

# “Contar, entre as rachaduras, esta história”: fragmentação como estratégia formal em “O som do rugido da onça”, de Micheline Verunschik

*“Telling, amidst the fissures, this story”: fragmentation as a formal strategy in “O som do rugido da onça”, by Micheline Verunschik*

VINÍCIUS CASSIANO CAMPOS ABREU

Discente de Estudos Literários (UFMG)

E-mail: [viniciusabreu07@ufmg.br](mailto:viniciusabreu07@ufmg.br)

---

**Resumo:** *O som do rugido da onça*, de Micheline Verunschik, é um romance contemporâneo que problematiza a forma romanesca tradicional. O livro trabalha a linguagem e a narrativa tensionando suas instabilidades, num texto fragmentado, com uma pluralidade de vozes, mistura de registros históricos, jornalísticos e míticos. O presente artigo pretende mostrar como essa instabilidade que molda a estética fragmentária desse romance configura-se no estabelecimento da alteridade, por vezes, até radical no livro. Essa escolha formal implica uma nova maneira de ler a literatura e, por conseguinte, a História. Dessa forma, o livro é um discurso literário e político potente, bem escrito, decolonial, que tem tudo a ver com o nosso passado, mas também com o nosso presente.

**Palavras-chave:** literatura contemporânea; fragmentação; alteridade.

**Abstract:** *O som do rugido da onça*, by Micheline Verunschik, is a contemporary novel that problematizes the traditional novelistic form. The book engages with language and narrative by tensioning their instabilities, presenting a fragmented text with a plurality of voices, a blend of historical, journalistic, and mythical registers. This article aims to demonstrate how the instability shaping the fragmented aesthetics of this novel is articulated in establishing otherness, at times, even radically within the book. This formal choice implies a new way of reading literature and, consequently, History. Thus, the book is a potent literary and political discourse, well-written, decolonial, with relevance to our past and present.

**Keywords:** contemporary literature; fragmentation; otherness.

---

## 1 INTRODUÇÃO

*Nos domínios de que tratamos aqui, o conhecimento existe apenas em lampejos. O texto é trovão que segue ressoando por muito tempo* (BENJAMIN, 2018, p. 933).

*Eh, parente meu é a onça, jagaretê, meu povo. Mãe minha me dizia, mãe minha sabia, uê-uê... Jagaretê é meu tio, tio meu* (ROSA, 2001, p. 221).

*A história que a história não conta  
O avesso do mesmo lugar  
(DOMÊNICO et al., 2019, p. 377).*

É possível passar incólume por séculos de violência? Imagine, você, se deparar com a história de duas crianças indígenas expostas na parede de um museu. Imagine agora a sua surpresa ao saber que essas crianças foram sequestradas por dois naturalistas europeus e expostas como arquivos científicos em Munique para a corte alemã. Elas foram levadas e catalogadas ao lado de espécies de animais e vegetais vivos e mortos. Isso tudo acontecendo de acordo com a ideologia de progressividade científica, afinal “é preciso desbravar o mundo novo”, aquilo que é desconhecido pelos ocidentais, colonizadores no século XIX. Imagine que essas duas crianças não sobrevivem muitos dias e padecem assim como várias outras padeceram durante a viagem entre o Brasil e a Europa. As crianças sucumbem, mas restam deste arquivo duas litogravuras feitas da menina da aldeia Miranha e do menino da aldeia Juri. Imagine que esse fio de violências, de fato, aconteceu. Como conviver diante disto? Que papel tem a literatura diante dessas violências?<sup>1</sup>

“A aparência do mundo é também instável” (VERUNSCHK, 2021, p. 8) é dito nas primeiras páginas do *O som do rugido da onça*, da escritora e historiadora pernambucana Micheliny Verunsch, retirado da cosmovisão miranha. Essa proposição, apesar de parecer simples, pode sintetizar o cerne do romance contemporâneo em questão: o romance trabalha a linguagem e a narrativa tensionando suas instabilidades, num texto fragmentado, com uma pluralidade de vozes, mixórdia de registros históricos, jornalísticos e míticos. O presente artigo pretende exatamente mostrar como essa instabilidade que molda a estética fragmentária desse romance configura-se no estabelecimento da alteridade, por vezes, até radical no livro.

