

Imaginando e traduzindo *O som do rugido da onça:* reflexões sobre um romance de Micheline Verunschck

Imagining and Translating *The sound of the jaguar's roar*: Reflections on a Novel by Micheline Verunschck

Caio Ricardo Bona Moreira 

Universidade Estadual do Paraná. União da Vitória, PR, Brasil.
E-mail: caiorbmoreira@hotmail.com

Resumo

Pensando a língua literária como um lugar de resistência, o presente texto propõe uma leitura do romance *O Som do Rugido da Onça*, de Micheline Verunschck, que revisita o episódio das duas crianças indígenas que foram levadas do Brasil para a Europa, no início do século XIX, pela expedição dos naturalistas alemães Spix e Martius. O livro, pelo viés imaginativo, devolve protagonismo àqueles que foram tratados pela história como meros figurantes. A literatura se apresenta, assim, como uma língua política capaz de produzir experiência a partir da ausência de testemunho, auxiliando-nos a conceber uma escrita alternativa da história dos povos. No jogo de múltiplas vozes, o romance põe em cena o discurso de diferentes atores, a saber, pessoas, bichos e outros elementos da natureza, praticando um perspectivismo ameríndio que devolve potência ao texto literário, entendido aqui como a prática de uma tradução xamânica. Dialogando com o pensamento de Georges Didi-Huberman, Davi Kopenawa, Álvaro Faleiros, Eduardo Viveiros de Castro, entre outros, intenta-se desenvolver o argumento de que ali onde o testemunho fracassa é preciso mais do que nunca saber imaginar.

Palavras-chave

poéticas ameríndias; Micheline Verunschck; perspectivismo.

Editora-chefe

Marcia dos Santos
Machado Vieira

Editores Associados

Abreu Castelo Vieira dos Paxe
Carmen Lucia Tindó Secco
Pâmela Fagundes Travassos

Recebido: 10/04/2024

Aceito: 13/08/2024

Como citar:

MOREIRA, Caio Ricardo Bona. Imaginando e traduzindo *O som do rugido da onça*: reflexões sobre um romance de Micheline Verunschck. *Revista Diadorim*, v.26, n.2, e64157, 2024. doi: <https://doi.org/10.35520/diadorim.2024.v26n2a64157>

Abstract

Thinking about literary language as a place of resistance, this paper proposes a reading of the novel *O Som do Rugido da Onça*, by Micheline Verunschik, which revisits the incident of two Indigenous children who had been taken from Brazil to Europe at the beginning of the 19th century by an expedition of German naturalists Spix and Martius. Through an imaginative lens, this book returns the role of protagonists to those who were treated as mere extras. Literature thus presents itself as a political language able to formulate experiences from the absence of testimony, helping us conceive an alternative writing of Peoples' histories. In a game of multiple voices, this novel features the discourse of different actors, namely, persons, animals, and other nature elements, offering an Amerindian perspective that returns power to the literary text, viewed here as a translation of shamanic practice. Alluding to the thoughts of Georges Didi Huberman, Eduardo Faleiros, Eduardo Viveiros de Castro, among others, this novel offers the argument that wherever testimony falters, one must more than ever know how to imagine.

Keywords

amerindian prose; Micheline Verunschik; perspectivism.

Imaginando o testemunho a partir das imagens

Duas imagens. Estamos diante delas como se diante de dois fantasmas. São duas litografias coloridas que integram o *Atlas da Viagem de Spix e Martius pelo Brasil*. Nas gravuras (Figura 1), vemos retratadas duas crianças. Seus semblantes, sugerindo



Figura 1. Litografias das duas crianças indígenas.

Fonte: Lago, 2009, p.181.

desamparo e uma certa melancolia, evocam vozes silenciadas que aqui emergem para denunciar as agruras do colonialismo. As imagens não dizem muito mais do que isso. Falta-nos um testemunho. Estamos diante de dois indígenas calados e fadados a representarem na história o papel de figurantes, condição, aliás, a que são submetidos ainda hoje tantos outros filhos originários da terra. Tais imagens se constituem como restos, ruínas ou cacos da história. Todavia, da exposição do museu migram para a literatura, essa incansável máquina de imaginar. É ela, a literatura, que devolverá por meio da imaginação uma voz ao rosto. E, se imaginar é uma forma de saber¹, por meio desse exercício, talvez possamos acessar com certa perspicácia a perspectiva desses figurantes, produzindo experiência e concebendo uma espécie de testemunho. Por meio do registro literário, talvez possamos preencher alguns vazios, compreendendo melhor o fio de nossa cruel história e sua vocação para rasurar no registro o que não lhe interessa. A literatura, nesse sentido, assume para si o compromisso também de devolver protagonismo aos figurantes dessa história. Olho com atenção essas duas imagens. Elas impressionam pelo conjunto, pelo seu realismo quase fotográfico, mas são os olhos dessas personagens que nos capturam, não permitindo que nos desviemos deles, esses olhos que dura ou tristemente não cessam também de nos olharem.

