



LAURA HANAUER


Entre as rachaduras desta história: história e ficção em *O som do rugido da onça*, de Micheliny Verunschik

Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao Curso de Graduação em Letras Português e Espanhol – Licenciatura, UFES, *Campus* Chapecó, como requisito parcial para aprovação no CCR Trabalho de Conclusão de Curso II.


Orientador Prof. Dr. Luciano Melo de Paula

Este trabalho de conclusão de curso foi defendido e aprovado pela banca em: 04/12/2025.


BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente
 LUCIANO MELO DE PAULA
Data: 04/12/2025 16:43:37-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof. Dr. Luciano Melo de Paula (UFES)

Documento assinado digitalmente
 ALEJANDRA MARIA ROJAS COVALSKI
Data: 05/12/2025 10:31:47-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof.^a Dra. Alejandra Maria Rojas Covalski (UFES)

Documento assinado digitalmente
 ADILES SAVOLDI
Data: 05/12/2025 17:03:28-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof.^a Dra. Adiles Savoldi (UFES)

Prof. Dr. Valdir Prigol (UFES)

Entre as rachaduras desta história: história e ficção em *O som do rugido da onça*, de Micheline Verunschik¹

Laura Hanauer²

hanauerlr@gmail.com

RESUMO: Neste artigo analisamos de que forma se estabelecem as relações entre história e ficção no romance brasileiro contemporâneo *O som do rugido da onça* (2021), da escritora pernambucana Micheline Verunschik. Partindo de inquietações que surgiram ao longo da leitura do romance, devido a sua estrutura fragmentária, as diferentes vozes que nele aparecem, o uso de diferentes gêneros em sua composição e, sobretudo, a estratégia de ficcionalização da história, utilizada por Verunschik para alcançar a voz de Iñe-e, sua protagonista, decidiu-se investigar melhor como essa relação entre história e ficção acontece. Para isso, pretendemos dialogar com dois conceitos: o de metaficção historiográfica, de Linda Hutcheon (1988), e o de fabulação crítica, de Saidya Hartman (2008). Nesse sentido, a metaficção historiográfica nos interessa por trabalhar com a ideia de autoconsciência narrativa e com os paradoxos de ficcionalizar a história, destacando o caráter político e ideológico do discurso histórico e a possibilidade de utilização e subversão do mesmo em uma reelaboração crítica sobre o passado, em diálogo com a fabulação crítica que, a partir da consulta de fontes históricas, busca imaginar e reconstruir a história e a existência de personagens históricas cujas vozes não aparecem nas fontes tradicionais, em uma tentativa de ecoá-las e de iniciar um movimento de compensação/reparação a partir da ficção. Partindo dessas relações, espera-se compreender mais a fundo como a literatura se insere no âmbito das possibilidades de alcançar aquilo e aqueles que a história não consegue.

PALAVRAS-CHAVE: Metaficção historiográfica; Fabulação crítica; *O som do rugido da onça*; Literatura brasileira.

Introdução

Publicado em 2021, *O som do rugido da onça* é o quarto romance de Micheline Verunschik, escritora e historiadora pernambucana. Vencedor do Prêmio Jabuti e do Prêmio Oceanos, esta obra tem chamado a atenção da crítica e dos leitores brasileiros, não apenas por sua trama, mas pelo estilo narrativo adotado pela autora: fragmentado, com diferentes vozes e montado como se fosse uma colagem. O romance é composto por várias camadas que vão se interligando e dando sentido umas às outras ao longo do desenvolvimento da narrativa, sendo a camada de maior destaque a de Iñe-e, uma criança da etnia Miranha que narra os eventos que levam até o seu sequestro por dois cientistas europeus e as consequências disso.

É possível dizer, nesse sentido, que o cerne da história é Iñe-e; é em torno dela que as demais camadas do romance vão se construindo e se interligando. Conforme destaca um dos narradores:

¹ Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao Curso de Graduação em Letras Português e Espanhol – Licenciatura, UFFS, *Campus* Chapecó, como requisito parcial para aprovação no CCR Trabalho de Conclusão de Curso II. Orientador Prof. Dr. Luciano Melo de Paula.

² Acadêmica da 10ª fase do Curso de Graduação em Letras Português e Espanhol – Licenciatura, UFFS, *Campus* Chapecó.

E agora que já se sabe, *sigamos pelo começo de tudo*. Por aquilo que foi determinado como o começo de tudo. E embora alguém possa refutar e dizer que esta história começou com um rei que, com o bisaco cheio de moedas da ávida burguesia, resolveu lançar-se ao mar, aquele mesmo, o Tenebroso, eu desminto e digo que *tudo começou mesmo em Iñe-e*. (Verunschck, 2021, p. 16, grifos nossos).

Dentro dessa trama narrativa, a trajetória de Iñe-e entrelaça passado, presente e futuro, desvelando um lado da história que nunca tivemos acesso e lançando críticas sobre a própria construção da história oficial, que se acentuam através da perspectiva de Josefa, uma mulher que ao ver a gravura de Iñe-e (Figura 1) em um museu, já no século XXI, se identifica e se enxerga nessa criança, abrindo espaço para que reflexões sobre os apagamentos históricos e a própria construção da identidade brasileira sejam revisitadas. Isso também está perceptível na citação acima, pois o narrador já dá indícios logo de início de que a escolha de tomar Iñe-e como o ponto de partida para essa história, e não um rei de uma terra distante, não é algo arbitrário, mas sim uma decisão fundamentada em um ponto de vista distinto, que destoa das narrativas oficiais. Quebra-se as expectativas e começa-se a olhar para esse evento através de uma perspectiva que, por muito tempo, sequer foi considerada.

Figura 1 - Gravuras de Juri (Caracara-i) e de Miranha (Iñe-e) vistas por Josefa



Fonte: MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von; SPIX, Johann Baptiste von. Iuri e Miranha. 1823. Gravura, litografia colorida à mão, 69,8 x 50x7 cm e 67 x 46,9cm. Acervo Coleção Brasileira Itaú, Itaú Cultural.

Existe, portanto, um contraste de visões no romance: Verunschck se utiliza da história oficial, porém o seu foco está em Iñe-e, não nos cientistas. A documentação histórica utilizada

como base é oriunda da vinda de uma expedição científica austro-bávara para o Brasil, que tinha o intuito de documentar e analisar a fauna e a flora brasileiras, trazida em decorrência do casamento do imperador Dom Pedro I com a princesa Maria Leopoldina da Áustria. Dentre estes pesquisadores, se encontravam Johann Spix e Friedrich Martius, cuja expedição ocorreu entre os anos de 1817 e 1820, percorrendo mais de 10 mil quilômetros, desde o Rio de Janeiro até o rio Japurá no Amazonas, próximo a fronteira entre Brasil e Colômbia. Ao longo desse período, eles documentaram por meio de diários e desenhos as peculiaridades por eles percebidas, que foram compiladas e divulgadas posteriormente na Europa em diversos volumes, que serviram como base para novos estudos vinculados ao tema e que consolidaram todo um imaginário referente à natureza brasileira e aos povos que aqui viviam.

A principal fonte que possuímos sobre essa expedição, portanto, são os documentos produzidos pelos próprios cientistas, sobretudo Martius, que foi o responsável por estabelecer o contato e relatar os seus encontros com os povos Juri e Miranha, de onde o menino Juri (nomeado como Caracara-í no romance)³ e Iñe-e são originários. Existe, nesse sentido, uma questão a ser considerada e que Verunschik aprofunda: até que ponto Spix e Martius adulteraram esses documentos, tendo em vista que sua publicação ocorreu anos após o seu retorno para a Europa e a morte das crianças raptadas? Será que houve uma reescrita da história por parte deles, uma tentativa de amenizar ou, até mesmo, de apagar os seus rastros? E ademais: até que ponto conseguimos, por meio deles, alcançar as existências das duas crianças indígenas por eles raptadas? Como podemos fazer para alcançar as vozes de Iñe-e e de Caracara-í, esquecidas e diluídas entre os mananciais da história?

