

unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

PAULO HENRIQUE PIMENTA

DIALOGISMO, VIOLÊNCIA E
SÁTIRA NA *TRILOGIA INFERNAL*, DE
MICHELINY VERUNSCHK



ARARAQUARA - SP
2025

PAULO HENRIQUE PIMENTA

**DIALOGISMO, VIOLÊNCIA E
SÁTIRA NA *TRILOGIA INFERNAL*, DE
MICHELINY VERUNSCHK**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista ‘Júlio de Mesquita Filho’, câmpus de Araraquara.

Linha de Pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Juliana Santini

ARARAQUARA - SP
2025

P644d Pimenta, Paulo Henrique
Dialogismo, violência e sátira na Trilogia Infernal, de Micheline Verunschik / Paulo Henrique Pimenta. -- Araraquara, 2025
104 f.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara
Orientadora: Juliana Santini

1. Dialogismo. 2. Trilogia Infernal. 3. Narrativa brasileira contemporânea. 4. Literatura e Ditadura Militar. 5. Micheline Verunschik. I. Título.

IMPACTO POTENCIAL DESTA PESQUISA

A temática da Ditadura Militar continua relevante e atual, principalmente após os atos de 8 de Janeiro de 2023 a favor de um golpe militar. Narrativas, poemas, peças de teatro, artigos, dissertações de Mestrado e teses de Doutorado sobre os tempos sombrios da ditadura podem até não possuir uma solução direta e concreta, mas a leitura e realização desses textos, sendo literários ou acadêmicos, são fundamentais para manter a memória e a reflexão viva.

POTENTIAL IMPACT OF THIS RESEARCH

The topic of the Military Dictatorship remains relevant and current, especially after the demonstrations of January 8, 2023, in favor of a military coup. Narratives, poems, theater plays, articles, master's degree dissertations, and PhD thesis about the dark times of the dictatorship may not offer a direct and concrete solution, but reading and writing these texts, whether literary or academic, are essential to keeping the memory and reflection alive.

PAULO HENRIQUE PIMENTA

**DIALOGISMO, VIOLÊNCIA E
SÁTIRA NA *TRILOGIA INFERNAL*, DE
MICHELINY VERUNSCHK**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, para obtenção do título de Grau acadêmico Mestre em Estudos Literários

Data da defesa: 27/05/2025

Banca Examinadora:

Profª. Dra. Juliana Santini (Orientadora)

UNESP - Departamento de Linguística, Literatura e Letras Clássicas - Araraquara

Profª. Dra. Juliana Pimenta Attie

Universidade Federal de Alfenas - Departamento de Letras - Alfenas

Prof. Dr. Berttoni Claudio Licarião

IFB - Instituto Federal de Brasília - Brasília

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à professora Juliana Santini, não apenas pela orientação desta dissertação de mestrado, mas por ser minha orientadora desde a Iniciação Científica, durante a pandemia. Lembro de ter ficado extremamente chateado quando percebi que eu havia esquecido de colocar os agradecimentos no relatório final da IC, naqueles anos pandêmicos conturbados e incertos. Então aqui vai um agradecimento duplo, por ter sido minha orientadora tanto na graduação quanto na pós-graduação. Seus comentários, sempre construtivos e incentivadores, foram fundamentais para a realização desta pesquisa.

Aos meus colegas da pós que, entre seminários e palestras, leram e ouviram o meu trabalho, dando pequenas sugestões de autores que de uma forma ou outra aparecem aqui. A maneira como sempre estávamos nos ajudando nessa frequente troca, tanto por sugestão teórica quanto pelo incentivo psicológico, foi extremamente benéfica para a escrita deste texto. Então agradeço aos amigos e às amigas, Débora de Oliveira, Mikelly Ramos, Guilherme Zanqueta, Julia Ruiz, Thaís de Carvalho, Pedro Stegani, Lucas Barbosa de Santana.

Aos professores e às professoras do programa de pós-graduação em Estudos Literários da UNESP, campus de Araraquara, cujas disciplinas administradas contribuíram tanto direta quanto indiretamente para a minha formação e que resultaram em bons trabalhos acadêmicos. Agradeço às professoras Andressa Cristina de Oliveira, Renata Junqueira, Maria Celia de Moraes Leonel, e aos professores Cido Rossi, Gustavo de Mello Sá Carvalho Ribeiro, Jacob dos Santos Biziak, Adalberto Luis Vicente.

Aos professores pesquisadores que participaram da minha banca de Qualificação e que irão retornar na Defesa, Juliana Pimenta Attie e Berttoni Licarião, por terem dado esse olhar exterior e me ajudado a enxergar problemas que eu não havia visualizado. Seus comentários e sugestões foram muito bem utilizados nessa versão final.

Por último, agradeço a UNIVESP pela bolsa e pela experiência adquirida como orientador de TCCs na Universidade Virtual do Estado de São Paulo. Eu não conseguiria permanecer na pós-graduação sem essa bolsa, então essa chance de trabalho foi duplamente benéfica, tanto pelo fomento quanto pela prática de orientação na graduação.

RESUMO

O presente trabalho possui como principal objeto a *Trilogia Infernal* (2016-2018), da autora pernambucana Micheliny Verunschck, a qual é constituída pelos romances *Aqui, no coração do inferno* (2016); *O peso do coração de um homem* (2017) e *O amor, esse obstáculo* (2018). O objetivo central desta dissertação é analisar o conjunto da trilogia a partir da perspectiva do dialogismo discutido por Mikhail Bakhtin (2002), de modo a observar a maneira como a narrativa operacionaliza a incorporação de diferentes discursos na estrutura textual. Já o segundo objetivo busca confirmar se a violência presente na trilogia pode ser caracterizada pelo conceito de violência estrutural, criado pelo sociólogo norueguês Johan Galtung (1969), em seu “Triângulo da violência”, visto como Verunschck enfatiza frequentemente, em suas entrevistas de lançamento, representar, em uma perspectiva que articula passado e presente, as “violências fundantes” do Brasil. Os recursos da sátira e da ironia, junto com anacronismos de eventos históricos e paralelismos com mitos e contos clássicos, são alguns dos elementos que foram mobilizados nesta dissertação com a principal finalidade de investigar a maneira como a violência contra a mulher é representada, tanto na *Trilogia* quanto nas outras obras em prosa da autora, de maneira cíclica e dialógica, com suas personagens Teresa, Iñe-e, Laura e Celeste, abordando o tema do feminicídio sob diversas perspectivas e diferentes pilares da sociedade.

Palavras-chave: Dialogismo; Trilogia infernal; narrativa brasileira contemporânea; literatura e Ditadura Militar; Micheliny Verunschck.

ABSTRACT

This dissertation focuses primarily on the *Trilogia Infernal* (2016-2018) by Pernambucan author Micheliny Verunschik, which consists of the novels *Aqui, no coração do Inferno* (2016); *O peso do coração de um homem* (2017), and *O Amor, esse obstáculo* (2018). The central objective of this dissertation is to analyze the trilogy from the perspective of dialogism discussed by Mikhail Bakhtin (2002), in order to observe how the narrative operationalizes the incorporation of different discourses into the textual structure. The second objective seeks to confirm whether the violence present in the trilogy can be characterized by the concept of structural violence, created by Norwegian sociologist Johan Galtung (1969) in his "Triangle of Violence." Verunschik frequently emphasizes in her book launch interviews that she represents, from a perspective that articulates past and present, the "founding violence" of Brazil. The resources of satire and irony, along with anachronisms of historical events and parallels with myths and classic tales, are some of the elements mobilized in this dissertation. The main purpose is to investigate how violence against women is represented, both in the Trilogy and in the author's other prose works, in a cyclical and dialogic manner, with her characters Teresa, Iñe-e, Laura, and Celeste, addressing the theme of femicide from different perspectives and different pillars of society. Keywords: Dialogism; Infernal Trilogy; contemporary Brazilian narrative; literature and the Military Dictatorship; Micheliny Verunschik.

Keywords: Dialogism; Trilogia Infernal; contemporary Brazilian narrative; literature and Military Dictatorship; Micheliny Verunschik.

SUMÁRIO

1.	Introdução	8
2.	Capítulo 1 – A violência no sertão: a perspectiva de Cristóvão.....	17
	2.1. A violência estrutural e simbólica: um conceito	17
	2.2. A violência em <i>O peso do coração de um homem</i> (2017)	20
3.	Capítulo 2 – A voz feminina e o dialogismo	29
	3.1. Dialogismo em Bakhtin.....	29
	3.2. Uma sátira da violência: <i>Aqui, no coração do inferno</i> (2016)	31
	3.3. A voz narrativa feminina na <i>Trilogia Infernal</i>	45
	3.4. Apagamento vs testemunho: <i>O amor, esse obstáculo</i> (2018)	48
4.	Capítulo 3 – O projeto literário de Micheline Verunschik	62
	4.1. O ex-cêntrico e a metaficção historiográfica de Linda Hutcheon	62
	4.2. <i>Nossa Teresa: vida e morte de uma santa suicida</i> (2014)	65
	4.3. <i>O som do rugido da onça</i> (2021)	70
	4.4. <i>Caminhando com os mortos</i> (2023)	74
5.	Capítulo 4 – O <i>Inferno</i> na contemporaneidade.....	78
	5.1. A urgência da Literatura Brasileira Contemporânea.....	78
	5.2. História e anacronismo.....	80
	5.3. A autoria feminina no Brasil	85
	5.4. Literatura, mulher e Ditadura	90
6.	Considerações finais	96
	Referências	100

1. INTRODUÇÃO

Falar do presente não é necessariamente falar do tempo atual. Escrever sobre o presente também é escrever sobre eventos que aconteceram no passado, cujas consequências permanecem até os dias de hoje. Por mais heterogênea e múltipla que seja, a literatura brasileira contemporânea possui, muitas vezes, uma característica de revisitação de eventos históricos sob o ponto de vista contemporâneo. A escrita está no presente, porém, seu objeto encontra-se em acontecimentos passados que não foram devidamente tratados ou que foram escamoteados por olhares dominantes, fazendo com que seus resquícios sejam vistos até os dias atuais. Desse modo, o presente coteja o passado e o traz para o domínio da reflexão crítica sobre processos históricos violentos cujas dores se estendem pelo tempo.

A produção brasileira das últimas décadas não apenas mostra as marcas de um passado que permanece no presente como vai além disso. De acordo com o pesquisador Ricardo Barberena (2015, p. 77), a literatura contemporânea do Brasil tenta narrar uma outra versão de eventos históricos já cristalizados:

Há que se atentar para efetivas decorrências desse ato de recontextualizar novas concepções sobre a nossa contemporaneidade. [...] Como primeiro entrave epistêmico, ergue-se uma herança derivada de uma longa tradição cultural institucionalizada e convencionada nos moldes de uma literatura nacional inserida num determinado cânone e numa respectiva historiografia. Desse modo, torna-se eminente a necessidade de um revisionismo no que se refere às premissas de valor-verdade na formação de uma identidade nacional orientada por uma suposta ancestralidade de um passado pretensamente imutável.

Nota-se como Barberena, em seu texto “Quando a literatura brasileira contemporânea não se encontra na contemporaneidade”, cita a formação nacional como algo que, em vez de ser definitiva e inalterada, deve ser um elemento frequentemente contestado pela literatura brasileira atual, que revisita eventos do passado nacional sob um olhar novo, contemporâneo.

Esse aspecto de retorno ao passado não permanece apenas na literatura e na ficção: a pesquisa atual na área de Estudos Literários também tem reavaliando o cânone¹, analisando obras clássicas e autores consagrados e imortalizados sob óticas e pontos de vista atuais,

¹ Cânone, na literatura, é conceituado como uma lista ou seleção, por parte de críticos e intelectuais, de obras literárias que são consideradas fundamentais para a História e que influenciaram um certo movimento artístico. Geralmente são livros que permanecem relevantes até os dias atuais, possuindo características e elementos que, sendo considerados universais, transcendem no tempo e continuam influenciando novas obras de arte.

averiguando parâmetros que os pesquisadores de outros contextos, por motivos distintos, ocultavam e excluía.

Essa característica de reavaliação de fatos históricos não se originou, entretanto, na contemporaneidade, ela é um elemento que nasceu no contexto da pós-modernidade e que, por conta de sua relevância, continua presente nos estudos e na arte contemporânea. Linda Hutcheon, em seu livro *Poética do pós-modernismo*, afirma que a História é um tipo de discurso, e sendo um discurso, pode mudar de acordo com o contexto e trazer novos significados, sendo essa uma das características da pós-modernidade:

Entretanto, conforme veremos com mais detalhes na Segunda Parte, é verdade que a arte pós-moderna não oferece aquilo que Jameson deseja "autêntica historicidade" - que é, em suas palavras, "nosso presente social histórico e existencial e o passado como "referente" ou como "objetos fundamentais" (1984a, 67). Mas sua deliberada recusa em fazê-lo não é ingenuidade: o que o pós-modernismo faz é contestar a própria possibilidade de um dia conseguirmos conhecer os "objetos fundamentais" do passado. Ele ensina e aplica na prática o reconhecimento do fato de que a "realidade" social, histórica e existencial do passado é uma realidade discursiva quando é utilizada como o referente da arte, e, assim sendo, a única "historicidade autêntica" passa a ser aquela que reconheceria abertamente sua própria identidade discursiva e contingente. **O passado como referente não é enquadrado nem apagado, como Jameson gostaria de acreditar: ele é incorporado e modificado, recebendo uma vida e um sentido novos e diferentes. Essa é a lição ensinada pela arte pós-modernista de hoje.** Em outras palavras, nem mesmo as obras contemporâneas mais autoconscientes e paródicas tentam escapar aos contextos histórico, social e ideológico nos quais existiram e continuam a existir, mas chegam mesmo a colocá-los em relevo. Isso se aplica tanto à música como à pintura; é tão válido para a literatura quanto para a arquitetura (Hutcheon, 1991, p. 45, grifo meu).

No trecho grifado, a pesquisadora defende a ideia de que essa tendência da arte pós-moderna de se voltar para o passado histórico não acontece com o objetivo de apagá-lo ou excluí-lo, mas sim de interpretá-lo sob novos sentidos. Importante enfatizar, aqui, que pós-modernismo e contemporaneidade não são sinônimos, como a própria Hutcheon (1991, p. 20) chama atenção no início de seu livro, e sim dois momentos distintos da arte que dialogam entre si: “Em outras palavras, o pós-modernismo não pode ser utilizado como um simples sinônimo para o contemporâneo (d. Kroker e Cook 1986). E ele realmente não descreve um fenômeno cultural internacional, pois é basicamente europeu e (norte- e sul-) americano”.

Esse movimento de revisitação do passado ganha uma outra dimensão quando colocado no contexto da Literatura Brasileira contemporânea dos anos entre 2011-2020, visto

que o início da década foi marcado pela Comissão Nacional da Verdade², que ocorreu até 2014 e que reacendeu uma chama por respostas, que por muitos anos, esteve apagada. O professor Berttoni Licarião (2021, p. 11), em sua tese de doutorado intitulada *Sintomas de precariedade: a memória da ditadura na ficção de Bernardo Kucinski e Micheliny Verunschck*, afirma que o aumento na publicação de romances brasileiros contemporâneos sobre o período da Ditadura Militar deve-se, em sua maior parte, ao trauma coletivo que estava reprimido e que voltou à tona com os processos da Comissão Nacional.

Um interesse renovado pela ditadura civil-militar [1964-1985] tomou conta da literatura brasileira nos últimos anos, especialmente após os trabalhos da Comissão Nacional da Verdade [2012-2014]. Diante da paisagem de violência que caracteriza a história do país, a CNV representou um retorno do recalcado ao escancarar uma memória traumática não trabalhada coletivamente.

Essas ideias apresentam-se como questões importantes quando colocadas diante da *Trilogia infernal*, de Micheliny Verunschck, uma vez que se trata de uma narrativa que tem como pano de fundo a Comissão Nacional da Verdade, tendo como estrutura um conjunto distinto de vozes dedicadas à narração de episódios de violência diretamente ligados à História brasileira, não apenas do período da ditadura, mas também de vários momentos em que o autoritarismo tomou conta do solo brasileiro.

O primeiro romance da trilogia, *Aqui, no coração do inferno* (2016), é narrado em primeira pessoa pela adolescente Laura, filha de um delegado, que vive com sua madrasta, a irmã mais velha e a filha do segundo casamento de seu pai, na cidade fictícia de Santana do Mato Verde. Seu pai, personagem não nomeado, leva para casa um menino acusado de canibalismo, com a justificativa de que o garoto sofreria um linchamento se ficasse na delegacia da cidade. A narrativa é construída a partir das lembranças e relatos de Laura que, durante sua investigação para saber o motivo da morte de sua mãe, descobre evidências de que seu pai supostamente estaria envolvido naquilo que parece ter sido um assassinato com motivações políticas. Ao verificar as gavetas do patriarca, a garota encontra um documento que contém nomes de pessoas desaparecidas na época da ditadura, estando o nome de sua mãe

² A Comissão Nacional da Verdade (CNV) foi um colegiado criado pelo Estado brasileiro com o objetivo de apurar violações de Direitos Humanos ocorridas no período entre 18 de setembro de 1946 e 5 de outubro de 1988. A CNV foi fundada em 2011 pela Lei 12528/2011 e instituída em 16 de Maio de 2012. A Comissão se encerrou no dia 16 de Dezembro de 2014 e teve como resultados a confirmação de 434 vítimas, entre mortos e desaparecidos, e 377 pessoas responsáveis, tanto diretas quanto indiretas, pelo destino dessas vítimas. Importante enfatizar que a CNV não teve a prerrogativa de julgar os sujeitos responsabilizados, tendo como principal finalidade a denúncia e a apuração dos crimes cometidos. Todas essas informações são encontradas no site do governo, estando os três relatórios finais completamente públicos e disponíveis para qualquer cidadão que deseje lê-los na íntegra.

entre eles. O processo de narração de Laura tem como ponto de partida, portanto, a morte possivelmente violenta da mãe, cabendo a ela a detenção da voz, que coloca em cena o passado silenciado de sua família.

No segundo volume da trilogia, intitulado *O peso do coração de um homem* (2017), acontece uma ruptura brusca na narrativa. A narradora Laura é substituída por Cristóvão, o menino canibal que foi preso pelo delegado e que será responsável por contar os episódios de sua vida, começando pelo bruto assassinato de seus pais por conta de disputas de terra e o subsequente sequestro, dele e do irmão, por uma poderosa matriarca da região. Enquanto o primeiro romance possui um tom mais investigativo, tendo como espaço a pequena cidade de Santana do Mato Verde, aqui a história acontece no sertão, em uma província próxima situada nas proximidades do espaço em que o primeiro volume se situa. A adolescente recupera a narração no final do volume, continuando sua busca por respostas sobre a sua mãe e narrando um inesperado reencontro com Cristóvão, quando já adulta, no qual obtém algumas explicações e ainda mais perguntas.

O amor, esse obstáculo (2018) finaliza a trilogia. Laura comanda toda a narração e conta sobre a sua volta a Santana do Mato Verde após o suicídio de seu pai, estando, agora, ciente de seu apelido durante sua atuação na Ditadura Militar: Capitão Garrote. A morte do delegado acontece após sua denúncia pela Comissão Nacional da Verdade, deflagrado pelos documentos descobertos por sua filha. Na volta a Santana, a narradora descobre novos fatos não apenas sobre a história de sua mãe, como também de Cristóvão, após a matriarca da família do segundo volume fazer seu retorno à narrativa com novas revelações a respeito da verdadeira identidade do menino canibal. A personagem Susana, irmã mais velha de Laura, possui grande importância nesse volume, resgatando memórias traumáticas dos atos violentos de seu pai. A trilogia termina com o nome da mãe finalmente sendo revelado para o leitor.

O primeiro aspecto que chama atenção no enredo desses três livros é a predominância da cenas de violência contra personagens femininas: por mais que a ditadura tenha torturado também homens, Verunschik está, com essa trilogia, priorizando a perspectiva feminina sobre a violência contra a mulher.

O segundo elemento que merece atenção é o fato de Laura, a personagem principal e narradora, não ser a vítima direta de violência, diferentemente do restante das personagens femininas do romance: sua irmã, sua mãe e sua madrasta foram vítimas tanto de violência física quanto de violência psicológica.

Essa não é a primeira vez que Micheline Verunschik aborda a morte violenta de uma personagem feminina. Em seu primeiro romance, *Nossa Teresa: vida e morte de uma santa*

suicida (2014), o enredo também gira em torno da morte de uma mulher, porém, nessa obra, o narrador é heterodiegético, não participa da história contada, e possui acesso aos pensamentos e motivações dos personagens, fazendo uso de uma perspectiva onisciente. Nesse romance, a violência assume caráter religioso e o enredo segue os moradores de uma cidade fictícia, chamada de V., com suas vidas transformadas após o suicídio de uma menina que, por conta de seus poderes milagrosos, era considerada santa. O narrador, usando o sarcasmo e a ironia, satiriza e critica a influência da Igreja Católica na vida das pessoas.

A violência é representada pelo padre Simão, que utiliza Teresa para subir na hierarquia do clero. Teresa, que dá título ao romance, não possui voz. O livro começa com o seu suicídio e sua consequência na vida dos moradores de V., impossibilitando a sua chance de expor o seu ponto de vista. Vários personagens emitem uma opinião sobre a personagem, entretanto, ela mesma não possui o direito de se defender em nenhum momento, “ela não responderá [...], está morta” (Verunsch, 2014, p. 57).

Já em *O som do rugido da onça* (2021), a violência assume uma outra face. Nesse romance, Verunsch conta a história de sujeitos que existiram de fato, porém, por uma outra perspectiva. J. B. von Spix e C. F. P. von Martius são dois exploradores bávaros que, no meio de sua expedição ao Brasil, sequestram duas crianças indígenas das etnias Miranha e Juri, e as levam para Munique. Seus relatos sobre suas descobertas na América, que foram imprescindíveis e inovadores no campo da botânica e da zoologia, foram escritos sob uma perspectiva colonialista e opressora: eles viam essas crianças e esses povos originários como bárbaros, não civilizados, seres inferiores. Micheline Verunsch reconta essa história sob a perspectiva dos oprimidos, das crianças que foram sequestradas, especialmente Iñe-e ou Isabella (como foi batizada pelos exploradores), que é a voz narrativa mais presente no romance.

Seu romance mais recente, *Caminhando com os mortos* (2023), retorna a temática da violência a partir da religião, porém, diferentemente de *Nossa Teresa*, a obra é narrada pela perita do caso, que acompanha os acusados e as testemunhas de perto. A história começa com uma mulher, Celeste, sendo queimada no quintal de uma casa, no sertão, pelos próprios familiares. A obra é dividida por relatos, tanto de policiais quanto de testemunhas, dos acontecimentos que motivaram esse feminicídio.

Por mais que a temática, pensando no conjunto da prosa de Verunsch, não seja uma novidade, a forma de narração do romance é que chama atenção, com capítulos focando no ponto de vista de diferentes personagens e misturando variados gêneros, como boletins policiais, depoimentos e relatos subjetivos. A narrativa será comentada com mais

profundidade no primeiro capítulo, com o objetivo problematizar como o tema da violência, pela perspectiva do sociólogo norueguês Johan Galtung (1969), é representado em cada romance da pernambucana.

Percebe-se essa frequente mudança do centro narrativo nos romances de Verunschik, saindo da voz do opressor e se encaminhando para a voz do oprimido, dando a ele uma chance de recontar sua história sob o seu ponto de vista. Nota-se, assim, uma desestabilização de significados cristalizados por discursos historicamente instituídos como verdade, como Barberena (2015) enfatizou em seu texto, afirmando que a literatura brasileira contemporânea não se encontra, necessariamente, na contemporaneidade. Em uma entrevista para a TV Caramure, em 2021, Micheliny Verunschik afirma:

Eu tenho um projeto literário com a prosa, com o romance, que é o de explicar... se não explicar, de tentar compreender o Brasil sob algumas de suas violências fundantes. No caso de *Nossa Teresa* tem a questão da religião, do catolicismo, na trilogia *Infernal* temos algumas violências, violência do Estado, violência no campo e violência contra a mulher. E no *Rugido da onça* a violência colonial (Verunschik, 2021, TV Caramure).

Verifica-se como todo o projeto em prosa de Verunschik debate o mesmo tema das violências fundantes sob diferentes perspectivas e tipos de violência. Esse diálogo entre os romances da autora é defendido por Mikhail Bakhtin por dialogismo, onde o discurso de um sujeito não partiu originalmente dele, referenciando indiretamente outros discursos que foram debatidos antes dele e influenciando possíveis futuros diálogos.

Refletindo sobre esses pontos, o primeiro objetivo desta dissertação é analisar, a partir dos conceitos de Bakhtin, as duas possíveis relações dialógicas mobilizadas por Micheliny Verunschik: a extratextual e a narrativa. O extratextual envolvendo toda a sua produção em prosa, prestando atenção em como os diferentes romances abordam a mesma temática sob diferentes ângulos e em como eles dialogam indiretamente entre si; e o narrativo abrangendo a forma como o discurso do “outro” está presente no discurso de Laura, na maneira como a narradora utiliza-se de sua voz para resgatar outras vozes femininas que foram silenciadas e reprimidas e contra-atacar os discursos autoritários e preconceituosos da cidade fictícia de Santana do Mato Verde.

Voltando para a fala de Verunschik sobre o Brasil e suas violências fundantes, é interessante observar como a autora coloca a temática da trilogia, “violência contra a mulher”, lado a lado com as temáticas “violência do Estado” e “violência no campo”. Por mais que a violência atinja várias personagens, as vítimas de atos violentos, no romance, não estão em pé

de igualdade entre elas nos três volumes que compõem a trilogia. A maior parte dos personagens que sofrem com a violência são mulheres, salvo pequenas exceções.

Percebe-se um padrão na narrativa de Verunschik na abordagem da violência contra uma personagem feminina. Violência essa que é frequente, hierárquica e, de certa forma, legitimada, uma vez que nenhum de seus personagens masculinos, autores da violência, é punido pela lei. O envolvimento de Padre Simão no suicídio de Teresa é perdoado pela Igreja no final do romance; o delegado ficou livre durante trinta anos até ser exposto pela Comissão Nacional da Verdade e cometer suicídio. Talvez o único caso em que existe alguma justiça em sua prosa seja em *O som do rugido da onça*, em que Inê-e, após morrer fisicamente e se juntar espiritualmente à Onça, mata os cientistas Spix e Martius, já em idade avançada, em suas respectivas casas

Na entrevista em questão, Verunschik fala sobre o Brasil e suas “violências fundantes”, como se o solo brasileiro tivesse sido fundamentado a partir da violência, como se esta estivesse enraizada na sua estrutura. Essa ideia da violência fundante no Brasil já foi abordada por Ginzburg (2000) em seu artigo “Autoritarismo e literatura: a história como trauma”, em que o autor pondera sobre o papel da representação de traumas coletivos na Literatura Brasileira e compara o processo decorrente da frequência de regimes autoritários no Brasil com a Alemanha, resultante do Holocausto. Citando o crítico Schollhammer, o autor chama atenção para o fato de que a violência está tão interligada com a cultura e com a Literatura Brasileira que ela própria se torna um pilar, um fundamento, com suas próprias características tanto temáticas quanto estruturais:

O papel preponderante de políticas e estruturas autoritárias ganha nitidez quando observamos a presença impressionante da violência, sobretudo a violência a serviço do Estado, em nossa formação histórica. Não é casual, nesse sentido, que Karl Erik Schollhammer tenha a coragem e a força a enunciar que no Brasil “a violência aparece como constitutiva da cultura nacional, como elemento ‘fundador’”, e que, seguindo Ariel Dorfman, “a violência forma [...] a cosmovisão do latino-americano” (Schollhammer, p. 236-7). Dedicado a entender a literatura brasileira contemporânea, o autor propõe a representação da violência como eixo para entendimento de sua caracterização formal e temática.

Essa violência que está na base fundante, que se repete com frequência das mais variadas formas, foi conceituada pelo sociólogo norueguês Johan Galtung em seu texto “Violence, Peace and Peace Research” (1969) como violência estrutural, que é aquela que está fortemente ligada às questões sociais, como a injustiça, a discriminação e a marginalização. É

aquela violência que, repetidamente, parte dos dominantes (nobre, homem e branco) e atinge os dominados (pobre, mulher e sujeitos racializados).

A violência estrutural está inserida na *Trilogia Infernal* de maneira completamente naturalizada e normalizada sob um aspecto sarcástico muito forte. A narradora Laura se utiliza da ironia e da sátira para mostrar como as cenas de desaparecimentos e assassinatos à luz do dia são plenamente naturais e familiares naquele contexto pós-ditadura.

O segundo objetivo desta dissertação é, diante dessa constatação inicial, averiguar se a constituição da voz narrativa na trilogia, que, no primeiro romance se utiliza da ironia e da sátira, processa-se como recurso estético articulado à representação do que se pode nomear como violência estrutural.

Além dos propósitos já explicados, um outro objetivo desta pesquisa é observar a recuperação, pela literatura, da memória que foi apagada pelo regime militar. Não há momento mais oportuno para a realização de estudos científicos sobre essa produção literária sobre a ditadura. De acordo com Regina Dalcastagné (2020, p. 19), escrever e estudar as histórias sobre os anos de chumbo em períodos de ataques contra a democracia é “acreditar – nos homens e nas mulheres e na própria literatura como instrumento de ação”.

O primeiro capítulo, intitulado “A violência no sertão: a perspectiva de Cristóvão” propõe uma discussão do Triângulo da Violência, de Johan Galtung (1969), com o propósito de ver a maneira como o sociólogo diferencia as violências visíveis e invisíveis e como conceitua as violências direta, simbólica e estrutural. Esse conceito será mobilizado na leitura crítica do segundo volume da trilogia *O peso do coração de um homem* (2017), de modo a examinar a maneira como Cristóvão se configura tanto como vítima quanto como autor da violência.

No segundo capítulo, nomeado “A voz feminina e o dialogismo”, serão utilizados os conceitos de Bakhtin (2002) de relações dialógicas com dois propósitos: o primeiro, para analisar como os discursos conservadores da cidade Santana de Mato Verde e do delegado estão incorporados no discurso de Laura do primeiro livro da trilogia e como essa narradora autodiegética utiliza-se da focalização interna e de recursos como a sátira e a ironia para confrontá-los. O segundo momento irá utilizar os mesmos conceitos de dialogismo, mas agora focados na pluralidade de vozes femininas no terceiro e último volume, com o objetivo de averiguar a diferença de narração entre as personagens que foram silenciadas durante a narrativa, como a mãe e a madrasta de Laura, e a voz das personagens que carregam um caráter de resistência e confronto em relação aos discursos de opressão e apagamento, como a figura da irmã da protagonista e de Dona Branca, tia de Cristóvão.

