ROSA, 2018, p. 282). Para Viveiros de Castro, as metafísicas canibais constituem “o fundamento do contraponto a um determinado consenso epistemológico de origem eurocêntrica com pretensões universais” (ROSA, 2018, p. 282-283). Assim, postula o pensador, há uma divergência entre ambas as visões de mundo:

Nossa cosmologia imagina uma continuidade física e uma descontinuidade metafísica entre os humanos e os animais; [...] Os ameríndios, em contrapartida, imaginam uma continuidade metafísica e uma descontinuidade física entre os seres do cosmos; a primeira, resultando no animismo – a “participação primitiva” –; a segunda, no perspectivismo. O espírito, que não é aqui substância imaterial, mas forma reflexiva, é o que integra; o corpo, que não é substância material, mas afecção ativa, o que o diferencia. (VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 260).

Entretanto, como o perspectivismo é um “multinaturalismo como política cósmica”, ele acolhe a troca e a correlação entre as espécies. Ou seja, os corpos miticamente modificam-se conforme as afecções que sintam e queiram exprimir. Tudo passa pelo corpo na cosmovisão ameríndia. Assim, afirma o antropólogo, as categorias de identidade têm diferentes idiomas corporais a serem articulados nos rituais, que compõem a vida cotidiana (VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 246).

Nessa confluência entre identidades e corpos, “o modelo do espírito é o espírito humano, mas o modelo do corpo são os corpos animais; [...] – o que naturaliza a cultura, a “incorpora””; “Não há mudança espiritual que não passe por uma transformação do corpo, por uma redefinição de suas afecções e capacidades” (VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 265). Assim, a importância mítica da metamorfose tem a ver com “a equivalência subjetiva

dos espíritos”, já que “os corpos são descartáveis e trocáveis, e que ‘atrás’ deles estão subjetividades formalmente idênticas à humana” (VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 268).

No leito de morte, Iñe-e vive seu destino-onça: sai à caça para compensar a reificação sofrida ao se ver transformada em mercadoria exposta na corte da Baviera. Na Munique do século XIX, as crianças “brasis” deparam-se com uma percepção objetivante e utilitarista. Na cidade, o espanto que causam aos habitantes leva os cientistas a aventarem a possibilidade de cobrança pela exposição dos indígenas:

Alheios aos sentimentos da menina e vencidos pelo cansaço e pelo avançado da noite, Spix e Martius consideraram que, por ora, é mais prudente se instalar em uma hospedaria [...] que, logo, começa a receber curiosos que anseiam por ver os dois exóticos trazidos pelos cientistas.

[...] Serão criaturas de Deus?, pergunta a estalajadeira.

Deixemos que os apreciem por cortesia, Martius. Não considero correto que cobremos para exibí-los. Somos homens da ciência. (VERUNSCHK, 2021, p. 52-53).

Quando apresentados à família real, as reações da menina que protagoniza o relato são detalhadas:

Depois de algum tempo [...] são conduzidos à sala do trono, onde um ajuntamento de gente os olha com curiosidade ou ferocidade, Iñe-e não consegue distinguir o que os move exatamente. Mas lhe parece que todas aquelas pessoas se agregaram em uma única e gigantesca cabeça de boca aberta a fazer um ruído que ela mesma não sabia até ali que pudesse ser feito por gente, articulando uma boca faminta por engolir a ela, ao menino, aos bichos e às plantas ali colocados em exibição. [...] Era um festejo bárbaro, e ela e os outros, o butim. (VERUNSCHK, 2021, p. 67).

Já o menino Juri, “naturalmente curioso e vivaz”, era menos esquivo. Embora no passado pertencessem a tribos inimigas, agora, “depois de tanto tempo juntos, de algum modo, era como se em certos momentos pudessem ser um só” (VERUNSCHK, 2021, p. 67, p. 55). Porque sobreviveram à viagem sofriram do mesmo estranhamento diante da pilhagem da qual eram troféus.

Se Iñe-e tinha um “destino-onça” a cumprir, o menino Juri, por sua vez, quando “o frio se instalou de forma permanente” em seu corpo, “depois de longa enfermidade”, redescobriu seu corpo-peixe de “Caracara-i” porque “acreditava que já nascera nadando” (VERUNSCHK, 2021, p. 51, 92-93).