Em 1817, o zoólogo Johann Baptist von Spix e o botânico Carl Friedrich von Martius, oriundos da Academia de Ciências da Baviera, desembarcaram no Rio de Janeiro a serviço de uma expedição naturalista com o objetivo de registrar a fauna, a flora e os povos originários do Brasil. Sabemos que expedições científicas estavam em voga naquele período. Basta lembrar, por exemplo, da vinda de Rugendas, sob chefia do barão de Langsdorff, bem como a chegada de Debret e Taunay, acompanhando a Missão Artística Francesa, aproximadamente no mesmo período.

¹ Tal pensamento leva Georges Didi-Huberman a constatar que “para saber é preciso imaginar” (2004, p. 17), no livro *Imagens apesar de tudo*, em que analisa algumas fotografias tiradas clandestinamente em um campo de concentração por membros do *Sonderkommando*, de Auschwitz-Birkenau. As imagens tornam explícitos os métodos de extermínio utilizados pelos nazistas na Segunda Guerra. Mas nem todas. É o caso da 4ª fotografia, que nada mais é do que um registro fortuito de céu e árvores (provavelmente a foto foi tirada enquanto o fotógrafo fugia para não ser capturado pelo improprio de fotografar, o que confere à imagem outro nível de sentido). O historiador da arte francês analisa tais imagens perguntando pelas condições em que determinadas fontes visuais podem ser utilizadas como um documento histórico, questionando o conceito de “inimaginável”, defendido por Claude Lanzmann, diretor do documentário *Shoah*. Lanzmann insistia na ideia de que a Shoah é da ordem do inimaginável e, portanto, irrepresentável. Para ele, qualquer tentativa de representação visual desse horror seria sintoma de um *fetichismo revisionista*. Contra esse argumento, Didi-Huberman defende que as imagens, apesar de tudo, podem revelar o real, pelo menos de alguma forma. Aqui, a literatura, como uma rede de imagens, é pensada como capaz de propiciar uma experiência, um testemunho, pela via da imaginação. De certa forma, é o que aparece também em um livro como *Sobrevivência dos Vaga-lumes* (2011), em que Didi-Huberman, dando um passo adiante das ideias de Walter Benjamin e Giorgio Agamben - que constata a crise da experiência e a consequente impossibilidade de um testemunho - encontra na arte gestos de resistência e de imaginação capazes de produzir uma experiência e a possibilidade ainda de um testemunho. Tais gestos, ainda que tímidos e espaçados, são capazes de formar, com seus pequenos pontos de luz, uma espécie de constelação. Tais questões são aprofundadas no texto “Pensar a política, a(r)mar a arte: reflexões sobre vaga-lumes e cascos de árvore” (Moreira, 2014).

Três anos depois, concluída a expedição, Spix e Martius voltaram para a Europa com um vasto relato de viagem, desenhos, amostras de pedras preciosas, plantas e bichos. Entre os “objetos” que levaram para a Europa, na bagagem, as duas crianças representadas nas litografias, Miranha e Juri². Agora sabemos seus nomes, ou pelo menos suas etnias. É em torno delas, em especial de Miranha, que girará a narrativa de *O Som do Rugido da Onça* (2021a), de Micheline Verunschck.

A partir das litografias, entendidas como ruínas da história, e do romance, compreendido como possibilidade alternativa de testemunho, que tentaremos aqui esboçar uma reflexão sobre a potencialidade imaginativa da literatura.

O Romance e sua potência imaginativa

A ideia do romance, segundo Verunschck, surgiu a partir de uma visita sua à exposição “Brasileira”, do Itaú Cultural de São Paulo. Percorrendo os 500 anos de história do Brasil ali retratados, entre livros, desenhos, pinturas e manuscritos, Micheline se deparou com as duas litografias originais do *Atlas* e não as esqueceu. Voltou, então, várias vezes à exposição para reencontrar Miranha e Juri. Na parede do Itaú Cultural, uma legenda dizia que as crianças tinham sido levadas por Spix e Martius para a Europa como “exemplares da fauna brasileira” (Verunschck, 2021b, p. 7). Não raro, os próprios viajantes usavam o termo “peças vivas” para se referirem a indígenas capturados.