O texto do romance é polifônico e costura vários outros gêneros textuais, como cartas, diários, manchetes de notícias, à narrativa cujo foco narrativo é de Isabella Miranha ou Iñe-e, a criança indígena, que desde de muito nova tem uma relação de proximidade com as onças-pintadas. Animal totêmico para diversos povos indígenas, sobretudo, os amazônicos, a onça é personagem mítica que personifica a resistência que os povos indígenas têm de ter rotineiramente, com os seus direitos e vidas constantemente ameaçados. No entanto, se por um lado o foco narrativo central do livro acompanha Iñe-e – a menina indígena sequestrada –, ele também é compartilhado por Josefa – personagem que se aproxima, em certa medida, da própria autora –, que se encontra no tempo presente e ao observar a litogravura das crianças indígenas se sente em choque e parece carregar consigo o fardo de séculos de violência imposta aos indígenas, mas não só a eles, essa violência que na sociedade brasileira tem caráter de trauma, tanto pela repetição, quanto pela não resolução<sup>2</sup>, cujos efeitos atingem grupos minoritários, marginalizados e periféricos. Josefa sente o impacto das violências sofridas

---

<sup>1</sup> Muitas dessas informações estão presentes em reportagem da revista *Veja*: AS REVELAÇÕES DE SPIX E Martius após três anos na floresta brasileira. *Veja*, 5 set. 2022. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/especial-1822/as-revelacoes-de-spix-e-martius-apos-tres-anos-na-floresta-brasileira/>.

<sup>2</sup> Cf. KEHL, 2019.

por Iñe-e e isso faz com que ela vá atrás dessa história, recuperando as lacunas e trançando o caminho irascível imposto às crianças indígenas.

## 2 A FRAGMENTAÇÃO E A ALTERIDADE

*O som do rugido da onça* resgata a História por um outro ponto de vista. É sabido que, no século XIX, dois naturalistas alemães – Spix e Martius – realizaram expedições no Brasil e levaram como objetos de pesquisa científica espécies vegetais, animais e crianças indígenas para exposição na Europa: “85 mamíferos, 350 aves, 2700 insetos, 6500 plantas e duas crianças” (VERUNSCHK, 2021, p. 76) são catalogadas. Como nos diz Michelle Torre, “o romance de Verunschck subverte o olhar eurocêntrico dos naturalistas e conta a história da perspectiva da menina indígena, que recupera a sua voz silenciada, roubada” (TORRE, 2021, p. 231). Além de recuperar a voz de Iñe-e, Verunschck tece no romance uma mescla de temporalidades, numa história cujo narrador modifica o foco narrativo e o tempo com bastante fluidez. Pode-se dizer que o tempo no romance é rizomático para aproveitar a metáfora de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995), já que se tem uma subversão da linearidade e interconexão de tempos distantes entre si. A conexão de Iñe-e e Josefa, por exemplo, só se pode dar rizomaticamente, dado que existe uma distância temporal entre as duas, entretanto, se Benjamin diz nas *Passagens* que “o texto é um trovão que segue ressoando por muito tempo” (2018, p. 933), no romance é o rugido que ressoa como trovão para Josefa em Munique alertando para que, contemporaneamente, violências históricas contra as populações indígenas continuam se perpetrando.

O romance é dividido em três partes que se iniciam cada um com uma epígrafe. A primeira divisão começa com a epígrafe do romance *Caderno de memórias coloniais*, da moçambicana Isabel Figueiredo; a segunda retira um trecho do *Grande Sertão: Veredas*; e o último segmento do romance é epigrafado com o texto de Davi Kopenawa e Bruce Albert de *A queda do céu*. No entanto, se o livro é tripartido, uma lógica progressivo-cartesiana não é implicada para a compreensão deste romance, as três partes não funcionam como uma espécie de ordem cronológica entre passado, presente e futuro, tampouco é uma lógica cujas divisões são uma espécie de tese, antítese e síntese. O que se tem no romance de Verunschck é a apresentação rizomática e polifônica da História como documento da barbárie, para lembrar Benjamin nas *Teses sobre o conceito de História*. Contudo, o romance não cai numa negatividade total, mostrando como existe resiliência e luta para que os valores indígenas se preservem. É interessante que as epígrafes, que para o estruturalista Gérard Genette (2009) é um dos exemplos de paratextualidade, isto é, texto que estabelece uma relação de acompanhamento em relação a outro, apesar de se tratarem de livros bastante díspares entre si, dialogam diretamente com o romance na proposição de uma outra História, na abertura de novas perspectivas, num discurso decolonial. A primeira epígrafe fala sobre a terra; a segunda sobre o rio; a terceira sobre o céu: síntese, dessa forma, de signos – linguísticos e míticos – caros às cosmovisões indígenas.

