

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

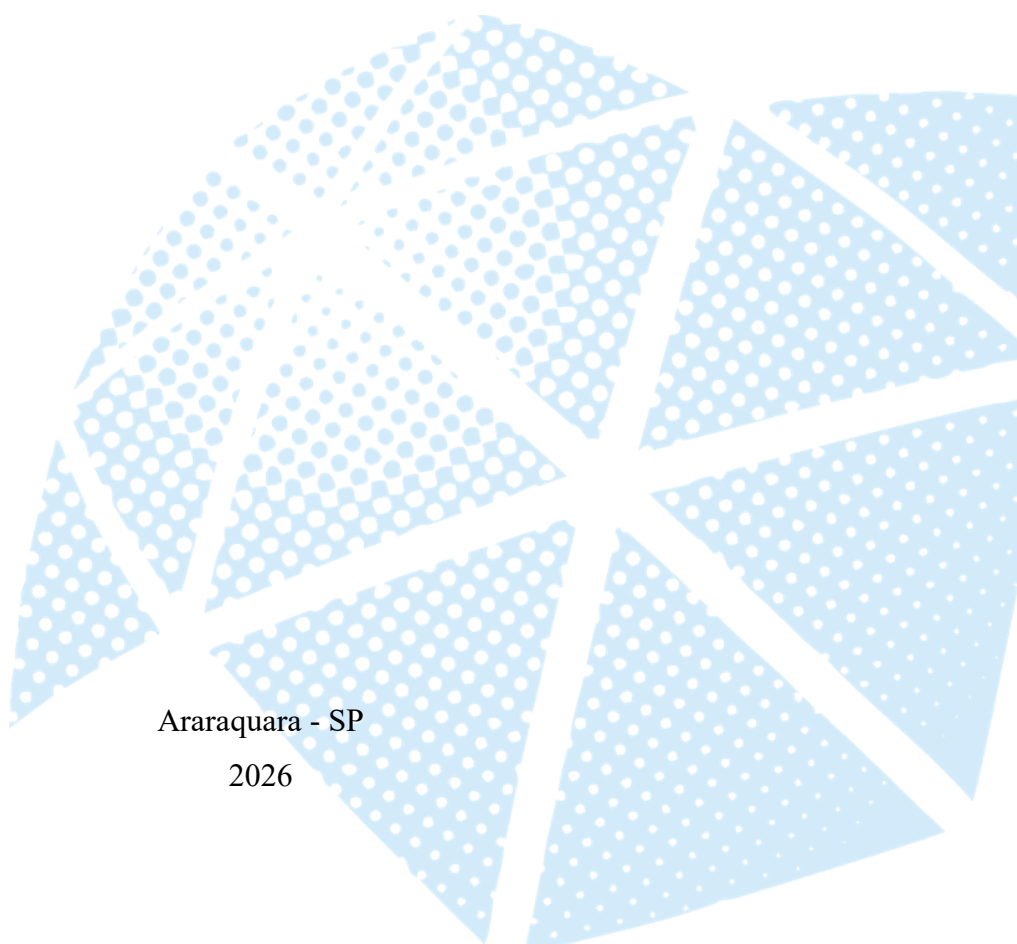
MIKELLY SANTANA RAMOS

AGORA, O OUTRORA:

imagens do passado e violência em *Caminhando com os mortos*, de Micheliny Verunschik

Araraquara - SP

2026



MIKELLY SANTANA RAMOS

AGORA, O OUTRORA:

imagens do passado e violência em *Caminhando com os mortos*, de Micheliny Verunschik

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para a obtenção de título de Mestre em Estudos Literários.

Área de Concentração: Teorias e Crítica da Narrativa

Orientadora: Profa. Dra. Juliana Santini

Araraquara - SP

2026

R175a Ramos, Mikelly Santana
Agora, o Outrora : imagens do passado e violência em Caminhando com os mortos, de Micheline Verunsch / Mikelly Santana Ramos. -- Araraquara, 2026
137 p.

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

1. Literatura brasileira. 2. Narrativa brasileira contemporânea. 3. Micheline Verunsch. 4. Violência. 5. Fantasmagoria. I. Título.

IMPACTO POTENCIAL DESTA PESQUISA

A pesquisa contribui para o avanço dos estudos sobre narrativa brasileira contemporânea, propondo uma leitura que articula representação literária da violência e permanências históricas, ampliando as possibilidades de interpretação da produção da prosa recente. Com isso, é possível fortalecer o diálogo interdisciplinar entre História, estudos da imagem literária da violência e estudos de gênero, ao favorecer reflexões críticas sobre mecanismos históricos e culturais que sustentam desigualdades e diferentes formas de violência contra as mulheres, evidenciando que determinadas formas de opressão não pertencem apenas ao passado, mas continuam sendo atualizadas no presente. Assim, o estudo possui contribuição relevante ao compreender a narrativa literária contemporânea nacional como um espaço que se utiliza da estética para potencializar críticas sociais e resistência contra injustiças historicamente reforçadas.

IMPACT POTENTIEL DE CETTE RECHERCHE

Cette recherche contribue à l'avancement des études sur le récit brésilien contemporain en proposant une lecture qui articule la représentation littéraire de la violence et les permanences historiques, élargissant ainsi les possibilités d'interprétation de la production littéraire récente. Elle permet de renforcer le dialogue interdisciplinaire entre l'Histoire, les études de l'image littéraire de la violence et les études de genre, en favorisant des réflexions critiques sur les mécanismes historiques et culturels qui soutiennent les inégalités et les différentes formes de violence faites aux femmes. Elle met ainsi en évidence que certaines formes d'oppression n'appartiennent pas uniquement au passé, mais continuent d'être réactualisées dans le présent. Par conséquent, cette étude présente un potentiel important en appréhendant le récit littéraire contemporain brésilien comme un espace qui mobilise l'esthétique afin de renforcer la critique sociale et la résistance face aux injustices historiquement perpétuées.

MIKELLY SANTANA RAMOS

AGORA, O OUTRORA:

imagens do passado e violência em *Caminhando com os mortos*, de Micheliny Verunschik

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para a obtenção de título de Mestre em Estudos Literários.

Área de Concentração: Teorias e Crítica da Narrativa

Data de defesa: 27/05/2026

BANCA EXAMINADORA

Presidente e orientadora: Profa. Dra. Juliana Santini

Departamento de Linguística, Literatura e Letras Clássicas / UNESP / Câmpus de Araraquara - FCLAr.

Membro titular: Profa. Dra. Fabíola Simão Padilha Trefzger

Departamento de Letras / Universidade Federal do Espírito Santo - UFES.

Membro titular: Prof. Dr. Paulo Eduardo Benites de Moraes

Departamento de Comunicação e Linguagem / Universidade Tecnológica Federal do Paraná - UTFPR.

Local: Formato virtual

Agradecimentos

Esta pesquisa nasce de um grande apreço pela cultura brasileira, pela literatura e pelas histórias que somente elas são capazes de contar. Porém, nada poderia ser concretizado sem a vasta rede de apoio que me acompanhou ao longo dessa jornada.

Agradeço a Deus, base de tudo, por me conceder vida, saúde e força, permitindo-me ocupar esse espaço e guiando-me por todo o caminho.

À Profa. Juliana Santini, por me orientar não apenas na pesquisa, mas também na vida, sendo um exemplo de generosidade e competência. Com ela, aprendi que tudo é um processo, que meus erros não representam fracasso (muito pelo contrário) e que sou capaz de encontrar, mais cedo ou mais tarde, todas as respostas que tanto procuro.

À Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, pela oportunidade aos estudos; ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, no meu querido campus de Araraquara, por possibilitar uma formação de excelência, respeito e humanidade. Especialmente, ao Prof. Gustavo de Mello, por me mostrar o caminho da pesquisa com amor, à Profa. Renata Junqueira, por me encorajar e torcer por mim, e ao Prof. Paulo Andrade, que hoje tenho o prazer de chamar de amigo.

Agradeço, também, a toda gentileza e atenção dos membros da Seção Técnica do PPG, do STAEPE e do Departamento de Linguística, Literatura e Letras Clássicas; à prestativa e querida equipe da biblioteca da FCL-Ar; ao time de limpeza/zeladoria e aos jardineiros, que sempre deixaram a universidade impecável para que eu tivesse conforto tanto ao estudar quanto ao colher todas as acerolas que conseguisse alcançar.

Ao Roberto, que carrega o título de meu melhor amigo desde a graduação e que, mesmo reclamando, assume esse cargo com mestria; também à Thaís, o R do meu D, uma dupla que jamais vou esquecer. Se não fosse por ele, certamente eu não teria conseguido iniciar o mestrado; se não fosse por ela, certamente não teria conseguido concluí-lo.

Aos meus pais, Dinalva e Sivaldo, que dão suas vidas para garantir que todos os caminhos por onde eu queira passar sejam, além de possíveis, amplos, tranquilos e serenos. Às minhas irmãs, Manu e Mica (que aqui também representa o Alan), por serem minhas melhores amigas e por me proporcionarem as maiores risadas da vida. Aos meus avós, Orli e José, por serem minhas raízes e por me ajudarem a lembrar de quem eu sou e de onde pertenço no mundo.

Por fim, ao meu noivo, Caio, por me mostrar que todas as histórias são melhores quando compartilhadas, por estar ao meu lado desde que me entendo por gente e por nunca soltar a minha mão, provando-me todos os dias que o amor é segurança, conforto e amparo – além de muita, mas muita felicidade.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

“Alguém na terra está à nossa espera.”

Walter Benjamin, em “Sobre o conceito de história”

RESUMO

Este trabalho realiza uma leitura crítica do romance *Caminhando com os mortos* (2023), de Micheline Verunschik, tendo como mote inicial as reflexões sobre o modo como a narrativa representa a articulação entre violência de gênero e a intolerância legitimada pela religião, tópicos cujas origens se revelam intrinsecamente vinculadas aos interesses de estruturas sociais hegemônicas, mantidas através de um processo histórico de injustiça e marginalização dos sujeitos. A estrutura fragmentária da narração desdobra-se a partir do assassinato brutal da personagem Celeste, julgada e condenada a uma espécie de ritual de purificação na fogueira, ao ser taxada como desvirtuada frente aos preceitos de uma sociedade marcada pelo patriarcado e pelo fanatismo religioso. A hipótese é de que a narração desse ato de violência, bem como de outras formas representadas no romance, adensa a presença de imagens autoritárias próprias do passado, resgatadas e reforçadas no tempo presente. Ao se valer do conceito de fantasmagoria como recurso que designa a presença dessa manutenção de um sintoma passado historicamente perpetuado e experienciado ainda no momento presente, nota-se uma relação entre a composição estética do romance, sobretudo na construção da voz narrativa, e as experiências travadas pelos personagens que sofrem fisicamente com a iniquidade. Diante dessa interligação entre os corpos das figuras femininas que são violentadas, os feminicídios que guiam a narrativa e os tempos que acabam se entrelaçando com suas irrupções no presente, o romance de Verunschik coloca em evidência as possibilidades de retorno das histórias dessas vítimas, como chama pulsante que revive a cada momento em que a imagem de uma fogueira ameaça ser reacendida.

Palavras-chave: violência de gênero; fantasmagoria; narrativa brasileira contemporânea; *Caminhando com os mortos*; Micheline Verunschik.

RÉSUMÉ

Ce travail propose une lecture critique du roman *Caminhando com os mortos* (2023), de Micheliny Verunschik, en prenant comme point de départ des réflexions sur la manière dont le récit met en scène l'articulation entre la violence de genre et l'intolérance légitimée par la religion, des thèmes dont les origines se révèlent intrinsèquement liées aux intérêts de structures sociales hégémoniques, maintenues par un processus historique d'injustice et de marginalisation des sujets. La structure fragmentaire de la narration se déploie à partir de l'assassinat brutal du personnage Celeste, jugée et condamnée à une sorte de rituel de purification par le feu, après avoir été qualifiée de déviante face aux préceptes d'une société marquée par le patriarcat et le fanatisme religieux. L'hypothèse est que la narration de cet acte de violence, ainsi que d'autres formes représentées dans le roman, intensifie la présence d'images autoritaires propres au passé, récupérées et renforcées dans le temps présent. En s'appuyant sur le concept de fantasmagorie comme ressource désignant la présence de cette permanence d'un symptôme passé historiquement perpétué et encore expérimenté dans le présent, on met en relation la composition esthétique du roman, notamment dans la construction de la voix narrative, avec les expériences vécues par les personnages qui souffrent physiquement l'iniquité. Face à cette interconnexion entre les corps des figures féminines violentées, les féminicides qui structurent le récit et les temporalités qui finissent par s'entrelacer dans leurs irruptions au présent, le roman de Verunschik met en évidence les possibilités de retour des histoires de ces victimes, comme une flamme pulsant qui renaît chaque fois que l'image d'un bûcher menace d'être rallumée.

Mots-clés: violence de genre; fantasmagorie; récit brésilien contemporain; *Caminhando com os mortos*; Micheliny Verunschik.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1:** *Angelus Novus* (1920), de Paul Klee.....p. 22
- Figura 2:** *A aparição de Salomé* [1876], de Gustave Moreau.....p. 56
- Figura 3:** *O nascimento de São João Batista* [1485], de Domenico Ghirlandaio.....p. 57

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 - As vozes do Mato: o narrador no projeto literário de Micheliny Verunschck.....	19
1.1 A digestão da violência na obra de Verunschck.....	19
1.2. A fragmentação e a pluralidade por excelência	28
1.3. <i>Caminhando com os mortos</i> : uma narração entre tempos, rastros e mágoas.....	36
CAPÍTULO 2 – Presença na ausência: as imagens fantasmagóricas no romance de Verunschck.....	52
2.1. Fantasmagoria: um olhar para a imagem	53
2.1.1. Possibilidades da irrupção: considerações sobre causas e consequências na fantasmagoria	54
2.1.2. Possibilidades de irrupção: considerações sobre espaço e tempo na fantasmagoria	61
2.1.3. Por que <i>fantasmas</i> ?.....	65
2.2. Sobrevivência e irrupção do passado no contexto da violência na literatura	67
2.3. Caminhar com os mortos: o retorno do passado	70
2.3.1. Movimento e clarão: os espectros femininos	76
CAPÍTULO 3 – A (des)construção corporal em contextos hegemônicos.....	87
3.1. O corpo subalterno.....	89
3.1.1. Subalternidade do corpo feminino: dominação entre gêneros	97
3.2. O corpo disciplinado.....	105
3.2.1. Corrigir a indisciplina: o corpo que desobedece	114
3.3. O castigo ao corpo controverso: Engole-Vento.....	117
3.3.1. O castigo ao corpo controverso: Till e Pedro	121
3.3.2. “A lei mais antiga do mundo”	126
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	130
Referências	133

INTRODUÇÃO

Em *Sobrevivência dos vaga-lumes*, Georges Didi-Huberman (2011) formula uma metáfora esclarecedora acerca do papel da literatura enquanto espaço de resistência, destacando a sua função fundamental na articulação de lutas frente ao totalitarismo. Pautado na falta de constância da luz emitida pelos vaga-lumes, o historiador da arte estabelece uma analogia entre os clarões incandescentes e a sobrevivência dos tempos na cultura. A luz dos vaga-lumes, constata o autor, emerge no mundo não para clarear o breu noturno nem para afastar predadores; ela se presta, sobretudo, a rituais de comunicação entre seus semelhantes. Esse gesto aparentemente modesto, de acender e apagar em instantes, pode ser compreendido como um esforço de produção de sentido, projetando imagens que se oferecem à interpretação dos tempos. A metáfora permite entender de que forma o presente é atravessado por vestígios do que parece ausente. Mesmo invisível na maior parte do tempo, sua manifestação intermitente garante a sua presença e, mais do que isso, proclama uma demanda de decifração.

A perspectiva do autor é explicitamente política. Trata-se de deslocar a visão frequentemente cunhada por ideais fascistas, que pressupõem a falta de consciência de ações plenas diante das ruínas de um passado, que avançam em direção a um presente, a fim de manter hegemonias, diluir injustiças e normalizar iniquidades. É nesse mesmo ponto que seus vaga-lumes incidem nas ideias de Walter Benjamin sobre a História:

Como não pensar, nesse sentido, no caráter intermitente (*saccadé*) da imagem dialética, de acordo com Walter Benjamin, essa noção precisamente destinada a compreender de que maneira os tempos se tornam visíveis, assim como a própria história nos aparece em um relâmpago passageiro que convém chamar de “imagem”? A intermitência da imagem (*image-saecade*) nos leva de volta aos vaga-lumes, certamente: luz pulsante, passageira, frágil. (Didi-Huberman, 2011, p. 46, grifos do autor).

Com a imagem dialética, Benjamin exprime o encontro entre passado e presente ao ser condensado de modo visível nas práticas de uma cultura viva. A característica dessas imagens é a sua capacidade de existir enquanto lampejo, ou seja, como uma construção instantânea de sentidos. O autor também reconhece um movimento duplo que parte da interpolação dos tempos: de um lado, é importante referenciar a sabedoria ancestral que o voraz progresso das tecnologias condenou como antiquado; de outro, há de se reconhecer que o mesmo processo de desenvolvimento cunhado por grupos sociais privilegiados acaba tornando a passagem do tempo desprovida de reflexão, o que possibilita a permanência de feridas que atingem as classes oprimidas, uma vez que foram abafadas e remontadas por diversas roupagens.

Empenhado em discutir este último ponto, Didi-Huberman rebate a ideia, que qualifica como apocalíptica, de que a tomada de consciência acerca das injustiças sociais dependeria de uma total transparência dos acontecimentos passados. Essa expectativa pelo explícito, contudo, paralisa a luta política e favorece o esquecimento, ao considerar que o passado retornaria como uma presença plenamente aparente, palpável e perene, não como resquícios de um trauma. Para o autor, é fundamental resistir e não se render às estratégias que promovem o conformismo e a indiferença em relação à História. O passado se faz presente por meio de sinais fragmentários, inscrito em gestos e imagens que, ainda que sutis, reativam lógicas autoritárias. Cabe ao observador reconhecer formas de percepção dessas imagens que exigem leituras atentas. Uma observação plena do instante do agora é capaz de tornar evidentes as incisões de um passado que retorna para dizer algo:

Para conhecer os vaga-lumes, é preciso observá-los no presente de sua sobrevivência: é preciso vê-los dançar vivos no meio da noite, ainda que essa noite seja varrida por alguns ferozes projetores. Ainda que por pouco tempo. Ainda que por pouca coisa a ser vista [...]. (Didi-Huberman, 2011, p. 52).

É nesse âmbito que a literatura se liga à coreografia dos vaga-lumes. Não basta perceber que os vaga-lumes seguem sobrevivendo, é necessário desenvolver mecanismos de interpretação para decodificar as suas mensagens. Firmar essa comunicação, em tempos autoritários, demanda certas astúcias que a arte da palavra domina. Valendo-se da filosofia de Agamben, Didi-Huberman (2011, p. 70) consagra a necessidade de

[...] dar-se os meios de ver aparecerem os vaga-lumes no espaço de superexposição, feroz, demasiado luminoso, de nossa história presente. Essa tarefa [...] pede ao mesmo tempo coragem - virtude política - e poesia, que é a arte de fraturar a linguagem, de quebrar as aparências, de desunir a unidade do tempo.

É preciso descobrir o que foi encoberto e entender que algumas injustiças continuam a projetar seus efeitos, mesmo que, em parte, sejam invisibilizadas com e pelo tempo. Didi-Huberman ensina que certos sintomas podem fugir da visão clara, mas nem por isso deixam de ser sentidos e sequer de existir. Dessa forma, a literatura se configura como um território importante de elaboração do que foi silenciado e do que tende a ser apagado em momentos tidos como apocalípticos. Ela se insere nesse contexto como elemento fundamental e sem descanso, consciente da luta que é capaz de travar contra épocas que parecem existir só pela escuridão. Ela reencarna essas experiências pulsantes, que insistem em permanecer, e dissectiona seus nódulos como forma de expressão. É nesse movimento que a prosa literária atual, com as histórias como

seu laboratório e a palavra como seu método, cria e reflete mundos, estimulando um campo fértil para a problematização das injustiças.

A literatura contemporânea brasileira cada vez mais se mostra engajada nessas lutas. É inegável como, nos últimos anos, a representação literária da violência está se destacando e ganhando inúmeras manifestações, sobretudo no que diz respeito aos direitos de minorias sociais, políticas e de gênero. Há uma incidência de narrativas que se pautam no desejo de escancarar violências de origens múltiplas, as quais se sobrepõem e se alastram. São expostas, assim, as violências de um passado que parece distante, mas que na verdade assombra suas vítimas com a insuperável presença da injustiça. Mulheres permanecem sendo flageladas, comunidades tradicionais são dizimadas, o Estado ainda procura censurar obras nas instituições educacionais e a liberdade de expressão acaba se limitando, pois o desejo é que ela desapareça.

Avaliando romances brasileiros publicados nas últimas décadas, Jaime Ginzburg (2010) orienta uma análise voltada à percepção de temas que convergem para um ponto comum: a partir do regime ditatorial iniciado em 1964, testemunhos, reivindicações e o reconhecimento das violências sociais passam a ser colocados em evidência nos textos literários. Nisso, reconhece-se que, no emaranhado de coincidências temáticas, existe uma resposta direta à História no que tange aos efeitos de ações degradantes aos sujeitos em suas individualidades, mas também numa dimensão coletiva. Nessas inquietações, apropriadas pela estética literária, colocam-se exatamente como oposição ao apagamento de suas experiências. O autor conclui que “o esquecimento é, nesse sentido, em si, uma catástrofe coletiva”, iluminando que a permanência dos temas sobre a violência pode “contribuir para evitar a banalização.” (Ginzburg, 2010, p. 149). A reincidência temática, portanto, deixa claro: agora é o momento para não se calar, para entender os meandros desse sistema.

Além disso, o efeito da experiência violenta promulgada pelo Estado “exigiu mudanças nas condições de produção literária, incluindo renovações de linguagem e rupturas com valores tradicionais.” (Ginzburg, 2010, p. 139). A violência na sociedade passa a ocupar uma pauta de destaque para compreender diversas outras realidades, contemplar inúmeras identidades e fazer refletir desigualdades. A linguagem é crua, pois o que ela representa é cruel, trazendo incômodos sociais cujo tempo – ou a abordagem que se passou a ter a partir dele – não foi capaz de cicatrizar. Assim, contemplam-se narrativas em que os limites da forma são colocados à prova, pois o próprio sujeito representado também o é.

Identidades historicamente marginalizadas tomam a representação para si e, nesse processo, as complexidades de suas fraturas são expostas. Compreende-se, diante disso, que os mecanismos de coerção não atingem a todos de modo homogêneo ou ordenado, pois alguns

corpos passam por aflições plurais que se coagulam instantaneamente. Esse é o caso do corpo feminino, que é afetado por estigmas antigos diversos e persistentes. Na coletânea ensaística *História das mulheres no Brasil*, organizada por Mary Del Priore (2022), Emanuel Araújo chama atenção para um esforço entre Estado e Igreja, que remonta a séculos, de manter a insubordinação feminina dentro de preceitos hegemônicos. Segundo o autor, a atuação das mulheres “ameaçava o equilíbrio doméstico, a segurança do grupo social e a própria ordem das instituições civis e eclesiásticas” (Araújo, 2022, p. 45). A História ocidental é marcada pela potência de interesses econômicos, políticos e identitários que procuraram expandir e dominar a organização social e os discursos populares em defesa dos preceitos patriarcais, cristãos, brancos e heteronormativos.

A tendência de incorporação da vulnerabilidade feminina também é problematizada pela crítica, observando-se como a exploração do tema da violência de gênero recebe notoriedade e projeção nos debates literários. Autor vencedor do Prêmio Jabuti de 2021, Jeferson Tenório traz um conjunto de obras que se conectam pelo quadro da violência racial no país. É interessante, todavia, dar destaque à posição que *Estela Sem Deus* (2018) ocupa em sua ficção. O romance tem como plano de fundo uma imagem que parte do Brasil da década de 1990, mas a narrativa se amplia e propõe um encontro íntimo com a realidade dos anos atuais, evidenciando um país estruturado pelo racismo. Nessas deliberações já profundas, engrena-se o maior tópico de propulsão do enredo: a experiência feminina.

O foco desse retrato é a vivência da jovem Estela, abandonada pelo pai em terra e pelo Pai divino – como sugere o título –, que sofre as duras consequências de uma sociedade calcada na manutenção de desigualdades. A sua experiência enquanto garota negra que procura encontrar o seu lugar no mundo é significativamente acentuada pela condição de ser mulher. A violência de gênero é expressa não somente com a barbárie das violências física e psicológica em ambientes públicos ou domésticos, de forma que também ressurgem no íntimo do reconhecimento feminino, como a segurança e a dignidade menstrual, o apoio familiar, a descoberta da sexualidade, entre outras necessidades, sem amparo. A obra explora de que forma instituições, como Família, Estado e Igreja, juntas, projetam limites à atuação, aos sonhos e ao reconhecimento da mulher em uma sociedade que aprende a marginalizá-la. A representação que Tenório empenha se confirma de forma precisa, com uma linguagem que extrai os sentimentos da personagem principal de modo direto e explícito, atenuando o sofrimento de Estela e aproximando o leitor de seus próprios incômodos.

Abordagem semelhante realiza Patrícia Melo, em *Mulheres empilhadas* (2019). A premiada autora, conhecida por explorar a temática da violência social, coloca em questão a

violência contra a mulher em cada camada proposta pelas seções de seu livro. O empilhamento literal de casos reais de brutais feminicídios, que são inseridos entre os capítulos da narrativa, articula-se à trama interna de uma narradora sem nome que abandona sua vida em São Paulo para esquecer a própria história e imergir em outras, no Norte do país. Nessa mudança motivada tanto por sua transferência profissional como advogada quanto, principalmente, pela agressão sofrida por parte do companheiro, a narradora passa por um processo de autoconhecimento enquanto mulher.

A estrutura da obra é singular e significativa, organizada em diversos núcleos justapostos que reforçam a fragmentação e a recorrência da violência. Ao se estabelecer no Acre, em meio às histórias e culturas daquela região, a narradora tem contato com um grupo de mulheres míticas guerrilheiras – as Icamiabas – que atuam na busca por justiça frente aos feminicídios. O romance proporciona um encontro íntimo das histórias que culminam na violência contra mulheres em diversos contextos, incluindo os mais banais e os mais íntimos, permitindo à narradora compreender e verbalizar o peso dessa violência em sua própria trajetória, marcada pelo feminicídio que vitimizou sua mãe. Entre muitos outros significados, *Mulheres empilhadas* escancara que esse é um tumor antigo, cujo caráter estrutural aponta para o risco de sua continuidade ao longo das gerações. Esse espelhamento torna o romance ainda mais provocativo, na medida em que destaca a repetição cíclica da violência e da dificuldade de sua ruptura.

Essas obras são breves exemplos de uma demanda de representação que dá visibilidade, cada uma a seu modo, às iniquidades crônicas de gênero na sociedade brasileira. Nota-se, nas últimas décadas, como o trabalho com a palavra é engrenado de tal maneira que, como esclarece Ginzburg (2010, p. 148), invade o espaço do leitor com uma força de abalo para que, em dada medida, ele reconheça e sinta a agonia que guiou aquele relato. Na mesma esteira se insere Micheliny Verunschik, com *Caminhando com os mortos* (2023), *corpus* deste trabalho. A autora pernambucana, de renome nacional e internacional, é conhecida pela sua escrita incisiva, que coteja a violência através de duras imagens que constrói tanto na poesia quanto na prosa. No seu romance de 2023, o leitor adentra a história da jovem Celeste, personagem que cresce em um ambiente tradicional o qual acredita, confirma e reproduz a ideia de que o maior infortúnio para um sujeito é nascer mulher. Acontece que, ao contrário dos ensinamentos que aprendera desde o berço, Celeste não se cala, tampouco se limita. Imersa, ainda, em uma sociedade de classes, que impõe a pobreza como um projeto engessado, ela sai de casa a fim de aumentar a renda da família e conquistar, como mulher, a sua liberdade.

O foco do romance não está no mundo que a garota enfrenta na jornada de partida – embora saiba-se que, para as mulheres, esse lugar nunca é seguro –, mas é justamente o mundo com que ela se depara no seu retorno. Quando Celeste volta depois de certo tempo à casa de seus pais, nos meandros de um Brasil desassistido, àquela altura dominado por ideais religiosos de uma vertente extremista da igreja evangélica, não é validada pelos seus como mulher, por não se submeter aos limites impostos pelo fundamentalismo ideológico conservador, mas ligada à figura de um espírito desvirtuante que deve ser morto e extirpado. Celeste é chamada de bruxa e, tal como fora tratada a subversão no tempo da Inquisição, é queimada viva. O romance se desenrola no histórico desse e de muitos outros crimes, com uma atenção sensível que problematiza as intenções que levaram àquelas consequências. A condução da narrativa expressa a noção de que a injustiça é povoada por ecos de vítimas que não conseguem e não podem se calar. As almas entram em procissão para abrir caminhos que devem, de algum modo, afetar os vivos. Torna-se pertinente, nessa premissa, observar a questão da violência sobre a perspectiva orientada pela fantasmagoria, conceito que permite perceber como eventos, muitas vezes não superados, conseguem sobreviver e atravessar distintos espaços e tempos, assim como apresentado por Benjamin.

Este trabalho trilha seu percurso por três direções que buscam chegar a um objetivo comum: compreender de que forma *Caminhando com os mortos* representa a violência de gênero e quais são as suas motivações no cortejo de imagens fantasmáticas ao longo da narrativa. Para isso, examina-se a maneira como a voz narrativa articula a condução da história para expor os efeitos da manutenção de estruturas sociais de poder e dominação. Os capítulos a seguir procuram encontrar essas respostas e propor a análise de como a narração, o tempo e os corpos do romance atuam em conjunção frente aos temores da violência. Essas leituras estão embasadas em observações teóricas específicas – seja sobre a voz narrativa, o tempo em trânsito ou os corpos das personagens – que são percebidas ora com sugestão ora com clareza nas nuances da enunciação da obra de Verunsch.

No capítulo inicial, “As vozes do mato: o narrador no projeto literário de Micheline Verunsch”, são discutidos conceitos sobre como a construção da voz narrativa, em *Caminhando com os mortos*, é afetada pela violência que corta a sua expressão. A ficção de Verunsch é apresentada nesse momento, confirmando o seu engajamento social e preciso ao dar voz a identidades marginalizadas historicamente. A observação da História é, inclusive, o ponto que guia o desenvolvimento das análises organizadas no capítulo, uma vez que são nas brechas do presente em que a narração do romance de Verunsch apoia seus destinos e apreende seus passados.

Em seguida, no capítulo nomeado como “Presença na ausência: as imagens fantasmáticas no romance de Verunschik”, são identificados os recursos que tensionam a representação fantasmática da violência. A possibilidade de intrusão de elementos e experiências do passado na realidade presente assinala um dos principais papéis da fantasmagoria: o de instaurar abalos na linearidade temporal, estabelecendo pontes entre momentos de tensão. Partindo dessa noção, o romance de Verunschik passa a ser avaliado também pelas considerações sobre o tempo presente e os vestígios do passado de corpos que continuam em marcha para o futuro, imagem que resplandece, inclusive, em seu próprio título. Com um exame sobre o tempo e os seus clarões, as discussões nesse capítulo evidenciam como a composição estrutural de *Caminhando com os mortos* mobiliza a sobrevivência das imagens como tópico para esclarecer o presente assombrado pelos traumas do passado.

Finalmente, o último capítulo, intitulado “A (des)construção corporal em contextos hegemônicos”, dedica-se a investigar como os corpos são construídos, encarados e, acima de tudo, marcados através de dinâmicas de dominação, disciplina e castigo, as quais conjuram parâmetros duradouros que norteiam a experiência de minorias em uma cultura que privilegia e normaliza a manutenção da injustiça. Os impactos relativos ao corpo feminino serão o ponto fulcral de uma interpretação que articula as ocorrências da violência de gênero que permeiam toda a narrativa.

Os estudos realizados nesta pesquisa são, ainda, embasados pela máxima que é projetada pela epígrafe do trabalho. Quando Walter Benjamin (1994, p. 223), em sua segunda tese “Sobre o conceito de história”, instiga o leitor a perceber que há inquietações na terra que permanecem ativas em relação aos vivos, alcança uma conotação relevante que confirma e qualifica o vínculo entre o passado e o presente. Os mortos aguardam que aqueles que permanecem respirando façam algo em favor de suas histórias perdidas, que revivam suas narrativas e que não descansem diante das chagas que aniquilam sujeitos e comunidades. Ao preconizar que “alguém na terra está à nossa espera”, Benjamin convoca à luta os que ainda dispõem de meios para agir, de modo a redimir aqueles que foram mortos como vítimas de ações deliberadas e executadas por um sistema de injustiças e impunidades. Sendo assim, *Caminhando com os mortos* é lido, aqui, para que se assimile o percurso iluminado pelos mortos e se tome como rumo essa mesma vereda, uma vez que andar ao lado dos que se foram pode ser um dos meios mais potentes de transformação do futuro que está por vir.

CAPÍTULO 1

As vozes do Mato: o narrador no projeto literário de Micheline Verunschik

Eu os conheço a todos.

*Reconheço-os pelas pisadas e por elas sei de seus humores,
de seus sentimentos, de suas urgências, preguiças, de seu contentamento ou aflição.*

Sei de sua grandeza e mesquinhez.

(Maria Valéria Rezende, em *Vasto mundo*)

1.1 A digestão da violência na obra de Verunschik

Autora de um projeto literário consolidado, Micheline Verunschik ocupa a cena literária brasileira das duas últimas décadas, articulando motivações formais e políticas. Sua prosa observa a realidade no que está oculto na penumbra do esquecimento, do que não foi ouvido ou do que ainda não foi elaborado. Escritora e historiadora, sua formação parece não deixar de acompanhar seus enredos e estética, os quais voltam-se para o passado aparentemente perdido em busca de novos sentidos para o futuro. É comum encontrar, em suas criações, personagens que miram o presente e se sentem instigados a modificá-lo através do esclarecimento do que se passou. Nesse movimento de retorno muitas vezes íntimo à História brasileira, as narrativas procuram não apenas compreendê-la, como também reinscrevê-la ficcionalmente. É dentro desse escopo que Karl Erik Schollhammer (2009, p. 12-13) reflete sobre como hoje, na literatura, há um “desafio contemporâneo [que] consiste em dar respostas a um anacronismo ainda tributário de esperanças que lhe chegam tanto do passado perdido quanto do futuro utópico”, evidenciando, ainda, o caráter de “presentificação” do passado enquanto mote para a composição ficcional empenhada em explorar o presente, aproximando a representação literária ao tempo e às ações do agora. Para o autor, quando o passado é presentificado, ou seja, quando passa a ser observado e questionado no hoje, é possível “reconstruí-lo literariamente”, e parece ser essa uma das empreitadas mais significativas de Verunschik.

Sem a devida superação, épocas marcadas pelo autoritarismo continuam a perturbar os sujeitos atingidos por consequências remanescentes, ponto que interessa a Verunschik na sua ficção. Em uma fala destinada ao site Amazônia Latitude, a autora realça a preocupação pessoal em retratar, na prosa, a “vida de quem sofreu violência de Estado, a violência de gênero, a violência por conta de sua origem” (Verunschik, 2023), procurando, dessa forma, repensar intervenções espaciais, agressões identitárias e ataques culturais, sobretudo às minorias sociais.

Com isso, ela propõe um olhar singular capaz de evocar agentes históricos que compõem injustiças e desigualdades quando o foco recai nas narrativas que rememoram as origens do país. Em entrevista dada à Revista Continente, no ano de 2023, Verunschik ainda afirma que seu papel como escritora, atualmente, em muito se compromete a “digerir” a violência no Brasil, entendendo como “digestão” o ato que reside, acima em tudo, em tornar a matéria bruta das experiências violentas em algo maleável – extraíndo o que pode ser assimilado e absorvendo as suas causas com consciência crítica – para, mantendo-se no campo semântico da digestão, não se engasgar com ela. Assim, a literatura da autora concentra-se em avaliar o desfalque que turva a observação de eventos passados, como situações que guiaram impunidades observadas no tempo presente, a fim de compreender e esclarecer formas de agir, de ser e de pensar dos sujeitos dentro da cultura.

Essa disposição fica nítida a partir da apresentação do seu romance *Caminhando com os mortos*. Como o segundo livro da então chamada *Tetralogia do mato*¹, nesta narrativa são colocadas em pauta violências fundantes de um país imerso na intolerância eufemizada como necessidade para uma suposta ordem social. A obra distancia-se da linearidade temporal e da objetividade descritiva para investigar de que forma a violência de gênero afeta corpos inseridos em um sistema patriarcal ao longo dos anos. Um feminicídio é o ponto chave que orienta a narrativa: o assassinato da personagem Celeste, jovem acusada de possuir o espírito do mal em seu corpo e que, por isso, é sentenciada à expurgação na fogueira. Tanto a condenação quanto a execução do crime são realizadas pelos seus pais, Lourença e Ismênio, e seu irmão, Zaqueu, personagens de origens simples e residentes em um sertão esquecido pelo Estado, o distrito rural Saco do Tapuio. Suas caracterizações são marcadas pelo fanatismo, sendo fiéis de uma vertente radical da igreja evangélica, a Congregação dos Justos em Oração, que chega à comunidade com um projeto semelhante ao de catequização na era colonial brasileira.

A narrativa parte da reconstrução do delito cometido contra Celeste, pois são vasculhados os antecedentes daquele povoado e os discursos que explicam e procuram justificar o assassinato. Nessa investigação, porém, é evidenciada a construção de uma sociedade rendida a um fundamentalismo religioso brutal, entrelaçado com feridas sociais primordiais, de comunidades tradicionais que sofrem com a marginalização, a desvalorização e a exploração. Tanto a desigualdade social quanto a de gênero são chagas profundas naquela região. Nesse formato de reconstituição e de hipóteses, no âmbito criminal, quem comanda toda a organização, assumindo a narração dos fatos, é a perita encarregada de cuidar do caso.

¹ A tetralogia é composta, até o momento, pelos romances *O som do rugido da onça*, publicado em 2021, *Caminhando com os mortos*, lançado em 2023, e *Depois do trovão*, a obra mais recente de Verunschik, de 2025.

A relação que esse *corpus* estabelece com a História do Brasil logo é visível em consonância com o que Renato Janine Ribeiro (1999, p. 10) reconhece, em seus estudos sociais, como o “mal-estar brasileiro”. Para o autor, existe uma agonia que permeia diversos exercícios dentro da malha social atual, oriundos de um histórico nacional que gerou traumas. Ribeiro destaca o fato de o país ainda não ter superado “duas dores terríveis, obscenas, a da colonização e a da escravatura” (Ribeiro, 1999, p. 11), afirmando que a sociedade que se construiu nesses momentos esteve fortemente pautada na exploração de recursos naturais, econômicos e humanos. O trabalho obedecia a esse processo de exploração; o sistema econômico, também. A cultura seria, ainda, a maior vítima desse processo, uma vez subjugada e dizimada segundo a ótica do colonizador. A exploração de nativos americanos, bem como da população africana, foi levada a tal ponto que desumanizou e silenciou a existência desses grupos, fraturas essas que não foram “realmente elaboradas e extirpadas do nosso caráter” (Ribeiro, 1999, p. 11). Somando-se a essa tese, o texto “A violência constitutiva”, de Jaime Ginzburg (1999), propõe que seja considerada, com igual atenção, uma terceira chaga presente na formação do Brasil: o período iniciado com o Golpe Militar, no recente século XX, cujas feridas permanecem abertas, assim como indica Ribeiro sobre a História nacional.

Quando os autores destacam tais períodos como constitutivos, eles estão edificando a ideia de que essas práticas do passado atravessam a realidade presente, ao considerar de que forma os vestígios, que remontam a outros tempos, podem ser identificados e sentidos por diversos grupos na atualidade, causando-lhes limitações, rebaixamento e dor: traços coloniais, por exemplo, ainda se presentificam nas relações de poder entre classes, raças, gêneros e culturas, como com a imposição de costumes externos em detrimento da herança deixada por povos originários – o que marca a presente negação dos costumes e da vida indígena no país –, bem como o machismo, o cristianismo e a exploração territorial em nome de um desenvolvimento ilusório da nação; a prática escravagista conserva-se naturalizada através dos ofícios precários e da marginalização dos corpos negros, que continuam compondo as periferias e os trabalhos de menor prestígio, junto ao racismo que habita pensamentos, linguagem, ações e instituições hoje; já a ditadura, por sua vez, permanece ocultando tanto as atrocidades cometidas quanto a sua culpa durante todo o seu processo, sobrevivendo no íntimo dos ataques contra a democracia e a liberdade de expressão no século atual.