Esses foram alguns dos questionamentos que a leitura inicial do romance proporcionou, que acabaram gerando incômodos que fizeram com que a feitura deste artigo se tornasse necessária. O modo como Verunschik trabalhou com a história e suas possibilidades fascinou e tocou a fundo. A história dessas crianças, presentes em muitos livros didáticos de História, causa choque e revolta em quem a estuda, se tornando impactante não apenas pelo sequestro em si, como também pela consciência de que não temos como alcançar essas crianças, que as fontes não as contemplam e que suas vozes se perderam nas escritas, reescritas e justificativas feitas para amenizar o terror desse feito, realizado em nome da ciência. É como se essas crianças tivessem sido destituídas de sua própria história, escritas a

³ Ao longo deste artigo, optamos por nos referir ao menino Juri como Caracara-í, com o objetivo de seguir a mesma lógica com que nos referimos a Iñe-e, tanto personagem histórica, quanto personagem fictícia. Ademais, a escolha de seguir com os nomes cunhados por Verunschik, também destaca a intenção de ir contra o apagamento destas crianças, visto que “Miranha” e “Juri” não os dotam de individualidade e “Isabella” e “Johann” lhes foram impostos, reforçando esse apagamento.

partir da visão de outrém, de pessoas que não as compreendiam e que, direta ou indiretamente, causaram as suas mortes e infortúnios. Nesse sentido, ler *O som do rugido da onça* e se deparar com uma narrativa que parte de Iñe-e e que, a partir dela, se constrói com tanta força, causou um sentimento indescritível e um desejo de compreender mais a fundo como a literatura, dentre todas as possibilidades, talvez possa ser o melhor caminho para que possamos alcançar essas histórias perdidas, desvalorizadas e apagadas, ecoando as vozes que por muito tempo não se teve interesse em ouvir.

Pensando nisso e partindo da leitura do romance e das inquietações que ele proporcionou, optamos por estabelecer um diálogo entre ele e duas autoras e seus respectivos conceitos: Saidyia Hartman (2020), com o conceito de fabulação crítica, e Linda Hutcheon (1991), com o conceito de metaficção historiográfica. Compreendemos que, por meio deste diálogo, seja possível desvelar e compreender como *O som do rugido da onça* mescla, em uma dança complexa, história e ficção, e como esse processo se insere em um contexto mais amplo em que existe a necessidade de reparar e representar historicamente grupos que foram sistematicamente ignorados, sobretudo no contexto colonial e imperialista, identificável tanto na própria historiografia (como veremos em Hartman), como também na literatura (em Hutcheon), com a publicação de vários romances que se propõe a trilhar caminhos semelhantes⁴.

1 O rugido que ecoa no horizonte da ficção: a história de Iñe-e

Conforme adiantado na introdução, em *O som do rugido da onça* acompanhamos a história e a perspectiva de Iñe-e, uma criança da etnia Miranha, frente ao contato e ao seu sequestro realizado por cientistas europeus, na primeira metade do século XIX. Essa construção, no entanto, não é linear, mas fragmentária, de modo que os leitores acompanham um vai e vem entre passado, presente e futuro.

Logo no primeiro capítulo já temos indícios do sequestro de Iñe-e, antes mesmo de sermos apresentados à personagem, pois a história se inicia com a descrição da viagem

⁴ No Brasil, para citar alguns exemplos de romances que seguem esta tendência, temos *Um defeito de cor* (2006), de Ana Maria Gonçalves; *Carta à rainha louca* (2019), de Maria Valéria Rezende; *Sodomita* (2023), de Alexandre Vidal Porto e, recentemente, *Depois do trovão* (2025), também de Micheliny Verunschck, que partem de personagens e de contextos históricos e questionam o apagamento das realidades por eles ficcionalizadas em suas obras, na história oficial; já em outros países da América Latina, temos exemplos como *Las niñas del naranjel* (2023), de Gabriela Cabezón Cámara e *Huaco retrato* (2022), de Gabriela Wiener. Esses romances, ao partirem de personagens históricos e contextos específicos, constroem uma ficção em cima do discurso histórico, trazendo elementos profundamente questionadores, que fazem com que os leitores reflitam sobre história e ficção.

marítima por ela empreendida, destacando a enormidade do mar em comparação com o rio Paranáhuzú, descrevendo-o como um “imenso rio sem margens”, e a ideia de que morrer naquela imensidão aquática significaria não poder retornar ao lugar dos seus antepassados. Temos, portanto, uma descrição inicial bastante ancorada na cosmovisão miranha, que é complementada pela compreensão de Iñe-e sobre o processo científico desempenhado por Spix e Martius, de desenhar e de preservar os espécimes por eles encontrados por meio da taxidermia, definido por ela como um “desencantamento”, que a assombra e que a faz refletir sobre o seu próprio futuro nas mãos desses indivíduos:

E essa larga viagem, em que me levam, é também uma viagem de desencantamento, de destripamento?

Eram coisas que ela se perguntava como se já soubesse quais seriam as respostas, antevendo seu retrato na parede branca de um museu visto por centenas de pessoas que não a conheciam, que não sabiam seu nome ou o que sentira no dia em que seu captor se postara diante dela com material de desenho e tintas, muito pronto para roubar a sua alma e obrigando-a, quando já não era mais natural, a se despir. Pessoas que, mirando seu olhar cabisbaixo, ignoravam que muito dela ainda permanecia ali. (Verunschik, 2021, p. 13).

Essa passagem, localizada logo no primeiro capítulo, além de pontuar o horror do completo desconhecimento sobre o que a aguardava e das conjecturas que surgiram em meio a esse contexto, também definem o tom do romance, no sentido de que apontam para uma crítica em relação a ciência que estava sendo produzida e, especialmente, para a desistorização de Iñe-e, para o seu completo apagamento da história. Apesar da perspectiva e do fato de que a sua gravura está exposta nas paredes de um museu atualmente, Iñe-e também se defronta com a questão central de que as pessoas que ali forem, verão a representação feita pelo seu captor, mas jamais a conhecerão de verdade, jamais saberão o seu nome, os seus sentimentos, o seu entendimento sobre tudo aquilo, apenas terão acesso a uma versão distorcida e enevoada dela mesma, a versão que seus captores decidiram compartilhar. Não ignorar, portanto, o “muito dela [que] ainda permanecia ali”, que é algo que o romance procura resgatar por meio da ficção, como veremos ao longo deste trabalho.

Depois de sermos apresentados a Iñe-e neste primeiro capítulo, no segundo temos uma pausa na narrativa, onde ao invés de Iñe-e, acompanhamos o próprio narrador enquanto ele justifica a história que será contada e também os métodos empregados nela. Ele toma a frente, não mais seguindo Iñe-e, mas tornando-se o centro e refletindo sobre o próprio romance e a sua constituição, explicitando o que foi necessário para atingir o objetivo de alcançá-la. Nesse sentido, o narrador justifica que se trata de uma história de recuperação de uma voz, “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 permeenece em vigilância. De como foi levada mar afora para um terra de inimigos. E de como, por artes deles, *perdeu e também recuperou a sua voz.*” (Verunsch, 2021, p. 14, grifo nosso). Ou seja, acompanhamos Iñe-e ao longo de todo o processo de perda e de recuperação, porém, com a consciência de que a voz apresentada no romance não é a mesma que a da menina, irrecuperável na história. Portanto, o narrador justifica a construção do romance e as decisões tomadas para narrar essa história da seguinte maneira:

Empresta-se para Iñe-e essa voz e essa língua, e mesmo essas letras, todas muito bem-arrumadas, dispostas umas atrás das outras, como um colar de formigas pelo chão, *porque agora esse é o único meio disponível.* O mais eficiente. E embora ela, essa língua, seja áspera, perfurante, há alguma liberdade sobre como pode ser utilizada, porque houve muito custo em apreendê-la. Assim, se há uma recusa em usar a palavra taxidermia e se escolhe usar a palavra desencantamento, *há teimosia nisso.* E pode ter certeza de que Iñe-e aprovaria esse recurso. Se, em lugar de rio, ela falar muaai ou até *Fluss*, pode se tratar de uma admoestração a respeito do que lhe fizeram. Para contar esta história, Iñe-e adverte que não é possível ser tolerante. Ademais, *usa-se essa voz e essa língua porque é com ela que se faz possível ferir melhor.* É possível envenená-la, zarabatana, como fazem os guerreiros do povo miranha com o curare preparado com o suor e sangue de suas mulheres. É possível incendiá-la, curare quente e amargo. E de todo modo, como já se disse, é possível usá-la como se quiser.