Karl Eric Schollhammer diz que uma das características da ficção contemporânea brasileira é a presentificação, que estabelece uma relação específica com o passado, já que “[o] passado apenas se presentifica enquanto perdido, oferecendo

como testemunho seus índices desconexos, matéria-prima de uma pulsão arquivista de recolhê-lo e *reconstruí-lo literariamente*” (2009, p. 12-3, grifos meus). O romance de Verunschck realiza essa operação de reconstruir o tempo pretérito literariamente numa escolha estética que baliza o enredo – histórico e literário – de violências múltiplas que ocorreram e que ocorrem. Pode-se dizer que a história de Iñe-e é, de fato, presentificada nesse romance tanto pelas estratégias narrativas (tratar os acontecimentos num tempo verbal do presente), quanto pelo fio de conexões que o romance estabelece com o tempo hodierno, sobretudo, na personagem Josefa. O segundo capítulo da primeira parte do livro diz assim:

Esta é a história da morte de Iñe-e. E também a história de como ela perdeu o seu nome e a sua casa. E ainda a história de como permanece em vigilância. De como foi levada mar afora para uma terra de inimigos. E de como, por artes deles, perdeu e também recuperou a sua voz. Preste atenção, essa voz que eu apresento agora não é a mesma voz que ecoava pela mata chamando pelos seus irmãos mais velhos enquanto colhia frutas para levar para a maloca. E muito menos a voz que foi silenciada por baixo das tempestades e dos gritos do capitão, a voz abafada por vergonhas das imprecações incompreensíveis dos cientistas e, depois, contidas pelos risos nervosos dos cortesãos e pela impaciência rude das *Fräulein* (VERUNSCHK, 2021, p. 14).

Nessa passagem, o narrador em terceira pessoa, com até certo didatismo, apresenta a história de Iñe-e diretamente ao leitor, mesmo estando cômico de que essa voz é insuficiente para contar essa história, que essa voz – em língua portuguesa e na forma romanesca – é também de certo modo uma falsificação da voz de Iñe-e, da qual ela mesma dialoga com o narrador: “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” (VERUNSCHK, 2021, p. 15). É de certo modo, ficção que se sabe ficção, já que pela enunciação percebe-se essa construção – ou melhor seria, reconstrução – literária da voz que foi silenciada, evidenciando assim que para além de uma falsificação vocálica tem-se, verdadeiramente, uma ficcionalização – dado que a relação ficcional vai para além das noções de verdade e falsidade<sup>3</sup> – da voz de Iñe-e. É uma voz narrativa com urgência, outra característica do contemporâneo de acordo com Schollhammer (2009), mas que se sabe imperfeita, incongruente:

Essa voz 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 sol.

---

<sup>3</sup> Cf. STIERLE, 2006.

Quando Iñe-e morreu ela estava com doze anos de idade. Então, essa é a voz da menina morta. E se alguém perceber nela um acento rascante, e acaso confundir com uma voz muito velha que se eleva de uma sepultura congelada, garanto que é da infância que essa voz brota, nasce e se levanta. E toda voz da infância, sabe-se, é selvagem, animal, insubordina os sentidos. (VERUNSCHK, 2021, p. 15, grifos meus).

É com essa consciência de que, mesmo que esta não seja a maneira ideal de contar este enredo, a história tem que ser contada mesmo que ela seja carregada de rachaduras e esteja fraturada. Nesse sentido, a opção do romance de se estruturar fragmentariamente, tensionando sua forma pelo interior, ampliando as vozes que o narrador acompanha, mesclando gêneros discursivos e conectando temporalidades múltiplas gerando assim um efeito de sentido de simultaneidade é também uma forma que a autora encontrou para mostrar que existem lacunas na História que precisam ser completadas, por exemplo, pela literatura.

Flora Süssekind em seu texto “Não-livros” considera que o livro pode ser compreendido de três maneiras: como texto, como objeto físico e/ou como técnica editorial e que os chamados “não-livros” problematizam uma ou algumas dessas concepções. *O som do rugido da onça* parece ser um não-livro subvertendo e tensionando a forma romanesca por dentro, apresentando um enredo costurado fragmentária e pluralmente. Tensiona, portanto, a concepção de livro como texto linear e progressivo e inquire o leitor a realizar uma leitura diferente da dita “tradicional”. O romance em questão exige uma atuação responsiva ativa por parte do leitor, isto é, “[uma] compreensão plena e verdadeira de um enunciado [se dá no] momento em que o interlocutor transforma, recria, completa, de alguma forma, um enunciado” (BAKHTIN, 2003, p. 271).