O terceiro capítulo, que leva o nome de “O projeto literário de Micheliny Verunschik”, tem como prioridade as ideias que a escritora pernambucana mobiliza nas entrevistas de lançamentos de seus romances, em como ela admite estar realizando um projeto literário cujo principal foco seja, utilizando-se das relações dialógicas já mencionadas, as violências fundantes do Brasil. Aqui, utiliza-se como base o livro *Poética do Pós-Modernismo*, de Linda Hutcheon (1991), principalmente no que se refere ao que a pesquisadora reflete sobre o ex-cêntrico, a descentralização do romance e a ruptura com o modelo tradicional de narração. Os conceitos de violência estrutural e simbólica irão retornar nessa última parte, cotejando brevemente os romances anteriores e posteriores à trilogia: *Nossa Teresa: vida e morte de uma santa suicida* (2014), *O som do rugido da onça* (2021) e *Caminhando com os mortos* (2023).

Já o quarto e último capítulo, intitulado “O *Inferno* na contemporaneidade”, tem como principal foco verificar o lugar ocupado pela *Trilogia Infernal* na Literatura Brasileira contemporânea. A ideia de Barberena (2015) sobre a literatura contemporânea revisitar eventos históricos sob uma nova perspectiva será mais aprofundada, além de analisar as anacronias presentes na obra de Verunschik. O capítulo termina com a reflexão sobre o deslocamento de gênero na literatura brasileira contemporânea e sobre como a figura da mulher é representada em narrativas envolvendo a Ditadura Militar.

2.

CAPÍTULO 1

A VIOLÊNCIA NO SERTÃO: A PERSPECTIVA DE CRISTÓVÃO

2.1. A violência estrutural e simbólica: um conceito

Há bastante discussão acerca de até que ponto é possível utilizar conceitos sociológicos para analisar uma obra literária e o estudo continuar tendo como principal foco o objeto literário. Pesquisadores mais formalistas tendem a chamar atenção para estudos que possuem uma bibliografia mais voltada para os aspectos exteriores à obra, como a vida do autor, a época em que ele escreveu e o contexto da publicação.

Por mais que esse discurso apresente pontos interessantes e justificados, que merecem ser observados, muitos ignoram o fato de que, em alguns casos, o contexto social não é exterior ao texto literário, e sim interior, um fragmento dele. Antonio Candido (2006), em seu livro *Literatura e Sociedade*, apresenta suas ideias que envolvem a conexão entre o texto literário com conceitos sociais.

O crítico dedica a introdução do seu livro à justificativa da importância da articulação entre literatura e sociologia. De acordo com Candido, a construção artística de uma obra, e aqui podemos ampliar para outras formas de arte como o cinema e a pintura, é um elemento que pode conter, dentro dele, referências e influências da sociedade e do contexto em que ela foi produzida. Por suas próprias palavras:

Quando fazemos uma análise deste tipo, podemos dizer que levamos em conta o elemento social, não exteriormente, como referência que permite identificar, na matéria do livro, a expressão de uma certa época ou de uma sociedade determinada; nem como enquadramento, que permite situá-lo historicamente; mas como fator da própria construção artística, estudado no nível explicativo e não ilustrativo.

Neste caso, saímos dos aspectos periféricos da sociologia, ou da história sociologicamente orientada, para chegar a uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte. Quando isto se dá, ocorre o paradoxo assinalado inicialmente: o externo se torna interno e a crítica deixa de ser sociológica, para ser apenas crítica. O elemento social se torna um dos muitos que interferem na economia do livro, ao lado dos psicológicos, religiosos, linguísticos e outros. Neste nível de análise, em que a estrutura constitui o ponto de referência, as divisões pouco importam, pois tudo se transforma, para o crítico, em fermento orgânico de que resultou a diversidade coesa do todo (Candido, 2006, p. 11-12).

Esse trecho de Candido parece ser uma resposta à crítica que costuma ignorar elementos sociológicos na literatura, afirmando que o externo pode se tornar interno no momento em que o texto literário apresenta, dentro de si, aspectos sociais e históricos, tornando difícil uma análise ou interpretação que não leve em conta essa intertextualidade entre diferentes áreas do conhecimento.

O sociólogo Johan Galtung (1969), em seu texto “Violence, Peace and Peace Research”, propõe refletir sobre os diferentes tipos de violência tendo como base as suas relações com a organização da sociedade. É nesse texto em que o pesquisador cria o famoso “Triângulo da Violência”, em que ele divide os atos violentos entre visíveis e invisíveis.

Antes de partir para o Triângulo e suas diferentes formas de violência, primeiramente é preciso entender o que Galtung entende por violência. De acordo com o sociólogo, a violência é a causa da diferença entre o real e o potencial, aquilo que poderia ter sido e aquilo que é de fato:

Se uma pessoa morresse de tuberculose no século XVIII, seria difícil conceber isso como violência, uma vez que poderia ter sido bastante inevitável, mas se ela morrer disso hoje, apesar de todos os recursos médicos do mundo, então a violência está presente de acordo com nossa definição. Correspondentemente, o caso de pessoas morrendo de terremotos hoje não justificaria uma análise em termos de violência, mas depois de amanhã, quando os terremotos podem se tornar evitáveis, tais mortes podem ser vistas como o resultado da violência. Em outras palavras, quando o potencial é maior do que o real é por definição evitável e quando é evitável, então a violência está presente (Galtung, 1969, p. 168-169, tradução nossa³).

Interessante o fato do Galtung utilizar a morte por tuberculose na sociedade pós 2ª Guerra como um claro exemplo de violência: o sociólogo está, indiretamente, responsabilizando as autoridades dos países que têm pessoas morrendo por doenças que já possuem cura e tratamento. Quando uma pessoa morre por uma doença que já tem cura, de acordo com Galtung, esse sujeito se torna uma vítima de violência, nesse caso uma violência que aconteceu por meio da negligência estatal.

Diante dessa conceituação geral do termo, o pesquisador propõe seu “Triângulo da Violência” para explicitar as diferentes formas como a violência acontece no cotidiano:

³ No original: *Thus, if a person died from tuberculosis in the eighteenth century it would be hard to conceive of this as violence since it might have been quite unavoidable, but if he dies from it today, despite all the medical resources in the world, then violence is present according to our definition. Correspondingly, the case of people dying from earthquakes today would not warrant an analysis in terms of violence,³ but the day after tomorrow, when earthquakes may become avoidable, such deaths may be seen as the result of violence. In other words, when the potential is higher than the actual is by definition avoidable and when it is avoidable, then violence is present.*

Figura 1 – O “Triângulo da Violência” de Galtung



Fonte: “Considerações sobre a violência pela ótica de Johan Galtung: alguns aspectos do terrorismo e o advento da intolerância” (Amaral, 2015, p. 6).

No topo, estando no campo do visível, está a violência direta, que é a violência física ou verbal facilmente detectável, independente de aspectos sociais e culturais: é uma ação pessoal. Na base, estando no campo das violências invisíveis e indiretas, estão a violência estrutural e a cultural. A estrutural está fortemente ligada às questões sociais, como a injustiça, a discriminação e a marginalização. É aquela violência que, repetidamente, parte dos dominantes (nobre, homem e branco) e atinge os dominados (pobre, mulher e negro). Pelas palavras do próprio Galtung (1969, p. 171):

Assim, quando um marido golpeia sua mulher temos diante de nós um caso claro de violência pessoal; porém se um milhão de maridos mantêm um milhão de mulheres na ignorância estamos lidando com uma violência estrutural. Igualmente, em uma sociedade em que a esperança de vida das classes superiores é o dobro das inferiores, a violência está sendo exercida, ainda que não haja atores concretos aos que se possam assinalar como atuantes de outras pessoas, como sucede quando uma pessoa mata outra ⁴ (tradução nossa).

Já a violência cultural, a mais complexa das três, é uma forma de violência simbólica. Ela usa a cultura e o senso comum para propagar pensamentos, ideias que legitimam a violência direta e a violência estrutural, com o objetivo de assegurar uma ordem ou um sistema.

Violência cultural é definida aqui como qualquer aspecto de uma cultura que pode ser usado para legitimar a violência em sua forma direta ou estrutural. A violência simbólica embutida em uma cultura não mata ou mutila como a

⁴ No original: *Thus, when one husband beats his wife there is a clear case of personal violence, but when one million husbands keep one million wives in ignorance there is structural violence. Correspondingly, in a society where life expectancy is twice as high in the upper as in the lower classes, violence is exercised even if there are no concrete actors one can point to directly attacking others, as when one person kills another* (1969, p. 171).

violência direta ou a violência embutida na estrutura. No entanto, é usada para legitimar um ou ambos, como por exemplo na teoria de *Herrenvolk* ou uma raça superior (Galtung, 1990, p. 291, tradução nossa⁵).

O sociólogo cita sete elementos essenciais da sociedade que, em seu ponto de vista, podem ser classificadas como violências culturais, sendo elas: a religião, a ideologia, a linguagem, a arte, a ciência empírica, a ciência formal e a cosmologia. As violências advindas da religião, da ideologia, e das ciências serão abordadas no próximo capítulo destinado à prosa de Micheliny Verunschik.

A próxima seção tem como propósito analisar a representação da violência no segundo livro da Trilogia, *O peso do coração de um homem* (2017), sob a narração de Cristóvão, observando a maneira como o narrador é moldado, lentamente, deixando de ser uma vítima de violência para se tornar o autor da violência.

2.2. A violência no sertão: *O peso do coração de um homem* (2017)

A trilogia separa, de forma geográfica, dois tipos de violência: a violência da cidade, decorrente do Estado autoritário, que é narrada por Laura; e a violência do sertão, que é proveniente das disputas de terra, narrada por Cristóvão. Por mais que as temáticas sejam diferentes, elas se cruzam ao longo da trilogia e mostram como os diferentes tipos de violência não são casos isolados, fechados, e sim partes de algo maior. A imagem espaço-temporal da cidade e do sertão representa essas duas violências que estão na base fundante do país e que se repetem ao longo da História das mais variadas formas.

O sertão em que Cristóvão nasceu, um distrito próximo de Santana do Mato Verde, leva o nome de Gritos. É no sertão dos Gritos que acontece a maior parte da trama do segundo livro da trilogia, narrada pelo narrador canibal. A abertura do romance, onde acontece o bruto assassinato de seus pais enquanto ele e seu irmão gritam e espemeiam, ressoa o nome do distrito, que passa uma ideia de que a região foi chamada assim pela frequência e regularidade de episódios como esse:

Morávamos nos Gritos. E morar ali era morar perto do fim do mundo. E morar perto do fim do mundo é morar longe, perto de nada, numa terra sem país. Nos Gritos havia a nossa casa, o grande tamboril no terreiro e uma

⁵ No original: 'Cultural violence' is defined here as any aspect of a culture that can be used to legitimize violence in its direct or structural form. Symbolic violence built into a culture does not kill or maim. It is direct violence or the violence built into the structure. However, it is used to legitimize either or both, as for Instance in the theory of *Herrenvolk*. or a superior race (1990, p. 291).

vastidão de nada vestida de um verde ralé, verde cinzento, que não se atrevia a crescer contínuo em direção ao céu, verde de mato ralo, de poucas árvores espaçadas uma das outras, sem dar forma a qualquer floresta. Só quem já morou nos Gritos sabe o que é viver numa terra sem país (Verunsch, 2017, p. 14-15).

Percebe-se a forma como o personagem enfatiza que sua região se encontra em uma espacialidade isolada, ‘no meio do nada’, que não pertence a nenhuma unidade e a nenhum Estado. Não há nenhuma estrutura e nenhum poder institucional que governe essa “terra sem país”.

Enquanto Santana de Mato Verde reflete uma cidade pequena em que o Estado, no contexto pós-Ditadura, mostra-se presente em sua totalidade autoritária e opressora, fazendo com que a população tenha medo de se opor à ele, a região dos Gritos se caracteriza pela completa ausência desse Estado, em seu abandono total, fazendo com que a violência e as disputas de terra sejam o verdadeiro poder daquele espaço.

O nome do personagem foi dado a ele pelos seus sequestradores. Durante toda a sua infância, ele e seu irmão mais novo eram chamados pelos seus pais como Menino e Menino. Nota-se uma semelhança com o romance de Graciliano Ramos, *Vidas Secas* (1938), com os filhos de Fabiano sendo nomeados por “Menino mais novo” e “Menino mais velho”. Não apenas as crianças não tinham nome como também seus protetores, que eram chamados pelos garotos unicamente de “pai” e “mãe”, com nenhum familiar possuindo um nome próprio. Essa estrutura é abalada no momento em que o narrador ouve a líder do grupo de assassinos chamar a sua figura materna de Corália.

Esse nome, Corália, dado a ela, nossa mãe, me causou um profundo espanto [...]. Por esse motivo, talvez, eu só pude entender que Corália e mãe eram a mesma pessoa muitos dias depois, remoendo tudo e tudo de novo [...] Mas mãe se lembraria, quando era viva, de ter sido chamada em algum tempo da vida que viveu de Corália? Para mim e meu irmão ela era mãe, e isso bastava (Verunsch, 2017, p. 17).

A ausência de nome próprio desses personagens reflete sua ausência de identidade. Ao não possuir nome nem país, esses sujeitos não podem ser classificados como pessoas, como civis. Logo, não possuem direito e nem voz na sociedade, fazendo com que os crimes e assassinatos da região dos Gritos não tenham a oportunidade de ter justiça.

É apenas no momento em que os meninos chegam na casa de Dona Branca, uma das pessoas mais poderosas da região e que futuramente, no terceiro volume, será revelada como irmã da mãe biológica do narrador, que os personagens ganham nomes próprios pela matriarca. O narrador é batizado de Cristóvão, que já demonstra o caráter religioso da família

que os sequestrou, enquanto seu irmão mais novo é chamado de Gonçalo. É a partir desse cenário em que Cristóvão sente seu primeiro desejo de matar alguém.

E aquele foi o primeiro momento em que pensei realmente em matar alguém. [...] Não que eu soubesse muito bem quem eu era. Era menino. E ser menino na vida que tive antes era ser feito um bicho de criação com mais privilégios. Vida de menino era estar nas obrigações que pai e mãe arranjavam para nós. Buscar água, arrancar mato, essas coisas que se fazem quando você está no mando dos grandes. De mais, a verdade é que eu não me diferenciava muito do outro menino, meu irmão, como se fôssemos o mesmo. E de certo modo, eu sentia que era assim, que éramos um só e isso era a verdade. Pelo menos até então, quando aquela dona passou a nos dar por diferentes (Verunsch, 2017, p. 27).

Outra correspondência com o romance de Graciliano Ramos é a zoomorfização, característica muito presente no Naturalismo, que se define pela animalização dos personagens e pelos seus comportamentos movidos por instintos. A forma como Cristóvão se vê como “bicho de criação” é similar a como Fabiano se vê, por conta de sua situação social, da mesma forma.

– Fabiano, você é homem, exclamou em voz alta.
Conteve-se, notou que os meninos estavam perto, com certeza iam admirar-se ouvindo-o falar só. E, pensando bem, ele não era homem: era apenas um cabra ocupado em guardar coisas dos outros. Vermelho, queimado, tinha os olhos azuis, a barba e os cabelos ruivos; mas como vivia em terra alheia, cuidava de animais alheios, descobria-se, encolhia-se na presença dos brancos e julgava-se cabra.
Olhou em torno, com receio de que, fora os meninos, alguém tivesse percebido a frase imprudente. Corrigiu-a, murmurando:
– Você é um bicho, Fabiano.
Isto para ele era motivo de orgulho. Sim senhor, um bicho, capaz de vencer dificuldades (Ramos, 2014, p. 18-19).

De acordo com Galtung, a violência cultural não é direta e física, e sim uma rede de discursos hegemônicos, culturais e religiosos, que legitimam e favorecem certas violências que não são punidas pela lei. A forma como a ausência do Estado faz com que Cristóvão e Fabiano se sintam orgulhosos e dignos de se enxergarem como bichos, diferentes do povo “estrangeiro”, “civilizado”, é uma forma de violência simbólica, um adestramento.

Por mais que esses dois personagens tenham vários pontos em comum entre eles, compartilhando o mesmo espaço do sertão e se enxergando como bichos, incivilizados, há um elemento que os diferencia completamente: a questão da linguagem.

Fabiano é um personagem analfabeto, o romance é narrado em terceira pessoa por um narrador exterior. Ele não conta sua própria história e sua falta de letramento resulta em

conflitos com o soldado amarelo, que representa a autoridade. Sua dificuldade em se comunicar traz consequências ao personagem.

Já Cristóvão, por empenho de Dona Branca, a mulher mais poderosa da região, conheceu o mundo das letras, fazendo com que o personagem se tornasse capaz de contar a sua própria história pelo seu ponto de vista.

Ambos, Cristóvão e Laura, tiveram a oportunidade de serem letrados e de narrarem suas próprias histórias, fazendo com que cada personagem possuísse modos de narração diferentes. Como será visto no próximo capítulo, que será inteiro focado na voz feminina, de Laura e de outras mulheres na Trilogia, a narração da protagonista no primeiro livro apresenta bastante deboche e ironia, ela se utiliza da sátira para reproduzir o discurso da figura paterna e da cidade de Santana, ao mesmo tempo que o ironiza.

A narração de Cristóvão, por outro lado, não apresenta nenhum resquício de deboche. Por ter vivenciado o assassinato de seus pais, a linguagem do narrador é mais fria, seca. A linguagem árida do narrador remete à aridez do sertão e à recorrente violência que governa aquelas terras.

Outro elemento que difere da violência da narração de Laura é o fato de que Cristóvão não é apenas vítima, mas também autor da violência. Jaime Ginzburg (2013), em seu livro *Literatura, violência e melancolia*, realiza uma taxonomia de tipos de narradores em narrativas de violência:

O narrador que se coloca a distância dos acontecimentos e expõe fatos de violência como se não tivesse neles nenhuma participação ativa, como ocorre em “A solução”, de Clarice Lispector.

O narrador que é *vítima de violência* e que sofreu uma situação traumática e pode utilizar a linguagem para tentar configurar o que aconteceu consigo [...]

O narrador que se constitui como um *agente da violência*, e que concretiza situações de agressividade [...].

O narrador que tem uma construção complexa, *oscilando entre posições discursivas* (por exemplo, primeira e terceira pessoa; ou entre dois personagens diferentes), sendo que pelo menos uma destas posições se configura como uma vítima de violência (Ginzburg, 2013, p. 31).

Tendo em vista essa classificação, pode-se afirmar que Cristóvão congrega, além de dois tipos de narradores, duas posições distintas em relação à violência: o da *vítima da violência* e o do *agente da violência*. Ter presenciado o assassinato de seus protetores enquanto criança fez com que o personagem nutrisse um intenso sentimento de vingança e revolta. A partir desse momento, matar a Abutra (nome dado pelo narrador à mulher que encomendou o duplo assassinato) torna-se seu principal objetivo.

Porém, para conseguir alcançá-lo, Cristóvão percebe que precisa de prática, o que fez com que o personagem comesse a matar animais e pessoas de forma secreta. “Daí descobri que a mim não me bastaria a tarefa de imaginar a vingança. Que eu precisava mesmo de vítimas que me servissem de exemplo e de escola”. (Verunsch, 2017, p. 49).

Sua primeira vítima foi um senhor que morava na casa, chamado Maciel, que o narrador afirma não receber as simpatias de Dona Branca. No contexto do assassinato, a região estava sofrendo uma epidemia que o narrador chama de bexigosa, fazendo com que vários de seus vizinhos morressem pela doença. Cristóvão aproveita a forma como a peste mata seus hospedeiros de forma silenciosa para fazer com que a morte de sua vítima não levantasse suspeitas.

Eu ali, na sombra, sem sobressalto, tomei de uma manta grossa que se achava numa banqueta e fui dobrando por duas, três vezes, daí me aproximei dele, sentindo seu bafo quente. Quando me abaixei para sufocá-lo, os dois olhinhos de cobra se abriram lentamente e ficaram duros em mim. Demorou um tempo, que não sei dizer quanto foi, esse olhar dele, como se o quarto se iluminasse com um sol muito rápido, automático. E nisso entendi que era permissão que ele me dava. Permissão de matar. Fechei seus olhos e entre minha força e seu rosto ficou a manta, com uma morte macia [...]. Meu coração disparado, um suor frio percorrendo minhas costas, minha testa. Fiquei ali do seu lado por algum tempo e, depois, sem remorso e com muita tranquilidade, voltei para o meu quarto (Verunsch, 2017, p. 62).

A frieza com que o personagem realiza o assassinato, voltando para seu quarto sem sentir remorso, além do fato de que em *Aqui, no coração do Inferno*, Laura afirma que o menino tinha comido as suas vítimas, torna possível a interpretação de que Cristóvão sentia prazer em matar pessoas. Não era apenas uma questão de vingança: o narrador parecia gostar disso.

Percebe-se como a questão da violência, no segundo volume, é abordada de maneira completamente diferente do primeiro e do terceiro romance da trilogia. Enquanto em *Aqui, no coração do inferno* e *O amor, esse obstáculo* a violência é desenvolvida a partir de um resgate memorialístico de vítimas da Ditadura e do feminicídio, aqui ela acontece no presente, com suas cenas sendo bem detalhadas e descritas.

Há também um paralelo, na narração do menino canibal, entre a jornada da violência e o crescimento de Cristóvão, que aos poucos vai perdendo suas características de Menino e se tornando um homem adulto. Logo após realizar o seu primeiro assassinato, o personagem perde sua virgindade com Didiana, a moça que trabalhava na casa de Dona Branca.

Desde que eu matara o velho, sentia uma fome de nem sei o quê. Mas havia que ter cuidado com o que fosse matar, caça, pomba, ratinha minha, ou quem sabe o que fosse. Desse modo me dei de embrenhar no mato com uma leva de caçadores, homens feitos, entendidos nas artes de espera e tocaia, de laços e armadilhas, de ganchos e cortes. Não mais me dispus para as caças pequenas do sumidouro, mas para presas maiores fui me fazendo de aprendiz.

Foi quando me despejei em Didiana, nossa rainha cavala.

[...] Depois de ter me derramado nela e dela me retirado, tudo muito rápido, ela se recompôs e me olhou com olhos severos.

[...] Vestiu-se e foi embora me deixando ali estendido, nu e tolo, como se o mundo tivesse começado de novo (Verunsch, 2017, p. 70-71).

É interessante a forma como a descoberta da sexualidade de Cristóvão se desenvolve, quase simultaneamente, com os seus atos de violência. O personagem narra a sua perda de virgindade logo após o parágrafo em que relata a fome que sente pela violência e sua necessidade de ter caças como treinamento. A figura da Didiana é posta aqui, inicialmente, como se ela também fosse uma caça, um animal que Cristóvão precisa possuir, porém no final do ato é ele quem fica estendido no chão, “devorado”, enquanto a menina vai embora como uma caçadora.

O assassinato do velho e a primeira experiência sexual com Didiana configuram-se como a ruptura do personagem com a infância e com a perda da inocência. Ao longo do segundo romance, o narrador perde a sua identidade de Menino com letra maiúscula e torna-se Cristóvão, o garoto canibal.

A narração do personagem acaba com ele realizando o seu segundo assassinato e tendo um sonho envolvendo seus pais. Após o irmão Gonçalo partir em uma viagem com Dona Branca, Cristóvão desloca-se até Livramento de Mó, um distrito vizinho, para caçar mais uma presa:

Morto e retalhado o sujeito, pensei na Abutra. De como seria a paz quando ela estivesse ali, estendida. E pensando na morte dela, dei prazer a meu malho e me senti como uma estrela do céu, ou um de oratório, algo que fosse muito longe de tudo aquilo, de toda aquela sujeira de sangue que a terra depois beberia, que a água depois levaria embora. Pensei que eu deveria de ser algo muito puro (Verunsch, 2017. p. 82).

Nota-se como a narração masculina do personagem não demonstra o desejo de redenção. Cristóvão possui plena consciência de seus atos violentos e não expressa nenhum sentimento de culpa ou arrependimento. O último capítulo narrado por ele antes de Laura retomar a narrativa na segunda metade do segundo volume descreve um sonho que o personagem teve após esse segundo assassinato. No devaneio, Cristóvão está de volta à casa

de seus pais, porém, com alguns elementos que lembram a residência de Dona Branca. O personagem está sentado na mesa com o seu pai e Gonçalo. O narrador enfatiza que, no sonho, o irmão ainda é menino, diferente do protagonista, que se tornou um homem.

A figura da mãe está presente em dois lugares: na cozinha, chorando, e na parte de fora da casa, enterrada. Interessante que, por mais que ambos tenham sido assassinados no começo do romance, apenas a figura da mãe é representada morta nessa primeira parte do sonho de Cristóvão, separada dos demais. Os personagens masculinos estão centralizados na mesa de jantar.

Mãe chorava encostada à trempe. Não choro igual ao nosso, de meninos que éramos. Mãe chorava engolido. Chorava embrulhado. Aquele choro dela. E misturava às carnes a salmoura dessa sua tristeza.

Eu já vira isso outras vezes. E nem mais perguntava, Oh, mãe, que é que tu tem? Nem mais. Era ela. Ela era de estar desses modos. Por causa de pai, eu sabia. De ser ele quem ele era.

[...] Mãe chorava encostada à trempe. Chorava porque estava morta do lado de fora, enrolada num lençol, a cabeça separada do corpo, num buraco não muito fundo. Mãe era mãe. Corália era o nome de morte, era nome daquele ruído do facão contra a carne e ossos quebradiços. Mas não era Corália. Mãe era esta que chorava encostada à trempe. O vestido deteriorado, cinza das cinzas, os cabelos muito longos e espetados. Mãe magra, cozinhando a caça salmourada naquela triste lá, dela (Verunsch, 2017, p. 85).

É possível notar informações importantes nesse sonho, como a forma como o narrador diferencia o choro de mãe, que não era “igual ao nosso, de meninos que éramos”, e sim de maneira engolida, para dentro, suprimida. Percebe-se um amadurecimento do personagem que, pela primeira vez na narrativa, está se colocando no lugar do outro, no caso de uma personagem feminina que foi morta. A descrição do corpo mutilado lembra o detalhamento da morte de Celeste, de *Caminhando com os mortos* (Verunsch, 2023), que também foi morta do lado de fora da casa e que também ficou com o corpo irreconhecível após a agressão.

Por mais que a personagem feminina também não tenha voz, ela revela, através do sonho, a condição de opressão que a mulher dona de casa sofre no patriarcado, vivendo em função do marido. A mãe chora “por causa de pai”, “de ser ele quem ele era”. Não se trata aqui de uma narração de expiação, de redenção do personagem masculino. Cristóvão não quer se livrar da culpa, pelo contrário, ele deseja se vingar daqueles que mataram a sua mãe. Por mais que o personagem também tenha perdido seu pai, é o nome da mãe, Corália, que aparece constantemente na narrativa.

Após olhar para o lado de fora da casa e retornar à mesa, Cristóvão percebe que sua mãe se juntou a eles, e nesse momento os primeiros diálogos do sonho acontecem. A mãe

dizendo repetidamente “É verdade que menino quase tu não aparenta de ser” e o pai, à mesa, perguntando “Tu não vai comer tua parte?”.

E foi aí que vi que o naco era um coração. Um coração sangrando, pingando sangue, nhec, nhec, nhec, os dentes de pai em mim e meu peito aberto, as costelas separadas, nhec, nhec, nhec, e não havia nem sangue, nem carne, nem nada.

Pai despelado lá fora. A cova de mãe de novo seca.

Acordei de sobressalto, a porta entreaberta, nhec, nhec, nhec, rangendo de modo de que de pouco acordado que estava me levantei de um salto de me me pensar estando em presença de pai.

Eu estava com fome (Verunsch, 2017, p. 87).

Esse parágrafo encerra a narração de um personagem masculino na trilogia. A figura paterna comendo o coração sangrando de Cristóvão pode ser interpretada como referência de uma possível relação de agressividade e abuso entre pai e filho. Ao acordar em um susto, o menino sente estar em presença dele. A última oração, “Eu estava com fome”, exhibe seu contínuo desejo de matar pessoas e comer seus órgãos, deixando claro para o leitor que essa não é uma história de arrependimento e conscientização sobre o que é certo e errado.

Corália, o nome da mãe que durante sua infância foi ocultado, aparece frequentemente ao longo do romance e representa, por meio de lembranças e devaneios, a condição de opressão que ela sofria dentro de casa enquanto estava viva.

Percebe-se como Verunsch, no segundo volume da trilogia, ao mesmo tempo que mobiliza outras temáticas e abordagens diferentes da narração de Laura, como irá ser exposto no próximo capítulo, como a questão do sertão e da voz masculina, também reflete sobre os problemas discutidos no primeiro volume, como o feminicídio, o patriarcado e o trauma psicológico decorrente da violência.

Na primeira orelha do livro, o escritor Estevão Azevedo diz:

A percepção do poder criador (e destruidor) da palavra, constitutiva de toda boa literatura, está presente na premiada trajetória da autora como poeta e prosadora. Essa consciência possibilita que, numa trama de vingança, repleta do suspense e da ação que fazem o leitor ansiar pela próxima página, descortinem-se também, sem sociologismos, as mazelas de um país que se urbanizou, mas nunca deixou de ser regido pelos costumes dos grotões mais violentos (Azevedo, 2017, s/p).

Nota-se como a citação do autor de *Tempo de espalhar pedras* (2014) conecta-se com a fala de Verunsch sobre retratar em sua prosa as violências fundantes do país. Enquanto a narração de Laura resgata essa violência estrutural, que se repete frequentemente na História

do Brasil, do Estado e do patriarcado, a narração de Cristóvão recupera a violência do sertão, que também é estrutural, onde o Estado não está presente e os proprietários de terra reinam um solo sangrento.

3.

CAPÍTULO 2

A VOZ FEMININA E O DIALOGISMO

3.1. Dialogismo em Bakhtin

Nos livros *Questões de literatura e estética: a teoria do romance* (2002) e *Marxismo e filosofia da linguagem*⁶ (2006), Mikhail Bakhtin realiza sua contribuição na área da Linguística, apresentando suas proposições acerca das noções de linguagem e discurso. Bakhtin discorda da concepção de Ferdinand de Saussure de que a língua é um sistema de regras: para o pesquisador, a língua evolui na linguagem concreta, e não na abstrata.