Na hora da morte, ambos se redimem pela metamorfose animal, em mítica transubstanciação:

Cabeças de onças pairavam como estrelas, e então ele sentiu ganhar novamente seu corpo esguio de peixe, abriu os olhos, viu as mãos de sua mãe no alto esticando os dedos para pegá-lo. Recuperava a respiração. Estava na água! Sim, era como nascer de novo. [...] Deixara tudo para trás. (VERUNSCHK, 2021, p. 94).

Também a menina-onça, por fim, pode dar seu rugido de vingança ao pousar nos ombros da deusa Diana:

Foi aí que a jaguara deu seu rugido, e o som do rugido da onça se multiplicou por tudo que é lado [...] E foi deveras um berro tão alto, que foi capaz de romper linha por linha as amarras que prendiam os fantasmas do seu povo a aquele 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 [...]. (VERUNSCHK, 2021, p. 152).

Também o ancestral de Iñe-e, surgido do talento de Guimarães Rosa, o “Meu tio o Iauaretê”, experimentou a mesma metamorfose, no devir-animal de um índio, e encenou, nas palavras de Ettore Finazzi-Agrò, “a voz de quem morre”, o “limiar último em que a voz se confunde com o silêncio, em que o humano reencontra a sua essência desumana” (FINAZZI-AGRÒ, 2006, p. 25). Entretanto, ele anuncia antes da transformação e do fim: “Mas eu sou onça! [...] Eu viro onça mesmo, há. Eu mio...” (VERUNSCHK, 2021, p. 186, 188). Já a indígena, também na hora da morte, sem enunciar, passa do pensamento à ação.

A atmosfera poética dessas mutações, ainda de acordo com a cosmologia ameríndia, segundo Viveiros de Castro, supõe “uma unidade do espírito e uma diversidade dos corpos”, ou seja, “a cultura ou o sujeito seriam aqui a forma do universal; a natureza ou o objeto, a forma do particular”. Pois, nas cosmovisões não ocidentais da América, ainda segundo o antropólogo, “a Bildung [...] incide sobre o corpo antes que sobre o espírito: não há mudança espiritual que não passe por uma transformação do corpo, por uma redefinição de suas afecções e capacidades”. Por isso, “a metamorfose corporal é a contrapartida ameríndia do tema europeu da conversão espiritual” (VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 141, p. 265).

Como observa o estudioso, nas ontologias ameríndias, “a distinção fundamental entre os vivos e os mortos passa pelo corpo e não, precisamente, pelo espírito”. Por essa disjunção corporal, “um morto é então atraído logicamente pelos corpos animais; por isso, morrer é se transformar em animal” (VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 268).

Como o corpo é o grande diferenciador, nas cosmologias amazônicas, é fundamental seu “uso semiótico [...] na definição da identidade pessoal e na circulação dos valores sociais”. No entanto, como “o modelo do espírito é o espírito humano, mas o modelo do corpo são os corpos animais”, a expressão da particularidade de um corpo se processa por meio da “decoreção e exibição ritual, como “sua máxima animalização” (VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 264, 265, 264). Daí a importância de máscaras, plumas e tatuagens nos rituais e na vida social, com suas categorizações e hierarquias.

A procedência dos indígenas é controversa em virtude dos registros divergentes feitos por Martius. A esse respeito, a narração anota em tom de crítica: “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” (VERUNSCHK, 2021, p. 33). Assim, a narração concretiza, com a seguinte frase riscada, a primeira versão: “Eu, afortunadamente, vim para Manacapuru, ali Juri, da família Comá-Tapuija, juntou-se a nossa tripulação, acompanhou-nos a Munique” (VERUNSCHK, 2021, p. 33).

A seguir, a narração acrescenta uma anotação feita tempos depois no diário do cientista: “Eu aponte para o belo rapaz Juri, o capataz o retirou da fila e o pai do menino não o acompanhou; em vez disso, seguiu-me com um olhar fixo [...] Eu não me esqueci desse olhar” (VERUNSCHK, 2021, p. 33). Com Iñe-e, a polêmica repete-se. Inicialmente, talvez em versão romantizada pela narradora, ela aparece como presente do tuxaua – o próprio pai – que, havia rumores, “pegara a doença dos brancos e [...] estava se tornando um estrangeiro em sua própria nação”. Na perspectiva da narração, desde o dia que foi encontrada na guarda da onça, passou a ser vista como suspeita de maldição (VERUNSCHK, 2021, p. 22). Adiante, a narrativa acrescenta uma anotação de Martius, na qual esclarece as negociações com o tuxaua. Ele conta que o chefe indígena, batizado João Manoel, lhe ofereceu “cinco jovens índios”:

Aceitei das mãos do desumano, com tanto maior empenho, quanto sabia que, ficando aqui, eles se destinavam sem cuidados à morte certa [...]; a mais velha das moças, levamo-la para Munique, duas outras entreguei-as ao Sr. Videira Duarte [...] e ao Sr. Pombo, [...] e os outros dois, que já traziam o germe da morte, faleceram de endurecimento do fígado e hidropisia durante a viagem. (VERUNSCHK, 2021, p. 32).