Sobre essa nova forma de ler e essa negação do livro, diz Jacques Derrida (1973, p. 108): “O fim da escritura linear é efetivamente o fim do livro, mesmo que, ainda hoje, seja na forma do livro que se deixam – bem ou mal – embainhar novas escrituras, quer sejam literárias ou teóricas. [...] Porque começamos a escrever, a escrever de outra maneira, devemos reler de outra maneira”. Nesse sentido, é preciso uma nova maneira de ler – ou reler nas palavras derridianas –, capaz de dar conta dessa nova forma de escrever, já que a compreensão integral do texto só se dá numa leitura não linear, que conecta as partes umas às outras, que relaciona e correlaciona as vozes que são apresentadas no texto. O capítulo V da primeira parte é o primeiro momento em que há uma quebra na linearidade e alteração do foco narrativo. Se o quarto capítulo termina falando sobre o acordo estabelecido entre Martius e o pai de Iñe-e, o capítulo seguinte, surpreendentemente, já trata de questões contemporâneas e assim começa:

Na sala, a TV ligada transmite a imagem de um cacique de cabelo longo. O cacique olha para a câmera e diz:  
Não sei o que vocês vão fazer com a minha imagem. Eu não aprovo isso. Vocês mentem. O homem branco não liga para nós. Eu odeio todos vocês.

Josefa tem uma xícara de café entre as mãos e um xale nos ombros. Do lado de fora do apartamento, a tempestade parece falar de um outro mundo, um mundo grandioso, de ventos cortantes, de folhagens largas se agitando em um diálogo que se avoluma intraduzível, um mundo que não parece aderir ao tempo que se impõe entre as paredes do apartamento, sob a luz que emana da televisão e o desenho do corpo do rapaz que, a seu lado, também tem uma xícara entre as mãos, os dedos arqueados contra a cerâmica quente, as unhas roídas (VERUNSCHK, 2021, p. 23).

Sem anúncio prévio, por isso é necessária uma leitura atenta por parte do receptor, um capítulo delimitado temporalmente no século XIX passa para outro situado no tempo contemporâneo. É ponto de destaque também que o discurso direto das personagens se misturam à voz do narrador sem nenhuma marcação pontual, como no excerto acima a fala do cacique é mostrada sem aspas ou travessão. No entanto, existe a indicação de que o cacique diz acompanhado de dois pontos e a mudança de parágrafo, mas no mesmo capítulo as falas dos personagens se apresentam de outra maneira, sem indicação clara de diálogo:

E eu vou matar vocês, diz Raoni com sua voz de jaguar.  
A chuva forte escorre pelas ladeiras do espigão paulista, trovões e relâmpagos restrugem e iluminam a noite com tamanha potência que tornam as luzes da metrópole diminuídas, o rio Xingu ameaçado pela construção da hidrelétrica e suas barragens parece pulsar para além da TV na chuva que se estilhaça, violenta, pelo asfalto.  
Que tempestade!  
É, são as ruas querendo voltar a ser rio. Outro dia morreu um rapaz afogado, você imagina?  
Ah, eu ouvi falar. Lá na Cardoso de Almeida, não é?  
A imagem de alguém morrendo afogado no meio da rua de uma grande metrópole parece perturbar os dois, e a conversa morre abafada pela zoadada da chuva, e as vozes dos caciques, ativistas e antropólogos tornam-se inaudíveis (VERUNSCHK, 2021, p. 23-4).