É a partir dessas ideias que o estudioso conceitua o que chama de dialogismo, defendendo a ideia de que todo discurso é dialógico. Para Bakhtin, nenhum discurso é individual, isolado. Quando um sujeito debate sobre algum tema, ele está, indiretamente, referenciando outras pessoas que já falaram sobre esse determinado assunto.

Pois todo discurso concreto (enunciação) encontra aquele objeto para o qual está voltado sempre, por assim dizer, já desacreditado, contestado, avaliado, envolvido por sua névoa escura ou, pelo contrário, iluminado pelos discursos de outrem que já falaram sobre ele. O objeto está amarrado e penetrado por idéias gerais, por pontos de vista, por apreciações de outros e por entonações. Ele se entrelaça com eles em interações complexas, fundindo-se com uns, isolando-se de outros, cruzando com terceiros; e tudo isso pode formar substancialmente o discurso [...].

O enunciado existente, surgido de maneira significativa num determinado momento social e histórico, não pode deixar de tocar os milhares de fios dialógicos existentes, tecidos pelas consciências ideológicas em torno de um dado objeto de enunciação, não pode deixar de ser participante ativo do diálogo social. Ele também surge desse diálogo como seu complemento, como sua réplica, e não sabe de que lado ele se aproxima desse objeto (Bakhtin, 2002, p. 86).

Em outras palavras, dialogismo é, de acordo com Bakhtin, o discurso do “outro” na minha fala, a presença do “outro” na minha voz interior. Interessante o filósofo mencionar, na citação acima, a importância do contexto social e histórico no dialogismo, visto que muitos acontecimentos históricos são influenciados pelo discurso de outros eventos. Por exemplo, os revolucionários que participaram da Independência do Brasil, em 1822, foram influenciados

⁶ *Marxismo e filosofia da linguagem* (2006) é uma obra que, em seus primeiros anos, foi assinada pelo filósofo russo Valentin Volóchinov, integrante do Círculo de Bakhtin. O prefácio da edição de 2006, da editora HUCITEC, apresenta um texto do pensador Roman Jakobson em que ele explica que foi descoberto que muitos livros assinados por Volóchinov, estando a obra em questão entre eles, na verdade foram escritas pelo próprio Bakhtin.

pelos ideais de Liberté, Égalité, Fraternité⁷ da Revolução Francesa (1789-1799), que também influenciou outros movimentos de independência. Importante enfatizar que dialogismo não é uma figura de linguagem e nem uma ferramenta como a metáfora e a metonímia, e sim um processo.

Bakhtin compreende a língua como um elemento vivo, que conecta diferentes percepções e transforma o discurso interior, ou as palavras interiores de um indivíduo, com base no ponto de vista do “outro”, no que já foi confirmado e contestado anteriormente. Um segundo exemplo: a dissertação que eu estou escrevendo neste momento não surgiu apenas de mim, ela foi influenciada pelas aulas de Literatura que eu participei na graduação em Letras, pelas conversas e debates com minha orientadora, pela minha Iniciação Científica que também abordou Bakhtin e teve como objeto um romance da Micheline Verunschik, pela troca de conhecimento com outros colegas da pós-graduação. Ela também poderá, no futuro, influenciar outros trabalhos sobre violência contra a mulher, sobre dialogismo e literatura contemporânea.

Toda a essência da apreensão apreciativa da enunciação de outrem, tudo o que pode ser ideologicamente significativo tem sua expressão no discurso interior. Aquele que apreende a enunciação de outrem não é um ser mudo, privado da palavra, mas ao contrário um ser cheio de palavras interiores. Toda a sua atividade mental, o que se pode chamar o “fundo perceptivo”, é mediatizado para ele pelo discurso interior e é por aí que se opera a junção com o discurso apreendido do exterior. A palavra vai à palavra (Bakhtin, 2006, p. 143).

Como dito na Introdução, toda a produção em prosa de Verunschik possui, como principal problema, as violências fundantes do Brasil que, por não serem tratadas adequadamente, voltam a se repetir com frequência na sociedade. As personagens femininas de seus romances, Teresa, Laura, Iñe-e, Celeste, dialogam indiretamente entre si, abordando a violência contra a mulher em diversas perspectivas, sob diferentes instituições da sociedade.

A análise do dialogismo extratextual entre os diferentes romances da autora será realizado no Capítulo 3, que terá como foco principal o projeto em prosa de Verunschik e a intertextualidade entre suas publicações. Neste momento, no Capítulo 2, será mobilizada a questão do dialogismo dentro da narrativa da *Trilogia Infernal* (2016-2018), prestando atenção em como a narradora Laura, no primeiro volume, incorpora o discurso do delegado e

⁷ Liberdade, Igualdade, Fraternidade, do francês.

da sociedade de Santana de forma satírica e em como a protagonista, no terceiro e último livro, resgata as vozes e os discursos de outras personagens femininas vítimas de violência.

3.2. Uma sátira dialógica da violência: *Aqui, no coração do inferno* (2016)

Cada livro da trilogia possui suas próprias peculiaridades que se distanciam dos outros dois. O segundo volume, como abordado no primeiro capítulo, dispõe de uma linguagem árida e seca que se encaixa na ambientação do sertão e do isolamento, tanto geográfico quanto social. O terceiro e último volume apresenta um forte caráter objetivo de denúncia e recuperação da memória decorrente da Comissão Nacional da Verdade.

O primeiro livro *Aqui, no coração do Inferno*, também apresenta um caráter de denúncia, porém, diferentemente de *Amor, esse obstáculo*, que é narrado por uma Laura adulta e consciente dos crimes do delegado, aqui a história é contada pela perspectiva de uma Laura pré-adolescente curiosa, que observa os costumes de sua cidade e o comportamento de seu pai de uma maneira afiada e bastante satírica, sendo esse último uma das particularidades mais marcantes e importantes do primeiro volume da trilogia.

Como será observado adiante, a Laura pré-adolescente utiliza-se da sátira para refletir sobre as cenas de violência de Santana de Mato Verde, da hipocrisia da sociedade da cidade e, mais importante, para combater, de maneira interna e sutil, o discurso patriarcal de seu pai.

É necessário cuidado ao tratar desse elemento linguístico, o termo “sátira” é usado com bastante frequência nas redes sociais, no cotidiano e nas pesquisas acadêmicas, fazendo com o que seu real sentido se enfraqueça. Antes de analisar a função da sátira na obra, primeiro é preciso definir o que entendemos aqui por elemento satírico.

Fizemos um recorte de autores que trabalham a questão tendo em vista a forma como eles analisam a sátira enquanto discurso político e sócio-histórico. Pretendemos trabalhar com a sátira não dando enfoque no conceito fechado em si mesmo, e sim com o efeito que a técnica literária produz e como ela é usada em determinados contextos.

O sociólogo austríaco Peter L. Berger, em seu livro *O riso redentor: a dimensão cômica da experiência humana* (2017), trabalha com um revisionismo sobre o cômico e suas variações ao longo da História, refletindo sobre sua função em determinados contextos. O pesquisador reserva um capítulo inteiro para abordar a sátira, a qual ele chama de “o cômico como arma”.

De acordo com Berger (p. 269), a sátira é uma modalidade do humor cuja principal função é o ataque. É uma forma de humor malicioso, zombeteiro, que durante a história da

literatura foi usada para atacar instituições governamentais e religiosas, além de grupos sociais e culturas distintas.

O autor ainda enfatiza que um dos primeiros casos do uso da sátira na literatura foi com uma finalidade social e política. O poeta grego Arquíloco escreveu uns dos primeiros poemas satíricos para atacar o nobre Licambo, que rompeu o casamento de sua filha com o escritor após descobrir sobre a origem escrava da mãe do prometido. Como forma de protesto e, de certa forma, uma certa denúncia, Arquíloco escreveu poemas insultando e zombando do nobre em público. Pelas palavras do pesquisador:

Robert Elliot tomou essa história como paradigmática, em sua interpretação da sátira. Em sua origem, a sátira era um insulto elevado à categoria de uma maldição – isto é, um insulto com poderes mágicos [...].

Segundo Elliot, a sátira, na tradição ocidental, se divorciou progressivamente das suas origens mágicas e rituais. Poderíamos chamá-la de uma espécie de secularização. Nesse processo, a sátira se torna uma forma de arte. Porém, ela nunca perdeu algumas de suas características originais. Em certo sentido, a sátira é sempre uma maldição, e os seus efeitos sobre indivíduos que são o seu alvo podem ser, realmente, muito destrutivos. Os ditadores têm boas razões para censurar a sátira dirigida contra eles (Berger, 2017, p. 272-273).

Observa-se a impossibilidade de analisar a técnica da sátira focando-se em apenas elementos textuais: a sua própria origem é de base intertextual, sócio-histórica. Outra pesquisadora que vai defender esse mesmo ponto é Rejane Cristina Rocha, em sua tese de Doutorado *Da utopia ao ceticismo: a sátira na literatura brasileira contemporânea* (2006), em que analisa quatro romances brasileiros contemporâneos, das décadas de 70 e de 90, observando em como o tom satírico dessas obras funciona como uma crítica aos discursos contraditórios perpetuados pela sociedade brasileira da época.

Rocha enfatiza que apenas analisar elementos formais e linguísticos do elemento satírico de uma obra não é suficiente para entender toda sua complexidade. O estudo sobre a sátira requer uma investigação extratextual, a compreensão de por que o autor escolheu um termo em vez de outro, uma comparação em vez de outra. Pelas suas palavras:

Além dos recursos formais reiteradamente utilizados, o texto literário satírico exige que, em sua análise, outros elementos sejam levantados e compreendidos: o momento de produção e de recepção em que a obra se insere; a intenção do satirista e o código de valores que ele, ora implícita, ora explicitamente, defende; a apreensão, por parte do leitor, dos mecanismos formais utilizados e da norma defendida; a configuração do objeto contra o qual a sátira se volta e a natureza do desvio que ele apresenta.

São de grande interesse sociológico, e mesmo histórico, os trabalhos que levantam, a partir do texto satírico, os contornos de uma época, de seus valores, de suas crenças (Rocha, 2006, p. 20).

Verifica-se como o conceito não funciona isoladamente, ele depende do lugar e da época em que ele foi produzido. Essa ideia de Rocha conecta-se com o que Eni P. Orlandi (2001, p. 30) chama de condições de produção, que é a análise de discurso tendo em vista o seu contexto sócio-histórico e ideológico. Nenhum discurso é neutro, os termos que um autor usa, os trocadilhos e metáforas, remetem a sua época e a seu posicionamento na sociedade.

O contexto de *Aqui, no coração do inferno*, pode ser separado em dois: o contexto da produção e o contexto da narração. A obra foi publicada em 2016, dois anos após o último relatório da Comissão Nacional da Verdade, elemento esse que é central no último romance da trilogia. Porém, no primeiro livro, o contexto da narração transcorre em alguns anos depois da reabertura da democracia no Brasil, enquanto Laura ainda é uma pré-adolescente curiosa:

Meu pai veio ser delegado daqui, cidadezinha onde Judas perdeu as duas botas, mas isso por algum motivo havia de ser bom pra carreira dele. Santana do Mato Verde, lugarzinho violento do caralho. Desculpe o mau jeito, eu sou desbocada mesmo. Especialmente quando os adultos não supervisionam (Verunschik, 2016, p. 15).

Curioso que esse caráter satírico e humorístico da narração da personagem se perde no terceiro volume da trilogia, fazendo com que o teor satírico seja exclusivo da linguagem da Laura pré-adolescente naquele contexto pós-ditadura, como se fosse uma autodefesa ou uma reação automática daquele cenário de medo e paranoia que ainda permanecia nos anos seguintes da reabertura política no país. Percebe-se, como Rocha sublinhou em sua tese, a ligação da sátira com o seu contexto.

A narradora utiliza o recurso da sátira para mostrar como a violência é banalizada em Santana do Mato Verde. As cenas violentas são tão rotineiras que viraram rotina na cidade, com ninguém se questionando e cobrando mudanças: essa frequência de acontecimentos violentos se tornou o naturalizado para aquela sociedade.

Quase sempre morre alguém em dia de feira, por exemplo. Parece uma festa. [...] De todo modo, morre muita gente por aqui, daí que se fosse um cemitério só, era possível que faltasse chão pra engolir tanto presunto. Os dias de feira são sempre os melhores. Além da defuntaria que, como eu disse, quase sempre resulta desses dias, há um monte de outras coisas que movimentam a cidade (Verunschik, 2016, p. 16).

Nesse trecho, Laura compara o massacre com uma festa, nomina os cadáveres, de forma humorística, como “presunto” e detalha os acontecimentos como se fossem mais um dia comum em Santana. Utilizando-se de um dos recursos da sátira que é a ironia, nesse trecho é como se a narradora fosse um guia turístico e estivesse apresentando a cidade para os leitores, mostrando o que tem de “melhor” e o que movimenta o município.

Percebe-se também, no projeto em prosa de Verunsch, um padrão na presença de cemitérios nessas cidades fictícias. A forma como o cemitério da Igreja está conectado com o desenvolvimento e crescimento da cidade de V. em *Nossa Teresa*, como será abordado no Capítulo 3, é similar com a estrutura de Santana do Mato Verde na *Trilogia Infernal*, que possui dois cemitérios.

No começo da narrativa, Laura cita que um dos elementos que mais a impressionaram quando sua família se mudou para Santana é a presença desses dois cemitérios, um na entrada e outro na saída. Ela ainda afirma que esse fato “diz muito sobre que lugar é este, esta cidade, um monstrengo, um bezerro deformado com uma cabeça na frente e outra na parte de trás, as duas sempre mastigando, mascando, ruminando” (Verunsch, 2016, p. 15-16).

Enquanto o cemitério de *Nossa Teresa*, ancorado nos fundos da Igreja, representa a base do catolicismo, que legitima a violência contra a mulher de forma simbólica, como será visto no próximo capítulo, os dois cemitérios da trilogia reproduzem os resquícios da Ditadura Militar, que mesmo após o seu encerramento ainda influencia discursos e crimes de ódio, como será visto mais adiante.

É possível observar as relações dialógicas neste primeiro volume na maneira como Laura, quase o tempo inteiro, enfatiza que ouviu cochichos sobre determinada pessoa, ouviu o pai falando sobre determinado assunto político, ouviu seus vizinhos e colegas debatendo sobre algum tema complexo. Por ainda ser uma pré-adolescente, Laura não entende o significado de alguns conceitos ou de algumas ideias, explicando frequentemente na narrativa que ficou sabendo de algo por pessoas terceiras.

Constantemente, Laura repete discursos de ódio e preconceito que ouve da sociedade de Santana do Mato Verde como forma de chamar atenção para a barbaridade que está sendo falada. A narradora utiliza-se das relações dialógicas para realizar o comentário satírico. Ao descrever sobre seus sentimentos em relação aos seus colegas de escola, a personagem afirma que não consegue ver futuro para eles, dizendo que provavelmente irão se tornar bancários, padres e delegados. É nesse momento em que Laura cita da mãe de Cassandra, uma colega de sua turma:

Eu não espero muito dos meus colegas daqui de Santana. No máximo vão chegar a ser bancários. E olha que ser bancário tem dado muito prestígio por aqui, assim como ser padre, prefeito, delegado e vereador. Ser diretor da escola também, um pouco. Isso se você é homem, é claro. A mãe de Cassandra, que é gerente do banco, é ridicularizada aos cochichos por várias pessoas daqui, porque é loira demais, magra demais e usa tamancos altos demais. Eu já vi. Ela é gerente do banco, mas é como se fosse uma puta, porque quem leva a sério uma mulher assim? (Verunschik, 2016, p. 77).

O primeiro elemento interessante a se notar nessa citação é o tipo de profissões que Laura cita, além de bancário, como sinônimo de prestígio em Santana: padre, prefeito, delegado e vereador. Profissões essas que estão estritamente conectadas, como será notado no próximo capítulo, com duas instituições que frequentemente são abordadas no projeto em prosa de Verunschik como agentes da violência estrutural e simbólica: a Igreja e o Estado.

O segundo item que merece atenção é a forma como a narradora enfatiza que a carreira de diretor de escola também pode dar um pouco de prestígio, se você for homem. A expressão “é claro” no final da oração exibe um tom humorístico, de provocação, como se fosse óbvia a afirmação de que mulheres diretoras de escola não possuem o mesmo prestígio ou a mesma seriedade de diretores masculinos.

Por último, a maneira como Laura repete o mesmo discurso machista que ouve da população de Santana sobre a mãe de Cassandra, que não é levada a sério no trabalho por conta da cor de seu cabelo, a magreza de seu corpo e o tamanho dos saltos que ela usa. A pesquisadora canadense Linda Hutcheon (2000, p. 53-56), em seu livro *Teoria e política da ironia*, destaca a fórmula como a ironia pode ser usada para combater discursos dominantes, utilizando-se de seu próprio discurso:

O funcionamento subversivo da ironia costuma ser ligado ao conceito de que ela é um modo de autocritica, autoconhecimento e auto-reflexão (White, 1973:37; B. Bennett, 1993) que tem o potencial de desafiar a hierarquia dos próprios “locais” do discurso uma hierarquia baseada em relações sociais de dominação [...]. O conceito de ironia como “contra-discurso” (Terdiman, 1985) tornou-se um dos principais suportes de teorias de oposição que atacam tais hierarquias – não importa se elas sejam baseadas em raça, etnia, classe, gênero, sexualidade ... e a lista poderia continuar. [...] Segundo esse conceito, a intimidade da ironia com os discursos dominantes que ela contesta – ela usa sua própria linguagem como o seu dito – é sua força, pois ela permite ao discurso irônico tanto ganhar tempo (ser permitido e até ouvido, mesmo que não entendido) quanto “tornar relativas a autoridade e a estabilidade [do dominante]” (Terdiman, 1985: 15), em parte apropriando-se de seu poder (Chambers, 1991: xvi) [...].

Essa idéia de uma ironia que funciona para repetir e, no entanto, revisar os discursos brancos nos quais os negros forçosamente operam torna possíveis “negociações ao longo de dois eixos de poder, o social e o mental, o público e o sigiloso” (Cooke, 1984: 15). O marginalizado pode ser ouvido pelo

centro e, no entanto, manter sua distância crítica e, assim, desequilibrar e solapar.

Verifica-se como a teórica caracteriza o discurso irônico não apenas como uma forma de ataque ao outro, mas também como um aspecto de autocrítica, reflexão sobre seus próprios comportamentos. De acordo com Hutcheon, uma das utilizações da ironia para combater discursos dominantes é a reiteração desses próprios discursos como forma de chamar atenção e, ao mesmo tempo, expor uma certa distância entre o indivíduo e aquilo que foi dito por ele.

Na citação em questão, Laura está, com o uso das relações dialógicas, reproduzindo as falas e os cochichos que os habitantes da cidade comentam sobre a mãe de Cassandra como forma de problematizar esses discursos e efetuar uma reflexão sobre a maneira como o prestígio de uma determinada profissão depende se é um homem ou uma mulher que a exerce.

A narradora utiliza-se da sátira quase exclusivamente quando o assunto é sobre violência. Durante todo o romance existe um contraste muito forte entre a linguagem infantil e inocente de Laura com a descrição de atos violentos e de assassinato. Um claro exemplo em que isso acontece é quando ela explica para o leitor o motivo do delegado ter trazido um menino canibal para dentro de casa, para evitar que ele seja linchado. A explicação da narradora sobre o que é linchamento apresenta um contraste bem visível entre a linguagem e o conteúdo:

Afinal, papai não o deixou na delegacia porque as pessoas queriam mesmo é linchá-lo.

[...] Linchar é matar. Um linchamento é uma coisa terrível, papai disse uma vez quando a gente assistia ao Jornal Nacional na televisão [...].

Foi assim que eu soube, porque no jornal da TV falaram que lincharam uma mulher. E parece que sempre é mais fácil matar as mulheres e as crianças também. Dessa, disseram que era uma bruxa.

[...] E ela se chamava Adriana de Jesus. Olha só, que ironia. Eu estudei a inquisição na escola, mas até essa notícia eu nem sabia que ainda caçavam bruxas nos dias de hoje. E foi isso mesmo que aconteceu com ela, com Adriana de Jesus, foi caçada e acossada: sua bruxa! Então amarraram ela num poste, bateram, bateram, bateram até ela virar uma sacola disforme. Depois veio a polícia, e depois os fotógrafos dos jornais. Só depois, bem depois, é que descobriram que a moça era inocente de ser bruxa. Nessas horas, bem que um farolzinho vermelho poderia acender e estridente avisar Bibibibibi tarde demais!

[...] Poucas pessoas acompanharam o enterro de Adriana de Jesus, espancada até a morte no último sábado em Vitória, Espírito Santo, ao ser confundida com uma sequestradora de crianças que praticava rituais de magia negra. Um boato e um retrato falado causaram a confusão que resultou na morte da mulher, atacada por cerca de oitenta pessoas. Adriana deixou dois filhos, de 4 e 7 anos (Verunschik, 2016, p. 23-25).

Nota-se a forma como Laura descreve o linchamento e o assassinato de Adriana de forma detalhada, relatando o modo como ela foi amarrada em um poste e espancada até a morte, utilizando-se de uma linguagem infantil, com as orações curtas, chamando o delegado de “papai”, comparando o tema com o que viu na escola e imitando o som de uma buzina com “Bibibibibi tarde demais!”.

O linchamento de Adriana de Jesus é baseado em uma história real, que aconteceu em 2014 com mulher Fabiane Maria de Jesus, na periferia de Guarujá (SP). A vítima tinha apenas 33 anos, mesma idade em que Jesus, segundo a Bíblia, foi morto, fazendo com que a frase de Laura “Olha só, que ironia” ganhe um outro sentido. Não apenas o sobrenome da personagem é Jesus, como a vítima real que inspirou a história fictícia morreu, de acordo com a doutrina, na mesma idade dele. A função da ironia é reforçada se o leitor contribuir a referência ao crime que aconteceu de fato.

O professor Berttoni Licarião, em sua tese de doutorado intitulada *Sintomas de precariedade: a memória da ditadura na ficção de Bernardo Kucinski e Micheliny Verunschik* (2021), aborda a forma como Verunschik utiliza-se desse caso real para expor a maneira como crimes são cometidos, pessoas são mortas, por conta de discursos de ódio e falsas alegações contra um grupo minoritário. Pelas palavras do professor:

O segundo parágrafo acima, que destoa do restante do relato por mimetizar o registro jornalístico, consiste, na verdade, em uma colagem retirada do portal de notícias G1, onde se lê: “Centenas de pessoas acompanharam, na manhã desta terça-feira (6), o enterro de Fabiane Maria de Jesus, que foi espancada e morta no último sábado (3) em Guarujá, no litoral de São Paulo, ao ser confundida com uma suposta sequestradora de crianças que praticava rituais de magia negra”. As mudanças pontuais realizadas pela escritora denunciam a comutabilidade no tempo e no espaço do crime em questão e ajudam a reforçar, por meio da ativação da bagagem de leitoras e leitores, a realidade concreta e factível do comportamento dos habitantes de Santana em relação ao jovem que, naquele momento, era apenas acusado de canibalismo. Ao mesmo tempo, a literatura aqui está operando também no nível da repetição ficcional de um crime real perpetrado por pessoas que assumiram o papel de promotores, juízes e algozes (Licarião, 2021, p. 245).

Percebe-se como a produção em prosa de Micheliny Verunschik também dialoga e remete a crimes reais recentes. A próxima vez em que isso acontece é em *O som do rugido da onça* (2021), quando Josefa descobre que assassinaram uma vereadora negra ativista no Rio de Janeiro, fazendo uma referência à Marielle Franco, assassinada em 2018.

Colocar a referência de um assassinato real de uma mulher, já no primeiro livro da trilogia, mostra para o leitor atento que a temática da obra não é apenas a questão da Ditadura

Militar, embora ela também seja muito presente e precise de bons trabalhos sobre, como a tese de Licarião. Como a própria Verunschik enfatiza na entrevista com a TV Caramure, citada na Introdução, a *Trilogia Infernal* aborda “a violência do Estado, a violência no campo e a violência contra a mulher”.

Além de fazer referência a um caso da vida real, Laura compara o linchamento de Adriana de Jesus com a caça às bruxas na Idade Média, quando a Igreja acusava de bruxaria mulheres que não se contentavam com sua posição naquela sociedade. Utilizando-se de um tom satírico, a narradora chama a atenção para a forma como até os dias de hoje caçam-se bruxas, mulheres inocentes que apresentam atitudes subversivas e rebeldes.

Jaime Ginzburg trabalha constantemente em seus escritos sobre essa permanência do passado no presente. Tendo como base os estudos de Idelber Avelar, em seu livro *Alegorias da derrota* (2003), Ginzburg reflete sobre a dificuldade de compreender e representar o presente no nosso país quando há uma incompreensão e uma negação dos eventos traumáticos e opressivos do passado, fazendo com que suas marcas sejam sentidas até hoje:

A inviabilidade da articulação temporal linear exige uma compreensão específica do tempo, na literatura latino-americana estudada por Avelar. Nessa concepção, há uma espécie de permanência do passado ao longo do que se entenderia por presente. Essa permanência é proposta como ausência de superação do passado, como expressão de um despreparo para uma distinção entre a percepção mediada pela memória e a percepção imediata da experiência (Ginzburg, 2010, p. 99).

No texto em específico, o autor desenvolve a ideia tendo como foco a história do Brasil e sua frequência de regimes autoritários, porém, é possível ampliarmos a reflexão e conectá-lo a concepções mais amplas, como a história da civilização ocidental, que desde sempre caçou e silenciou mulheres que apresentavam ser subversivas.

Como será visto na última sessão do capítulo, a própria mãe biológica de Laura apresentava comportamentos que podem ser interpretados como subversivos, como o desejo de voltar a estudar após o nascimento das filhas, vontade essa que foi severamente reprimida pelo delegado.

O tema do linchamento retorna uns capítulos depois. Após Susana, irmã de Laura, questionar o que a figura paterna estava fazendo nos anos de 1964 e 1968, o delegado admite estar apenas cumprindo ordens e que não tinha sentimentos afetivos com os militares, tendo sido obrigado a bater em um “líder subversivo” em um corredor polonês.

Um corredor polonês é como um linchamento, colocam a pessoa pra correr entre duas fileiras de gente e enchem ela de porrada. Se a pessoa escapa viva, teve sorte. E essa sorte é o que diferencia o corredor polonês de um linchamento, porque desse não se sai pra contar a história. Um subversivo, ele contou, é diferente de terrorista. Embora os terroristas sejam também subversivos. Um subversivo é um perturbador. Ele sorrateiramente coloca ideias nas cabeças das pessoas, ideias contra a ordem, contra a autoridade, contra quem nos protege, como a polícia e o governo. Os terroristas são armas humanas que os subversivos usam quando suas ideias não são acatadas. **Foi isso que papai ensinou para gente.**

[...]. Papai acha linchamento um absurdo. Mas acha ok um corredor polonês. O marido da minha tia acha errada a extinção da propriedade privada, mas acha ok existirem pessoas muito ricas enquanto outras morrem de fome. As pessoas não conseguem manter a coerência por muito tempo, né? (Verunsch, 2016, p. 44-46, grifo meu).

Laura está descrevendo o que é um linchamento e um corredor polonês, caracterizando o que faz uma pessoa ser uma terrorista ou uma subversiva, baseando-se naquilo que ouviu do pai dela, que trabalhou durante anos como militar na Ditadura. A narradora não está usando suas próprias palavras, por serem termos usados pessoas “adultas”, ela conceitua utilizando-se do discurso da figura paterna.

É bastante visível, nesse trecho, a crítica que a narradora faz aos discursos da cidade. A sátira não precisa ser exclusivamente engraçada ou cômica, como Berger (2017) explica em seu texto, sua principal função é debochar de costumes e instituições. Nessa citação, ao descrever, utilizando-se das palavras do pai, o que é um corredor polonês e um linchamento, Laura expõe a hipocrisia do pai e da tia, que não concordam com o linchamento e a extinção da propriedade privada ao mesmo tempo que não se incomodam com um corredor polonês e com a desigualdade social.

Esses discursos que a narradora acha incoerentes ganham um novo sentido ao pensar na época em que esse romance foi publicado. Os anos anteriores à publicação foram marcados por bastante tensão política, que começou no ano de 2013 com as Jornadas de Junho, onda de protestos contra o aumento das tarifas de transportes públicos e contra a corrupção, em que culminou no *impeachment* da presidente Dilma Rousseff em 2016, mesmo ano em que o primeiro livro da trilogia foi publicado.

Percebe-se como Verunsch está conectando a polarização política dos anos pós reabertura da democracia do Brasil com a polarização resultante do processo de *impeachment* de Dilma. Os discursos radicais e violentos da população de Santana refletem os discursos ultraconservadores que eram tão facilmente vistos nas redes sociais e na mídia de 2016 em diante.

Um outro momento do romance em que é descrito, de forma seca e detalhada, um assassinato de mulher é quando Laura conta sobre seu costume de pegar os relatórios e inquéritos das gavetas do delegado para se atualizar do que acontecia na cidade, já que seu pai omitia informações por causa de sua idade.

Eu vi os laudos dessa menina, Verônica, que foi morta por dois caras que invadiram sua casa quando o pai e a mãe estavam fora. Eles a estupraram e a mataram, e ela era mais nova do que eu. Eu vi os olhos semiabertos, a cara de sofrimento, as mãos amarradas pra trás, a boca aberta, e ela congelada na morte e na foto. Uma menina morta não perde só a vida, perde o nome, vira vítima, é interrompida, vira uma menina sem nome. Mais assustadoras que a morte foram as marcas deles na pele dela. Nas imagens em preto e branco, imaginei o que seria roxo da pressão dos dedos, o que seria vermelho-vivo da carne lacerada, o que seria vermelho-amarronzado do sangue já coagulado. O talho, o rasgo nela, coitada. Eu não queria ter visto isso, a curiosidade matou o gato, e fiquei com medo, é claro, é muito fácil ser miserável com quem não pode se defender. E esse foi o primeiro crime barra pesada que eu li. E tive que ir me acostumando com as palavras. O acusado, o meliante, o facínora, a comarca, o depoente, o decúbito dorsal, o estupro de vulnerável.

Tive também que aprender a respirar (Verunsch, 2016, p. 57-58).

A seguir, Laura conta que um dos agressores que mataram Verônica já tinha sido preso antes por ter sido pego estuprando uma outra vítima menor de idade, Lucineide Amara da Silva, utilizando-se de uma arma de fogo. De acordo com a vítima, o acusado a abordou enquanto ela caminhava para a casa de sua avó. Porém, ele não permaneceu muito tempo na cadeia.