Essa é a voz do morto, na língua do morto, nas letras do morto. *Tudo eivado de imperfeição, é verdade, mas o que posso fazer senão contar, entre as rachaduras, esta história?* (Verunsch, 2021, p. 15, grifos nossos).

Existe, portanto, uma consciência do narrador em relação ao empréstimo de uma língua e de uma linguagem estranhos para Iñe-e, de uma tentativa de, mesmo falando a língua do colonizador, de canalizar e ecoar a voz da menina, por mais imperfeita que essa tentativa possa ser, visando contar a sua história por meio das rachaduras que chegaram até nós, preenchendo as lacunas daquilo que não temos como conhecer ou como comprovar. Existe teimosia nessa tentativa, pois houve um apagamento dessa criança nas fontes históricas que chegaram até nós, uma tentativa (deliberada ou não) de torná-la invisível, de objetificá-la em nome da ciência, privando-a de qualquer individualidade e direito. Essa justificativa acaba indo muito além da escolha lexical, propiciando uma reflexão sobre o romance como uma ponte entre o fato e o possível, uma conexão entre o passado que conhecemos e o passado que perdemos, em um processo de recuperação que se utiliza das ferramentas disponíveis, por mais imperfeitas que elas possam ser, pois a imperfeição ainda é melhor do que o nada, do que o silêncio.

Até mesmo o nome utilizado na obra, Iñe-e, se torna uma invenção necessária nesse sentido, pois o nome dela jamais foi registrado em lugar algum, sendo referida nas fontes

apenas como Miranha ou, após o seu batismo forçado, como Isabella Miranha. Houve, portanto, a urgência de uma escolha, de uma tentativa de nomear essa criança, de modo que a autora, por meio de suas pesquisas, optou por escolher um nome miranha para que, mesmo através da imperfeição da invenção, ela pudesse ser individualizada por meio de um nome que ao menos partisse de seu povo e não de seus sequestradores. Tudo isso são escolhas e tomadas de decisão conscientes, que o narrador faz questão de destacar ao longo de sua narrativa.

Depois desse início, o romance dá um pulo para o passado, retornando até o nascimento de Iñe-e e descrevendo a construção do contexto que possibilitou o seu rapto, fortemente marcado pela cosmovisão miranha e pelas relações complexas que foram se estabelecendo entre os europeus e o seu povo, definidas pela mãe de Iñe-e como “a doença dos brancos” (Verunschik, 2021, p. 22). A figura da onça, Tipai uu, tema do título do romance, aparece pela primeira vez nesse momento, seguindo Iñe-e por toda a narrativa⁵ e destacando-se de forma especial na última parte do romance, quando mostra à Iñe-e relances do futuro. Sua presença atrai para Iñe-e o temor de seu pai, que vê na onça um mau agouro, de modo que ele mesmo decide livrar-se da filha, dando-a de presente para Martius quando ele retorna para o Porto dos Miranhas em busca de cativos, antes de regressar para Belém e para a Europa. Percebe-se, portanto, que o romance não é nada linear, costurando diferentes passagens que vão se complementando umas às outras ao longo do desenrolar da história. Além disso, a obra apresenta uma ampla variedade de vozes, que vão muito além da de Iñe-e, mas que se desenrolam através e a partir dela e que se constituem de uma significação mais ampla e profunda por meio dela.

Nesse sentido, no capítulo cinco temos um dos primeiros cortes que abrem para a perspectiva de outra personagem, justamente quando há a primeira aparição de Josefa, que conecta-se com Iñe-e através dos séculos a partir de sua gravura (Figura 1). Josefa é uma personagem fascinante, pois é através dela que temos o contraste entre passado e presente, que se ancora na existência de Iñe-e e em suas incógnitas, para refletir sobre as mudanças e as consequências que ocorreram desde o seu rapto até os dias atuais. Os capítulos em que Josefa aparece são bastante fragmentados, os seus pensamentos se mesclam com os sons da televisão, que transmite a imagem e a voz do cacique Raoni, enquanto ele protesta contra a criação da usina hidrelétrica de Belo Monte, ao mesmo tempo em que retorna para Iñe-e e sua relação com os seus captores, tecendo um constante vai e vem e uma forte reflexão sobre a

⁵ Não nos deteremos na figura da onça neste artigo, pois vários pesquisadores já a abordaram de maneiras brilhantes em diferentes trabalhos, como os de: Ângela Maria Dias (2022), Patrick Santos Rebelo (2021), Júlio César de Araújo Cadó e Juliana Vargas Welter (2023) e Mariana Sousa Dias (2024).

sua identidade e as sequelas impostas pela colonização, que atravessam a sua visão e compreensão sobre si, sobre a sua família e sobre o mundo. Por meio dessa construção, Josefa e Iñe-e se tornam dois lados de uma mesma moeda, se complementando e possibilitando que inúmeros paralelos sejam tecidos entre as duas ao longo da leitura.

Ao ver a gravura de Iñe-e, Josefa se aprofunda cada vez mais em um turbilhão de pensamentos sobre o seu passado e a construção de sua identidade, que a angustiam a ponto de ela comprar uma passagem para Munique e ir ela mesma atrás dos vestígios de Iñe-e, em uma tentativa de tentar compreender mais sobre si mesma, a partir da compreensão sobre essa criança. O caminho que leva até isso, no entanto, não é simples; Josefa criou para si ao longo de sua vida um contexto de “desidentidade”; por muito tempo ela procurou ignorar as suas raízes, alimentada pelos comentários maldosos que vinham de sua avó paterna, que abominava a herança indígena da neta, bem como da sociedade em que vive. Por muito tempo, Josefa tentou ignorar essas questões, porém a gravura de Iñe-e muda tudo, pela simples conexão, pelo ato de se enxergar naquele desenho, de se descobrir nas feições daquela criança, no olhar triste e ao mesmo tempo insubmisso, de perceber que ela tem muito mais em comum com essa criança, do que com aqueles próximos a ela. Percebemos isso no seguinte diálogo entre Josefa e seu companheiro, Tomás, que é acentuado pela clara incompreensão do mesmo em relação ao que lhe estava sendo relatado, na incapacidade de perceber que, para Josefa, sua identificação com Iñe-e ia muito além da mera aparência física, adquirindo contornos ancestrais:

Josefa contou também de como se identificara com uma gravura que vira na exposição. Abriu o notebook e digitou rapidamente na janela de busca a sucessão de palavras “Miranha Spix Martius”. Logo a imagem da menina índia, o rosto e os olhos levemente agateados, surgiu na tela.

Ela? Você é mais bonita e não tem piercings, mas podemos resolver isso, você sabe.

Ela está triste. E não é livre.

Um breve silêncio se fez entre os dois. Tomás não sabia, mas aquela criança estaria no *centro* das próximas conversas, sentada à mesa, enquanto o café era passado, deitada na cama entre eles dois, sua imagem como que fulgurando em uma lembrança muito nova, que ainda estava sendo criada.

Eu sou exatamente igual a ela. (Verunsch, 2021, p. 99-100, grifos nossos).

Josefa, portanto, realiza um trabalho investigativo sobre a vida de Iñe-e, pesquisando tudo o que pode sobre essa criança. Porém, assim como nós, ela percebe que existe um muro que a impede de acessá-la, de chegar até ela, pois tudo o que encontra sobre ela foi produzido por seus captores, a partir de suas próprias perspectivas e intenções. É nesse contexto de inquietação e da necessidade de se auto-descobrir, que Josefa parte para Munique e retraça os

passos de Iñe-e pela cidade, percebendo como Spix e Martius são lembrados pelas ruas e museus, enquanto que Iñe-e e Caracara-í passam despercebidos por muitos, resumidos a uma lápide⁶ que não os representa de forma alguma, colocando-os como caricaturas e invenções, pontos de vista europeus, idealizações que escondem uma realidade medonha.