A história dessas crianças é muito breve, pouco conhecida e repleta de impasses. Em uma versão, a menina aparece como prisioneira dos miranha e, portanto, salva pelos naturalistas. Em outra, a jovem é tratada como integrante desse povo, portanto, não prisioneira, tendo sido ofertada como “presente” aos cientistas. O menino tapuia, dos juris, numa versão, teria se juntado ao grupo viajante e, em outra, teria sido escolhido por Martius entre os indígenas. A confusão de versões é propalada pelos próprios cientistas em seus escritos, numa possível tentativa de obliterar as verdades e de construir uma certa versão da história. O que se sabe, ao certo, é que ambos foram batizados na Europa, a menina como Isabella, o menino como Johann, e que morreram pouco tempo depois de lá chegados, não suportando a mudança climática. No Brasil, um dos únicos estudos mais aprofundados sobre a expedição, *A Nova Atlântida de Spix e Martius: natureza e civilização na Viagem pelo Brasil (1817-1820)*, de Karen Macknow Lisboa (1997), praticamente nem apresenta as duas personagens. Nele, aparece apenas uma reprodução brevemente comentada das duas litografias citadas.

² Ao todo foram encaminhados à Europa quatro indígenas, mas os outros dois, também integrantes do povo miranha, morreram na viagem.

Verunschik parte desse argumento histórico, antropológico, do rapto, mas investe na ficção. Sua narrativa, além de alternar vários narradores, intenta escapar de uma perspectiva ocidental que possa evidenciar vozes indígenas e seus respectivos pontos de vista. Ou seja, quem protagoniza na “estória” de *O Som do Rugido da Onça* são os figurantes da “história”.

O que chama atenção, desde o início do livro, é a capacidade de a autora imaginar, a partir de tão poucos dados históricos, como teria sido a viagem ou melhor o sequestro dessas crianças, vitimadas por um colonialismo atroz. O enredo, reforçamos, permitiu à Micheliney devolver protagonismo àqueles que foram tratados pelos exploradores como figurantes, servindo apenas como composição de cenário.

A obra de Verunschik inverte o processo e nos convida a perguntar: Quem foram Miranha e Juri? O que sentiram ao serem afastados de seu lugar, de suas famílias? Como viram e sofreram tamanha violência? O que teriam para dizer? Perguntas que nos levam a uma outra, fundamental: Como ler ou escrever a história dos *sem nome*? Aliás, o livro, ao nomear as suas personagens - para além da alcunha conferida pela etnia - contribui para a construção de suas identidades. Miranha é também Iñe-e, este o seu nome próprio.

Constatamos aí a potência imaginativa da literatura ao conceber possibilidades de saber e perspectivas de compreensão capazes não só de produzir experiência e um certo testemunho por meio da invenção - afinal de contas interessa à literatura pensar sempre na maneira como as coisas poderiam ter acontecido - mas também dignificar o ser humano, muitas vezes encarcerado, subtraído, subjugado, excluído, exilado, na jaula biopolítica do Estado. Dignificar também o animal e a floresta que nos rodeiam, porque, como aprendemos com os pensadores da floresta e com o perspectivismo ameríndio de Eduardo Viveiros de Castro (2014, 2015), o mundo é habitado por diferentes espécies que aprendem a realidade de maneira distinta a partir de diferentes pontos de vista. No livro, essa questão parece central, porque a voz e/ou a perspectiva que se depreendem de sua narrativa, não são apenas a do indígena, mas também a da onça e a do rio. Esmiucemos brevemente a questão.

Para uma cosmologia como a dos yanomami, ao contrário do nosso evolucionismo naturalista, são os animais que descendem do homem e não o contrário. A animalidade emerge, portanto, da humanidade. Os homens não são animais que evoluíram: “Bem mais humildemente, eles constituem apenas um dos múltiplos povos de entes que habitam o vasto mundo da terra-floresta *uribi* a e formam a paisagem cosmopolítica e interlocutiva uns dos outros” (Albert; Kopenawa, 2023, p. 134). Para os yanomani, espécies animais são povos e pessoas dotados de subjetividade e sociabilidade, como os humanos. Daí a existência tanto de homens-espíritos, como de espíritos-animais e espíritos-plantas. A natureza não está separada da humanidade, o que subverte a ideia tradicional e utilitarista de que seríamos donos ou possuidores do mundo-floresta. E aqui tais ideias põem em correspondência práticas como a do xamanismo e a da literatura.