Mas foi preso e depois solto, pra desventura da coitada de Verônica, a menina morta. Isso tudo foi juntado no inquérito dela. Até aqui, nada muito diferente da Chapeuzinho Vermelho e seu Lobo Mau, né?, mas a pobrezinha não escapou da barriga do bicho e, se escapou, foi daquele jeito, embalada num caixãozinho também azul, pronta pra ir pra barriga da terra.

De tanto ler, eu poderia até ser escritã de papai, eu acho (Verunsch, 2016, p. 59).

Dessa vez, não foi a população com os seus discursos medievais e conservadores que mataram a vítima, e sim um homicídio doloso decorrente de um estupro de menor. Da mesma forma como Adriana de Jesus, a descrição dos acontecimentos que levaram ao assassinato de Verônica também é narrada de maneira infantil e satírica. A forma como a narradora coloca alguns adjetivos e substantivos no diminutivo, “pobrezinha”, “caixãozinho”, a presença do ditado popular “a curiosidade matou o gato”, e o que chama mais atenção: a comparação com a história da Chapeuzinho Vermelho.

O ápice do dialogismo acontece nesse momento. Laura, que no primeiro volume ainda é uma pré-adolescente, encontra similaridades entre o documento que relata o feminicídio de Verônica e o conto infantil da Chapeuzinho Vermelho. A narradora percebe que o relato não é completamente original, ela já ouviu essa história antes.

No conto original, escrito por Charles Perrault, Chapeuzinho não consegue escapar do Lobo e é devorada por ele. Em sua obra *Histórias ou contos do tempo antigo, com moralidades*, publicada em 1697, há a presença de um ou dois poemas curtos no final de cada conto, em que é contada a moral da história, a mensagem que o escritor quis passar com aquela narrativa.

O famoso conto da Chapeuzinho Vermelho termina com um poema de 15 versos que apresenta para o leitor, da mesma forma como nas outras narrativas do livro, a moral da história:

Moral
 Aqui se vê que jovens crianças,
 As meninas principalmente,
 Belas, gentis e elegantes,
 Fazem mal em escutar a toda gente
 Assim não é de estranhar
 Que o lobo as queira devorar.
 Eu digo o lobo, pois tais animais
 Não são todos iguais
 Há uns que são de agradável humor
 Quietos, sem fel e sem rancor
 Que íntimos, doces e de tamanho encanto
 Seguem as jovens donzelas por todos os cantos
 Até nas casas, nas vielas,
 Mas, ai! de quem não sabe que estes lobos carinhosos
 De todos são, por certo, os mais perigosos (Perrault, 2019, p. 13).

Já na versão escrita pelos irmãos Grimm, a Chapeuzinho continua não conseguindo escapar do Lobo Mau e é devorada por ele. O diferencial dessa versão é a presença do caçador, que enquanto estava passando pelas proximidades, decide visitar a casa da avó. Após se deparar com o Lobo dormindo na cama e ter chegado a conclusão do que poderia ter acontecido, abre, utilizando-se de uma tesoura, a barriga do bicho, salvando tanto a menina quanto a avó. O conto termina com a Chapeuzinho prometendo a si mesma que nunca irá desobedecer sua mãe novamente e que sempre seguirá pelo caminho que os adultos aconselham a seguir.

É possível notar que, nas primeiras versões da história, os autores tinham como um dos objetivos usar a literatura como ferramenta para educar as crianças, ensiná-las sobre os

valores que devem ser seguidos e comportamentos que precisam ser evitados. No caso da Chapeuzinho Vermelho, o foco principal é a criança do sexo feminino. “Aqui se vê que jovens crianças, / As meninas principalmente”. É notável, já nos primeiros versos do poema, o intuito do escritor de fazer um direcionamento ao objeto que a moral daquela história deve atingir.

Tanto na versão de Perrault quanto na dos irmãos Grimm, o conto chama atenção para o fato de Chapeuzinho ter sido devorada porque desobedeceu a ordem dos adultos e seguiu por um caminho que não deveria. A maior problemática do conto, aquilo que deveria escandalizar o leitor, é a desobediência da protagonista, e não o Lobo Mau ter a devorado. O próprio Perrault suaviza as atitudes do Lobo nos versos “Assim não é de estranhar / Que o lobo as queira devorar”, de forma a dar uma impressão de que a culpa é exclusivamente da vítima.

É interessante o fato de Laura ter escolhido, ao descrever os acontecimentos do assassinato de Verônica, esse conto em específico como comparação. Há várias relações dialógicas entre os casos que a narradora lê nos inquéritos do seu pai com o conto de Perrault: Lucineide, a personagem que foi estuprada pelo assassino de Verônica, estava indo na casa da avó quando foi abordada por ele. Pelo ponto de vista da moral da história da Chapeuzinho, é como se Lucineide também tivesse “se desviado do caminho” e, por conta disso, ter sofrido pelas mãos do “Lobo”. Outra semelhança, mais sutil, é o apelido do assassino, que é Tamanduá, um animal mamífero tal como o Lobo. Novamente Micheliny Verunschik exigindo a mobilização de repertório, dessa vez literário, para a compreensão da *Trilogia Infernal*.

A própria Laura pode ser interpretada como uma metáfora da Chapeuzinho, visto que em diversas partes da narrativa fica evidente o controle abusivo do delegado em relação ao comportamento da esposa e das filhas, e no desejo da protagonista de não precisar seguir seus conselhos e traçar seu próprio caminho:

Eu também não sei bem se eu tenho futuro. Isto é, papai tem muitos planos, mas são os planos dele. Planos pra minha irmã, planos pra mim. Eu acho que ter planos pra outra pessoa é como armar uma arapuca pra passarinho. Do mesmo jeito que foi trazer a gente pra cá. Faz sentido porque é destino certo que arapucas são feitas pra funcionar. E funcionam. Mais cedo ou mais tarde funcionam. Mas é certeza que nem todo passarinho cai em armadilha. Eu não sei o que pretendo, se escapar ou cair em armadilha. De todo modo, aconteça o que acontecer, eu é que dou a palavra final. Mesmo que a palavra seja piu! (Verunschik, 2016, p. 79).

Enquanto a desobediência da menina, nas versões de Perrault e dos irmãos Grimm, é vista de maneira problemática e contra os bons costumes, na obra de Verunschik desobediência é sinônimo de resistência e de luta contra esses discursos patriarcais. A maior parte das ações

de Laura durante a narrativa tem como objetivo a frustração dos planos do delegado, sendo a maior delas a sua relação com Cristóvão.

Enquanto todas essas coisas estão acontecendo, com a Laura investigando as gavetas de seu pai, ao mesmo tempo que critica e debocha da hipocrisia da cidade em que mora, Cristóvão continua preso na cozinha da casa, não reproduzindo uma palavra. Sua mera presença desperta uma grande curiosidade na narradora que, frequentemente, fantasia sobre o passado do menino e o que levou até aquele momento.

Essa curiosidade vai se tornando, aos poucos, um desejo sexual pelo garoto canibal. A personagem espera os habitantes da casa dormirem para tentar um contato, por mais que mínimo, com o menino. Após ter suas tentativas frustradas pelo fato de Cristóvão não responder nenhuma de suas perguntas, Laura finalmente realiza o que desejava:

Foi aí que peguei a mão dele que tava solta e botei dentro da minha calcinha e ele me comeu. Ponto. Foi assim. Primeiro colocou um dedo, depois dois, sem delicadeza nenhuma, e eu gemi de dor. Senti o coração dele batendo apressado, um coração de homem. Quanto pesaria? Coloquei, então a única mão livre que ele tinha bem em cima do meu peito, e sentei em cima de suas pernas [...].

Ele queria me comer. Eu queria que ele me comesse.
Nhac! (Verunsch, 2016, p. 85-86).

É possível realizar mais um paralelo com a história de Perrault aqui. O verbo “comer” pode possuir tanto um cunho sexual quanto metafórico: a Chapeuzinho Vermelho foi devorada pelo Lobo Mau que, assim como Cristóvão, também comia as suas vítimas.

O elemento mais importante dessa citação é a ênfase de que o ato sexual foi escolha dela, partido dela. O controle e a influência do delegado estão sem autoridade nesse momento. A rebeldia de Laura atinge o seu pico neste período, indo contra todos os discursos dominantes e machistas da sociedade de Santana que, silenciosamente e satiricamente, contra-atacou no decorrer da obra.

Em vários momentos da narrativa, a personagem chama atenção para o fato de que é a primeira vez que ela visualiza um assassino. Ela já tinha um conhecimento prévio sobre por conta dos documentos nas gavetas de pai, mas era a primeira vez que Laura, de fato, tinha realizado algum contato, tanto direto quanto indireto, com uma pessoa que tenha cometido assassinato.

A narrativa leva a crer, inicialmente, que a personagem está se referindo ao menino canibal preso em sua cozinha, já que obviamente ele matou e comeu pessoas. Porém,

conforme o enredo avança, Laura deixa de enxergar Cristóvão como um monstro e começa a apontar para um outro personagem presente naquela diegese.

Em uma de suas rotineiras investigações às gavetas de seu pai, Laura encontra um envelope com documentos de pessoas desaparecidas por conta da Ditadura Militar, estando o RG de sua mãe biológica entre eles. Nesse momento da narrativa ainda é a Laura adolescente narrando, então, a personagem ainda não está ciente ainda do verdadeiro motivo daqueles documentos. “Eram mistérios. Que histórias esconderiam aqueles rostos? Por que minha mãe estava ali com eles?” (Verunschik, 2016, p. 68).

A partir desse episódio, Laura começa a suspeitar da personalidade de seu pai. Por mais que ela ainda tivesse provas concretas sobre sua participação no assassinato de sua mãe, a personagem perde a confiança em sua figura paterna e desenvolve desconfianças em relação ao verdadeiro motivo de ter trazido o menino canibal para dentro de casa.

Pra contar do menino preso na cozinha, eu contaria uma saga, no fim das contas, eu contaria o que se diz e ainda inventaria um tanto [...]. Isto é, não apenas a história desse garoto assassino canibal, um menino muito silencioso, por sinal, mas eu poderia contar também algumas das histórias que sei das gavetas de papai.

Por falar em papai, ele sempre diz que todo criminoso se sabotava em alguma medida [...]. Papai diz que é preciso ter olhos atentos e a mente afiada pela imaginação, porque muitas vezes é preciso botar ela pra trabalhar pra encontrar a verdade.

Papai diz que o criminoso perfeito seria aquele que não sabotasse a si mesmo [...].

Mas isso é só pra dizer que eu duvido muito que o garoto tenha armado uma arapuca pra ele mesmo.

Duvido.

Mas eu, eu peguei papai (Verunschik, 2016, p. 115-116).

O primeiro livro termina com um pulo temporal de mais ou menos vinte anos, com a Laura adulta chegando no Rio de Janeiro para entregar os documentos que encontrou na gaveta de seu pai à Comissão Nacional da Verdade. A primeira coisa que Laura nota ao chegar à capital é um banner enorme com a pergunta “Onde eles estão?”, podendo fazer referência tanto aos desaparecidos do período do Regime quanto aos militares que foram responsáveis por isso, que também estão sumidos. O romance termina com as orações “Hoje é dia 26 de maio de 2012. Há exatos trinta anos minha mãe foi assassinada. Meu nome é Laura. Eu vim aqui contar a história dela e de todos os outros” (Verunschik, 2016, 121).

Essa é a primeira vez na narrativa em que o nome da narradora é mencionado. São poucos os personagens nomeados neste primeiro volume, estando o delegado, a madrasta, a

irmã, o menino canibal e a mãe biológica da protagonista completamente anônimos. Pouco a pouco, no decorrer dos livros, esses nomes vão sendo revelados a partir do momento em que Laura começa, como enfatizou na citação acima, a contar a história de todos os outros.

A sátira é usada, nesse primeiro volume, para rebaixar a figura autoritária do delegado e dos discursos preconceituosos de Santana do Mato Verde. É possível interpretar o personagem do pai como uma metáfora para essa violência estrutural contra grupos sociais minoritários. A maneira como ele trata Laura e Cristóvão, como se fossem suas propriedades, reitera a forma como o discurso masculino dominante oprimiu minorias por séculos.

3.3. A voz narrativa feminina na *Trilogia Infernal*

É importante, nesse início, enfatizar que os conceitos da Narratologia não estão aqui sendo usados como algo fechado em si próprio, tendo como único objetivo a classificação de determinado narrador e modo, focando-se apenas em questões formais. Então os estudos formalistas estão sendo trabalhados, nessa dissertação, como uma ferramenta de auxílio para entender o principal objetivo deste capítulo, que é a forma como Laura incorpora os discursos do “outro” em sua própria voz, sob diferentes propósitos. Pretende-se analisar aqui o efeito da voz e da perspectiva narrativa, suas funções dentro do romance, de maneira a conectar e mobilizar diferentes saberes.

Em seu texto “Discurso da Narrativa”, presente no livro *Figuras iii* (2017), Gérard Genette separa as categorias do discurso narrativo em três: o tempo, que aborda as relações temporais de uma narrativa; o modo, que trata das formas de representação narrativa, ou focalização, em uma obra; e, por último a voz, que se refere à maneira como a narração está compreendida em uma narrativa.

Em relação à voz e à narração, Genette categoriza aquilo que chama de instância narrativa, que é a conexão entre a voz narrativa, o tempo da narração e a perspectiva narrativa. Sobre a primeira categoria, o estruturalista enfatiza o fato de que os conceitos gramaticais de primeira e terceira pessoa não são suficientes para a análise de uma narrativa, visto que a utilização de verbos em primeira pessoa em um romance ou em um conto pode representar duas situações muito distintas: do narrador que é apenas um personagem secundário e que narra os acontecimentos de uma forma próxima, porém não os protagonizando; e do narrador que narra os episódios vivenciados como personagem principal. Tendo essa distinção em mente, o teórico separa o narrador em três categorias: narrador autodiegético, heterodiegético e homodiegético.

A escolha do romancista não é feita entre duas formas gramaticais, mas entre duas atitudes narrativas (cujas formas gramaticais são apenas uma consequência mecânica): fazer a história ser contada por um de seus “personagens”, ou então, por um narrador estranho a essa história. A presença de verbos na primeira pessoa em um texto narrativo pode remeter para duas situações bem diferentes, que a gramática confunde, mas que a análise narrativa deve distinguir: a designação do narrador enquanto tal por ele mesmo [...] e a identidade de pessoa entre o narrador e um dos personagens da história [...]. É possível diferenciar aqui, portanto, dois tipos de narrativa: uma com narrador ausente da história que narra (exemplo: Homero na *Iliada*, ou Flaubert na *Éducation sentimentale*), a outra com narrador presente enquanto personagem na história que narra (exemplo: *Gil Blas*, ou *O morro dos ventos uivantes*). Chamo o primeiro tipo, por razões evidentes, de *heterodiegético*, e o segundo de *homodiegético*. [...] Portanto, será preciso ao menos distinguir no interior do tipo homodiegético duas variedades: uma em que o narrador é o herói de sua narrativa (*Gil Blas*), e a outra na qual só desempenha um papel secundário, que parece quase sempre um papel de observador e testemunha [...]. Reservaremos para o primeiro tipo (que representa de alguma maneira o grau forte do homodiegético) o termo que se impõe, o “autodiegético” (Genette, 2017, p. 323-325).

Outra categorização exposta por Genette diz respeito à perspectiva. De uma forma similar com que o teórico argumenta em relação aos diferentes tipos de narrador, aqui ele também irá problematizar a questão da primeira e da terceira pessoa, que para o autor também não é suficiente para abranger toda a complexidade do ponto de vista. Genette titula essa perspectiva de focalização e a separa em três tipos.

A focalização zero (ou não focalização), que é conhecido como focalização onisciente que possui mais informações que os personagens; a focalização interna, que é dividida em três: fixa, em que a narrativa é sob o ponto de vista de apenas uma personagem; variável, em que a perspectiva se alterna entre dois personagens, e a múltipla, modelo do romance epistolar que abrange a perspectiva de vários personagens. Já na focalização externa, o narrador possui menos conhecimento que os personagens, bastante comum em narrativas policiais.

Pelo fato de a maior parte da trilogia ser narrada em primeira pessoa, ora por Laura e ora por Cristóvão, que são os protagonistas de seus próprios enredos e partes centrais dos acontecimentos dos três livros, os dois narradores são autodiegéticos e possuem uma focalização interna fixa: por mais que Laura tente, no último volume, resgatar as vozes de sua mãe e de sua madrasta, como será visto a seguir, o ponto de vista continua sendo da protagonista, de uma mulher que, diferentemente dessas citadas, não foi vítima de uma violência direta por parte do delegado.

Todorov, em seu texto intitulado “As categorias da narrativa literária”, presente no livro *Análise Estrutural da Narrativa* (2009), destaca a forma como diferentes histórias, de

diferentes personagens dentro da diegese principal, podem se encaixar na narrativa. De acordo o filósofo, existem três modos em que as histórias podem se conectar, sendo eles o encadeamento, o encaixamento e a alternância:

O encadeamento consiste simplesmente em justapor diferentes histórias: uma vez acabada a primeira, começa-se a segunda.

[...] O encaixamento é a inclusão de uma história no interior de uma outra [...]. Vê-se aqui que estes dois tipos de combinação representam uma projeção rigorosa das duas relações sintáticas fundamentais: a coordenação e a subordinação.

Existe, entretanto, um terceiro tipo de combinação que podemos chamar de alternância. Consiste em contar as duas histórias simultaneamente, interrompendo ora uma ora outra, para retomá-la na interrupção seguinte.

[...] Existem outras ligações múltiplas entre as histórias; elas se realizam com a ajuda dos personagens secundários que asseguram funções em muitas histórias. [...] Cada personagem pode acumular múltiplas funções (Todorov, 2009, p. 244-245).

Quando o personagem Cristóvão assume a narração no segundo romance, temos aqui um exemplo de ligação por encaixamento: a partir do momento em que a narração de Laura termina no primeiro volume, com a revelação do envolvimento do delegado na morte de sua mãe, a história de Cristóvão, que foi preso por esse mesmo delegado, começa no próximo livro, sendo completamente narrada por ele em primeira pessoa, utilizando-se da voz autodiegética.

No momento em que o enredo de Cristóvão termina no segundo romance, com a fuga dele da região dos Gritos, a temática do sertão é finalizada por enquanto e a voz narrativa regressa para Laura ainda no mesmo livro, retornando para a questão da Ditadura e da violência contra a mulher. Ou seja, aqui, o encaixamento caracterizado por Todorov tem uma função de divisão de temáticas e ambientes, com cada voz lidando com diferentes faces da violência.

A conexão entre diferentes histórias não acontece apenas no segundo romance com Cristóvão: no terceiro e último livro da trilogia, Laura cede sua narração para outras duas personagens femininas, que narram, em primeira pessoa, um capítulo cada. A personagem Susana, irmã de Laura, narra o capítulo xii; e Dona Branca, matriarca da casa onde Cristóvão morou nos Gritos, narra o capítulo viii, respectivamente.

Como será visto na próxima seção deste capítulo, a narração de Susana e de Dona Branca, duas personagens até então secundárias e sem muita profundidade no enredo, representa um forte caráter de resistência e de transgressão, em oposição a Renata e Ariadne,

respectivamente a madrastra e mãe de Laura, que desde o começo até o final da trilogia são completamente silenciadas e apagadas pela dominação masculina do Capitão Garrote.

3.4. Apagamento vs testemunho - *O Amor, esse obstáculo* (2018)

Como dito anteriormente, a narração de Laura termina momentaneamente no final do primeiro volume e retoma, utilizando-se do conceito de encaixamento de Todorov, um pouco depois da metade do segundo livro, no momento em que Cristóvão termina sua narração. Por mais que sua voz seja pequena nessa obra, em comparação com o restante da trilogia, ela ainda aborda informações muito importantes que vão conectar a narração do menino canibal com o do delegado.

A personagem começa narrando um reencontro completamente ocasional com Cristóvão na saída do metrô do Rio de Janeiro. Ao esbarrar em um homem aleatório, Laura sente, em uma espécie de *déjà vu*, que já teve contato com aquele corpo antes. Ao se dar conta que aquele indivíduo era o menino canibal com o qual perdera a virgindade anos antes, a protagonista desperta várias memórias dos acontecimentos que se sucederam após a partida do menino de sua casa, sendo esses episódios o conteúdo da narração de Laura em *O peso do coração de um homem*, a outra metade do segundo volume.

Uma corrente de eletricidade acendendo as luzes da memória. Aquele homem, aquele corpo, eu conhecia. Mas um átimo depois do tranco e do olhar não consegui lembrar de que lugar do passado próximo ou remoto haveria de conhecê-lo.

[...]. E era ali, exatamente naquele ponto, levantando os escombros, onde eu me encontrava na época. Eu acabara de montar o quebra-cabeça da minha vida, um jogo no qual rostos, histórias e violências se cruzavam e compunham meu corpo, meu corpo de sempre, do passado, do presente – e até o corpo do futuro, aquele que eu ainda não tinha e nem tenho, mas que vem desde muito tempo sendo preparado em todos esses fragmentos.

Quando a minha irmã mais velha foi morar na casa da minha avó e saiu da casa de papai batendo a porta e os chinelos como aquela rainha portuguesa [...] (Verunschik, 2017, p. 91-92).

Quase análogo com a cicatriz de Ulisses, em que Euricléia, ao lavar os pés de Odisseu, visualiza a marca de seu pé e desencadeia um *flashback* de setenta versos que narra a origem desse machucado, acontece algo similar aqui. O esbarro de Laura e Cristóvão no metrô é utilizado como uma ferramenta narrativa que estimula a narradora a lembrar dos acontecimentos ocorridos após o término do primeiro livro da trilogia. Esses eventos

consomem a última metade do volume, terminando exatamente onde começou: no reencontro da personagem com o menino canibal na saída do metrô.

As lembranças que foram desencadeadas com esse reencontro começam com a irmã mais velha de Laura, Susana, saindo de casa e indo morar com a avó, que sempre suspeitou da personalidade do delegado. Esse abandono de Susana fez com que Laura fosse ainda mais sufocada e oprimida pela figura paterna nos anos seguintes. Desde sua conexão com Cristóvão se mostrava mais sexualmente livre, tornando frequente suas relações sexuais com seu melhor amigo da escola, Luís.

Ao fazer dezoito anos, a narradora segue os passos de sua irmã e muda-se para a casa da avó, lugar sobre o qual enfatiza: “dias de sol e dias claros em minha vida. Mas com suas dificuldades” (Verunsch, 2017, p. 118). Essas dificuldades advêm de ter que lidar com o trauma de Susana, que, por ser mais velha, possui memórias mais vivas de sua mãe e dos atos de violência do delegado contra ela.

Esse trauma reaparece no capítulo seguinte, em que a protagonista narra o momento em que entregou os documentos das pessoas desaparecidas, aqueles que encontrou na gaveta de seu pai no primeiro livro da trilogia, para a Comissão Nacional da Verdade:

Quando, décadas depois, entreguei os documentos de desaparecidos políticos à Comissão da Verdade, entreguei também papai e seu passado sujo, e embora os crimes que ele cometera não tenham sido devidamente punidos, nem o possível assassinato de minha mãe, de certo modo senti que estava fazendo justiça [...]. Minha irmã, que mudara para a França tentando fugir do passado escabroso, voltou ao país para me acompanhar à sessão da comissão. O depoimento do xerife fez minha irmã se retirar algumas vezes da sala. Numa delas, vomitou no banheiro. Voltou vermelha, afogueada, os olhos injetados (Verunsch, 2017, p. 121).

Nota-se como Susana se comporta como se soubesse de algo que a narradora, por ser mais nova, não sabe. Essas informações que estão enlatadas dentro da personagem só vão ser reveladas no terceiro e último romance da trilogia. No decorrer do julgamento, as irmãs descobrem que o codinome do xerife, na época da Ditadura, era Capitão Garrote.

A figura paterna admite ter, enquanto ouvia a música “É papo firme”, do cantor Roberto Carlos, torturado mulheres, porém nega estar envolvido na morte de sua esposa. Essa informação de que o delegado torturava, em sua maior parte, mulheres em sua atuação no Regime Militar, reitera umas das bases dessa dissertação: de que a *Trilogia Infernal* não aborda apenas a questão da Ditadura e do sertão, a violência contra a mulher é um tema tão importante quanto.

O gancho que liga o final do segundo livro com o início do terceiro é o suposto suicídio do Capitão Garrote. Catarina, a irmã mais nova decorrente do novo casamento e que era uma recém nascida nos eventos do primeiro volume, o encontra pendurado numa corda. “As manchetes cogitavam queima de arquivo” (Verunsch, 2017, p. 122).

O último romance começa com Laura no telefone com a irmã caçula, que conta sobre como está a situação da família após a morte do delegado. A madrasta, sofrendo de Alzheimer, possui dificuldades em assimilar quem realmente morreu, muitas vezes confundindo a figura do seu marido com a de seu pai, que falecera anos antes:

Mamãe nem entende nada do que está acontecendo. Perguntou se era o pai dela que havia morrido. Ficou chorando e repetindo “meu paizinho, pobre do meu paizinho”, Às vezes ela entende que foi o marido que morreu, às vezes ela volta a chorar pelo próprio pai. A cabeça dela, você sabe... (Verunsch, 2018, p. 23).

Repara-se, com essa descrição da situação da madrasta, uma similaridade com a personagem da Lourença em *Caminhando com os mortos* (2023), que, como será mobilizado no Capítulo 3, também sofria de Alzheimer por conta de traumas advindos da misoginia e que confunde a identidade da filha que morreu naquele momento da narração, ora achando que é Letinha, ora achando que é Quitéria.

O Alzheimer que essa personagem sofre no último romance da trilogia pode ser interpretado como uma metáfora ao Alzheimer que o país sofre em relação aos seus, como defendido por Jaime Ginzburg (2010), frequentes períodos de atrocidades e violência.

Essa citação também ressoa um comentário da Laura no momento em que ela sai da casa do xerife em Santana e muda-se para a casa de sua avó. Ao se despedir de sua segunda mãe, a narradora comenta: “Minha madrasta me beijou e disse que eu poderia voltar quando quisesse, que aquela era a minha casa. Eu não voltaria e senti pena dela; a cada dia mais opaca, seria esmagada completamente por aquele homem estranho” (Verunsch, 2017, p. 118).

O leitor recebe mais detalhes das violências que a madrasta, até nesse momento da narrativa ainda não nomeada, sofreu por parte do marido no momento em que Laura decide voltar para Santana do Mato Verde. A narradora enfatiza que é necessário ela retornar para o coração do inferno por três motivos: o primeiro e mais urgente, para dar assistência para a irmã caçula e a madrasta; segundo, para regressar à investigação sobre o suposto assassinato de sua mãe; e o terceiro, mais oculto, será revelado na metade do romance.

E você, vai continuar mexendo naquilo?
 Silenciei, inspirei o ar devagar e profundamente, como se com isso pudesse recobrar meu próprio eixo.
 No passado, você diz?
 É, no que papai fez.
 É o que faço desde os doze anos, eu respondi, sorrindo tristemente. [...].
 Durante aqueles anos todos não pensei muito naquela irmã, até que um dia ela entrou em contato comigo contando as pequenas violências que via papai praticar contra a mãe, as ameaças veladas, os beliscões, as esganaduras e, mais tarde, como a doença da mãe lhe parecera a princípio terrível, mas depois uma espécie de alívio.
 Mamãe sofre muito nas mãos dele, ela disse uma vez.
 Eu sabia. Testemunhara por anos (Verunsch, 2018, p. 31-32).

É possível notar relações dialógicas entre os atos de violência contra a madrasta e as torturas praticadas nos interrogatórios da Ditadura Militar. É como se a mãe de Catarina fosse apenas mais uma das mulheres que Capitão Garrote admitiu, na Comissão da Verdade, que torturava a mando do Regime.

A última fala da narradora nessa citação “Eu sabia. Testemunhara por anos” ecoa um acontecimento do primeiro volume da trilogia, em que a Laura adolescente presencia um ato de violência por parte do pai contra a madrasta. Ao explicar o surgimento da segunda esposa do delegado, a protagonista comenta que ela apareceu um ano após a morte de sua mãe e que o casamento aconteceu logo em seguida.

Minha madrasta é bem mais jovem do que papai e se veste como a mulher de um delegado deve se vestir. É o que ele diz, fazendo isso parecer algum tipo de elogio. Às vezes acho que ela não saiu dos anos 50, porque ela nunca vestiu uma calça jeans [...]. Ela obviamente não levanta a voz para o papai, que às vezes parece conduzi-la com uma coleira e, um dia, sem querer vi por uma fresta da porta do quarto deles papai estrangulando ela com uma das mãos, ela se debatia e talvez aí é que sua voz tenha perdido ainda mais a capacidade de projeção (Verunsch, 2016, p. 56-57).

Por mais que a personagem da madrasta ganhe destaque apenas no último livro, as violências que ela sofreu podem ser observadas, mesmo que brevemente e sem muito detalhamento, no primeiro romance da trilogia. A forma como Laura a descreve, a forma como ela se veste como se não estivesse saído dos anos 50, como uma mulher “de um delegado deve se vestir”, evidencia a maneira como a figura feminina de respeito naquela sociedade deveria se comportar, indo completamente na contramão na descrição da mãe da Cassandra, analisada na primeira sessão deste capítulo, que é retratada “como se fosse uma puta, porque quem leva a sério uma mulher assim?” (Verunsch, 2016, p. 77) por conta da cor de seu cabelo, o tamanho do seu salto e seu modo de vestir.

Mais adiante em *O amor, esse obstáculo*, Laura comenta: “A mulher que passara anos justificando as estranhezas do meu pai fora sendo apagada pelas bordas” (Verunsch, 2018, p. 39). O apagamento da madrasta foi de tal maneira, assim como a mãe de Laura, que seu nome também foi apagado, não havendo menção na narrativa até aquele momento.

O nome de Laura foi revelado para o leitor apenas no epílogo do primeiro volume, na ocasião em que a personagem adulta, já livre do xerife, assume a narração. O nome da irmã mais velha, Susana, é apresentado no segundo livro, no momento em que decide sair da casa do pai para ir morar com a avó. Percebe-se como o nome das personagens femininas só vão sendo declarados a partir da circunstância em que se veem livres da presença da figura masculina que as oprime.