Esse excerto é capaz de demonstrar a pluralidade de vozes que é constitutivo do romance contemporâneo de Verunschck, cujo diálogo entre Josefa e o rapaz ao seu lado se avolumam à narrativa. A voz do cacique Raoni é demarcada, mas a voz de “caciques, ativistas e antropólogos” são dubiamente tornadas inaudíveis: tanto pelo barulho da chuva mais forte que abafa o da TV, quanto porque são, de fato, silenciados no Brasil, um dos países que mais mata ativistas no mundo<sup>4</sup>. Essa passagem mostra que

---

<sup>4</sup> “O Brasil é o quarto país do mundo que mais mata ambientalistas, de acordo com relatório da ONG *Global Witness*. No ranking mundial, o Brasil somou 20 mortes no ano passado, ficando atrás apenas da Colômbia (65 mortes), México (30) e Filipinas (29)” (PUENTE, 2021, *online*).

o romance é polifônico em níveis mais elementares, como no interior dos capítulos e que não é necessária a mudança de capítulo para que a voz – em discurso direto ou indireto –, o foco narrativo e o tempo se alterem. No mesmo capítulo quinto, no parágrafo seguinte ao excerto acima, a narrativa se volta para a menina indígena no século XIX: “Iñe-e é perscrutada pelo olhar de Martius” (VERUNSCHK, 2021, p. 24). É interessante como essa mudança que se dá no romance não é abrupta, apesar de tornar a leitura fragmentada, já que tematicamente vai se estabelecendo elos evidentes, como nesta parte: antes de voltar à Iñe-e, o parágrafo anterior fala de “[u]ma menina pequena com um colar de vários fios azuis, que uns diriam azul-real e outros azul cor da plumagem da arara-canindé, dança no terreiro” (VERUNSCHK, 2021, p. 24) na descrição de uma tela que mostra a luta corporal de guerreiros indígenas que o narrador – ou Josefa? – observa, já figurando a ligação temática da resistência e da infância de meninas indígenas.

O que importa é demonstrar que a polifonia do romance só se pode dar com a fragmentação. No capítulo VIII, evitando cair num maniqueísmo fácil, Verunschik realiza no romance a encenação da escrita de Martius, dando espaço para que sua voz seja também ouvida e que o seu personagem tenha subjetividade e profundidade explorados. Contudo, as considerações de Martius são intercaladas por ponderações do narrador, fazendo com que sua voz seja posta em xeque, numa tarefa política de colocar em suspeição aqueles que, historicamente, não são questionados. O narrador diz logo no início: “O papel suporta qualquer coisa que se deseje” (VERUNSCHK, 2021, p. 32) e abre espaço para que as impressões de Martius sejam alinhavadas ao texto narrativo, encenando a escritura do diário da personagem, inclusive preservando suas rasuras:

Martius rasura. Omite o destino do menino. Precisa apagar rastros, estabelecer o lugar do corte entre o vivido e aquilo que gostaria que tivesse acontecido. Ou dar apenas aquilo que as pessoas precisam saber, parca razão da verdade. Toda rasura é uma edição. Sem dúvida o ato é em si mesmo um fracasso, e o cientista sabe disso, mas como se perceber aos olhos dos outros sem a marca do heroico incontestável? [...]

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

“Quando regressei de Japurá para Manacapuru, a corte de Zani (ele permanecera ainda doente em Ega), o capataz me mostrou os índios sob o comando do seu senhor, dos quais foi me permitido escolher um [...]. Apontei para o belo menino Juri, o capataz o tirou da fila. ~~Era filho do líder de uma horda indígena que morrera em combate~~” (VERUNSCHK, 2021, p. 33).

A preservação dessas rasuras, que formalmente aparecem riscadas no texto do romance, é também indício de uma escrita fragmentada, que fratura o próprio texto. Aqui também cabe o conceito de “Não-livros”, de Sússekind, uma vez que, ao rasurar o

próprio corpo textual, realiza-se uma negação do livro no âmbito material. Ao realizar essa operação, aquilo que foi rasurado, que seria retirado – do diário e ignorado pela História oficial – é que ganha destaque. Trata-se da inserção de um outro gênero discursivo no fio do romance – o diário de Martius – que aparece ou rasurado ou assinalado com as aspas. Novamente tem-se aqui uma relação obra-leitor que inquirir uma outra atitude por parte do narratário. Joseph Frank (2008, p. 176, grifos meus) sobre a poesia moderna diz: “a linguagem na poesia moderna é realmente *reflexiva*: a relação de significação é completada somente pela percepção simultânea no espaço de grupos de palavras que, quando lidos consecutivamente no tempo, não têm relação compreensível entre si”. Esse mesmo procedimento pode-se dizer da linguagem no romance em questão, já que essa reflexividade é fator importante para a compreensão do texto, que intercala vozes, focos narrativos e gêneros textuais díspares.