O xamanismo como prática de tradução

No cerne da experiência xamânica está em questão o encontro ou o intercâmbio de perspectivas, o que é tratado por Eduardo Viveiros de Castro como “um processo perigoso e uma arte política” (2014, p. 358), ou seja, uma diplomacia. O xamanismo amazônico é entendido como uma habilidade que certos indivíduos têm de cruzar deliberadamente as barreiras corporais e “adotar perspectivas e subjetividades aloespecíficas, de modo a administrar as relações entre estas e os seres humanos” (Castro, 2014, p. 358).

Os xamãs, nesse contexto, teriam o poder de administrar as perspectivas cruzadas, acessar o mundo espiritual, incorporar seus entes, sejam eles humanos, animais ou vegetais, e/ou traduzir suas mensagens, com a finalidade, por exemplo, de produzir curas ou de resolver algum conflito individual ou coletivo, ou mesmo dialogar em uma dimensão mágica, astral, etérea, com esses seres. Para que esse processo de mediação aconteça é fundamental que o xamã, como um “relator”, passe de um ponto de vista a outro, ou se transforme em animal para que possa transformar o animal em humano (Castro, 2015).

Chamo a atenção para a dimensão poética da atividade do xamã não apenas porque ele passa por um processo de despersonalização, ou melhor, de transubjetivação, - o que está no cerne da atividade dos escritores -, mas também porque o xamã, uma espécie de poeta da tribo, ou mesmo um narrador, é responsável pela composição, tradução e/ou transmissão de cânticos sagrados, narrativas míticas, entre outras manifestações textuais extraocidentais que formam a base literária - se é que poderíamos chamar assim - de uma determinada cultura. Portanto, a força xamânica nas poéticas ameríndias pode nos ajudar a aprofundar uma ideia de tradução que é central para a nossa abordagem aqui.

O poeta, professor, tradutor e compositor Álvaro Faleiros, no livro *Traduções Canibais* (2019), levando adiante o argumento de Manuela Carneiro da Cunha, segundo o qual os xamãs, espécie de viajantes no tempo e no espaço, são também tradutores e poetas, cria o conceito de *poética xamânica do traduzir*. O pesquisador desenvolve uma poética (teoria) da tradução a partir de nexos possíveis entre a tradução, a reescrita poética e a ação xamânica, trazendo assim “as forças da imaginação ameríndia ao campo particular dos estudos de tradução literária” (Martins *in* Faleiros, 2019, s/p).

Se, por um lado, podemos aproximar a atividade do xamã à do poeta e/ou do tradutor, poderíamos pensar também em comparar, mesmo que poeticamente, o trabalho da escritora Verunschik à atividade do xamã. A autora capta com seu livro os sentidos de uma fala/rugido/escritura da onça, e conseqüentemente dos povos originários e suas sabedorias registradas no texto. Em uma espécie de posfácio da obra, ela apresenta uma série de ideias e referências que formaram a base da “maloca”,

ou seja, do livro. Em “A respeito da construção da maloca” (Verunschck, 2021a, p. 157), encontramos a presença não apenas de elementos culturais dos miranha e dos juri, mas de outras etnias também. Micheliny mistura antropofagicamente “mitos, relatos, palavras e sabedorias de povos originários ligados ao Brasil e territórios vizinhos” (Verunschck, 2021a, p. 157). O mito de Niimúe, que aparece nas primeiras páginas da obra, é de origem do povo miranha, mas os elementos que dizem respeito à narrativa do povo da água são também yanomami. Verunschck utiliza em determinado momento da narrativa fragmentos de um hino da tribo Fulniô, escrito pelo indígena Almir Torres. A imagem da Casa das Onças faz parte da iniciação xamânica do povo siona. Outros exemplos poderiam ser citados aqui, como elementos da cultura tukana, kamayurá, tikuna etc. A autora traduz, portanto, conceitos indígenas dos mais variados. E de forma xamânica, despersonaliza-se acessando a perspectiva animal, já que alguns dos capítulos que integram o livro têm como narradora a própria onça, inclusive algumas das palavras do vocabulário deste animal são inventadas pela própria escritora.