Para além de Josefa, também temos acesso a outras vozes, fantásticas - como a onça e o rio Isar, com quem Iñe-e dialoga - e históricas - como Spix, Martius e a rainha Carolina de Baden/Baviera. No que tange às figuras históricas, Verunschck mescla as fontes disponíveis com a ficção, de modo que nessas passagens é possível identificar trechos que estão diretamente presentes nas publicações dessas figuras, ao mesmo tempo em que existem passagens que navegam pelo campo das possibilidades, entre aquilo que não podemos saber, mas que podemos intuir ou imaginar. No caso de Martius, em seus capítulos muitas das descrições que ele faz em relação ao contexto brasileiro e, sobretudo, em relação à dissonância que ele percebe entre a sociedade brasileira e a europeia, são encontradas no seu *Viagem pelo Brasil*, às vezes palavra por palavra, como se fosse uma colagem. A ficção, nesse caso, entra quando Verunschck se aprofunda naquilo que Martius não escreveu, naquilo que ele escolheu omitir, nos sentimentos que ele pode ter sentido, no embate entre um possível sentimento de culpa, um possível arrependimento, em suas possíveis tentativas de esquecer os horrores que cometeu e as consequências de seus atos. O mesmo pode ser dito de Spix, que no romance se sente extremamente culpado pela sina das crianças, tomando para si a culpa por não ter conseguido ou não ter tentado com determinação suficiente, impedir os seus raptos e as suas mortes.

Na terceira e última parte do romance, o caráter fragmentário se acentua ainda mais, pois é quando Iñe-e, ao juntar-se com Tipai uu após a sua morte e se tornar Uaara Iñe-e, começa a navegar por entre as temporalidades ela mesma, visualizando o que aconteceu imediatamente após o seu sequestro e o que viria a acontecer no futuro; do primeiro contato entre indígenas e europeus, ao tráfico negreiro e o ciclo da borracha, até o genocídio atual feito pela mão de grileiros e fazendeiros. Verunschck se apropria de uma variedade de fontes e gêneros para tecer uma crítica em relação ao tratamento dispensado aos povos indígenas pelo Estado brasileiro ao longo de décadas, destacando como a objetificação e a desumanização não cessou, mas cresceu e se aperfeiçoou sob a sua proteção. Do século XVI até o século XXI, Tipai uu leva Uaara-Iñe-e em uma viagem de dor e de maldade, desfraldando frente aos olhos da menina onça toda a crueldade que os brancos infringiram contra os seus parentes,

⁶ A placa mortuária encomendada pela Rainha Carolina da Baviera ao artista Johann Baptist Stiglmaier, para adornar o túmulo das crianças indígenas, atualmente se encontra no Münchner Stadtmuseum.

tudo em prol da busca desenfreada pelo lucro, sem considerar que a riqueza verdadeira estava sendo por eles dizimada.

Em cada pinta da malha de Uaara-Iñe-e estava desenhado um rosto. O rosto dela mesma quando Iñe-e, o de Caracara-í, de gente demais que lhe havia sido tirada e que lhe era cara a peso de um ouro que gente branca nunca saberia. Um ouro em tudo diverso do ouro deles. E Tipai uu via que, depois de tudo o que mostrara à menina, uma imensidão nova de rostos se figurando como lumes no azul-negro do céu distante, nascia na sua pele. (Verunsch, 2021, p. 138).

Uaara-Iñe-e viu que sua vida e sua morte se davam por repetidas nas vidas e nas mortes de outras crianças, como a Dona da Caça havia dito. Muitas Iñe-es passando sob sua vista, muitas delas sem voz, outras delas de outros povos, meninas e meninos de outros tamanhos, de dessemelhantes parecências, mas, un-un, morrendo tudinho de igual morte, em tempo muito curto de viver, tudo, tudo desperdiçado. (Verunsch, 2021, p. 143).

Uaara-Iñe-e vai absorvendo todas essas mortes, todas essas perdas, se enxergando em todos aqueles que se foram e que sofreram nas mãos de seus malfeitores, e seu desejo de iniciar uma caçada de vingança vai crescendo, até que ela retorna para a Munique de Spix e Martius, anos após o sepultamento de seu corpo de menina, para assombrar aqueles que lhe fizeram tanto mal. Essa caçada tem o poder de libertar os fantasmas que estavam presos aos cientistas, fantasmas de todos aqueles que morreram em nome da ciência que eles estavam dispostos a produzir. Os atos de Uaara-Iñe-e ao final do romance os libertam, porém isso não é suficiente, pois as maldades cometidas não cessam com a punição de Spix e Martius e esquecer é algo que a menina onça não pode se dar ao luxo de fazer.

Existe uma forte intertextualidade nessa terceira parte, que está presente em todo o romance, mas que aqui é aprofundada através da mescla de fonte textuais que Verunsch constrói e utiliza para acentuar a sua crítica, conectando intimamente o que aconteceu com Iñe-e, séculos antes, com o que está acontecendo atualmente com os povos indígenas no Brasil, quebrando com o isolamento narrativo desses fatos e destacando como tudo de maléfico que vem acontecendo desde o achamento do Brasil, é causado pela violência colonial e pela ganância dos brancos, que não enxergam valor na existência e no conhecimento dos povos que aqui já habitavam.

2 A intersecção do fictício e do histórico: a arte de fabular

Devido ao modo como o romance parte da história oficial e ficcionaliza sobre ela, com o objetivo de alcançar e recuperar a voz de Iñe-e, fomos remetidos a dois conceitos que

podem nos ajudar a compreender mais a fundo a obra e a sua construção: o de fabulação crítica, de Saidiya Hartman, e o de metaficção historiográfica, de Linda Hutcheon. Ambos os conceitos, de uma forma ou de outra, acabam dialogando com a necessidade que temos atualmente, enquanto sociedade, de olhar para momentos da história que acabaram apagados ou emitidos, em um movimento que visa recuperar essas diferentes histórias e reparar as consequências geradas por esses vácuos. Com isso em mente, pretendemos construir um diálogo entre esses conceitos e *O som do rugido da onça*, buscando identificar até que ponto a obra pode ser lida a partir deles e como eles podem nos ajudar a ter uma compreensão melhor sobre o próprio romance.

O conceito de fabulação crítica foi proposto pela historiadora cultural Saidiya Hartman em 2008, em uma busca por preencher as lacunas historiográficas em relação à existência de mulheres negras, sobretudo no contexto da escravidão. Unindo uma pesquisa histórica rigorosa com a imaginação acerca da vida dessas mulheres, que nem sequer aparecem nos registros históricos, pois existiam e eram concebidas apenas como mercadorias e peças de inventários, Hartman, em seu ensaio “Vênus em dois atos” (2020), explica esse novo conceito, justificando a sua importância não apenas para as pesquisas historiográficas atuais, mas também como um recurso interessante a ser considerado por obras de ficção, como no caso de Verunschik.

Assim, para Hartman, existe um reconhecimento sobre os limites da História, que se compromete a ser fiel “aos limites do fato, da evidência e dos arquivos” (Hartman, 2020, p. 25), contudo a autora também destaca a urgência de escrever uma nova história, uma história que não seja limitada pelos documentos oficiais, optando por “desordenar e transgredir os protocolos do arquivo e a autoridade de suas afirmações” (Hartman, 2020, p. 25) com o intuito de ficcionalizar a partir deles e alcançar, de alguma forma, outros sujeitos. O objetivo desse processo não é o de recuperar as vidas de pessoas escravizadas, ou de redimir os mortos e dar voz ao sujeito escravizado, mas sim de tentar pintar um quadro sobre a possível vida de indivíduos vítimas do cativeiro, da forma mais ampla e completa possível, imaginando o que não pode ser verificado em uma “escrita impossível que tenta dizer o que resiste a ser dito (...) [em] uma História escrita *com e contra* o arquivo” (Hartman, 2020, p. 30), uma

(...) história fundamentada na impossibilidade – de escutar o não dito, traduzir palavras mal interpretadas e remodelar vidas desfiguradas – e decidida a atingir um objetivo impossível: reparar a violência que produziu números, códigos e fragmentos de discurso, que é o mais próximo que nós chegamos a uma biografia da cativa e da escravizada. (Hartman, 2020, p. 15).