Esse mal-estar é a condensação de um passado que não está no presente exatamente como foi um dia, pois, de fato, ele não é observado completamente. Porém, ele vem justamente do incômodo deixado como resquícios que fazem reluzir momentos de tensão, podendo se manifestar mais duramente de tempos em tempos. Isso leva diretamente à concepção fundada

por Walter Benjamin sobre as ruínas do passado. Em “Sobre o conceito de história” (1994), texto redigido durante o fascismo alemão, Benjamin apresenta um conjunto de teses curtas que buscam proclamar a interpretação do passado como método de resistência e de luta. O autor critica a abordagem da História a partir do ponto de vista progressista (oriundo da perspectiva burguesa do tempo, que confunde o progresso das técnicas com o progresso da humanidade), cujos fatos aconteceriam em ordem linear e em sucessão perfeita de acabamento. Essa ideia de passado deixado para trás para que o futuro possa prosperar é o novo foco, assim como o passado como elemento acabado e concluído tornar-se o lema para o progresso. No entanto, esse esvaziamento temporal, segundo Benjamin, possui dimensões avassaladoras, pois, ao desconectar o passado do presente, diversas injustiças poderiam ser deslocadas e desconectadas de suas origens, dificultando o seu reconhecimento e, conseqüentemente, a sua real superação. Para apresentar essas noções, o filósofo parte da imagem do anjo da história, inspirada no quadro de *Angelus Novus*, concluído por Paul Klee, em 1920.

Figura 1: *Angelus Novus* (1920), de Paul Klee



Fonte: Arte faz parte

Benjamin se apropria dessa obra para apresentar um cenário que materializa o encontro de um crítico com a História. Um dos pontos mais fortes do quadro está justamente nas cores escuras e nas formas bem marcadas dos olhos desse anjo. Boa parte da interpretação presentes nas teses do autor converge nesses olhos. O anjo está estático, voltado para trás, com as asas

abertas e os olhos arregalados. O que ele vê é o passado e, quando se vira para contemplá-lo, esboça essa expressão para além da surpresa, aproximando-se do espanto e do horror: o anjo vê ruínas acumuladas e uma catástrofe iminente – tudo diante dos seus olhos, que refletem toda a verdade e expressam todo o pavor. O anjo observa discursos e corpos esmagados por uma ideia de desenvolvimento temporal pautada no progresso fraudulento, conquistado por guerras ideológicas e violências físicas, em que o vencedor arruína a cultura do vencido, de modo a ocultar todas as vítimas desse processo.

Esse progresso é metaforizado por Benjamin como uma tempestade que envolve o anjo: “[...] uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu.” (Benjamin, 1994, p. 226). A tempestade é colossal e impetuosa, movendo fatos para frente sem qualquer tipo de reparação. Tal ideia justifica como a História não pode ser encarada apenas como linear e paulatina, porque dessa forma ela negaria a formação do presente a uma ilusória vontade de superação rumo ao futuro amparado no esquecimento. É por essa razão que a violência constitutiva, através de suas ruínas, abala estruturas sociais e de poder. A partir do momento em que a sua origem é esquecida, ela é naturalizada e encarada como destino comum e imutável. O conceito benjaminiano de “estado de exceção como regra” determina como o caos vai permanecer em voga enquanto a concepção de progresso for a única compreensão de tempo. A definição do presente oriunda dos vencedores é violenta, oprime e esvazia a pluralidade de pontos de vista, o que, em outras palavras, inviabiliza a condição, a reestruturação e, acima de tudo, o discurso dos vencidos.

O valor da linguagem nesse âmbito é crucial. Essa é a face de maior impacto da chamada “violência epistêmica” (Spivak, 2010, p. 47). No ensaio *Pode o subalterno falar?*, Gayatri Spivak esclarece como a realidade social é, na verdade, múltipla, com diversos sujeitos e grupos que compõem um determinado acontecimento. Esse acontecimento, no entanto, pode ser discutido e difundido pela História que comporta apenas um único ponto de vista, determinado, muitas vezes, por um narrador privilegiado, alheio à verdadeira luta ou à própria realidade. Assim, pouco da diversidade de olhares é levado adiante nas diversas esferas da representação. A hegemonia de certos discursos molda uma visão distorcida e, inclusive, incompleta da História, o que é capaz de acirrar relações de poder entre aqueles que possuem o privilégio da voz e os que são colocados em um espaço violentamente desvalorizado. A oportunidade da fala, ou seja, da contação de uma história, é uma vantagem valiosa. Portanto, como orienta a autora, explorar a enunciação é também uma luta.

Por essa razão, a violência epistêmica se torna ainda mais grave quando a sociedade se convence de que a ausência da pluralidade enunciativa é inevitável, pois responderia a processos comuns e naturais do progresso. Os saberes são colocados em uma escala de hierarquia, cujo topo é ocupado pelo desenvolvimento científico eurocêntrico, material e capitalista e, na base, encontram-se os saberes tradicionais e populares, taxados de arcaicos e pouco desenvolvidos. No entanto, considerando como regra essa hierarquia, a exclusão é aplicada na prática, com a capacidade de executar a substituição até a aniquilação do plural. Isso torna o discurso uma ferramenta afiada de poder, com valores hegemônicos pré-estabelecidos. Desse modo, é possível concluir que a violência epistêmica não provoca apenas o silenciamento das vítimas desses processos, mas altera as suas experiências futuras na sociedade, uma vez que direitos institucionais são revogados pela supressão de manifestações e objeções, pois há o pressuposto de que a realidade seria composta como uma única ordem, invisibilizando as suas causas e levando o “resto” a um campo desconsiderável.

As consequências dessa hegemonia são sentidas, hoje em dia, com os limites instituídos em relação à performance, reflexão e organização do indivíduo e dos grupos na sociedade. Na escala retilínea do tempo, quanto maior o progresso, mais distante estará o passado. É preciso voltar-se para o passado e, nos termos de Benjamin (1994, p. 225), “escovar a história a contrapelo”, desalinhar a linha progressiva e encontrar a heterogeneidade e, acima de tudo, as contradições. O interessante desse ponto de vista é que ele não busca somente redescobrir a verdade, pois ela está escancarada nas ruínas, mas interromper, de modo crítico, a permanência dos discursos dominantes.

Compreendendo essa tarefa, a obra de Verunschik engloba duras imagens e possui um apreço específico por lugares e sujeitos que pertencem às margens: o interior de um povoado rural, o sertão baiano, uma comunidade indígena no coração da Amazônia e tudo o que os personagens que vivem ali podem pensar, sentir e expressar. Em seu artigo intitulado “O narrador na literatura contemporânea”, Jaime Ginzburg (2012) analisa essas urgências contemporâneas, pontuando o fato de a literatura atual acomodar temas que procuram trabalhar as desigualdades que atingem sujeitos marginalizados ou pertencentes a minorias étnicas e econômicas. A ocorrência de temas relacionados à violência, bem como seus modos de representação, ganha força à guisa da maior consciência e das resistências sociais fortalecidas ao longo dos últimos anos na representação literária. Aparece, assim, a “enunciação do excluído” (Ginzburg, 2012, p. 214), que diz respeito aos sujeitos que nem sempre tiveram seus pontos de vista manifestados no cânone, este dominado por muito tempo pelas elites. Nessa conjuntura, há uma incidência de vozes que aparecem como contraposição ao domínio de

narrativas que pensam o Brasil a partir do ponto de vista dessas elites, estas capazes de continuar dimensões coloniais, minimizar ações violentas do passado e excluir a heterogeneidade na formação nacional. Esse excluído, conforme apresentado por Ginzburg, é aquele que foi afastado do centro da representação, ou seja, aquele que foi marginalizado, invisibilizado e silenciado na cena discursiva através dos mecanismos opressivos de poder.

Dessa forma, “poderíamos avaliar a contemporaneidade como um período em que parte da produção literária decidiu **confrontar** com vigor tradições conservadoras no país, em favor de **perspectivas renovadas**” (Ginzburg, 2012, p. 201, grifos nossos). Esse confronto que o autor expressa é interessante para avaliar a potência da linguagem incisiva de que muitos dos novos escritos fazem questão de se apropriar, como a obra de Verunschik o faz. Enquanto o processo de descentralização de vozes e expressões minorizadas tenha sido marcado pela violação de direitos, de modo brutal, compreende-se que a reparação disso não acontece sempre pacificamente e sem resistência da ótica conservadora. Essa tomada de espaço também acontece por via da expressão inovadora, denunciativa e afiada, com a intenção de representar a obscenidade da violência social ainda presente na realidade atual. Diante disso, para o autor, estaria aí a força de um “desrecalque histórico” (Ginzburg, 2012, p. 200), fato que condensa em uma nova forma, agora mais plural, de o país narrar a sua história.

A digestão da violência que a arte propõe está justamente no desrecalque. O recalcado é aquele que, acima de tudo, foi reprimido. O desrecalque é a tentativa de fazer com que esse elemento abafado volte à superfície e seja revisitado, ao invés de silenciado. Em *Dicionário comentado do alemão de Freud*, Luiz Hanns (1996) apresenta as possibilidades interpretativas do termo *recalque*, esclarecendo sua conotação em relação à ideia de afastamento forçado de algo que incomoda determinado sujeito. Recalcar pode ser entendido como o deslocamento de um conteúdo para o segundo plano, ou seja, para o subconsciente, mas que não permaneceria ali sem que o indivíduo exercesse certa força para mantê-lo fora de foco. De acordo com as traduções propostas por Hanns (1996, p. 363), o recalque “trata-se de um ‘empurrar de lado’ (desalojar do centro da cena) e não de realmente reprimido em definitivo. O material recalcado pressiona pela volta [...], fica como que num ‘salão contíguo ao consciente e tentando o retorno’ [...]”. Outro aspecto relevante ressaltado nesses estudos é que o ato de recalcar algo está associado a sensações de incômodo, pois a raiz do termo em alemão “remete a uma sensação de ‘sufoco’, ‘incômodo’, que leva o sujeito a desalojar o material que o incomoda” (p. 355). A presença do incômodo indica, desse modo, que o recalque necessariamente existe no contexto de um mal-estar. Além disso, se ele tende a retornar, é porque nunca foi eliminado: está à espreita no cômodo ao lado.

Considerando esses aspectos, o desrecalque estaria atrelado à libertação da força opressora que mantém o fato recalcado afastado da consciência, permitindo-se manifestar e, sobretudo, voltar à luz algo que nunca abandonou completamente o sujeito, permanecendo apenas em uma instância deslocada de sua atenção. A metáfora que o desrecalque histórico sugere poderia ser assimilada como a situação em que certos momentos do passado, especificamente aqueles caracterizados pela dor (ou seja, como um mal-estar que incomoda) e suprimidos uma vez, retornem ao horizonte da consciência, sendo expostos e, acima de tudo, trazidos para o debate e para a análise. O desrecalque histórico procura, então, trazer à tona o que causou o trauma coletivo para que este seja enfrentado, mesmo que simbolicamente. A digestão da violência na literatura, em seu processo de tornar visíveis dores histórico-culturais, questiona os efeitos históricos e a própria História, que, nas visões conservadoras e repressivas, eram negados. Verunschik recria a História para entendê-la. Seus romances mais recentes estão empenhados em refletir sobre ordens instauradas justamente nesses momentos de dor coletiva, como destacam Ribeiro e Ginzburg, o que é capaz de expor uma fratura pulsante no bojo das relações sociais em diferentes instâncias:

[...] o papel da literatura é pensar estes lugares incômodos da nossa formação. Meu projeto literário na ficção narrativa, e pode ser que um dia eu mude, mas por enquanto é pensar o Brasil e pensar suas idiossincrasias. Em *Nossa Teresa - vida e morte de uma santa suicida*, que é o meu primeiro romance, penso os efeitos do cristianismo. Na *Trilogia infernal*, falo da violência institucional da ditadura militar, da violência no campo e da violência contra a mulher... São os temas que circulam na trilogia. Em *O som do rugido da onça*, temos a violência colonial e este livro novo, *Caminhando com os mortos*, vai pensar esse lugar em que estão as igrejas evangélicas – um lugar de destruição e negação de tradições, do controle do corpo e desta associação que é absolutamente questionável com o que há de pior na sociedade. (Verunschik, 2023).

Como frisado pela própria autora, sua literatura, por vezes, incomoda. Isso se reforça pela condução dos enredos que expõem imagens concretas e impactantes, aguçando sentidos, como audição e visão, pois se valem da descrição minuciosa de ambientes e corpos que denunciam tanto a agonia das personagens vítimas dessas violências quanto a ideologia dos sujeitos que as praticam. Além disso, esses temas são estruturados a partir de uma proposta em um movimento de observação do passado que toma como ponto de partida, inicialmente, um afastamento temporal para, só depois, propor a aproximação com um olhar mais crítico e analítico, o que realça a percepção das fissuras presentes nas narrativas históricas e a subversão dos valores enviesados que essas narrativas perpetuam. Nos seus enredos, essas rachaduras são expressas no modo de organização das reflexões que seus personagens e narradores querem

oferecer a cada um desses traumas. Seus narradores são perspicazes à medida que expõem tal patologia, conduzindo a representação dessa tensão de modo incisivo – como aquele que toca na ferida ou, ainda, que assume a posição do anjo da História.

Os próprios títulos das obras já colocam em destaque essa tendência. Para observar isso, tomam-se como exemplo os dois primeiros títulos apresentados no excerto acima: *Nossa Teresa - vida e morte de uma santa suicida* (2014) combina o sagrado e o profano ao santificar um agente que cometeu um dos mais horrendos pecados, que é o atentado contra a própria vida. Os tais “efeitos” do cristianismo começam desde essa contradição que marca o enredo: os interesses próprios dos representantes religiosos, enquanto executados, são capazes de relevar todo e qualquer pecado, uma vez que um dos poderes de Teresa foi, justamente, profetizar que o padre com quem trabalhava na igreja seria Papa, o qual a canonizou. Aqui, a narração é conduzida por uma figura masculina já idosa, que provoca o leitor com questionamentos acerca do que se pode encarar como pecado e santidade. A diegese é bastante fragmentária e, às vezes, parece distanciar-se da história de Teresa. Nesse percurso elíptico, porém, o narrador prova que pouco se interessa pela jornada de Teresa, mas, sim, pelo fato de a suicida entrar no céu com tamanha glória. Mostra-se, portanto, que o pensamento social intervém na religião e que toda regra, quando se quer, tem a sua exceção.

A *Trilogia infernal* também é subversiva pelo seu título, que destaca o lugar para onde vão as almas que devem sofrer por toda a eternidade. Essas narrativas, como a anterior, seguem a crítica e a fragmentação, mas talvez de modo mais organizado que *Nossa Teresa*, uma vez que cada livro que compõe o conjunto é elaborado a partir de um ponto de vista diferente, mas através da mesma história: *Aqui no coração do inferno* (2016), *O peso do coração de um homem* (2017) e *O amor, esse obstáculo* (2018), apresentam a história de Laura, criança que, no primeiro romance, é obrigada a permanecer em silêncio e sem questionar as decisões e o passado da família, esta regida pelo pai, um delegado áspero e cheio de mistérios. Este leva Cristóvão, um menino como Laura, para permanecer em cárcere privado em sua casa, por ser acusado de canibalismo. Na segunda narrativa, este menino ganha foco, sendo apresentada a sua jornada em meio à extrema pobreza, que beira a indigência, até o momento do seu crime. Finalmente, a última publicação, como uma resolução das pontas soltas deixadas pelas primeiras, gira em torno de Laura já adulta, esmiuçando o passado de seu pai, militar atuante no período ditatorial, o mesmo que procurou proteger Cristóvão, mas agora acusado de ter assassinado a própria esposa e mãe de Laura. São três visões de uma mesma história, mas que ainda guarda diversas rachaduras. O ponto chave da trilogia são os silêncios remanescentes da ditadura militar e da ausência do Estado em um sertão perdido no espaço e no tempo, pois a sua

invisibilização e as omissões do seu passado são o mote para as vozes² que conduzem cada um dos três volumes. A estética dos livros é árida, reforçada por imagens e linguagem que concretizam a violência estatal, as dores desse desamparo e a repressão militar. Esse inferno é o sertão, o coração dos homens que vivem ali e as experiências que os acometem em meio àquele palco diariamente.

Essa preferência pelos desvios de caráter e pelos espaços e personagens inferiorizados configura imagens centrais sobre a violência na obra de Verunschik. Os recursos formais que a autora vem desenvolvendo com sua literatura conversam com essas preocupações: há uma incidência de arquivos, documentos jornalísticos e motivações reais que invadem a sua ficção, reforçando a verossimilhança, mas também, aproximando o leitor contemporâneo dos problemas que ele mesmo pode perceber a sua volta. Nessa mescla entre o real e o ficcional, suas obras evidenciam o resgate histórico do Brasil e as inúmeras vítimas que foram sendo alvo no seu processo de formação, como verdades que a arte tem coragem de apresentar e que inquietam as memórias e os sujeitos. Dentro do projeto estético da autora, essas características reforçam as urgências contemporâneas em uma sociedade que ainda é mergulhada em hipocrisias estruturais de desigualdades fundantes.

Aí se coloca a tendência de reparação histórica de Verunschik, advindo desse interesse nas histórias dos sujeitos marginalizados. Seu mais premiado romance, *O som do rugido da onça* (2021), já adverte: “Quem não tem a palavra está morto” (Verunschik, 2021, p. 27). A autora chama à vida, por meio da ficção, os mártires sociais do cotidiano. Em decorrência disso, exprime-se a consciência de que um evento histórico, que foi narrado por anos a partir do ponto de vista de um dado grupo dominante, provoca uma série de problemas que permeiam desde a constituição da identidade nacional até a autenticação de direitos que garantem a sobrevivência dos grupos minorizados.

1.2. A fragmentação e a pluralidade por excelência

Analisando as representações artísticas no contexto do pós-guerra, Theodor Adorno (2003) identifica o aparecimento de uma nova perspectiva, que denomina de posição dos narradores, a qual vai se consolidando ao longo do século XX. Adorno reconhece que a dor e o trauma de momentos marcados pela violência no âmbito social não passam alheios pelo ato de narrar. Algo incomoda o narrador e a forma narrativa não suporta: fraturas são percebidas ao

² A partir das considerações apresentadas no *Dicionário de teoria da narrativa*, de Reis e Lopes (1988), o termo *voz*, que de agora em diante será tratado desse modo, está relacionado à instância narrativa daquele que enuncia a história, ou seja, é aquele que dita e materializa o enredo, seja participando dos fatos ou não.

longo do texto, o que pode implicar na ausência de linearidade temporal, na manifestação de pensamentos encadeados de modo desordenado, aspirando o subjetivo, e de memórias que invadem, sem aviso, o horizonte do narrador. A entidade narratológica é desestabilizada, impactando profundamente os modos de representação da História através do engajamento ideológico dos narradores e da estrutura fragmentária da narração.

É importante retomar o aporte teórico desenvolvido por Ginzburg (1999), anteriormente mencionado, para explicar a prevalência dos narradores descentrados, pois agora é preciso analisar a forma como esses se expressam, pontuando o modo pelo qual o encadeamento narrativo é detentor dessa tendência de abalo e como as experiências de cada sujeito transparecem legitimamente no discurso, gerando outras possibilidades de expressar o que, muitas vezes, não é dito, é difícil de ser formulado ou considerado como indizível. A tentativa dessa enunciação faz com que a narração passe pelo processo de “uma renúncia aos modos convencionais de representação, pois estes seriam incapazes de preservar a singularidade da experiência e a perplexidade que deve acompanhá-la.”, já que o “questionamento dirigido ao estatuto da linguagem, dos modos de representação e das formas artísticas tradicionais está ligado a uma busca de renovação da expressão.” (Ginzburg, 1999, p. 133). A expressão se renova e o narrador faz questão de expor isso ao leitor, evidenciando como, perante a dor, a linguagem se modifica e pode ser, inclusive, insuficiente.

Como visto, alguns dos primeiros enredos de Verunschik já apresentam, ora com maior, ora com menor intensidade, tendências à ausência de linearidade e à manifestação de um caráter polifônico (Abreu, 2024) nas narrações. É possível dizer, todavia, que essas características vão ganhando maturação até chegarem a seus últimos livros, com a efervescência dos romances mais recentes publicados pela autora. Verunschik, com sua forte presença nos debates sobre literatura, nas rodas de conversa em divulgação dos seus trabalhos, em plataformas digitais, entre outros veículos de comunicação, parece sempre mostrar a sua preocupação, primeiramente, com as histórias vivenciadas no coletivo brasileiro, mas diante de tópicos particulares de cada período. Tudo isso pode ser observado com ainda mais destaque a partir do lançamento do romance *O som do rugido da onça*, em 2021. Com a publicação dessa obra, a autora afirma ter adentrado em um espaço cujos interesses não cabiam apenas em um livro. Para Verunschik, esse romance foi um ponto notável no seu projeto literário por ter definido os rumos das suas próximas narrativas (Verunschik, 2025). Há preocupações que começam com *O som do rugido da onça* e que vão se estendendo nas publicações que o sucedem, consolidando um conjunto de narrativas com um mesmo foco e estabelecendo um diálogo temático, recurso que Verunschik tanto aprecia trabalhar. Inicia-se, assim, a *Tetralogia do Mato*. Conectam-se, ao

romance de 2021, *Caminhando com os mortos* e o seu trabalho mais recente, *Depois do trovão* (2025), obras que não buscam dar continuidade a uma única história, mas que estabelecem correlações a fim de refletir acerca de uma questão específica de incômodo na formação do Brasil. O mote principal desse projeto que se circunscreve nas obras de Verunschck é exibir a essência do país, desde a sua formação, com a colonização dos sujeitos e dos espaços, até o que hoje pode ser visto como suas ruínas, com o caráter exploratório que ainda não foi erradicado.

A própria organização da tetralogia já é um exemplo da liberdade formal nas obras da autora. O conjunto não obedece a uma ordem direta entre os seus enredos, embora seja comum encontrar, em sua obra, histórias continuadas, como na *Trilogia infernal*, mas, aqui, não. O fio condutor que liga todas as obras é ainda mais nebuloso e só foi discutido, pela crítica, um tempo depois da publicação do segundo livro da coleção. Em 2023, entrevistada por Stefânia Chiarelli para uma matéria no jornal *Estado de Minas*, Micheliny Verunschck – que já havia colhido bons frutos com o sucesso *O som do rugido da onça*, como os prêmios Jabuti e Oceanos (ambos em 2022), e iniciava a sua jornada na divulgação do recém-lançado *Caminhando com os mortos* – encontra o nome da sua, até então, trilogia, reconhecendo uma potência que parece incorporar em todos os seus enredos: o mato. Àquela altura, a chamada *Trilogia do Mato* foi uma denominação apropriada pela autora depois de um apontamento perspicaz de Chiarelli às últimas publicações, quando a crítica percebe tanto o termo *mato* presente em destaque nos enredos, como uma grande entidade onipresente e onisciente, quanto a própria ideia de trazer a potência do “espaço natural” como aquele que impõe uma reação aos sujeitos, através das múltiplas interferências que recebe, mas nem sempre sendo o lugar acolhedor e tranquilo que a natureza poderia indicar (Chiarelli, 2023).

Em 2025, depois da publicação do terceiro romance da trilogia, *Depois do trovão*, a autora anuncia a extensão do seu conjunto, prometendo um quarto e último romance para se ligar ao *Mato*, fazendo menções sutis de que a próxima obra terá como mote o incêndio do Museu Nacional do Rio de Janeiro, tragédia histórica ocorrida em 2018. Com as publicações já realizadas, a agora *Tetralogia do Mato* vai traçando um percurso pela História brasileira entre lugares aparentemente afastados da cidade ou, pelo menos, distantes do campo de preocupação dos grandes centros urbanos e das pujantes mídias digitais, ao desarquivar passagens históricas emblemáticas. Nas últimas obras publicadas por Verunschck, procura-se ouvir, no que restou da mata que sempre caracterizou o país, as identidades que já deixaram sua marca ali e que continuam querendo ser ouvidas: “O mato falava com as gentes, conversando com sua língua de folhas e flores e espinhos e raízes retorcidas” (Verunschck, 2023, p. 131). Nesta imagem, a força do mato, ora branda, com suas flores, ora cruel, com seus espinhos, é posta em evidência

e cabe aos personagens de seus romances procurarem ouvir o que essa potencialidade tem a dizer. Essa é a chamada “língua do mato”, apresentada por Verunschck (2025) em bate-papo conduzido por docentes da Universidade Federal Fluminense, que guia a tetralogia.

Essa ideia é explicada do seguinte modo: segundo a autora, é preciso ter compreensão do lugar que cada cidadão ocupa e representa na sociedade. Em um país sangrando diante da violência institucionalizada pela intolerância em diversos âmbitos, pelo patriarcado virulento, pela exploração do espaço natural e pela perda da memória nacional, que parece fundamentar tantos outros problemas, as respostas para superação dessas mazelas serão encontradas no mato. A língua do mato é aquela que guarda a História e explica o presente. Para Verunschck, somente com esse olhar “iluminado”, que se desenvolve a partir da orientação do mato, será possível pensar em projeções justas e elucidadas ao futuro. Nos romances da autora, como já dito, existe a ideia muito forte de que o Brasil deve se versar no que ensinam os saberes ancestrais da cultura originária, como forma de humanização e respeito não só com aqueles que já se foram, mas com o que se deseja desenvolver como sucesso no futuro. Assim, sua literatura alcança o viés político, embora não documental, pois continua com seu trabalho com a linguagem ficcional, mas de modo a representar urgências que pululam no mundo contemporâneo.

Esse mato possui uma presença avassaladora nos três primeiros romances da tetralogia, seja guiando a narração ou gerando os enredos. A língua do mato, desse modo, está disposta em diferentes escalas. Em *O som do rugido da onça*, o mato se comunica com os sujeitos. Nesse romance, é contada a jornada de duas crianças indígenas, Iñe-e, a menina de origem Miranha, e o menino de ascendência Juri, que foram traficadas, como espécie de artefato de viagem, por dois cientistas e exploradores alemães, Spix e Martius, em sua famosa e real expedição ao então chamado “Novo Mundo”, no século XIX. A narrativa apresenta a viagem de retorno do continente americano ao europeu, aprofundando-se na travessia do oceano, nas identidades deixadas para trás e nos desafios vividos nas terras encontradas. Nesse pequeno mundo particular daquele navio e nas estranhezas passadas por Iñe-e, sobretudo, é retratado o que foi a colonização brasileira, através da violência física, com os ataques, os sequestros, a dominação, a compra e os deslocamentos deploráveis de sujeitos indígenas por europeus, até a violência simbólica, com a ausência de direitos básicos, como à terra, à identidade e, mesmo, à língua dos povos nativos brasileiros. A narrativa, inclusive, começa expondo esse fato: “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.” (Verunschck, 2021, p. 14).

Diversas vozes emaranham-se entre si no romance, como o rio, o mar e os sujeitos que se relacionam com aqueles espaços, conduzidas por uma narração em boa parte na terceira pessoa e sem indicações concretas de quando a narrativa mudará seu ponto de vista, ou seja, a sua focalização³. Partindo da história real de Spix e Martius, que é condensada em um passado hoje exposto em museus, livros de História e exposições itinerantes e mesmo em depoimentos, ainda pouco chamativos, de remanescentes da cultura indígena no país, uma segunda camada temporal e de significação aparece no romance, que é a figura de Josefa, representando o tempo futuro daquelas crianças aprisionadas. Existindo cerca de 200 anos depois de Iñe-e, essa mulher é a consequência direta das atrocidades cometidas no passado: Josefa pouco se conecta com sua ascendência, embora saiba que há relação com as histórias que mira na televisão, do cacique Raoni clamando pelos seus direitos, contra invasões de terra e falta de representatividade social, e das gravuras que sobraram dos indígenas levados como *souvenirs* aos países do norte global, a leste do Atlântico, apresentadas em exposições artísticas na agitação da cidade de São Paulo. Esse choque de realidade, possibilitado pelos meios de comunicação, afeta Josefa.

As falas dessa personagem se intercalam com os pensamentos da menina Miranha ao longo do livro para mostrar que, talvez, as duas sintam-se uma à outra. A mulher se reconhece na criança, muito porque ambas sentem a experiência de estar longe de suas raízes: enquanto, nos séculos XV a XIX, o distanciamento da identidade se dava pelo material, com o deslocamento espacial forçado e o extermínio dos valores tradicionais indígenas, no século XXI isso é visto com o apagamento da memória, com a falta de reconhecimento na origem indígena e da aculturação dominante da cultura estrangeira. Na obra, a linguagem do Brasil, com a manifestação de expressões indígenas diluídas no discurso, é ainda reforçada pela ausência de glossário, como uma luta em resistência à ignorância e com a valorização das identidades que se identificam com aquelas expressões, como se esse modo de representação funcionasse também como uma forma de aproximação dessas culturas como próprias do território nacional, não estrangeiras.

Em *Caminhando com os mortos*, por sua vez, o mato está entranhado mais no enredo do que na forma (Verunsch, 2025). Tapuio, espaço ficcional do romance, é o mato. Trata-se de uma história centrada na desvalorização do passado indígena e negro da região, que muito acontece na chave do desmerecimento, da diminuição e, até mesmo, na demonização da cultura

³ Segundo o *Dicionário de teoria da narrativa*, a focalização corresponde ao ponto de vista que a narração assume na condução de determinado relato. Várias perspectivas podem ser destacadas ao longo de uma narrativa, e a focalização é a escolha que o narrador faz ao focar em determinada consciência para orientar a sua apresentação dos fatos. Aqui, o leitor acompanha a posição (seja interna ou externa) que o narrador adota sobre o enredo. Diferente da voz, que diz respeito àquele que fala, a focalização sintetiza aquele que vê.

e da visão de mundo desses sujeitos. Anos após a invasão do catolicismo, ali, o projeto missionário é assumido pela igreja evangélica, que impõe ordens radicais de comportamento, pensamento, costumes e obrigações. Uma intolerância intensa contra o olhar do outro, assim como na colonização, que moldou pensamentos limitados e reativos, como o que atingiu Celeste, acusada de ser bruxa por não concordar com os preceitos daquela igreja. Todas as marcas da intolerância que compõem o vilarejo parecem se acumular na aura do lugar, fazendo com que Tapuio seja um dos distritos mais violentos da região. As vítimas são as mesmas: aquelas que não aceitam a imposição e que se configuram como a resistência, o desvio da ordem e o diferente.

O mato, dentro desse enredo caracterizado pela expiação de Celeste na fogueira, uma dessas vítimas atemporais, surge como força maior que o tempo e a História: absoluto, silencioso e observador da crueldade humana, evidencia a pequenez do Homem – isso porque somente o mato pode dominar, pois é à natureza que todos os seres pertencem e nela são iguais. Ao evidenciar a passagem do tempo após o crime que sentencia Celeste, a narração retoma o lugar em que a fogueira foi acesa para mostrar o que sobrou, como uma casa abandonada, onde “plantas [brotam] com a sua força sempre singular, rompendo, tombando, esfarelado e devolvendo o pó ao que é do pó” (Verunsch, 2023, p. 136). Essa imagem sintetiza uma das maiores mensagens do romance, que será ainda explorada ao longo deste trabalho: a de que a ganância constitui o maior projeto de ruína de uma sociedade. A narração é comandada por Eulália, a perita que investiga o que aconteceu com Celeste. Através de seus olhos, o leitor acompanhará essa força sublime do ambiente, com as dores de Celeste e da própria narradora, que narra para entender e assimilar tudo o que ela observa e sente por aquele espaço, outrora habitado por ela. Essa narradora também reconhece a sua história em Celeste, o que torna o trabalho pericial ainda mais desafiador.

Já em *Depois do trovão*, as formas se ajustam na complexidade e aridez de um sertão repleto de memórias. Quem assume essa narração é Joaquim Sertão, já idoso, ao rememorar as suas experiências como ex-guerrilheiro na Guerra dos Bárbaros, no Recôncavo baiano, conflito armado do século XVII, que foi disputado pelo direito a terras entre a Coroa Portuguesa e grupos indígenas. O lado que Joaquim lutava é o que realmente instiga: entre a resistência nativa e a invasão colonial, Joaquim é destinado a lutar em honra destes últimos. Com mãe indígena e pai jesuíta, ele é o símbolo da pátria brasileira que nasce da violação e que luta para que ela seja mantida, uma vez que é educado a pensar que esse é o certo:

Foi quando ele [pai de Joaquim] decidiu que eu seria pote de argila que moldaria com suas próprias mãos, missão que se impusera no mato cerrado do seu entendimento.

E deu de me levar com ele em suas andanças e, durante elas, mo ensinava a ler e contar e rezar e a andar com o feio e encardido camisolão [roupas]. (Verunsch, 2025, p. 25).

A principal intenção desse personagem é contar o que se passa nas suas memórias acerca dessa guerra. O seu discurso se dá pela mescla entre expressões próprias do português moderno e do arcaico, somada, ainda, a expressões de raízes indígenas, materializando a confusão e a sobrevivência dos tempos e das culturas a partir da palavra. Nesse romance, é evidenciada a origem do apagamento histórico da cultura indígena, como no próprio nome de Joaquim – que recebe esta alcunha como batismo de seu pai –, pelas roupas que precisa vestir – para esconder “tais vergonhas” (Verunsch, 2025, p. 24) –, e pelo o que ele precisa observar, a partir da visão de mundo de seu pai, que o molda e o ensina a ler as suas letras, permeadas pelos seus pensamentos, fazendo com que o menino gradativamente vá perdendo o seu pertencimento indígena, até ter de guerrear contra seu povo. Nessa narrativa, o mato adentra também como a personificação do gênio dos sujeitos e como aquele que tudo sabe.

Além de privilegiarem a falta de linearidade, esses três romances apresentam um elemento essencial para que a condução da narrativa ganhe um maior sentido: a figura de um agente, no presente, que se dedica à tarefa de mirar e compreender o passado. É plausível atrelar as ações de seus narradores com a figura do anjo da História, de Benjamin. Josefa, Eulália e Joaquim Sertão procuram um sentido deixado para trás para poderem continuar seus presentes. A primeira se angustia frente ao desconhecimento de si e da sua história; a segunda precisa encontrar as respostas que tanto procurou, mas sempre fazendo as perguntas erradas; o terceiro deve dizer o que se passou enquanto se lembra e enquanto vive. Eles miram as ruínas do passado no presente e assombram-se ao não encontrar perspectivas para o futuro. Além disso, parece que, apenas com a palavra, o que poderia se chamar de recuperação daquilo que não é dito, todos poderiam encontrar a sua paz. Nisso vai se delineando um problema nesses romances de Verunsch, evidenciado, por exemplo, nessas personagens que funcionam como elos específicos que tensionam discurso, presenças silenciadas e tempos passados.

Os três primeiros romances da *Tetralogia do Mato* apresentam camadas que embaralham os tempos. Estes se conectam de modos diferentes, encontrando uma força subjetiva de reorganização. Nessas obras, paira a intenção dos narradores para perceber de que forma a reincidência de violências estruturais podem ser manifestações de um eco presente na História – eco este decorrente, talvez, dos gritos de terror daqueles que foram martirizados ou

das vozes abafadas naqueles que perderam suas forças nas guerras reais, simbólicas ou cotidianas contra o apagamento de suas identidades. Deslocar os tempos e colocá-los lado a lado, em outra configuração, como se o presente encontrasse seu futuro no passado, potencializa noções de consciência e memória fraturadas, o que projeta a continuação de injustiças. O mesmo deslocamento é visto com o manuseio das vozes nesses romances.

As vozes que se unem em justaposição nos romances também dão a entender que uma história não deve ser contada a partir apenas de uma versão: para se elaborar a História, é preciso ouvir as vozes que estão nos livros de História, que em muito ainda guiadas pelas vozes dos “vencedores”, mas, também, é preciso atenção às vozes dos que não tiveram as suas manifestações reconhecidas, expondo a presença das lacunas, de modo a tentar preenchê-las. Assim, ao colocar em proximidade cada ponto de vista, compreende-se ainda mais os absurdos, os abusos e os projetos conscientes de silenciamento que percorrem a realidade social do país, que até hoje são assimilados com passividade e aceitação. Isso deixa claro que o interesse em tornar exclusivas a representação e a versão dos fatos nunca foi em vão.

Tudo isso é envolto pela presença do elemento que dá palco e está presente em todas as passagens, que é o mato. Este, nas suas pedras, árvores e rios, possui as suas memórias, o que é garantido pelo acúmulo dos sedimentos, no seu processo de formação e na transformação da sua matéria em outros materiais ou estados, mantendo-se camadas da essência do passado para se projetar para o futuro – processo que a natureza encontrou para conseguir se auto manter. Nessa autossuficiência, entra um símbolo que chama atenção nas obras da tetralogia: a jiboia. Essa imagem aparece descrita na primeira página do romance que abre a tetralogia, remetendo à criação e à forma do mundo, pela ótica da cosmovisão miranha: “Uma gigantesca jiboia circunda a cintura do mundo e se fecha, engolindo a si própria.” (Verunschik, 2021, p. 7). É por essa imagem que a *Tetralogia do Mato* se inicia. A jiboia, aqui associada com o ouroboros, parece estabelecer uma conversa entre os tempos, num percurso que ora afrouxa, ora aperta. O ouroboros é aquela figura que carece de início e de fim, sendo o paradoxo essencial para a criação de ciclos que se autoalimentam para renovação ao passo que elaboram a sua própria destruição. Representando a ligação dos polos opostos, que aqui é possível chamar de passado e futuro, essa gigante jiboia traz consigo a ideia de retorno temporal, que todos os romances da tetralogia tematizam com lucidez. Na representação do tempo desalinhado, da memória viva e da força avassaladora de sobrevivência e dominação dos espaços e discursos, a forma se abala, fazendo com que a fragmentação e a pluralidade narrativa se tornem a arquitetura plausível na tentativa de alojar todos os sentidos perdidos ao longo do caminho.

1.3. *Caminhando com os mortos: uma narração entre tempos, rastros e mágoas*

Compreender o contexto em que *Caminhando com os mortos* se insere na obra de Verunschik é importante, primeiramente, pelo fato de os enredos da coletânea dialogarem com a questão da intercalação de tempos e de vozes, o que pode fundamentar a hipótese de que, na ficção da autora, há uma atenção especial à presença e à composição de lacunas que dominam a História nacional, hiatos que, enquanto o mato viver, será capaz de preencher com seus saberes acumulados e com os vestígios de tudo o que passou por ele. A narração deixa isso evidente. Desde sua abertura, a obra anuncia o seu próprio embaralhamento, que guiará tanto as jornadas do leitor e da própria narradora quanto a ideia de encontro do início e do fim, em um ciclo que marca a experiência de Eulália. Para Verunschik (2023), “há vários pontos de partida” para esse romance. A fragmentação, aqui, extrapola o domínio do tempo e das vozes e atinge os relatos, as histórias e até os corpos, tudo como expressão de um tormento oriundo da violência.

O romance se inicia com uma espécie de prólogo, intitulado “Celeste”, que se vale da construção de uma ambientação agonizante, projetando imagens grotescas do momento que sucede à expiação do corpo da jovem. A vizinhança se reúne em volta da matéria deformada e queimada de Celeste, enquanto há um foco particular para as moscas que rodeiam o espaço, como se fossem testemunhas assíduas de tudo que se passara ali, pois apenas elas tinham “uma visão total que explique o que aconteceu.” (Verunschik, 2023, p. 9). Desde esse início, já se destaca a maneira como a natureza se apresenta não apenas como elemento presente, mas como instância consciente, acima de qualquer outro homem, capaz de registrar todas as verdades. Com essa abertura, a obra conduz o leitor a um primeiro contato com o instante final dos acontecimentos – a cena que desencadeia a investigação do crime. A narração, nesse segmento, é bastante ambígua: não se sabe quem narra, tampouco quais são os motivos que levaram àquela organização da narrativa, a qual avança como uma espécie de relatório investigativo, mas que altera, rapidamente, entre uma formalidade distanciada e uma subjetividade marcada.

O fato é que o leitor acessa o romance da mesma forma que a perita acessa o caso: pelas consequências finais de algo ainda sem história conhecida, mas cercado de pistas, pontos de vista, perigos e de uma vítima. O passado do crime será escavado pelos vestígios deixados no instante do agora vivido por aqueles personagens. Desse modo, a narração estabelece uma relação direta com os rastros que encontra no caminho, exigindo uma investigação atenta tanto da perita quanto do leitor. Essa dinâmica pode ser compreendida à luz das reflexões de Ginzburg

sobre Walter Benjamin, em consonância com as ideias já apresentadas sobre as ruínas, bem como a presença do rastro:

Um rastro teria uma ambiguidade constitutiva: mesmo tendo constituição precária, ele pode definir quem o deixou. [...] É preciso que o rastro de alguém seja percebido por outro para que seja feita a conexão entre presente e passado. Se ele não for incorporado à percepção do outro, pode ser perdido, como dispersão vaga, ponto remoto sem significado, acaso perdido no universo. (Ginzburg, 2012, p. 126).