Um dado curioso nessa reflexão sobre a potência da tradução via xamanismo, e na ideia de uma correspondência entre a atividade literária e xamânica, diz respeito a uma experiência que ajudou a autora resolver alguns impasses que surgiram durante a escrita da obra. Em uma entrevista para o jornal literário *Rascunho*, Verunschck confessou ter tomado ayahuasca para conseguir se conectar com as personagens, que lhe pareciam fugidias. Ela foi ao ritual e respeitosamente fez duas perguntas à bebida: “Quem é a minha narradora?” e “que relação posso ter com ela?” (Verunschck, 2021b, p. 7). A escritora desejava produzir um relato que não caísse no didatismo, nem fosse caricatural, ou representasse meramente a perspectiva do colonizador. A resposta veio através de uma lembrança, um episódio da infância que reapareceu, trazendo a imagem de quando Micheliny passou um dia todo perdida no Recife: “a partir dessa lembrança, consegui sentir o ‘que é ser uma criança fora de casa, extraviada do afeto dos seus’. O livro ficou pronto três meses depois da experiência com a ayahuasca” (Verunschck, 2021b, p. 7). Com ele, Verunschck assumiu seu devir-índio, seu devir-onça, o devir-índio do branco.

Imaginando as palavras da onça

Penso aqui a onça, ou a partir da onça, ou melhor com a onça, tomando seu rugido como uma fala, ou mais especificamente como uma escrita, captada e traduzida ou transcrita pela máquina literária, que não é aquela de moer gente, mas sim de significar mais do que a natureza do homem, a humanidade do animal. Diríamos que à literatura, como uma máquina de imaginar, cabe de forma responsiva significar e conseqüentemente dignificar o balbúcio ou o rugido do bicho, ou em outras

palavras a humanidade demasiado humana do bicho-homem. Talvez fosse possível pensar que a literatura ao falar do bicho “cutuca” mesmo é o homem.

De onças, muito sabe ou teme o imaginário brasileiro, atravessado por imagens que figuram desde cordéis nordestinos e textos como “Meu Tio, o Iauaretê” (2017), de Guimarães Rosa, e o livro *Onde a Onça Bebe Água* (2015), de Veronica Stigger, escrito a partir de um argumento de Eduardo Viveiros de Castro, a passagens por novelas que animaram nossa infância, como *Pantanal*, da extinta Rede Manchete, refilmada recentemente pela TV Globo, que rendeu à onça uma consagração popular. Em 2024, a Escola de Samba Unidos da Grande Rio levou para a Marquês de Sapucaí o livro *Meu destino é ser onça* (2019), de Alberto Mussa, que reconstrói o que poderia ser o texto original da narrativa tupinambá sobre a origem do mundo. Isso tudo a partir de pesquisas em textos de viajantes e padres, dos séculos XVI e XVII, e principalmente em registros feitos por André Thevet, em 1550. O nome da fantasia da bateria da Escola de Samba, em homenagem à Verunschck, foi justamente o título do livro que tratamos aqui.

O Som do Rugido da Onça começa reconstituindo como teria sido a viagem das crianças indígenas à Europa, em um porão de navio. A travessia é tratada ali como uma viagem de desencantamento, que se inicia numa espécie de roubo da alma, quando os jovens são retratados nas litografias. O romance vai alternando narradores, como a formar uma mistura de vozes, do testemunho indireto de Iñe-e, passando por um narrador onisciente, sobre quem nada sabemos. Tal elemento concentra a perspectiva ora na menina Miranha, ora no jovem Juri, ora nos cientistas Spix ou Martiuns, ora na própria escrita. Por vezes, quem narra é a onça, ou o rio, de cujas águas - que guardam memórias -, chegam mensagens à jovem indígena de sua tribo natal ou de um passado longínquo – mas sempre presente – o dos anônimos que ali mergulharam, como a personagem secundária Jörg. Tais passagens inusitadas materializam vozes que colocam em perspectiva uma outra humanidade, aquela que jaz no mundo animal ou vegetal:

Tempestades são rios, você sabe. Toda água é, a linha azul que caminha nos mapas, o trajeto do sangue no corpo. Quando a tempestade encontra Jörg no alto do tabuleiro, algo acontece, e o menino se deixa derrubar sobre o meu lençol violento e revoltado pelos ventos. Pode não parecer, mas as minhas cheias são verdadeiramente ferozes. Sinto o corpo dele simultaneamente duro e macio atravessando minha pele, e sua carne tenra e jovem que conheço desde que estava no ventre da mãe. Jörg, muito embora bom nadador, não faz nenhum movimento de resistência que possa, quem sabe, até salvá-lo (Verunschck, 2021a, p. 62).