Além dessas versões sobre a custódia de Iñe-e, há outra, menos romanesca, no artigo de Maria de Fátima Costa (2019):

Na ocasião, o botânico estava na companhia do comerciante italiano Francisco Ricardo Zany [...]. Zany costumava ir àquele porto com o fim de adquirir índios do tuxana miranha [...]. Segundo consta no mencionado Relatório, quando Martius e Zany chegaram ao Porto dos Miranhas, o tuxana se ofereceu para fazer uma incursão contra os seus inimigos com o propósito de capturar índios adultos para o capitão Zany e algumas crianças para nós].¹

Adiante, a narração critica um depoimento de Martius. Na introdução ao episódio citado, o ponto de vista do relato reafirma o vínculo entre a indígena e o tuxaua e argumenta que o cientista decide transformá-la em “prisioneira dos miranhas”.

A partir do laço parental alegado, a ficção transfigura a culpa confessada por Martius sobre a recolha dos indígenas. A esse respeito, Costa acrescenta a seu artigo uma confissão do botânico.

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. [...] [M]al 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, [...] o botânico distorce o acontecido [...] e, em seguida, culpa o capitão do navio português pelas mortes dos dois índios [...]. 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, completando: Um ano depois, quando o rapaz morreu em Munique, [...] isso voltou a mim como uma carga muito pesada. E, então, promove sua autoindulgência: Eu paguei o perigo de ter o endurecimento da alma e com isso aprendi amor e admiração pela natureza humana.²

Por isso mesmo, a pontuação do relato sobre o depoimento de Martius não poderia ser mais irônica. Na abertura, a voz narrativa observa: “Palavras podem ser animais dóceis” (VERUNSCHK, 2021, p. 34). No desabafo do cientista, avulta incompreensão misturada a repulsa. Entre outros destemperos, lê-se:

1 SPIX e MARTIUS, 1817-1820, p. 128. Ms. BSB, cod. Cgm 5982; grifo da autora *apud* COSTA, 2019, p. 6-7.

2 MARTIUS, C.F. Ph. von. (1794-1868) *Diversos documentos e escritos autobiográficos, Aufzeichnungen zu verschiedenen Lebensabschnitten*. Ms. BSB *Martusiana*, cod. III. A.3.4 *apud* COSTA, 2019, p. 6-7.

Eis como vive o aborígene destas selvas! No mais primitivo grau da humanidade, é deplorável enigma para si mesmo e para o irmão do Oriente, em cujo peito ele não se anima, em cujos braços desvanece, tocado por humanidade superior como de mau sopro, e morre. [...] deixamos o Porto dos Miranhas, lugar de cuja sombria impressão na minha alma só me senti curado depois do regresso à Europa, à vista da dignidade e grandeza humanas. (VERUNSCHK, 2021, p. 36).

Em seguida, a narração alinha outra variante do episódio, divulgada pelo cientista na legenda de uma litogravura: a índia teria sido “pertencente a M.J. do Paco, governador do Rio Negro” (VERUNSCHK, 2021, p. 22, 36). O capítulo é concluído com o seguinte comentário: “O papel suporta tudo, Martius bem sabe. [...] Letras são animais que, depois de domesticados, apenas obedecem, ele acredita” (VERUNSCHK, 2021, p. 22, p. 36-37).