Nesse sentido, o rastro somente ganha estatuto como tal quando há um observador que o reconhece. A responsabilidade deste agente é, portanto, fundamental: é ele quem se apropria daquilo que foi deixado e quem busca lhe conceder sentidos. Contudo, essa leitura não é neutra, uma vez que o observador está atravessado por ideologias e discursos que orientam suas interpretações. Além disso, ao lidar com o rastro, ele precisa tomar decisões, racionais ou intuitivas, que atribuem valor ao objeto analisado. Ginzburg ainda destaca que a observação do rastro obedece a um conhecimento empírico de incertezas e fragmentos:

Acompanhar rastros não é uma condição para construir um conhecimento unificador, totalizante e capaz de ter efeitos práticos. A observação de rastros leva a incertezas. Sobre o outro [o que deixou o rastro]: por que se ausentou, o que significa que seu rastro seja aqui, mas não ele? [...] Aproximando esse assunto do campo da memória involuntária, estudada por Benjamin, a percepção de um rastro permitirá lembrar o ausente, não de qualquer trivial modo, mas de maneira que define o que nele foi mais significativo, de modo que possa identificá-lo. (Ginzburg, 2012, p. 126).

O rastro não produz esclarecimentos completos, sendo constituído também por lacunas e perguntas. No entanto, ele evoca aquilo que é mais significativo em sua formação, uma vez que o rastro não reluz qualquer detalhe, mas induz a lembrança de algo essencial, que está diretamente atrelado ao seu reconhecimento. Isso reforça a importância da experiência do observador no processo de significação, pois é o sujeito que preencherá aquilo que não é aparente. No início de *Caminhando com os mortos*, essa lógica é vista, pois as marcas que sobram do delito serão o ponto de partida dessa narradora e da própria obra: provocado por todos os hiatos, o romance começará. Nessa mesma proposta, é privilegiada a descrição específica das imagens à medida que a narradora se aproxima da cena, destacando menos a explicação dos fatos e mais a experiência sensível e interpretativa em relação aos vestígios.

O foco recai sobre o rastro e sobre o primeiro olhar da observação em relação a ele. O romance, por sua vez, oculta com habilidade a identidade da narradora perita, cuja ocupação é esclarecida posteriormente e cujo nome, Eulália, é revelado apenas na última página do livro.

Inicialmente, sua identidade não é o elemento central; importa, sobretudo, sua função enquanto observadora da história. É nessa capacidade que múltiplas camadas emergem: de forma sutil, a narradora deixa suas marcas, seja pelo uso do discurso indireto livre, pela oscilação entre terceira pessoa e focalização interna, ou pelas escolhas que orientam a construção da narrativa. Ao mediar depoimentos de suspeitos e testemunhas, ela organiza os sentidos possíveis e além do crime. De modo semelhante, mesmo sendo uma narradora-personagem, há momentos em que uma voz parece narrar as suas próprias ações, o que pode ser interpretado como uma instância onisciente que a engloba ou como um desdobramento de sua própria enunciação em terceira pessoa.

Além disso, a ocultação da identidade é capaz de assumir sentidos múltiplos, como o fato de querer recusar a sua identidade, afastando-se de si mesma; ou talvez querer conhecer-se melhor e, por isso, o afastamento seria necessário para se examinar imparcialmente; ou ainda por sentir que ela, a própria perita, também faz parte da cena do crime, como agente ativo e que, por isso, deve ser analisada também. Essas três dimensões conseguem, inclusive, ser interligadas e uma tentativa dessa relação será exposta nas análises a seguir. Vê-se a narradora colocando-se no mesmo patamar de igualdade da história aparentemente alheia que narra. Ela se insere entre os assassinos, no próprio discurso dos depoimentos, confundindo a sua visão com a visão dos outros; e entre as vítimas, como aquela que sente o que ocorreu e não os abandona, por saber de suas agonias e ser uma testemunha de suas histórias.

A primeira visão que o leitor tem dessa mulher vem ao lado do corpo de Celeste, na cena do crime, logo no início da narrativa:

Mas, claro, se embaralharmos as figuras tudo será de outra forma, e a história é possível que se torne outra. [...] não haverá nenhuma personagem reduzida a cinzas no centro da cena [...] e embora **haja ainda uma mulher a perscrutar tudo**, ela nada diz, deslizando seu olhar silencioso pelo lugar que escolher para que fosse o seu começo e o seu fim. (Verunsch, 2023, p. 13, grifos nossos).

Essa mulher é a narradora que chegou e se deparou com o que sobrou de um ato de violência extrema, carregado de acontecimentos ocultos, tudo isso condensado nas cinzas de um corpo feminino. A partir da história que marca o fim de Celeste, várias são as ramificações que se alastram, assim como o fogo que consumiu seu corpo, na própria malha social, desde a retomada dos tempos da Inquisição até a perpetuação da colonização e exploração de mentes pelo do radicalismo ideológico. No excerto acima, embora o foco seja mostrar a cena do crime, a atenção para essa figura, que ainda é desconhecida pelo leitor, já denota o seu trabalho como

observadora e a sua relação com aquele espaço, dando a entender que algo começou e algo se finalizará ali, no mesmo lugar onde Celeste também teve o seu fim sentenciado.

Seguindo na caracterização dessa narradora, reforçando a constatação de que ela assume o papel de observador de um rastro, é possível dizer que as suas presença e caracterização na diegese vão se delineando sutilmente pelas suas decisões. De início, Eulália não conta a sua história, mas a história que foi convidada a acompanhar. Nessa primeira intenção, o relatório pericial é redigido com detalhes específicos de um crime em particular, a procura de respostas lógicas, curtas, orientadas por uma visão recortada e específica dos fatos, como o que se espera da objetividade desse gênero discursivo. Diante da cena que mira, de um crime recém realizado, sujeitos pegos em flagrante e local da ocorrência preservado, o trabalho da perita poderia ser fácil. Porém, para a narradora, essa abordagem não se sustenta, ou melhor, não é capaz de suportar o que realmente pode ter acontecido. Ao menos, não perante tudo que ela sabe e só contará nas páginas finais.

Nesse primeiro momento, sua identidade é diluída ao passo que suas primeiras intenções também são. A observadora, bem como apontado por Ginzburg, também deixa seus rastros, que aqui são as suas intenções de como encarar a realidade e conduzir o enredo. A narradora tem consciência de que, em decorrência de seu trabalho de perícia, um laudo precisaria ser construído de modo inequívoco, direto e claro. Essas notas se iniciam, mas logo são negadas pela sua autora. Ao leitor, apresentam-se apenas a rasura e a sugestão de que, nas objetividade e rigidez pericial, não cabem os significados deixados por um crime cujo fundamento não é isolado.

~~Aos vinte de julho do ano de xxxxxx nesse Estado de // na
divisão de homicídios na Secretaria de Estado de Polícia Civil, conforme a
legislação vigente, o diretor designou a perita criminal // para
atender a solicitação de exame em local de crime e descrever com objetividade
e verdade e com todos os detalhes as circunstâncias que encontrar.~~

Do Histórico [...]

Do Local [...]

Do Cadáver [...]

(Verunsch, 2023, p. 15-16, grifos da autora).

A brevidade marca esse relato. Em “*Do Histórico*”, são apresentados meros apontamentos sobre horário, local e data do crime investigado, indicando o momento em que a polícia foi chamada a Tapuio, distrito de Alta Vista do Redondo, e o início do trabalho da perita. Em seguida, com “*Do Local*”, uma descrição um pouco mais minuciosa do espaço onde ocorreu o delito é revelada, mas de modo extremamente objetivo, com as dimensões da construção, bem como a ocupação do espaço daquele terreno em meio à comunidade: isolado, humilde e, agora,

com uma fogueira. Nada sinestésico é apresentado, pois a exposição é carregada de um ponto de vista plano e concreto. Por último, a descrição “*Do Cadáver*” encerra a seção, informando um laudo cuja linguagem pericial é exposta, detalhando o corpo já carbonizado da vítima. No entanto, toda essa representação objetiva é riscada.

A rasura nestas páginas passa, então, a simbolizar não um erro de escrita, mas sim uma recusa, como se a instância do narrador se negasse a compreender apenas aquele crime em questão, com seus limites estabelecidos, mas, ao contrário, optasse por procurar pelo não-dito, o que não é permitido ou não importa dizer em uma investigação pericial. Procurou-se encontrar, com licença subjetiva, algo a mais, que não estivesse escancarado naquela cena, mas que seria tão perturbador quanto aquele corpo. Esse traço sob a escrita abre margem para uma nova descrição dos fatos, funcionando como um convite para que, assim como a narração se reformula, o leitor também se reposicione frente à história. Ali, o traço passa a ser um elemento que instiga a compreensão desses três pontos a partir de uma outra visão. O *histórico* não é mais do crime somente, mas dos acontecimentos principais que germinaram aquele fim; o *local* não é mais visto apenas como o epicentro de um assassinato, mas como um ambiente que é flamejante pelos efeitos de um tempo suspenso e que transparece a própria história das pessoas que viviam ali; já sobre o *cadáver*, não vale mais entender apenas o corpo já em decomposição de Celeste, mas, sim, das pessoas que tiveram o mesmo julgamento e o mesmo fim da jovem. Dessa maneira, o romance sugere que a compreensão objetiva e particular do crime seja descartada e que se assimilem pontos ocultos que levam às raízes da violência de gênero naquela comunidade. Isso ocorre justamente pelo contato com o rastro, interferindo na narração com a sua capacidade que “inspira a reconstrução constante do ato de narrar, conferindo ao detalhe, ao resto, um papel constitutivo do passado contra os discursos totalizantes do autoritarismo, irrompe a linguagem dissociativa, que permite realizar saltos no processo do conhecimento.” (Ginzburg, 2012, p. 115).

A narração seguirá apresentando os mesmos três pontos riscados anteriormente, mas de formas diferentes, aproximando cada um dos tópicos entre si e considerando que defini-los e distanciá-los talvez não seja mais possível. Entender o crime a partir das evidências que formam a identidade do local onde ocorreu o caso, dos sujeitos que cruzaram aqueles caminhos, dos discursos elaborados pelos assassinos, bem como das motivações que levaram à perpetuação daquelas ideias, é a linha que a perita segue para encontrar as respostas que almeja. A nova postura que a narradora se colocará a trabalhar é mais uma imagem que o leitor obtém dela e, em especial, sobre a história que será contada. Desse momento em diante, o relatório passa a ser invadido pela reflexão pessoal, pela alteridade e, por fim, pela memória da voz

narrativa. Além de tomar nota da investigação, a narradora revive o seu passado, pois conhece aquela região e volta com a intenção de entender o que acontece a si mesma e aos seus, ponderando sobre a continuidade de tudo que se passa no tempo da narração. É um acontecimento muito maior que ressurge a partir das particularidades do crime – este que pode ser encarado como consequência final de todo um projeto de autoritarismo e brutalidade – que é investigado e refletido.

Com essas intenções, *Caminhando com os mortos* estrutura o seu desenvolvimento semelhante a um caderno de anotações, seja pelas entradas temporais, organizações pessoais e intrusões ora objetivas ora subjetivas, ou pelas ausências de conclusão, como se todo o texto funcionasse como um conjunto de notas que procura, além da reconstrução, a reflexão sobre o acontecimento. Começa, então, uma abordagem da história que a perita, acima de tudo, escolheu contar. Depois desse texto rasurado, a epígrafe “Se Deus é grande, o mato é maior” (Verunsch, 2023, p. 17) abre para as entradas que focam no ponto de vista de cada um dos agentes que se envolveram no crime que vitimiza Celeste, incluindo estudos sobre a formação daquele espaço, sobre os sujeitos que já passaram por ali, sobre a sua política, sua cultura e seus habitantes. Essa epígrafe, por sua vez, oferece ainda um outro estrato de significado ao romance, que diz respeito à amplitude que o mato consegue alcançar, pois Tapuio é o mato e, na sua força transcendental, acomoda bem e mal, beleza e horror, além de calma e caos. O mato é maior do que a entidade que guia, pois, além de guiar, ele também pode enganar e fazer o sujeito se perder. É nesse domínio sublime que, segundo a autora, o mato poderá ser capaz de “salvar o território” (Verunsch, 2023).

Cada etapa desse romance apresenta uma visão do caso de Celeste, com as impressões dos acusados, das testemunhas, da missão do pastor da Congregação que catequiza Tapuio etc, e assim o leitor vai compreendendo o que aconteceu com Celeste. São nesses fragmentos dos relatos que a perita delimita a sua escavação para descobrir não somente a verdade, mas ouvir outras concepções sobre uma história de que restou, não por acaso, apenas o pó. Esta matéria é o resultado da essência de Celeste em contato com a intolerância. Após sair de viagem para passar um tempo em São Paulo, procurando oportunidades de emprego com maior remuneração e ao retornar ao vilarejo com novas visão e performance no mundo, a personagem não se reconhece nas mudanças presentes ali, tal qual os entes que ficaram não reconhecem a menina: no povoado natal de Celeste, é fundado um templo evangélico e sua família elege tal religião como sua base, buscando manifestar a sua fé mesmo que seja com ações radicais e rigorosas. A jovem, porém, não tinha intenção de se encaixar nas determinações dessa religião e

questionava a inflexibilidade do sistema. Nessa estranheza entre mundos, somada ao fanatismo religioso, a menina é taxada como desvirtuada e sentenciada a um castigo de purificação.

O enredo vai se desenrolando de modo truncado e assumindo diversas cadências, tendo em vista a pluralidade dos relatos e dos documentos que o compõem. Quando as declarações sobre o crime são expressas, é evidenciado que os personagens estão na delegacia, e que a perita, provavelmente, toma nota do que observa e do que ela já sabe sobre o que se passa ali dentro, nos interrogatórios intimidantes comandados por autoridades, em sua maioria, homens armados e ríspidos. Nesse contexto, no relato dos acusados de terem exorcizado a filha, Lourença e Ismênio, e nos relatos dos vizinhos, Francisca e Tércio, o tom da narração se aproxima do oral e do popular, pois são reproduzidas as visões e as vozes desses sujeitos que vivem na área rural, e a presença do delegado é afirmada pelo vocativo “doutor”, que sempre se repete nessas enunciações.

Quando há um foco em Lourença, por exemplo, a enunciação se dá pela terceira pessoa e com onisciência, como se fosse a perita entendendo tudo aquilo. É visto como Lourença fala com o tal “doutor” de forma muito cansada, confusa e, muitas vezes, divagando, como se não estivesse mais ali. A única certeza que ela tem é de que não matou a sua filha, pois tem para si que aquele foi um ato de salvação, enviado por Deus, para que o espírito maligno fosse expulso do corpo da menina e ela ressurgisse. No entanto, suas memórias estão embaralhadas e constantemente ela perde o tino, esquecendo-se até do que está tentando dizer. Uma presença muito marcante invade a experiência de Lourença e parece justificar a pastosidade do seu discurso: a da água. Constantemente, quando pensa em Celeste e em tudo que está acontecendo naquele momento, na sala de interrogatório, a mulher se lembra de um rio, o seu conhecido rio das Cobras:

Às vezes escuta fragmentos do que o homem [investigador] diz, mas as palavras simplesmente rebatem contra seu corpo e se desfazem. Então não, não consegue ouvir direito, com clareza, seus ouvidos estão tapados, submersos, o zumbido na cabeça ocupando espaços demais, e então sente que ela, a cabeça, está solta, incapaz de afundar e, por isso, vaga, perdida, no corpo esguio do rio das Cobras, suas águas, correntezas, as pedras de limo. Uma pedra rolando que jamais conseguirá voltar ao lugar de seu pertencimento. (Verunsch, 2023, p. 20-21).

É como se, durante o interrogatório, Lourença escapasse para um lugar alheio, onde as lembranças se misturam ainda mais, mas que as vozes do delegado e do investigador não alcançam. É ainda um rio que desintegra a mulher, cuja cabeça se solta livre boiando pelas águas. Ali, Lourença não tem certeza do que escuta e começa a delirar ouvindo seu passado,

como os próprios gritos de Celeste ou mesmo o choro de sua filha mais velha, Quitéria, que sofreu um acidente ainda bebê e sequer sobreviveu para conhecer Celeste. Parece que, no rio das Cobras, Lourença sente na pele todas as dores que sentira na vida, como se ela fosse a pedra rolando que não encontrará mais o caminho de volta a casa. Essa confusão e agonia parecem não ter fim, e ela retorna e afunda outras vezes mais:

[...] Por um momento, a cabeça retorna para o lugar e ela volta a ter um corpo todo seu, aquele corpo pequeno que rasga a água, leve e afiado, preciso. E escuta tudo, o mundo ao redor, o canto dos pássaros, a passagem do vento. Mas a sensação é muito rápida, e logo tudo se turva novamente, e as águas retornam lamacentas [...]. (Verunsch, 2023, p. 21).

Quando a focalização passa para Ismênio, por outro lado, o relato é muito mais breve e direto e, diferente do que acontecera com sua esposa, a narração não se aproxima (ou não se reconhece) mais a ponto de narrá-lo com consciência plena e profundidade subjetiva em seus pensamentos. Agora, Ismênio toma a palavra para si e conduz seu discurso em primeira pessoa. Nesse relatório, então, apenas tomou-se nota do que foi dito por ele, sem muitas interferências da narradora. Aqui, o homem parece possuir mais calma e domínio do que apresenta ao delegado, afinal, ele não passa pelo mesmo que Lourença. Ele, inclusive, pede que tudo termine:

O senhor desculpe se eu choro. Não era para matar, não.
[...]
Só sei, doutor, é que um caixão saiu da minha casa.
E agora não tenho mais nada para dizer, não, doutor, mas queria pedir pro senhor falar com o investigador pra não afogar mais Lourença, não. Ela já é velha, doutor. Ela não aguenta. (Verunsch, 2023, p. 53).

É com Ismênio que o leitor descobre os motivos de Lourença não ter sua voz exposta em primeira pessoa e ser expressa com uma onisciência que acompanha os seus sentimentos e sensações. Lourença sequer consegue tomar a voz para si pois não tem fôlego suficiente para isso. Ela está sendo torturada, na delegacia, em um processo de afogamento em um balde d'água, para confessar o crime. Quem assume o relato nas partes de Lourença, portanto, coloca-se no lugar da mulher, afunda-se junto dela e torna o seu enunciado tão sufocante quanto a sua experiência.

A narradora ainda tem acesso aos antecedentes do povoado, aos documentos que relatam a história da comunidade, à chegada da igreja evangélica e às motivações das entidades estatais sobre o que se passa ali. Cada um desses discursos é visto como uma ideia acerca do crime, mas quem organiza todas essas visões, quem investiga esse caso e quem chama esses corpos para um novo destino é a perita. O trabalho pericial é lidar com os mortos, mas o que

passa, muitas vezes, sem explicação, são as suas histórias mais profundas, além daquilo que deu cabo àquelas vidas. Acontece que Eulália sabe mais do que talvez gostaria de saber neste caso. Por isso, ao término dessa parte de revirada do inquérito, no romance, há algumas seções reservadas para a perita, momento em que esse diário investigativo se transforma em um relato de tom mais pessoal, com o uso da primeira pessoa e com descrições e considerações da história desta personagem.

O livro passa por uma mudança de ritmo abrupta quando têm início as sessões reservadas à perita. Aqui, a linguagem é um pouco mais formal e menos carregada de resquícios orais, mas ainda subjetiva e muito focada na memória. Depois da sua pesquisa sobre o caso de Celeste, a perita apresenta o seu relato pessoal sobre o ocorrido, dirigindo-se, porém, a um interlocutor ausente na cena, que logo será apresentado: seu amigo de adolescência, Pedro. Ao longo de todo esse momento, há um tom epistolar que ela parece estabelecer com esse destinatário. Logo se descobre que, assim como Pedro, Eulália vivia naquela região e, embora não conhecessem os habitantes daquele momento da narração, conheciam a história de Tapuio. Acima de tudo, foram vítimas da sua história. Pedro foi assassinado no mesmo local, pela mão da intolerância que também marca o caso de Celeste. Eulália, como sua amiga, jamais superou a sua ausência e a indignação incôfortável que sentia.

Dessa maneira, a relação que essa perita estabelece com o local do crime que está apurando no presente é, ao mesmo tempo, a luz e as trevas para essa personagem, pois ao passo que seu conhecimento a leva a encontrar profundas verdades, também a conduz para encarar suas dores pessoais do seu passado. Ela afirma inicialmente: “Duvido dos meus sentimentos nesse caso e na verdade nem deveria pensar sobre isso agora” (Verunsch, 2023, p. 88). Embora repreenda a si mesma, ela já está tomada pela sua angústia, o que reforça a sua necessidade de ter que se dirigir a Pedro, mesmo que não haja resposta.

O mais curioso, porém, é que, quando uma pessoa assim querida e importante morre, você passa a fazer praticamente esse mesmo percurso, só que, **ao contrário da morte**, você só consegue transitar pelo passado, tateando os vestígios deixados por aquele que partiu, indagando objetos, rabiscos, sonhos, mensagens, fotografias, se metendo em brechas, sótãos, iluminando com lanternas mais ou menos potentes os desvãos da memória, pisando com os seus pés as marcas dos rastros que ficaram para trás, tentando encaixar naquela forma frágil a sua própria marca. (Verunsch, 2023, p. 98, grifos nossos).

Essa descrição em muito se relaciona com o próprio processo do luto. Só que, para a perita, isso também respinga no seu trabalho, enquanto agente que deve reconstruir a cena de Celeste, mas que transmite o pesar que sente na sua memória, além de se colocar a enxergar a

memória de tantos outros, como dos acusados, das vítimas mais antigas e das mais recentes daquela comunidade. Para Eulália, os vestígios do caso de Pedro estão até mais pulsantes do que antes, pois tudo revive, tanto nas suas lembranças quanto no concreto, em Celeste. Na alteridade e na vontade de reconhecer o seu amigo, proporcionadas pelo luto que a motiva a procurá-lo, a narradora encontra muitos outros como Pedro, vítimas do mesmo mal que havia agido ali. A passagem do tempo ainda é marcada neste excerto e traz uma escolha de jornada tomada por Eulália, pois, diferente da morte, que esgota a matéria e dá limite ao passado, a mulher quer fazer o caminho oposto, reerguendo o passado e revivendo, mesmo que na penumbra do esquecimento, o que resta ali.

Assumindo e demonstrando essa motivação, sabe-se, então, que depois de muito tempo longe de Tapuio, inclusive depois de uma faculdade e de uma carreira bem orientada, Eulália retorna para a região não pelo trabalho, embora lhe fosse proveitoso e como tenta se convencer, mas volta por Pedro, quando confidencia ao amigo que ela apenas voltou por ele:

O retorno da mulher a Alta Vista do Redondo fora melancólico. A cidade crescera o suficiente para ter sua própria perita criminal sem precisar recorrer a um profissional deslocado da capital para aquela finalidade, como se isso pudesse ser algum tipo de vantagem [...]. Mas, quando prestou o concurso, diante da relação de municípios exposta para escolha, não hesitou em colocar a cidade natal como primeira opção. Foram tantas as justificativas que dera menos para si mesma, mas para os irmãos, e repetira tantas vezes mentalmente que seria mais simples se estabelecer num lugar que já conhecia, não só as suas ruas e caminhos, não só as articulações da sociedade, mas de certa maneira a mecânica da violência do lugar, que quase acreditara que era esse mesmo o motivo da sua volta. [...]. A cidade nunca fora dócil, e **conhecê-la nunca poderia ser uma vantagem**. E em nada sua violência diferia da violência de qualquer outra cidade do país. Em nada melhor ou pior que qualquer outra. (Verunsch, 2023, p. 91-92, grifos nossos).

Agora o passado da perita também é narrado pelo distanciamento da terceira pessoa: parece que este é mais um relato que será analisado junto aos outros que estão sendo investigados, como mais um ponto de luz na história de Celeste, a fim de dar solução para tudo que se passou. Quando se destaca a sua história e o que fez para se encontrar ali, também na cena do crime, é como se Eulália tivesse antecedentes de destaque e se misturasse entre as vítimas e os réus, afinal, a cidade é violenta, ela sempre soube disso e nada havia mudado. Por isso a narração afirma que ter tal consciência “nunca poderia ser uma vantagem”.

Reconstituir a história, além disso, cai-lhe como uma necessidade vital: “Pedro, eu não desisto, você sabe. As coisas precisam fazer sentido. Imagine que o quebra-cabeça é o caos do

mundo ao redor, e se eu não organizo, se eu desisto, tudo se perde, e eu me perco também.” (Verunsch, 2023, p. 90). A elaboração que essa personagem procura, é possível dizer, decorre da violência que marca toda a história, como o “caos do mundo”, que precisa ser organizado. No entanto, quanto mais a brutalidade social racha a imagem desse quebra-cabeça, mais difícil ele é de ser montado. Nessa relação, ainda, entre o “tudo” e o “eu”, em que este depende daquele para não se perder, Eulália evidencia tanto as suas raízes e alteridade quanto tudo que conta nos seus casos de perícia, mas também, e talvez com maior força, expressa que o seu mundo é que está diante do caos e apenas ela é quem pode se empenhar nessa árdua tarefa de reconstrução. É por essa razão que desistir não é uma opção. Assim, para Eulália, a ânsia de recompô-lo se reflete na igual ânsia de se recompor frente às suas próprias mágoas.

Ainda sobre os antecedentes da própria investigadora, a voz em terceira pessoa retoma à mesma metáfora do início do romance, quando as moscas observavam o corpo de Celeste, agora dando um sentido mais pessoal e específico, o que pode reforçar o papel de Eulália na narrativa: “Mas, como pequenas moscas que voejam em torno de bananas maduras, o que nos faz retornar para algum lugar são tão somente as cascas pretas dos ferimentos e seu açúcar corrompido.” (Verunsch, 2023, p. 92). O que atrai tanto esses mosquitos quanto essa personagem são os restos e o que se pereceu. Em muito o romance é marcado por essa mesma atmosfera de sujeira, potencializada pela matéria orgânica, o que se expressa também no seguinte excerto:

De todo modo, aprendi que a perícia criminal no miolo de tudo, Pedro, significa apenas remexer na sujeira deixada pelos outros, as mãos sujas de quem comete um crime, e ainda os restos, vísceras expostas, fluidos escorrendo pela calçada, a carne em vias de perecimento das vítimas se equiparando estranhamente ao prazer de ler um novo livro. E para alguém como eu, sempre tão arredia aos outros, o fato de me tornar alguém que manipula os cadáveres, que afunda os dedos em suas feridas e orifícios, parece mais tranquilo do que lidar com a confusão dos vivos. Meu retorno nessas condições não deixa de ser um sinal de declínio, não é? Porque eu não passo mesmo de uma ave de rapina pousada na má sorte de alguém. Mas isso também pouco importa. (Verunsch, 2023, p. 94-95).

Há duas noções que merecem atenção na leitura deste trecho. A primeira se relaciona com a já mencionada sordidez que se embaraça ao trabalho de Eulália, agora muito mais feroz e crua: ela faz menção às cenas de crueldade que vê todos os dias, mas que é sem acesso às suas histórias, pois já se depara com os seus fins. Quando remete ao toque na ferida, ela quer mostrar como encontra as razões que levaram àqueles fins, pois é ali que se descobrirá detalhadamente o percurso que ocasionou aquela lesão. Todavia, Eulália também manipula aqueles cadáveres,

uma vez que é ela, afinal, quem caminha com os mortos: em sua volta, nos seus anseios, nas suas dores, a personagem é quem conduz o que não foi dito por aqueles corpos, mas agora é ela quem consegue lhes dar voz. O trabalho precisa ser feito, como ela já anunciara, mas é algo com que ela parece ter certa familiaridade e ter conhecimento, ao intitular-se, com desdém e depreciação, como uma ave de rapina – predadora, portadora de uma visão exímia e encarregada de dar fim às carcaças.

Mais uma camada interpretativa pode ser atrelada ao seu perfil: o reiterado campo semântico da rapinagem e da sujeira, no seu discurso, incita que ela pode ser a narradora que se vale do trapo, do descartado e esquecido. Nesse contexto, paira a imagem do narrador trapeiro, termo cunhado por Walter Benjamin (1989) nos estudos sobre a modernidade na Paris de Baudelaire. Essa figura vive à margem nos grandes centros, recolhendo o que foi descartado, abandonado e esvaziado de sentido por alguém. O trapeiro está envolto de fragmentos, resíduos e restos. Em outras palavras, pousa sob as ruínas de experiências passadas alheias a ele. Conforme esclarece Priscilla Silva (2018, p. 173), “seu habitat é constituído por aquilo que consegue lucrar em sua condição de vulnerabilidade”, indicando como a característica da precariedade funciona como fonte motora das ações dessa figura.

O trapeiro habita o centro urbano, mas não com os mesmos privilégios da burguesia, tendo em vista que a sua interação com o espaço é de outra ordem. Assim, continua a autora, “o trapeiro trabalha para fazer desaparecer a sujeira de uma classe destituída da consciência de que as coisas têm um sentido que ultrapassa os limites da utilidade.”, ou seja, ele tem o dom de ressignificar. Há também uma dimensão de organização e limpeza, de resolução e reparação. É o trapeiro que suja as mãos em prol de uma reorganização, sacralizando, ainda, o que para os outros seria o resto. No trapo, ele entende o destino e a prova da existência de todas as coisas que um dia já vieram à vida.

Sem dúvidas, Eulália está imersa nos trapos e tem o poder de conduzir todo o seu material a um âmbito valorativo e ressignificativo muito maior, projetando novos campos históricos e narrativos às experiências jogadas no lixo. Entretanto, ainda nos textos dirigidos a Pedro e, também, nas anotações pessoais em seu caderno, quando assume a primeira pessoa, Eulália transparece um certo tom de culpa e falta de orgulho de si mesma. É claro que, ao longo desse tempo, ela não fez nada – mas pode ser exatamente esse o seu martírio. Até aquele momento, ela se sente cúmplice ao calar-se diante de tudo que já viu.

O dia de hoje foi estranho. Na delegacia, o delegado e o investigador têm passado muitas horas com a mulher [Lourença]. Nem o escrivão entra. Mas eu sei o que acontece lá dentro, Pedro. Eu sei. O interrogatório. E eu me sinto

suja, imunda, porque a odeio e porque me calo e ainda porque ensurdeço. (Verunsch, 2023, p. 110).

Parece que a perita sente a culpa de todos os corpos que um dia ela já teve que descrever rigorosamente com “*Histórico*”, “*Local*” e “*Cadáver*”. Quando a narrativa se inicia com a sugestão de que essa narradora não suporta mais redigir a história desse modo, já está sugerindo que Eulália sabe de entornos muito mais profundos dos casos que averigua. Ao saber e se calar, ela entende que vira cúmplice das instituições autoritárias de domínio e que, nos seus silêncios, também há sangue. Ligando-se à descrição acima, a narradora revela:

Hoje cedo a mulher [Lourença] teve uma parada cardiorrespiratória na cela. Não consigo pronunciar o nome dela. Não consigo escrevê-lo. E tenho nojo de pronunciar o meu próprio nome. Não resistiu aos métodos de interrogatório e nisso não sei o que separa mocinhos e bandidos. Acho que nada, não é? Não houve tempo para socorro e eu fui encarregada de fazer a perícia, é claro. Quem mais faria? Como eu poderia fugir aos meus encargos? O que nem o laudo nem o caderno e tampouco o que esta carta suportam são as minhas mãos sujas.”. (Verunsch, 2023, p. 112).

Ao decorrer dessas passagens, o nome de Lourença também é ocultado: faltam forças para expor a sua identidade, cuja ausência é escancarada com maior detalhe agora, no romance, sintetizada na dificuldade de dizer o próprio nome. Debruçar-se contra os cadáveres não lhe causa tanto desconforto quanto a consciência de que ela não fizera nada para mudar os seus fins. Eulália se sente imunda. Seu silêncio foi cultivado por muito tempo na condição de agente pericial de um sistema cercado de corrupções. É válido refletir sobre o modo como ela ocultou seu nome na narração e como sentiu dor e nojo quando teve que atestar o laudo da morte de Lourença. Afinal, o nome de Eulália está assinado em muitos laudos. Seu cargo profissional a coloca em um caminho repleto de mortos, porém a causa é a mesma. A noção disso oferece a ela uma sobrecarga, cujo peso tenta ser aliviado nos escritos, ação até o momento feita em vão. A narradora-perita sabe que é preciso ter coragem para escancarar a pluralidade narrativa, e é o que procura fazer em todo o seu relato.

Sabendo o que sabe, é apenas Eulália que pode falar pelos mortos e, portanto, ela que pode contar suas histórias. Nesse sentido, além de ter a noção do que se acontece nos crimes que culminaram na sua presença, ela passa a se auto perceber frente à responsabilidade que também assume. Por essa razão, ela tenta mudar a direção da história. Essa ideia encontra pertinência, aliás, quando Micheliny Verunsch (2024) chama essa sua narradora de “psicopompo”. O psicopompo é uma figura mitológica vista como aquele que guia as almas para a vida depois do fim, sendo capaz, também, de vagar entre o mundo dos mortos e retornar

ao mundo dos vivos trazendo uma mensagem consigo. Essa entidade é observada em vários mitos que remontam a criação do mundo, tendo alguns exemplos nas cosmovisões afro-brasileira, como Exu, e na mitologia grega, como Hermes. Essas figuras possuem o dom da conexão, seja de tempos e de espaços, e da sabedoria, dominando os sentidos que extrapolam os limites da vida: “o psicopompo pode representar a *complexio oppositorum*, isto é, a reunião dos opostos, ou também a re-união das metades separadas, proporcionando uma re-solução.” (Balieiro *et al.*, 2015, p. 298).

Essa definição é cara à personagem que quer montar o quebra-cabeça presente no limiar dos textos. Na condução dos cadáveres, pela imagem que cada um deles pode apresentar, a perita escuta suas mensagens. A mediação é feita pelo psicopompo, que aproxima as dimensões aparentemente opostas e, acima de tudo, que procura restabelecer a totalidade, ao reunir “as metades separadas”. Nessa dimensão, é possível afirmar que Eulália, no seu trabalho de conduzir os mortos, tornando visíveis as suas expressões, unindo o que lhes foi fragmentado, funciona como um elo da vida e da morte, diante de uma possibilidade de ordem e, inclusive, cura. O psicopompo está nesse trânsito porque parte dele já morreu enquanto a outra renasce constantemente. É a sua função, no seu mais profundo desejo:

Poderia tentar contar a história desse lugar pelos olhos da mínima vida que pulula tanto ao seu redor como dentro de suas entranhas, mas precisaria alcançar um nível de tradução que tornaria a empreitada extenuante e sem garantia nenhuma de inteligibilidade. Não digo que seja impossível, não é disso que se trata, e penso que até poderia ceder à tentação de uma narrativa assim, nem que fosse em breves iluminações, mas aprendi que o gesto grandioso, na maioria das vezes, borra a intenção, então sem ceder a essa vaidade me contento em **registrar a história dessas ruínas**, alguns dos atores que subiram ao palcos do acontecimentos e a minha ingloria e desastrada atuação. A que servirá esse registro? Não saberei dizer. Sei que se me impõe como uma força irresistível. (Verunsch, 2023, p. 136, grifos nossos).

Eulália entende que é esse o seu papel: contar a história através do rastro deixado pelos mortos ao invés da vivacidade que o mato fará questão de armazenar, apesar de tudo. O início desse fragmento faz referência à regeneração que a terra fará da vida em seus ciclos intermináveis e maiores que qualquer vaidade humana. A narração opta por seguir o caminho reverso e extremamente truncado, distante de uma direção que busque encontrar conclusões acabadas sobre o que poderia ser chamado, como no âmbito jornalístico, de “Caso Celeste”. A solução de um único crime não resolve o sistema de iniquidade que causa tantas vítimas como aquela. Por parte da narradora, a sua ingloriosa presença nesse palco é a representação da culpa que carregou, mas a desastrada atuação segue como sendo o seu reparo. Mesmo desconhecendo

a serventia dos seus escritos, uma força essencial chamou-os para a cena. É plausível interpretar que o próprio rastro encarado pela narradora no início dessa trajetória foi o que a direcionou para tal caminho. No entanto, como já visto, os rastros são rasos de sentido se não forem esmiuçados por um olhar atento e consciente. Soma-se, por sua vez, a força do significado das ruínas com a destreza e o engenho do observador, e ninguém melhor do que a perita para realizar tal façanha.

No romance, a própria escolha do nome de Eulália também se insere nessa perspectiva. Na tradição cristã, seu nome se relaciona a duas santas, Eulália de Mérida e Eulália de Barcelona, conhecidas mártires na tradição católica, cujas histórias se confundem, ao terem sido, as duas ainda adolescentes, perseguidas, torturadas e mortas por se manterem com a sua fé intacta. Essas santas são um símbolo de resistência e coragem inabalável em sua integridade e nos seus valores. Além disso, vale a atenção para a origem desse nome. Etimologicamente, do grego, *eu* relaciona-se aos adjetivos “bom” e “bem”, enquanto *lalia* possui o significado ligado à “fala” e à “dicção”. Dessa forma, dispondo em si o espírito da fala, sua narração é dotada de revitalização e de responsabilidade perante aqueles que ela representa, uma vez que sua arma, para se tornar a mediadora e a mensageira entre os mundos, é justamente poder falar, ato que, talvez, os outros corpos ao seu redor não tiveram a mesma sorte de exercer. Apenas ao final do romance, a narradora talvez encontre força para finalmente, assinar seu nome e assinalar, com isso, a presença de todos os sujeitos que caminharam com ela nessa jornada. Sobre a perita, assim, apresentar-se:

E, assim, dou à leitura este que parece ser o último relatório. Há outros espalhados entre os cômodos da casa. Alguns perderam suas folhas. Outros estão queimados parcialmente. Para bem de todas as verdades e da clareza deste documento, declaro que meu nome é Eulália e fui a perita que esquadrinhou a cena do crime. (Verunsch, 2023, p. 142).

De modo breve, seu nome invade o relatório, por tanto tempo oculto, mas que agora surge exatamente no meio da página final. Esse ápice de aparição da sua personalidade passa agora a funcionar como prova, ao sintetizar que essa narradora, com esforço, luta interna e coragem, escancarou a voz dos mortos (e dos que continuam a morrer) ao alcance do ouvido dos vivos. Depois de toda a sua jornada, ainda, seu discurso retorna ao estatuto de documento, o que pode fazer menção tanto à finalização típica do relatório pericial quanto à importância inegável de toda a história que contou, com licença e desapego às amarras formais – mas ainda histórias reais.

Por fim, a sua identidade alcança a seguinte máxima: para cavar a cova dos seus mortos, Eulália encontra-se com muitos outros corpos, histórias e gritos sufocados. A sua própria palavra está aterrada naquelas terras e o leitor sabe que a narradora não procura cortar essas raízes, pois seu retorno é um caminho mais do que desejado, uma vez que é preciso.

CAPÍTULO 2

Presença na ausência: as imagens fantasmagóricas no romance de Verunschik

*E os instrumentos dos arqueólogos
não sabem precisar o tremor de carne que a terra sente.*

Que a terra ainda sente.

(Micheline Verunschik, em “Teresa Cristina pisa o Valongo”)

O conceito de fantasmagoria costuma ser utilizado por muitos estudos relacionados à literatura gótica, pensando principalmente nas imagens de espectros fantasmáticos e seus significados nessa ficção. Porém, essa investigação também captura a atenção de temáticas que se debruçam na compreensão da perpetuação da violência em diferentes contextos, como quando Maria Zilda Cury, em seu prefácio intitulado “Breves considerações sobre Lima Barreto”, ao livro *Lima Barreto na sala de aula: primeiros escritos* (2021), chama a permanência de momentos marcados pela crueldade institucionalizada do Brasil de “traumas sociais que fantasmática e recorrentemente assombram a sociedade brasileira ao longo da história, até a contemporaneidade.” (Cury, 2021, p. 14). Tanto os estudos góticos quanto os estudos sobre violências traumáticas, na literatura, frequentemente procuram analisar de que modo situações, ações ou seres do passado conseguem invadir o presente e quais são as consequências dessa intromissão. Procura-se entender o que motiva a sobrevivência dos tempos, assim como o que a alimenta, para que sua aparição, em determinados espaços e contextos, seja tão perturbadora e marcante, capaz até mesmo de abalar estruturas fundamentais da forma e da profundidade dos enredos que tomam para si esse recurso imagético. Aqui, é possível notar como a fantasmagoria assume um papel de mecanismo que, quando apropriado pela arte, aglutina tempos, resgata o passado, prorroga situações e, acima de tudo, afeta os sujeitos que estão no presente.