As águas do rio, que no livro são representadas como detentoras de sabedorias ancestrais, são de certa forma antropomorfizadas, e sua perspectiva é posta em cena pela narração. Iñe-e o vislumbra e nele vê refletidas as imagens de Jörg e outros fantasmas – anônimos – cuja memória apagada da história permanece viva nas águas. O tempo, posto em movimento, tem no rio uma alegoria que dá sentido à dinâmica de suas águas. E é também para se pensar a história, num certo conceito de história, que as passagens sobre o rio parecem ser evidenciadas pelo enredo:

Os homens, as mulheres e as crianças que passeiam às minhas margens, que me atravessam de um lado a outro brincando nos lugares de pouca fundura, apreciando a beleza do céu bávaro sobre a cidade de Munique, como a turista vestida à francesa, a saia branca com duas listras azul-marinho, blusa também listrada, o chapéu de palha cor de tabaco graciosamente pendido para o lado, os pés em sapatilhas delicadas que em dado momento ela descalça e passa a carregar numa das mãos enquanto a outra segura a mão de um rapaz jovem de queixo proeminente, mas ainda assim de certa beleza, não sabem nada sobre Jörg nem sobre aqueles que ergueram essa e as outras pontes, e menos ainda que o vai e vem dos rios atravessa a história, que ela, a história, está sempre em movimento, que não existe nada estagnado (Verunschik, 2021a, p. 63).

A voz de Iñe-e no livro é a voz de uma menina morta. O livro retrata o passado desta jovem, seu nascimento, seu contato com a onça, Tipai uu – que é chave de todo a trama – seu batizado em Munique, até sua morte ou encantamento. Iñe-e nasce com o dom para ser curadora, uma espécie de xamã de sua tribo, um destino prefigurado pelo pacto com a onça, mas nunca cumprido, devido ao seu sequestro. Ainda no início da narrativa, ficamos sabendo que foi seu pai Tuxaua que a entregou a Martius, como uma forma de presente, o que amplifica a crueldade do episódio. Depois disso, uma longa saga se inicia. Da dura travessia ao ponto final, descortina-se um conjunto de capítulos que não necessariamente seguem a linearidade temporal do calendário. As origens de Spix e Martius ajudam a compor o enredo, da trajetória do Brasil a Portugal e de Portugal à Baviera, a chegada em Munique, a presença dos jovens indígenas na corte, etc. Em meio às cenas de inspiração historiográfica, capítulos que marcam um contratempo na trama, como aquele em que se reflete sobre a escrita da história e as rasuras nela produzidas por Martius. Michelinny imagina neste capítulo derridiano possíveis frases riscadas por aquele que escreve. Tal texto é de fato riscado por ela, a sinalizar semioticamente possíveis edições de Martius, daquilo que ele procura esconder. Martius rasura, ou seja, edita, porque precisa apagar rastros. A literatura, no entanto, traz à tona justamente aquilo que foi rasurado. Outros momentos que marcam um contratempo são aqueles narrados pela onça, passagens das mais bonitas do livro:

Iñe-e, tu é minha e, por ser minha, é bom que saiba que tu é onça quando quiser de ser. Mãos tuas viram patas macias, orelhas tuas se acendem setas, e aqui te surgem bigodes que te ensinam a ser quem tu é e a andar pelos caminhos que tu deve de andar. Iñe-e, te digo que tu é onça-onça porque conheço tu de longe, pelo cheiro, do primeiro berro que mecê deu pro mundo e chegou até meu coração pra eu escutar. Mas, pra que tu seja onça por completa-transformação, tu deve de dizer assim, acreditando, que tu é onça e que, onça sendo, na tua pele hão de surgir dentes de onça que hão de rasgar a carne e o nervo mais duros, com língua de se lavar em sangue nascendo na cova funda de tua garganta (Verunsch, 2021a, p. 122).