Diversos são os exemplos em que existe uma mistura de gêneros e referências textuais indicadas no corpo textual do romance. O sétimo capítulo da última parte é exemplar nesse quesito:

*Era um sonho dantesco, ela escutou uma voz retumbar, e de novo e de novo e de novo. E logo não era uma única voz, eram centenas, milhares, que falavam como se todos os enxames de abelhas zunissem por sobre os ouvidos (VERUNSCHK, 2021, p. 139).*

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

“Assim que cheguei perto do seu alojamento veio o Principal deles a falar me deixando toda sua gente metida nos matos, dizendo que queriam vir me fazer uma dança em festejo da minha chegada. [...]”

| Manuel Álvares de Moraes Navarro, em carta ao rei d. Pedro II | (VERUNSCHK, 2021, p. 140).

Ela viu o seu povo se misturar com os outros povos, na língua e no sangue; mas, se uma alegria resultou disso, de igual modo também que o que derivou foi uma grande negação, o povo negando a si mesmo. Tudo é índio, ninguém é índio.

E o Brasil, essa igara.

*Um tiro cala a voz da Amazônia, Chico Mendes, a morte anunciada.*

| Manchete, 1989 |

*Assassinato de freira defensora da Amazônia, Dorothy Stang, completa 10 anos.*

| InfoAmazônia, 13 de fevereiro de 2015 |

Quer morrer, índio?

Quer morrer?

*Assassinato de criança indígena no Maranhão não é caso isolado.*

| Terra, 10 de janeiro de 2012 |

*Bebê morto com tiro na cabeça é um cruel símbolo da situação dos povos indígenas no Brasil.*

| El País, 28 de setembro de 2018 |

*Se um indígena cortasse a garganta de uma criança branca o Brasil viria abaixo, diz mãe de criança indígena morta em Santa Catarina.*

| HuffPost, 7 de janeiro de 2016 |

*Criança indígena desaparecida é encontrada morta.*

| R7, 29 de abril de 2013 | (VERUNSCHK, 2021, p. 141-2).

Primeiro temos uma citação direta, porém não indicada, do *Navio negreiro* de Castro Alves alinhavando a voz de resistência à escravização, cujas dores da população negra se amalgamam às dores indígenas retratadas no romance, nesse sonho dantesco cheio de vozes agônicas. Depois temos uma citação e a exposição do documento histórico do bandeirante Manuel Navarro entre aspas para o leitor. Esse mesmo procedimento resgata ademais a voz de Theodore Roosevelt falando sobre caçadas que fez no Brasil no ano de 1913. O romance liga, portanto, as violências cometidas por personagens históricos distantes temporalmente. A seguir, as violências em diversos momentos da História são representadas pela recolha de manchetes de diversos veículos, todos tratando sobre os crimes perpetrados contra ativistas ambientais e indígenas. Há também a paródia de uma frase do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro que diz “No Brasil, todo mundo é índio, exceto quem não é”<sup>5</sup>. Para que todas essas vozes se apresentem no romance, a fragmentação é o recurso que causa o efeito de sentido de que as vozes estão em simultaneidade, o que é próprio de uma espacialização da literatura ocorrida no Modernismo como indica Frank (2008), mas que também acontece na literatura contemporânea, sobretudo nesse romance cujo narrador onisciente, por meio do discurso indireto livre, mescla-se às personagens e realiza considerações sobre o pensamento delas.

Nesse sentido, a fragmentação é fundamental como recurso formal para o estabelecimento da alteridade no romance, por vezes, radical, da qual nos fala a voz de personagens ignoradas pela sociedade ocidental, como de rios e da onça. O leitor é surpreendido, em certo sentido, ao se deparar logo com a encenação da voz do rio em

---

<sup>5</sup> “NO BRASIL, todo mundo é índio, exceto quem não é”. *Veja*, maio 2010. Disponível em <https://veja.abril.com.br/brasil/no-brasil-todo-mundo-e-indio-exceto-quem-nao-e/>.

Munique no capítulo XV da primeira parte, dado que este é único vínculo que Iñe consegue estabelecer após o sequestro. O discurso do rio – um rio feminino chamado Isar – é um dos pontos altos do romance, já que é uma voz atemporal, que reflete sobre os impactos que ele sofre sem a preocupação com uma linearidade temporal:

[...] o vai e vem dos rios atravessa a história, que ela, a história, está sempre em movimento, que não existe nada estagnado. Desconhecem que tudo é fluxo e que dentro de mim há outras cidades, muitas da mesma cidade; que, abaixo da ponte, a ponte que Jörg ajudou a construir a mando de um rei há muito falecido, existe outra ponte; [...]. Quando o Allianz Arena estremece com um gol do Bayern, as pessoas da água sentem ondulações sob seus pés. Quando é primavera e as crianças da terra correm alegremente sobre a relva do Jardim Inglês, nas muitas cidades espelhadas é possível sentir uma brisa muito leve a agitar as folhas das árvores. Quando as coisas se tornam violentas, o desequilíbrio é mútuo (VERUNSCHK, 2021, p. 63-4).