Caminhando com os mortos materializa essa encruzilhada temporal: coloca mortos e vivos lado a lado para seguirem o mesmo caminho, conectando pontas em oposição – a vida, com seu desenvolvimento, no gerúndio, rumo ao futuro; e a morte, à qual restou apenas o passado já vivido. Essa imagem, marcada pelo movimento, projeta-se em uma condição que almeja o retorno, pois reconhece a possibilidade de o passado irromper no presente. Desse modo, o título do romance pode instigar o leitor a iniciar a sua leitura com o olhar atento a dois movimentos principais: como os tempos se relacionam entre si e como a presença dos mortos afeta as ações presentes e mobiliza as visões do que virá adiante.

2.1. Fantasmagoria: um olhar para a imagem

Em “Fantasmagoria e violência”, Jaime Ginzburg (2020) inicia seu ensaio esmiuçando a estética fantasmagórica que foi apropriada pelas artes visuais a partir do século XVIII. Chamando de “terror esteticamente elaborado” (Ginzburg, 2020, p. 185), o autor apresenta, seguindo os estudos de Laurent Mannoni, os espetáculos que utilizavam de recursos de iluminação para provocar o espectador, com métodos pré-cinematográficos que dominavam imagem, luz e sombra, os quais foram, em seguida, aprimorados com efeitos de fumaça, controle do som, etc. Esses eventos artísticos, postos a livre acesso do espectador, tinham a intenção de proporcionar ao público interessado um espaço imersivo, desmembrado da realidade externa e apto para o desconforto, sensação até hoje apreciada pelos amantes do gênero terror.

Haveria, ainda, uma instância mais aprofundada em relação a essas manifestações culturais, pois esses efeitos causavam, como comentado acima, uma transformação do espaço, este em que o público entra voluntariamente para ser provocado, e um deslocamento no tempo, com enredos que retratavam eventos fúnebres, cultos fantasiosos e elaboração de um passado a princípio alheio ao espectador, mas que, posteriormente, poderia afetá-lo. (Ginzburg, 2020, p. 184-185). Esses espetáculos eram caracterizados pelo domínio relativo às instâncias sensoriais de tal modo que colocavam o público em um local controlado e totalmente nebuloso, marcado pela percepção turva dos objetos, os contornos destacados nas penumbras e o silêncio prestes a ser rompido, ou seja, um espaço permeado pela intimidação e pela insegurança. Seguindo a descrição, esses ambientes proporcionavam um tensionamento que variava conforme a construção psíquica de cada sujeito, Por isso, é correto afirmar que, naquele contexto, “[...] as fantasmagorias eram vivenciadas como experiências efetivas, com impacto nas condições de percepção. A tensão física resultante da visão de imagens fantasmagóricas era real, mesmo que os estímulos fossem ilusões” (Ginzburg, 2020, p. 185).

O terror vivenciado nessas mostras sugere um recorte da realidade. Assim como muitos espetáculos voltados para as artes visuais e sonoras, a apresentação se condensa naquele ambiente, do seu surgimento ao seu encerramento, pois os efeitos fantasmagóricos existiam apenas ali, naquele espaço, e não acompanhavam a plateia em outros lugares. Mas é inevitável considerar que esses efeitos poderiam se alocar na memória e instigar lembranças depois que o público já estivesse em suas casas. A inquietação desencadeada por experiências como essas, com as sugestões e lacunas deixadas por sombras e penumbras, que acabariam sendo preenchidas pela imaginação do espectador, bem como a menção do retorno dos mortos, ainda

que apenas por um tempo subsequente, continuavam a acompanhar os sujeitos, não mais nos planos materiais da cena, mas nos níveis pessoais e subjetivos, sobretudo daqueles mais afetados por tais elementos.

Ginzburg apresenta a técnica de construção dos espetáculos voltados para a fantasmagoria no sentido sensorial da experiência com as artes visuais e o público, pontuando como o passado invade aqueles contextos propícios na sua forma espectral. Todavia, para o autor, esse pequeno panorama também oferece uma dimensão da construção das imagens fantasmagóricas, que se dá por meio de um trabalho estético capaz de evidenciar um espaço para o retorno de algo outrora experimentado. Esse retorno, contudo, não se materializa de modo claro ou absoluto, pois a imagem que ressurgue está sujeita às implicações da passagem do tempo, dos limites da memória e, até mesmo, da recepção, seja no âmbito individual ou coletivo. Além disso, esse retorno não acontece por mera repetição: a imagem que retorna resgata sentidos de outras instâncias, muitas vezes esquecidos, mas que permanecem agindo silenciosamente no sujeito até que encontre condições apropriadas para se manifestar nitidamente. Em suma, pode-se afirmar que a fantasmagoria instaura uma presença espectral que insiste em emergir no tempo presente, de modo a modificá-lo. Por essa razão, a sobrevivência da imagem carrega, em si, a tensão entre estímulos do presente que articulam a eclosão de alguma circunstância passada.

2.1.1. Possibilidades da irrupção: considerações sobre causas e consequências na fantasmagoria

Como sobrevivem as imagens e por que isso acontece? Qual impacto isso teria na cultura e/ou nos indivíduos? Encantado pela exímia complexidade, ora aparente, ora sugestiva, de determinadas figuras exemplares de um outro tempo na arte renascentista, Aby Warburg desenvolve um dos mais revisitados conceitos de fantasmagoria. O autor pontua como, no auge do *Quattrocento*⁴, com seu rigor de equilíbrio e detalhes, esbanjando técnicas rebuscadas e pautadas na proporção, a presença de elementos alheios àquela organicidade aparecia com recorrência em diversos afrescos clássicos italianos – como se materiais estranhos, pertencentes a outras eras, sobretudo da antiguidade pagã, respingassem em determinadas representações da “vida em movimento” (Warburg, 2015, p. 37) daquela atualidade. É mediante essa reflexão que o autor propõe que a arte das imagens seja observada a partir de pontos de vista que percebam

⁴ Período que marca o início do Renascimento na Itália, no século XV, caracterizado pela harmonia nas representações plásticas, pelas artes encomendadas através do mecenato e pela queda do feudalismo, propondo um afastamento radical em relação às estéticas medievais e populares.

não apenas seus planos estáticos aparentes, mas também as camadas que irrompem e aprofundam os planos temporal e sentimental da cena pintada.

A nova abordagem que Warburg ascende à crítica histórica-artística foi aproveitada por Georges Didi-Huberman (2013) que, em sua obra *A imagem sobrevivente: história de arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, apresentou o pensamento warburguiano como aquele capaz de reconhecer que

[...] não ficamos diante da imagem como diante de algo cujas fronteiras exatas não podemos traçar. O conjunto das coordenadas positivas - autor, data, técnica, iconografia etc - não basta, evidentemente. Uma imagem, toda imagem, resulta dos movimentos provisoriamente sedimentares ou cristalizados nela. Esses movimentos a atravessam de fora a fora, e cada qual tem uma trajetória - histórica, antropológica, psicológica - que parte de longe e continua além dela. **Eles nos obrigam a pensá-la como um momento energético ou dinâmico**, ainda que ele seja específico em sua estrutura. (Didi-Huberman, 2013, p. 33-34, grifos nossos).

Esse excerto evidencia que a imagem não se configura como algo fixo e puro. Ela possui um caráter poroso que permite certo dinamismo de expressões, as quais transbordam tanto os limites físicos, como a materialidade superficial do quadro, a sua autoria e o seu momento de produção, quanto os simbólicos, como os sentidos da sua representação. A forma como a imagem afeta o espectador é o que sustenta esse momento, conduzindo as múltiplas possibilidades de significação que uma imagem pode exercer, seja para reencontrar sentidos no passado, seja para se projetar no futuro. As investigações de Warburg foram concentradas, principalmente, nos quadros encomendados pelas camadas mais prestigiadas da sociedade europeia do início da Renascença. O historiador de arte, ao contrário do que se apresentava no seu tempo, denunciava como a arte daquela época estudada rescindia às presenças de um passado posto em prática. Em uma cena com elevada estima entre os mecenas, a aristocrata e principalmente a Igreja, Warburg apontava para um quase invisível rasgo do esplendor técnico do classicismo: os gestos de uma vida popular politeísta vagando pelas imagens que queriam mirar no divino do cristianismo.

Warburg postula como o passado não consegue ser totalmente excluído dessas representações e invade a arte renascentista com certa frequência, ao mesmo tempo que sutil. Para analisar essa condição, o autor define como objeto de estudo a presença de figuras femininas – as chamadas ninfas do período greco-romano – que reaparecem em diversas representações renascentistas, funcionando como símbolos que são capazes de persistir e recompor seus significados, mesmo deslocados no tempo. Esses significados, por sua vez, estão inseridos na ordem do *pathos*, que diz respeito a uma forma visual que condensa afetos intensos,

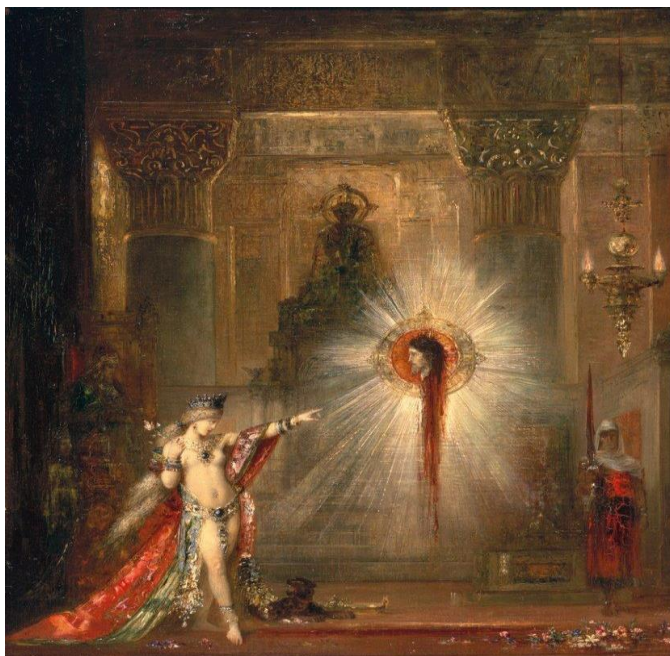
tais como desespero, alegria, fúria e desejo, transmitidos historicamente por meio dessas figuras. Na coletânea *Histórias de fantasma para gente grande* (2015), o historiador tece sua ideia a partir dos quadros, sobretudo, de Sandro Botticelli, com abertura para outros renomados artistas, como Gustave Moreau e Domenico Ghirlandaio. Nesses dois últimos, vale conceder atenção ao breve comentário sobre como a cultura pagã e popular fazia questão de visitar as paisagens bíblicas em um movimento que quebraria a uniformidade do quadro. Warburg comprova como determinadas expressões são afetadas por uma ordem maior, antes já realizada, as quais, marcadamente, já pertenciam a outros tempos:

Mutatis mutandis, é possível constatar um processo semelhante no domínio da linguagem gestual da figuração artística, quando, por exemplo, **a Salomé dançarina da Bíblia aparece como uma mênade grega, ou no momento em que a servente que traz o cesto de frutos de Ghirlandaio vem correndo bem ao estilo da Vitória de um arco do triunfo romano, em uma imitação plenamente consciente.**

É na região da comoção orgiástica de massas que se deve buscar o mecanismo formador, **que martelou na memória as formas expressivas do estado de máxima comoção interior** (tanto quanto esta se deixa expressar na linguagem gestual) **com tal intensidade que esse engrama da experiência passional sobreviveu** como herança armazenada na memória, determinando, na condição de modelo, o contorno do que a mão do artista cria, tão logo os valores máximos da linguagem gestual pretendam, pela mão do artista, trazer a figuração à luz do dia. (Warburg, 2015, p. 347, grifos nossos).

No primeiro momento, o autor está fazendo menção aos quadros *A aparição de Salomé* (concluído por volta de 1876), de Moreau, e *O nascimento de São João Batista* (aproximadamente concluído em 1485), de Ghirlandaio. Nessas duas obras, o gesto que remonta um rito politeísta e a aparição de uma figura que rompe com a suposta homogeneidade da obra, respectivamente, exemplificam a tese de Warburg sobre o passado. Na obra de Moreau, a dança provocativa de Salomé foi representada exatamente pelos mesmos gestos já executados nas festividades gregas, principalmente aquelas que celebravam Dionísio, uma marca do tempo que sobreviveu, um movimento que se repetiu. A melhor forma de retratar a sedução de Salomé seria através daquela intrusão da vida popular greco-romana.

Figura 2: *A aparição de Salomé* [1876], de Gustave Moreau.



Fonte: MeisterDrucke - Impressões Artísticas, Pinturas e Reproduções

Já sobre a tela de Ghirlandaio, uma figura inteira fissura o quadro em sua presença chamativa e assombrosa: a mulher de branco que invade a cena, chegando às pressas, com uma cesta de frutas na cabeça.

Figura 3: *O nascimento de São João Batista* [1485], de Domenico Ghirlandaio.



Fonte: MeisterDrucke - Impressões Artísticas, Pinturas e Reproduções

Dessa imagem, em carta para Warburg, presente na coletânea *A presença do Antigo*, André Jolles (2018) confidencia ao amigo seu encanto pela figura feminina:

[...] próxima à porta aberta, corre, ou melhor, voa, ou melhor, paira o objeto dos meus sonhos [...]. Trata-se de uma figura fantástica, ou melhor: de uma serva, antes, de uma ninfa clássica com um prato de maravilhosos frutos exóticos na cabeça, que entra no quarto tremulando o seu véu.
[...]. O que significa, então, esse modo de caminhar leve e vivaz e, ao mesmo tempo, muito movimentado, esse enérgico *marchar a passos largos, enquanto as outras figuras revelam algo de intangibilidade?* Mas, sobretudo: que sentido tem a inesperada diferença de nível no piso? As outras figuras estão paradas, ou caminham sobre um duro piso de tijoleira tipicamente florentino. O chão da minha amada parece, ao contrário, perder a natural característica de imobilidade para assumir uma elasticidade ondeante [...]. De fato, parece-me mesmo algo suspenso no ar. (Jolles, *apud.* Warburg, 2018, p. 68, grifos do autor).

Para essa figura espectral, o chão se esvai, o quarto se enche de um vento que atinge apenas as suas roupas, as quais fogem de todo padrão que estava sendo construído ali, uma vez que a figura causa praticamente um rombo na calmaria ao seu redor, mas, acima disso, ela é a única, dentre todas as outras figuras, que se movimenta de forma flácida, apostando na rigidez da Itália renascentista, como lembra Jolles. Em resposta, inclusive, Warburg insinua ao amigo, floreando com suas metáforas, o paradeiro da ninfa alada: “Essa estranha e delicada planta tem mesmo suas raízes na austera terra florentina?” (Warburg, 2018, p. 72). O autor já sabia que aquela desuniformidade foi uma invasão do Antigo performado, ou seja, da representação do movimento de outrora. Warburg, portanto, faz notar que essa imagem desestabiliza a homogeneidade entre as figuras que configuram o quadro, pois ela se encontra em outro nível. Esse seria o verdadeiro sentido dos fantasmas para o autor: a presença de um intruso, seja por imagens trazidas seja ou por gestos, seja por exemplos específicos, um passado corrompendo a orgânica horizontalidade de uma cena – é a presença de um sentido sintetizado em uma materialização pictórica, a repetição de um gesto específico:

Encontrou-se apenas o que havia muito se buscava na Antiguidade e que, por isso mesmo, nela se encontrou: **a forma estilizada, de sublime tragicidade, para os valores limítrofes da expressão mímica e fisionômica**. Assim, por exemplo (apenas para destacar um exemplo surpreendente que se tem ignorado), Antonio Pollaiuolo tomou como modelo para a figura agitada de um Davi [...] até nos mínimos detalhes dos acessórios em movimento, uma obra genuinamente antiga, os *Educadores dos Nióbidas*. E quando, em 1488, uma pequena imitação do grupo do Laocoonte foi encontrada numa escavação feita em Roma na calada da noite, aqueles que o descobriram, sem tomar nota do conteúdo mitológico da obra, ficaram então deslumbrados, em puro entusiasmo artístico, com *a expressão arrebatadora das figuras agonizantes*

e com “certos gestos maravilhosos” (*certi gesti mirabili*); eis o latim vulgar da linguagem patética dos gestos, compreendida internacionalmente e que falava ao coração por toda parte onde se tratava de arrebentar as amarras expressivas medievais. (Warburg, 2015, p. 78, grifos nossos).

A sobrevivência, aqui, ocorre a partir do congelamento de gestos. Não são necessariamente as mesmas histórias, mas as mesmas ações corpóreas que vão sobrevivendo através da sua repetição nas diferentes representações de uma emoção exímia, de um *pathos*. A expressão de Laocoonte congela em si todo o movimento prático de uma emoção pertencente ao mais profundo que um homem pode sentir em sua tensão. Aquele gesto, em sua imagem, fixou aquela emoção. Por isso, ainda para Warburg, essas imagens não apenas movem aspirações passadas, como também comovem sentidos no presente. Essa comoção estaria na ordem das expressões que vão além do domínio da razão, acontecendo no instante inesperado. Em latências do presente, fervura uma emoção, algo que perturba e pede pela aparição corporal do patético, ou seja, do gesto que sente e que sofre com uma ação. Sobre essa fixação, Didi-Huberman (2013) esclarece:

As próprias imagens, nessa óptica de retorno de fantasmas, viriam a ser consideradas como aquilo que sobrevive de uma dinâmica e uma sedimentação antropológicas tornadas parciais, virtuais, por terem sido, em larga medida, destruídas pelo tempo. A imagem – a começar por aqueles retratos de banqueiros florentinos, que Warburg interrogava com particular fervor – deveria ser considerada, portanto, numa primeira aproximação, *o que sobrevive de uma população de fantasmas*. Fantasmas cujos traços mal são visíveis, porém se disseminam por toda parte: num horóscopo da data do nascimento, numa carta comercial, numa guirlanda de flores [...], no detalhe de uma moda do vestuário, uma fivela de cinto, uma circunvolução particular de um choque feminino... (Didi-Huberman, 2013, p. 35, grifos do autor).

Nesse excerto, o autor revela, através de uma imagem prática, que haveria um processo de conservação para preservar o passado em uma dada forma. É possível supor que essa sedimentação poderia ainda vir de uma causalidade implícita: pela prática frenética de uma ação, pela marca deixada por um gesto que condensa todo um sentido ou mesmo por uma situação assimilada no interior das relações humanas e que se fincou no que se entende pela vida no seu dinamismo, como apresentado por Warburg em suas análises. Vale ainda um foco para como isso continua: por mais impactante que possa ter sido um evento comovente do passado, a sua materialização no presente virá no detalhe, variando entre a maior e a menor preservação, será visto na repetição sublime, no adorno estimado, ou na movimentação gestual singular. Desse modo,

Toda problemática da sobrevivência passa, fenomenologicamente falando, por um problema de movimento orgânico.

[...] a *sobrevivência do antigo* deve ser situada tanto na *vida histórica* em si quanto no burado - no avesso ou no forro, às vezes na onda de choque, na *cauda*, portanto - dos acontecimentos que se sucedem às claras. Devemos compreender o “movimento da sobrevivência” como um contrarritmo do “movimento da vida.” (Didi-Huberman, 2013, p. 167, grifos do autor).

O contrarritmo, por sua vez, é o que capacita o fantasma a inquirir outros tempos, como sendo “*o outro gênero de vida* das coisas que passaram e que insistem em nos assombrar” (Didi-Huberman, 2013, p. 167, grifos do autor), como algo que impede o curso natural do presente, pois se impõe ao desenvolvimento de alguma forma, o que atormenta e, de algum modo, assombra.

Refletindo sobre a experiência antropológica com as passagens temporais, seguindo Didi-Huberman, é observado como porções temporais tornam-se anacrônicas na vivência das culturas, configurando a peculiaridade da natureza dinâmica do tempo e seus modos de afetação nos sujeitos, o que não segue o sentido paulatino de desenvolvimento, pois o passado pode, invariavelmente, seguir o presente a depender de um simples impacto, que não se sabe como aconteceu, mas que se torna um sintoma. É isso que traduz o sentido que Warburg quer quando anuncia a tentativa dos seus objetos de estudo ao retratar o movimento da vida:

[...] o que faz sentido numa cultura, muitas vezes, é o sintoma, o não pensado, o anacrônico dessa cultura. Eis-nos já o *tempo fantasmal das sobrevivências*. [...] O resultado seria um *nó de tempo* difícil de decifrar, pois nele se cruzaram incessantemente movimentos de evolução e movimentos resistentes à evolução. [...]. Seria a *via do sintoma* a melhor maneira de ouvir a *voz dos fantasmas*? [...] Entre fantasma e sintoma, a ideia de sobrevivência seria, no campo das ciências históricas e antropológicas, uma expressão específica do *rastro*. (Didi-Huberman, 2013, p. 44-48, grifos do autor).

Há contusões, nas culturas, de períodos que deixaram marcas, que não foram superados e que ficam à espreita no cerne cultural. O sintoma é o que está no inconsciente da História e que, de alguma forma, desaparece e reaparece independente da razão e das suas consequências. Esse impacto profundo através do nó temporal, que é o embaraçamento dos tempos, pode ser capaz de performar imagens espectrais, sendo apreendidas pelos povos como vertigens (Didi-Huberman, 2013, p. 45). Com rastros, o autor está compreendendo a noção de vestígios. Para Warburg, isso acontece a partir da natureza da intrusão. Esses autores observam como esses sintomas podem ser observados se intrometendo na vida cotidiana das populações, sem aviso prévio e sem data para se exaurir – o que estabelece diálogo claro com os vestígios aludidos por Walter Benjamin (1994), trabalhados anteriormente.

Portanto, os fantasmas são esses recortes temporais, causados por um sintoma, permeados por uma condição que deseja se materializar, se repetir e que, por essa razão, viaja entre os tempos em uma sedimentação exemplar, mesmo que sutil. Essa viagem contorna a dinâmica cartesiana do desenvolvimento e se aproveita de sua capacidade avassaladora de rasgar e invadir contextos diferentes. Esses movimentos não passam ilesos, por sua vez, e isso pode causar algo nos sujeitos que vivem ali. Na literatura, a incapacidade de se narrar o terror, apontada por Ginzburg (2012), ou a cisão da forma do romance após momentos de guerra, como observa Adorno (2003), podem se relacionar com os sintomas que estão imersos na cultura e na relação dos seres com as experiências passadas:

A possibilidade de pensar de modo articulado passado e presente fracassa, como se o passado estivesse potencialmente atualizado em todo o presente, e ao mesmo tempo escapasse da possibilidade de referência abstrata, que exige do sujeito um distanciamento reflexivo de sua própria experiência. Ele não domina as condições necessárias para reger esse distanciamento sem se perder. Para os autores [os psicanalistas Maren e Marcelo Viñar, em *Exílio e tortura*], a tortura provoca uma ruptura da identidade que, em parte, é definitiva, irreversível. (Ginzburg, 2012, p. 139-140).

Nessa lógica, acompanhando o pressuposto do autor, seria possível ponderar como regimes autoritários criam fraturas, projetam assombros e abalam o compasso temporal, solidificando-se em gestos que, hora ou outra, ressurgem em outros instantes, mas não completamente fora de contexto, como já visto. Por essa razão, há uma certa coerência na aparição fantasmática, sendo plausível considerar que a sobrevivência do antigo não acontece por mera casualidade, mas por ele ter tido uma existência essencialmente avassaladora em momentos específicos, ocupando espaços precisos.

2.1.2. Possibilidades de irrupção: considerações sobre espaço e tempo na fantasmagoria

Ao refletir sobre as disposições espaciais e temporais que poderiam ser, de certo modo, mais propícias para a presença de fantasmas, é difícil distanciar-se da expressão-chave que coloca em evidência a relação estabelecida entre os domínios de espaço e tempo nas artes: o cronotopo. Essa noção bakhtiniana coloca em pauta a existência de uma relação intrínseca que tempo (*crono*) e espaço (*topos*) instituem entre si, configurando um espaço que é fundamentalmente afetado pelo tempo e vice-versa:

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se,

penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. (Bakhtin, 1998, p. 211).

A contenção do tempo em um espaço, bem como o espaço ganhando uma camada do dinamismo temporal, capacita uma ambientação que comove os sujeitos que passam por ali. Nos estudos de Bakhtin (1998), quando o autor encara o cronotopo, ele imediatamente considera a experiência do homem em meio a essa fusão. O espaço e o tempo, em sua indissociabilidade, conseguem atravessar o sujeito de modo singular, ordenando seja um novo ritmo ou um novo destino para cada jornada que se der a partir dali.⁵ O cronotopo, portanto, é observado quando as instâncias espaciais e temporais se fundem, proporcionando algum tipo de inquietação no homem, seja positiva ou negativa. Ao lançar luz à tríade homem – tempo – espaço, o cronotopo pode ser proveitoso no manuseio da fantasmagoria, pois os espaços mais chamativos aos fantasmas seriam aqueles que manteriam em si uma forte ligação com a passagem (ou não, figurativamente) do tempo em um espaço material, necessariamente implicando tensão ao sujeito inserido naquele contexto.

Considerando isso, o fantasma pode compor um cronotopo, ao mesmo tempo que seria configurado por ele. A partir de uma breve reflexão sobre a obra do cineasta mexicano Guillermo del Toro, Erick Felinto (2008) sintetiza quatro percepções consideráveis acerca da figura fantasmática:

1. ele é um momento congelado do tempo; uma ruptura com a temporalidade linear, uma repetição sinistra, 2. ele é uma imagem instável, como numa fotografia fora de foco, mas uma imagem que, de forma paradoxal, pode substanciar-se minimamente; 3. ele é uma entidade das margens, que habita no território impreciso *entre* a vida e a morte; localiza-se na dimensão de um ‘entrelugar’; 4. ele é símbolo e expressão de um acontecimento dramático, de uma história que almeja ser narrada. (Felinto, 2008, p. 21).

Essas quatro constatações em muito são importantes para pensar como os fantasmas conseguem movimentar e afetar, positiva ou negativamente, a estrutura linear espaço-temporal. Para Felinto, a primeira condição que prevalece aos fantasmas é a capacidade de exercer a repetição. Seu caráter é marcado por algo que não se findou por completo e que rompe, ou emerge, em momentos que não lhe pertencem inicialmente, exercendo a mesma ação, como uma chaga persistente e, às vezes, perpétua. Assim, o fantasma ocupa necessariamente o tempo do outro. Ele consegue, então, repetir um fragmento temporal, ao recortar e viajar com um

⁵ Com ritmo e destino, refere-se às análises que Bakhtin (1998) organiza sobre o cronotopo no romance grego, em “Formas do Tempo e de Cronotopo no Romance (Ensaio de poética histórica)”.

momento que, provavelmente, é marcado por alguma tensão destoante, que possibilitou a sua sintetização e o seu destaque na malha temporal. Por isso, observando as figuras fantasmáticas, Jean Delumeau (1989, p. 92) comenta sobre a potencialidade das aparições fantasmáticas em contextos e espaços propícios para isso: são as casas que passaram por um assassinato terrível, as florestas densas recheadas por desaparecimentos, os cemitérios (talvez o melhor lugar que, nas culturas ocidentais, coloca em maior proximidade a vida e a morte), entre outros ambientes cuja marca de um acontecimento específico não conseguiu ser exaurida e o tempo passa a ser sentido de outro modo: carregado do passado daquela localização. Alguns desses espaços poderiam, inclusive, ser considerados como cronotopos.

Filmes do gênero terror, em sua maioria, têm como principal mote um lugar duvidoso, cujo passado é coberto de mistérios e expressivas lacunas, mas que é essencial para a conjuntura da narrativa. O espaço é abalado por ter sofrido interferências do passado que não se superou. Certamente o fantasma pode, também, acompanhar os sujeitos em seus deslocamentos, mas é notável que determinados espaços seriam propícios às aparições por serem lugares cujo passado estaria, de alguma forma, pairando ali, reafirmando a primeira condição apontada por Felinto sobre o caráter dos fantasmas na sublimação de uma mesmice, configurando a repetição, seja dos gestos ou dos sentidos.

O segundo aspecto apontado por Felinto é o que parece relacionar-se com o que o autor fala sobre a materialidade paradoxal manifestada pela figura dos fantasmas. Mesmo nos seus contornos não identificáveis, configurado por uma natureza que beira a inexistência, o fantasma tem força suficiente para parecer e, sobretudo, aparecer como algo paradigmático diante dos outros, dos espaços e dos tempos. Ele é reconhecido em sua essência, povoando o imaginário popular, por exemplo. Sua materialidade representa ainda aspirações temporais passadas que se colocam em evidência no tempo presente. Além disso, seu caráter é instável, surgindo e ressurgindo na imprecisão. É ele ainda o instante, como um ponto breve e praticamente diluído no tecido temporal – ou no filme negativo da fotografia, seguindo a metáfora do autor – mas não completamente, pois os vestígios da sua presença ainda podem compô-lo essencialmente.

O terceiro ponto evidenciado pelo autor é a ocupação desses espectros no entrelugar metafísico, como do elemento que não concluiu a passagem entre o seu começo e o seu fim. A figura do fantasma vive na potência do limiar. Ainda para Bakhtin (2015, p. 195-196), o limiar é orientado pelo inacabamento e pela mudança. Contém, em si, “o significado de *ponto* em que se dão a *crise*, a mudança radical, a reviravolta inesperada do destino, onde se tomam as decisões [...]”. Apropriando-se desse conceito, ao ocupar o espaço do limiar, o fantasma coloca-se no exato momento da transição naquilo que liga os polos extremos de uma dualidade

aparentemente absoluta e finalizada, como, no caso, a vida e a morte, ou o passado e o seu futuro. O entrelugar faz a mediação dessas passagens, quase imperceptível e quase inexistente, tal como os fantasmas. Esse espaço de transição é emblemático no que tange às aspirações fantasmáticas. Ao habitar essa posição, o fantasma seria capaz de criar uma ponte, ora com maior instabilidade, ora com menor, entre as duas pontas que ocasionam a sua permanência. Nessa ponte atravessa o que mais assinala a substancialidade do fantasma: aquilo que tem poder de sobreviver.

Finalmente, o quarto ponto apresenta a capacidade de comover espaços e tempos, em sua pluralidade, é a condição que fica disposta aos fantasmas de reviver aquilo que já se passou como uma necessidade, pois o evento passado, e que será a essência do fantasma, não é trivial, mas, sim, pungente. De modo incisivo, uma situação passada extrapola os domínios do tempo e se perpetua com o desejo de ser materializada novamente. Por essa razão, Felinto afirma como o fantasma, “narra uma história, traz um desvendamento” (Felinto, 2008, p. 26), apenas pela sua presença e pela sua urgência. É a partir disso que o autor deixa claro que o fantasma é uma forma cifrada de dizer, pois é apenas pela sua capacidade de se fazer presente que ele traz à tona significados de outrora e em potencial de retorno.

No âmbito do trauma, observa-se uma profundidade na essência do fantasmagórico, quando o autor afirma: “Acontecimentos particularmente traumáticos deixariam uma espécie de marca, um registro no tecido da realidade circundante [...]. Os fantasmas preferem *mostrar a falar*, e quando o fazem é de modo muito parcimonioso, com uma voz suspirante.” (Felinto, 2008, p. 60, grifos do autor). Essa reflexão aproxima-se da concepção psicanalítica do trauma, em Freud (2016), segundo a qual certas excitações necessariamente externas, por sua intensidade, seriam capazes de ultrapassar as defesas psíquicas dos sujeitos. O que mais instiga nessa breve menção aos estudos clínicos do trauma são as suas correlações com a ideia de que, para surgir um trauma, deve-se ocorrer um impacto ou uma ruptura, pois alguns acontecimentos que pertencem às esferas externas detêm a aptidão de transpassar a integridade do prazer e da segurança do sujeito. Quando Felinto constata que o trauma deixa uma expressão visível de sua existência – entendendo agora que isso acontece pela sua habilidade de atravessar os sujeitos e lhes provocar fraturas – é possível prever que ele não desaparece com facilidade e que deposita o peso da sua presença por onde passa. É na sua forma visual de marca que o trauma remonta a sua origem, como apenas um rastro, uma lembrança ou mesmo uma presença espectral.

Além disso, é nessa mesma materialidade que residem as imagens sobreviventes apontadas por Warburg e Didi-Huberman: a existência do trauma – que pode ser associada ao *pathos* – torna-se encenada e, conseqüentemente, compreensível pelos gestos, pelas brechas,

pelos lapsos, ou pelas repetições que dele se originam. Isso tudo reforça o caráter “parcimonioso” dessa irrupção, que se manifesta com a sutileza, a fragilidade e a quase invisibilidade, próprias do fantasma que sobrevive entre os tempos. A tríade cronotópica é posta em prática novamente. O que se quer fazer perceber é que determinados espaços com suas interferências do tempo, sobretudo passado, afetam a jornada dos sujeitos, pois conseguem ainda remontar uma crise, uma fratura exposta que não se superou. Na sua capacidade de se situar espacialmente no limite dos tempos, o fantasma paralisa a transição e transpõe linhas temporais com indubitável potência. Portanto, a fantasmagoria carrega consigo as noções de um tempo vivido para um lugar também conhecido, porque a sua sobrevivência se materializa e retorna ali.

2.1.3. Por que *fantasmas*?

Ainda é importante considerar os significados em torno do radical morfológico deste termo: *fantasma*. Por que fantasmagoria? Por que não chamar os movimentos do passado de *resgate*, ou mesmo de *herança* ou *legado*? Por que, exatamente, relacionar esse retorno do passado com um fantasma? Ao reconhecer que alguns traços presentes na representação de um tempo já vivido podem ser fantasmagóricos, é possível elaborar reflexões que convergem com as situações de sujeitos que encontram tais espectros. Diferente dos outros termos supracitados, que poderiam dizer que o passado está sendo estendido, ou que o presente é constantemente acompanhado por algo do passado, a fantasmagoria, todavia, não se apoia na chave da continuação. Essa expressão está mais relacionada à aparição abrupta do passado em uma realidade que lhe seja posterior. O fantasma é, primeiramente, o inesperado: não se espera a sua aparição, assim como não se espera a sua sobrevivência, mas, de alguma forma, seus contornos conseguem aparecer e desaparecer, modificando-se entre o visível e o invisível, sendo uma invasão surpreendente.

Nesse sentido, por exemplo, frente aos anseios e preconceitos da sociedade ocidental, Jean Delumeau (1989) propõe um balanço sobre o histórico dos mais singelos receios e recalques que formaram a cultura moderna, sendo um deles a comoção diante da figura do fantasma. Segundo o autor,

Existiam outrora duas maneiras diferentes de acreditar nas aparições dos mortos. Uma “**horizontal**” [...], naturalista, antiga e popular, colocava implicitamente “a sobrevivência do duplo” [...]: o defunto — corpo e alma — continuava a viver um certo tempo e a voltar aos lugares de sua existência terrestre. A outra concepção, **vertical e transcendental**, foi a dos teólogos, oficiais ou officiosos, que tentaram explicar os fantasmas (expressão que não

é de época) pelo jogo de forças espirituais. (Delumeau, 1989, p. 86, grifos nossos).

É interessante pensar nos vetores indicados pelo autor. O horizontal, que predominava nas classes populares, corresponde ao sentido do fantasma próximo, familiar, que ocuparia a realidade ao lado dos vivos, quase se materializando no espaço, quase tão impotente quanto um humano, a não ser pela sua capacidade de carregar o duplo. Já o vetor vertical indicaria uma profundidade sobrenatural dependente de forças maiores, como uma conexão com outros mundos. Na primeira aparição, o fantasma faz lembrar do já vivido, denuncia o que já conhece e o que já aconteceu, sendo uma memória sobrevivente. Na segunda, ele possui motivações que remontam o desconhecido, sendo uma peça que pertenceria a uma causa muito maior. Sendo assim, o assombro alcançaria determinada potência a depender do sujeito receptor e do que mais o abala. Mesmo com suas diferenças marcadamente opostas entre essas duas concepções, uma coisa é certa e se afirma com ainda mais força: os fantasmas são aqueles que já se foram, mas que, de alguma forma, retornam, desprendendo-se de um plano estático do passado para alçar movimento entre outros tempos. É aquilo que está em trânsito. Pensar nos fantasmas é, portanto, pensar no abalo provocado, seja este recebido de forma positiva ou negativa, por um elemento e/ou acontecimento a partir do seu dinamismo espaço-temporal. O fantasma não é essencialmente o medo, embora essa possa ser uma de suas consequências por tudo que pode representar, mas é acima de tudo o deslocamento, considerado anormal, no ponto de vista retilíneo da linha temporal.

Delumeau ainda chama atenção para o fato de muitas narrativas sobre visualização de espectros mostrarem que o fantasma não aparece em um lugar que não lhe convém, por exemplo. Além disso, como já visto, quando aparecem, os fantasmas sempre têm algo a dizer, mesmo que em sua mudez. A sua própria presença representa um sentido que pode, em maior ou menor grau, ser compreendido pelos seus avistadores. Um motivo precisa existir para que ele retorne da aparente inexistência, e isso, necessariamente, impacta o tempo presente de algum modo. Portanto, é possível afirmar que há conexões que garantem coerência à aparição dos fantasmas, pois ela necessita de certas condições para existir, tensionando causas, lugares, momentos e consequências específicas, associados entre si. A fantasmagoria condensa esses sentidos, uma vez que o seu modo de retorno ao passado se dá como aquele que não foi plenamente superado e que, por essa razão, tem a sua sobrevivência alimentada, à espreita de reaparecer, irrompendo os espaços e os tempos sem ser convidada.

Esse valor espectral alinha-se às já mencionadas concepções de Walter Benjamin (1994, p. 224) sobre a noção de História. O filósofo formula uma ideia acerca da imagem que um evento do pretérito pode assumir: para ele, o passado não se encontra no presente como outrora fora, mas assume a forma de um clarão, tal qual uma imagem “que relampeja no momento do perigo.”. Tomando como base essa mesma metáfora da luz que avança como relâmpago, entende-se, primeiramente, que o passado, além de estar em trânsito, realiza esse feito com tamanha rapidez “que perpassa, veloz” – às vezes até escapando ao alcance dos olhos – mas com força suficiente para causar choque, acender chamas e clarear toda uma noite. Esse relâmpago muda o espaço, mesmo com uma duração estimada em menos de segundos ao observador. A sua potência alinhada ao perigo deve ser avaliada com igual importância, pois pressupõe-se a necessidade de atritos, ou seja, de uma tensão no ambiente para a sua ocorrência.

2.2. Sobrevivência e irrupção do passado no contexto da violência na literatura

Até o momento, a fantasmagoria foi compreendida a partir de reflexões sobre o termo chave fantasma. Isso é interessante para que a ideia de irrupção do tempo passado em conjunturas do presente seja metaforicamente associada às capacidades que emanam do que se entende pelas figuras espectrais. Como já dito, há um motivo claro para chamar a fantasmagoria, enquanto capacidade de trânsito do tempo antigo, desse modo. A apropriação desse valor semântico é a base para compreender, como sugere Ginzburg, contextos históricos marcados por tensão e brutalidade. O autor interpreta a ideia de como seria “notável [...] que a evolução de assombrações ocorra em contextos de incerteza, inclusive pós-traumáticos, em que é despertado o medo de que sofrimentos sejam continuados ou repetidos.” (Ginzburg, 2020, p. 187). Outra vez, o viés da repetição é formulado, mas agora em um âmbito específico: de um medo experimentado na esfera do coletivo. Ao analisar algumas formas de representação da violência na literatura brasileira, três noções sobre a fantasmagoria são apontadas pelo autor:

[...] a evocação de mortos e a aparição de imagens do passado, em um contexto em que pensamentos são voltados para o medo; a compreensão de que fantasmas consistem em manifestações espirituais que sinalizam injustiças, e remetem a danos não reparados; e a articulação direta entre ver e matar, exposta pelas percepções de que imagens fantasmagóricas podem, através de ausências, despertar inquietações em busca de histórias não contadas. (Ginzburg, 2020, p. 184).

O contexto que Ginzburg analisa é o da ditadura, com anos manchados por um vazio encomendado, a partir da ausência brutal de civis que se mostravam contra aquele período. Esse vazio inquieta por ser caracterizado pela dor, pelo assombro e pelo mistério, mas não apenas

isso. O autor encara essa condição como fantasmática, pois aquela ausência é a marca de um grande impacto, cujo medo principal, agora, é encontrar-se novamente com aquela experiência, temendo que ela repita. São as latências e os sintomas que ficaram, às vezes sequer bem compreendidos, mas sentidos inevitavelmente e coagulados na História. A partir dessa ferida aberta, como afirma o autor, o passado pode invadir o presente, pois seriam exatamente essas lacunas que possibilitam a sua irrupção, como se os restos dos traumas permanecessem por um tempo na esfera do invisível, até ressurgirem de repente, anunciando suas pendências.