Em outro momento, lembrando a escrita de Guimarães Rosa, a onça leva ao ápice sua língua para depois devolvê-la ao branco, ao leitor, como que rompendo qualquer contrato social:

Um-um, mecê se diz espantado porque por certo acredita que eu tenha armado uma tocaia, enganando mecê, mas não é? Mecê todo nhinhinhim do nhunhunhum, falseando. Dizendo que eu tenha bigodeado nessa trama toda e que, mesmo onça, não dava nem pra saber se era malha larga, malha miúda, pinima ou pixuna, jaguara palha ou jaguara preta, jaguaretê branca, troncuda ou pequena. Nem se era peixe ou pássaro ou gato, quem sabe? (...) E saiba que eu não quero mais não também sua linguagem. Pode ficar com ela. Carecia dela pra mó de aliança. Agora, aliança tá desfeita (Verunsch, 2021a, p. 155).

Com a aliança desfeita e conseqüentemente o pacto linguístico, a linguagem se abre para múltiplas direções, como se a literatura constituísse o espaço no qual a liberdade do ser pudesse ser de fato alcançada.

Penso que há uma crise da linguagem no romance desencadeada pela própria incapacidade de representar com uma narrativa estável e com uma linguagem tradicional os dilemas postos no enredo. Impossível expressar o que está ali em jogo fora de uma experimentação que tem como efeito uma espécie de *heteroglossia babélica*. Aliás, Micheliney chegou a confessar em um depoimento para a *Folha de São Paulo* que o livro é também “sobre como falhamos em nos comunicar com o outro, sobre a importância da linguagem e como ela pode ser recuperada pela literatura” (Passos, 2021, s/p).

Alguns outros capítulos intercalados com a trágica história do sequestro marcam outro contratempo no tempo da trama. Trata-se de Josefa, uma jovem paraense, possivelmente de origem indígena, que vive no presente e que, de modo semelhante a Verunschck, descobre as litografias e fica obcecada com a história dos jovens indígenas, a ponto de ir para Munique reencontrar e compreender esse passado perdido. Esse jogo anacrônico das duas tramas intercaladas aproxima as tragédias do passado e do presente. Revela a atualidade do passado na sina de Josefa, entendida como catástrofe perpétua dos povos originários, e reconhece ali as lacunas de seu próprio passado.

A questão do anacronismo aparece em outros momentos da narrativa, como, por exemplo, em um dos capítulos mais curiosos do livro, quando uma menina indígena com uns quatro ou cinco anos, sentada em um degrau, próxima a uma sorveteria, balança um chocalho. A menina magra e pequena toca em frente a um cesto destinado a receber moedas dos passantes. O som do maracá, esse instrumento mágico tão importante em rituais indígenas, é “o leque que branqueia a paisagem com sua luz e é a música monótona que marca um tempo descolado do próprio tempo” (Verunschck, 2021a, p. 79). A criança toca o instrumento “que tange o mundo” e as sementes no oco da cabaça realizam uma trajetória em curvas regulares que multiplicam sua potência” (Verunschck, 2021a, p. 81). No outro tempo, Iñe-e fecha os olhos, escuta os cantos de seus parentes distantes e o som do chocalho da menina índia. No agora, a menina índia, a do chocalho, vê Iñe-e flutuando com febre em uma cama, e outra menina sendo arrancada dos braços de sua avó por uma mulher branca. “O chocalho faz seu tchá-tchá e as meninas somem” (Verunschck, 2021a, p. 81). Nesse momento, o primeiro sangue de Iñe-e flui por suas pernas.

Em outro momento, mais um encontro além do tempo. Quando Iñe-e, virada em onça, Uaara Iñe-e, saciada da terra, talvez cansada de viver, abre suas asas de uiruetê, voa para o jardim da corte, pousa na cumeeira do templo da deusa Diana, e a jaguara dá o seu rugido, e o som do rugido da onça se multiplica por todos os lados. Seu rugido intenso distende a linha do tempo a ponto de ser ouvido “por uma moça, naquele mesmo jardim, muitos anos depois. Josefa era o seu nome (...)” (Verunschck, 2021a, p. 152). Esse outro encantamento de Iñe-e abre as portas para o encerramento da narrativa. Quem toma a palavra aí é a própria onça, revelando um mistério que deve ser decifrado pelos leitores no fim da história.