O rio fala sobre o impacto da construção de uma ponte feita a mando do rei e discorre em discurso livre (também sem indicação de aspas ou travessão) sobre como os rios atravessam a história e sobre como a sociedade ocidental ignora que ela (já que se trata de um rio feminino) também é um mundo próprio, com reis próprios, com população própria. Ademais, é surpreendente o rio dizer que sente o impacto do estremecimento do Allianz Arena, estádio que só foi construído em 2005, em Munique. Logo, podemos perceber que a cosmovisão indígena – que alinhava todo o romance – é responsável por causar uma condensação de temporalidades, fazendo com que a compreensão do tempo no livro seja rizomática, já que “[u]m rizoma não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 14-5), um rizoma trabalha com a heterogeneidade e com a multiplicidade, próprios do tempo, dos focos narrativos e vozes do romance em questão.

A fragmentação contribui para o estabelecimento de uma alteridade radical no romance. Erich Nogueira diz que no conto “Meu tio o iauaretê”, de Guimarães Rosa, há

um fluxo narrativo em que a linguagem se vê obrigada a incorporar elementos que nos parecem vir de fora da própria língua, elementos que, sendo expressão da animalidade e, portanto, de uma alteridade radical, seriam tão estranhos à própria língua que a coloca em risco, o risco de ser ela também devorada e não fazer mais sentido (NOGUEIRA, 2013, s.p.).

A última parte do livro, em que se tem a voz da onça encenada, vemos procedimento semelhante. Se no conto de Guimarães Rosa o narrador se transforma progressivamente em onça, aqui é a onça – numa linguagem também animalizada e

poética – que diz como Iñe-e pode e deve se transformar em onça como forma de resistência às violências que sofreu. Tanto no conto do mineiro quanto no romance da pernambucana, as personagens são parentes da onça, têm relações específicas com esse animal totêmico em diversas culturas indígenas. Michelle Torre escreve sobre a alteridade em *O som do rugido da onça*:

Alteridade, em *O som do rugido da onça*, é ver o mundo pelos olhos de Iñe-e, a menina do povo Miranha, levada para Munique com o menino do povo Juri, entre plantas e animais que, na concepção dos estrangeiros, eram seres exóticos. É ouvir a voz do rio Isar. O rio feminino que corre na Bavária, a voz da natureza, que acolhe Iñe-e e penetra em seu coração confortando a menina com notícias de sua família. É também ouvir a voz ancestral do grande felino Tipai uu, sua forma de esturrar, trovejante, que ecoa na floresta (TORRE, 2021, p. 232).

Essa estrutura fragmentária e essa alteridade radical friccionam a forma tradicional de concepção e leitura do romance, aproximando-se assim da noção de Álbum proposta por Roland Barthes em “Primeira prova: a escolha, a dúvida”. O teórico francês coloca o Álbum em contraposição ao Livro, ao formular que aquele preza por uma construção e por uma interpretação descontínua, representação de um universo não-uno – próprio à cosmovisão indígena –, apresenta um caráter costurado, rapsódico, entre-lugar de escrita e fala – perceptível sobretudo na terceira parte que subverte com muita liberdade a língua portuguesa normatizada para dar voz à onça com fluidez do registro oral, como pode-se ver nessa passagem da terceira divisão do romance:

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, acreditado, que tu é onça e que, onça sendo, de tua pele há de brotar pele de onça e de tua boca hão de surgir dentes de onça que hão de rasgar a carne e o nervo mais duros, com línguas de se lavar em sangue nascendo da cova funda de tua garganta. Tu olha pro chão e a terra fala com tu assim do jeito como fala com eu. Pedra fala enquanto tu se move, sombra de buriti fala enquanto tu te esconde, raiz saltada pra fora do chão fala quando tu salta no bote. Mas tu deve também de saber as obrigações. De ouvir a palavra da coca, de aprender o preparo e o segredo do veneno, de entender o que a mata tem pra dizer porque ela fala dentro de tu, enraizada (VERUNSCHK, 2021, p. 121-2).