Nos contextos de extrema violência no país, como a colonização, a escravidão e a ditadura, a sociedade brasileira assumiu uma tendência problemática de não superação de suas mazelas. A dificuldade de se elaborar o passado (Adorno, 1955), ou seja, empenhar um labor consciente a fim de concluí-lo, está em diversas instâncias. Adorno denuncia como pode existir uma ideia errônea de superação a partir do seu esquecimento, como “um gesto [...] advindo dos partidários daqueles que praticam a injustiça” (Adorno, 1955, p. 29). O esquecimento é nocivo porque impede que algo seja revisitado e dissecado, fazendo com que tudo permaneça na esfera da inércia, de modo a garantir passividade. Sobre a negação da ação, a psicanalista Maria Rita Kehl (2010, p. 123) preconiza um estado de conforto em que pousa grande parte da população brasileira: o ressentimento.

Fruto dos abusos históricos que aparentemente “perdoamos” sem exigir que opressores e agressores pedissem perdão e reparassem os danos causados, o ressentimento instalou-se na sociedade brasileira como forma de “revolta passiva” (Bourdieu) ou “vingança adiada” (Nietzsche), ao sinalizar uma covarde cumplicidade dos ofendidos e oprimidos com seus ofensores/opressores. A mágoa “irreparável” do ressentido indica que ele sabe, mas não quer saber, que aceitou se colocar em uma condição passiva diante dos abusos do mais forte; por covardia, por cálculo (“mais tarde ele há de reconhecer e premiar meu sacrifício”) ou por impotência autoimposta, o ressentido acaba por se revelar cúmplice do agravo que o vitimou. É importante ressaltar, entretanto, que o ressentimento não abate aqueles que foram derrotados na luta e no enfrentamento com o opressor, e sim os que recuaram sem lutar e perdoaram sem exigir reparação.

Novamente, o conceito é tomado com base nas aspirações do indivíduo, mas aplicado no domínio do coletivo, considerando a sua conexão e relevância para o corpo social, tendo em vista os modos de reação (ou a ausência deles) da sociedade frente às injustiças. O que a autora reitera em seus estudos é um olhar que não se detém apenas na injustiça isolada, uma vez que investiga sobretudo a forma como a sociedade lida com ela. Enquanto a injustiça incomoda, o ressentimento se alimenta, porém não deglute. O ressentimento pressupõe um mal-estar, contudo conscientemente o reprime com um “perdão” que não implica superação, mas sim uma

forma de relevar o ocorrido. Renunciar à luta, para a autora, é seguir por um caminho complacente com as causas do mal-estar.

O tópico de maior confluência entre esses estudos de Maria Rita Kehl e os de Theodor Adorno está no mútuo reconhecimento da repetição de certa situação pelo seu recalçamento, ou seja, pela sua indevida remoção no centro da consciência. Kehl sucinta que

Não há reação mais nefasta diante de um trauma social do que a política do silêncio e do esquecimento, que empurra para fora dos limites da simbolização as piores passagens da história de uma sociedade. Se o trauma, por sua própria definição de real não simbolizado, produz efeitos sintomáticos de repetição, as tentativas de esquecer os eventos traumáticos coletivos resultam em sintoma social. Quando uma sociedade não consegue elaborar os efeitos de um trauma e opta por tentar apagar a memória do evento traumático, esse simulacro de recalque coletivo tende a produzir repetições sinistras. (Kehl, 2010, p. 126)

Assim, no contexto brasileiro, é possível perceber o grande esforço de parcelas privilegiadas da sociedade para ultrapassar essas dores a partir de ações pautadas na negação ou, até mesmo, na eufemização das descrições do que de fato foram esses períodos, tudo em prol dos abafamentos da ação – pois reagir seria uma forma de consciência frente às ruínas. Esse seria um projeto de manutenção das injustiças sociais e históricas, fundamentada em ideologias autoritárias não dissipadas do cerne cultural:

A sobrevivência do fascismo e o insucesso da tão falada elaboração do passado, hoje desvirtuada em sua caricatura como esquecimento vazio e frio, devem-se à persistência dos pressupostos sociais objetivos que geram o fascismo. Este não pode ser produzido meramente a partir de disposições subjetivas. A ordem econômica e, seguindo seu modelo, em grande parte também a organização econômica, continuam obrigando a maioria das pessoas a depender de situações dadas em relação às quais são impotentes, bem como a se manter numa situação de não-emancipação. Se as pessoas querem viver, nada lhes resta senão se adaptar à situação existente [...] (Adorno, 1955, p. 43).

Quando essas violências são enraizadas na cultura e na organização das sociedades, a forma do passado se condensa em meros movimentos da vida social em uma dada compreensão de desenvolvimento. É fato que o tempo passa, mas algo nessa passagem sobrevive, pois seus sentidos ainda são presentes e experimentados com diversas roupagens na compreensão dos sujeitos sobre o mundo. Por isso, Adorno conclui que “o passado só estará plenamente elaborado no instante em que estiverem eliminadas as causas do que passou. O encantamento do passado pôde manter-se até hoje unicamente porque continuam existindo as suas causas.” (Adorno, 1955, p. 49). Dessa forma, com um passado não superado e mal compreendido,

delineiam-se condições para o aparecimento dos fantasmas, implicando o funcionamento de quatro instâncias, como o espaço propenso, a dinâmica com o tempo, as motivações e as consequências da aparição: o ambiente deverá ser regado por lacunas e poucas explicações, possibilitando pontes; o tempo, congelado e suspenso, como se fosse uma vertigem, sendo passível de repetições; os motivos manifestam-se em vestígios de ações de um passado violento, sentidos de modo quase intrínseco nas dinâmicas sociais; e os seus efeitos revelam-se como um incômodo traumático iminente de um passado que quer estar presente. Tem-se, assim, as aspirações da fantasmagoria na representação estética da violência.

O projeto estético de Micheline Verunschik também pode ser observado nesse âmbito. Em entrevista, a escritora fala sobre como ações brutais possuem uma força para convergir tempos, pois “a violência é como um tiro que atravessa o tecido do tempo, perfurando esse tecido e atingindo vários alvos.” (Verunschik, 2024). Essa frase é emblemática uma vez que expressa como a autora encara a crueldade, reconhecendo a sua capacidade de invadir contextos, de se repetir e, acima de tudo, de provocar vítimas. O gatilho foi disparado há muito tempo, mas o projétil não foi contido e, com isso, a presença da violência, que remonta momentos anteriores, começa a se camuflar na normalização da vida cotidiana, sem que se compreenda exatamente suas origens e apenas se sinta seus estragos.

2.3. Caminhar com os mortos: o retorno do passado

A fantasmagoria pode ser lida no romance de Verunschik de modo plural: há invasões do passado no presente através de imagens espectrais, de repetições de um sintoma não resolvido e de um agora composto por diversas rachaduras. De início, percebe-se uma maneira de compreender as invasões do passado na narrativa que seria capaz de orientar toda a obra. O antigo ressurgindo no momento presente é visto, primeiramente, em um nó temporal, valendo-se dos termos de Didi-Huberman, aparecendo na comunidade de Tapuio, sobretudo na casa dos pais de Celeste, que pode ser entendida como uma espécie de cronotopo. Aquele espaço é anunciado nas primeiras páginas do romance e, em larga medida, parece conter uma proposição para a história que será desenvolvida. A sua descrição é minuciosa e está contextualizada no momento subsequente ao crime que vitimiza Celeste. É como se o leitor acompanhasse o olhar da perita narradora, que acabou de chegar na cena do crime e o que lhe cabe é observar. Mais do que uma observação de quem investiga, é uma observação de quem sente e se afeta com aquilo. A narração indica como aquela casa possui marcas de um tempo transcorrido, mas pulsante, imbricado nos seus alicerces. Nessa perspectiva, de fora para dentro, aquele espaço é revelado:

Há a casa e as paredes que sustentam a casa, há a gamela num canto recendendo a azedo e as galinhas ciscando inabaláveis. Duas leiras de cravos tristes, maltratados, ladeiam a construção. Há também as duas tamareiras de troncos robustos, altos e rugosos, que ninguém poderia dizer como ou quando nasceram ali, se vieram em mudas num tempo remoto ou se explodiram em brutos de sementes jogadas ninguém sabe por quem [...]. (Verunsch, 2023, p. 9-10).

Algo já se impõe e acompanhará todo esse cenário: o paralelismo sintático na reincidência do “há”. Esse termo, que indica a existência, será retomado inúmeras vezes, em ritmos descompassados, mas invadindo constantemente a leitura do excerto. O “há” também designa tempo decorrido, como quando se diz “há tempos” ou quer se referir a uma situação que tenha acontecido no passado. O fato é que esse é o único termo que risca, em sua brevidade, tudo que remonta a esse espaço fantasmático. Outro ponto que realça no trecho acima é o tom marcado pela melancolia, a partir de um fogo recém apagado com chiado de fumaça, denunciando que um dia aquilo já incendiou. Isso é reforçado pela curiosidade e pela calma das galinhas, passeando pelo chão seco, em sua ininterrupta ação de ciscar, sempre para trás, e dos cravos esquecidos e murchos, que um dia poderiam ter sido alegres ou, então, que acabaram de perder a sua vivacidade pelo mormaço que aquele ambiente anuncia. Há, porém, no meio de tudo isso, uma figura imponente, carregada de dúvidas: os pés de tâmaras. Vale a pena refletir sobre a atenção que a narração oferece às tamareiras, cujo paradeiro é desconhecido, mas se sabe que vivem ali há muito tempo. Essa árvore, na cultura popular, é famosa pela sua relação com o tempo, pois a tamareira pode demorar até cem anos para dar seus primeiros frutos. Quem os experimenta, muitas vezes, não é quem os plantou. Elas, nessa cena, denunciam a idade do lugar: certamente trata-se de uma comunidade antiga, mas com uma história pouco clara, com incertezas orientando o seu passado, este que poderia até ser encarado como desimportante por quem vive ali.

Esses elementos rodeiam a casa, mas logo em seguida o olhar da narração apresenta o que parece ser o interior da moradia: “[...] Há as paredes pintadas meio a meio, da metade para cima azul-claras, da metade para baixo, de uma alvura aguda, desenhando quase um céu pobre, descascado, deixando à mostra a carne rósea da tinta anterior, como uma ferida.” (Verunsch, 2023, p. 10-11). Esse excerto retoma novamente a existência do passado ainda desconhecido, mas com um elemento a mais que denuncia uma história encoberta. A parede contém camadas, com uma mais antiga querendo fazer-se aparente. Há uma tinta rosada, cor marcadamente viva e quente, a depender do tom, capaz de oferecer uma certa alegria que remonta outro ambiente,

de um outro tempo, com outros sentidos. No entanto, é apresentada a tentativa de esconder essa cor, bem como aqueles sentidos do passado, pois se pinta, no lugar, em uma divisão branca e azul clara, a sugestão do que seria um céu, como um signo de paz, bondade e, talvez, o desejo de habitar o reino divino, marcando a devoção religiosa por parte daquela família.

O céu, em sua pureza, representando aquele aparente presente, é, porém, corrompido. Um rasgo do passado se dispõe, com a parede descascada em alguns pontos desordenados, sem marca prevista, acontecendo sem querer. O passado flamejante invade aquela pureza celestial e, nessa intrusão, sugere-se uma aparência de ferida. Seria a ferida que Lourença e Ismênio carregam? Ou até uma denúncia de que suas ações, na tentativa de alcançarem o céu espiritual, seriam acompanhadas por uma dor pulsante e por uma violência inegável? Ou o céu que lhes foi prometido, pelo pastor, não seria tão puro assim? Além disso, com igual possibilidade, será que o céu da parede pode fazer referência direta ao próprio corpo de Celeste? Personagem nomeada com adjetivo que demonstra algo ligado ao céu, significando pureza, grandeza e cuja conotação espiritual remonta à divindade cristã. Sabe-se que essa menina, porventura denominada pela glória e pela salvação, é consumida pelo vermelho ardente da fogueira acesa pelos pais, armada pela intolerância – tudo, ainda, naquela casa. Talvez todos esses tópicos podem ser representados pelas paredes que abrigam a família de Celeste, em um espaço vivo e personificado, potência que reflete aqueles personagens.

O delineado desse espaço não se finda aí. A narração continua:

Numa das paredes da sala, um calendário já antigo exhibe filhotes desbotados de gato dentro de uma cesta, e os olhos dos animais figuram irrealis, cor de violeta, impossível de existir nesse mundo. Há também uma fotografia retocada à mão, e as tintas que predominam, também, esmaecidas, puxam a tonalidade para um verde-amarelo envelhecido, anêmico. Nela, o homem e a mulher estão de perfil, um olhando para o outro, e são contidos pela moldura arredondada. Também eles figuram como fictícios, ou como fantasmas que na falta de quem os creia em suas existências, se assombram consigo mesmos. (Verunsch, 2023, p. 11).

Tal ambiente é o anúncio de que há uma aura fantasmática pairando sobre aquele terreno. Com evidência, projeta-se um calendário desatualizado, em que não constam mais as datas do presente, mas, sim, as datas do passado. Isso materializa a permanência do tempo antigo, que ainda é aparente e destacado na edificação da casa e que carrega consigo a iminência de um retorno temporal. Além disso, os outros itens que compõem o visual daquelas paredes são desconhecidos, não possuem contornos precisos e já perderam os tons de vida há tempos. Foram sobrevivendo por uma força quase que autônoma e, às vezes, por uma teimosia no desejo

de assombrar. São espectros que um dia já foram acolhidos, mas que, naquele momento, jazem esquecidos.

Consequentemente, nessa cena, são denunciadas as ausências, dadas principalmente pelos vestígios causados pelo tempo, de uma antiga presença das imagens de santas – todas mulheres – naquela casa. Aqui há uma menção ainda profunda sobre os corpos de mulheres que possuem uma história que ainda não foi contada, mas suas vidas não passaram sem deixar marcas naquele espaço tão carregado de significados.

Há também os decalques de outras molduras, sombras nas paredes, outro tipo de espectros. São muitas marcas, margens desenhadas de poeira e umidade que assinalam todas as ausências. Santa Quitéria com a palma do martírio e o livro nas mãos: ausente. Santa Luzia com os olhos dentro do prato: ausente. Santa Cecília olhando para o céu: ausente. Santa Perpétua e a santa Felicidade: ausentes as duas. Santa Águeda com o olhar voltado para cima e os seios na bandeja: ausente. Há, porém, um pequeno espelho e, preso no caixilho, um santinho de eleição, o rosto do político aberto num sorriso pouco espontâneo. (Verunsch, 2023, p. 11).

Essa descrição denuncia o que posteriormente será compreendido no romance: a relação que estabelecem, entre si, os feminicídios que guiam a obra. O assassinato de Celeste está relacionado a uma gama de acontecimentos afundados na intolerância e na necessidade de oferecer um castigo às mulheres que supostamente romperiam com as regras impostas. O que sobra da história dessas mulheres, todas santas martirizadas, são os hiatos deixados na parede: manchas que anunciam, primeiramente, uma presença antiga e contínua, que durou muito tempo ali. Suas histórias compunham o presente de modo prático, pois eram lembradas e reconhecidas. No momento em que essas imagens se vão, seus rastros sobrevivem destacados, criando, dessa forma, a marca da ausência: e nesta ausência estão as presenças. Os decalques são os espectros, como fantasmas, que mancham as paredes para indicar que algo existiu ali e que, por meio da impressão desenhada, podem ser lembrados e podem continuar a impactar o presente, ainda que de modo turvo. Nessas formas, é também na materialização desse vazio que habitam os fantasmas da casa.

A causa dessas ausências é uma das primeiras dúvidas que irrompe no pensamento do espectador que contempla aquilo. Nem todas as histórias foram contadas, mas elas, com seus rastros, proclamam que existem. Aquelas paredes que estruturam a casa, que observavam a família todos os dias, que acompanharam cada decisão e que serviram de plano de fundo para a expurgação de Celeste tudo sabem e tudo refletem, até porque há um espelho ali. Enquanto, por um lado, os fantasmas sobrevivem com seus rastros ali deixados, por outro, algo na casa

convida os sujeitos a olharem a si mesmos. Dessa forma, na descrição, a aglutinação dos tempos está posta: através do espelho, mira-se o presente acontecendo, na sua atualização instantânea, mas, em volta desse reflexo, com contornos semelhantes, percebem-se as marcas que remontam os tempos antigos – lado a lado, presenças e ausências, assim como passado e presente caminhando juntos naquele ambiente. Esse alcance significativo, porém, só ganha vida quando alguém a realiza. Nesse espelho, há um rosto a fitá-lo, podendo ser aquele que dá fé a sua existência e que o retrata em palavras. Esse rosto é o da narradora, que também mira o seu reflexo e que, inevitavelmente, agora já ocupa parte do visual da cena.

Além disso, diante de todas as ausências das santas femininas, o único elemento que as substitui é a presença de um outro ser, ali mitificado: um homem político. A sua aparição mostra como a devoção da família muda de forma e, conseqüentemente, as suas ações são orientadas pela crença que é criada sobre ele. As mulheres dotadas de forças suficientes para suportar até mesmo milagres, todavia, expulsas do lugar. Uma dessas santas segura o martírio na palma da mão: trata-se de Quitéria, a primeira a ser anunciada e a que mais retornará ao longo do romance. Conta a sua história que, já no fim do Império Romano, ela teria sido a nona filha de um único parto que deu à luz nove mulheres, todas condenadas à morte pelo mau agouro que tal evento poderia significar para a sociedade daquela época. No entanto, pela fé dos que lhes eram próximos, foram salvas e afastadas daquele núcleo familiar. Anos depois, o pai dessas jovens, já adolescentes, descobre seus paradeiros e ordena que Quitéria retorne, pois, naquele instante, precisava que alguém da sua descendência se unisse em matrimônio para a garantia de seus interesses econômicos e sociais. Ao recusar tal determinação, Quitéria é condenada à decapitação. Esse momento marca a vida da santa: após ter sua cabeça separada do corpo, consegue recolher-se, caminhando com a cabeça nas mãos, até encontrar um lugar seguro para sua sepultura. Hoje, Santa Quitéria é invocada pelos aflitos, sendo a padroeira dos angustiados.

Lourença, não por acaso, nomeia a sua primeira filha, nascida antes de Celeste, com o nome da santa. A história da bebê Quitéria ressurgue na narrativa principalmente nos momentos de devaneio de sua mãe. A menina possui uma história tão trágica quanto a da milagrosa cristã:

Lourença engravidara de Letinha [Celeste] quando Quitéria era ainda de colo. E tudo corria conforme Deus queria, que é como se chama o cotidiano, até que numa manhã deixara a menina mais velha dormindo na esteira. Já fizera isso outras vezes. Era um dia tão quente, tão abafado, o céu armado de nuvens pesadas anunciando chumbo grosso na água que iria cair mas que no fim das contas não caiu foi nunca [...], e por causa do tempo que parecia fechar ainda mais, se apressou, a caçula ao regaço, e partiu para levar o almoço de Ismênio, na roça. Fora o mais rápido que pudesse. Tivesse asas, voaria. Como sempre. [...] e quando, no retorno, deu pelos rastros de sangue do terreiro à soleira da casa, entendeu que algo de muito grave havia acontecido. Quiterinha jazia

desacordada no meio de uma poça de sangue. Ela, que desgraça, meu Deus! que desgraça!, esquecera de puxar a tramela da porta e a porca de um morador vizinho, aquela que não tivera os dentes serrados, a braba, e que dias antes atacara uma ninhada de pintos, entrara na casa e se lançara sobre a menina, destroçando as pequenas mãos, mordendo a neném em tudo quanto era lugar. (Verunsch, 2023, p. 29).

A impotência de Lourença, que não pôde correr além do que conseguia e não pôde mudar o que tinha deixado de fazer, é posta em destaque nessa cena. O seu olhar vai desvelando, aos poucos, no suspense, o corpo da filha falecida. O leitor acompanha Lourença, observando o chão ensanguentado, reconhecendo a agonia da personagem e já imaginando, mas sem acreditar, o fim daquela história.

E aquilo, sim, é que fora uma dor imensa. E esperara tanto um milagre de Deus, desejara tanto que sua Quiterinha, como Quitéria de Bracara Augusta [...], que sua Quiterinha levantasse o corpinho desfalecido e tomasse dos membros estraçalhados para recompô-los, gloriosos. Mas não, nem a sua Quiterinha e nem a santa Quitéria com a cabeça entre as mãos rechonchudas de adolescente poderiam de fato ter a vida de volta. (Verunsch, 2023, p. 30).

Esse é um dos primeiros momentos que Lourença se afunda no desencantamento e se sente abandonada, fato que, adiante, na narrativa, será aproveitado pelos missionários evangélicos que irão convertê-la não apenas a sua crença, mas aos seus modos de observação do mundo. Assim como a chuva não viera no último dia de Quiterinha na Terra, deixando apenas o mormaço e a quentura de um dia sem esperança, a santa milagrosa também não retornaria e, para Lourença, sequer milagre existiria, uma vez que nada seria capaz de mudar a sua realidade e trazer de volta a sua menina. Uma das maiores aflições dessa mãe, inclusive, era duvidar do lugar da filha no céu, pois questionava: “Deus receberia anjinhos despedaçados? Tinha consigo a desconfiança de que não” (Verunsch, 2023, p. 35). A violência de classe também emerge no lamento da personagem. Nesse trecho, explicita-se a problemática noção de que os anjos assumem um ideal de beleza estritamente renascentista, simétrico, branco e loiro. Sua querida filha, no entanto, não se encaixava nesse padrão. O temor de Lourença reside precisamente em uma realidade que ela bem conhece: a de sujeitos submetidos a níveis significativamente mais elevados de violência, em razão de mecanismos excludentes de poder que, quando estruturados e difundidos em larga escala por instituições que regem moral e fé, restringem a liberdade daqueles que não integram o círculo dos privilégios.

Essa segregação se intensifica ao ser vista na prática, especialmente em contextos nos quais a lógica de classes marginaliza determinadas comunidades. Tal processo se manifesta no

desrespeito aos cadáveres, na morte por mutilação, na tortura física e em outras formas de violência empregadas com o intuito de deslegitimar a integridade do corpo. As cenas da crueldade na sociedade não decorrem somente de um ódio desmedido, mas também da intenção deliberada de impedir o acesso à dignidade. Será que a pequena Quitéria não alcançou o céu pelo simples fato de não obedecer às representações que ilustram esse espaço? A oportunidade de salvação para vida eterna não se dá da mesma forma a todos? Essa ausência de reconforto assombra Lourença ao longo do romance, fazendo com que seu passado traumático invada o seu discurso ao longo do interrogatório que investigava o assassinato de Celeste. A morte de Quitéria deixou marcas, bem como a imagem da santa homônima fizera na sua parede. O próprio espelhamento do nome das duas configura-se como uma imagem fantasmagórica, uma vez que santa Quitéria e Quiterinha, inocentes e desconfiguradas, acompanham Lourença.

Diante dos elementos fantasmáticos que habitam a casa e são apresentados no momento que se assemelha a um prólogo no livro, é válido dizer que tais ausências continuam em procissão ao longo de toda a obra. As imagens e as histórias das santas, como Quitéria, irrompem na narrativa de várias formas e pontos de vista, invadindo discursos, memórias e ações redigidos pelos personagens. Os resquícios das motivações que levaram àquelas lacunas na parede, tanto literal quanto metaforicamente, também são anunciados. A área do crime é transcendente nesse sentido: naquele pequeno espaço, os tempos se atravessam e configuram tensões que ultrapassam os limites do seu cercado no terreiro e mesmo da cena representada naquela parte do livro. Na casa, a bruxa, vista em Celeste, é identificada, julgada e sentenciada. Dessa forma, aquela terra sempre terá um pouco dessa jovem, pois seu ardor persiste inflamando, assim como os clarões de todas as mulheres na parede, cujas histórias tentaram apagar.

2.3.1. Movimento e clarão: os espectros femininos

A cada vez que os espectros entram em cena em *Caminhando com os mortos*, ocorre uma mudança na atmosfera visual do romance, realçada pela narração. Com um jogo de luz e distorção, o ambiente invadido pelo passado é captado sob uma outra ótica, como se os olhos da entidade que narra fossem uma câmera que assume alguma lente específica, que então filtra cores entre o ocre e o branco, exibindo contornos borrados e embaçados, além de provocar uma sensação de distanciamento do real. A imagem depende da luz para existir – com contrastes e saturação específicas – e assim, na demarcação da luminosidade dos espaços, a construção dessa imagem passa a ser capaz de instigar e reforçar sensações e provocações diversas. Como visto, os fantasmas sabem, com precisão, usar esse artifício ao seu favor. Para desenvolver essa

leitura, serão destacados os momentos de violência em volta das três figuras femininas já abordadas, Lourença, Celeste e Santa Quitéria (que alcança, em certa dimensão, a Quitéria bebê), nos seus instantes de tortura, martírio e morte.

Imagens fantasmagóricas invadem os olhos de Lourença no ápice de sua tortura no interrogatório. Na tentativa de confissão, a mando do “doutor” encarregado do inquérito da morte de Celeste, ao ter a cabeça afogada em um balde d’água e retomar na lembrança apenas o rio que nadara quando mais nova, Lourença constantemente recebe a visita de espectros. O espaço tensionado pelo rio das Cobras constitui o ambiente que domina essa agonia, no qual as imagens se dispersam. Vale destacar como, na água, a luz sofre o processo de difração e torna as imagens mais opacas, diluídas e de difícil demarcação. O desenho fica deformado e a sua percepção obedece ao movimento das águas. Quanto maior a agitação, menor será a identificação de cada imagem. Sabe-se que Lourença está agitada, afogando-se na tortura e no seu delírio:

Lourença gostaria de dizer ao investigador que tudo está desordenado, que tudo o que viveu, antes e agora, se choca, coriscando, mas é inútil, as palavras engasgam, empedram, e não saem mais. Gostaria de dizer para ele que aquilo tudo precisa parar. Mas talvez seja melhor afundar até esquecer tudo [...]. (Verunschik, 2023, p. 23).

No instante de maior pavor, os fantasmas de Lourença a visitam. A sua primeira reação é abafada, já que não consegue dizer, pedir ou mesmo gritar perante o que acontece. Ela está presa nessa conjuntura, sem possibilidade de expressão e, portanto, considera entregar-se ao assombro mais profundo, até encarar o abismo obscuro onde – como diz, “talvez” – não veria mais nada. Mesmo nas mesmas águas, barrentas e profundas, ela passa a distinguir algumas silhuetas borradas:

E já não é ela, Lourença, quem está dentro do rio das Cobras, é Letinha que ela observa, menina ainda, **vagando pela garapa espessa das águas** [...]. Seu olhar acompanha a filha e Lourença mal sabe se o que vê é Celeste ou um **ente de névoa** e memória, talvez ela mesma. (Verunschik, 2023, p. 24, grifos nossos). [...].

Tudo está turvo. As palavras engasgam, as mãos do investigador afundam os ombros, a nuca. E elas pesam demais. Lourença prestes a se diluir, a se desmanchar como um papel encharcado, tomado pela correnteza. Os pensamentos se embolam uns nos outros e se afogam. Os pensamentos se perdem e não há como voltar. [...]. Lourença afunda. E sabe que se desfaz. (Verunschik, 2023, p. 59, grifos nossos).

A sua identidade se mescla à lembrança da filha flagelada. Celeste se presentifica na sua forma passada, nas águas do rio estimado pela mãe. Menina e mulher ocupando um mesmo espectro e a aproximação de ambas retorna no romance em vários momentos. Os olhos de Lourença enxergam a moça, embora sem nitidez, como se fosse ela mesma e o seu próprio espírito, com dores semelhantes e, quem sabe, vontades também. O espelhamento entre Lourença e Celeste pode significar, com efeito, que uma está em oposição à outra sobretudo nas ações, porém, em essência, não são tão distintas assim. Prosseguindo no rio das Cobras, a narradora reforça a confusão da personagem e aguça seus sentidos a também destacarem o som do ambiente. Permanecendo na água, o som abafado quer pelo ambiente, quer pela memória, domina:

[...] e resta apenas a fogueira, o cheiro de carne queimando, os gritos. Os gritos de quem? Da filha mais velha, Quiterinha, que morreu ainda criança? Da filha mais nova, Celeste, a sua Letinha, que morreu ainda há pouco? Lourença não sabe.
É Quiterinha que tá soluçando, meu Deus? É Quiterinha que tá chorando, é? Ou é Celeste? Quem é que chora assim esse choro tão sentido? (Verunsch, 2023, p. 22).

Nesse trecho, Lourença ainda está em seu estado de descompasso racional frente à aflição que vive no interrogatório. O nome de Quitéria aflora e ressurge naquele instante, bem como o seu som, marcado pelo choro da criança atacada pela porca do vizinho. Mais uma vez, as figuras se misturam – aglutinam-se – aos gritos igualmente desesperados de Celeste, queimada viva, embora nenhuma esteja materialmente ali, ao lado de Lourença, na delegacia. Ambas pertencem a algum lugar do passado, porém voltaram sufocadas e sofredoras, assim como sua mãe, na ação de chorar. É possível dizer que, nesse contexto, o encontro se completa. A partir da condenação da filha mais nova, há o reencontro entre Quitéria, Celeste e também ela, Lourença, cuja tormenta remonta a mesma de suas filhas: a primeira, vítima da terra (do mato); a segunda, do fogo; a terceira, da água – mártires, como santa Quitéria, cada uma a seu tempo, que agora tornam-se uma só na emboscada temporal dos fantasmas.

Depois da morte de Quitéria, sabe-se que Lourença adquire uma espécie de apreço à limpeza, tanto de sua casa como da igreja do povoado (antes da presença da Congregação), oferecendo a esse exercício braçal um comprometimento permeado de capricho, de honra e até de devoção, cuidando da sua e da morada de Deus. Após apresentar os últimos minutos da vida de Quiterinha e o luto pelo qual passara a sua mãe, a narração revela:

Lourença lembra e não pode não lembrar. Mas numa daquelas manhãs em que não se via uma única nuvem no céu, **e um sol rubro de cobre e a poeira**

levantada pelo vento se impunham, deu por vista nos garranchos que se acumulavam na porta da capela do Saco do Tapuio. [...] Havia aquelas sacolas plásticas, muitas delas sujas de lixo, malcheirosas, que se engastalhavam nos caranchos. [...] [Lourença] pegou a vassoura e tratou de deixar o entorno da casa de Deus o mais limpo possível. Assim, procurou fazer as pazes, ficar mais perto de Deus. [...] E isso começou a dar uma paz ao seu coração. E todos os dias pela manhã e no fim da tarde se ocupava dessa limpeza, silenciosa, concentrada. (Verunsch, 2023, p. 39, grifos nossos).

É esse um dos poucos momentos de calma que a narrativa exprime sobre a personagem. Mesmo assim, ela está rodeada pelo lixo dos outros, do mal da comunidade onde vive. Como de praxe, deposita a sua devoção na tarefa de servir, em agrado ao outro e até procurando agradar a si mesma, harmonia que não dura muito. Há, aliás, a alusão de que os olhos de Lourença foram vendados pelo véu do tempo mais uma vez. Aqui não se indica o aparecimento de fantasmas, mas tão possivelmente a criação de um. A narrativa continua com o discurso de Lourença assumindo a primeira pessoa:

Mas com o passar do tempo, se eu não limpasse mais, a tranquilidade do meu coração desapareceria. E eu limpava mais e mais. O chão varrido para a missa na quinzena, o chão varrido para as noites de novena, os bancos e os tamboretos juntos, organizados, as flores em água nova no altar. Em casa limpando, limpando, até os dedos sangrarem. (Verunsch, 2023, p. 40).

Na repetição frenética do gesto, a personagem emite o desejo da candura que transpassa as barreiras materiais. Ela almeja a limpeza espiritual de sua alma, desenvolvendo o interesse inalcançável de ser pura e se livrar de todas as mágoas. No ato de varrer e organizar o espaço, estaria a condição de um passado amargurado na vida de Lourença, pois a sua faxina só existe por conta da desordem que a aflige. A reiteração do seu movimento, profundo de significado, cicatriza uma marca em seu coração. Como dito, a personagem viveria a dependência da sua agonia de um outro modo, mas agora em um ponto onde encontra tranquilidade. Não necessariamente esse alívio é positivo, uma vez que chega a doar seu próprio sangue ao hábito. É relevante citar essa imagem que se condensa da mulher, no começo da narrativa, pelo que se revelará ao seu final.

Assim, já sem vida, é Lourença a próxima presença espectral no romance, que então visita a perita. O seu gesto, por sua vez, não poderia ser outro:

Acordei, **o dia clareava**, e foi a sua presença que eu senti antes mesmo de abrir os olhos. Mas os abri, de súbito, sem o sono grudando as pálpebras, sem sentir que **a luz me feriria**. Abri os olhos desperta, sem resquícios de sono, e então a vi aos pés da cama, varrendo o meu quarto. E o meu primeiro movimento foi fechar os olhos, apertando-os, para depois repetir mentalmente

que me perdoasse, que não era para eu tê-la visto, e eu sabia que ela continuava varrendo, varrendo, ela de branco, a vassoura entre as mãos e, no entanto, o pó e a sujeira em todo o quarto levantando uma espécie de véu, mas não acabando nunca. (Verunsch, 2023, p. 111, grifos nossos).

A atmosfera do quarto é clara, no alvorecer do dia, mas encoberta pelo pó da sujeira que acompanha a aparição de Lourença. Esse pó consegue remeter tanto ao estado do corpo de Celeste depois da fogueira quanto à sujeira que sempre acompanhou Lourença nas suas tentativas de esquecer o passado. O congelamento do gesto da mulher configura a sua imagem fantasmática, coagulando a ação de maior significação e permitindo que ela resplandeça em outros contextos, contanto que clamem pela sua existência. A existência de Lourença se conecta à da perita desde o momento em que a história da primeira é apropriada pelos discursos da segunda (a perita sempre representou as falas de Lourença com muito mais onisciência e subjetividade). Ao pé da cama, o espectro feminino se prostra varrendo o quarto da narradora, esta que sente, como já visto, a culpa por todos os silêncios que privilegiou e as verdades que escondeu embaixo do tapete. Por muito tempo, então, o ressentimento acompanhou inclusive Eulália, mas a sua tarefa mais recente – escrever – a tira dessa angústia, embora não ainda sem grande custo por toda a sua demora. Lourença coloca tudo aos ares, mesmo que ainda tente limpar. É ela a personagem que entra no espaço íntimo de Eulália para cutucá-la com o incômodo do não-dito, do não superado e, com isso, da sobrevivência do passado.

Depois foi como sair de um sonho dentro de um sonho, como sempre, mas eu sei que não dormia, e sei também que o meu pedido de perdão deveria ser menos por tê-la visto como aparição e mais por não tê-la visto como quem era desde sempre. Tudo inevitavelmente tão rápido. (Verunsch, 2023, p. 111).

A neblina no quarto, depois disso, tangencia o estado onírico da visão da perita, que acaba de acordar, no entanto, reconhecendo e pontuando o seu modo vigilante. Foi necessário, porém, que Lourença aparecesse nesse momento, pois, envolta por tantas dicotomias (a noite dando lugar ao dia, os olhos da perita abrindo e fechando, o sono e o despertar), ocupando o limiar dos sentidos, a figura encontra as possibilidades de invasão. Esse ato acontece, ainda, no ímpeto, na rapidez e na brevidade. O misto de sentimentos que a narradora comporta também acompanha essas características – de dualidade e velocidade –, uma vez que se sente culpada pelo fim de Lourença. Retomando a ideia de Felinto (2008), fica claro como o desejo de comunicação entre a figura espectral e o sujeito que o avista (no caso, Eulália quer dizer algo ao fantasma) é ao mesmo tempo uma das maiores aspirações e um dos maiores terrores na fantasmagoria.

Já nas páginas finais do romance, uma entrada com o subtítulo “Fogo” emerge no caderno da perita e carrega detalhes do que parece ser o ritual de purificação (resgatando a mesma limpeza que Lourença queria para si e para os seus) a que Celeste foi submetida. É possível que a violência marcada pelo maior efeito de luz esteja aqui. O fogo é um elemento cujo clarão é emitido com grande destaque, projetando um ambiente quente, amarelado e repleto de sombras. A narração específica, com onisciência, os desejos de cada um dos autores do crime quando estão a observar a fogueira, mas não faz isso sem antes destacar que tudo ocorrera para agradar ao pregador, que mandava e convencia os seus fiéis sobre como alcançar a glória eterna. A atmosfera dessa cerimônia é de frenesi: “Eis que este auto de fé será o mais próximo que estaremos do Dia do Juízo e da Glória” (Verunsch, 2023, p. 119), acreditam. É justamente no clarão desse fogo que todos os desejos ocultos, como fantasmas, ressurgem.

Para Lourença e Ismênio, o ritual significa não mais do que algo interno de cada um deles do que, de fato, a condenação de Celeste. Convencidos de que o maior mal está no sujeito outro, nunca poderiam permitir que na sua casa entrasse o espírito maligno e pecador. Mesmo com o espelho na sua parede, eles não se enxergavam – admiravam apenas os atos instaurados pelo pregador, o céu prometido e a esperança de uma vida melhor. Como as tintas azul e branca que passaram por cima da parede vermelha, queriam esmagar o corpo de Celeste com a prerrogativa de renovação e, depois do terror, sentir o alívio permitido. Queriam apenas passar por cima de tudo o que a eles foi ensinado a não tolerar, este sendo um trabalho árduo investido pela Congregação. O histórico de intolerância do Brasil é representado nessa relação. Kehl (2010, p. 130) argumenta com precisão acerca do modo como a violência foi praticada na ditadura, conduzida pelo mesmo grau de rigurosidade de uma crença que orientava e convencia alguns dos agentes da tortura a acreditarem estar realizando as medidas cabíveis e necessárias para um país melhor:

Não é fácil efetivar a passagem do “sou um homem” para “sou um assassino de outros homens” – ela tem um preço alto. O efeito, para o próprio sujeito, é tão aterrorizante que ele se vê impelido a repetir seu ato mortífero até assimilar de vez sua nova hedionda identidade.

Não por acaso, somente algumas adesões fanáticas a crenças e rituais religiosos são capazes de redimir alguns assassinos cruéis [...]; só a fé em uma instância onipotente é capaz de ressignificar a lei [...].

Juntam-se a intolerância e a crença de estar fazendo algo certo, em nome de uma entidade maior. Essas ações ainda são amplamente reforçadas quando se interpreta que a fé

desses autores, no romance, está mais na palavra das instituições do que nos ensinamentos divinos. A partir disso, constrói-se o engano:

Lourença pensava que, purificada pela grande e áspera língua de fogo, Celeste sairia das chamas ressuscitada numa nova mulher, que por sua vez seria límpida, casta, ordeira, de uma beleza santificada [...]. Nesse milagre, no rosto de Celeste **resplandeceriam** ocasionalmente o rosto de santa Quitéria de Brácara Augusta e o de sua própria Quiterinha e, sim, **entre as chamas**, ela, Lourença, quase conseguia vislumbrá-las todas, uma mulher de muitas faces, a virgem do Apocalipse pisando com seu pé delicado e forte a cabeça da serpente. E via a Celeste futura e as Quitérias gloriosas como a Jerusalém restaurada, e nesse fulgor entendia ainda que muito rapidamente, que suas próprias dores, mesmo as nunca ditas, se veriam, enfim, cicatrizadas. [...]. E ainda que de relance, **podia vislumbrar o próprio rosto renovado naquela mulher batizada nas chamas divinas**. (Verunsch, 2023, p. 120, grifos nossos).

Não por acaso, a purgação é chamada de milagre. O empenho de ressignificação da violência é primoroso, pois é capaz de causar felicidade e ordenação em um momento tão cruel, como se a personagem estivesse cega e, em dada medida, encantada pela ilusão da glória. Ela é visitada pelas mulheres que sempre a acompanharam, inclusive pela santa, mesmo negando seu apego católico em decorrência do batismo na Congregação. Por fim, mais uma vez Lourença se enxerga na filha e, em última instância, seria ela própria consumida pelo mesmo fogo e renascendo outra pessoa, leve e redentora. Lourença fazia isso para resolver de vez o seu passado, mesmo que em um estado irreal, cujas remissão e cura tomariam conta de todos os espaços, rostos e corpos, estes muito próximos do que sua fé considera como belo e bom. Os fantasmas de suas perdas apareciam como vertigens, todas femininas, como as imagens das mulheres nas suas paredes, como as suas filhas, como a si mesma – todas, novamente, em reencontro.

Com Ismênio, a aglutinação dos tempos e das vontades é semelhante.

Ismênio não sabia muito bem o que ruminava. Os pensamentos ora figuravam numa trança apertada de palha de taboa ora pareciam frouxos, escapando de qualquer formulação. [...], sentia-se embriagado, e giravam na sua frente a filha e todas as imagens passadas da filha, a filha recém-nascida, a filha pequena tangendo as galinhas no terreiro [...]. (Verunsch, 2023, p. 120-121).