A onça e sua língua política

Ali onde o testemunho fracassa é preciso saber imaginar. Ali onde o horror suplanta a imaginação é preciso imaginar. A linguagem nos assujeita, mas é também ela que nos liberta. Como a poesia, a literatura em geral se constitui como o lugar privilegiado nos quais se exerce a liberdade da língua. São neles que podemos buscar algo que nos liberte e que liberte os povos. Didi-Huberman, falando sobre a língua

como um lugar de resistência, defende que as imagens, como as palavras se marcam como armas e se dispõem como campos de conflito. Reconhecer esse campo, criticá-lo, tentar conhecê-lo com a maior precisão possível: “(...) essa talvez seja uma primeira responsabilidade política cujos riscos devem assumir com paciência o historiador, o filósofo e o artista” (Didi-Huberman, 2018, p. 19). De forma justa e potente ele nos convoca a uma tarefa que diz muito sobre o livro de Verunschik e sobre as poéticas ameríndias: “há que se ‘resistir na língua’ e reconstruir, sem descanso, as condições de reaparição dos povos no espetáculo de nosso mundo” (Didi-Huberman, 2018, p. 21).

Em uma de suas teses sobre o conceito de história, Walter Benjamin observa que “nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história” (1994, p. 223). Verunschik, levando adiante essa verdade, imagina para saber e escreve para trazer à tona as rasuras de uma história. Produz, assim, uma experiência de conhecimento porque sabe junto de Benjamin que “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como ele de fato foi” (Benjamin, 1994, p. 224). Benjaminianamente, ela se apropria de uma reminiscência, “tal como ela relampeja no momento de perigo” (Benjamin, 1994, p. 224). Sabemos bem de que perigo tratamos aqui, o de um genocídio que põe em risco a existência dos povos originários e consequentemente nossa própria existência, porque a grande floresta é uma só, e somos todos filhos dela. Daí a importância de perguntar, permanentemente, como fez Didi-Huberman (2018), “como escrever a história dos povos?”.

Creemos que a potência da literatura, por tudo o que dissemos até aqui, talvez seja um caminho, por meio da imaginação, para encontrar a “palavra dos sem nome, a escritura dos sem papéis, o lugar dos sem-teto, a reivindicação dos sem direitos, a dignidade dos sem imagens” (Didi-Huberman, 2018, p. 29-30), ou seja, o arquivo daqueles anônimos-onça que muitos desejam caçar. Aqui, um trocadilho: se na parede do Itaú Cultural, Miranha e Juri são exemplares da fauna ameríndia, na vida, mesmo que vivida literariamente, tais personagens são exemplares em ser onça, e é só nessa medida que a fauna aflora de fato em seu pobre destino. O destino de ser bicho, o destino de ser livro, o destino do livro ser bicho.

Referências

- ALBERT, B.; KOPENAWA, D. *O espírito da floresta*. Tradução de Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CASTRO, E.V. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. 5 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- CASTRO, E.V. *Metafísicas canibais: Elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosas Naify, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Imágenes pese a todo: Memoria visual del Holocausto*. Tradução de Mariana Miracle. Barcelona: Paidós, 2004.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Tradução de Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 2018.
- FALEIROS, Á. *Traduções canibais: uma poética xamânica do traduzir*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2019.
- LAGO, P.C. *Brasiliiana Itaú: uma grande coleção dedicada ao Brasil*. Rio de Janeiro: Capivara, 2009.
- LISBOA, K. M. *A nova Atlântida de Spix e Martius: natureza e civilização na Viagem pelo Brasil (1817-1820)*. São Paulo: Hucitec, Fapesp, 1997.
- MOREIRA, C. R. B. “Pensar a política, a(r)mar a arte: reflexões sobre vaga-lumes e cascos de árvore”. In.: STADLER, T. D. (Org.). *Escritos de filosofia e política*. Curitiba: CRV, 2014, p. 85-101.
- MUSSA, A. *Meu destino é ser onça*. Rio de Janeiro: Record, 2019.
- PASSOS, Ú. “Índios levados a zoológico humano na Europa inspiram O Som do Rugido da Onça”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 abr. 2021. Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2021/04/indios-levados-a-zoologico-humano-na-europa-inspiram-o-som-do-rugido-da-onca.shtml>. Acesso em: 23 fev. 2024.
- ROSA, J.G. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. v.2.
- STIGGER, V.; CASTRO, E.V. *Onde a onça bebe água*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- VERUNSCHK, M. *O som do rugido da onça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021a.
- VERUNSCHK, M. “Precisamos de Rupturas”. Entrevistador: Tomaz Amorim Izabel. *Rascunho*, Curitiba, n.253, p.6-8, maio 2021b.