O nome da madrasta é enunciado em um capítulo metafórico não numerado chamado Liberdade, em que Laura, no meio de um devaneio, imagina uma mulher no centro de um labirinto e começa a fazer alguns questionamentos: sobre quem é essa figura, se é uma pessoa adulta ou uma criança, como ela foi colocada naquele lugar e se o labirinto é uma casa ou um país.

Enquanto *Aqui, no coração do inferno* (2016), primeiro volume da trilogia, realiza uma relação dialógica com o conto da Chapeuzinho Vermelho, com o objetivo de exibir a forma como a narrativa mostra para garotas pequenas as consequências da desobediência e da rebeldia, ensinando-as para sempre obedecerem os pais e serem submissas, *O amor, esse obstáculo* (2018) realiza uma relação dialógica com o mito de Teseu e o labirinto.

Coloco a mulher no centro do labirinto. Ela é a senhora do labirinto. Em uma das mãos traz um novelo de fio irregular, ora delgado, ora mais grosso. Sob seus pés repousa um dragão. Em torno de sua cintura há uma criança que ela sustenta em um braço apenas [...]. Ela está vestida de sol.

Este não é o labirinto de Creta cujo centro foi o Minotauro, digo em voz alta, contestando o poema de Borges. Aliás, não fui eu a colocar a mulher no centro do labirinto. Devo confessar que não sei como ela apareceu lá, e isso, eu sei, é um fiasco. Talvez o labirinto tenha sido erguido em torno dela, pedra por pedra, percurso por percurso, em todas as suas cavidades e enganos, suas estruturas discrepantes. Talvez ela tenha sido levada, talvez sua casa tenha sido arrastada até ali por correntes presas a algemas, talvez ela tenha entrado no labirinto por vontade própria, seguindo fascinada as escamas cintilantes do dragão, ou quem sabe o tenha feito por necessidade, impelida pela urgência, perseguindo, refazendo os passos da criança que um dia perdeu, mas que agora traz ao colo.

Qual a natureza dessa mulher? **Seu rosto é único ou múltiplo?** [...]. (Verunsch, 2018, p. 139, grifo meu).

No mito grego (que não possui um autor específico pois adveio da tradição oral grega), Atenas havia sido subjugada pela ilha de Creta que era, naquele momento, governada pelo rei

tirânico (na versão do mito do labirinto) Minos. Como uma forma de punição e demonstração de poder, Minos exigia que sete garotos e sete garotas atenienses, a cada sete anos, fossem enviados ao labirinto para serem mortos pelo Minotauro, como uma forma de tributo.

Teseu, filho do rei de Atenas, Egeus, se voluntaria heroicamente como tributo para, com o propósito de matar o Minotauro e encontrar a saída do labirinto, libertar Atenas desse tributo cruel. O novelo de fio irregular do trecho citado faz referência a Ariadne, amante de Teseu, que o presenteia com essa ferramenta com o objetivo de ajudar ele a marcar o caminho que percorreu e encontrar a saída do labirinto.

Após cumprir seu objetivo e conseguir escapar, Teseu descarta Ariadne e a abandona na ilha de Naxos. Os motivos desse abandono variam de acordo com a versão do mito e a interpretação que é feita desse evento, com muitos pesquisadores enfatizando os problemas políticos que um casamento entre a realeza de Atenas e Creta, potencialmente inimigas, poderiam criar, além das influências dos deuses que convenceram o herói a abandonar a mulher que o ajudou.

Com uma leitura contemporânea do mito, é possível interpretar o abandono de Ariadne pelo herói como uma atitude patriarcal da sociedade ateniense. Mesmo após a personagem feminina possuir importância e relevância para a morte do Minotauro e a fuga de Teseu do labirinto, ela continua sendo descartada e desvalorizada no final do mito, tornando-a mais um caso de mulher da mitologia grega que sofre com essa marginalização, com a história sempre as jogando às margens dos capítulos e acontecimentos, tanto históricos quanto mitológicos.

A narradora enfatiza não saber se o labirinto se ergueu ao redor dela pedra por pedra, se ela se voluntariou como Teseu para entrar no labirinto ou, se ela foi arrastada e presa a algemas. O labirinto pode ser interpretado aqui como uma metáfora do patriarcado e o lugar da mulher na sociedade.

No trecho grifado, a narradora pergunta se o rosto da mulher é único ou múltiplo, fazendo uma possível referência às relações dialógicas entre as figuras femininas da História e da literatura, que possuem o silenciamento e a subjugação como elementos em comum e que se repetem frequentemente.

Da mesma forma como Teseu, que se voluntariou no labirinto do Minotauro para lutar pela liberdade de Atenas e pelo fim da opressão de Creta, a mulher no centro do labirinto, que em uma mão segura uma criança e na outra leva um novelo de fio, também pode estar lutando pela liberdade e pelo fim da opressão masculina.

No trecho a seguir, que mostrará a revelação do nome da madrasta, Laura enfatiza a importância de não confundir a mulher com o labirinto. Por mais que o patriarcado ocidental

tenha silenciado e oprimido mulheres durante vários séculos, não é adequado caracterizar figuras e personagens femininas por esse viés.

É importante, porém, não confundir a mulher com o labirinto [...]. Se o território do labirinto é uma casa ou um país, não faz muita diferença. O que importa é o material com que ele foi erguido, a intenção do seu construtor, se é que é possível entre tanto sangue e esperança definir materiais e intenções. Se a natureza do labirinto for a atrocidade, não há saída. E me tornarei eu mesma a mulher, a criança e o dragão. Se, porém, sua vocação for a complacência, talvez seja possível resgatar todos com vida, inclusive o assombroso ser assentado, terrível, sob os pés da mulher [...]. Mas talvez eu esteja completamente enganada, e o centro do labirinto seja a criança. Talvez a criança seja um menino perdido, que pode se chamar Abel ou Cristóvão, ou quem sabe Stuart, ou que pode nem ser um menino, ser uma menina, a menina que um dia vai se tornar a minha mãe, ou quem sabe seja eu mesma ou alguma das minhas irmãs. Qual o seu nome? Laura, Susana ou Catarina? Eu poderia chamar essa mulher de Ariadne, porém é justo que eu lhe devolva o nome, que eu a faça renascer dos escombros da memória, ressurgida do lugar do esquecimento.
Renata (Verunsch, 2018, p. 140-141).

De forma semelhante com a maneira como Josefa, como será visto no próximo capítulo, no tempo presente, resgata a memória de Iñe-e, que foi esquecida e apagada da História em *O som do rugido da onça*, Laura tira a madrasta do campo do esquecimento e finalmente lhe entrega seu nome, Renata.

Por mais que, diferentemente da figura materna de Laura e Susana, a madrasta tenha sobrevivido aos atos de violência do marido, o trauma decorrente desses abusos causou sequelas que irão durar a vida inteira. Ao resgatar seu nome do ocultamento, Laura não está propondo uma solução ou buscando uma cura para os problemas de Renata, e sim esforçando-se para que sua história não seja apagada da mesma forma como sua pessoa foi, da mesma forma como outras mulheres vítimas de violência doméstica foram.

No capítulo VIII, Laura retoma o reencontro que teve com Cristóvão na saída de um metrô no Rio de Janeiro, mencionado no segundo volume. É notável a ausência de linearidade nessa narrativa, que a todo instante desloca-se no tempo, ora indo para frente, ora indo para trás.

A personagem e o menino canibal voltam a se encontrar mais vezes após esse encontro com uma frequente rotina de relação sexual casual, em que Laura, pouco a pouco, tenta descobrir o passado de Cristóvão, encontrando dificuldades pelo fato de ele ser de poucas palavras. Uma noite, porém, o assassino decide contar tudo para Laura, e essa é a narração do segundo volume da trilogia *O peso do coração de um homem*. No livro em questão, Cristóvão

estava narrando para Laura como se ela fosse um interlocutor silente, tal como o sujeito para quem Riobaldo narra em *Grande Sertão: Veredas*.

É nesse momento que é revelado o terceiro motivo pelo qual Laura precisava voltar para Santana do Mato Verde: além de querer fechar as peças do seu próprio quebra-cabeças, envolvendo o histórico do delegado e do suposto assassinato de sua mãe, a personagem também deseja desvendar o passado de Cristóvão.

É nessa ocasião em que acontece o que Todorov chama de encaixamento, que é a “inclusão de uma história no interior de uma outra”, que é quando Laura decide visitar o distrito de Santana onde o menino canibal nasceu, Livramento de Mó, para fazer perguntas a Dona Branca, a mulher que cuidou dele e de seu irmão Gonçalo nos eventos do segundo volume da trilogia. Laura cede seu espaço como voz dominante para que a matriarca consiga narrar a sua história com seu ponto de vista:

A voz dela era rouca, não rouca como a de minha avó, não rouca como a voz de quem houvesse fumado, a voz do pigarro, que obscurece a garganta e torna a fala rascante, espinhosa, era a voz de uma pessoa que tivesse acabado de despertar, ou talvez a voz de alguém que nunca tivesse falado com outra pessoa. Eu a escutei (Verunsch, 2018, p. 80).

O capítulo XII da primeira parte do último romance é inteiramente narrado por Dona Branca. A matriarca explica como Cristóvão foi sequestrado ainda bebê de colo por conta de uma antiga disputa de terra. Seu pai foi assassinado e sua mãe, Soledade, foi deixada viva. Traumatizada com o ocorrido, a mãe pede suporte para a irmã, Dona Branca, com o objetivo de tentar se recuperar, porém a vingança era a única coisa que a movia

Após sete anos com esse desejo vingativo, finalmente o paradeiro do matador, que curiosamente também era um canibal, é revelado. Com a ajuda de um pistoleiro, Soledade se desloca até a casa desse sequestrador, que hoje está casado com a mãe que Cristóvão cita em sua narração, Corália. Porém, essa mulher é tão vítima quanto Soledade:

A decapitação de Corália já havia sido ordenada a um dos homens do bando, mais por piedade do que por ódio. Corália havia sido roubada quase menina e tornada mulher à força da brutalidade daquele homem. Como se devolve ao céu um pássaro de gaiola? Soledade não sabia, por isso a praticidade do facão no pescoço da mulher, e também, é claro, um efeito para impressionar o matador (Verunsch, 2018, p. 86).

Corália, o nome que aparece na narrativa de Cristóvão com bastante frequência, foi apenas mais uma vítima de violência de gênero. Não conhecendo outra vida que não seja a de

submissão, Soledade a decapita na frente de todos tanto como ato de misericórdia e liberação da opressão quanto para abalar o assassino de seu marido.

Percebe-se como tanto no enredo da Ditadura Militar quanto no do sertão, a violência contra a mulher é frequente e ocupa um espaço importante dentro da diegese da trilogia, sendo narrada por vários pontos de vista e por diferentes personagens, sendo feminina a maior parte dessas vozes.

Após assassinar Corália e seu marido, Soledade, ciente da impossibilidade de cuidar de Cristóvão por conta desse evento sangrento e traumático, deixa a ele e a Gonçalo, uma outra criança sequestrada, nas mãos de sua irmã, que está narrando esse capítulo. Dona Branca termina sua história afirmando que a mãe de Cristóvão morreu logo após deixar as crianças com ela e enfatiza que, independente da causa de sua morte, foram os homens que originaram essa história aqueles realmente mataram Soledade:

Soledade era uma morta que andava desde que tudo acontecera. Depois que ela encontrou o filho naquelas circunstâncias, ela se deu conta de que o tempo não voltaria atrás. De tiro ou acidente, de doença ou de remorso, pouco importa, minha irmã morreu pelas mãos dos mesmos homens que iniciaram essa tragédia (Verunschik, 2018, p. 88).

A terceira voz feminina que, da mesma forma como Dona Branca, possui um capítulo inteiro de narração, é Susana. Enquanto Laura está em Santana do Mato Verde tentando encaixar as peças do quebra-cabeça de sua história e de Cristóvão, ela recebe uma ligação de sua irmã mais velha dizendo, que precisa contar uma coisa importante, algo que estava preso em seu interior e que, desencadeado com a morte do delegado, foi revelado.

O capítulo VIII da segunda parte do último volume começa e termina com a narração de Susana, que conta uma memória sua de quando era criança. Nessa lembrança, o xerife havia recebido seus colegas militares em sua casa e trancado a esposa, Susana e Laura, que ainda era um bebê de colo, no quarto.

A figura materna disse para a irmã mais velha que elas iriam brincar de esconde-esconde com o pai, convencendo-a a sair pela janela com ela e a se afastar da casa. Elas mal haviam chegado na rua quando ouviram o som de dois tiros.

Corremos, mas não estávamos longe quando veio o estrondo, e não sei se ela caiu ou ela se jogou ao chão. Eu caí também. Você chorava. Veio outro estrondo em seguida.
Papai se aproximou de nós e disse, não lembro se nervoso ou dissimulado, Querida, eu achei que fosse um ladrão. Para onde você ia a essa hora?
Mamãe gritava, chorando, repetindo,

Você atirou em mim, você atirou nas suas filhas!
 Aos amigos, ele pedia confirmação,
 Querida, você está nervosa. Eu achei que era um ladrão, não é verdade? [...].
 Paternal e carinhosamente ele me colocou nos braços, fomos conduzidas
 para dentro de casa, ele ofereceu água para nós duas e voltou a nos trancar
 dentro do cômodo. Martelou pelo lado de fora duas tábuas de madeira que
 impediriam novas fugas.
 Estávamos presas (Verunschik, 2018, p. 125-126).

A forma como o delegado volta-se para seus amigos em busca de confirmação da afirmação de que pensava se tratar de bandidos evidencia o caráter de cumplicidade entre eles, que provavelmente concordam e repetem esses mesmos comportamentos com suas respectivas esposas e filhas.

O retorno da lembrança de Susana logo após a morte da figura paterna revela o modo como essa memória estava recalcada pela personagem. Por mais que ela tenha, por conta da pouca idade que tinha ou por causa do estresse pós-traumático, esquecido desse acontecimento, a personagem sempre demonstrou estar ciente da índole de seu pai. Em *Aqui, no coração do inferno*, primeiro volume, Laura enfatizava com certa frequência o caráter explosivo e briguento da irmã mais velha, sempre acusando o pai de estar envolvido na morte de sua mãe:

Minha mãe viajou com o meu pai, num tipo de segunda lua de mel, mas foi pega por uma onda traiçoeira, e ele não conseguiu alcançá-la. Uma tragédia. Um sinistro. Foi isso que aconteceu. Foi isso que papai contou. E mamãe, ela não escapou.
 Ele saiu de casa com ela viva e voltou com ela morta!
 Minha irmã é quem diz isso, repetindo o que disse a nossa avó na época. Eu não lembro, eu não lembro de nada (Verunschik, 2016, p. 62).

Os comentários de Laura sobre a irmã ganham um novo significado após a narração da lembrança no último livro da trilogia, que apresenta a revelação de que tanto a primeira esposa quanto a filha foram vítimas de um ato de violência direta anos atrás. Na metade do primeiro volume, Susana chega a acusar diretamente o delegado: “Ele saiu de casa com ela viva e voltou com ela morta!” (Verunschik, 2016, p. 62).

Por mais que a memória estivesse recalcada⁸ por conta do trauma, ela refletia no comportamento da personagem, diferentemente de Laura que inicialmente ainda nutria um

⁸ Recalque é um conceito criado por Sigmund Freud (1915), na área da psicanálise, que explica o processo psíquico em que o consciente afasta para o inconsciente elementos possivelmente perturbadores, como emoções, lembranças ou ideias, reprimindo-os. Esses elementos continuam lá, ocultos e escondidos, podendo influenciar certos padrões de comportamento. Situações traumáticas na infância tendem a permanecer na vida adulta de forma recalcada, reprimida.

sentimento de afeto e orgulho pelo pai, sempre o confrontou no que se dizia a respeito de suas atitudes abusivas e em seu suposto envolvimento na morte da mãe.

Se direcionando agora para a última personagem feminina da obra, a mulher que, mesmo morta, ainda influencia os acontecimentos e os personagens da narrativa, sendo um dos principais motivos que levou a narradora-personagem a investigar o Capitão Garrote.

A primeira vez que a personagem é citada na obra é no primeiro volume, com Laura contando que sua mãe morreu afogada, evento esse pouco detalhado e explicado pela figura paterna. A protagonista enfatiza que, diferentemente de Renata, sua mãe tinha desejo de voltar à faculdade, e uns anos após o nascimento da segunda filha, retornou aos estudos, o que enfureceu o delegado. A morte dela ocorreu logo após.

Essa temática de mulheres no ensino superior já havia sido abordada nesse romance, em um capítulo em que Laura, ao explicar que o distrito onde Cristóvão nasceu, Livramento do Mó, não possui faculdades, comenta que a população jovem dessa região se dirige para Santana para ingressar na universidade, sendo em sua maioria, pessoas do sexo masculino:

A maioria é de meninos, porque muitos pais não deixam que as filhas estudem, porque acham que se elas estudarem vão ficar com ideias na cabeça ou no corpo. Uma menina com ideias na cabeça ou no corpo pode se perder, e não tem coisa pior pros pais das meninas e pra elas também, eu suponho, do que ser uma perdida (Verunsch, 2016, p. 53).

A demonização da figura feminina por ela querer estudar e colocar “ideias na cabeça ou no corpo” será um dos temas principais de *Caminhando com os mortos* (2023), publicado por Verunsch sete anos depois do primeiro volume da *Trilogia Infernal*, como será visto no próximo capítulo.

Outro fato notável é a maneira como Renata, mesmo seguindo o padrão esperado de uma mulher naquela sociedade, não usando roupas provocantes, não desejando estudar, não questionando as atitudes do marido, ainda se tornou vítima de violência doméstica, evidenciando a maneira como a figura feminina é violentada independentemente de seguir ou não o discurso masculino.

Após encontrar o nome da mãe dentre os documentos de desaparecidos políticos na gaveta de seu pai, Laura começa a sonhar com ela, porém ela não possui voz. A personagem, assim como Renata, só ganha destaque no último volume, em que Laura volta para Santana do Mato Verde com um de seus objetivos tentar resolver os mistérios envolvendo sua morte.

Ao entrar em contato com as antigas amigas de sua mãe na juventude, a protagonista descobre que, por mais que sua mãe não nunca tenha estado envolvida com política, ela

apoiava as causas progressistas com um tanto de sutileza, por conta da frequência de desaparecimentos do Regime. Nesse encontro, Laura ainda descobre que sua mãe só ficou sabendo da carreira militar do xerife após ficar grávida e que realmente estava apaixonada por ele. Até então, ele demonstrava ser uma boa pessoa.

A protagonista recebe a confirmação de que seu pai realmente esteve envolvido diretamente com a morte de sua mãe pela própria madrasta. Renata, em uma crise de memória em decorrência do Alzheimer, aproxima-se de Laura e pergunta se ela poderia arranjar um carro para que pudesse fugir daquela casa.

A narradora aproveita esse momento de crise da madrasta para entrar em seu universo e acessar memórias que poderiam ajudá-la a resolver o quebra-cabeça envolvendo o xerife e sua mãe.

Eu tenho medo.
Medo de quem? Do seu marido?
Ela balançou a cabeça afirmativamente.
O seu marido está preso, eu mesmo o prendi.
A senhora é delegada?
Sou. É claro que sou [...].
E se meu marido sair da prisão e me matar?
Eu dou minha palavra, a senhora agora está segura.
Ele pode sair e me matar, como matou a outra mulher dele [...].
E, nesse instante, colocou as mãos em torno do próprio pescoço, como ele fez inúmeras vezes com ela, como deve ter feito inúmeras vezes com a minha mãe.
Ninguém foge dele, Ariadne. Todo mundo faz o que ele quer. E ele é poderoso.
Ela então silenciou, olhou bem para o meu rosto, estudando-o, como que o reconhecendo.
Eu conheço você. Eu já vi você antes. Você é Ariadne, não é?
Não, Ariadne é o nome da minha mãe (Verunschik, p. 147-149).

De forma parecida com a lembrança de Susana, em que sua mãe a pegou no colo para fugir da casa do xerife, Renata, em seu devaneio, tenta fazer a mesma coisa ao pedir suporte à Laura. Por mais que a protagonista já tenha presenciado seu pai praticando cenas de violência contra sua madrasta, essa é a primeira vez na narrativa em que a vítima usa a sua voz para denunciar o marido, nas últimas páginas da trilogia.

A personagem coloca suas mãos em torno de seu pescoço para demonstrar para Laura a forma como o xerife a violentava, o que faz a narradora deduzir que seu pai estrangulava sua mãe de maneira semelhante. As relações dialógicas entre Renata e Ariadne podem ser observadas ao longo de todos os três volumes, com a madrasta sendo uma prova viva do

modo como Capitão Garrote tratava mulheres e como provavelmente violentava sua primeira esposa, que não saiu com vida.

O nome da mãe de Laura já havia sido revelado para o leitor algumas páginas antes, porém a narrativa ainda não tinha explicado de quem era a identidade por trás daquele nome. Na mesma página em que Laura está retirando o nome da madrasta do esquecimento, que está metaforicamente no centro do labirinto, ela a compara com outras personagens femininas da trilogia: “Eu poderia chamar essa mulher de Ariadne, porém é justo que eu lhe devolva o nome [...]. Renata” (Verunsch, 2018, p. 141). Um dos nomes citados é o da mãe da Laura, porém ainda não havia sido revelado para o leitor sua identidade.

Outra relação dialógica entre Renata e Ariadne aconteceu capítulos antes, com a protagonista realizando uma reflexão sobre os atos de violência doméstica sofridos pela madrasta e a possibilidade de sua mãe ter passado pelo mesmo sofrimento:

Ao flagrar suas mãos em torno do pescoço de nossa madrasta ou ao escutar a respiração dela arfante, em agonia, depois de algumas brigas, seu sofrimento, ainda que curto, parecia replicar a agonia de morte de que nossa mãe fora vítima. **Se é certo que todo assassino retorna à cena do crime**, papai não apenas parecia retornar, como nos transformava em testemunhas ocultas, primeiro confusas, depois surpresas, e finalmente indignadas. Ele deveria saber, melhor do que ninguém, que não existe crime perfeito (Verunsch, 2018, p. 98, grifo meu).

A oração grifada faz referência a um momento do primeiro volume, já citado na primeira seção, quando a Laura pré-adolescente diz que, de acordo com o seu pai, o criminoso sempre se auto sabota retornando para a cena do crime. O delegado estava se referindo a Cristóvão, porém Laura direciona o seu discurso contra ele mesmo: “Mas isso é só pra dizer que eu duvido muito que o garoto tenha armado uma arapuca pra ele mesmo [...]. Mas eu, eu peguei papai” (Verunsch, 2016, p. 115-116).

Esse reflexo nas violências cometidas contra a mãe de Laura na personagem da madrasta ressoa na caracterização de violência estrutural por Johan Galtung (1969, p. 171), já citada no primeiro capítulo: “Assim, quando um marido golpeia sua mulher temos diante de nós um caso claro de violência pessoal; porém se um milhão de maridos mantém um milhão de mulheres na ignorância estamos lidando com uma violência estrutural”.

É possível interpretar a figura do Capitão Garrote como uma metáfora para essa violência estrutural que, como a própria Verunsch cita na entrevista, está nas bases fundantes do país e que se repete com frequência. O xerife representa tanto a violência contra a mulher, figurativizada pelas personagens da Renata, Susana e Ariadne, quanto a violência do Estado,

representada em seu depoimento na Comissão Nacional da Verdade em que ele admitiu ter matado e torturado mulheres na época da Ditadura Militar.

Evidencia-se, com essa seção, os diálogos e paralelos existentes entre Ariadne e Renata, a maneira como Dona Branca narra a história de Soledade, mãe de Cristóvão, conectando-a com a questão da violência contra a mulher, a forma como Laura se transforma ao ter contato com as vozes de Cristóvão, Susana e Dona Branca, que complementam o discurso da protagonista.

Por mais que Ariadne, que possui o mesmo nome da heroína grega que ajudou Teseu a fugir do labirinto do Minotauro, também não tenha voz, os crimes que ela sofreu são refletidos em uma personagem que ainda está viva e que sofre dos traumas causados por essas violências, que é a madrastra Renata. A memória de Ariadne é resgatada por Laura que, com a ajuda da lembrança de sua irmã Susana e as antigas amigas de sua mãe, tenta traçar sua vida e a sua morte. A mulher no centro do labirinto pode ser tanto a própria Ariadne (do mito e da trilogia), Renata, Susana, Soledade, Laura, ou qualquer outra mulher ou personagem que tenha sido, completamente ou quase, apagada pelo discurso masculino.

Outra questão relevante a ser observada é a ausência do ponto final. Muitas perguntas continuam sem respostas e o labirinto que Laura tenta resolver não possui solução. Essa é uma característica muito comum em romances brasileiros contemporâneos que abordam a ditadura militar, os personagens não conseguem dar um ponto final. Como abordado por Ginzburg (2010), a violência está atrelada à estrutura da sociedade brasileira, resultando em um trauma coletivo. Personagens como Laura, Cristóvão, Susana, que possuem um conflito interno e a busca por respostas decorrente desse trauma, não conseguem achar uma maneira de encerrar sua narrativa, sendo esse mais um elemento que Micheline Verunschik reflete e problematiza, não apenas na *Trilogia Infernal*, mas também nos outros romances publicados pela autora, como será visto a seguir.

4. **CAPÍTULO 3** **O PROJETO LITERÁRIO DE MICHELINY VERUNSCHK**

4.1. O ex-cêntrico e a metaficção historiográfica de Linda Hutcheon

É preciso muita cautela ao abordar o pós-modernismo em trabalhos sobre arte contemporânea e vice e versa. Por mais que sejam momentos, podendo dizer assim, próximos em questão de temporalidade, eles são muito diferentes um do outro, possuindo contextos, estruturas e temáticas bastante distintas.

A própria contemporaneidade exige cuidado em suas abordagens, visto que a arte contemporânea dos anos 90 se distingue bastante das obras dos anos 2000, o que também as difere do que está sendo produzido de 2010 para cá. Schollhammer (2009) separa, em seu estudo, a literatura brasileira contemporânea em “Geração 90” e “Geração 00”, visto a dificuldade de englobá-las em apenas uma tendência.

Diante a proposta deste capítulo não é colocar os dois termos como sinônimos, e sim de observar como a arte contemporânea, em sua multiplicidade e heterogeneidade bastante características da época, resgata algumas propostas estéticas e recursos de outros contextos.

Linda Hutcheon, em seu livro *Poética do Pós-Modernismo* (1991), realiza um longo trabalho que aborda os principais elementos do pós-modernismo, principalmente no que diz respeito a sua contradição. De acordo com a pesquisadora, as obras pós-modernas são contraditórias porque, ao invés de negar a cultura dominante e homogênea, ela os questiona utilizando-se do seu próprio discurso. A cultura pós-moderna utiliza-se do discurso dominante para confrontá-lo.

Entretanto, em termos precisos, o que está sendo desafiado pelo pós-modernismo? Antes de mais nada, as instituições passaram a ser submetidas a investigação: desde os meios de comunicação até a universidade, desde os museus até os teatros. Grande parte da dança pós-moderna, por exemplo, contesta o espaço teatral por meio da saída para as ruas [...].

O importante debate contemporâneo sobre as margens e as fronteiras das convenções sociais e artísticas (ver Culler 1983, 1984) é também o resultado de uma transgressão tipicamente pós-moderna em relação aos limites aceitos de antemão: os limites de determinadas artes, dos gêneros ou da arte em si (Hutcheon, 1991, p. 26).

Na citação acima, Hutcheon afirma que a discussão contemporânea sobre até onde a arte pode chegar é um elemento da pós-modernidade que continua até os dias de hoje: a

participação do público nas obras de arte, a redução da distância entre atores/palco e os telespectadores no teatro, o narrador em primeira pessoa que prioriza os conflitos internos e o fluxo de consciência ao invés de grandes acontecimentos, todos esses elementos estruturais surgiram na modernidade e atingiram seu ápice no pós-modernismo.

Já em relação aos elementos temáticos, a professora irá mobilizar o conceito de “ex-cêntrico”, que seria um movimento de descentralização do romance: aqueles sujeitos e ambientes que sempre estiveram no centro do enredo vão se deslocar para as margens e aqueles componentes que, na maior parte das vezes, se encontravam nas margens, escondidos, irão sair da escuridão e proclamar um certo protagonismo.

Como sugeriram Foucault e outros, a essa contestação do indivíduo unificado e coerente se vincula um questionamento mais geral em relação a qualquer sistema totalizante ou homogeneizante. O provisório e o heterogêneo contaminam todas as tentativas organizadas que visam a unificar a coerência (formal ou temática). Porém, mais uma vez a continuidade e o fechamento históricos e narrativos são contestados a partir de dentro. A teleologia das formas de arte – desde a ficção até a música – é sugerida e transformada ao mesmo tempo. O centro já não é totalmente válido. E, a partir da perspectiva descentralizada, o “marginal” e aquilo que vou chamar (Capítulo 4) de “ex-cêntrico” (seja em termos de classe, raça, gênero, orientação sexual ou etnia) assumem uma nova importância à luz do reconhecimento implícito de que na verdade nossa cultura não é o monólito homogêneo (isto é, masculina, classe média, heterossexual, branca e ocidental) que podemos ter presumido [...]. A Cultura (com C maiúsculo, e no singular) se transformou em culturas (com c minúsculo, e no plural), como foi documentado com detalhe por nossos cientistas sociais. E isso parece estar ocorrendo apesar – e, eu afirmaria, talvez até por causa – do impulso homogeneizante da sociedade de consumo do capitalismo recente: mais uma contradição pós-moderna (Hutcheon, 1991, p. 29-30).

Hutcheon cita essa transformação como mais um elemento contraditório do pós-modernismo: a sociedade que, durante muitos anos, excluiu e oprimiu grupos minoritários, agora estava interessada em narrativas com a presença deles. Os autores utilizaram o espaço elitista (mercado editorial) para contar histórias sobre os sujeitos que foram excluídos deste espaço. Essa é a contradição que Linda Hutcheon chama atenção em seu livro.

É a partir do ex-cêntrico que Linda Hutcheon aborda mais um conceito criado por ela em seu livro, que é o da metaficção historiográfica. De acordo com a pesquisadora, a metaficção historiográfica ganhou força no pós-modernismo e ela se caracteriza em discutir acontecimentos históricos sob a visão desses ex-cêntricos, das pessoas que estavam às

margens dos períodos históricos e que os vivenciaram sob uma perspectiva diferente do que está registrado na historiografia.