A descrição do que Ismênio observava se finda nas memórias de antes da garota ir para a cidade grande. O que resta para ele é a feição da pequena Letinha. A coreografia que as imagens executam nesses excertos é exímia, propondo movimentos circulares e entrelaçados, como o “redemunho” (Verunsch, 2023, p. 121) no instante de máximo clarão. Com o comportamento das chamas evocando essas imagens, os personagens vislumbram não mais o

corpo de Celeste, mas tudo que eles querem que exceda àquele corpo: tudo o que se perdeu está diante deles, ainda que envolto pelo fogo.

O filho do casal, Zaqueu, é o que apresenta maior alheamento da tríade. Ele não tem consciência do que um dia já viveu com Celeste, por ter crescido ao lado da irmã por poucos anos, e esquecido, naturalmente, de tal relacionamento. Nesse apagamento da presença de Celeste em sua vida, reconstituído pelos seus pais que não intermediaram uma aproximação, mesmo com histórias e afins, o jovem reproduz exatamente aquilo que foi explicado e ensinado a ele, desprendido de qualquer empatia e apego, agindo só pela prática em si. Como castigo que recebia, não há muito tempo, por qualquer desobediência que executara no lúdico infantil, o personagem apenas repete os discursos que internaliza, deslocando em qualquer contexto e participando em inspiração aos pais.

Zaqueu, por sua vez, não pensava em nada. Seu corpo parecia não guardar a memória do corpo magro de criança a quem tantas vezes Celeste carregou colado à sua própria pele como se fossem, ele e ela, um corpo único [...]. Mas Zaqueu não pensava em nada daquilo, nem tinha memória de nada, tudo coisa afastada da lembrança, os dias de menino como uma névoa, que de tão ajuntada se fizesse espessa. Ele era só força e empenho em dar um corretivo naquela pecadora. (Verunsch, 2023, p. 121-122).

Nos fragmentos citados, a narração expressa a forma como aqueles sujeitos lidam olhando para o fogo: eles veem qualquer e nenhuma coisa, mas nada em relação com a própria Celeste. O grau de espelhamento e aproximação com o que acontece na fogueira vai diminuindo conforme a narração vai focalizando cada personagem presente naquela roda. Lourença é a maior conectada, quase em transcendência; Ismênio estabelece um antigo elo com o que queima, embriagado com as ilusões, como se estivesse em transe; Zaqueu, por sua vez, apenas observa o fogo, sem nenhum tipo de conexão e com a mente despovoada de suas próprias experiências, simplesmente ouve um eco de discursos alheios. Todos pareciam estar sendo guiados por forças maiores, ausentes de corpo, mas presentes em espírito. O fanatismo levou os assassinos de Celeste até aquelas consequências, sendo a obsessão o núcleo para que isso se desenvolvesse. Obcecados pela palavra do pastor, deslocada em um contexto espiritualista e de obediência, internalizaram-na como essencial e parte do seu interior, até se depararam com o gatilho (a intolerância diante de Celeste). Nesse gatilho, a ação foi realizada e nenhuma mediação sensata emergiu. Ocorre que, embora houvesse sinais claros da possibilidade do assassinato, nada perceberam – pois não a viam – e apenas agiram. Não se pode afirmar que tenha sido inteiramente sem intenção, uma vez que havia desejos; ainda assim, somente puderam fazer porque lhes faltava visão.

O último e, talvez, mais potente quadro desses movimentos fantasmáticos é ilustrado com a história da jovem que, mais tarde, seria conhecida em algumas vertentes da tradição cristã como santa Quitéria. Esse nome desponta uma última vez no romance para fazer o maior movimento de retomada e compor uma grande condensação dos tempos e dos espaços. No instante último da santa, acontece a sua principal travessia:

Caminhando sem tropeços pelas veredas do monte Columbino, Quitéria viu então o que não é dado a ninguém ver, posto que estava definitivamente morta e surpreendente viva [...]. Assim, a paisagem que se desvelava diante daqueles novos olhos abertos de Quitéria era toda banhada numa **luminosidade ocre** que não se vê, realmente, nem no mundo dos mortos, nem no mundo dos vivos. Mas seus olhos, como já eram outros, não estranharam nem se feriram **por aquela luz**. (Verunsch, 2023, p. 127-128, grifos nossos).

A lente que a narração aplica nesse momento compõe um estado que foge do campo terreno. Quitéria permite representar o momento da passagem entre a vida e a morte, e o lugar recém adentrado é anunciado e descrito através de suas impressões. Para ocupar essa dimensão, adverte-se, é preciso uma modificação no ser para que seja possível enxergar e compreender sua composição. Desse modo, majoritariamente, os elementos são apresentados pelo campo da visão da personagem:

E Quitéria viu, no céu, um grande coração pulsante sendo sustentado pelas mãos de uma menina de asas com cabeça de elefante. De um lado da estrada viu trezentos mil animais mortos, oprimidos sob gigantescos pés; e do outro lado, a terra coalhada de sangue, coberta de mulheres mortas, uma montanha de corpos que se agigantava diante de quaisquer outros mortos. Em sua frente via o futuro, e se dirigisse a cabeça para trás, via o passado. E o presente era água brotando dos seus olhos para os seus pés. (Verunsch, 2023, p. 128).

O significado da figura infantil feminina, com asas e cabeça de elefante, ainda é incerto. A primeira associação poderia ser com a deidade Vinayaki, equivalência feminina de Ganesha, na tradição hindu. Com seu corpo humano e múltiplos braços, possui igualmente a capacidade de apoiar diversos mundos em suas mãos; já a cabeça de animal sagrado coroa sua sabedoria transcendental – ambas acepções que desenvolvem a Ganesha um significado de “integrador dos opostos” (Balieiro *et al.*, 2015, p. 301)⁶. Possui, além disso, um caráter de luta

⁶ Esse mesmo estudo foi utilizado no capítulo anterior para contextualizar a figura do psicopompo. Segundo o artigo, além de Exu, Hermes e Toth, Ganesha também possui a essência ligada ao psicopompo, o que faz recordar, dentro da pesquisa posta pelo presente trabalho, a própria narradora Eulália. No entanto, para aprofundar essa leitura, seria necessária uma investigação mais atenta que embasasse a hipótese de que a figura da menina de asas poderia refletir a narradora. Como a narração de *Caminhando com os mortos* parece assumir um tom muito mais voltado ao carnal do que ao divino, a fim de respeitar os limites dessa análise, contenta-se apenas com o modo

e proteção, por vencer obstáculos e trazer sorte. Desse modo, “Ganesha é o deus das transições, sendo colocado na entrada dos templos para impedir a entrada do que não é digno.” (Balieiro *et al.*, 2015, p. 302). Prostrada onde está, elevada aos céus, a criança com cabeça de elefante adota papel parecido ao selar a porta de entrada para uma outra dimensão a que a santa está se dirigindo.

Essa construção ainda poderia ser lida do seguinte modo: na crença popular, é a memória de elefante que simboliza seu máximo poder, além da audição, conversando diretamente com a necessidade de não se esquecer do passado e ouvir os mortos. Essa cabeça carregada de consciência e experiência está posta em uma menina-anjo, talvez oscilando com a sua pureza e inocência, alcançando, de tal modo, a noção do anjinho destoante que Lourença se perguntava sobre a existência. As formas de belo e harmônico se dissipam e a importância dessa figura é incontestável ao ser o suporte da vida (o coração em sua atividade) e conexão com os céus. Com sua posição no limite entre as condições espirituais e materiais e seu corpo pequeno aguentando o coração gigante, a criança ingênua com a sabedoria do elefante assume uma forma capaz de dialogar com a capacidade de operar na transição dos mundos. Por fim, essa menina, semelhante à Quitéria, jaz sem cabeça humana: os olhos de ambas são outros, as percepções se multiplicam e os corações que carregam ainda batem, apesar de tudo.

No caminho terreno, em oposição, alastra-se a morte. De um lado, as primeiras vítimas descritas são os animais, mostrando como a terra selvagem sangra com a ação de um agente de poder maior, de decisão e domínio dos espaços, como o Homem. De outro, amontoam-se as vítimas de feminicídios, colocadas ali pela ação de homens. Completando a visão geral do espaço, Quitéria encara todos os tempos⁷, mas o presente, para si, não passava de lágrimas. Nessa aura de dor, o ápice da imagem está na identificação daqueles corpos, particulares e, ao mesmo, tempo plurais:

Entre tantas mulheres e meninas tombadas, reconheceu algumas de suas irmãs: Eufêmia, destrocada por grandes garras; Liberata, crucificada; Vitória atravessada por flechas; Genebra com um punhal no coração; Marciana na roda das navalhas; Germana, na grelha; Basília atravessada por chifres. E viu também a todas as outras. Umas que lhe foram companheiras de meninice, a maioria, porém, desconhecida. Tantas que não passavam de bebês, outras tão velhas que pareciam árvores, tantas idades e tantos nomes de que não poderia dar notícia. Severinas, Annas, Gracias, Lorraines, Fabianes, Eduardas, Tarsilas, Aidas, Elisas e Elizas, Daniellas, Aracelis, Verônicas, seus nomes ditos em voz alta e se multiplicando, num coro terrível, Luíças, Graces, Claudias, Andresas, Dorothys, uma Menina sem Nome, que gritava, meu

como as duas representações retornam à tradição do psicopompo (talvez reforçando a sua pertinência), uma vez que não houve um aprofundamento para encarar tal equivalência.

⁷ Configuração que se assemelha muito com o anjo da história, de Walter Benjamin (1994).

nome e Maria, viu ainda Lourença com Quiterinha no colo e Celeste ao seu lado. E entre tantas mulheres e tantos nomes, viu e ouviu uma Aura e uma Juliana, que pediam atenção, dizendo, somos nós, somos nós as meninas mortas do Poço da Guiné. Eu sou Aura, trago na barriga a semente grávida do deputado João Henrique de Mello Brites, eu sou Juliana, morta por saber demais. (Verunschik, 2023, p. 128).

Quitéria revela as condições do espaço onde vivem os fantasmas: é amontoadado, jogado e esquecido, porém nunca silenciado e tampouco desprovido de história. Todos esses nomes representam histórias que se multiplicam e se anunciam. Elas sobrevivem ali. Essas mulheres se impõem no tempo presente, com a colocação verbal que demonstra como as suas existências não se findaram. As duas últimas são histórias próprias de Alta Vista do Redondo, corpos abandonados na beira da estrada e que denunciam, nessa hora, como foram vítimas de mais outro feminicídio naquele espaço. Todos os corpos se juntam, mesmo sendo de diferentes épocas, idades e realidades, são postas empilhadas em um acervo interminável de crimes impunes, sem direito a uma história contada pelos seus pontos de vista. Elas permanecem em tal ambiente, como os fantasmas, pois algo não as deixa ir, e gritam pela atenção, esperando que a verdade um dia seja dita, para que possam descansar e se libertar do limbo que a injustiça as condenou. Tais vozes se juntam e atingem a audição de santa Quitéria, provocando-a:

Todos os nomes ecoando numa música metálica cuja constante era o seu próprio nome: Quitéria, Quitéria, Quitéria de Brácara Augusta. Quitéria, não esqueça de quem você é.

Duas léguas depois, quando a menina chegou enfim à ermida de São Pedro, ali lhe aguardava Marinha, a irmã de quem sentira falta no percurso. Como ela, trazia a própria cabeça entre as mãos e a acompanhou até o sepulcro e ali fechou seus olhos e tudo, tudo sumiu. E tudo silenciou. (Verunschik, 2023, p. 128-129).

Nessas linhas do romance, caminham e cantam juntas todas essas mulheres que um dia foram, mas nunca deixarão de ser. Não esquecer de quem se é torna-se a prerrogativa primordial para elaborar o passado. É preciso impedir o sumiço e o silenciamento, real ou simbólico, a fim de impedir a falsa impressão de que o passado morreu e o presente não lhe presta contas. As vozes das vítimas precisam ser ouvidas, pois a máxima ainda se faz verdadeira: enquanto “o inimigo vencer”, “os mortos não estarão em segurança” (Benjamin, 1994, p. 224-225).

CAPÍTULO 3

A (des)construção corporal em contextos hegemônicos

They said they had a reason

but I can't remember what

(Bob Dylan, em *The death of Emmett Till*)

Caminhando com os mortos é uma obra que expõe as vísceras da violência de gênero através de um embate elementar entre liberdade e contenção que recai sobre o corpo. O título destaca isso: há corpos em movimento no romance de Verunschik. Do corpo cadáver, aparentemente imóvel, mas que ressurge no caminho, ao corpo dinâmico, seguindo sua jornada, essa matéria no enredo funciona como uma entidade que tensiona disputas, emancipações e valores. No mato denso que dá palco às personagens de Alta Vista do Redondo, apresenta-se, com descrição detalhada e sinestésica, a presença de um corpo cujo calor ainda pode ser sentido. Contudo, essa quentura não vem da vida e, sim, da morte:

E há também o cadáver de uma mulher numa cova rasa ainda aberta, no quintal, seus restos enegrecidos uma pústula supurando na paisagem, os joelhos dobrados, na postura combativa comum a todos aqueles que morrem pelo fogo, os braços, repuxados, flexionados ao extremo; e os lábios ausentes e os dentes escancarados repercutindo os gritos abafados pelas chamas e pela fumaça. (Verunschik, 2023, p. 11).

Nessa imagem inicial, não se conhece a identidade desse corpo, tampouco o que o levou até aquele destino. É como se o começo da história se desse pelo fim de tantas outras cujo destino tenha sido a aniquilação pela violência, noção reforçada pela sutil comparação que a narração faz ao resgatar “todos aqueles” outros sujeitos que foram consumidos pelo fogo que antecede tal caso em específico. Partindo desse geral, o enredo vai se revelando e o leitor já é apresentado ao fato de que o que queima é o corpo de Celeste, vítima da condenação ritualística de expurgação involuntária de uma das maldições que assolam a carne: o pecado. Em frente aos valores culturais que estruturam ideias sobre o corpo de cada indivíduo, o romance destaca como certas convenções normativas qualificam ou desqualificam condutas e hábitos considerados degradantes, sob a ótica de grupos socialmente hegemônicos. Dessa maneira, nota-se como o corpo, em *Caminhando com os mortos*, passa pela esteira do julgamento, firmado nos processos de dominação, disciplina e castigo a favor de uma ilusória harmonia,

garantidos pelas instituições sociais que se qualificam por organização, justiça e paz, como é o caso do Estado e da Igreja.

Há sentido em entender o corpo como a forma tangível do ser. Na sua ocupação espaço-temporal, ele impõe os limites da existência e da ação, funcionando como um suporte finito da identidade e da experiência de cada pessoa, em uma maleabilidade inata, de modo a garantir a sua adaptação e a sua sobrevivência. Em *Espaços da recordação*, Aleida Assmann (2011) mostra como o corpo é um espaço onde se inscrevem marcas capazes de gerar efeitos a um futuro e configurar memórias de um passado, entendendo ainda como essa materialidade corpórea propõe, apreende e resgata experiências para se impor adiante. Assim, na essência corporal, armazenam-se impactos externos gerados por estímulos que vêm de fora, do espaço ou das provocações de outrem. Para a autora, isso é comparado a uma escrita sob a superfície corpórea, como quem escreve, apaga e rasura em uma folha de papel. Ao habitar múltiplos territórios no decorrer de sua vivência, compreende-se que o corpo, diante da memória deixada por essas marcas, constrói-se e se desconstrói na medida em que é atingido por determinadas influências que orientam, marcam e moldam possibilidades de atuação, percepção e existência no contexto em que se insere.

No entanto, nem sempre esse processo ocorre em prol de seu desenvolvimento. A metáfora de Assmann também observa como o corpo pode ser marcado por escrituras oriundas de uma situação que o fere, surgida de traumas que sustentam e mantêm o peso da interferência sofrida. A imagem de corpo escrito adquire maior sentido à medida que Assmann a analisa em momentos caracterizados pelo autoritarismo, nos quais determinados corpos são feridos, como animais de um rebanho, em um ato que simboliza tanto a posse quanto o controle da sua existência pelo sujeito que detém o poder. Assim, para a autora, “devem contar como inscrições culturais do corpo as agências de socialização e os institutos da disciplina e da punição, para os quais importa inculcar nas pessoas determinados valores e normas de convívio [...] e mantê-los presentes por meio de uma memória” (Assmann, 2011, p. 263-264), esta que se faz presente e arraigada nos próprios corpos.

Dessa forma, observa-se como os corpos são compostos por rastros deixados pelo outro, cujo intuito se relaciona não apenas ao ato de marcar valores e ideais, mas também entalhar cicatrizes que limitam, de algum modo, a atividade de cada indivíduo (Assmann, 2011, p. 265-266). Por isso, a matéria que compõe o corpo pode apresentar feridas que remetem a abalos mais intensos e duradouros. Em momentos que arquitetam a supremacia de um dado grupo sobre o outro, os corpos se constroem pela influência constitutiva dos dogmas do dominador e se desconstroem à medida que são recusados. A construção se dá pela via da

idealização e pertinência dentro dos modelos cabíveis de cada convenção social diante dos interesses do grupo que porta o poder, sendo entendida como um processo guiado por normas e disciplina. No entanto, pondera-se como a desconstrução, por sua vez, é envolta por um processo brutal e dual: enquanto o corpo pode exercer uma força para se desconstruir, rompendo com os padrões impostos para sua construção ideal, ele também pode ser desestabilizado e destruído pela repressão que busca garantir a manutenção desses padrões.

É dialogando com esse processo que Elódia Xavier (2007), em *Que corpo é esse?*, apresenta suas tipificações em relação ao corpo feminino: são apresentadas dez noções específicas sobre o corpo da mulher na literatura brasileira, em classificações elaboradas a partir de certas representações dos corpos de mulheres na produção literária nacional de autoria feminina, reconhecendo exemplos que vão desde a atuação até a paralisação dos corpos diante da sociedade e de si mesmos. Essas caracterizações colocam em pauta as marcas que aparecem em cada um desses corpos. Duas categorias chamam atenção: a do corpo subalterno e a do corpo disciplinado. Curiosamente, uma aparece seguida da outra na organização da autora, sendo possível, ainda, perceber uma relação estabelecida entre ambas as definições, as quais guiarão esta discussão. Enquanto o corpo subalterno é aquele colocado à margem, o corpo disciplinado parece ocupar a mesma posição, com o acréscimo de ser treinado para permanecer naquele lugar. É como se o próprio corpo disciplinado fosse também um subalterno, privado de direitos e de capacidade de ação.

3.1. O corpo subalterno

Para Elódia Xavier (2007, p. 47), o corpo subalterno é aquele que passa por um processo de diminuição social e, por isso, torna-se precarizado e inferiorizado. São corpos de sujeitos que vivem uma situação “subumana”, através da marginalização tanto em relação ao acesso aos direitos civis quanto ao próprio espaço, uma vez que, na “escala social hierárquica”, “o subalterno ocupa o ínfimo espaço”. Dessa forma, para a autora, é comum que esse corpo habite regiões mais carentes, como a favela analisada pela autora em *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus, onde o Estado, em sua atuação mínima, intervém apenas de modo conveniente e em nome de interesses voltados à perpetuação de uma classe privilegiada. O que interessa para Xavier é como as noções de espaço são importantes para a compreensão do corpo subalterno, considerando como a degradação deste vem do lugar que ele ocupa, o qual, por sua vez, também é degradado – como se um refletisse e marcasse o outro: “Esse corpo subalterno é um corpo violentado pela fome, pela miséria circundante, pela degradação do espaço, pela reificação [...]” (Xavier, 2007, p. 48), destacando os contextos de pobreza, de precarização e de

desumanização. Na carência de uma região, reforça-se a carência dos corpos. Em outras palavras, em um espaço dominado, o corpo que nele habita será dominado; em um espaço de miséria, o corpo pertencente a esse lugar será miserável; em um espaço violentado, o corpo será agredido.

A partir disso, na análise do corpo subalterno, identificam-se três dimensões principais que o afetam: a exclusão social e espacial, a atuação tendenciosa por certas instituições sociais e a incorporação desses processos de minoração no próprio corpo. É possível reconhecer como essa tríade engloba uma determinada representação de corpo no romance de Micheliny Verunschik. A fogueira que queima Celeste foi acesa na área rural da cidade de Alta Vista do Redondo, no vilarejo fictício Saco do Tapuio, região interiorana do país. A comunidade é singela, com casas de taipa e estradas de terra vermelha, precarizadas pela ausência de direitos básicos, como escolas, postos hospitalares, pouca oportunidade de emprego e abrangência de trabalhos braçais em condições degradantes. Várias vezes, na narrativa, reconhece-se o descaso dos setores públicos para com aquele lugar. “A gente do mato” é descrita como uma condição encarada pejorativamente, como se fosse uma sentença custosa a quem vive ali: “A gente do mato dorme cedo. O dia é invariavelmente muito duro.” (Verunschik, 2023, p. 42). A verdadeira mazela de Tapuio é, no entanto, o seu esquecimento, como a indiferença civil que recai sobre aquela comunidade: ao longo da sua história, a região foi tomada por uma espécie de dominação acima de tudo impositiva e intolerante, estruturada em atitudes que menosprezaram seus costumes e seus habitantes tradicionais. Dessa forma, no pequeno povoado ficcional, é espelhada uma história conhecida e que ainda assola boa parte do Brasil.

Compreender o passado pode ser a chave para perceber e agir diante de situações do presente que reforçam injustiças antigas. É possível reconhecer como o país está firmado em um terreno fraturado, com rachaduras e rasuras causadas pela colonização e pela escravatura, que permanecem soterrando suas vítimas até hoje. Através de um breve histórico acerca dos momentos de tensão que percorreram o Brasil, quando políticas públicas estariam coagidas a exercer o poder para além da democracia, Jaime Ginzburg (1999, p. 126) discorre como ocorreu certa repetição da prática da violência para a manutenção de um poder sustentado pela repressão, que, por sua vez, abastecia desigualdades:

Esse exercício [do autoritarismo] é articulado, segundo Segatto, pela aliança entre Estado e a classe dominante. Durante o período colonial, o governo de Portugal desenvolveu a política exploratória responsável pela dizimação de tribos nativas. A escravidão representou um exercício sistemático e calculado de coerção pela violência, sendo o governo brasileiro sustentado, durante o império, por essa coerção. No período republicano, tivemos no Estado Novo

e na ditadura militar recente períodos de intensa intervenção da política autoritária na vida social.

Quando interesses próprios de um grupo são reconhecidos praticamente como políticas governamentais, ou seja, instituídos e executados por aqueles que possuem influência autenticada socialmente, como Estado, Família e Igreja, ocorre a sistematização de ideias e ações que preconiza padrões, ordens e normas que convêm apenas para uma parcela privilegiada dentro da sociedade. Essa lógica foi alicerce de diversos períodos históricos cravados pelo autoritarismo, como se a injustiça devesse existir em favor do bem-estar de um certo grupo e aceita pelo outro. Dessa forma, para que esse processo seja mantido e seguido à risca, a institucionalização da violência é promulgada. As comunidades inferiorizadas por esse poderio são feridas em diversas instâncias, sejam físicas e/ou ideológicas: quem não se encaixa no perfil instituído pela classe dominante sofre, ao menos, com a supressão de direitos básicos, com a desvalidação da cultura etc. Essa violência institucional garante uma homogeneização cultural que, quanto mais difundida, mais normalizada é, coagindo distintas estruturas na sociedade.

Com a naturalização e a legitimação de tal violência, passa a ocorrer a dominação política e cultural disfarçada de propósitos distorcidos e missionários, como se organizações tradicionais precisassem ser abolidas por um poder radical que mudaria a dinâmica social para um cenário supostamente melhor. Por isso, a ideia de salvação está presente em muitas entidades de atuação social duvidosa, que se afirmam como agentes que guiarão os sujeitos à sua redenção, ao desenvolvimento econômico e à dignidade social. Esse tipo de projeto, encarado como missão ou salvação, foi largamente difundido na cultura brasileira desde os discursos que observaram a colonização do território como algo necessário para provocar a modernização. Essa façanha não aconteceria com tamanha intensidade se não fosse pelo apelo entre forças políticas e culturais que impuseram determinadas visões de mundo e práticas comportamentais a serem praticadas e normalizadas como única possibilidade de desenvolvimento. Silvio Paradiso (2014), em sua tese, evidencia como a colonização portuguesa, que afetou fortemente as bases da nação brasileira, foi um esquema executado pela aliança entre Estado e Igreja, em que esta última possuía um papel crucial dentro do sistema de insubordinação da colônia, idealizado pela força europeia. Segundo o autor, “A Igreja Portuguesa mais que um Estado dentro de um Estado, foi um ‘Estado’ acima do Estado, protagonizando decisões, normas e poderes.” (Paradiso, 2014, p. 30). Essa problemática foi experienciada e validada pela visão missionária, por parte do colonizador, ao considerar o

colonizado como inferior a si, como se o chamado Novo Mundo precisasse ser salvo do paganismo e do pecado que o assolavam.

Tal comunhão entre Igreja e Estado afetava a organização social e econômica, bem como a língua, a crença, os ritos religiosos e as atividades exercidas pelos corpos. É por via dessa aliança que o projeto de catequização se enraíza na organização social:

A crença não é um fenômeno isolado, desenvolve-se em um contexto plural, social, econômico e cultural. [...]. A fê embala todos os contextos, culminando com o político, assim, essa mesma força também é revelada pelo europeu, a fim de argumentar a conquista colonial e impor o imperialismo e sua hegemonia. (Paradiso, 2014, p. 28-29).

Aqui, demonstra-se como a fé, quando apropriada como suporte de dominação, não é neutra e tampouco pacífica, pois a religião, nesse âmbito, pode ser utilizada como uma justificativa ideológica de marginalização e discriminações. Paradiso, além disso, pondera sobre a relação de horror que os forasteiros mantinham perante os nativos, como se tudo o que estes últimos fizessem devesse se quitar imediatamente por se afastar daquilo que se consideraria “normal” diante dos modelos instituídos pelo colonizador. As formas da intolerância aparecem nesse contexto. A persistência do poder em favor da hegemonia não acontece sem a perpetuação de preconceitos e castigos, pois não se pode tolerar o desvio. À vista disso, Rita Segato (2012, p. 126) fala sobre a presença de discursos em que

[...] se constata a pressão exercida pelas normas e as ameaças punitivas introduzidas com o objetivo de fixar as práticas na matriz heterossexual binária do conquistador, que impõe noções de pecado estranhas ao mundo aqui encontrado e propaga seu olhar pornográfico. Isto nos permite concluir que muitos dos preconceitos morais hoje percebidos como próprios do “costume” ou da “tradição”, aqueles que o instrumental dos direitos humanos tenta combater, são em realidade preconceitos, costumes, tradições modernos, isto é, oriundos do padrão criado pela colonial/modernidade.

Entende-se como instituições autoritárias introduzem aos subalternos uma cultura de controle e regulamento a partir de noções de mundo e de corpo importadas, que não apenas dominam o espaço, mas reconfiguram o olhar dos sujeitos tanto em relação a si mesmos quanto ao mundo, ao seu comportamento e, inclusive, à sua sexualidade. Assim, reforça-se a estratificação social entre os grupos que ocupam lugares de prestígio e os grupos que devem se submeter aos primeiros, afinal, para que exista um corpo subalterno, é preciso haver um corpo soberano. Portanto, pode-se inferir como o predomínio das desigualdades aparece não apenas como uma herança colonial, mas também como prática de êxito em locais precários que são

invadidos por uma ideia de modernização simulada e disfarçada, que nega costumes e a dignidade de um povo.

Para esse corpo, essa modernização nunca funcionará, uma vez que esse conjunto de práticas foi instaurado concordando com limites que servem e cabem apenas aos próprios criadores, mantendo a estrutura da desigualdade. Por isso, quem não se modifica para se encaixar nessa esteira, ou mesmo se recusa a fazê-lo, é tido como “resto”:

Tudo o que sobra nesse processo, o que não pode converter-se ou equiparar-se dentro dessa grade equalizadora, é resto.

No entanto, como outras autoras afirmaram, esta ágora moderna possui um sujeito nativo do seu âmbito, o único capaz de habitá-lo com naturalidade porque é dele oriundo. E este sujeito, que formulou a regra da cidadania à sua imagem e semelhança, porque a originou a partir de uma exterioridade plasmada no primeiro processo bélico e imediatamente ideológico que instalou a episteme colonial e moderna, tem as seguintes características: é homem, é branco, é *pater familiae* – portanto, é funcionalmente heterossexual –, é proprietário, e é letrado. Quem deseje mimetizar-se em sua capacidade cidadã terá que, por meio da politização – no sentido de publicização da identidade, pois o público é o único que tem potência política no ambiente moderno –, reconverter-se a seu perfil. (Segato, 2012, p. 123).

O problema é que o resto, nesse sentido, pode ser facilmente descartado a qualquer momento. O corpo subalterno ocupa os limites do reconhecimento, por isso, sua identidade e seus desejos são forçadamente diluídos e diminuídos à exclusão, pois não faz parte, inclusive, do biotipo, apresentado por Segato, que tem o direito facilitado de exercer a sua cidadania. *Caminhando com os mortos* apresenta uma comunidade carente e minorizada, povoada por corpos que seguem essa mesma conjuntura. Tapuio é um espaço deteriorado e carente de infraestrutura e cidadania dignas, mas o que se acredita é que a precarização está na conduta dos povos, na própria cultura popular, inocentando negligências governamentais e validando desigualdades sociais, justamente em razão do processo de validação social deturpada apontada por Segato. No trecho extraído do romance, “O desenvolvimento, aquela palavra tão dura quanto impalpável, chegando para continuar mantendo cada um no seu cada qual, cada qual no lugar a que pertencia.” (Verunsch, 2023, p. 75-76), é visível como paira a dúvida no ideário popular sobre qual seria a face do desenvolvimento, sobre qual conduta a comunidade deveria tomar para ser considerada importante diante do ponto de vista do dominador. A ideia do novo, da mudança narrada como algo divino, orienta novos preceitos e modos de vida para populações, estas que, por muito tempo, foram esquecidas por agentes governamentais, passando por estados de precarização, desimportância e marginalização. Assim, o espaço é rebaixado a um *status* de sujeição, assim como os corpos e as mentes que o habitam.

Além disso, debulhando a condição de subalternidade, *Caminhando com os mortos* conduz o leitor a conhecer a história da comunidade não apenas pelos olhos dos sujeitos que vivem ali, mas também a partir de arquivos que retomam as origens do povoado, citando livros de História e figuras de destaque que intervieram de alguma forma na constituição daquele espaço. Resgata-se como a história de Tapuio também foi transformada pela presença e pela fala do opressor, com narrativas que procuraram resumir suas tradições, arquivando identidades e jogando-as ao esquecimento: “De fato, no volume de seiscentas e dez páginas de *Reminiscências de Alta Vista do Redondo: História, tradições e genealogias*, o autor, um certo Rodrigo Simões de Sá e Melo, resumiria o passado indígena e negro em duas notas” (Verunsch, 2023, p. 75). Essas notas, explica-se no romance, são codificadas com uma narração que faz acreditar que povos indígenas e africanos não estiveram presentes ali, como se sua existência na terra tivesse sido temporária e breve, esquecida e diluída na malha temporal. Acontece que esses grupos foram isolados, expulsos ou, até mesmo, mortos com a chegada dos forasteiros que colonizaram tanto aquele lugar quanto aqueles povos. A própria cultura tradicional foi abalada e deslegitimada, o que afeta os corpos que exerciam aquelas práticas.

Séculos após a chegada do cristianismo, o processo de catequização se renova com a aliança entre Estado e Congregação naquela região. O prefeito de Alta Vista do Redondo, Quinto, traz consigo a representação dos interesses duvidosos do Estado e o próprio peso das práticas abusivas do governo no período colonial brasileiro, cuja arrecadação do quinto, que correspondia a 20% de cada rendimento de ouro extraído na Colônia, foi uma das mais expressivas formas de exploração, que acirrava a dependência dos colonos com a Coroa Portuguesa. Nessa remanescência colonial reforçada pela sua alcunha, Quinto, preocupado em bajular a igreja reconhecendo vantagens econômica e política (“Deus, como tudo em sua vida, uma commodity” [Verunsch, 2023, p. 73].), oferece aval à Congregação, esta que se edifica segundo as vontades do pastor:

Segundo os ensinamentos de Beltessazar, o Profeta, a missão da Congregação era em tudo similar à dos antigos cristãos nas catacumbas. **O centro não cai se a periferia não for conquistada**, de modo que os pequenos templos da Igreja sempre foram estrategicamente construídos antes nas zonas rurais, nas favelas, nos distritos desassistidos, nas beiras e miolos das florestas, **nas cidadezinhas tristes**, nas vizinhanças das penitenciárias. [...]. **E o pregador, um dos melhores oradores de sua turma, dos mais carismáticos e persuasivos, sabia prometer e conquistar como ninguém.** (Verunsch, 2023, p. 78, grifos nossos).

Esse é o percurso de conquista que se concretiza na carência do povo. Aqui, a dominação é atualizada, embora nos mesmos modelos “dos cristãos nas catacumbas”, de quem

encanta e persuade, pois a sociedade já está crente de que existe um modelo de felicidade, desenvolvimento e progresso que em nada se parece com a realidade que se vive no momento. O desejo pela mudança é tentador, sobretudo quando observada por uma ótica inocentada e mitificada, pois o pastor materializa milagres e promete o paraíso – em troca, claro, do domínio sob aquele rebanho. A força dessa espécie de catequização está justamente no fato de os povos marginalizados se convencerem e desejarem para si o universo do forasteiro. Ocorre, nesse sentido, a valoração cultural, que encara a cultura tradicional como antiquada e subdesenvolvida e que eleva a cultura estrangeira como superior e desenvolvida em relação à primeira. Assim, os costumes estrangeiros são vistos como sinônimo de inovação e sucesso, enquanto o povo é culpabilizado pela precariedade da vida, justamente por continuar com as suas próprias tradições.

Por isso, dentro de uma vivência social precária em relação aos direitos civis, as promessas de mudanças radicais são aceitas como uma estratégia de progresso, mesmo que este seja ilusório ou destoante: “[...] como se o progresso, ou o que quer que a expressão significasse àquela altura, pudesse ser por si uma panaceia para o que se consideravam males: o mato, o barro, a ausência de signos considerados civilizatórios” (Verunsch, 2023, p. 75). Com a naturalização desse pensamento, abre-se margem para a aniquilação da cultura do outro. A radicalização dessa oposição espacial justificaria os “favores” que a cidade deveria fazer ao campo, transformando-o por completo. Novos princípios ideológicos são vendidos, com expectativas de visibilidade e vitalidade da região, que então seria reconhecida em seu meio:

Quando o pastor, o pregador, reuniu as pessoas, num fim de tarde bonito, estiado, embaixo da árvore barriguda, para falar aquelas coisas tão certas do reino de Deus, o cheiro de terra molhada despertando aquela esperança de coisa boa por vir [...], foi também para dizer que iria morar ali mesmo, no Tapuio, sua casinha construída entre as casas da gente. O povo riu, satisfeito, e aplaudiu, o Tapuio parecia enfim ganhar importância. E, desse modo, a crença na boa vontade do forasteiro fora cimentada. (Verunsch, 2023, p. 57-58).

Nesse excerto, inserido em um momento da narrativa cuja focalização está em Lourença, a narração denuncia a conotação que envolveu o processo de conversão religiosa, que parece, inclusive, encantado: Lourença enxergaria uma aura divina que emoldura o discurso do pastor, o qual veste o manto da simplicidade para se aproximar do povo. O espaço parece ainda responder com esperança, pois, em um sertão seco, cuja água possui muito valor, a terra molhada reforça a sinestesia do milagre oriundo da presença do missionário, este que ocupará o mesmo ambiente da comunidade, como um símbolo de humildade e êxito no meio dos

necessitados. Lourença, inclusive, é uma das adeptas mais fiéis dessa crença, sendo súdita aos mandos do pregador.

A mesma ideia é experimentada por Ismênio, quando a narrativa abre margem para a sua voz, evidenciando como a confiança no pastor estava pautada no agrado, nos favores de quem até então não tinha o básico:

O pregador contava pra gente dos bons exemplos que ele já havia presenciado pelo mundo. E desde que ele me ajudou a largar o vício que fiz essa promessa, de ser um crente fiel, de valor. Um justo verdadeiro. Foi ele quem me ensinou a leitura e a palavra na escola dominical. Foi ele quem me ensinou a falar bem. O senhor viu como sei explicar tudinho? (Verunschik, 2023, p. 51).

A subordinação de Ismênio é reforçada pela relação de dependência e de gratidão em volta da figura do pastor. Esse sujeito trouxe uma nova palavra a ele, oferecendo a educação que o Estado não foi capaz de ofertar. Dominando o verbo, este homem sente na pele uma evolução em si, uma capacidade adquirida para o seu desenvolvimento. Mas a marca que fica no corpo de Ismênio é justamente gerada por esse processo: as palavras do pastor, assim como a sua visão de mundo, carregada com estigmas e preconceitos, são apropriadas pelo pai de Celeste. Portanto, não apenas as formas de expressão como também os valores morais são transmitidos do dominador ao dominado. No entanto, um nunca será como o outro: o pastor sempre será quem manda e Ismênio sempre será quem obedece. O primeiro tem experiência, ensina e domina, enquanto ao segundo sobram a eterna gratidão e, problematicamente, a submissão.

Dessa forma, a história de Tapuio é carregada por esse sistema de evangelização vendido pela Congregação, somado ao conservadorismo patriarcal que já se mantinha na visão de muitos homens e mulheres. Tanto a formação da família quanto os princípios que deveriam guiá-la concordam com preceitos patriarcais que existiam ali de longa data, mas que foram reforçados a partir de um fanatismo religioso instituído pela igreja evangélica, ocupando espaço com um projeto que prometia uma vida melhor ao povoado, algo que conversa com a “modernização” impositiva e que se confunde com a colonização. Naquela comunidade, a intolerância ganha a sua força e legitimação, passando a funcionar como uma das armas mais potentes dentro de uma sociedade com valores hegemônicos de uma Europa branca, cristã e patriarcal. Os habitantes que vivem ali são o que se pode chamar de representação de corpos subalternos, afundados em um lugar de marginalização onde são reforçadas carências e injustiças. No entanto, é possível também dizer que essa subordinação é permeada por níveis de diferentes contextos e ideais.

Foram observados, até o momento, os modos como a subordinação é dada pelo espaço e como afeta toda uma população. Elódia Xavier, todavia, ao propor essa análise do corpo, nota como o feminino está sujeito a encarar uma violação acima das outras identidades que dividem o mesmo patamar. A autora preconiza como a “condição subalterna da mulher” (Xavier, 2007, p. 50) também pode vir do lugar que ela habita, mas, talvez com mais força, pelo fato de quem ela é na sociedade patriarcal.

3.1.1. Subalternidade do corpo feminino: dominação entre gêneros

A estigmatização em relação ao corpo da mulher compõe um fenômeno persistente que atravessa a História e pode ser assimilado na ótica da subalternidade. Esses estigmas se incorporam na cultura, influenciando a forma como a figura feminina é constituída e seu modo de atuação no mundo. O segundo sexo, historicamente fadado à subordinação do segundo e último lugar, é assinalado pela desvantagem que remonta idealizações, preceitos e silenciamentos em torno de si. As idealizações remetem a modelos que endossam uma conduta exemplar do que significa ser mulher, algo, muitas vezes, conveniente aos interesses de uma determinada época. Os preceitos correspondem à difusão de valores que julgam, limitam e normalizam as áreas de atuação de cada sujeito, colocando a mulher em uma posição inferior em relação ao homem. Já os silenciamentos refletem, sobretudo, a maneira como a autopercepção feminina, no decorrer dos anos, foi fortemente condicionada pela visão masculina, abafando a sua voz e os seus desejos.

Ao longo dos séculos, o gênero feminino foi sendo taxado pela fragilidade, pela inconsequência e, acima de tudo, pela perdição. O grande exemplo encontrado para apoiar tais percepções esteve nas interpretações da figura de Eva. O mito que procura esclarecer o início da humanidade para muitas culturas da sociedade ocidental é sugestivo em relação aos julgamentos mirados à mulher. Sua fragilidade está, primeiramente, na sua tendência à desobediência ao ser fatalmente persuadida por ideias capciosas vindas de uma representação do mal, como a serpente. Encontrou-se, na figura da mulher, uma culpa imensurável que a acompanharia ao longo do tempo, o que se integrou no modo de vida, tomando roupagens que se diluíram até o pensamento de que, na essência feminina, haveria uma capacidade suscetível a se entregar às provocações de cunho desvirtuante. Para Emanuel Araújo (2022, p. 46), essa associação é marcante e permanente, uma vez que, a “mulher estava condenada, por definição, a pagar eternamente pelo erro de Eva, a primeira fêmea, que levou Adão ao pecado e tirou da humanidade futura a possibilidade de gozar da inocência paradisíaca”.