A par da crítica da historiografia mistificada de Martius, um traço estilístico relevante do romance é a qualidade plástica e visual do estilo, pojado de comparações concretizantes e naturalistas, marcado por lirismo. O paralelismo, o predomínio da comparação sobre as metáforas e a abundância das imagens tiradas da floresta recuperam características levantadas por Cavalcanti Proença na análise de *Iracema* (ALENCAR, 1979 [1865]). Um exemplo é a apresentação dos sentimentos da protagonista, após partir com os cientistas, no início de sua provação:

Seu coração se fechava como a noite se fecha sobre a floresta, trazendo medo, uma sensação sombria e aterradora de que ela se extraviara e que daquela vez não haveria uma onça para protegê-la [...] Sem proteção, ela sentia que a escuridão a engoliria. [...] E seus pensamentos não eram exatos como o curso do rio antes da cheia; eram sentimentos que se depositavam uns sobre os outros como cascas de coquinhos amontoadas. (VERUNSCHK, 2021, p. 28).

Durante o percurso dos indígenas, o mundo é descrito a partir de suas referências e do seu ingênuo olhar infantil diante do desconhecido. A linguagem, por vezes, ganha tonalidades didáticas para enquadrar o que seria um universo e expectativas não civilizadas:

Uma pessoa sabe que está morta quando não consegue mais escutar a voz dos animais, dos espíritos, das árvores, dos rios. Cada ente tem sua palavra, sua entonação própria e vocabulário [...]. E quando finalmente chegou ao alto-mar, Iñe-e não conseguia entender o que aquele imenso cobertor de água lhe dizia. (VERUNSCHK, 2021, p. 38, p. 40).

Nesse mesmo diapasão, a narração opõe os pontos de vista dos cientistas e o dos capturados: “Para Spix e Martius, transportava-se um jardim de maravilhas, [...] para deleite dos homens e das mulheres e crianças do seu povo. [...] Para as crianças e os animais levados contra a vontade, ao contrário, tudo aquilo era um rasgo profundo, inflamado” (VERUNSCHK, 2021, p. 41).

A captação da cosmologia animista dos ameríndios comparece no tecido narrativo, cheio de vozes do mundo traduzidas pela sensibilidade infantil: “O mundo é um pasto de maravilhas para quem tiver olhos de ver e alma para crer”. Assim, em Munique, a fala do rio Isar conecta-se à menina e partilha a história da cidade: “Eu, em nada creio, sou um rio. Eu vou e volto, conheço o chão e o céu, compartilho a língua comum a todas as águas. Atravesso o tempo. Morro e renasço. Engulo e regurgito. Sei dos animais tristes que são os homens” (VERUNSCHK, 2021, p. 60).

Na segunda parte do relato surge a personagem de Josefa, que, na São Paulo atual, depara-se com as “litografias denominadas Miranha e Juri”. Definida como “uma mulher que fugiu”, de repente, a personagem reencontra o passado nas imagens. O sangue kaipó da bisavó ressurgiu nas crianças contempladas e a conduz “impulsivamente” a Munique. “[S]entada em um banco do jardim da corte”, é surpreendida pelo “som do rugido da onça”, o mesmo que Iñe-e solta depois da morte (VERUNSCHK, 2021, p. 159, p. 100, p. 110, p. 115-116).

A viagem, com sua aura de pacificação, reconcilia a personagem com seu passado. Aliviada, a moça abre o romance *Der Garten von Atalanta*, que guarda relação com a estátua da deusa no jardim do palácio Residenz, onde estivera. Atalanta é uma guerreira mítica, cujo mito foi recolhido desde Hesíodo.

A atmosfera mágica da narrativa conquista inteireza com a discreta epifania de Josefa e se completa com a mitológica, da onça, quando a menina, resgatada sua forma animal, descansa nos “ombros da caçadora branca”.

Observa Claudio Eliano que, ao dedicar-se à caça com o arco, Atalanta evoca a deusa Ártemis (PEREIRA, 2016, p. 19). Assim, vinculam-se definitivamente a menina onça e sua descendente simbólica.

A tonalidade lendária e onírica do romance constitui decisiva e poética contribuição à literatura indígena contemporânea e suaviza a sua tendência distópica, característica de grande parte da produção atual sobre o assunto. Seu inventivo lirismo e sua releitura literária da história sugerem um outro lugar, pouco explorado, evocado por Francis Mary da Rosa:

O horizonte de uma escrita fugidia e nômade ao universo da representação. Escrita como devir revolucionário, como afirmação do desejo e da potência de criação. Criar para existir, criar para resistir a todas as formas de morte: étnica, linguística, mnemônica, física. (ROSA, 2018, p. 289).