A onça toma o discurso do romance pra si nessa passagem e conversa diretamente com o Iñe-e com liberdade poética e mítica. Nesse excerto, a grande onça Tipai uu ensina como a menina indígena deve se comportar para que as violências não voltem a atingi-la. O leitor do romance é nessa parte co-ouvinte do discurso da onça, já que é Iñe-e a destinatária primeira desse fala-rugido ancestral que carrega a força e a resiliência que os povos indígenas tiveram e tem que ter.

### 3 CONCLUSÃO

Diante de todas essas considerações, percebe-se que *O som do rugido da onça* tensiona a concepção tradicional de Livro e se aproxima daquilo que Barthes definiu como Álbum. A fragmentação do romance possibilita que várias vozes, textos históricos, míticos, jornalísticos, entre outros sejam alinhavados no romance, fazendo com que se tenha a exigência de uma atitude de interpretação proativa do interlocutor, que não está diante de um texto linear e progressivo. É preciso conectar, espacializar, estabelecer elos no romance, o que de certa forma é um indício da maneira como a História deve ser compreendida sem que se ignorem as atrocidades e as violências cometidas no passado e contemporaneamente. Outrossim, pode-se concluir que a fragmentação é mais do que um recurso estético do romance, é a forma que a autora encontrou para dar conta de uma história cheia de absurdos e violências, é a forma que Verunschck encontrou para subverter a História oficial (essa com H maiúsculo), num discurso literário e político potente, bem escrito, decolonial que tem tudo a ver com o nosso passado, mas também com o nosso presente. Somente ampliando as vozes – ou melhor, os sons como está no título – do livro, ouvindo os ruídos e os rugidos que a cultura ocidental sequer ouve, como as dos rios e das onças, é que se pode dizer que *O som do rugido da onça* estabelece uma alteridade radical: e é essa uma das possibilidades que a literatura consegue e faz muito bem, quase que com exclusividade. Ouçamos o som do rugido da onça.

### REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução Maria Ermantina Galvão Pereira. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, R. II. Primeira prova: a escolha, a dúvida. *In*: BARTHES, R. **A preparação do romance**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BENJAMIN, W. **Passagens**. Organização de Willi Bolle. Tradução de Olgária Chain Féres Matos, Irene Aron e Cleonice Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2018.
- BENJAMIN, W. Teses sobre o conceito de História. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Volume 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DERRIDA, J. **Gramatologia**. Tradução de Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: EdUSP, 1973.

DOMÊNICO, D. *et al.* História para ninar gente grande: Samba-enredo da G.R.E.S. Estação Primeira de Mangueira. *In: LIGA INDEPENDENTE DAS ESCOLAS DE SAMBA DO RIO DE JANEIRO - LIESA. Livro Abre-Alas 2019 (Segunda-feira)*. Rio de Janeiro: LIESA, 2019.

FRANK, J. A forma espacial na literatura moderna. **Intertexto**, Uberaba, v. 1, n. 2, p.-167-198, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.18554/ri.v1i02.85>.

GENETTE, G. **Paratextos editoriais**. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

KEHL, M. R. **Tortura e sintoma social**. São Paulo: Boitempo, 2019.

NOGUEIRA, E. S. A voz indígena em “Meu tio o iauaretê”, de Guimarães Rosa. **Nau Literária**, Porto Alegre, v. 9, n. 1, p. 01-12, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.18554/ri.v1i02.85>.

PUENTE, B. **Brasil é o quarto país do mundo que mais mata ativistas ambientais, diz ONG**. CNN Brasil, 2021. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/brasil-e-o-quarto-pais-do-mundo-que-mais-mata-ativistas-ambientais-diz-ong/>.

SCHØLLHAMMER, K. E. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

STIERLE, K. **A ficção**. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.

SÜSSEKIND, F. Não-livros. *In: SÜSSEKIND, F.; DIAS, T. A historiografia literária e as técnicas de escrita: do manuscrito ao hiperetexto*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa: Vieira e Lent, 2004. p. 442-88.

TORRE, M. M. C.; VERUNSCHK, M. O som do rugido da onça. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. 168 p. **Aletria**, Belo Horizonte: v. 31, n. 3. p. 231-234, 2021.

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

ROSA, J. G. Meu tio o Iauaretê. *In: ROSA, J. G. Estas estórias*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.