Tal juízo ganha muita força nas relações sociais, uma vez que emana e justifica desigualdades ao mesmo tempo que fortalece uma sociedade desequilibrada de direitos e privilégios, sobretudo entre gêneros. Assim, Eva sintetiza por excelência o espírito da mulher, e esta, por sua vez, carrega a culpa e as paixões de sua ancestral. Mas a conexão com esse mito ganha verdadeira pertinência ao se reconhecer como a figura da mulher é representada e como essa representação ganha força no ideário popular. Tal tradição sustentou a noção de que a mulher deveria ser tratada, independente do contexto, como culpada. Esse termo, assim como essa concepção, acompanha o mundo ocidental até os dias atuais, com aparências múltiplas. Em muitos casos específicos de violência de gênero, como o feminicídio, a difamação e o estupro, sobretudo este último, ocorre uma ideia ainda persistente de que a vítima mereceu. Evidentemente, o contexto atual em muito se difere dos mitos que ergueram a cultura, porém, a mesma intenção de colocar sob a mulher o peso da responsabilidade de qualquer perigo que aconteça ao mundo, ou mesmo a ela, permanece com afinco. Assim, a determinação de culpabilização da vítima vai sendo construída ao longo dos tempos e passa a ter como prerrogativas, primeiramente, a legitimação da violência e, também, a manutenção das desigualdades em torno dos gêneros. Caminhando entre os mitos e a construção da aversão popular em relação às mulheres, Jean Delumeau (1989, p. 314) sintetiza, com ironia:

Mal magnífico, prazer funesto, venenosa e enganadora, a mulher foi acusada pelo outro sexo de ter introduzido na terra o pecado, a desgraça e a morte. Pandora grega ou Eva judaica, ela cometeu a falta original ao abrir a urna que continha todos os males ou ao comer o fruto proibido. O homem procurou um responsável para o sofrimento, para o malogro, para o desaparecimento do paraíso terrestre, e encontrou a mulher. Como não temer um ser que nunca é tão perigoso como quando sorri?

Mais tarde na História, essa estereotipação seria uma das bases para a condenação de mulheres acusadas de bruxaria, como apresenta o autor em sua obra *História do medo no ocidente* (1989). Novamente, a mulher é a culpada, pois, em suas mais sutis ações, como sorrir, encontra-se a sua perversidade, a sua vontade de agir. Além disso, uma das mais poderosas advertências às mulheres naquele período era de que qualquer tendência à autonomia, subvertendo a ordem patriarcal, seria identificada como um caráter leviano, reconhecido como uma característica inata, o que a levaria à perdição de toda a população. Isso não aconteceria, porém, sem uma forte impregnação no espírito da sociedade de que a mulher é um sinônimo de perigo e que emana medo. Essa é uma das mais marcantes concepções que sustentam a tese de que a mulher precisa ser contida constantemente.

Uma vez que tal lógica de contenção vai sendo incorporada nas relações entre os sujeitos, revela-se uma dinâmica de poder que não se limita apenas a um contexto particular, entre cada indivíduo, mas também, e com maior intensidade, a uma estrutura social voltada para a manutenção da hierarquia entre os gêneros. É nesse ponto que se apoia a problemática do gênero enquanto construto social, proposta por Judith Butler (2018). Para a autora, existem mecanismos difundidos no cotidiano das sociedades, como práticas e discursos sutis, que categorizam as possibilidades de ação de cada gênero. Butler reflete sobre como as performances do indivíduo são moldadas por um escopo limitado por regras instituídas a partir de pontos de diferenciação de gênero. Desse modo, o gênero não seria uma essência natural, mas, sim, o resultado de normas e comportamentos condicionados por uma reiteração para a caracterização padronizada de cada corpo:

O gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser. A genealogia política das ontologias do gênero, em sendo bem-sucedida, desconstruiria a aparência substantiva do gênero, desmembrando-a em seus atos constitutivos, e explicaria e localizaria esses atos no interior das estruturas compulsórias criadas pelas várias forças que policiam a aparência social do gênero. (Butler, 2018, p. 59).

Vale atenção especial para o que Butler reconhece como “aparência social do gênero”. Analisando um dos mecanismos que regulamentam e preservam a cristalização da performance dos gêneros, a autora destaca o poder da linguagem:

[...] a linguagem é um conjunto de atos, repetidos ao longo do tempo, que produzem efeitos de realidade que acabam sendo percebidos como “fatos”. Considerada coletivamente, a prática repetida de nomear a diferença sexual criou essa aparência de divisão natural. A “nomeação” do sexo é um ato de dominação e coerção, um ato performativo institucionalizado que cria e legisla a realidade social pela exigência de uma construção discursiva/perceptiva dos corpos, segundo os princípios da diferença sexual. (Butler, 2018, p. 157)

Butler problematiza como o discurso é capaz de condicionar uma realidade unificada, estigmatizada e dicotômica. Aqui, refere-se ao fato de que, quando uma criança nasce, boa parte da sociedade espera um conjunto de comportamentos específicos a partir do gênero ao qual aquele sujeito foi associado. Assim, as noções binárias do gênero são afirmadas e diluídas na cultura desde o princípio da autopercepção, o que acontece na via na imposição, haja vista as limitações que isso infere aos modos de vida de cada sujeito, engessando suas performances. Esse fato é capaz, também, de reforçar as ideias de caracterização uniformes entre ser e agir no

meio social, fazendo com que percepções depreciativas e excludentes sejam naturalizadas e determinantes nas experiências de cada corpo.

Diante disso, a colocação da mulher como inferiorizada, em uma ideia que naturaliza a dependência aos homens, para o seu próprio bem e merecimento, é a representação que a sociedade patriarcal almeja. A contenção da mulher acontece na esfera da rigidez disciplinar que impõe modos de atuação que devem ser seguidos com obediência e orientados com impetuosidade. A hierarquia de poder entre sexos é estabelecida. Considerando que as consequências dessa articulação são fatais, em um balanço sobre o feminicídio em países como Brasil e Portugal, Lourdes Maria Bandeira e Maria José Magalhães (2019, p. 47) elucidam como o patriarcado está apoiado em práticas marcadas pela violência, cujo fundamento estaria não apenas em “contextos generalizados para além do ódio e desprezo, mas também de desqualificação, hostilidade e discriminações sobre as mulheres”. Isso significa que a cultura patriarcal não se ancora apenas nas ações explícitas, com a brutalidade e a aversão em relação a determinadas mulheres em contextos gerais, uma vez que está, principalmente, nos processos sutis e estruturais que menosprezam a figura feminina nas atividades sociais.

Nesses dois sentidos, por exemplo, é possível categorizar as violências física e simbólica, como destaca Bandeira (2014). Para a autora, são inculcados pensamentos na sociedade que legitimam a disparidade entre os gêneros, reforçando a banalização do problema, de modo a torná-lo praticamente invisível, como o resultado de uma ação consciente tomada pelas forças que dominam, e despercebido, como uma consequência sofrida pelas camadas subjugadas. Essa lógica manifesta-se também como uma “demarcação simbólica, que quando quebrada, responde com a morte, uma vez que não podemos romper como reprodutoras da ordem social e biológica que nos foi imposta.” (Bandeira, 2014, p. 458). Assim, a predisposição da violência decorre dessa ideologia, da mesma forma como a ideologia instaura a normalização dessa violência, fato que escancara uma relação de mutualismo entre a violência simbólica e a física. Por isso, ainda segundo a autora:

A violência contra a mulher constitui-se em fenômeno social persistente, multiforme e articulado por facetas psicológica, moral e física. Suas manifestações são maneiras de estabelecer uma relação de submissão ou de poder, implicando sempre em situações de medo, isolamento, dependência e intimidação para a mulher. É considerada como uma ação que envolve o uso da força real ou simbólica, por parte de alguém, com a finalidade de submeter o corpo e a mente à vontade e liberdade de outrem. (Bandeira, 2014, p. 460).

Como parte do que a comunidade pensa ser a ordem natural dos segmentos sociais, os sujeitos se organizam seguindo parâmetros de validação ou invalidação das atividades executadas por cada gênero. Dessa forma, a liberdade reservada às mulheres se limita muito mais, pois passa a ser conjugada pelos interesses dos homens. Estes concentram o poder, legitimando aspectos como honra e superioridade para exercerem o arbítrio diante das mulheres. No excerto acima, Bandeira ainda preconiza como a violência contra a mulher é um evento estruturado e duradouro que afeta modos de ação do corpo e estruturação de ideologias, pois, em suas manifestações de teor material ou imaterial, controla e, eventualmente, objetiva o sujeito subjugado como uma engrenagem a ser programada para funcionar a favor de um sistema que privilegia injustiças entre homens e mulheres.

Por isso o patriarcado é dominador: ele se instala nos modos de organização das sociedades, como nas instituições, nas relações de trabalho, nas ideias de família e, até mesmo, na auto concepção de cada ser. Além disso, ele orienta discursos e ações que são mantidas diante de ideias estruturantes sobre o que se considera adequado ou inadequado no cerne das atividades sociais. Não por acaso, as instituições em vários momentos da História juntaram-se, em convivência, a fim de manter esse sistema em vigor. Nisso encontra-se o constante esforço entre o Estado, ainda formado majoritariamente por homens, e a Igreja, na mesma dinâmica, em caçar e conter toda manifestação que poderia abalar a estrutura misógina que se faz presente.

Em *Calibã e a bruxa*, Silvia Federici (2013), refletindo sobre as relações de trabalho entre gêneros durante a queda do feudalismo e a ascensão do capitalismo, nota como as mulheres passaram a assumir uma maior autonomia no contexto da divisão de trabalho, o que poderia indicar uma nova e igualitária realidade de participação social. No entanto, a autora reconhece que, mesmo com a mudança econômica que iluminava a noção de uma nova realidade para os povos, as questões de desigualdade dos sexos permaneciam presentes. As mulheres sofreram com um problema de ideologia que o capitalismo não conseguiu e, como argumenta a autora, em larga medida não procurou mudar: segundo Federici (2023, p. 73), “em resposta à nova independência feminina”, ocorreu com tamanha força “a reação misógina”, presente, por exemplo, nos sermões da igreja, que objetivavam a coerção social para a disciplina feminina, nos documentos jurídicos e acordos estatais, convenientes com a exploração sexual, e na vida popular das comunidades que seguiam alimentando o ódio contra as mulheres (Federici, 2023, p. 72-73).

Michelle Perrot (2005, p. 448-449) concorda, ao analisar o histórico de subjugamento que marca a atividade feminina na sociedade, evidenciando como o enraizamento da conduta da servidão é forte e duradouro, o que foi observado pelas relações de trabalho no início da era

industrial na Europa: “[...] a revolução industrial não traz, para elas [mulheres], num primeiro momento, mudança radical mas sim a extensão de sua servidão, ampliada no círculo familiar para o ateliê e para a fábrica, com as mesmas características de não qualificação, de precariedade de emprego e de dependência sexual”, uma vez, também, que não era comum que essas mulheres ocupassem altos cargos. Continuando o processo e entendendo eventuais mudanças, a autora reconhece como, nos séculos seguintes, com um maior engajamento de denúncias e proteção às mulheres, principalmente vindo da Igreja, o cenário muda, porém, seguindo providências ainda problemáticas. Nas fábricas, as mulheres eram vistas como “excitantes, até mesmo excitadoras” (Perrot, 2005, p. 449), visão que servia como legitimação dos abusos morais e sexuais vindos dos chefes. O problema encontrou solução diante da separação do espaço em não-misto, o que a autora ainda chama de “subtração” (Perrot, 2005, p. 450) no ambiente de trabalho, pois isso não aconteceria sem uma forte tendência à diminuição e à degradação da atividade feminina, afastando-a do trabalho fora de casa e reforçando seu isolamento na área doméstica.

Esse quadro histórico ajuda a compreensão do presente, ao se considerar que no período exposto, a Coroa Portuguesa chegava no Brasil inculcando costumes e preconceitos de cunho misógino, como a própria visão que o colonizador tinha das mulheres indígenas, comumente reconhecidas como selvagens, demoníacas e sem pudor. Embora importantes conquistas tenham alterado o cenário da Colonização até a atualidade, como uma maior obtenção de direitos civis, bem como a ampliação da participação nos campos político e trabalhista, as desigualdades ainda não desapareceram e uma lógica semelhante de controle e subjugação permanece ativa. A violência de gênero segue alarmante, com impactos físicos e/ou psicológicos, da mesma forma como o assédio sexual e moral é ativo em ambientes públicos e profissionais. Ademais, é possível ainda citar como, atualmente, as redes sociais ampliam uma exposição degradante das mulheres, difamando-as e objetificando-as de modo a limitar ou estereotipar sua participação nesses espaços, intimidando suas vozes. Isso evidencia como, apesar dos avanços jurídicos e legais, assim como a conscientização em torno de práticas abusivas, a estrutura patriarcal continua ativa na reprodução de desigualdades de gênero em diferentes níveis e roupagens na sociedade.

A comunidade de Tapuio tem a sua própria construção ideal de sociedade, de cultura, de religião e de papéis fixada e regida por ordens religiosas e populares. A compreensão dos gêneros surge imersa nesse contexto. Para aquele povoado, a mulher deveria servir ao lar, servir ao homem, servir aos pais, aos filhos e até aos pastores. Isso expõe a tentativa de frear a reminiscência do pecado do corpo feminino, que parte do cerceamento da liberdade a favor de

tendências autoritárias. Aqui, o corpo deve se submeter ao trabalho regrado, como amarras que colocam todas e quaisquer de suas atividades como algo que deve ser orientado e disciplinado. Em “Corpos subjugados”, Michelle Perrot (2005, p. 447) inicia sua reflexão sobre a hierarquia entre os gêneros, considerando a posição de subordinação que recai em relação à figura feminina por um ideário que envolve a validação e a perpetuação de práticas de poder exercidas por um grupo privilegiado em relação a outro. O ponto chave, para a autora, é compreender como essa relação afeta o corpo, sobretudo feminino, enquanto signo social:

O corpo está no centro de toda relação de poder. Mas o corpo das mulheres é o centro, de maneira imediata e específica. Sua aparência, sua beleza, suas formas, suas roupas, seus gestos, sua maneira de andar, de olhar, de falar e de rir (provocante, o riso não cai bem às mulheres, prefere-se que elas fiquem com as lágrimas) são o objeto de uma perpétua suspeita. [...]. Enclausurá-las seria a melhor solução [...]. (Perrot, 2005, p. 447).

Nesse trecho, o que chama atenção, primeiramente, é a constatação de como o corpo da mulher, ao mesmo tempo que é enaltecido – ironicamente, através de uma conotação que representa o olhar erotizado diante da figura feminina – é também condenado. A sua beleza é profanada, uma vez que é encarada como arma fatal, relacionando-se mais à luxúria. Assim como fez Delumeau (1989), a autora também problematiza como o riso é reconhecido como uma das perdições, das rebeldias e das dissimulações que rodeiam o sujeito feminino. Contudo, aqui, a ideia de que o rosto dessas mulheres deveria se vestir de tristeza (quando não, encobertos pelo véu da pureza) retoma outro grande estigma que demarca a noção de cárcere: o sofrimento. A mulher precisa se acostumar a sofrer, como símbolo de devoção ao outro. Isso ainda alcança efeitos e dimensões maiores, visto que a noção de enclausuramento pode ser estendida não apenas através da intenção de contenção do corpo feminino, objetivando a prevenção do iminente mal que pode possuí-lo, mas também do sentimento de posse que os sujeitos masculinos historicamente projetam sobre os femininos.

A subordinação dos corpos passa pela esteira do pertencimento. Qualquer tipo de prazer próprio feminino é considerado como um capricho desnecessário, pois a mulher deveria servir ao outro e fazê-lo feliz, não a si mesma. Essa espécie de mandamento é camuflada de diversas maneiras na sociedade, sendo a romantização da maternidade e a submissão ao lar alguns desses exemplos. Isso leva Perrot (2005, p. 447) a condensar sua reflexão na afirmação de que “o corpo das mulheres não lhes pertence”. Em torno dessa frase, a autora evidencia como há um esforço civil e institucional para alcançar uma necessidade em comum: a dominação do corpo feminino. A subordinação da mulher acaba sendo reiterada na sua atuação social diante

do desejo do outro, percebida desde as relações particulares até ordens reguladoras das dinâmicas da comunidade. Na cultura patriarcal, o símbolo da mulher está envolto de uma tensão que procura tornar o corpo um território desconhecido para a própria dona, fazendo com que esta não se sinta dessa forma sobre si mesma, pois, na realidade, seu corpo pertence ao lar (como o trabalho doméstico), ao marido (como a noção de se resguardar ao casamento), entre outras tarefas consentidas e taxadas como sendo mais adequadas às mulheres do que aos homens.

Essa coerção social pode ser chamada, segundo Bandeira (2014, p. 458), de “armadilhas e táticas do poder patriarcal”, pois fica visível como “a existência das mulheres é carregada de sentidos: ser esposa, mãe, filha, cuidadora, entre os compromissos de ser fiel, companheira, amiga, boa mãe, dentre outros” – sentidos estes que sempre estiveram presentes no ideário popular e que marcam, como uma cicatriz pulsante, a dominação física e simbólica do corpo feminino. É isso que Emanuel Araújo observa quando comenta sobre como, “na visão da sociedade misógina, a maternidade teria de ser o ápice da vida da mulher. Doravante, ela se afasta de Eva e aproxima-se de Maria, a mulher que pariu virgem o salvador do mundo. A Igreja não se fazia de rogada e estimulava tal associação [...]” (Araújo, 2022, p. 52).

Ao longo do tempo, essa orientação é reconhecida e ensinada, o que muitas vezes leva a mulher a interiorizar esses valores, aceitando que sua felicidade e a sua missão estão na obediência e na submissão. Nessa conjuntura que forma mulheres perfeitas para o fortalecimento do patriarcado, os modelos são utilizados para que as mulheres reconheçam seus destinos e acreditem estar seguindo um destino livre, quando, na realidade, submetem-se ainda às expectativas dos agentes da coerção.

Em *Caminhando com os mortos*, as personagens Celeste e Lourença ocupam polos distintos nessa dinâmica de dominação, embora ambas pertençam ao mesmo nível de inferioridade. Como visto, Lourença fica à mercê do chamado progresso – que exclui a cultura do que considera como menor e subalterno, fortifica o machismo e normaliza a submissão –, rendendo-se e aceitando essa posição. Já Celeste, inserida também nos mesmos parâmetros, foi vítima ainda por representar a contenção desse sistema de injustiças que condena a mulher que questiona, que quer o controle de sua sexualidade e que não se submete aos modelos de recato impostos pelas diferentes formas de atuação do patriarcado, perspectiva de que Lourença era adepta. Isso potencializou a relação com seus pais, cristãos conservadores e reacionários contra qualquer tipo de ação que não tolerariam, com instrução e aval da sua igreja. Celeste representa o que esta instituição mais teme, o que a Inquisição mais procurou frear e aniquilar através do fogo, situação que o próprio decorrer da História não conseguiu apagar.

3.2. O corpo disciplinado

Os corpos disciplinados são aqueles que obedecem a um comando, como em uma domesticação organizada entre pares opostos, com um ser dominador e um ser dominado. Xavier (2007) mostra isso na questão do gênero, em que o corpo feminino é disciplinado de modo muito mais regrado e sistemático, tanto do ponto de vista moral quanto cívico, do que o corpo masculino. A diferenciação promulgada com um binarismo entre gêneros é capaz de formular idealizações e, em dada medida, intolerâncias. É possível dizer que foi se moldando um conjunto de valores embasados na tentativa de superar as tentações que, invariavelmente, pareciam atingir primeiramente o corpo da mulher, pois este é visto como sexo frágil. Essas tentações são um desvio da regra, um desvio do caráter de recato que se coloca como mantenedor da disciplina a que deve ser submetida a essência feminina, já que, para a sociedade patriarcal, o grande perigo que a mulher oferece é crônico. Assim, elas devem ser constantemente contidas pela força externa, promulgada com um certo gradiente, que vai da construção de discursos misóginos à imposição da brutalidade.

Os modos de sujeição do corpo feminino podem ser percebidos a partir de violências simbólicas que sustentam pensamentos retrógrados e diluídos no cerne cultural, com forte influência de entidades que possuem profunda influência na moral dos sujeitos. Conforme mencionado, o patriarcado, dominando instituições precisas, constrói uma sociedade baseada na hierarquização autorizada e, por isso, a sua perpetuação se garante tão bem na malha social. Mas como se mantém? Como se coloca com tal força, coagindo uma vasta gama de sujeitos? É plausível, dentro desses questionamentos, avaliar como o sistema de dominação opera de modo esquematizado e pedagógico. Um dos métodos de garantia dessa ordem é a imposição de regras. Para estruturas cuja base se sustenta na autoridade, o que garante o seu sucesso é, primeiramente, a imposição de regras convenientes ao grupo dominador: regras que propiciam a manutenção das desigualdades. Uma vez acordadas essas regras, há um processo de diluição dos seus conceitos, para que essas amarras sejam assimiladas como se fizessem parte da normalidade e fossem a única forma possível de atuação de cada sujeito. Dessa forma, constrói-se, no ideário popular, uma intuição de que precisam existir contornos bem delimitados para a atuação de cada um, os quais devem ser ensinados e absorvidos como virtudes. A disciplina aparece como uma forma de manter esses ideais ativos por meio de uma educação pautada nos valores enviesados de quem ocupa as camadas privilegiadas desse sistema patriarcal.

Essa educação disciplinar acontece, primeiramente, na nomeação de sujeitos que dominam, guiam e entendem do sistema: são as autoridades, bem instruídas e convincentes, que

ocupam uma posição superior à massa; em segundo lugar, há instauração de regras: a definição de um conjunto de ações e ideias comportamentais que mandam e delimitam a atuação da massa; em seguida, há a diluição dessas regras, que partem, muitas vezes, através de discursos vindos dessas autoridades. Qualquer transgressão da regra é uma forma de insucesso. Relacionado a isso, a autoridade consegue se sustentar quando o indivíduo dominado é levado a acreditar que só existe aquele modo de vida e passa a reconhecer apenas possibilidades limitadas de instruções para moldar sua existência. Por essa razão, em dada medida, o corpo disciplinado é o organismo que passa pelo adestramento, sendo orientado por uma intenção de utilidade do que se espera que ele faça e de quem obedeça. Essa ideia é, como alude Xavier (2007, p. 58), condensada no termo foucaultiano de “corpos dóceis”, que diz respeito a um corpo submetido a um processo de constante adequação para que se torne sempre útil, seguindo um determinado interesse. Envolve um acordo, muitas vezes injusto, entre um sujeito dominador que deseja algo através do corpo dominado, e este que o deve oferecer. Para Michel Foucault, o corpo enquanto objeto de poder deve ser envolvido por uma noção de controle e de serventia diante da autoridade que o comanda, traçando duas escalas:

A escala, em primeiro lugar, do controle: não se trata de cuidar do corpo, em massa, *grosso modo*, como se fosse uma unidade indissociável mas de trabalhá-lo detalhadamente; de exercer sobre ele uma coerção sem folga, de mantê-lo ao nível mesmo da mecânica — movimentos, gestos atitude, rapidez: poder infinitesimal sobre o corpo ativo. O objeto, em seguida, do controle: não, ou não mais, os elementos significativos do comportamento ou a linguagem do corpo, mas a economia, a eficácia dos movimentos, sua organização interna; a coação se faz mais sobre as forças que sobre os sinais; a única cerimônia que realmente importa é a do exercício. A modalidade enfim: implica numa coerção ininterrupta, constante, que vela sobre os processos da atividade mais que sobre seu resultado e se exerce de acordo com uma codificação que esquadrinha ao máximo o tempo, o espaço, os movimentos. Esses métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade, são o que podemos chamar as “disciplinas” (Foucault, 2007, p. 118)

Primeiramente, Foucault tensiona a forma sutil com que o corpo passa a ser dominado na sociedade, entendendo o que marca a disciplina nos últimos séculos: compreende-se como a maior eficácia do controle está no trato individual do comportamento, ou seja, há um trabalho de orientação específico e modular para que cada corpo e cada gesto executado por esse corpo seja envolvido por noções específicas de como agir para obedecer e ser útil a quem dita as regras. O que importa, aqui, é o autocontrole, uma vez que o corpo já teria assimilado, através de um adestramento profundo, que suas necessidades devem ser intrinsecamente voltadas para

a vontade do outro. Isso é problemático de duas formas: primeiro, coloca a existência em uma esteira mecanicista, no mais puro racionalismo de que as ações devem ser feitas pela funcionalidade de um sistema, excluindo-se necessidades e desejos naturais do próprio ser; segundo, autoriza a violência simbólica, pois coloca o corpo diante de uma aceitação de que apenas existe para servir ao outro e ao sistema. O corpo é dócil, então, pois não compreende que não passa de um títere, aceitando a regra como se fosse o normal. Assim, o condicionamento dos comportamentos transforma o corpo em uma engrenagem fácil de manipular. Ainda segundo o autor,

A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). Em uma palavra: ela dissocia o poder do corpo; faz dele por um lado uma “aptidão”, uma “capacidade” que ela procura aumentar; e inverte por outro lado a energia, a potência que poderia resultar disso, e faz dela uma relação de sujeição estrita. (Foucault, 2007, p. 119).

Essa ideia é interessante para pensar a eficiência que se dá ao corpo. A dominação dos corpos se atualiza em uma dinâmica simbólica que substitui a estrita privação forçada do sujeito subjugado pelo que pode se assemelhar a uma vontade deste de querer permanecer preso, por sentir que essa é a única possibilidade de ação. É como se o sujeito dominador fortalecesse o corpo do outro, mas essa força é proveitosa apenas para quem detém o poder, pois a autonomia, aqui, é anulada. Embora Foucault foque especificamente nas formas de coerção de sujeitos marginalizados como um todo, considerando sobretudo desigualdades socioeconômicas e relações de trabalho, a questão do gênero feminino no patriarcado pode ser analisada com eficácia diante dessa ótica, ao observar os modos como a subjugação do corpo feminino é projetada na sociedade ocidental. Assim, a modernidade encara o corpo como aquele que “foi progressivamente politizado; ele foi desnaturalizado e redefinido como o ‘outro’, o objeto limite da disciplina social.” (Federici, 2023, p. 292), o que exprime uma conotação radical de um corpo como apenas um objeto, desprovido de espírito e direitos, cujas consequências da limitação são vistas até hoje. A manifestação do poder diante do corpo feminino começa nas construções culturais sobre que projetam a figura da mulher como aquela que precisa ser mais comportada do que o homem, que possui mais obrigações dentro do lar e que deve se preservar em nome de si e da família, esta responsável por impor, primeiramente, essas normas e esses limites diante de atitudes que são taxadas como apropriadas ou inapropriadas, bem como adequadas ou inadequadas, a partir das expectativas que se almeja do corpo da mulher.

Considerando isso, Elódia Xavier, ao se apropriar dessa noção de docilidade de Foucault, evidencia ainda como a disciplina, em certos sistemas, é conservada na via da punição e do prêmio: o corpo disciplinado é condicionado a um método de julgamento dualista, com polos absolutos que se opõem entre certo e errado, guiando ações reacionárias diante disso. Cada conduta é encaixada em um polo e o agente disciplinador se encarrega de mediar a pertinência dessas condutas. Enquanto a punição procura resolver os desvios, administrando a padronização do sistema a partir da reação que poda e aniquila o indesejado, servindo também como repressão pedagógica outorgada, o prêmio se mostra ainda mais potente pois responde com positividade e satisfação, guiando a permanência de modelos ideais baseado na recompensa.

Delumeau (1989) evidencia como a Igreja possuía um papel importante na difusão dessa disciplina do corpo. Primeiramente, a visão de premiação e punição é bem simplificada na ideia de céu e inferno, mas, para o autor, o discurso religioso foi além e, ao impor a disciplina da mulher, igualmente teve legitimidade para apoiar e consolidar a contenção do corpo feminino através da coerção dos seus atos, justificando a necessidade desse processo pelo fato de a mulher ter atitudes descomedidas por natureza.

Embora a maior parte dos sermões de outrora esteja perdida, aqueles que nos restam deixam adivinhar bem que foram frequentemente os veículos e os multiplicadores de uma misoginia com base teleológica: a mulher é um ser predestinado ao mal. Assim, jamais tomaremos precauções suficientes contra ela. **Se não a ocupamos com sãs tarefas, em que não pensará ela?** (Delumeau, 1989, p. 320, grifos nossos).

Em dada medida, a essência misógina desses sermões é mantida em muitas manifestações de fé cristã, embasadas no fanatismo religioso, que concordam com a ideia de como a mulher deve ser vigiada, julgada e enclausurada à ordem de um marido, de uma casa, entre outras das “sãs tarefas” que são definidas pelos valores patriarcais como sendo fundamentais à figura feminina. Para Xavier (2007, p. 60), há uma “obediência cega” em prol do obediência do estatuto da ordem, principalmente em instituições com tendência ao conservadorismo e radicalismo, o que fortalece as hegemonias sociais. Quando o sujeito se subordina inteiramente às regras, reproduzindo-as, pode ainda haver o momento em que este se torne também um agente da coerção. No patriarcado, essa situação, inclusive, é vista quando as próprias mulheres se colocam contra a si mesmas. A força que as instituições causam no ideário popular pode ser considerada avassaladora, afinal, a persuasão de boa parte da sociedade é

capaz de manter estruturas de repressão, vindas de figuras mal-intencionadas, que são permanentes e bem-sucedidas. Isso, por sua vez, padroniza e aprofunda o projeto de sujeição.

Em suma, a disciplina parte de um processo que primeiro limita e priva as possibilidades de movimento e autonomia do corpo para, então, explorá-lo. Em *Caminhando com os mortos*, isso é representado nas ideias e nos discursos de Lourença. Para a personagem, a servidão e a aceitação femininas construíam o caminho que levava à boa organização da família, bem como ao controle do comportamento constantemente perigoso da mulher. Assim aparece o corpo de Lourença no romance, ao observar o regimento da mulher:

Não era esse o certo? Não fora assim com ela mesma, Lourença, quando pequena? Não tinha sido criada debaixo da ordem do pai e da mãe? Lavando, enxugando, cozinhando, olhando os irmãos, cada um deles, em suas formas, choros, exigências? E levando lapadas nas pernas se fizesse corpo mole, **se respondesse de má vontade?** [...]. E não fora aquilo mesmo um treinamento para quando tivesse os próprios filhos? [...] mas não era aquilo que fortalecia o corpo e o temperamento, como acontecera com ela, com suas irmãs, com suas primas e **antes delas com sua avó, sua mãe, suas tias?** Não eram aqueles os deveres de menina-fêmea? (Verunschik, 2023, p. 25-26, grifos nossos).

Lourença é o exemplo de corpo disciplinado/dócil. Ela tem uma convicção do que é ser mulher, a qual vem de uma construção social que não parte apenas dela, mas que vem de gerações e é reafirmada e ensinada pelos exemplos que tivera, desde cedo, fazendo com que ela reconheça que esse modo de comportamento de uma mulher é algo absoluto. Aprendeu, como se fosse uma única verdade, que o que se espera da mulher é o trabalho pelos outros, cumprindo com os mandamentos e as vontades dos outros, mas nunca para si, em uma postura, acima de tudo, de aceitação. O embate, o descaso ou o descontentamento ao realizar essas tarefas já são rápido e fortemente reprimidos em nome da ordem, prática exercida por aqueles que possuem maior autoridade, como mãe e pai, sobretudo este último. Moldam-se, assim, os “deveres de menina-fêmea”, que são, para Lourença, algo inabalável e involuntário.

Por isso, Lourença não consegue entender como pode ser ela a acusada de ter atentado contra a vida de sua filha, uma vez que, para ela, tudo foi feito pelo bem da moça. Desse modo, a mãe crê na sua inocência e na salvação da filha. Sua negação do crime não parte da preocupação com as consequências legais do caso, pois, para Lourença, nada do que foi feito estava errado. Reitera que nunca pensara em matar a filha, apenas queria expurgar a mancha do mal de sua alma, como uma segunda presença, maligna, no mesmo corpo da menina, esta santa.

O que ela fez foi para a redenção de Celeste, enquanto mulher que deveria seguir os preceitos cristãos:

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. (Verunschik, 2023, p. 19-20, grifos nossos).

Primeiro, Lourença reconhece que suas ações vêm de um costume que, para ela, é a conduta correta: são as ações do bom cristão. O cristão que segue as regras, em sua inabalável disciplina, age tanto para o que ele pensa ser a sua salvação quanto para a salvação do outro e, por isso, o fundamento de Lourença é orientado para reconhecer o tal espírito maligno, uma vez que ela já sabe e tem para si como são as ações que marcam a desvirtude, possuindo ainda uma consciência de como é preciso repelir o que é oposto às suas verdades. Além disso, a afirmação de que o delegado deveria saber dessas motivações orienta a noção de que, para Lourença, há verdades absolutas que todos os sujeitos deveriam saber, pois assim foi ensinado a ela, que a conduta da mulher é uma só. O pastor a ensinara e a Bíblia confirmaria. É neste ponto que a sociedade patriarcal consegue o seu triunfo: conforme o tempo passa e a origem desses modos de dominação do corpo é esquecida, pensa-se que as coisas sempre foram assim e que são normais. O que se espera da mulher é justamente o conjunto de valores que foram construídos, assimilados e cristalizados no ideário popular, nos ensinamentos em casa, nos padrões de conduta, assim como nos discursos proferidos, ouvidos e reproduzidos.

A ideia de mulher, para a mãe de Celeste, entra em embate com a visão da filha, principalmente, no período em que esta viaja para São Paulo a procura de um trabalho e melhores condições financeiras. Mas isso é apresentado pelo ponto de vista dos vizinhos e testemunhas Francisca e Tércio, cujo relato diante do caso é breve, mas ainda crítico:

Celeste engravidara no tempo em que vivera em São Paulo. Deixara Tapuio e fora para Suzano, para a casa de parentes, tentar a vida de empregada doméstica na metrópole, caminho comum desses horizontes. Era o que sabiam. O que todos sabiam e comentavam. [...] Essa menina vai é se perder, é triste ter filha mulher que só o que faz é dar desgosto e trabalho na vida, sem paga que não seja a ingratidão. [...].

Doze anos depois de ter partido numa viagem que parecia interminável, cortando o país, Letinha voltara definitivamente trazendo Kevin pela mão. Sua chegada se dera havia poucos meses. Voltara diferente, mulher feita, pegara corpo depois da gravidez, estava mais falante. Se tinha má fama, a gente não sabe, nem deu tempo de assentar. E agora isso. Essa desgraça! Lourença e Ismênio ficaram cegos com as palavras do pastor. Isso é que é. Perderam o tino. E não foi só eles, não, muita gente acreditou. Um homem santo é o que dizem, né, doutor? (Verunschik, 2023, p. 43-44).

A construção desses personagens não é aprofundada, mas seus discursos aparecem como um momento que explora alguns pensamentos que circundam a região onde se passou o crime. Assim, nesse depoimento, três aspectos saltam sobre a figura de Francisca e Tércio na obra: a voz que eles representam, como a voz argumenta sobre o crime e o que eles denunciam da cena narrada. Primeiramente, é possível dizer que o casal fala em nome de um grupo, como outros olhares diante do crime, que ilustram, *grosso modo*, a tagarelice e a curiosidade da comunidade: tudo começa com a viagem de Celeste, o que já causou um certo impacto na região por gerar comentários, especulações e julgamentos. Eles manifestam uma ideia de como a jovem que sai da tutela dos pais, para trabalhar por si só, gera desgosto – o que não aconteceria se estivessem lidando com um filho homem. As críticas começam a Celeste e são coniventes com a dor que sente Lourença por ter uma filha mulher, o que, por natureza, seria um sinal de fraqueza e traria até uma lástima.

Em um segundo momento, Francisca e Tércio sugerem o embate que se estabelece entre os pais e a menina: agora Celeste aparece como uma mulher dona de seu corpo e de sua mente. Sobre seu corpo, a primeira informação que se tem é que mudara depois da gravidez (e, consequentemente, da sua viagem). Algumas considerações sobre isso possuem relevância, pois, primeiramente, em São Paulo, Celeste se tornou uma mulher independente, que trabalhava fora do lar e, inclusive, mandava dinheiro para a família, sendo uma das provedoras da sua organização familiar. Além disso, sem casamento e planejamento, engravidou. Na gravidez solo, a personagem indica o fato de que agia por si e pelas suas próprias vontades. Isso indica como Celeste saía do padrão apenas pelo fato de ser uma mulher que procurava prazer para si mesma, enquanto a sociedade misógina, sustentada pela igreja, vê o sexo como utilidade a fim de uma construção familiar, repreendendo as relações sexuais pelo prazer (sobretudo às mulheres). Portanto, de antemão, Celeste evidencia como sua apropriação sobre o seu corpo ia além da imposição mecanicista do comportamento limitado aos moldes da Igreja que a família seguia. Sobre o controle de sua mente, o que ainda é mais perigoso, como será apontado adiante, Celeste volta falante. A moça traz ideias que não são as mesmas cultuadas e reproduzidas por

muitos da região, sobretudo por Lourença e Ismênio. Ela traz consigo outra visão de mundo e questiona a visão dos pais. O fato de Celeste voltar com outro corpo e com outras ideias, expressas pela liberdade que conquistara, é um dos fundamentos do crime para os acusados, pois, agora, a filha está sem amarras.

A liberdade adquirida pela “filha pródiga” (Chiarelli, 2023), de mulher que trabalha, que engravida sem casamento e que questiona os preceitos da igreja que a família segue fielmente, não era bem-vista. A vida melhor que Celeste procurara no Sudeste era um grande dilema para seus pais: por um lado, a filha conseguiria uma condição financeira mais estável, por encontrar condições de trabalho e de salário melhores do que na roça. Porém, a saída da menina significava também a libertação de suas rédeas, o que poderia ser um problema para a manutenção da moral da família em vista do *status* que esta queria manter diante da igreja e dos vizinhos, procurando evitar comentários contra o comportamento da filha. Assim, a experiência de Celeste é uma perdição para a honra da família.

Ainda nesse trecho em foco, é interessante ver, por fim, como Francisca e Tércio enxergam Lourença e Ismênio, assim como muitos ali na região após a chegada da Congregação:

O senhor sabia, doutor, que ele pediu pra Lourença cortar as flores da entrada de casa e que ela assentiu? [...]. Quem mais sabe o que ele pediu ou exigiu? Tenho pra mim que ele se aproveitou da família que, o senhor deve saber, nunca se recuperou direito da tragédia que aconteceu com a menina mais velha. E esse homem, cadê ele, ele vai preso também? Desculpe, desculpe. Sei que não foi isso que o senhor perguntou. (Verunsch, 2023, p. 45).

A retirada de certas plantas, comumente associadas por vertentes radicais do cristianismo como insinuas ao supostamente remeterem a órgãos genitais, como copos de leite, tulipas etc, é um exemplo da manipulação ocorrida no simples dia a dia da população. A proibição dos costumes tradicionais da região, que subjuga outras manifestações religiosas, também reforça a intolerância, agora de cunho religioso, diante daquele espaço. Esse relato termina ainda com uma exposição do sistema: o depoimento é interrompido pelo “doutor” quando os personagens insinuam a necessidade de prisão do próprio pastor. O pedido de desculpas remete a uma voz ausente, mas presente naquilo que se pode inferir pela fala aparente no texto, que é justamente a voz de quem está conduzindo o interrogatório, o delegado. É possível observar o caráter agressivo desse sujeito, de quem não perguntou nada sobre o pastor, de quem apenas quer saber sobre um recorte específico da história. Um recorte capaz de culpar as partes mais fracas do sistema: os pobres, os carentes, as identidades do mato. O delegado

não quer e nem pode saber do pastor. Este não é o alvo. O pacto entre autoridades jurídicas, governamentais e religiosas é evidenciado nessa imposição de limites sobre o que deve ser contado sobre o crime ou não.