Para Hartman, a História tem um compromisso em ser escrita para os vivos, de modo que ela requer uma profunda interrogação sobre o conhecimento que temos sobre o passado e o que fazemos com ele. Trabalhar com essas narrativas envolve “a necessidade de tentar representar o que não podemos, em vez de conduzir ao pessimismo ou desespero”, buscando nutrir o desejo por um futuro liberto (Hartman, 2020, p. 31). Essa possibilidade de conjecturar outras existências, preenchendo as lacunas dos documentos históricos, acaba sendo essencial não apenas para as populações negras escravizadas, que perderam partes significativas de suas histórias, culturas e identidades ao longo do processo de escravização, mas também para os povos indígenas, cujas vozes são ainda mais abafadas, como se eles não existissem na história senão como figuras selvagens ou idealizadas, o que se reflete atualmente no modo como essas populações são tratadas pela mídia e pela sociedade, como se só existisse um tipo de indígena possível (aquele do passado), e qualquer um que se desvie dessa norma, não o é suficientemente.

Tendo em mente a proposta de Hartman, sobretudo em relação a como a história deve ser escrita para os vivos, percebe-se como atualmente as questões que estão em jogo e que atravessam a construção do saber histórico são outras. Não estamos mais no século XIX, quando a escrita da história era marcada pelo positivismo e pelo evolucionismo social; de lá para cá, muitas coisas mudaram, a história enquanto disciplina científica foi se ampliando e se adaptando às necessidades de seus inúmeros presentes e hoje a preocupação de muitos historiadores não está mais em escrever sobre os grandes nomes e os grandes feitos, mas revisitar fontes históricas como as de Spix e Martius e reinterpretá-las a partir de um outro lugar, de novas interrogações. De fato, a história deve ser feita para os vivos e, como vemos em Marc Bloch (2001, p. 66), o presente do historiador influencia nesse processo, pois são “sempre a nossas experiências cotidianas que, para nuançá-las onde se deve, atribuímos matizes novos, em última análise os elementos, que nos servem para reconstruir o passado”. O presente de quem olha para o passado nunca cessa de se fazer sentir⁷, é impossível descolar de nós mesmos o nosso próprio contexto, de modo que toda vez que nos deparamos com o passado, muito de nós atravessa o nosso olhar. Como Verunschik coloca de forma magistral no romance ao descrever os debates e as crenças internas de Martius: “A história é mestra do futuro, mas também do presente, repete a si mesmo mentalmente, enquanto o passado retorna

⁷ A questão do anacronismo vem sendo debatida no campo da História por diversos pesquisadores, como Georges Didi-Huberman, Walter Benjamin, Jacques Rancière, Lucien Febvre, Michel de Certeau, Hayden White, entre outros.

em cores muito vivas. Não lhe ocorre, porém, que *o presente e o futuro possam iluminar o passado.*” (Verunsch, 2021, p. 69, grifo nosso).

Em relação aos silêncios dos arquivos, no caso de Iñe-e percebemos essas lacunas nos documentos que encontramos sobre ela, tanto no que foi escrito pelos seus captadores, quanto nos textos produzidos e publicados já em Munique, sobretudo pela imprensa, que também fazem parte da construção do romance⁸. No terceiro volume do *Viagem pelo Brasil*, nas passagens onde Martius relata a sua viagem e o seu contato com os miranhas, além do apagamento deliberado de Iñe-e, também é perceptível como Martius via o seu povo sob um prisma negativo, sobretudo em comparação com as descrições sobre o povo Juri, descrito por ele como “gente de boa índole, sensíveis” (Spix; Martius, 2017, p. 329). Os miranhas, por outro lado, são descritos da seguinte maneira:

Estranhamente se destaca essa semicivilização do chefe da horda que ele comanda: antropófagos, que, mal falando a língua nativa, não têm noção de soberania, nem a toleram e, na sua insensível arrogância, querem governar-se a si mesmos, inconscientemente, por indolência, orgulho e egoísmo tornaram-se seus servos e súditos. (Spix; Martius, 2017, 331).

Percebe-se, nesse sentido, que Martius construiu uma visão pejorativa sobre o povo de Iñe-e, abominando o fato de eles serem antropófagos e destacando o horror por ele sentido ao presenciar a sua cultura, para ele um “espetáculo de tão baixo aviltamento e desumanidade” (Spix; Martius, 2017, p. 351) de cuja “sombria impressão na minha alma só me senti curado depois do regresso à Europa, à vista da dignidade e grandeza humana” (Spix; Martius, 2017, p. 356).

Em relação a como Martius relata o sequestro de Iñe-e, é possível constatar como ele criou diferentes versões sobre o ocorrido ao longo dos anos. Conforme Maria de Fátima Costa (2019) destaca, para os cativos miranha temos três narrativas distintas: uma presente no relatório enviado de Lisboa para o rei Maximiliano José I da Baviera, que demonstra que Martius tinha conhecimento prévio sobre a incursão militar realizada pelo chefe Miranha para capturar prisioneiros com o intuito de vendê-los aos expedicionários; em outra, no *Viagem pelo Brasil*, Martius se coloca em uma posição de salvador dessas crianças, frente ao destino desumano que as esperava, lavando suas mãos da culpa por suas capturas:

⁸ Aqui, focaremos nos textos de Martius publicados em seu *Viagem pelo Brasil*; contudo, Costa (2019) seleciona uma ampla variedade de fontes da época para analisar a representação das crianças na imprensa alemã, que também aparecem no romance de Verunsch.

Ele acrescentou agora a esses presentes mais cinco jovens índios, duas raparigas e três meninos. *Desses desgraçados, que eu aceitei das mãos do desumano, com tanto maior empenho, quanto sabia que, ficando ali, eles se destinavam sem cuidados a morte certa*, visto já estarem todos atacados da febre; a mais velha das moças, levamo-la para Munique, duas outras entreguei-as ao Sr. Videira Duarte, comandante militar de Ega, e so⁹ Sr. Pombo, ouvidor do Pará, e os outros dois, que já traziam o germe da morte, faleceram de endurecimento do fígado e hidropisia, durante a viagem. (Spix; Martius, 2017, p. 352, grifos nossos).

Já na terceira versão, também escrita por Martius em decorrência da produção de um retrato de Isabella, ele omite totalmente os eventos do Porto dos Miranhas e afirma que a menina lhe foi dada como um presente pelo governador do Rio Negro. Em apenas uma das versões, portanto, Martius aparece como diretamente envolvido no sequestro dessas crianças (justamente na versão que está temporalmente mais próxima do fato), nas demais, escritas anos após o desenrolar desses eventos, podemos perceber como há um apagamento ou uma reescrita dessa história, que busca colocar Martius como um observador passivo, como alguém que não tinha culpa e que, dentro do contexto em que foi forçosamente inserido, fez o melhor que podia.

Sobre Caracara-í, as fontes são ainda mais restritas: ele é citado no *Viagem pelo Brasil*, “Agregou-se ali à guarnição um jovem juri, da horda comá-tapuia, que nos acompanhou até Munique; infelizmente, porém, tanto ele como a jovem miranha, sua companheira, morreram, não suportando a mudança de clima e as outras circunstâncias exteriores.” (Spix; Martius, 2017, p. 362), porém Martius omite as circunstâncias sobre como, especificamente, esse menino caiu em suas mãos, o que abre espaço para que interpretemos que essa expedição foi incômoda para o cientista, devido às diversas omissões e reconstruções de sua versão realizadas ao longo das décadas (Costa, 2019, p. 9).