A metaficção historiográfica refuta os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o fato histórico e a ficção. Ela recusa a visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade, por meio do questionamento da base dessa pretensão na historiografia e por meio da afirmação de que tanto a história como a ficção são discursos, construtos humanos, sistemas de significação, e é a partir dessa identidade que as duas obtêm sua principal pretensão à verdade. Esse tipo de ficção pós-moderna também recusa a relegação do passado extra textual ao domínio da historiografia em nome da autonomia da arte [...].

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. 127-131, grifo meu).

A metaficção historiográfica veio, de acordo com Hutcheon, para problematizar essas noções de verdade. Importante enfatizar que, em nenhum momento do livro, a autora nega os registros históricos e o trabalho realizado pelos historiadores. Várias vezes durante o seu trabalho a pesquisadora afirma que a metaficção historiográfica e o pós-modernismo não possuem nenhuma função de negar ou desmerecer a História, e sim de fazer diversas reflexões e propor diferentes perspectivas sobre o assunto.

É simplesmente errada a opinião segundo a qual o pós-modernismo relega a história à "lixeira de uma *episteme* obsoleta, afirmando euforicamente que a história não existe a não ser como texto" (Huyssen 1981,35). Não se fez com que a história ficasse obsoleta; no entanto, ela está sendo repensada - como uma criação humana. E, ao afirmar que a *história* não existe a não ser como texto, o pós-modernismo não nega, estúpida e "euforicamente", que o passado existiu, mas apenas afirma que agora, para nós, seu acesso está totalmente condicionado pela textualidade. Não podemos conhecer o passado, a não ser por meio de seus textos: seus documentos, suas evidências, até seus relatos de testemunhas oculares são textos. Até mesmo as instituições do passado, suas estruturas e práticas sociais, podem ser consideradas, em certo sentido, como textos sociais (Hutcheon, 1991, p. 34).

Hutcheon defende a ideia de que só conhecemos a História por meio do texto, e como qualquer texto, ele possui um autor, um público, um contexto, um objetivo social. Ao invés de negar esse passado, como a própria autora enfatiza que é impossível, o pós-modernismo busca olhar para esses eventos passados por outros tipos de textualidade, por outros autores e contextos que até então não possuíam voz e protagonismo dentro da sociedade.

Os romances de Micheline Verunschik não se encaixam completamente nesse conceito de metaficção historiográfica pois este pode ser tomado como um conceito que engloba a mobilização de aspectos formais não mobilizados na *Triologia infernal*, como a paródia do discurso historiográfico ou uma autorreflexão sobre a escrita acerca de um determinado período histórico (talvez apenas em um dos livros, como será visto adiante).

Por outro lado, é possível encontrar alguns elementos que remetem a escrita da autora aos fundamentos da metaficção historiográfica. O trecho em que Linda Hutcheon afirma que o passado histórico foi construído por base da seleção e posicionamento narrativo (1991, p. 131) dialoga com uma fala de Verunschik para a rádio Brasil de Fato, em 2022, em que ela diz que “Eu estou sempre com esse flerte com a história. Embora ela seja ciência, ela também é uma narrativa que por muito tempo privilegiou o ponto de vista dos vencedores”.

Seus romances, como será visto a seguir, por mais que não sejam ambientados em um período histórico específico, refletem e problematizam certas instituições da sociedade que foram construídas sob um determinado contexto histórico e que continuam influenciando e violentando mulheres no tempo presente. Apesar de, em sua maior parte, não possuírem a paródia e a ironia que Hutcheon afirma caracterizar a metaficção historiográfica, suas protagonistas, Teresa, Iñe-e e Celeste, pertencem a grupos minoritários que durante anos não possuíam voz e confrontam, por meio do discurso, dogmas da religião e do colonialismo.

É tendo essas ideias em mente que serão mobilizados, a seguir, as outras obras de Micheline Verunschik que compõem o seu trabalho em prosa e que, de acordo com a própria autora, foram escritas tendo como base as violências fundantes do Brasil, ou como o sociólogo Johan Galtung intitula, como visto no primeiro capítulo, as violências estrutural e simbólica. Também será notada, nesse momento, a forma como os romances escritos pela autora estão em um eterno dialogismo, falando sobre um mesmo problema, que é a violência contra a mulher e as violências fundantes do Brasil, sob diferentes perspectivas, muitas vezes repetindo os mesmos elementos e referenciando indiretamente suas histórias.

4.2. *Nossa Teresa: vida e morte de uma santa suicida* (2014)

Como mencionado na Introdução, a produção em prosa de Micheline Verunschik possui como uma de suas características a abordagem de diferentes tipos de violência que estão na base fundante da sociedade brasileira. No caso de *Nossa Teresa: vida e morte de uma santa suicida*, há uma forte presença da violência cultural com a figura do Padre Simão, que

se utiliza dos dogmas da Igreja Católica para se aproveitar de Teresa e subir na hierarquia na Igreja.

A ausência da voz da personagem que dá nome ao romance causa, a um primeiro leitor, uma sensação de angústia. O título da obra cria uma expectativa que não é cumprida. *Nossa Teresa: vida e morte de uma santa suicida* deixa entender que o romance irá tratar da vida e da morte dessa personagem, porém, nenhum desses elementos são abordados com profundidade.

A vida e a morte de Teresa só são contadas pela voz de terceiros: pelas pessoas que conviveram com ela, pelas notícias e reportagens da mídia e pelos pronunciamentos da Igreja. Os diferentes pontos de vista divergem e se contradizem com bastante frequência, fazendo com que o leitor não saiba em qual versão da história acreditar. O narrador do romance, que faz uso de focalização onisciente, masculino e completamente irônico, enfatiza o tempo todo que a “protagonista” não pode contar a sua própria versão: “ela não responderá [...], está morta” (Verunsch, 2014, p. 57).

Esse narrador parece mais preocupado em falar sobre as pessoas que causaram a morte de Teresa do que na personagem em si. O Padre Simão é o personagem mais desenvolvido do romance, tendo toda sua infância até seu encontro com a adolescente santa narrada pelo narrador.

Órfão desde os 7 anos, gostava de brincar de padre, coisa corriqueira naquele povoado longe demais do mundo e mais perto do que seria saudável de Deus. Então, que não seja preciso que eu aborreça ninguém falando na devoção da tia que determinou o destino do menino que um dia seria conhecido como bispo Simão, depois como Dom Simão Lopes e mais tarde como Petrus, o Papa. De histórias como a sua a vida, a literatura e o cinema estão fartos, não é nenhuma novidade um personagem como este. Interessa mesmo é dizer que Simão, sempre, desde criança, deteve a palavra e dele fez uso ou abuso ao sabor de suas predisposições. A quem quisesse poderia convencer de que uma mentira fosse verdade. Ou, é claro, o contrário. De modo que soube como colocar o Evangelho a seu serviço e, assim, conseguiu cativar tanto pobres quanto poderosos. Aos pobres controlava pelo medo que sentiam dos infernos e pelo elogio à submissão, o que, segundo ele, garantia a qualquer pé rapado as chaves do paraíso. Aos ricos aplacar a culpa com conselhos, advertências e, como não poderia deixar de ser, com os incessantes pedidos de auxílio para reformas de igrejas, quermesses, essas coisas corriqueiras que fazem parte das atribuições de certos sacerdotes. Nada de novo abaixo do Sol, escuto alguém dizer (Verunsch, 2014, p. 50-51).

Nossa Teresa se concentra em sua maior parte na figura masculina causadora da morte da personagem feminina. Na citação acima, o narrador conta a infância do Simão chamando

atenção para o fato de que a história dele não é diferente de nada que o leitor já tenha visto na literatura e no cinema, “não é nenhuma novidade um personagem como este”. Desde jovem o personagem possuía uma habilidade discursiva que o favorecia e o ajudava a subir aos poucos na hierarquia.

É narrado como o personagem controlava a população pobre utilizando o medo que ela sente do Inferno e pela promessa do Paraíso, através da submissão e arrependimento. Com os ricos, negociava favores envolvendo reformas e quermesses. No final do parágrafo, o narrador se retira do âmbito da diegese e conversa com o leitor com um estilo machadiano ao dizer “Nada de novo abaixo do Sol, escuto alguém dizer”.

Fazendo uso do humor, o narrador desenvolve Simão descrevendo suas características individuais que não são tão individuais assim. A habilidade com as palavras, a forma como o padre influencia os pobres e os ricos para se elevar na hierarquia da Igreja são elementos comuns e rotineiros entre os homens desta posição. Ao descrever o Padre Simão, o narrador está retratando a forma como a palavra de Deus foi e é usada até hoje para controlar as pessoas.

Desde que lhe confessara a vontade do suicídio, Simão se envolvera pessoalmente na santa causa. Numa manhã a menina dissera: se morro estarei mais perto de Nosso Senhor, senhor bispo? E se apresso a minha morte mais próxima ainda estarei? Isso é certo? Um anjo sussurrou para mim que pela minha morte serei santa e por meio dela serás papa. Ao ouvir essas coisas, os absurdos, repelira a menina com tanta rudeza que a assustara. Demônios andam te sussurrando, foi o que dissera. Mais tarde, no recolhimento do quarto, a cabeça latejando, passou a considerar as coisas de outra forma. E se fosse mesmo uma profecia, ainda terrível e resplandecente? E se fosse aquilo uma resposta ao seu desejo tão enorme e puro de querer um santo sob sua custódia? E se nascesse mesmo para fazer história, para ser lembrado, tudo é claro, para a glorificação do Senhor? Decidiu que se achegaria à menina com cuidado e que o Pai que estava no mais alto dos céus o guiasse. E assim sendo tratou de abrir uma cuidadosa vereda na intenção de que se tornasse largo o caminho que por ora se desenha. E agora, ali, do alto do trono de Pedro como o servo humilde que sempre quisera ser, via que todos os cuidados que tomara rendiam agora seus frutos (Verunsch, 2014, p. 58).

A personagem Teresa está presente nessa cena possuindo diálogos, porém, suas falas estão no interior do discurso do Padre Simão, que conta sobre o momento em que a menina lhe falou sobre seus desejos suicidas. Nota-se que, em um primeiro momento, o bispo rejeita esse discurso, alegando ser sussurros de demônios. Porém, ao refletir sobre as palavras de Teresa, de que seu suicídio iria fazer dela santa e dele Papa, começa a interpretar de que talvez

todos os acontecimentos, desde a sua infância até aquele momento, se sucederam para ter esse destino predestinado por Deus.

Todas as cenas em que Teresa aparece são contadas através de outros personagens e principalmente por Simão. Esse narrador onisciente irônico, que conversa frequentemente com o leitor, coloca Teresa no título do romance e suprime sua presença na narrativa em detrimento ao Padre Simão, de modo a questionar esse padrão, esse elemento que se repete em nossa literatura.

No final do romance, Padre Simão, que agora é Papa, confessa para os clérigos que, diferentemente do que falou para as autoridades, estava com Teresa no momento de seu suicídio, tendo-a convencido a se sacrificar em nome de Deus. Os padres que ouviram essa confissão tiveram um primeiro momento de surpresa, porém, após as explicações do antagonista, os clérigos perdoaram suas ações, chegando à conclusão de que seus atos não foram mal intencionados e sim com o propósito de seguir as palavras de Deus.

Você mentiu, filho? Não veio a Roma como dissera?

Menti. Era preciso.

Você a matou, filho?

Não, padre. Não posso ser considerado um assassino, embora, segundo as leis temporais, a mim possa ser imputada alguma culpa. Estive lá para dar o meu apoio espiritual. Para que a viagem de Teresa fosse abençoada. Para que os desígnios de Deus se cumprissem para o bem da Santa Madre Igreja. Se em certo momento auxiliei sua mão e impus alguma força, assim foi para a glória de Deus.

Sim, as maravilhas estão à vista de todos, comprovadas. Os milagres de Teresa são incontestáveis. Não se preocupe com o julgamento dos homens. Os julgamentos de Deus são maiores. E você fez o que o coração inspirado pelo Santo dos Céus lhe ordenou. Veja nossa santa madre Igreja. Veja como se recupera a passos largos. Veja. Os dias de glória se restauram milagrosamente.

Sim, padre.

Se no cumprimento da sua missão você, meu filho, pecou involuntariamente perante Deus, eu lhe absolvo em nome desse mesmo Deus, que é Pai, que é Filho, que é Espírito Santo. Amém! (Verunschik, 2014, p. 170).

Nota-se, nesse diálogo, a facilidade com que a violência contra mulher, nesse caso psicológica, pois foi Simão quem induziu Teresa ao suicídio, foi completamente perdoada e superada em nome de Deus. Recuperando as ideias de Galtung em seu “Triângulo da Violência”, a violência cultural (ou simbólica) se configura como uma violência que é legitimada pela cultura de uma determinada região, como a religião ou a mídia. Os dogmas da Igreja estão sendo usados aqui como instrumentos que legitimam a violência contra Teresa,

configurando-se como uma violência simbólica que engloba, dentro de si, a violência estrutural.

É impossível terminar a reflexão, por mais que breve, de um romance sem verificar o espaço onde acontece a diegese, ainda mais quando esse espaço está conectado com a temática da violência a partir da religião. Uma das maiores incógnitas da narrativa, que são muitas, é o motivo do nome da cidade de V. ser abreviado.

O que surgiu primeiro? O cemitério ou a cidade? Para responder a essa pergunta, convido o leitor a voar num dirigível verde-chumbo inventado em parte por mim mesmo e por outra parte inventado por padres e holandeses voadores, engenheiros, escritores e loucos [...].

Aquele grotão é o mesmo lugar no qual se erguerá a vila de V. e que mais tarde, elevada à categoria de cidade, abrigará a vida de uma moça chamada Teresa, **uma Teresa em particular, entre tantas** [...].

Aquele grotão, por exemplo, neste exato momento em que observamos, **é um solo sagrado em honra de guerreiros mortos** há tanto, tanto tempo que quase não se pode contar em calendários e agendas [...].

Espie agora esse lugar. A Igreja, ao sul, se aproxima do portão principal. A leste, mas ainda sob os domínios de seus muros, as ruínas do mosteiro, aquele que foi lambido sinistramente pelo fogo, ainda quando de sua construção, levando a vida de sete homens dos quais nem os ossos sobraram. E se sobrassem de que adiantaria? Para decepção dos padres, eles não dariam nem para construir uma mísera capelinha de ossos. **Oh, sim! Que felicidade por aqui, diz um deles, se pudéssemos erguer uma mísera capelinha de ossos, aí, sim, faria sentido o sofrimento desses pobres miseráveis.** Aí, sim, o valor do ensinamento seria maior, mais evidente. Lembra, homem orgulhoso, uma geração vai, outra geração vem, mas a terra sempre permanece! (Verunsch, 2014, p. 25-29, grifo meu).

O capítulo 3 é destinado à construção da cidade de V., em que o narrador conta como aquela região foi palco de várias batalhas e conflitos e, por conta da quantidade de mortos foi construída, em suas primeiras construções, uma Igreja com um cemitério ao lado. Percebe-se, com apenas essa informação, a origem sangrenta e violenta dessa cidade fictícia.

A seguir, é contado como as ruínas de um mosteiro em construção que foi consumido pelo fogo, levando a vida de sete pessoas, prestaram de base para a edificação de uma capela que, de acordo com os padres, serviria como um ensinamento para aqueles mortos. Verifica-se como a morte dessas pessoas serve como um motivo, um sentido, para a construção de várias estruturas religiosas naquela cidade. O espaço de V. está completamente ligado ao passado sangrento e religioso.

Talvez a oração que mais chame atenção nessa longa citação que conta a origem da cidade é quando o narrador diz que aquela região, no futuro, abrigará uma “Teresa em particular, entre tantas”, chamando atenção para o fato de o que aconteceu com a personagem

do romance, assim como o surgimento de Padre Simão, não é individual, isolada, e sim um padrão, uma rotina. Não é apenas uma Teresa que foi morta em nome da religião, e sim várias ao longo da história do Brasil, cujo surgimento nacional é paradoxal com a construção de V.

4.3. *O som do rugido da onça* (2021)

O som do rugido da onça possui uma heterogeneidade de pontos de vista. Não apenas os cientistas Spix e Martius possuem vozes na narrativa, como também a Rainha Karoline Friederike, o rio Isaar, uma mulher do presente com descendência indígena chamada Josefa e, principalmente, Iñe-e, a menina indígena que foi sequestrada junto com o menino Juri. O narrador onisciente da obra viaja por esses personagens mostrando seus pensamentos e suas ações, muitas vezes narrando uma mesma cena sob diferentes ângulos.

Diferentemente de *Nossa Teresa*, o narrador onisciente deste romance não usa o humor e a ironia para problematizar a questão da figura feminina morta. Pelo contrário, a narração aqui se mostra mais séria e heterogênea. Em *O som do rugido*, a personagem feminina possui voz, porém está entrelaçada com a figura da Onça, que acompanha a jornada de Iñe-e como uma espécie de guia espiritual.

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. Presta 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 é a voz que foi silenciada por baixo das tempestades e dos gritos do capitão, a voz abafada por vergonha das imprecisões incompreensíveis dos cientistas e, depois, contida pelos risos nervosos dos cortesãos e pela impaciência rude das Fraülein [...].

Essa é a voz do morto, na língua do morto, nas letras do morto. Tudo eivado de imperfeição, é verdade, mas o que posso fazer senão contar, entre as rachaduras, esta história? Feito planta que rompe a dureza do tijolo, suas raízes caminhando pelo escuro, a força de suas folhas impondo nova paisagem, esta história procura o sol [...].

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 (Verunsch, 2021, p. 14-16).

Enquanto, em *Nossa Teresa*, a personagem feminina é apenas um eco no desenvolvimento do personagem Simão, aqui o narrador focaliza totalmente Iñe-e,

ênfatizando desde o começo que essa é uma história dela, de como “ela perdeu o seu nome e a sua casa”.

Interessante o narrador onisciente chamar atenção para o fato de que essa voz não é a mesma de quando a personagem estava segura em sua aldeia colhendo frutas e nem de quando ela estava sofrendo ao ser transportada do Brasil para a Europa em um navio de mal estado com outras crianças. “Essa é a voz do morto”, da menina morta.

No último parágrafo da citação, ele retira o surgimento da história do ponto de vista do colonizador europeu, do rei “cheio de moedas da ávida burguesia”, e afirma que tudo começou com a personagem índia. Nota-se a diferença entre a oração “ela não responderá [...], está morta” (Verunsch, 2014, p. 57), de *Nossa Teresa*, com a frase “eu desminto e digo que tudo começou mesmo em Iñe-e” (Verunsch, 2021, p. 16), de *O som do rugido da onça*. Iñe-e, mesmo morta, conseguirá responder.

Tentando captar agora o modo como a violência é representada nesse quinto romance em prosa da autora, ela é muito visível no capítulo VIII, em que o cientista Martius tenta escrever um relatório sobre a justificativa do sequestro das crianças indígenas, mostrando de maneira muito clara as violências estrutural e cultural com o personagem utilizando-se de sua posição social privilegiada de um sujeito para ter sua versão da história classificada como verdadeira.

É preciso ter, portanto, cautela com o que se escreve. [...] 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 ração 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? Expurgar, desviar, eliminar a variação torna-se um hábito para quem escreve ou reescreve a história, especialmente a história dos outros, mas toda raspagem ou borrão, toda nuvem de breu que cobre o desenho ou o primeiro escrito deixa sua marca, seus vestígios. [...] Martius escreve, coloca Iñe-e como prisioneira dos miranhas. Parece-lhe amoral, ao tomar essa decisão diante da folha em branco, o fato de ter aceitado como presente a filha de uma tuxaua. Parece-lhe melhor ter salvado a menina de um horrível cativo. Pare-lhe melhor pintar o chefe como um demônio. Como não seria se oferecia a filha a um desconhecido? Palavras podem ser animais dóceis (Verunsch, 2021, p. 32-34).

Nota-se, nesse trecho, um conflito do cientista, que reflete sobre a moralidade em ocultar e alterar registros históricos sob o ponto de vista científico e europeu. Para que o sequestro das crianças indígenas fosse visto como algo justificado e necessário, foi preciso

que o personagem criasse um cenário fictício onde os menores eram cativos de uma etnia inimiga, sendo eles, os cientistas, seus salvadores.

Esse talvez seja o trecho que mais aproxima a obra ao conceito de metaficção historiográfica de Linda Hutcheon. Existe aqui, de uma forma quase paródica, uma autorreflexão sobre o ato de fazer História. Martius está, por meio do discurso e da escrita de um documento histórico, tentando fazer com que seus atos não sejam tão terríveis e opressivos como realmente foram, escrevendo uma versão que coloca os próprios indígenas como inimigos e selvagens.

Na citação acima é possível verificar dois tipos de violências culturais que Galtung aborda em seu texto: o da ciência e o da linguagem. Martius admite que sua profissão de cientista o obriga a alterar alguns fatos para que suas ações, em nome da ciência, tornem-se mais plausíveis e justificadas para o povo de fora. Para isso acontecer, Martius usufrui das palavras e letras, que em sua visão “são animais que, depois de domesticados, apenas obedecem” (Verunschik, p. 37). Para que sua versão da história seja classificada como oficial, o cientista utiliza-se da retórica, da rasura e da edição na escrita de seu relatório, fazendo com que o acontecimento verdadeiro seja ocultado.

Iñe-e não é a única voz feminina do romance. Josefa é uma jovem adulta de descendência indígena que se mudou para a capital de São Paulo três anos antes de começar a narrar. Após ver uma exposição retratando a expedição de Spix e Martius e entrar em contato com uma gravura representando Isabella Miranha (nome dado pelos colonizadores a Iñe-e), a personagem começa a se sentir desconfortável, como se algo houvesse despertado nela.

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 (Verunschik, 2021, p. 99-100).

É possível interpretar a personagem como uma representação do passado no presente a partir das relações dialógicas entre Josefa-Iñe-e. Enquanto Isabella reproduz essa voz “do morto”, Josefa simboliza a voz do vivo que, ao mesmo tempo que resiste, também resgata essa voz do passado que foi apagada.

Além de representar essa identidade que ainda persiste, a personagem também serve para referenciar o cenário político real do tempo presente, de vozes femininas que continuam sendo apagadas, ao mencionar indiretamente o assassinato da vereadora Marielle Franco em 2018:

Quando, um mês depois, desembarca em Munique e, já no hotel, respira fundo pensando em qual será a primeira coisa a fazer naquela estadia, uma mensagem de Tomás brilha na tela do celular. Pensa em ignorar, mas a sequência de avisos a incomoda. Quando finalmente acessa a mensagem, descobre que na noite de sua viagem executaram uma vereadora negra, ativista, no Rio de Janeiro e que o país convulsiona. Josefa desaba na cama do hotel se sentindo à deriva no mundo. Chora e parece que vai dormir. Quando começa a adormecer, desperta na turbulência de um soluço fundo, mas não tem qualquer ímpeto de se levantar. E o tempo se arrasta nessa dormência, entre a tristeza e os efeitos do jet lag (Verunsch, 2021, p. 111).

Verifica-se que a função da personagem no romance são três: reproduzir uma ideia de resistência, retratando uma garota de descendência indígena que sobrevive na atual grande São Paulo e que confronta discursos de dominação; resgatar a memória de Iñe-e que foi apagada pelos livros de História; e, por último, expor, usando exemplos da vida real, essa permanência de silenciamento de mulheres não-brancas.

Por mais que seja uma obra contemporânea, *O som do rugido da onça* apresenta algumas características da metaficção historiográfica de Linda Hutcheon: Verunsch pegou um acontecimento real, do sequestro de duas crianças indígenas pelos cientistas Spix e Martius, e recontou essa história mostrando o ponto de vista desses ex-cêntricos, que até então ainda não haviam mostrado.

O romance termina de maneira metafórica, com Iñe-e morrendo em solo estrangeiro e ressuscitando como onça:

Então se deu que a menina desandou a morrer no estrangeiro. Não aquele se finar demorado de desde que branco roubou ela de casa, mas um se finar em correria, de doença que branco botou na barriga dela, que foi inchando cheia de moléstia para a qual remédio não tinha serventia. E o coração pesado de desgostos. E ela já estava em vias de morrer quando de dentro do olho de Tipai uu começou a se acender o olho da menina. E num instante, un-un, olho de uma era tão qual o olho da outra, verdejante-colorido. E, sem que ninguém procedesse pra ela ensinamento final de chamar onça pra si, o aprendizado deu de acontecer porque sempre estivera dentro dela mesma, pois sim. A hora era chegada.

Uaara-Iñe-e! falou a Onça Grande com sua voz muito antiga. E num instante muito rápido onça era menina, e menina era onça (Verunsch, 2021, p. 127-128).

É possível notar como as crenças indígenas são aqui usadas de modo a termos acesso ao ponto de vista da personagem. A obra começa contando que essa é a história de Iñe-e, uma garota morta, porém, diferentemente de Teresa, sua voz é resgatada tanto por Josefa, no tempo presente, quanto pela entidade da Onça Grande, no tempo passado. Enquanto em *Nossa Teresa* há apenas fragmentos da mulher morta contados por outros personagens e, principalmente, pelo agente da sua morte, Padre Simão, com o propósito de refletir e problematizar essa questão, aqui a voz de Iñe-e é resgatada pelo seu próprio povo e pela sua própria cultura.

4.4. *Caminhando com os mortos* (2023)

Como dito previamente na Introdução, a temática de *Caminhando com os mortos* (2023) se assemelha um pouco com a de *Nossa Teresa: vida e morte de uma santa suicida* (2014), porém, sua estrutura é inovadora. Nesse romance também há a presença de uma mulher morta em nome da religião, sua voz continua sendo ausente, porém a narração, o espaço e a divisão de capítulos são diferentes do primeiro projeto em prosa da escritora.

Em vez de ser em uma cidade, o enredo aqui acontece no sertão, no povoado de Tapuio em Fortaleza, zona rural da fictícia cidade de Alta Vista do Redondo. A narrativa é dividida entre vários personagens, com cada capítulo focando na perspectiva de uma testemunha próxima de Celeste, a mulher queimada.

Essa obra também apresenta uma nova temática, que ainda não tinha sido abordada por Verunschik, que é a questão da saúde mental. De forma sutil, a narrativa exhibe os problemas psicológicos que Lourença, mãe de Celeste, adquiriu após perder sua filha mais velha, Quitéria. A criança ainda era uma recém nascida quando foi morta pela porca do vizinho enquanto Lourença levava o almoço para seu marido na roça.

Por conta da ausência de tratamento psicológico no sertão, a personagem se sustentou naquilo que várias pessoas do interior se apoiam ao lidar com seus problemas interiores: a religião. Ao tomar os discursos de um pastor recém chegado a cidade como verdades universais, Lourença defende que o que ela fez a Celeste não foi assassinato, e sim uma purificação. Ela acredita que sua filha irá se levantar a qualquer momento.

Não foi minha filha que eu matei, não, doutor. O que eu fiz foi outra coisa. Eu não matei. A menina vai se levantar. O senhor vai testemunhar esse

milagre da salvação. No terceiro dia. O senhor vai ver, ela vai fazer a sua páscoa e vai voltar pela graça de Deus. Matar Letinha? Matei, não, senhor. Jamais. O verdadeiro crente expulsa o espírito maligno, o senhor sabe o que é isso? O senhor sabe, eu sei que o senhor sabe. O senhor já viu o espírito maligno? Já percebeu como ele age? É esperto, manhoso, ele. Anda pelo mundo espalhando malícia e falsidade. É feio. É torto. É o pai de toda mentira. Mas Deus não quer o pecado (Verunsch, 2023, p. 19-20).

Letinha é a forma carinhosa pela qual Lourença chamava sua filha quando esta era criança. Utilizar esse apelido na interrogação policial expõe a forma como a personagem possui dificuldades em compreender o passado e o presente, misturando diferentes tempos em sua consciência. Na citação acima, é possível notar que a figura materna realiza uma comparação com a ressurreição de Jesus ao dizer que sua filha irá fazer a sua “páscoa” ao se levantar no terceiro dia.

Ainda é possível observar na citação a forma como a mãe se refere a Letinha como um espírito maligno. Queimar sua filha em uma fogueira seria uma maneira de purificá-la, expulsar o demônio de dentro dela. O restante da narrativa irá revelar os motivos que levaram não só Lourença, mas outros membros da família, a demonizar Celeste.

No capítulo focado na interrogação de Ismênio na delegacia, é explicado que sua filha havia se mudado para São Paulo para tentar uma nova vida, o que, inicialmente, se apresentou como um sinal de ingratidão aos seus pais que a botaram no mundo. Após retornar para Tapuio com uma criança chamada Kevin, Celeste começou a questionar o modo como os costumes e o comportamento da família haviam mudado em decorrência da religião.

Pois eu lhe digo que no dia em que Letinha voltou pra casa, vinda de São Paulo, trazendo o menino pelo mão, um espírito de bruxa chegou com ela [...].

Letinha chegou estranhando nossos costumes. Por que vocês são crentes agora? Por que arrancaram os antúrios? Cadê os copos-de-leite? Não tinha mais nenhuma dessas flores, porque o pregador não gostava, porque sua forma perturba o cristão e dá ideia ruim para as safadezas dos mais fracos. Tudo o que Deus faz é certo, mas é certo também que Ele botou a serpente no mundo para testar a fidelidade dos seus. E eu disse para ela, Celeste, minha filha, agora a gente é o povo escolhido, Deus não gosta de falta de vergonha, dessas roupas coladas, desse perfume doce, o Pai lá do alto não aprova e a nossa Igreja também não [...].

O que a gente fez não era pra matar a menina não, doutor, doutor. Era só pra livrar ela daquela obsessão. Obsessão de perturbar, de desfazer da religião e dos bons costumes. E não era ela. Era um espírito de bruxa [...].

Não era pra matar, não, doutor. Não era. O pregador disse que quando se fazia a purificação o Inimigo ia embora, mas a pessoa permanecia. Foi isso que ele disse. Mas a gente deve ter errado em alguma coisa (Verunsch, 2023, p. 49-53).

Percebe-se como o relato da figura paterna é mais objetivo em comparação com o depoimento de Lourença. Ismênio conta seu ponto de vista de forma cronológica, relatando desde a partida de sua filha para a capital de São Paulo até seu retorno para o sertão acompanhada de um filho, momento em que ele afirma já estar possuída por um espírito de bruxa. Os diálogos, tanto de Celeste quanto de Ismênio, apresentam uma clareza e uma visível divisão entre os personagens.

O depoimento de Lourença, por outro lado, é completamente fragmentado, com a personagem muitas vezes misturando eventos passados, conversando com Quitéria e Celeste, ambas suas filhas mortas, e não conseguindo responder o delegado de uma forma que não seja subjetiva e interiorizada.