Referências

- ALENCAR, José. *Iracema*. Edição crítica de M. Cavalcanti Proença. 2. ed. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos; São Paulo: Editora da USP, 1979 [1865].
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 222-232. v. 1.
- BENTIVOGLIO, Julio. *História & distopia*. Vitória: Editora Milfontes, 2019.
- CORREIA, Heloisa Helena Siqueira. Saberes não humanos nas mitologias ameríndias: o que ensinam e para quem? In: DORRICO, Julie et al. (Org.). *Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção* [recurso eletrônico]. Porto Alegre: Editora Fi, 2018. p. 359-376. Disponível em: <http://www.editorafi.org>. Acesso em: 15 fev. 2022.
- COSTA, Maria de Fátima. Os meninos-índios que Spix e Martius levaram a Munique. *Artelogie* (on-line). Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l'Amérique Latine. n. 14, 2019. Disponível em: <http://journals.openedition.org/artelogie/3774>. Acesso em: 15 fev. 2022.
- DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou (a seguir)*. Trad.: Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. A voz de quem morre. O indício e a testemunha em “Meu tio lauretê”. *O eixo e a roda*. Belo Horizonte, v. 12, 2006. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3191. Acesso em: 15 fev. 2022.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Trad.: Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2010.
- LIMA, Alice Santana de. Spix, Martius e o legado histórico científico-ficcional das viagens. *Blog da BBM*, 18 jul. 2019. Disponível em: <https://blog.bbm.usp.br/2019/spix-martius-e-o-legado-historico-cientifico-ficcional-das-viagens/>. Acesso em: 15 fev. 2022.
- MUSSA, Alberto. *Meu destino é ser onça*. Rio de Janeiro: Record, 2011. *E-book*.
- NUNES, Benedito. O animal e o primitivo: os Outros de nossa cultura. Apresentação: Jaime Larry Benchimol. Rio de Janeiro: *História, Ciências e Saúde – Manguinhos*, p. 279-290, v. 14, 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/hcsm/a/G3cP8ZDj47v4RdhpPbRdwWp/?lang=pt>. Acesso em: 15 fev. 2022.
- PEREIRA, Daniela Felipa dos Santos. *O mito de Atalanta: das fontes clássicas à recepção na arte ocidental*. Dissertação (Mestrado em Estudos Clássicos, especialização em Mundo Antigo) –Universidade de Coimbra, Coimbra, 2016.

ROSA, Francis Mary Soares Correia da. Representações do indígena na literatura brasileira In: DORRICO, Julie *et al.* (Org.). *Literatura indígena brasileira contemporânea: criação, crítica e recepção*. Porto Alegre: Editora Fi, 2018. p.257-294. Disponível em: <http://www.editorafi.org>. Acesso em: 15 fev. 2022.

WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. Trad.: José Laurênio de Melo. São Paulo: Editora da USP, 1992.

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

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem – e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2014. *E-book*.

Ângela Maria Dias – Professora titular de literatura brasileira e literatura comparada da UFF, ensaísta, crítica literária e pesquisadora do CNPq. Publicou, nos últimos anos, *Cruéis Paisagens Literatura Brasileira e Cultura Contemporânea* (EdUFF, 2007), *A forma da emoção Nelson Rodrigues e o melodrama* (Ed.7Letras, CNPq, 2013) e *Valêncio Xavier: o minotauro multimídia* (Ed.Oficina Raquel, 2016). Mais recentemente, em 2019, editou a coletânea de vários autores, *Ficção e travessias: uma coletânea sobre a obra de Godofredo de Oliveira Neto* e um conjunto de ensaios literários de sua autoria, com o título de *Linhagens performáticas na literatura brasileira contemporânea*, ambos pela 7Letras (Rio de Janeiro), sendo que o último volume, também com o apoio do CNPq.

E-mail: angelmdias@gmail.com

Recebido em: 15/05/2022

Aceito em: 30/06/2022

Declaração de Autoria

Ângela Maria Dias, declarada autora, confirma sua participação em todas as etapas de elaboração do trabalho: 1. Concepção, projeto, pesquisa bibliográfica, análise e interpretação dos dados; 2. Redação e revisão do manuscrito; 3. Aprovação da versão final do manuscrito para publicação; 4. Responsabilidade por todos os aspectos do trabalho e garantia pela exatidão e integridade de qualquer parte da obra.

Parecer Final dos Editores

Ana Maria Lisboa de Mello, Elena Cristina Palmero González, Rafael Gutierrez Giraldo e Rodrigo Labriola, aprovamos a versão final deste texto para sua publicação