Nesse sentido, podemos estabelecer uma aproximação entre o caso de Iñe-e e o caso da Vênus Negra¹⁰ trabalhado por Hartman, no sentido de que em ambas as situações a história dessas mulheres é “contada por uma testemunha falha, (...) extemporânea” (Hartman, 2020, p. 14), que não faz questão de lembrar ou registrar seus nomes, o que elas disseram ou o que não disseram. No caso delas, o arquivo se torna “uma sentença de morte, um túmulo, uma exibição do corpo violado, um inventário de propriedade, um tratado médico (...) um asterisco na grande narrativa da História” (Hartman, 2020, p. 15). Defrontada com esse problema, Hartman procura maneiras para driblar esses vácuos e preencher essas lacunas, de uma forma

⁹ Erro ortográfico presente no documento consultado.

¹⁰ A Vênus de Hartman não representa uma pessoa específica, mas sim um conjunto de mulheres negras que foram escravizadas e cujas vidas foram perdidas entre os arquivos da história.

que nos remeteu à escrita e a construção narrativa empreendida por Verunschik, no sentido de que ambas as escritoras/historiadoras se propõem a jogar

(...) com os elementos básicos da história e rearranjando-os, rerepresentando a sequência de eventos em histórias divergentes e de pontos de vista em disputa, eu tentei comprometer o status do evento, deslocar o relato preestabelecido ou autorizado e imaginar o que poderia ter acontecido ou poderia ter sido dito ou poderia ter sido feito.

Aplainando os níveis do discurso narrativo e confundindo narradora e falantes, eu esperava iluminar o caráter contestado da História, narrativa, evento e fato, derrubar a hierarquia do discurso e submergir a fala autorizada no choque de vozes. O resultado desse método é uma “narrativa recombinante”, que “enlaça os fios” de relatos incomensuráveis e que tece presente, passado e futuro, recontando a história da garota e narrando o tempo da escravidão como o nosso presente. (Hartman, 2020, p. 29).

Existe, portanto, uma intencionalidade por trás dessa prática, ao “imaginar o que não pode ser verificado”, ao se constituir enquanto uma “escrita impossível que tenta dizer o que resiste a ser dito (uma vez que garotas mortas são incapazes de falar)”, colocando-se *com* e *contra* o arquivo, em um movimento que produz uma “contra-História na intersecção do fictício e do histórico” (Hartman, 2020, p. 30). A partir desse movimento, é possível acessar a uma *Iñe-e* e às *Vênus* possíveis, juntando os pedaços e preenchendo as lacunas do possível, em um movimento dialógico e polifônico, onde diferentes vozes podem ser ouvidas em um entrelaçamento temporal. Apesar de Hartman não se propor a escrever ficção propriamente dita, navegando mais pelo campo da historiografia, os seus estudos no campo da fabulação crítica nos ajudam a compreender a urgência de obras de ficção como *O som do rugido da onça*, especificamente no contexto em que vivemos atualmente, onde existe uma necessidade cada vez maior de acessar esses vazios que a história oficial não consegue preencher, jogando luz para contextos, pessoas e vivências que, por décadas, foram ignoradas e que, da segunda metade do século XX em diante, vem sendo cada vez mais estudadas e valorizadas dentro e fora da academia.

3 O presente e o futuro que iluminam o passado: os paradoxos da ficção

Outro conceito que dialoga muito bem com o romance e com a fabulação crítica de Hartman, é o de metaficção historiográfica, proposto por Linda Hutcheon e divulgado a partir de *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*, publicado em 1991 no Brasil. Nesta obra, Hutcheon busca analisar um novo tipo de romance que ela percebe ter emergido junto com o pós-modernismo, contexto definido por ela como “fundamentalmente contraditório,

deliberadamente histórico e inevitavelmente político” (Hutcheon, 1991, p. 20). Em meio a sua análise, ela cunha o conceito de metaficção historiográfica, que se refere

àqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos. (...) A metaficção historiográfica incorpora todos esses três domínios, ou seja, sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas (*metaficção historiográfica*) passa a ser a base para seu repensar e sua reelaboração das formas e dos conteúdos do passado. (Hutcheon, 1991, p. 21).

Nesse sentido, não se trata apenas de uma outra versão de romances históricos, mas sim de um movimento crítico e autorreflexivo, que busca atuar dentro das convenções com o objetivo de subvertê-las (Hutcheon, 1991, p. 22). Pensando desse modo, a metaficção historiográfica insere e só depois subverte a história, confrontando o discurso da arte e o discurso da história, ao problematizar a própria noção de conhecimento histórico. Não se trata, contudo, de um completo abandono da história ou de uma relação de nostalgia para com ela, mas sim de uma reflexão crítica, que questiona a pretensão da historiografia à uma verdade única, incontestável, interpretando-a como um discurso construído por meio do qual conhecemos os acontecimentos passados, os quais são interpretados de acordo com noções de verdade que podem ser múltiplas e variadas ao longo do tempo, não existindo, portanto, uma única verdade em relação ao discurso histórico ou ao fato histórico propriamente dito.

Pensando nisso, Hutcheon (1991, p. 198) ressalta que a metaficção historiográfica não tem a pretensão de reproduzir os acontecimentos passados, mas sim proporcionar uma nova orientação para os fatos, sugerindo novas direções que podem ser tomadas, para que haja uma reflexão sobre eles. É nesse contexto que a autoconsciência presente nesse tipo de romance se acentua, pois tanto o escritor quanto o leitor estão cientes de que se trata de um passado real, mas que está perdido ou deslocado, de modo que o seu restabelecimento por meio da ficção acaba se configurando enquanto um vestígio do real que pode ser questionado (Hutcheon, 1991, p. 188). Esse movimento pode ser identificado em *O som do rugido da onça*, pois como vimos anteriormente, a própria construção narrativa do romance permite um vai e vem temporal e um fluxo considerável de vozes, que não raro questionam o apagamento e o silenciamento de Iñe-e, sobretudo no capítulo dois, quando temos um corte onde o narrador se posiciona e justifica as decisões tomadas para que se possa contar a história dela. A metaficção historiográfica, portanto,

(...) exige do leitor não apenas o reconhecimento de vestígios textualizados do passado literário e histórico, mas também a percepção daquilo que foi feito - por intermédio da ironia - a esses vestígios. O leitor é obrigado a reconhecer não apenas a inevitável textualidade de nosso conhecimento sobre o passado, mas também o valor e a limitação da forma inevitavelmente discursiva desse conhecimento. (Hutcheon, 1991 p. 167).

É necessário que o leitor de *O som do rugido da onça* tenha um conhecimento prévio sobre a história do Brasil, sobretudo no que tange ao tratamento dispensado aos povos indígenas ao longo do período colonial, para que seja possível estabelecer uma conexão entre o passado e o presente, compreendendo as críticas que a narrativa estabelece. Não é necessário, no entanto, que o leitor conheça especificamente a história do sequestro das duas crianças indígenas realizado por Spix e Martius, mas sim que tenha alguma noção sobre como hoje, no presente, os povos indígenas são tratados, para que as críticas feitas no romance alcancem a sua total potencialidade e a ironia tecida em sua construção seja percebida. O conhecimento prévio, nesse sentido, é importante para que a ironia da narrativa não passe despercebida, pois é nela que se condensa a potencialidade maior da obra e o que acaba diferenciando-a de outros estilos narrativos, que não possuem as mesmas preocupações que podem ser identificadas em romances de metaficção historiográfica.

Apesar de questionar a História, a metaficção historiográfica não busca torná-la obsoleta, defendendo que ela deve ser repensada como uma criação humana, construída por meio de discursos e baseadas em gêneros textuais diversificados. Ao afirmar que a história não existe a não ser como texto, o pós-modernismo não nega a existência do passado, mas afirma que o seu acesso está condicionado pela textualidade, de modo que é impossível conhecê-lo a não ser por meio de seus textos, de onde parte o seu forte vínculo com o literário (Hutcheon, 1991, p. 34). Como defende Hutcheon, o elemento de paródia que permeia a metaficção historiográfica não busca a destruição do passado, pois, “na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo” (Hutcheon, 1991, p. 165), sendo esse um dos paradoxos pós-modernos que podemos identificar nesse movimento.