Na citação acima é possível observar como Ismênio classifica costumes femininos, tais como vestimenta colada e utilização de perfume doce, como elementos que não agradam a Deus e a Igreja. O próprio questionamento da mudança repentina da família aos costumes cristãos é considerado como algo demoníaco, subversivo. Da mesma forma como Lourença relatou, o personagem afirma que o objetivo da fogueira não era matar Celeste, e sim de salvá-la desse espírito maligno que desrespeita os “bons costumes”.

Uma outra informação que foi exposta nessa citação é a menção de uma outra pessoa que, possivelmente, também estaria envolvida nesse crime. O personagem declara que, de acordo com o pregador, o corpo da pessoa possuída iria permanecer enquanto o demônio desapareceria no ritual de purificação. Esse depoimento abre margem para um possível envolvimento indireto da igreja do povoado.

Uma das últimas personagens do romance que aparecem com sua própria perspectiva é a perita do crime, que conta desde sua infância até o momento em que lhe foi atribuído o caso de Celeste. Ao trabalhar com esse evento, da mulher morta por conta da hipocrisia da família religiosa, a especialista lembra-se de Pedro, um antigo amigo de infância que foi assassinado por ser homossexual nessa mesma cidade.

Tenho uma cicatriz de queimadura no corpo. É pequena, um pouco acima de um dos seios. É uma mancha marrom-clara e parece um desenho de uma asa. Foi o que restou de um acidente desastrado com um bule de café há alguns anos. Não consigo mais olhar para ela sem lembrar da pele engelhada em dobras imperfeitas do que restou do corpo da Celeste, moça que foi assassinada pela família. Olhei para Celeste e vi você, Pedro. E hoje chorei debruçada sobre a pia, me perguntando se não deveria ter convencido sua família a deixar o caixão aberto, se não seria essa a atitude certa a tomar. Era preciso que todos vissem o que fizeram com você. E fico pensando, num rasgo de onipotência, que se eu tivesse feito isso, se eu tivesse tido essa coragem, talvez Celeste não tivesse morrido, e embora isso não pudesse

trazer você de volta, porque é impossível trazer alguém de volta, os pedidos de justiça fossem mais combativos. Mas, de verdade, não sei (Verunschik, 2023, p. 107-108).

Verifica-se como a personagem realiza uma comparação entre os dois casos, exibindo as semelhanças entre as duas vítimas, ambos fazendo parte de uma minoria social e ambos sendo brutalmente assassinados nesse povoado influenciado pela chegada de novos pregadores. O caixão do Pedro precisou ser fechado por conta da deformidade de seu corpo após a agressão, podendo ser muito chocante para os amigos e familiares no local.

A perita declara seu desejo de ter aberto o caixão do Pedro em seu enterro para, com o choque e a repulsa de visualizar o corpo disforme, conscientizar as pessoas daquela região, tão intolerante e agressiva com as minorias. A personagem comunica que, se tivesse tido essa coragem, se as pessoas vissem o que realmente aconteceu com Pedro, talvez Celeste não tivesse sido assassinada pelos seus familiares no quintal da própria casa.

Após essa breve reflexão da forma como a violência, tanto direta quanto indireta, é retratada nos outros romances de Verunschik, fica evidente a fala da autora quando ela diz que deseja buscar, com sua prosa, as violências fundantes do país. Essas violências que, de acordo com Ginzburg, fazem parte da constituição do Brasil, repetindo-se e criando um padrão que nunca acaba, sendo refletida na Literatura Brasileira pelos mais variados autores e vertentes. Também é notável a forma como esses romances tiram os ex-cêntricos da escuridão da História e os colocam na luz, no centro desses eventos, como conceituado por Hutcheon.

No projeto literário da vencedora do prêmio Jabuti, essas violências recaem em sua maior parte em protagonistas femininas. Teresa, Iñe-e e Celeste, como a própria escritora chamou atenção várias vezes ao longo desses livros, não são casos isolados, é possível observar relações dialógicas entre elas. Verunschik criou essas personagens tendo como base noticiários, postagens nas redes sociais, livros de História, no cotidiano a sua volta. Há incontáveis Teresas, Iñe-es e Celestes no Brasil, sendo mortas por familiares, ex-namorados, suicídio, Igreja, abusadores e ditaduras.

O próximo capítulo terá foco a maneira como a *Trilogia Infernal* se encaixa na literatura brasileira contemporânea e na forma como Verunschik utiliza-se do anacronismo que, como será visto a seguir, é um elemento muito frequente na contemporaneidade, para fazer relações, mostrar semelhanças e realizar ressignificações entre passado e presente.

5.

CAPÍTULO 4 O INFERNO NA CONTEMPORANEIDADE

5.1. A urgência da Literatura Brasileira Contemporânea

Existe uma certa ambiguidade ao tratar de Literatura Brasileira Contemporânea: por mais que, nos últimos anos, os trabalhos e estudos envolvendo obras literárias da contemporaneidade tenham sido expandidos, ela ainda continua sendo alvo de bastante incompreensão e equívoco.

Antes de analisar a forma como a *Trilogia Infernal*, de Micheline Verunschik, se encaixa na contemporaneidade, é preciso designar primeiramente o que é literatura contemporânea. Nesse início serão abordados os textos “Que significa literatura contemporânea”, do teórico Karl Eric Schollhammer, presente em seu livro *Ficção brasileira contemporânea* (2009), e “O que é contemporâneo?”, de Giorgio Agamben, pertencente a sua obra *O que é contemporâneo? e outros ensaios* (2009), com o objetivo de verificar de que maneira os dois autores interpretam o que é contemporâneo e a forma como suas explicações se assemelham e se diferenciam.

Giorgio Agamben, em seu texto, afirma que o sujeito contemporâneo é aquele que não condiz completamente com a sua época, e que é através dessa diferença e desse anacronismo, consegue possuir uma visão mais completa e mais clara desse tempo.

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (Agamben, 2009, p. 59).

Utilizando o poema “O século”, do poeta Osip Mandel’stam, como exemplo, Agamben realiza uma segunda definição de contemporâneo, que é aquele que não se deixa cegar pelas luzes de sua época e que consegue, ao se sentir não pertencente a ele, enxergar a obscuridade do tempo presente.

[...] contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é,

justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente (Agamben, 2009, p. 62-63).

Estando no escuro do seu tempo, o contemporâneo consegue visualizar a luz, porém, é consciente de que ela não é alcançável. Ao mesmo tempo que essa luz é dirigida para nós, ela também se distancia, é uma promessa de iluminação e progresso que nunca é cumprida, quase chega no destino mas sempre falha nos últimos instantes.

É o caso da moda, que paradoxalmente sempre está atrasada e adiantada ao mesmo tempo, nunca estando no tempo “correto”. A contemporaneidade, junto com a moda, produz um efeito de “não mais” e “ainda não”, a partir do momento que a pessoa se insere naquilo que está na moda, naquilo que é contemporâneo, já ficou para trás.

É observando esses elementos que o sujeito contemporâneo consegue alterar o tempo presente e fazer ligações e comparações com outros tempos, utilizando-se do anacronismo. Por estar no escuro e conseguir ver a luz que, ao mesmo tempo que se aproxima, não o alcança, o contemporâneo consegue analisar alguns elementos do seu presente, como discursos da sociedade, costumes, arte, etc, e fazer correlações com tempos passados.

Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de "citá-la" segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder (Agamben, 2009, p. 72).

Schollhammer segue uma linha de raciocínio similar ao afirmar que o contemporâneo não é aquele que se sente pertencente ao seu tempo, mas aquele que, não se identificando com ele, cria uma margem para representá-lo. Ao mesmo tempo em que os autores contemporâneos sentem uma urgência em se conectar com sua realidade histórica, eles são conscientes de sua incapacidade de retratá-la.

O contemporâneo é aquele que, graças a uma diferença, uma defasagem ou um anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo [...]. Ser contemporâneo, nesse raciocínio, é ser capaz de se orientar no escuro e, a partir daí, ter coragem de reconhecer e de se comprometer com um presente com o qual não é possível coincidir (Schollhammer, 2009, p. 9-10).

O professor afirma que há uma preocupação dos escritores da contemporaneidade em se constituírem presentes, em “impor sua presença performativa”, tanto em sua linguagem,

com os diferentes modos de narração, quanto em sua temática, em se fazer presente em frente aos problemas sociais do seu presente.

Schollhammer também chama atenção para o fato de que, enquanto na história da literatura brasileira sempre houve uma divisão muito visível entre a literatura regionalista, mais voltada para a crítica e denúncia social, e a literatura intimista, focada no subjetivo e no psicológico, o escritor contemporâneo se dá conta de que não é possível separar essas duas vertentes:

A literatura que hoje trata dos problemas sociais não exclui a dimensão pessoal e íntima, privilegiando apenas a realidade exterior; o escritor que opta por ressaltar a experiência subjetiva não ignora a turbulência do contexto social e histórico [...]. Talvez seja uma maneira abstrata demais de dizer que a ficção contemporânea não pode ser entendida de modo satisfatório na chave da volta ao engajamento realista com os problemas sociais, nem na chave do retorno da intimidade do autobiográfico, pois, nos melhores casos, os dois caminhos convivem e se entrelaçam de modo paradoxal e fértil (Schollhammer, 2009, p. 15-16).

Verifica-se como os autores de Literatura Brasileira Contemporânea, de acordo com Schollhammer, percebem que apenas criar obras de engajamento social e político ou apenas escrever livros com um teor mais íntimo e autobiográfico não são suficientes para encarregar-se da complexidade e da heterogeneidade da contemporaneidade, sendo influenciados a conectar essas duas vertentes que, por mais diferentes que sejam, juntas, conseguem traduzir essa confusão e não uniformidade do tempo presente.

Schollhammer utiliza-se das ideias de Agamben para escrever o seu texto, ambos citam o anacronismo como um dos elementos principais de quando se trata a contemporaneidade. Ao analisar o seu próprio tempo utilizando-se de ferramentas e conceitos de outras épocas históricas, o escritor contemporâneo consegue se livrar das amarras, das luzes que cegam, e visualizar a escuridão e os problemas do seu presente.

Enquanto Schollhammer preza por uma abordagem mais literária, dando exemplos de obras contemporâneas e realizando comparações entre as escolas literárias do Brasil, parte para uma análise mais filosófica e metafísica, focando-se na constituição teórica do conceito.

5.2. História e anacronismo

Trazendo essas formulações para o contexto do objeto desta pesquisa, percebe-se como a obra de Verunschik, não apenas a *Trilogia Infernal* como também os outros romances brevemente comentados no capítulo anterior, se encaixam no conceito de contemporâneo de

Agamben e Schollhammer. É perceptível, após essa breve análise do projeto em prosa de Verunschik, a maneira como o anacronismo é constantemente usado em todos os seus romances. Da Guerra de Canudos ao assassinato de um garoto americano negro, do homicídio de uma vereadora ativista negra no Rio de Janeiro à fundação da Igreja, a autora frequentemente volta no tempo para fazer comparações e apontar semelhanças entre o conteúdo de suas narrativas com eventos importantes do passado ou situações sangrentas do presente.

A pesquisadora Francine Iegelski (2022), em seu artigo “História, literatura e anacronismo: a partir do realismo mágico latino-americano”, defende a ideia de que o anacronismo é um elemento fundamental da literatura latino-americana, visto sua necessidade de resgatar as Histórias de suas nações que foram apagadas pelo colonialismo.

A literatura, assim, é uma memória do passado, ao mesmo tempo em que é uma composição intelectual de tempos heterogêneos, conformando uma configuração complexa temporalmente [...].

O termo anacronismo significa, grosso modo, fazer uso de significados atuais, do tempo presente, para interpretar as experiências e contextos do passado, desenraizando-os, portanto, de seu tempo correspondente (Iegelski, 2022, p. 107).

A professora explica que o anacronismo é um conceito quase proibido entre os historiadores, tendo em vista a problemática em analisar um determinado período histórico, que possui suas próprias singularidades e características muito específicas, com conceitos e significados contemporâneos que estão englobados em outro contexto.

Porém, no caso da literatura, e mais especificamente da ficção latino-americana que possui um enorme trauma decorrente de séculos de colonialismo e exploração, o anacronismo ganha um novo significado e importância, com os autores tendo como objetivo o resgate histórico de seus países e da reflexão sobre as sequelas do colonialismo que continuam até os dias atuais. Pelas palavras de Iegelski (2022, p. 109):

Nesse sentido, acredito que o trabalho de interpretação da obra literária consiste, de um lado, em abordar a memória textualizada de um passado e, de outro, entender as suas conexões com o presente e o futuro, pelo trabalho de decifração das durações e transformações de sentidos contidos nas narrativas. O desafio do historiador é, também, o de conseguir revelar o que Benjamin chamou de “beleza”, essa conexão entre o passado, o presente e o futuro, contida nas histórias de ficção.

A personagem da Josefa, em *O som do rugido da onça*, aproveita-se do anacronismo para tentar resgatar seu antepassado indígena e, conseqüentemente, recuperar a memória de Iñe-e, cujo retrato chamou sua atenção em uma exposição na cidade contemporânea de São Paulo.

O narrador irônico de *Nossa Teresa: vida e morte de uma santa suicida*, enfatiza com certa frequência na narrativa que os personagens do padre Simão e da Teresa não são casos isolados, que durante a história sempre houve homens que, utilizando-se do catolicismo e de sua posição de poder, abusou e violentou mulheres.

A perita do caso do assassinato de Celeste, em *Caminhando com os mortos*, cita o caso do Emmet Louis Till, o adolescente negro que foi torturado, linchado e morto após ter sido injustamente acusado de ter ofendido uma mulher branca no estado de Mississipi, nos Estados Unidos, no ano de 1955, quando a narradora afirma seu desejo de ter aberto o caixão de seu amigo Pedro, morto por homofobia, para que as pessoas vissem a monstruosidade do ato e, assim, se conscientizarem.

Junto com os seus ‘irmãos’, a *Trilogia Infernal* também realiza uma quantidade considerável de diálogos com tempos passados, principalmente com a época da Ditadura, cujas marcas são vistas até os dias de hoje com discursos a favor do autoritarismo e que duvidam da legibilidade das urnas eletrônicas.

O escritor Pádua Fernandes, em seu texto que abre o último livro da trilogia, intitulado “A memória, esse país canibal: a trilogia de Micheliny Verunschik sobre a ditadura militar brasileira”, chama a atenção para o fato de que a obra não está inserida no grupo de romances contemporâneos que retomam o tempo passado da Ditadura Militar e seus acontecimentos.

Pelo contrário, a trilogia de Verunschik trabalha com o agora, o tempo presente, sobre os processos de apuração e investigação dos crimes cometidos pela Ditadura a partir da restauração da memória, sendo uma obra influenciada pela Comissão Nacional da Verdade que ressuscitou, na subjetividade do país, uma dor que estava neutralizada, mas não tratada.

Se é verdade que alguns escritores brasileiros não foram indiferentes a esse processo social de justiça de transição, o trabalho de Micheliny Verunschik destaca-se pelas diferenças que logrou constituir. Elas consistem, principalmente, no olhar para o interior do país (por meio da cidade imaginária, mas tão verossímil, de Santana do Mato Verde), no cruzamento entre repressão política e violência de gênero, na relação entre memória familiar e história política (Fernandes, 2018, p. 12-13).

Nos dois últimos livros da trilogia, *O peso do coração de um homem* e *O amor, esse obstáculo*, a maior parte da história de Laura se passa no tempo atual. A personagem, já adulta, luta para fazer com que o delegado pague pelos crimes que cometeu durante o regime militar. A temática da Ditadura é vista sob o ponto de vista contemporâneo, no contexto da Comissão Nacional da Verdade.

Quando, décadas depois, entreguei os documentos de desaparecidos políticos à Comissão da Verdade, entreguei também papai e seu passado sujo, e embora os crimes que ele cometera não tenham sido devidamente punidos, nem o possível assassinato de minha mãe, de certo modo senti que estava fazendo justiça. Era como se eu tivesse ainda doze anos e continuasse sendo aquela menina obsessiva [...]. Embora negasse veementemente que tenha assassinado a nossa mãe, confessou que torturava mulheres enquanto tocava uma música conhecida (Verunsch, 2017, p. 121).

Esse trecho faz referência ao fato de que a Comissão Nacional da Verdade não tinha como objetivo indiciar nenhum acusado, fazendo com que os responsáveis pela Ditadura não recebessem nenhum tipo de punição pela Lei. Sua principal proposta foi nomear as vítimas e os acusados, tornar público esse período sangrento e, parafraseando Agamben, retirar do escuro e trazê-lo para a luz.

Micheline Verunsch está mais interessada, aqui, em abordar as consequências do Regime Militar do que a Ditadura de fato. Diferente do aclamado romance contemporâneo *K: relato de uma busca* (2014), do consagrado autor Bernardo Kucinski, em que a narrativa se passa em sua maior parte nos anos de chumbo, o primeiro livro da *Trilogia Infernal* se passa nos anos de reabertura da democracia do Brasil, enquanto os outros dois romances se passam no período da Comissão Nacional da Verdade.

A autora, frequentemente na trilogia, faz uso de relações dialógicas e analogias para mostrar como esse tempo atual ainda está grudado com um passado violento e desigual:

Tratava-se de uma luta simultaneamente necessária e inglória, a violência e o terror promovidos pelos agentes da ditadura eram proporcionais à má vontade política e jurídica em reconhecer esses crimes e à pressa em isentar o Estado de seu investimento ideológico, pessoal e financeiro no terror contra os próprios cidadãos. **O Estado brasileiro seguia sendo o Whitworth 32, a Matadeira, canhão adquirido para dizimar os sertanejos do arraial de Canudos no início do século XX. Que imagem, aliás, melhor para definir esse Estado? Contam que alguns canudenses se reuniram para atacar o canhão e, como os militantes contra o regime de 1964, morreram tentando.** [...] E os vencedores contam a história como querem. Inclusive não a contando. Inclusive falseando a verdade (Verunsch, 2014, p. 48, grifo meu).

Nota-se, no trecho grifado, a comparação do terror da Ditadura com os horrores vividos na Guerra de Canudos. O propósito da autora não é mostrar que os dois casos são similares, mas sim de expor esse padrão na forma como o Estado, em vários períodos históricos, se utiliza da violência e da barbárie para lidar com aqueles que se opõem a ele.

As duas últimas frases da citação, com Laura afirmando a maneira como a história é contada pelo lado vencedor, relembram o capítulo em que Martius, em *O som do rugido da onça*, escreve o documento contando sobre a captura de Iñe-e e Juri, alterando o fato verdadeiro e narrando como se o personagem e seu colega Spix tivessem salvado os meninos de uma comunidade indígena inimiga. Martius enfatiza que “expurgar, desviar, eliminar a variação torna-se um hábito para quem escreve ou reescreve a história” (Verunsch, 2021, p. 33).

Um outro trecho interessante em que a narradora realiza uma comparação entre o tempo presente e um tempo passado é no início do primeiro romance da trilogia, em que Laura, ao explicar o funcionamento e as tradições de Santana do Mato Verde para situar o leitor, faz uma descrição das mulheres da cidade, o modo como elas se vestem e se comportam, utilizando a famosa carta de Pero Vaz de Caminha:

Ali andavam entre eles três ou quatro moças, bem moças e bem gentis, com cabelos muito pretos, compridos pelas espáduas, e suas vergonhas tão altas, tão cerradinhas e tão limpas das cabeleireiras que, de as muito bem olharmos, não tínhamos nenhuma vergonha...
Ah, isso tirei da carta de Pero Vaz de Caminha ao rei de Portugal. É que, falando das pessoas que vêm dos sítios, por um momento me achei parecida com o marujão quando chegou por essas terras e viu as índias peladas. Mas foi um desvio (Verunsch, 2016, p. 17).

Laura poderia ter usado qualquer obra, música, livro, para descrever as mulheres de Santana, porém ela utilizou um documento que um explorador português enviou ao seu rei para descrever os habitantes de uma terra estrangeira e “selvagem”. Esse trecho também traz uma amostra da temática que Micheliny Verunsch iria abordar em *O som do rugido da onça* alguns anos depois.

A identificação de Laura com o ‘marujão’ português representa seu olhar estrangeiro sob Santana do Mato Verde: a personagem saiu de uma região metropolitana para uma cidade “no meio do nada”, perdida no mapa, com Santana podendo ser uma metáfora para o Brasil que esconde, dentro de si, a violência fundante que Verunsch cita frequentemente em suas entrevistas.

Nota-se como, na *Trilogia Infernal*, a autora realiza comparações e relações dialógicas com períodos históricos marcados pela violência e repressão. Nos dois trechos citados, Verunschik faz referência, respectivamente, à violência do Estado da República e à violência da monarquia portuguesa no início da colonização. Por mais que o último trecho não exiba uma cena de violência direta, ela faz referência ao ponto de vista europeu sob os povos originários do Brasil que desencadeou o genocídio e a catequização dessa população.

Verifica-se como em todos esses romances os personagens e narradores realizam comparações e anacronismos, como Schollhammer e Agamben citam em seu texto, com outros períodos históricos e outros casos de violência que se assemelham com o enredo principal da narrativa, com o principal objetivo de chamar atenção para essa violência estrutural que, de acordo com Verunschik, está na base fundante do Brasil.

5.3. A autoria feminina no Brasil

Em uma entrevista para a rádio Brasil de Fato, a escritora diz:

Eu estou sempre com esse flerte com a história. Embora ela seja ciência, ela também é uma narrativa que por muito tempo privilegiou o ponto de vista dos vencedores. O meu olhar para a história como ficcionista e como historiadora é trazer o documento para um outro lugar, de diálogo com o nosso tempo. E de perceber por quais frestas que a história mínima, a história do povo, daqueles que não detém o poder, como ela pode ser contada (Brasil de Fato 2022, s/p).

A ficcionista enfatiza a forma como o seu projeto literário possui como uma de suas propostas o “diálogo com o nosso tempo”, pegar o documento histórico e transportá-lo para um lugar onde as minorias sociais, que durante séculos foram excluídas dos arquivos e na produção de cultura, consigam narrar seu ponto de vista, similar com o conceito de Linda Hutcheon sobre metaficção historiográfica.

Quando é afirmado que a literatura escrita por mulheres foi apagada pela historiografia brasileira, não se trata apenas de não divulgá-la e fingir que ela não existe, houve uma tentativa, por parte dos críticos, de desmoralizar esses escritos, de tirar-lhes o mérito, a qualidade do texto enquanto literatura, como foi o caso do escritor e jornalista Olívio Montenegro (1953, p. 273) que, nos anos 30, escreveu que “a literatura de ficção, de autoria feminina, entre nós, tem sido quase sempre de um calete fraco. Sentimental e pueril [...]. São autoras mais fiéis ao sexo do que à literatura”.

Rita Terezinha Schmidt, em seu artigo intitulado “Refutações ao feminismo: (des)compassos da cultura letrada brasileira” (2006), afirma que, por mais que os estudos feministas tenham progredido e aumentado consideravelmente nos últimos anos no campo das letras, eles ainda são vistos com maus olhos pelos críticos e acadêmicos.

Para defender esse argumento, a pesquisadora realiza um revisionismo na história da crítica sobre livros de ficção de autoria feminina, expondo como essas obras foram analisadas levando em consideração mais o sexo da escritora do que o texto literário em si, sendo muitas vezes acusado, como o crítico Montenegro reiterou, de serem “sentimentais e pueris”, mesmo quando este não apresenta essas características.

É sintomático que a literatura canônica, aquela que adquiriu o status representativo de literatura nacional através do aval de historiadores e de críticos literários, se abstenha de contar essas histórias ou, pelo menos, silencie sobre a real dimensão dos infortúnios da brasilidade, limitando-se a sinalizar a ‘crise’ da identidade/autoridade do *pater familias* no contexto do declínio econômico da oligarquia rural e da conseqüente falência das relações familiares, como é o caso do clássico *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis. Nesse mesmo período, isto é, século XIX, outras histórias circularam, denunciando a farsa dos valores tradicionais da família patriarcal e a violência das relações de gênero, raça e classe no contexto de uma sociedade escravocrata e autoritária. E, pelo seu teor, estão longe de serem histórias sentimentais e pueris, como é o caso de romances como *Ursula* (1859), de Maria Firmina dos Reis, *D. Narcisa de Villar* (1859), de Ana Luiza Azevedo Castro, *Celeste* (1893), de Maria Benedita Borman, ou *A falência* (1901), de Julia Lopes de Almeida. A razão de os romances terem sido esquecidos pelas histórias literárias e de serem, hoje, considerados como objeto de interesse apenas para uma minoria de feministas comprometidas com a recuperação das vozes das mulheres no campo da produção literária do passado deve-se ao fato de a cultura letrada se recusar a atribuir-lhes qualquer valor, reservando-lhes o status de “literatura menor”, para não dizer irrelevante, sob a alegação de que são textos que não interferiram no sistema, uma atitude altamente reveladora da cumplicidade da cultura letrada com o modo de pensar – e de fazer – da classe dominante (Schmidt, 2006, p. 776-777).

A pesquisadora cita o nome de autoras como Maria Firmina dos Reis, Ana Luiza Azevedo Castro, Maria Benedita Borman e Julia Lopes de Almeida, que, de acordo com ela, publicaram obras no final do século XIX e começo do XX que não se encaixam na definição equivocada e preconceituosa do jornalista Montenegro, apresentando uma literatura de alta qualidade e não inferior aos seus consagrados colegas escritores.

Quando Micheline Verunschik declara que seu projeto em prosa tem como objetivo levar o documento histórico “para um outro lugar”, colocar os grupos excluídos pelo cânone e pela História como protagonistas de seus enredos, ela não está apenas exprimindo seu desejo

de ampliação e divulgação dessas histórias, mas também impedindo que elas sejam contestadas e desmoralizadas pela crítica literária que sempre inventou desculpas para colocá-las no status de “literatura menor.”

Por mais que seu foco seja a perspectiva feminina em oposição à dominância masculina, outros grupos minoritários estão presentes em seus romances, como os indígenas e seus descendentes representados por Iñe-e e Josefa, em *O som do rugido da onça*, e a questão LGBTQIA+ representada por Pedro, amigo de infância da perita, em *Caminhando com os mortos*.

Outro elemento da contemporaneidade que é muito visível na obra de Verunschik é a frequência de personagens femininas que não se adequam às funções domésticas e maternas designadas a elas, criando um novo sentido e uma nova representação à feminilidade, muito comum na literatura de escritoras femininas contemporâneas.

A pesquisadora Lúcia Osana Zolin (2012), em seu texto “Estereótipos em ruínas: a mulher contemporânea no imaginário de Luci Collin”, utilizando-se das ideias do livro *Pilares narrativos* (2004), de Débora Ferreira, analisa o modo como as personagens femininas contemporâneas representam uma ruptura na representação de personagens do sexo feminino brasileiras no cânone, que foram desenvolvidas de forma a não apenas simbolizar, mas também de idealizar o comportamento e a personalidade que a mulher brasileira precisa possuir:

À tradicional forma de retratar a mulher na literatura canônica, cumprindo, de algum modo, o *script* básico feminino traçado pela ideologia patriarcal, Débora Ferreira (2004) contrapõe o modo como escritoras brasileiras no século XX negociam construções de personagens e, por conseguinte, do nacionalismo brasileiro, que extrapolam a clássica configuração da mulher confinada no ambiente doméstico, desempenhando os papéis sociais para ela desenhados [...]. Eis o perfil das Marílias de Cláudio Manuel da Cosa, das Iracemas, Lucíolas e Aurélias de Alencar, das Carolinas de Macedo, das Capitus e Virgílias de Machado, das Madalenas de Graciliano, entre tantas outras (Zolin, 2012, p. 168).

De acordo com Zolin, a construção dessas personagens femininas canônicas funciona como uma espécie de alegoria com a formação da Nação com letra maiúscula. Ferreira e Zolin fazem um estudo semelhante, só que desta vez abordando a questão feminina.

As pesquisadoras defendem que, durante a história da literatura no Brasil, a caracterização e desenvolvimento das personagens femininas de autores masculinos consagrados teve como um de seus objetivos a idealização de uma mulher brasileira, a padronização da forma como uma mulher deveria se comportar tanto na esfera pública quanto

privada, similar com a proposta de Perrault e dos irmãos Grimm de educar as meninas com a história da Chapeuzinho Vermelho e outros contos com teor ideológico conservador.

De acordo com Ferreira e Zolin, a perspectiva e as ambições das personagens femininas começaram a mudar no momento em que as mulheres conseguiram, depois de muita luta, se encaixar na área da literatura no Brasil, com Clarice Lispector e Conceição Evaristo problematizando o lugar da mulher na sociedade e influenciando uma nova geração de escritoras da contemporaneidade, que criaram personagens femininas que rompem com o discurso patriarcal e maternal.

Na contramão das clássicas representações femininas referidas que, num certo sentido, compõem a alegoria nacional, está a pluralidade de representações que Ferreira (2004) sinaliza nas obras de escritoras brasileiras do século XX. Pluralidade essa que parece emergir de um esforço pela busca do que seja, de fato, brasilidade, apoiado mais na realidade empírica do que em utopias ideológicas comprometidas com o processo de elaboração da identidade do país (Zolin, 2012, p. 169).

Nota-se como o conceito de identidade brasileira e identidade feminina foram mudando de acordo com a entrada de mulheres no cenário literário. Tanto a brasilidade quanto a feminilidade não são mais uniformes e homogêneos, como eram representados na literatura clássica, e sim uma mistura de elementos fragmentados e heterogêneos, que traduzem o sentimento de confusão e multiplicidade dos grandes centros urbanos, que carregam dentro deles várias identidades femininas e vários Brasis.

As personagens femininas da *Trilogia Infernal* apresentam uma grande variedade de personalidades e comportamentos que não se adequam às características das personagens do cânone que Ferreira analisa. Laura e Susana resistem aos discursos patriarcais do Capitão Garrote de maneira completamente diferente.

Enquanto Susana entra em confronto com a figura paterna frequentemente, gritando e fazendo acusações, Laura é mais silenciosa e realiza comentários satíricos e debochados apenas na sua cabeça, evitando um embate direto com o seu pai, preferindo uma abordagem mais discreta, investigando as gavetas do delegado em segredo.

Minha irmã mais velha estava mesmo inconformada. Na verdade, minha irmã mais velha se conforma pouco com tudo. Papai diz que ela está ficando rebelde e eles batem de frente o tempo todo, num desgostar-se contínuo. Ela esperneia e grita e sai batendo as portas. Eu acho um desperdício ser assim, mas acho também que é preciso que alguém grite, mesmo que o outro rebata. Faz parte do mecanismo do mundo. E quando a coisa parece tão absurda, como essa de trazer um assassino pra dentro de casa, gritar sobre a

maluquice até parece saudável. Mas, no fim das contas, eu prefiro mesmo o silêncio e, se possível, nenhum confronto, ou nenhum confronto direto, especialmente com papai (Verunsch, 2016, p. 14).

Seu próprio relacionamento com Cristóvão, como analisado no capítulo anterior, é uma forma de resistência e uma espécie de confronto indireto: a personagem está mostrando, para o pai, subliminarmente, seu comportamento não submisso, diferentemente de Susana que mostra seu descontentamento de modo explosivo e verbal.

Outro elemento interessante a ser analisado sobre sua relação com Cristóvão é o fato de ele ser exclusivamente sexual, não havendo nenhum sentimento de amor romântico nele. Quando Laura reencontra Cristóvão no Rio de Janeiro, já adulta, e começa um relacionamento casual com o menino canibal, a personagem enfatiza que aquilo que ela sente por ele é tesão, e não o “obstáculo” do amor tradicional:

[...]. E eu me acabava de tesão por ele desde sempre. Tesão, não amor, esse obstáculo que coloca as pessoas em estado de caça a ser abatida. Tesão de olhar seu corpo e sentir o meu próprio se retesar, se molhar, a mínima carne pulsante e viva, o meu animal em contrações contra a costura do jeans e depois em espamos contra a carne simultaneamente macia e dura, vermelha e brilhante, do seu pau (Verunsch, 2018, p. 67).

A forma como a narradora descreve o ato sexual, enfatizando os movimentos de seus corpos e de seus órgãos sexuais, ressalta a ruptura no modo de representar uma personagem feminina na literatura, que de acordo com Zolin e Ferreira, sempre fora representada de modo a simbolizar uma mulher cujo papel dentro da relação era focado na maternidade e na constituição da família brasileira, renegando seu prazer sexual.

Ariadne, a mãe de Laura e Susana, também apresenta características que rompem com o modelo de mulher tradicional da literatura clássica brasileira, ao tentar resistir à dominação de seu marido, com o seu desejo de voltar ao ensino superior e realizando uma tentativa de fuga, como narrado por Susana no último romance da trilogia. Renata, por outro lado, seria o estereótipo de esposa ideal: dona de casa, submissa ao marido e se vestindo como se estivesse nos anos 50. “É uma mulherzinha que parece ter pinças no lugar de mãos” (Verunsch, 2016, p. 56).

Enquanto o sertão do cânone literário é representado por grandes fazendeiros donos de terras, Dona Branca é apresentada para o leitor no segundo livro da trilogia como uma das mulheres mais poderosas da região dos Gritos, matriarca da família e dona de uma das maiores casas do distrito, sempre mostrando compaixão e acreditando na redenção de Cristóvão.

Já Soledade, mãe biológica do menino canibal, torna-se uma donzela guerreira com um teor de Diadorim em busca de vingança, não apresentando nenhum sentimento puro e sendo influenciada pelo ódio, também sendo representada de maneira oposta às personagens que Zolin e Ferreira citam em seus trabalhos.

Verifica-se uma pluralidade de personagens femininas na obra de Verunschik, que resistem e confrontam discursos patriarcais de maneiras variadas ou escolhendo não confrontar. De forma similar com a Josefa tentando resgatar a memória de Iñe-e e sua descendência indígena, Laura tenta resgatar a memória de Ariadne, Renata e Soledade, devolvendo-lhes seus nomes à medida que a história vai se encaminhando para o fim.

Schollhammer enfatiza o modo como a Literatura Brasileira Contemporânea trabalha com a urgência do tempo presente, com a necessidade de, no escuro, visualizar as luzes que nunca chegam. O verbo “tentar” foi utilizado no parágrafo anterior porque, por mais que Laura tenha se empenhado durante a trilogia para fechar seu quebra-cabeça, nem todas as perguntas foram respondidas.

Os detalhes sobre a morte de Ariadne não foram encontrados e o responsável por ele não foi punido pela justiça. Micheline Verunschik está ciente de sua incapacidade de preencher todas as lacunas envolvendo a ditadura e a violência fundante contra a mulher, porém, mesmo assim, a autora escreve porque é uma urgência do nosso tempo, e não há nada, de acordo com Schollhammer e Agamben, mais contemporâneo do que isso.

5.4. Literatura, mulher e Ditadura

Regina Dalcastagné (1996), em seu livro *O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro*, realiza um extenso trabalho sobre a forma como os anos de chumbo foram retratados na literatura brasileira nas últimas décadas do século XX. No capítulo intitulado “As casas”, a pesquisadora mobiliza a questão feminina e o ponto de vista da mulher nos acontecimentos da Ditadura Militar, utilizando as obras *As meninas* (1973), de Lygia Fagundes Telles, *A voz submersa* (1984), de Salim Miguel, e *Tropical Sol da Liberdade* (1988), de Ana Maria Machado.

Aqui quem faz a história são mulheres comuns – indivíduos amedrontados que não só possuem outros problemas além daqueles enfrentados num regime autoritário como os explicitam continuamente. **A violência nas ruas, a repressão, a censura só fazem agravar existências já conturbadas, trazendo à tona dúvidas e angústias, ou, pelo contrário, escondendo**

sentimentos que deveriam estar a descoberto. Se parte desses problemas pode ser entendida como peculiar à existência humana, a maioria deles ainda é específica do gênero feminino, que pode estar longe de ser a minoria, mas continua sendo marginalizado dentro da sociedade. Por isso mesmo, entregar a narrativa a uma mulher é olhar a história sob outra perspectiva (Dalcastagné, 1996, p. 116, grifo meu).

Na oração grifada, a professora chama a atenção para o fato que as violências decorrentes da ditadura e da censura colocam um dedo em feridas já existentes. A violência estrutural e simbólica contra grupos minoritários, já trabalhada no primeiro capítulo, é agravada nos anos de chumbo, trazendo à tona problemas sociais que sempre estiveram enraizados na sociedade.

É nesse momento que Dalcastagné (1996, p. 13) enfatiza o ambiente da casa como um elemento frequente em narrativas sobre o regime militar sob o ponto de vista de personagens femininas:

Refúgio das individualidades, é ali que se processa o drama mais íntimo de cada um. Dores e tragédias podem ser encenadas em salões, gritadas nas ruas, mas é em casa, diante da cama vazia, do quarto desabitado, que a ausência se insinua, machuca aquele que ficou [...].

É sob o ponto de vista da mulher que se enxerga os anos de ditadura, é acompanhando seus passos, sua via-crucis atrás dos filhos, do marido desaparecido, que se dialoga com a história daquele tempo – quando angústia, medo e culpa se misturavam ao já complexo e acidentado jogo das relações familiares. Um tempo que nem mesmo a intimidade se via resguardada e não bastava se esconder dentro de casa para fugir à contaminação externa. A tirania entra por baixo das portas, pelas frestas das janelas, pelos buracos do telhado, agarrada nas solas dos sapatos. Assim, a casa é subtraída como espaço de proteção, perde sua pretendida imunidade.

É possível pensar a *Trilogia Infernal* e fazer uma reflexão a partir dessa ideia, visto que a casa não é apenas o espaço onde acontece a maior parte da narração de Laura, como também é o ambiente onde a violência física contra a Ariadne e Renata, mãe e madrastra de Laura respectivamente, são praticadas pelo delegado.

Enquanto Capitão Garrote tortura pessoas e subversivos no espaço público, no contexto da ditadura militar, ele também tortura suas esposas, na esfera do machismo e do patriarcado, na esfera privada, dentro de casa.

A ausência da mãe de Laura é algo que é sentido durante toda a narrativa. Ariadne, que queria voltar a estudar e que resistia ao autoritarismo de seu marido, se torna uma vítima de feminicídio, de violência contra a mulher, dentro de um contexto em que estavam ocorrendo vários desaparecimentos e perseguições decorrentes dos anos de chumbo. Desse

modo, sua morte ficou um pouco camuflada, se tornou apenas mais uma tragédia dentre várias que estavam ocorrendo naquele período.

É a personagem Laura, que se utilizando das relações dialógicas, da sátira, e da sua rede de apoio (quase exclusivamente feminino), que percebe que o assassinato de sua mãe não foi apenas no âmbito do regime militar, como também no âmbito do patriarcado. Esse elemento também foi percebido pela pesquisadora Eurídice Figueiredo (2023), como será mostrado a seguir.

A *Trilogia Infernal* ocupa um espaço diferenciado dentro do grupo de romances de Micheline Verunschik. Dentre todos os seus lançamentos, a obra que conta a história de Laura e Cristóvão foi o que menos chamou a atenção da crítica, fazendo com que houvesse poucos trabalhos sobre esse projeto.

Nossa Teresa: vida e morte de uma santa suicida ganhou o prêmio São Paulo de Literatura, enquanto *O Som do Rugido da Onça* foi contemplado pelo Jabuti, prêmio literário mais prestigiado do Brasil, mostrando a forma como a prosa da pernambucana é bastante considerada e respeitada no cenário.

Os livros que compõem a trilogia, entretanto, não receberam a mesma atenção que seus ‘irmãos’, sendo muitas vezes esquecidos em detrimento desses romances mais premiados e reconhecidos da autora, o que dificultou consideravelmente a busca de uma fortuna crítica da obra.

Além da tese de Berttoni Licarião, um outro trabalho que analisa esses três livros é o capítulo “Trilogia infernal de Micheline Verunschik: história de um país canibal”, da pesquisadora Eurídice Figueiredo, presente no livro *A literatura contemporânea de autoria feminina: trajetórias e transgressões* (2023), organizado pela Maria Zilda Cury, Sandra Regina Goulart Almeida e Cimara Valim de Melo.

De acordo com Figueiredo, a trilogia apresenta dois elementos que o diferem de outras obras brasileiras contemporâneas: o primeiro sendo sua ambientação, enquanto outros livros que possuem a Ditadura Militar como temática principal se passam nos grandes centros urbanos de São Paulo e Rio de Janeiro, como *K: Relato de uma busca* (2014), os romances de Verunschik acontecem no interior, em uma cidade pequena.

O segundo elemento se dá em relação à protagonista, que diferentemente de outras obras sobre a Ditadura onde o personagem principal é uma vítima de morte ou de tortura, aqui a personagem não é uma vítima direta e consegue, no final, depor contra o seu pai na Comissão Nacional da Verdade.

A pesquisadora também se atenta ao fato de que a trilogia não se resume apenas a questão da Ditadura, por mais que ela ainda seja central no conjunto da obra: ela também aborda a forma como a violência contra a mulher está conectada com a violência do Estado, não estando apenas na esfera doméstica como também na esfera pública:

É importante enfatizar que o mesmo homem que tortura e mata “subversivos” tortura e mata as mulheres. O feminicídio não está desvinculado das questões políticas que envolvem nossa sociedade capitalista de base patriarcal [...]. Em outras palavras, a violência de gênero não é só doméstica, ela está por toda parte e é praticada pelos defensores da moral e da religião que não seguem nem uma, nem outra (Figueiredo, 2023, p. 69).

Um outro elemento que a autora discute em seu texto é em relação à personagem Mariana, filha de um torturador argentino com quem Laura entra em contato com o objetivo de compartilhar suas histórias e tentar completar seus quebra-cabeças.

O primeiro elemento que chama a atenção em relação a Mariana é a forma como a personagem parece estar bem resolvida no que diz respeito ao passado sangrento de seu pai. Por mais que ainda estivesse abalada e deprimida, Mariana sabia o que fazer com as informações e segredos que possuía.

Encontrei-me com Mariana e Pablo em um boteco no centro. A primeira impressão que tive foi que ela parecia uma surfista, a pele bronzeada, sardas, os cabelos queimados de sol. Seu olhar, porém, parecia sempre triste, abatido. Ela, no entanto, tinha mais clareza do que queria, voltaria em um ano ou dois para a Argentina para com a amiga tentar juntar as filhas e filhos de torturadores em torno da defesa da verdade. Eu, do meu lado, não sabia o que faria com as coisas que ia descobrindo, os mortos do envelope pardo, o passado de torturador de papai, que ficava cada vez mais nítido. Eu não sabia o que fazer, mas sabia que não poderia parar (Verunsch, 2018, p. 53).

Figueiredo (2023, p. 72) afirma que tanto Laura quanto Mariana são representações de suas próprias nações: pelo fato da Comissão Nacional sobre o Desaparecimento de Pessoas (CONADEP) ter acontecido, na Argentina, no final do ano de 1983, mesmo ano do término da ditadura e da reabertura da democracia, com o objetivo de averiguar os casos de violação de direitos humanos e condenação dos militares responsáveis, a personagem Mariana não apresenta pontas soltas. Ela se mostra triste, porém com o seu quebra-cabeça fechado e finalizado.

Já a Comissão Nacional da Verdade, no Brasil, só aconteceu vinte e seis anos depois do término da Ditadura, fazendo que os crimes cometidos na época permanecessem

escondidos e ocultos por quase três décadas. Por conta dessa demora em julgar os responsáveis pelo regime, muitos desaparecimentos continuam até hoje sem resposta. Laura, a protagonista da *Trilogia Infernal*, representa essa ausência de encerramento, ausência de ponto final. A maior parte do enredo se resume a personagem tentando lidar com essa incógnita que não possui solução.

Nesse sentido, Laura e Mariana são metáforas vivas de seus países: na Argentina, os torturadores foram e continuam sendo condenados pela justiça, enquanto “o Brasil foi perdendo o foco de justiça e memória sob a balela de uma distensão lenta, gradual e segura, expressão inventada pelo general Geisel e que poderia ser traduzida como ‘uma bela cagada’ (VERUNSCHK, 2018, p. 53-54) (Figueiredo, 2023, p. 72).

Depois de sessenta anos do golpe militar, parece que o Alzheimer envolvendo a Ditadura retornou. Na época da Comissão Nacional da Verdade houve uma aumento bastante considerável de obras literárias e cinematográficas com a temática do regime, com muitos escritores e diretores realizando trabalhos ficcionais e não ficcionais sobre o período.

Além do campo da arte, houve inúmeras palestras, congressos e artigos acadêmicos publicados sobre a Ditadura, todos em consequência da chama que foi ascendida do interior do país em decorrência da Comissão Nacional. Um fator que contribuiu para que o assunto da Ditadura voltasse recentemente à tona foi o lançamento do filme *Ainda Estou Aqui* (2024), dirigido por Walter Salles, adaptação da obra literária de mesmo nome escrita por Marcelo Rubens Paiva (2014), mesmo escritor do best-seller *Feliz Ano Velho* (1982).

O filme, que conta a história do desaparecimento e assassinato do engenheiro Rubens Paiva pelas forças militares da época da Ditadura, e de como sua mulher, Eunice Paiva, lutou para que sua morte fosse divulgada publicamente pelo Estado e que seus responsáveis fossem punidos pela Lei, rapidamente ganhou reconhecimento nas redes sociais, reabrindo a discussão sobre os crimes cometidos na época do regime. Até o momento da dissertação, o filme arrecadou R\$47,5 milhões de reais, tornou-se a maior bilheteria nacional pós-pandemia e rendeu um Globo de Ouro à atriz brasileira Fernanda Torres, que interpretou Eunice, e um Oscar de Melhor Filme Internacional para o diretor Walter Salles.

Após o aniversário de sessenta anos do golpe militar ter passado quase batido pelo governo atual, que optou pelo silenciamento e pela não realização de cerimônias sobre o período histórico, uma obra de arte é responsável por reacender a chama que estava quase se apagando, fazendo com que a nova geração se conscientizasse sobre esse assunto.

Nota-se a importância de continuar produzindo livros, filmes, documentários e trabalhos acadêmicos sobre a Ditadura Militar que, ao contrário do que muitos falam, é um tema que nunca se esgota, sempre havendo elementos e narrativas para serem contadas e analisadas. Por mais que a produção dessas obras não solucione diretamente as raízes do autoritarismo do Brasil, elas produzem novas conversas e reflexões que mantêm as novas gerações conscientizadas e atentas.

Trazendo as reflexões de Schollhammer e Agamben para esse tópico, é possível afirmar que a urgência do Brasil contemporâneo é a constante restauração da memória decorrente do regime militar, que não pode ser lembrada apenas em aniversários de datas, mas anualmente, em todos os campos da arte e da crítica.

Além da temática da Ditadura Militar, um outro elemento que é peculiar da *Trilogia Infernal* e que diverge completamente de *Nossa Teresa*, *O som do rugido da onça* e *Caminhando com os mortos*, é o fato de que a personagem que está no centro da trama, Laura, não ser a mulher morta.

Por mais que Teresa não tenha voz na narrativa, ela ainda consegue ser o centro da trama, com todos os personagens e ambientações girando em torno de sua morte. O leitor fica ciente do que de fato aconteceu com Celeste a partir dos *flashbacks* fragmentados de Lourença e de outros familiares. Iñe-e é a única personagem feminina desses romances (fora da trilogia) que realmente possui uma voz narrativa.

Todas essas personagens, tendo voz ou não, estão no centro do enredo, sendo a ferramenta narrativa necessária para o enredo se entrelaçar, e todas elas são mulheres mortas. Na *Trilogia Infernal*, por mais que Ariadne e Soledade também sejam personagens femininas mortas, é Laura quem está no centro da diegese e a personagem, além de terminar a história viva, não sofre nenhum tipo de violência física direta. A autora pernambucana está realizando uma ressignificação de que o que é ser uma personagem feminina dentro de uma história de violência, dentro de uma literatura nacional comandada, em sua maioria, por homens.

6.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por mais que, nos últimos anos tenha acontecido um grande acréscimo de livros escritos por mulheres e por outros grupos sociais no campo literário brasileiro, elas continuam sendo minoria em um espaço dominado por homens, como aponta Regina Dalcastagné (2010) em seu texto “Representações restritas: a mulher no romance brasileiro contemporâneo”, presente em seu livro *Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea*:

O “tornar-se mulher” numa sociedade patriarcal, de que se falava Simone de Beauvoir, não é indiferente à situação de classe, à raça e cor, à orientação sexual. [...] Os dados mostram que, como conjunto, a narrativa brasileira contemporânea “moderniza” estereótipos de gênero, em vez de romper com eles. Ainda falta muito para que a complexidade da condição da mulher – das condições das mulheres – na sociedade brasileira de hoje ganhe presença na literatura (Dalcastagné, 2010, p. 62).

Por mais que as personagens femininas de Verunschik, em sua maioria, sejam protagonistas de suas histórias, muitas vezes possuindo voz, como no caso de *O som do rugido da onça* (2021), ou até mesmo narração, como na *Trilogia Infernal* (2016-2018), elas, com a exceção de Laura, possuem um fim trágico.

Teresa e Celeste já iniciam seus respectivos romances mortas e, mesmo nos capítulos que ocorrem *flashbacks*, elas continuam não possuindo voz. Iñe-e consegue se tornar onça em uma passagem simbólica, porém, seu corpo físico termina a narrativa sem vida. Laura é a única dentre essas personagens que, além de não ser morta, também não é vítima de uma violência direta.

Como dito no capítulo anterior, Verunschik, como autora contemporânea, está ciente da sua impossibilidade de sair do escuro e de propor mudanças significativas. Porém, com os seus romances, ela mobiliza a questão da violência contra a mulher sob vertentes que estão, de acordo com Ginzburg (2010), enraizadas na estrutura da Nação, com as questões da religião, do colonialismo e do autoritarismo.

As relações dialógicas de Bakhtin não servem para apontar discursos que não são completamente originais ou descobrir falas que possuem outras fontes, o conceito é relevante aos estudos contemporâneos por permitir observar como algumas questões complexas, como a violência contra a mulher, não são originadas e exclusivas de uma determinada época, de um determinado continente, de uma determinada instituição. A violência contra a mulher e, no caso da produção em prosa de Verunschik, a violência contra as demais minorias sociais,

não são algo isolado, individual. A violência por parte da religião não está separada da violência causada pelo colonialismo ou pelo autoritarismo.

Capitão Garrote torturou mulheres tanto em seu local de trabalho, na esfera pública, quanto dentro de casa, na esfera privada. Os cientistas Spix e Martius sequestraram Iñe-e e Juri tanto por uma justificativa científica quanto por um viés religioso, como observado no trecho “Fiquei persuadido de que esses selvagens não tinham ideia alguma do Deus bondoso, pai e criador de todas as coisas” (Verunschik, 2021, p. 34-35). As crianças indígenas, além de terem sido objetos de estudo científico, também foram catequizadas quando chegaram na Europa, com o objetivo de aprenderem a palavra “verdadeira”.

Nota-se como todas essas perspectivas de violência estão de alguma forma conectadas dialogicamente. No caso do objeto desta dissertação, a *Trilogia Infernal*, as violências estão conectadas não apenas de forma dialógica mas também no modo como a narrativa se estrutura. O encaixamento, conceito citado por Todorov (2009), serve aqui para separar esses dois tipos de violência: a violência da cidade pequena, no contexto pós-Ditadura, e a violência do sertão. No momento em que acaba a narração de Laura, a narração de Cristóvão é encaixada, articulando as narrativas em um jogo de quebra-cabeças composto por diferentes vozes.

A inclusão de uma história no interior de outra (Todorov, 2009, p. 244), que também sucede-se no momento em Laura visita o distrito onde Cristóvão nasceu para descobrir as origens da história dele, com a narração de Dona Branca, acontece com o propósito de juntar essas duas violências que, antes separadas, possuem agora características em comum, como a violência contra a mulher. Tanto Laura quanto Cristóvão perderam suas figuras maternas por conta da violência masculina.

A estrutura da narrativa de Micheliny Verunschik atua na articulação entre forma e conteúdo, como Todorov (2009, p. 218-219) diz em seu texto “As categorias da narrativa literária”:

O sentido (ou função) de um elemento da obra é sua possibilidade de entrar em correlação com outros elementos desta obra e com a obra inteira. O sentido de uma metáfora é o de se opor a tal outra imagem ou de ser mais intensa que ela em um ou muitos graus. O sentido de um monólogo pode caracterizar um personagem [...]. Cada elemento da obra tem um ou muitos sentidos (salvo se esta é deficiente), que são um número finito e que é possível estabelecer uma vez por todas.

Observa-se como o filósofo enfatiza a importância da estrutura e de elementos textuais, como a metáfora e o monólogo, para tentar entender e analisar um certo personagem ou uma situação no enredo. De pouco adianta classificar um tipo de narrador ou recurso estilístico sem mostrar, por meio da análise, o efeito que isso gera na narrativa.

Os estudos de Linda Hutcheon sobre a literatura pós-moderna também se encontraram fundamentais, visto que a Literatura Brasileira Contemporânea tem se mostrado preocupada com a reescrita de eventos históricos sob o ponto de vista dos conceituados ex-cêntricos.

Por mais que seja um pouco equivocado encaixar obras da contemporaneidade no conceito da metaficção historiográfica, é possível encontrar algumas semelhanças e pontos em comum, principalmente em ficções que buscam recontar a história da Ditadura ou da colonização sob outras perspectivas, pela visão dos ex-cêntricos.

O anacronismo, recurso que é criticado e excluído por parte de alguns historiadores, encontra, na literatura, um sentido. Para quem trabalha com a precisão de fatos históricos, utilizar termos e conceitos do tempo presente para atribuir significados de elementos do passado realmente pode ser problemático e deve ser evitado, como enfatiza a pesquisadora Iegelski (2022, p. 107) já citada:

Nós, historiadores, tememos e rechaçamos o anacronismo. Essa atitude apareceu mais fortemente desde a advertência feita por Lucien Febvre, quando escreveu que o anacronismo seria o pior “pecado”, o mais vexaminoso deslize que um historiador poderia cometer na sua tarefa de compreensão do passado.

Porém, na ficção pós-moderna e contemporânea, que lida em sua maior parte com a subjetividade e com o trauma, coletivo e individual, encontrar similaridades e paralelos entre contextos e épocas pode trazer algumas análises e resultados bastante interessantes, como o objetivo de Micheline Verunschik de tentar mobilizar as diferentes, mas não tanto, violências fundantes do Brasil.

Violências essas que são, se voltarmos aos escritos do sociólogo Johan Galtung, estruturais e simbólicas. Estruturais porque partem de grupos que possuem poder naquele contexto contra grupos que não possuem. Simbólicas porque são justificadas e amenizadas por instituições que são pilares na sociedade.

Micheline Verunschik consegue, com a *Trilogia Infernal*, captar e representar a polarização política do Brasil dos anos 2016-2018 pós *impeachment* em uma história que se passa, no primeiro volume, em outra polarização política decorrente da abertura da democracia. Utilizando-se da sátira e um pouco de ironia, a autora exhibe a hipocrisia daquela

sociedade e os discursos extremos que são frequentemente vistos em épocas de bastante polarização.

Com a personagem Renata, que sofre com um grave Alzheimer, a autora realiza uma reflexão sobre o esquecimento tanto individual quanto coletivo. A violência sofrida pela madrasta, mesmo sendo na esfera doméstica, não deixa de ser política e nem de se conectar com o contexto da Ditadura. Como Regina Dalcastagné (1996) enfatiza, é dentro de casa, no âmbito familiar, que a dor do regime é sentida.

Já Ariadne, com o seu novelo de lã, continua presente nos três livros que compõem a *Trilogia* mesmo estando morta. Laura sente a falta dela, sente a sua ausência, mesmo não a tendo conhecido. Ela representa a sua mãe com o símbolo do infinito e o desenha em toda a sua casa da infância, como uma forma simbólica de diminuir a influência do delegado. Ariadne, em sua eterna luta contra o Minotauro, representa aquela ferida que não se tem resposta, não se tem justiça e que continua aberta, se recusando a ser fechada.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009
- AMARAL, Rodrigo Augusto Duarte. Considerações sobre a violência pela ótica de Johan Galtung: alguns aspectos do terrorismo e o advento da intolerância. **Cadernos de Campo**, UNESP, Araraquara, n. 19, p. 101-116, 2015.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: HUCITEC, 2006.
- _____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: HUCITEC, 2002.
- BARBERENA, Ricardo. Quando a literatura brasileira contemporânea não se encontra na contemporaneidade. *In*: DALCASTAGNÉ, Regina; AZEVEDO, Luciene (orgs.) **Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea**. Porto Alegre: Zouk, 2015.
- BERGER, Peter Ludwig. **O riso redentor: a dimensão cômica da experiência humana**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.
- _____. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. *In*: _____. **A educação pela noite**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 241-260.
- DALCASTAGNÉ, Regina. Literatura e resistência no Brasil hoje. *In*: OLIVEIRA, Rejane Pivetta de.; THOMAZ, Paulo César. **Literatura e Ditadura**. 1. ed. Porto Alegre: Zouk, 2020, p. 17-30.
- _____. Representações restritas: a mulher no romance brasileiro contemporâneo. *In*: _____. LEAL, Virginia Maria Vasconcelos **Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea**. São Paulo: Horizonte, 2010.
- FIGUEIREDO, Eurídce. Trilogia infernal de Micheliny Verunschik: história de um país canibal. *In*: CURY, Maria Zilda; ALMEIDA, Sandra Regina Goulart; MELO, Cimara Valim de. (orgs.). **A literatura contemporânea de autoria feminina: trajetórias e transgressões**. Porto Alegre: Zouk, 2023. p. 59-76. Sandra Regina Goulart Almeida e Cimara Valim de Melo.
- GALTUNG, Johan. Violence, Peace and Peace Research. **Journal of Peace Research**, v. 6, n. 3, 1969, p. 167-191.
- GENETTE, Gerard. O discurso da narrativa. *In*: _____. **Figuras III**. São Paulo: Estação Liberdade, 2017, p. 79-343.
- GINZBURG, Jaime. Autoritarismo e literatura: a História como trauma. **Vidya**. n.33, p.43-52, jan./jun.2000.

_____. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas, SP: Autores associados, 2013.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2000.

IEGELSKI, Francine. História, literatura e anacronismo: a partir do realismo mágico latino-americano. **ArtCultura**: Uberlândia, v. 24, n. 44, p. 102-116, jan.-jun. 2022.

KUBOTA, Marília. Micheliny Verunschck investiga as raízes da violência no Brasil. **Escotilha**, 2018. s/p. Disponível em: <https://escotilha.com.br/literatura/livro-aqui-no-coracao-do-inferno-patua-micheliny-verunschck-resenha-critica/>. Acesso em: dez. 2024.

LICARIÃO, Berttoni. **Sintomas de precariedade: a memória da ditadura na ficção de Bernardo Kucinski e Micheliny Verunschck**. 2021. 295 f., il. Tese (Doutorado em Literatura) — Universidade de Brasília, Brasília, 2021

MATOS, Fábio de Oliveira. Um olhar sobre as representações sociais e a imagética na análise do espaço geográfico. **ACTA Geográfica**, Boa Vista, v.11, n.25, jan./abr. de 2017. pp. 95-110.

MONTENEGRO, Olívio. **O romance brasileiro**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

PERRAULT, Charles. **Chapeuzinho Vermelho/Le Petit Chaperon Rouge**. SOUZA, Elisângela Maria de (Trad.). MICHELLI, Regina; GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (Eds.). Coleção Charles Perrault – Vol. 1. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2019.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Centro e margens: notas sobre a historiografia literária. In: DALCASTAGNÉ, R; LEAL, V. M. V. **Deslocamentos de gênero na narrativa brasileira contemporânea**. São Paulo: Horizonte, 2010.

_____. Refutações ao feminismo: (des)compassos da cultura letrada brasileira. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 14(3): 272, setembro-dezembro/2006.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, R. **Introdução à Análise Estrutural da Narrativa**. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

TV CARAMURE. **Palavra&Ponto: O olhar decolonial de Micheliny Verunschck**. Youtube, 17. de out. de 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mqHWK3-1mTw>>.

VERUNSCHK, Micheliny. **Aqui, no Coração do Inferno**. São Paulo: Patuá, 2016.

_____. **O amor, esse obstáculo**. São Paulo: Patuá, 2018.

_____. **O peso do coração de um homem**. São Paulo: Patuá, 2017.

ZOLIN, Lúcia Osana. Estereótipos em ruínas: a mulher contemporânea no imaginário de Luci Collin. In: DALCASTAGNÈ, Regina; MATA, Anderson Luís Nunes da. (orgs.) **Fora do retrato: estudos da literatura brasileira contemporânea**. Vinhedo: editora Horizonte, 2012, p. 167-179.