É possível, nesse sentido, identificar no romance de Verunschik uma tendência para o que chamamos de metaficção historiográfica, pois ela constrói o seu romance a partir de uma paródia¹¹ do passado, partindo de um estilo de escrita fragmentário e de uma intertextualidade latente, com o objetivo de retomar esse passado “perdido” e de reconstruí-lo tomando como base uma outra direção, uma outra face da verdade. Ao mudar a perspectiva de Spix e Martius

¹¹ Para Hutcheon (1991), a paródia não se refere à imitação ridicularizada, mas sim a uma ferramenta intertextual que possibilita construir uma por meio da imitação de um texto ou de um estilo, estabelecendo uma tensão entre a autoridade do texto original e a transgressão que a paródia realiza, que questiona as normas e os padrões reconhecidos.

para Iñe-e, Verunschik modifica o campo de sentidos e as percepções sobre a verdade que dali emanam. Iñe-e vê e interpreta o mundo de uma maneira distinta: para ela, os europeus é quem são os selvagens da história, não ela e Caracara-i. Para Hutcheon (1991, p. 98), é justamente esse movimento de posicionar paradoxalmente um duplo, que permite criticar o interior a partir do exterior e do próprio interior; mais do que trazer o marginal para o centro, a metaficção historiográfica questiona o próprio paradoxo envolvido nessas relações dialéticas, ampliando a carga crítica. Ao introduzir a personagem Josefa, que se impressiona com a gravura de Iñe-e em um museu e decide investigar mais sobre a sua vida, Verunschik desdobra e reconfigura os sentidos da própria história, pois apesar do apagamento a que esteve submetida, Iñe-e é vista e compreendida por alguém que se identifica com ela, séculos após a sua morte; é através das rachaduras que Josefa estabelece uma conexão com a menina, que perpassa tempo e espaço e identidade.

Por meio da metaficção historiográfica, questionamentos epistemológicos são formulados, sobretudo em relação a como conhecemos o passado e até mesmo o nosso presente (Hutcheon, 1991, p. 76), lembrando sempre que tanto a história quanto a literatura são discursos criados e reformulados por seres humanos que, por sua vez, constituem sistemas de significação que nos ajudam a dar um sentido para o passado.

Em outras palavras, o sentido e a forma não estão nos acontecimentos, mas nos sistemas que transformam esses “acontecimentos” passados em “fatos” históricos presentes. Isso não é um “desonesto refúgio para escapar à verdade”, mas um reconhecimento da função de produção de sentido dos construtos humanos.

Portanto, o pós-moderno realiza dois movimentos simultâneos. Ele reinsere os contextos históricos como sendo significantes, e até determinantes, mas, ao fazê-lo, problematiza toda a noção de conhecimento histórico. Esse é mais um dos paradoxos que caracterizam todos os atuais discursos pós-modernos. E a conclusão que se tira é a de que não pode haver um conceito único, essencializado e transcendente de “historicidade autêntica” (...). (Hutcheon, 1991, p. 122).

Ademais,

Autoconscientemente, a metaficção historiográfica nos lembra que, embora os acontecimentos tenham mesmo ocorrido no passado real empírico, nós denominamos e constituímos esses acontecimentos como fatos históricos por meio da seleção e do posicionamento narrativo. E, em termos ainda mais básicos, só conhecemos esses acontecimentos passados por intermédio de seu estabelecimento discursivo, por intermédio de seus vestígios no presente. (Hutcheon, 1991, p. 131).

Existe, portanto, a compreensão de que a construção do discurso histórico é perpassada por escolhas e interpretações, dependendo sobremaneira dos vestígios que chegaram até nós que, da mesma forma, também foram produzidos a partir de escolhas e

interpretações. Percebemos isso ao analisar o *Viagem pelo Brasil*, onde Martius constrói a sua visão acerca dos eventos que se sucederam no Amazonas, ou seja, só temos acesso ao relato de Martius, de modo que nos tornamos dependentes do seu discurso, contudo, isso não nos impede de questioná-lo, de farejar em sua escrita os rastros da mentira, da omissão e da culpa, de buscar na entrelinhas de sua escrita outras verdades possíveis.

No romance, temos a seguinte passagem, que detalha o processo de escrita de Martius, já em Munique, enquanto ele constrói a sua narrativa de viagem:

O papel suporta qualquer coisa que se deseje. Martius sabe. Suporta o desenho e o poema, o sonho de liberdade e o medo, a cobrança e o pagamento da dívida. A palavra escrita permanece, eis no que acredita, e por sua permanência está convicto de que ela se confirma como superior à voz, que se dissipa, que se perde tão logo é proferida. É preciso ter, portanto, cautela com o que se escreve. Medir cada palavra, encontrar as vestes que lhe cabem com exatidão, corrigir, reescrever, remendar as falhas. Então, Martius escreve primeiro para suplantar a limitação da memória, a evaporação da voz, depois pela obrigação com o rei e principalmente para se convencer e convencer aos outros. Como se não tivesse ido ao porto dos Miranhas negociar pessoas em desacordo com Spix, ele documenta o seu desejo de verdade. (...) Martius esquece o que escreveu. Ou não esquece, mas quer esquecer. Deliberadamente, rasura. E a rasura também é um método. Agora contempla o retrato de Iñe-e gravado na pedra. (...) Martius escreve e raspa o que escreveu e faz uma *nova tentativa de verdade*. Agora coloca na legenda a menina como pertencente a M. J. do Paco, governador do rio Negro. Para ele não há nome anterior a Isabella Miranha. Para ele, ela não tem história. (Verunsch, 2021, p. 32-36, grifo nosso).

Dentro do próprio romance conseguimos identificar esse caráter questionador e crítico. Verunsch parte da história oficial, mas a questiona o tempo inteiro, demonstrando como ela não só não é suficiente, como também é uma construção discursiva e ideológica. Martius sabe o que fez, é possível que em algum momento ele tenha se questionado, refletido sobre a justiça de seus atos, porém ele não escreveria sobre isso, ele não colocaria as suas ações e a sua carreira científica e social em xeque por conta de dois “selvagens”, de duas peças de sua coleção que, infelizmente, não resistiram ao inverno europeu. Portanto, “uma nova tentativa de verdade” se faz urgente, e ele reescreve essa verdade quantas vezes forem necessárias para convencer os seus pares e, sobretudo, a si mesmo.

É justamente esse movimento estabelecido por Verunsch ao longo da construção da narrativa, que nos remeteu ao conceito de Hutcheon e nos fez refletir sobre como a literatura, sobretudo nas últimas décadas, vem se configurando cada vez mais enquanto um espaço de crítica e de retomada/reconstrução do passado. A ficção, nesse sentido, possibilita que problematizemos e alcancemos contextos que a História não consegue abarcar, partindo da fabulação crítica, da metaficção historiográfica ou de ambos, para que se crie um aprofundamento crítico e reflexivo sobre a construção do passado e da própria ficção. Dessa

forma, ao mesmo tempo em que fabula, imagina e preenche lacunas, esse romance também questiona a própria possibilidade dessa reconstrução/recuperação. Ele se inscreve plenamente no movimento da metaficção historiográfica: é simultaneamente história e crítica da história, ficção e crítica da ficção, reconstrução e desconfiança.

Em resumo, ao ecoar a voz de Iñe-e a partir dos vestígios deixados pelos seus sequestradores, Verunschik revela a potência e o limite de toda narrativa sobre o passado e é justamente nesse paradoxo que a obra encontra sua força ética e estética. *O som do rugido da onça*, nesse sentido, se configura enquanto em romance questionador sobre o passado, sobre o presente e sobre futuro, que leva o seu leitor a um processo duro e doloroso de autoquestionamento e reflexão, expandindo a sua autoconsciência e autorreflexividade para além das páginas do texto, em direção ao nosso presente e ao nosso futuro.

4 Considerações finais

Ao aproximarmos os conceitos de fabulação crítica e de metaficção historiográfica e estabelecermos um diálogo entre eles e o romance *O som do rugido da onça*, percebemos que eles criam uma tensão entre a literatura, a memória e o discurso histórico. A obra de Verunschik, nesse sentido, se insere nessa confluência, mobilizando estratégias narrativas que viabilizam o acesso, mesmo que parcial e imperfeito, a uma história que é marcada por lacunas, silenciamentos e apagamentos.

A fabulação crítica exige do pesquisador e do escritor um duplo movimento: assumir os limites impostos pelo arquivo, ao mesmo tempo em que se recusa a aceitar esse limite como o único ponto de ancoragem. Ou seja, é uma escrita que trabalha contra e com o arquivo, reconhecendo a violência que o constitui, ao mesmo tempo em que se vale dele como base para fabular acerca das vidas que ele sufocou. Esse movimento é perceptível na obra de Verunschik, uma vez que a autora parte do arquivo mas vai além dele, imaginando a voz, o nome e os pensamentos de Iñe-e, em uma tentativa de recuperar o irrecuperável, de acessar aquilo que só temos acesso através da imaginação. É devido a esse movimento que o narrador assume o caráter imperfeito da narrativa, ao emprestar a voz para Iñe-e e contar essa história na “voz do morto, na língua do morto” (Verunschik, 2021, p. 15).

De modo semelhante, *O som do rugido da onça* dialoga estreitamente com a metaficção historiográfica, ao fazer da própria construção narrativa um espaço de reflexão crítica sobre a história enquanto discurso e sobre os modos pelos quais a literatura pode subvertê-la. A autoconsciência do narrador, a explicitação das escolhas linguísticas e lexicais,

a intertextualidade, a fragmentação, a multiplicidade de vozes e a oscilação temporal, demonstram o uso deliberado e intencional de estratégias pós-modernas que questionam a pretensão de objetividade da historiografia oficial, ao mesmo tempo em que estabelece um diálogo entre ela, o presente e a ficção.

Assim, o romance não busca substituir a verdade histórica por outra versão, mas sim expor as tensões entre a “verdade”, o discurso e o poder, demonstrando como a história é um processo de construção textual, um discurso marcado por seleções, omissões e hierarquizações, evidenciando que toda narrativa, seja ela histórica ou literária, é atravessada por ideologias. Percebemos isso analisando as passagens de *Viagem pelo Brasil*, em que identificamos como Martius tenta lapidar a sua própria versão dos fatos, recaindo em contradições e omissões que revelam muito sobre a sua visão de mundo e o contexto em que ele estava inserido. Não existe nenhuma menção a Iñe-e, para além do inventário; ela aparece apenas enquanto posse, não enquanto pessoa, logo, existe a necessidade de ficcionalizar.

Nesse diálogo entre fabulação crítica e metaficção historiográfica, Verunschik criou uma narrativa que não apenas recompõem ficcionalmente aquilo que não aparece nos arquivos, como também denuncia a ideologia que os estruturam. Dessa forma, o romance executa um gesto duplo: a recuperação, por meio da ficção, daquilo que a história não registrou; e a crítica sobre a impossibilidade da recuperação plena, evidenciando os limites da representação. A ficção, nesse sentido, não substitui a história, mas revela os seus limites e as suas violências. Ao dar nome a quem jamais foi nomeada, ao fabular uma voz onde o arquivo só deixou silêncio, ao expor a fragilidade e a parcialidade dos documentos, Verunschik questiona não apenas o sequestro físico de Iñe-e e de Caracara-í, como também o sequestro discursivo dessas crianças, que transformou suas vidas em notas de rodapé, em objetos de estudo e em gravuras que ignoram a realidade de quem representam.

A leitura do romance, articulada com os conceitos de Hartman e de Hutcheon, evidencia como literatura e história podem dialogar produtivamente: a literatura onde a história não alcança; a história por meio da possibilidade de imaginação crítica através de suas lacunas¹². O resultado é um gesto de reparação simbólica, não porque restitui uma verdade perdida, mas porque reconhece que essa verdade jamais poderá ser plenamente recuperada. O

¹² Importante mencionar como após a publicação do romance em 2021, as discussões sobre a história dessas duas crianças foram ampliadas e revisitadas, a ponto de que em 2024, através da curadoria de Sabrina Moura, foi realizada a exposição “A viagem de volta: Uma mudança de perspectiva sobre a expedição de Munique para o Brasil no século 19”, no instituto *Zentralinstitut für Kunstgeschichte*, em Munique. Percebe-se, portanto, como o romance conseguiu instigar um debate que abalou a própria História, chegando até o país de Spix e Martius e proporcionado a instauração de uma exposição sobre aqueles que foram por eles prejudicados, na própria cidade que os relembra e os admira, reforçando a potência que a literatura possui para reconstruir e questionar o mundo.

que resta é o esforço, o ato insistente e teimoso de seguir fabulando, imaginando e narrando. Como aponta Pimentel Pinto,

Ficção e história, portanto, não são a mesma coisa. Uma não substitui a outra, até porque precisamos de ambas para interpretar o passado, para pensar sobre o presente, para inventar futuros. Ficção & História. Juntas e sem hierarquia, sem que a ficção surja como ilustração de um argumento histórico e sem que a história se preste a compor mero pano de fundo para a escrita da ficção. Literatura e História em diálogo, combinando olhares, influenciando-se mutuamente.

E diante das duas, um personagem central e decisivo: o leitor. Leitor jamais passivo; capaz de articular leituras, de aproveitar a abertura dos textos e projetá-los para outros territórios, fazê-los nascer e renascer a cada nova leitura. (Pinto, 2024, p. 7).

Assim, o romance procura devolver a subjetividade para aqueles que o arquivo quis reduzir a dado, e nos convoca a olhar para o passado não como um conjunto fechado e definitivo, incontestável, mas como um campo atravessado por disputas e possibilidades. Por fim, compreendemos que o gesto de fabular não é apenas estético, mas ético: é uma recusa ao apagamento, uma tentativa de fazer ecoar, por entre as rachaduras da história, a voz de quem não pôde falar.

Referências

- BLOCH, Marc Leopold Benjamin. *Apologia da história, ou, O ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- COSTA, Maria de Fátima. Os “meninos índios” que Spix e Martius levaram a Munique. *Artelogie*, v. 14, 2019.
- VERUNSCHK, Micheliney. *O som do rugido da onça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991[1988].
- HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. *Revista ECO-Pós*, v. 23, n. 3, p. 12–33, 2020[2008].
- PINTO, Júlio Pimentel. *Sobre literatura e história: como a ficção constrói a experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.
- SPIX, Johann Baptist von; MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von. *Viagem pelo Brasil (1817-1820)*. 3v. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2017.

RESUMEN: En este artículo analizamos de qué manera se establecen las relaciones entre historia y ficción en la novela brasileña contemporánea *El sonido del rugido de la onza* (2021), de la escritora pernambucana Micheliny Verunschik. A partir de cuestionamientos que surgieron a lo largo de la lectura de la novela, debido a su estructura fragmentaria, las diferentes voces que en ella aparecen, el uso de distintos géneros en su composición y, sobre todo, la estrategia de ficcionalización de la historia utilizada por Verunschik para alcanzar la voz de Ñe-e, su protagonista, se decidió investigar más profundamente cómo ocurre esta relación entre historia y ficción en la obra. Para eso, pretendemos dialogar con dos conceptos: el de metaficción historiográfica, de Linda Hutcheon (1988), y el de fabulación crítica, de Saidiya Hartman (2008). En este sentido, la metaficción historiográfica nos interesa por trabajar con la idea de autoconciencia narrativa y con las paradojas de ficcionalizar la historia, destacando el carácter político e ideológico del discurso histórico y la posibilidad de utilización y subversión del mismo en una reelaboración crítica del pasado, en diálogo con la fabulación crítica que, a partir de la consulta de fuentes históricas, busca imaginar y reconstruir la historia y la existencia de personajes históricos cuyas voces no aparecen en las fuentes tradicionales, en un intento de hacer resonar sus voces e iniciar un movimiento de compensación/reparación desde la ficción. A partir de estas relaciones, se espera comprender más profundamente cómo la literatura se inserta en el ámbito de las posibilidades de alcanzar aquello y aquellos que la historia no logra abarcar.

PALABRAS CLAVE: Metaficción historiográfica; Fabulación crítica; *El sonido del rugido de la onza*; Literatura brasileña.