Em Tapuio, Lourença contrasta com Celeste, aquela correta e esta errada, segundo aquela cultura, o que exemplifica a construção da ideia de mulher a partir de seu corpo, o qual deve seguir regras, receber disciplina e virar força de trabalho para servir aos homens, às crianças e à religião. Essa educação coordenada pela igreja estabelece as noções de bem e mal, do que é do céu e do inferno e, sobretudo, do corpo e da alma, enquadrando certos costumes em cada uma das esferas, julgando, sentenciando e exterminando o que quer que fosse desvirtuado, situação que configura a conduta certa que foi ensinada ao bom cristão – e Lourença, mais do que tudo, queria ser uma boa cristã. Seu discurso é permeado pela intenção religiosa. Suas afirmações são arraigadas por vozes de outros, percebendo-se uma menção à igreja, como se a mulher estivesse autenticando sua fala através da fala dos representantes religiosos. Assim como acontece com Ismênio, a voz do pastor parece ecoar nos discursos da mulher:

Porque filha mulher se a gente não disciplina, se perde, doutor. Porque só filha mulher é que pode virar puta. E ninguém quer uma filha perdida. As ovelhas tresmalhadas se não andam no caminho de Deus, o diabo leva. Para a perdição. Para o oco do mundo. O padre ensinara isso no catecismo. O pastor, muito tempo depois, confirmara. (Verunsch, 2023, p. 26).

Aqui são avaliados destinos que acometem apenas as jornadas das mulheres, pois são apenas elas capazes de “caírem no mundo”. A condenação de Celeste é encarada por Lourença e Ismênio como algo, acima de tudo, necessário, pois foi apreendido através de autoridades em que eles confiavam. Nisso há, ainda, a defesa arraigada de uma ideologia conservadora que estrutura maniqueísmos, os quais simplificam as diferenças de comportamento e de pensamento apenas em heresias que deveriam ser fortemente abafadas. É essa a intenção de Lourença, por exemplo, ao identificar as “ovelhas tresmalhadas” (em outras palavras, os corpos não disciplinados) e tentar impedir que sua filha seja levada ao mal caminho, conduzida pelos julgamentos sociais. Assim, no embate polarizado e dual do bem contra o mal – como no caminho de Deus ou na esteira do Diabo, que aponta Lourença – manifestações da violência são promulgadas com aporte político e permissão religiosa, infiltrando uma concepção, no âmago popular, de que a repressão disciplinar precisa ser totalitária, pois os fins da indisciplina seriam fatais.

No medo contra o mal, que vira obsessão na medida em que a obediência e a intolerância tornam-se absolutas, as perseguições contra o corpo que se desvia da norma imposta revelam-se como apenas mais um mecanismo de controle a favor de uma única ideia de salvação. Há o convencimento de que a normalidade é seguir à risca os valores engessados e tendenciosos, temendo que o que se desvia dessa imposição poderá levar a comunidade a pagar consequências catastróficas. O medo, então, é uma das formas de dependência que reafirma a dominação e a taxaço dos mais fortes aos mais fracos (dominador e dominado). Essa mesma lógica é vista em momentos de autoritarismo que, segundo Ginzburg (2001), se estabelecem no imaginário coletivo a partir do terror e do medo ocasionado pela incerteza de um bom futuro.

3.2.1. Corrigir a indisciplina: o corpo que desobedece

Na sociedade patriarcal, a disciplina se garante pelo intangível, mas, também, pelo tangível. A chamada “luta contra o corpo rebelde” (Federici, 2023, p. 245) é visível e permanente ao longo dos séculos. Através do castigo, procura-se compensar e concretizar as relações de poder voltadas ao indivíduo subjugado. Assim, a autoridade sobre o corpo feminino passa a ser instituída através não apenas de ideais, mas também de práticas brutais e conservadoras da hegemonia entre gêneros. Tal poder objetiva a dominação e, portanto, o projeto de construção de um corpo que precisa sofrer, precisa aceitar e precisa servir é conveniente, encarando a mulher a partir de seu valor social, ou seja, como mãe, filha, esposa e, ao longo da vida, santa. Desse modo, qualquer caminho fora da trilha demarcada sequer pode continuar, uma vez que o julgamento e a elaboração da sentença, segundo regulamentos religiosos instaurados na cultura, devem ser feitos em Terra.

Além disso, a expiação dos corpos como contenção do mal surge de uma noção de redenção social. Retirar o corpo pecador da sociedade, mesmo que seja através de um assassinato, é visto com maior virtude do que apenas amar o próximo – até porque não se reconhece o pecado do homicídio nesses casos, uma vez que se trata de uma atitude, sim, extrema, mas redentora. Para Silvia Federici (2023), o corpo que não se encaixa ou não aceita participar da ordem imposta (para autora, capitalismo, patriarcado e cristianismo em sua vertente extremista) torna-se marginalizado. Já foi observado, neste trabalho, como a subordinação é uma das formas de retirar esses sujeitos do centro de direitos básicos, fazendo com que esse centro seja um campo de privilégios na sociedade e a margem seja uma exclusão necessária para o bem-estar do primeiro grupo. Entretanto, além da subordinação, a autora adiciona uma consequência ainda mais profunda da marginalização, que é a expurgação.

Federici problematiza: aos corpos que não se submetem, quais são seus fins? Tem-se, como resposta, que aqueles indivíduos incapazes de serem dominados, que não respondem aos comandos e, acima de tudo, que não são úteis à organização civilizatória são excomungados. Isso não acontece, porém, sem um igual trabalho de coerção, doutrina e dependência que é orientado na disciplina. Além disso, a principal atenção iria ao corpo, objeto de observação, de trabalho e, se necessário, de violência, uma vez que o corpo rebelde passa a “inspirar medo e repugnância” (Federici, 2023, p. 288).

Fazer com que a mulher rebelde – por relutar e não aceitar imposições misóginas, voltando aos estigmas ditos como naturais da conduta feminina – seja discriminada e desqualificada é um dos fundamentos da prática de consolidação do autoritarismo patriarcal e a Igreja segue com expressiva atuação nisso. Desde a Inquisição, o corpo foi enjaulado e, caso oferecesse perigo à padronização estabelecida, ele seria exterminado ao pó. A caça às bruxas marca isto: as mulheres reconhecidas como bruxas representavam uma ameaça, por isso eram rapidamente eliminadas. Contudo, como aponta Federici, para tal expurgação, o corpo da mulher rebelde não poderia mais ser reconhecido como um igual. Este ocuparia uma ordem não orgânica, assumindo uma animalização, levando a uma deslegitimação do estatuto humano feminino, para, então, ser exterminado. Por isso, as bruxas são aquelas que se casam com o sobrenatural, que possuem o espírito do demônio dentro de si, que fazem feitiços e que se parecem mais com animais do que com os sujeitos que Deus criou através de sua imagem e semelhança.

A desumanização é uma das formas como atua a legitimação da violência. Primeiramente, há a violência no próprio ato de negar a condição de ser humano para o próximo, além de todos os direitos e dignidade que acompanham esse reconhecimento. Em segundo lugar, não enxergar no outro a sua própria face parece validar muito mais qualquer ato punitivo ou aniquilador, pois afasta o inquisidor da identificação e empatia com aqueles que estão sendo machucados. O grau de hierarquização é extremamente marcado e estereotipado. Ao longo da história, a degradação dos corpos acompanhou as mulheres. A demonização feminina, vista nos manuais dos inquisidores, como o *Malleus Maleficarum*, foi amplamente consultada nos tribunais da Inquisição (Zardan, 2005, p. 331), ou seja, catalogavam-se características fisiológicas e comportamentais para se encontrar a bruxa. Isso leva Federici (2023, p. 306) a reconhecer o esforço que se tinha em dominar não apenas os corpos das comunidades, mas também as suas mentes para que a condenação de certas mulheres à morte fosse ampliada e apoiada popularmente:

Antes que os vizinhos se acusassem entre si ou que comunidades inteiras fossem presas do pânico, teve lugar um firme doutrinação, no qual as autoridades expressaram publicamente sua preocupação com a propagação das bruxas e viajaram de aldeia em aldeia para ensinar as pessoas a reconhecê-las.

O projeto da caça obteve êxito por ter sido, de algum modo, institucionalizado nas comunidades. Dessa forma, massifica-se a noção de que bruxa é aquela deslocada, que está fora de uma ordem rigorosa, como a ordem do recato patriarcal, da pureza cristã e da convivência estatal. São as mulheres que, de alguma forma, empenharam suas forças não para o regimento do lar (como os cuidados domésticos e a procriação), ou atrapalhando a virtude (seduzindo os homens de bem). Quando a Europa começou a exercitar a condenação autorizada das consideradas bruxas, o que destacava eram os perfis dessas mulheres que configuraram uma imagem de quem, para todos os efeitos, seria contra a vida. Por isso, a bruxa é aquela que possui consciência de uma força única que emana de si e usa em prol de seus próprios interesses: são as mulheres que não dão um valor utilitarista para o sexo, cultuam seus corpos, não procuram ser mães e desestabelecem o poderio masculino. São as mulheres que possuem o poder em suas mãos.

Paola Zardan (2005, p. 332), estudando a representação da bruxa no ideário popular, pontua como elas estavam associadas a “situações-limites da existência (nascimento, acasalamento, geração e morte)”, o que aumentava o terror em relação aos seus poderes e, acima de tudo, às suas ações na visão dos conservadores. Os corpos dessas mulheres não se enquadravam nas estruturas patriarcais da sociedade e esse desvio era taxado como diabólico e infernal:

[...] o que mais assustava na bruxa seria realmente a possibilidade de ela promover uma intervenção direta das forças maléficas em meio à comunidade. Daí, a relacionarem a elas casos de perversão sexual, antropofagia, necrofilia, infanticídio, pestes e calamidades naturais, foi apenas uma questão de tempo. Por isso ela foi considerada um grande mal que precisava ser extirpado de entre o povo. (Menon, 2008, p. 2)

Diante disso, a caça às bruxas esteve articulada a uma complexa organização, que se iniciava desde a suspeita primordial até a identificação e a denúncia. O processo seguia com os interrogatórios minuciosos e violentos, onde a acusada, muitas vezes, preferia ser executada a continuar com a tortura para assumir os crimes sem fundamento. A caça às bruxas deixou uma ferida na cultura e um gatilho dentro da manutenção do sistema patriarcal. Ainda segundo Zardan (2005, p. 332), “o que a figura da bruxa ensina é um certo modo de enxergar a mulher,

principalmente quando esta expressa poder.” Poderes que “a máquina civilizatória não consegue domar” – máquina esta que engloba as instâncias dotadas de pragmatismo, capazes de desumanizar qualquer tipo de desvirtude, segundo os seus interesses internos. A Igreja fez questão de ilustrar a imagem da bruxa como uma figura assombrosa, animalizada e grotesca, que subvertia as relações sexuais, sociais, maternas e, com isso, corrompia a sociedade. Por isso o sentimento de retirada dessas mulheres da cena civil ganhou tamanha força, para que a ordem fosse estabelecida. Como uma purgação de todos, o espírito maligno, habitando as chamadas bruxas, deveria ser aniquilado, por merecimento.

Em *Caminhando com os mortos*, o processo de evangelização, em Tapuio, dá-se pelo contraexemplo e pela pedagogia voltada à expiação das bruxas que habitam a região. Pretende-se manter a ordem naquele espaço através dos maniqueísmos que orientam o encontro entre o bem e o mal, ensinando a reconhecer esses polos e agir diante deles. Assim, a pregação é orientada para essa manutenção de costumes e ideias, uma vez que, como aponta a perita do caso, “Nesta terra **sempre** se acha a bruxa certa para supliciar” (Verunsch, 2023, p. 112, grifos nossos).

3.3. O castigo ao corpo controverso: Engole-Vento

As bruxas aparecem logo cedo em *Caminhando com os mortos*. Sempre que se evoca um espírito do mal, ou quando se observa o corpo carbonizado, ou se silencia uma mulher, manifesta-se aquilo que pode ser denominado de “efeito de bruxa”. Esse efeito consiste em relacionar três tópicos principais: corpo indisciplinado, reação inquisidora e aniquilação pelo fogo. Quando o corpo é classificado como indisciplinado, desperta o antagonismo virulento de vertentes ideológicas extremistas, que mobilizam a força para contê-lo, nem que seja pelo extermínio. No caso da narrativa de Verunsch, o patriarcado e o reacionarismo evangélico em Tapuio operam como instâncias responsáveis por subverter a corporalidade e restringir a liberdade, sobretudo feminina. Celeste é levada às últimas consequências do castigo físico, pois seus inquisidores acreditaram estar promovendo uma purificação ao supostamente eliminar uma mancha desvirtuante, conforme lhes fora ensinado e por eles aceito sem qualquer hesitação ou arrependimento.

Ao longo da quinta entrada do caderno da perita, a focalização é voltada para Ismênio. Ao ser questionado pelo delegado que investiga o assassinato de Celeste, o homem se considera como virtuoso, trabalhador e cidadão correto nos princípios das leis dos homens e da Igreja. Procura convencer-se da sua inocência, assim como Lourença, uma vez que foram motivados por uma ilusória boa ação. Para Ismênio, os fins justificam os meios. O pai da vítima pede

licença para praticamente legitimar o assassinato ao recorrer a uma antiga narrativa: o mito que diz respeito à origem da ave Engole-Vento, também conhecida como curiango e amanhã-eu-vou, nas regiões interioranas do Brasil, e que possui hábitos noturnos, sendo comumente confundida com corujas. Algumas características desta ave já chamam a atenção: suas atividades expressam-se durante a noite – a escuridão, o oposto da luz – quando dormem os do bem (como os trabalhadores da comunidade rural, que dormem e acordam cedo) e se levantam os do mal (aqueles que não trabalham com meios convencionais, que invertem os horários de produção, ou que pertencem às trevas). Além disso, é de noite que se manifestam o sexo, os fantasmas e as almas penadas. No entanto, como a coruja, pode ser também que na noite se encontrem os destemidos, os astutos, os curiosos. Todos esses atributos que, no romance, a Congregação dispensa àqueles cidadãos de Tapuío.

No depoimento de Ismênio, antes de se pronunciar sobre Celeste, mesmo com a contestação do delegado, o homem decide falar da ave, pois, mesmo com todas as suas motivações para a expurgação da filha, essa história poderia, por si só, falar por ele:

O senhor já presenciou um espírito de bruxa atuando? Em tudo reina a baderna, a falta de respeito, a inversão dos valores, a colaboração com o Príncipe deste Mundo, a sujeira da Besta Imunda, a enganação, a mentira, o perjuro, a perversidade, as ancas de Salomé, as pulseiras de Herodíades. Em tudo as asas escuras do Inimigo, do senhor deste mundo, **palavra do pregador, graças a vós, Senhor!**

O povo mais antigo falava, doutor, que teve um tempo em que existiu uma bruxa chamada Engole-Vento. Era uma jovem bonita e enganadora. Escute, por favor. Eu vou contar tudo o que o senhor quer saber, mas me deixe contar essa minha história. (Verunschik, 2023, p. 47-48, grifos nossos).

Inicialmente, a fundamentação teórica de Ismênio é destacada: em muito ele sabe como reconhecer o espírito maligno, já que possui exemplos que vão desde o geral, evidenciando a transgressão da moral imposta, até o particular, como a sedução de Salomé e a soberba de sua mãe, que, juntas, esquematizaram o martírio de João Batista. O homem também conhece a encarnação do mal, tendo em vista que elenca alcunhas e manifestações do diabo em sua fala, até cessar essa caracterização no nome feminino de Herodíades. Nesse início, Ismênio já indica como encara o pecado. Em seguida, é possível observar como a voz do pastor aparece no seu enunciado, assim como acontece com Lourença, projetando tais ensinamentos na esfera prática, ou seja, no próprio modo de lidar com o mundo. Não apenas o que vem do pregador aparece, mas há até um conhecimento atestado pelo “povo mais antigo”, afirmação que sublinha o fato de que certas heranças geracionais são apropriadas sem nenhum questionamento. Por

fim, para Ismênio, além da fundamentação com base nas palavras do pastor, seu discurso ainda é abençoado, em nome de Deus, pois ele o oferece em graças ao seu Criador.

No momento subsequente, quando Ismênio inicia sua narrativa, a primeira característica que destaca é que Engole-Vento “era uma jovem bonita e enganadora”. Nessas impressões físicas e morais dessa figura, ele já entrega a noção de que é capaz de reconhecer o modo como as bruxas são. Seguindo na caracterização, Ismênio também indica que a mulher era casada com um homem tranquilo e apaixonado, e que, em todas as noites, servia-lhe uma sopa “temperada no próprio sangue dela” (Verunsch, 2023, p. 48). O marido nunca desconfiou e era grato pela refeição, sempre bem temperada e na temperatura certa. Porém, depois do jantar, ao adormecer no colo da esposa, esta desprendia a cabeça de seu corpo e, enquanto este ficava em casa, aquela seguia vagando rumo à noite:

Era então quando ele [o marido] estava no sétimo sono que a cabeça da mulher pouco a pouco começava a se desprender do próprio pescoço e depois que estava totalmente solta, aquela cabeça saía voando pela janela, **sabida**, procurando alimentos com os quais pudesse se saciar e engrossar o próprio sangue. Certa noite, alguma coisa aconteceu, e o marido percebendo a movimentação estranha surpreendeu a cabeça voando de volta ao quarto. Ele quase morreu de susto ao ver **de um lado aquele corpo vivo e quente e do outro aquela cabeça cheia de vontades, depregada, voadora**. (Verunsch, 2023, p. 48, grifos nossos).

O desmembramento do corpo de Engole-vento, nessa alegoria, é capaz de marcar a dissociação entre corpo e mente do sujeito, mostrando como a cabeça, representando as ideias, não se limitava às amarras, ou, neste caso, pregas, representadas pelo corpo quieto que ficava no lugar, valendo-se inteiramente ao marido. A cabeça sabia tinha desejos e vontades, de modo a agir diante disso, subvertendo até mesmo a sua ordem natural. A desconstrução desse corpo, aqui, estabelece desde uma relação com conceitos conservadores, que são desinstalados ou subvertidos, até mesmo com a própria desumanização dos sujeitos que ousam se desconstruir dos padrões.

A lenda vai se encaminhando para o final com o consentimento do marido em aceitar sua mulher daquela forma, uma vez que “ele amava a moça que era dele e a sopa que ela oferecia era gostosa [...]” (Verunsch, 2023, p. 48). Todavia, certo dia, desconfiados do casal, familiares decidem pernoitar na casa. Deparando-se com a cabeça da mulher, demonizam-na, decidindo esquarterar o seu corpo e deixar a cabeça errante sem retorno e perdida no mundo, a qual se transformaria, mais tarde, em um pássaro. Da versão apresentada no enredo do romance, o mais provável é que a origem seja indígena, dos Tupari, comunidades residentes nos limites do Estado de Rondônia (Mindlin, 1996), e interpretada dentro dos costumes de cada época. Fato é

que Engole-Vento vai se consolidando no imaginário popular como ave que representa mau agouro, pois sua capacidade de conectar o sobrenatural, a bruxaria e a morte, representaria a ponte entre a vida e a morte. Apropriadas como modelos, essas narrativas cristalizam juízos e preconceitos, incitando a violência contra a diversidade, ao mesmo tempo que reforçam a difusão de ideias hegemônicas e intolerantes no âmago cultural. Na prática de muitas comunidades, o pássaro é repellido em razão do fato de carregar as características e a marca deixada por

uma mulher não-humana, esquisitíssima, para quem o sangue – assustador e perigoso sempre – não é problema, pois utiliza na alimentação da aldeia o sangue secreto do dedo, vampiro às avessas...

O bacurau, aprendendo a subir ao céu, liga a esfera terrestre, humana, à celestial, à do além, ao mundo aterrorizante dos espíritos, dos que anunciam a morte e vêm atrás de cadáveres. (Mindlin, 1996, p. 272).

Esse mito se torna muito representativo ao ser narrado por Ismênio, pois, quando o homem se vale da história para apoiar a sua argumentação, é possível notar como a crença de sua inocência se faz pautada em um discurso construído há muito tempo, proferido oralmente também com a intenção de orientar atitudes, além de reforçar ideias que visam inserir a desconfiança e, conseqüentemente, a demonização do sexo feminino, principalmente a mulher que procura “saciar” os seus desejos. O fato de Engole-Vento ser mulher, ter poderes fora da norma, desconstruir convenções e pertencer à noite até pode ser aceito entre quatro paredes, como por seu marido, mas a sociedade jamais a aceitaria. Ao passo que Ismênio reconhece relações entre os comportamentos da bruxa-pássaro com os da filha, como de quem tem poder sobre o corpo e de quem foge do construto instaurado para as mulheres, isso basta para calcar a sua condenação. Ele reconheceu o descumprimento da ordem: a filha que engravidou antes do casamento, que usava roupas coladas, que se perfumava provocativa, que questiona os costumes da Congregação e que, por fim, representava uma cabeça sabida que voava sem limites. Ismênio reforça sua indignação com Celeste: “Era só pra livrar ela daquela obsessão. Obsessão de perturbar, de desfazer da religião e dos bons costumes.” (Verunsch, 2023, p. 52). O corpo da filha, assim como o de Engole-Vento, até poderia possuir amarras, porém sua cabeça já estava bem à frente e conseguia contornar o cárcere. Essas mulheres decidiram não se prender mais, desmontando padrões e, ainda pior, questionando-os.

Essa cabeça voadora, por sua vez, não deixa de representar uma provocação que apenas os fantasmas possuem em seu cerne. O sintoma por trás da imagem desse pássaro sempre será a violência que o concebeu. A razão dele se deslocar até o discurso de Ismênio potencializa

exatamente essa ação. Tanto a mesma lógica quanto o mesmo processo contra Engole-Vento foram efetuados para o fim de Celeste. A subversão da ordem, em instância alguma, poderia ser relevada e aceita no estrato natural do mundo e, a partir da construção de discursos que demonizam essa sublimação do natural, não há atitude pacífica e racional que possa salvar a menina: a condenação ao extermínio é instantânea.

Tal como a bruxa Engole-Vento, que mal ninguém a viu fazer, a carne deveria sofrer, apenas por não se comportar. É, inclusive, assim que Ismênio justifica as suas ações diante da condenação da filha à fogueira: “O que a gente fez não era pra matar a menina, não, doutor. [...] E não era ela. Era o espírito da bruxa, de igual modo da história que lhe contei.” (Verunsch, 2023, p. 51). A repetição de que não foi Celeste quem os criminosos queriam exterminar, ao longo do romance, cai da mesma forma como eles próprios foram convencidos disso, não reconhecendo mais a filha e, sim, uma outra figura que estivesse possuindo seu corpo. Foi preciso distanciar a imagem da menina para que a expiação fosse executada sem qualquer tipo de hesitação. No desconhecimento do outro, na negação da identidade e na desumanização, as ações brutais tornam-se mais aceitáveis. Além disso, todo esse medo que persegue o que está na esfera do diferente vira mote para a elaboração de preconceitos e violações.

Mitificar as ações das mulheres é uma das formas que a doutrinação tem para manejar o ideário agressivo e hegemônico a um povo. Como o pássaro que procura seu corpo, Celeste experimentou a liberdade de voar, mas foi castigada por isso, sendo este o destino dos aventureiros. O corpo que procura se desconstruir, saindo das medidas impostas, sofrerá com a dor e a humilhação que somente o fogo poderia purificar. Com isso, organizações patriarcais continuam ganhando força pelo mundo e muitas Celestes encontram as suas fogueiras. Ismênio trouxe uma história mítica, que possui valores primordiais de origem, de ensinamento e de exemplo de conduta. Haverá espaço para a intolerância enquanto ela for embasada de tal modo que a sua brutalidade seja esquecida.

3.3.1. O castigo ao corpo controverso: Till e Pedro

Em Tapuio, o fogo não consumiu apenas Celeste. Nas últimas partes da narrativa, a narradora confessa detalhes da sua história e denuncia como seu amigo Pedro, que como ela também era daquela região, foi torturado e esquartejado por ser homossexual. A relação com o laudo que ela está produzindo é nítida e, por isso, os pensamentos se confundem. A perita não é apenas uma agente que analisa um crime, porque ela sente que faz parte daquela história mesmo antes das primeiras fagulhas atingirem Celeste. As experiências se encontram, retornam e se confundem em uma só. Nesse emaranhado, uma terceira cena de crueldade invade a

narração, com mais um corpo para atestar a força da intolerância. Essa história é de Emmett Till, adolescente negro brutalmente assassinado em um crime de motivação racista na década de 1950, nos Estados Unidos. Essa menção direta marca um momento do romance em que a ficção incorpora explicitamente o real.

Aos catorze anos, residente no Mississippi, o jovem Emmett Till viveu um episódio de violência extrema que culminou em sua morte: enquanto brincava com seu primo em uma loja de conveniência, foi acusado de assediar uma mulher branca. Dias depois, no sul estadunidense marcado pelo racismo enraizado, foi sequestrado por familiares dessa mulher, que o espancaram, mutilaram seu corpo e efetuaram um disparo fatal, alegando a legítima defesa da honra familiar. O corpo de Till foi lançado à água e, quando encontrado, o cadáver inchado e irreconhecível do garoto só pôde ser identificado pelo anel que usava, presente de seu pai. No julgamento, conduzido por um júri majoritariamente composto por homens brancos, os acusados da morte do menino foram absolvidos. Décadas mais tarde, com os executores do crime já falecidos, a mulher que acusara Till afirmou ter exagerado em seus testemunhos (Mahin, 2017).

Till se tornou um símbolo que inspirou lutas sociais por igualdade. A injustiça que o feriu foi condensada na fotografia de seu velório, momento no qual houve a recusa, por parte de sua mãe, de fechar seu ataúde com a intenção de manifestar a dor e a revolta que envolveram aquela barbárie. Ela queria que o mundo visse o que fizeram com o seu menino. Assim nasceu a célebre fotografia do caixão aberto de Emmett Till, publicado e repercutido em jornais do país. A narração de *Caminhando com os mortos* traz essa fotografia descrita minuciosamente, valendo-se da éfrase, recurso artístico que parece manter as mesmas tensões impulsionadas pela arte visual, mas sem trazê-la efetivamente à obra literária⁸.

Partindo da sua definição dicionarizada, a éfrase é tida como a simples “explicação clara, descrição exata e minuciosa” (Houaiss, 2024) de uma imagem. No entanto, essa definição pode ser insuficiente aos olhos de alguns críticos que procuram entender a função de tal recurso na poesia e na prosa ao longo dos anos. Segundo Letícia Almeida (2020, p. 155),

O termo éfrase sofreu diversas mudanças e restrições em sua conceituação desde a Antiguidade Clássica até a modernidade. Entre os séculos XIX e XX, o termo passou a ser aplicado em uma acepção bastante restrita que tratava apenas da “descrição de obras de arte” (WEBB, 1999, p. 17). Porém, na

⁸ As imagens do velório de Emmett Till foram divulgadas pela mídia estadunidense da época e constam em repositórios e matérias jornalísticas virtuais atualmente. A fotografia que provavelmente inspirou Verunschik pode ser acessada através do link a seguir, todavia é válido alertar que se trata de um conteúdo explícito e com impacto visual forte: <<https://www.arithmeticoofcompassion.org/blog/2023/8/7/memorializing-emmett-till>>.

Antiguidade, o procedimento apresentava campo de atuação bem mais abrangente.

Na Antiguidade, como alude Paulo Martins (2016, p. 190), a presença da écfrase nos clássicos garantia mais do que a construção de uma imagem na mente do espectador. Na sua concepção, a utilização da écfrase seria como a forma de fazer vivo o objeto descrito, não apenas no seu visual, mas também na sua percepção, ou seja, na sensação que poderia provocar no leitor/ouvinte:

Assim quando Dante na Comédia diz que “pouco a pouco me lançava aonde sol é silente – a poco a poco mi ripigneva là dove’l sol tace”, transmite a ideia de que o sol possui um predicado essencial que não é seu brilho ou calor; isto faz vazar sua característica inerente essencial do sentido da visão para o da audição, ampliando as camadas de sentido do referente, Dante tornou o “astro rei” mais vivo, ao torná-lo além de brilhante e quente, silente. Assim à sua claridade e brilho naturais, pode-se unir seu poder de silêncio o que acabou por amplificar a visão que se tem sobre ele [...].

A sinestesia, como bem reconhece o autor, é um elemento que acompanha a écfrase e que deve ser considerado na sua análise atualmente. Portanto, é importante atentar-se aos adjetivos que compõem a descrição, aos elementos que são destacados e à sua ordem de apresentação na narração, pois são esses aspectos que garantem o caráter provocativo, e não meramente descritivo, da écfrase. Dessa forma, é certo afirmar que este recurso também depende das disposições do próprio enunciador, que assume “um poder sobre o enunciatário, conduzindo o seu olhar para o que deseja que seja visto” (Almeida, 2020, p. 156). A percepção tida pelo narrador na obra literária será manifestada e somada à descrição física do referente objeto que foi descrito, oferecendo-lhe um teor subjetivo, não por acaso. É por isso que a écfrase possui um caráter retórico (Vieira, 2017), uma vez que, nela, estão imbricados os interesses da voz narrativa para o que se quer observar e as provocações que se deve sentir.

Com isso, a écfrase pode ser entendida como um recurso que vai além da mera descrição, como assumem os dicionários. É importante ressaltar a sua incorporação na obra literária, de modo a refletir sobre os seus efeitos para a narrativa. Por isso, Miriam Vieira propõe uma fusão entre as compreensões da Antiguidade com as do século XIX ao afirmar que

[...] mesmo que na atualidade o termo seja ainda bastante utilizado em sua forma restritiva, nos moldes do século XIX, ou seja, para investigar descrições verbais (em forma de poesia) de signos não verbais (em forma de pintura), estudos contemporâneos propõem o resgate de elementos da tradição retórica clássica a fim de abranger outros tipos de manifestação artística. (Vieira, 2017, p. 46).

No caso da écfrase presente em *Caminhando com os mortos*, através das considerações destacadas anteriormente, a apropriação do objeto físico narrado no texto literário será compreendida conforme o seu contexto de aparição na narrativa, com a sua correlação com o enredo e, acima de tudo, com as disposições da narradora que analisa o caso de Celeste, pois, ao se valer de tal recurso, potencializa elementos e imagens que foram travados até ali. Isso é possível, pois, ainda segundo Vieira,

como fenômeno intermediário, a écfrase pode ser entendida mais como um procedimento de transformação do que como uma referência midiática, uma vez que se refere a uma determinada mídia qualificada, **mas resulta em uma nova obra** [...], que, a partir de uma provocação verbal, irá desencadear uma resposta imaginativa visual na mente do receptor. (Vieira, 2017, p. 54, grifos nossos).

Essa nova obra deve ser assimilada de acordo com o seu poder de persuasão, retórica e aproximação para com o receptor, de maneira que consiga “criar no espírito do leitor uma ilusão de realidade através da imagem mental formada” (Almeida, 2020, p. 156). Em suma, a imagem deve seguir a objetividade e ser verossímil o suficiente para convencer o leitor de sua existência, mas também deve se dispor de subjetivismos para igualmente convencê-lo de sua vivacidade. Somente assim, a écfrase funcionará potencializando o mote narrativo no qual estaria inserida, uma vez que, com a descrição resultando em uma “nova obra”, como aponta Vieira, se dispensaria a apresentação da própria imagem. No romance de Verunschik, esse processo aparece do seguinte modo:

Então, os jornalistas fotografaram a mãe do menino amparada pelo marido em segundo plano, os olhos dela, amorosos, sobre o filho, os olhos do homem, magoados, inquirindo a câmera, o cadáver do menino, deformado, em primeiro plano, algo muito distante do que uma criança deveria ser e de como você deveria estar naquele momento também, algo muito longe de você, Pedro, um borrão, um pássaro explodido. (Verunschik, 2023, p. 107).

Diferente da fotografia, que inevitavelmente expõe todos os planos de uma vez, a narração, a partir da écfrase, parece distribuir o efeito de tensão entre planos que paulatinamente vão sendo apresentados. Assim, o leitor é convidado a acompanhar o olhar da narradora, que primeiro enxerga o segundo plano, também o mais amplo, onde contém a família da vítima, aqueles que ficaram, sentem a perda e são capazes, conforme confere a narradora, de atribuir sentido àquele momento, mesmo que através dos olhos que miram o espectador e a expressão que se murcha em luto. No embate disso, surge a descrição do primeiro plano, com a criança deformada, condensando a violência que lhe foi imposta pelo racismo. Essa vítima é comparada

com Pedro, que se torna também um corpo desconstruído pelas garras da intolerância: a narradora explica como ele já recebia a sua sentença desde o *bullying* que sofria, sendo chamado de “aberração” (Verunschik, 2023, p. 100), até o seu dia final, degradado pela homofobia, sendo morto por isso.

Uma atenção deve ser dada aos planos que a narradora optou por esmiuçar na sua descrição: primeiro, o da família de Till observando tanto a câmera (no caso do marido de sua mãe, em tom sublime) quanto o filho (no caso da mãe, em tom de ternura); depois disso, um choque é provocado ao se destacar o plano da vítima, escancarando o irreconhecível e a perversidade que acometeu aquela criança. Ao justapor ambos os planos traçados pela écfrase, exatamente nessa ordem, da família em expressão que não manifesta sentimento de revolta, ou algo similar, e do caixão aberto com o menino deformado, além de reforçar as disposições imagéticas da descrição, a narradora exalta o protesto que a família promulga naquela ação de não esconder o crime, pois o que grita e o que sofre, acima do luto, é justamente aquele corpo disforme, exposto aos olhos. Ao não esconder as consequências da intolerância, os pais de Till convidam o espectador a não deixar de mirar aqueles que foram mortos, em um apelo para o respeito a suas histórias.

Além disso, a écfrase funciona como um importante recurso não apenas por estabelecer um diálogo com o corpo de Pedro, ou por representar uma forma de a narradora evidenciar os seus traumas, mas também por revelar a própria face do sujeito que foi ocultado, que teve o seu caixão fechado e, assim, fadado a uma forma de esquecimento. Essa ação de esconder o corpo é, por sua vez, uma espécie de recalque. Rebaixando à penumbra do campo de observação, as causas e as consequências da violência correm o risco de serem esquecidas ou invalidadas. Perde-se a noção de sua gravidade e esconde-se as vítimas como se elas nunca tivessem existido. A recuperação da imagem de Emmett Till, no romance, é significativa e rompe tanto com o presente da narração quanto com a forma do texto. No primeiro momento, ainda que possa parecer desconexa do caso de Celeste, ela reencontra-se com o fio condutor das memórias, das anotações e das reflexões da perita páginas adiante:

Trago 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 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 [de Pedro] a deixar o caixão aberto, se não seria essa a atitude certa a tomar. Era preciso que todos vissem o que fizeram a você. (Verunschik, 2023, p. 107-108).

A marca da pele, formada pela queimadura em seu corpo – simbolizada asa que seria capaz de alçar voo a tantos significados – retoma tudo o que acontece, não a ela, mas aos outros que a ela se conectam. A perita parece sentir a história de cada um em seu corpo, pois tanto Celeste quanto Till, além de todos os outros que não puderam contar as suas histórias, passaram pelo mesmo gládio de seu amigo Pedro. Como Assmann (2011) faz refletir, são as marcas no corpo que nunca estão isoladas, pois se reconhecem e se entrelaçam com outras tantas marcas de outros corpos no decorrer dos tempos. A conclusão do crime que a perita procura desvendar foge de qualquer acusação ou condenação. Ela entende que, para que o caso seja resolvido, é preciso que a ferida seja exposta e que nunca se esqueça ou se diminua o que acontece. Em um lamento profundo, ela se culpa por não ter tido a mesma coragem da mãe de Till: “Era preciso que todos vissem o que fizeram a você [Pedro]. E fico pensando, num rasgo de onipotência, que se eu tivesse feito isso, se eu tivesse essa coragem, talvez Celeste não tivesse morrido [...]”. (Verunsch, 2023, p. 108). Não permitindo que as histórias desses sujeitos encontrem o pó do esquecimento, ao deixar seus caixões abertos e expor o cerne da iniquidade, da cultura da intolerância, do fanatismo religioso e da violência estrutural, o romance sugere que seja preciso caminhar lado a lado com esses corpos, para que nada daquilo, de algum modo, possa se repetir, vire normalidade ou seja justificado.

3.3.2. “A lei mais antiga do mundo”

A relação entre construção e desconstrução dos corpos orienta a leitura dos excertos apresentados neste capítulo, partindo do pressuposto de que a matéria corporal, no âmbito social, é marcada por preceitos hegemônicos e limitantes, cuja autoridade e disciplina são o núcleo e o êxito da dominação das performances dos sujeitos nos espaços. Nessa perspectiva, edifica-se aquilo que se espera do comportamento dos sujeitos, com tratos específicos acerca do que pode ou não ser aceito em suas condutas. A construção configura-se como uma idealização difundida sobre a performance dos corpos; já a desconstrução corresponde ao que desafia essa ordem, é tanto o que foge do padrão quanto as consequências impostas àqueles que se desviam dos moldes estabelecidos. No romance de Verunsch, a construção é bruta e a desconstrução, fatal.

Os corpos de Engole-Vento e Pedro, por exemplo, em seus processos de desconstrução da regra imposta, foram destruídos. O castigo surge como a justificativa que sustenta ambas as ocorrências. A noção de que é preciso sofrer e pagar pelo que se fez assombra a sociedade por meio de discursos pouco problematizados, ao passo que são amplamente difundidos. Quem

define essa máxima e para quem essa injustiça se coloca como justa? Uma passagem bastante detalhada e incômoda resgata novamente a principal tríade feminina do romance. Quando a narração apresenta os últimos instantes das vidas de Quitéria bebê, Celeste e Lourença, uma unidade nas experiências é encontrada: o sentimento de vencidas, desassistidas e desamparadas na dor:

Fato é que Quitéria, Celeste e Lourença sempre foram indefesas diante dessa lei, seja ela transmutada na oxidação própria do que vive ou na doença que corrói a carne ou a alma, seja ela incorporada no grunhir de porco furioso, palavras que almejando ser uma tradução do divino, não passam de lâmina ou bala ou relógio mesmo do morrer. Mesmo que essa lei seja a lei mais antiga do mundo, a do homem submetendo a mulher, o pé maciço sobre o pescoço imobilizado. (Verunsch, 2023, p. 124, grifos nossos).

Todos esses corpos foram desmanchados e se reencontram, por fim, em um único ponto: o que mais abala e o que leva à morte é o descontrole total do corpo e a incapacidade de reagir contra as forças de outrem – como na tortura. A passagem acima já adverte: é fato recorrente, sempre aconteceu, é tão antigo que virou hábito em várias estâncias. Além disso, a submissão e o castigo dos corpos são condensados nas breves menções de autoridade, tanto patriarcal quanto institucional com as referências do domínio do homem em relação à mulher e do “pé maciço sobre o pescoço”, que parece resgatar o recente caso de racismo e abuso de autoridade que findou a vida do estadunidense George Floyd, em 2020. Com isso, destaca-se novamente como a narração do romance de Verunsch sempre proclama para que o leitor olhe para o seu próprio entorno. Os meandros dessa iniquidade são expostos:

Tomba-se diante dos dentes de uma política de aniquilamento carimbada em mil papéis do mesmo jeito que se desfalece ao zumbido estrondoso de muitos améns ou à desventura do acidente ou à força bruta do macho. É a vida. Ou o que chamam de vida. (Verunsch, 2023, p. 124).

Em distintos contextos, por vários tempos e diversos lugares, é essa a lei que se encontra autorizada (“carimbada em mil papéis”) por instituições e fé (“muitos améns”), pelo acaso (“desventura do acidente”) e pela crença da fraqueza do gênero (“força bruta do macho”), respectivamente o que dizimou Celeste, Quiterinha e Lourença. A aceitação é sublimada ao enquadrar todas essas injustiças na ideia de que não apenas é possível viver assim, como também se passa a crer que essa é a única forma de existir no mundo, sendo o que se encara como vida. A consequência disso é posta na conjunção que marca o desfecho dessas mesmas personagens na narrativa:

Quando Quiterinha foi atacada, não havia meios pelos quais pudesse resistir, embora sentisse a vida doer de um jeito que ainda não aprendera na jovem carne dilacerada. O animal a arrancou do sonho de que o leite da mãe a provera pouco antes, e aquela dor nunca sentira, **e tão pequenina ainda nem teria choro certo para ela.** [...] embora o corpinho ainda resistisse entre as rajadas de sangue e as perfurações de dentes e continuasse persistindo por pouco mais de uma hora depois do ocorrido, tempo que, no entanto, lhe foi de todo inútil. Celeste, ao se ver cercada pelo fogo, a pele dos pés e das pernas engelhando e se desfazendo numa velocidade que jamais poderia supor, lembrou que seu corpo já conhecera muitos outros sofrimentos, tantos que sabia ser possível rapidamente escalonar entre os maiores e os que se acostumara a perceber como de pouco valor. [...] **a dor maior que Celeste sentia e que não conseguiu gritar, era aquela de sempre, a dor de ser pequena, indefesa,** as unhas da mãe retorcendo sua carne, o cinto do pai marcando suas pernas, os puxões de cabelo em desamor. Mas o fim foi mesmo muito rápido. Pouco antes de seu coração parar, os pulmões em colapso, encharcados dos muitos rios que fora obrigada a engolir fosse a vida inteira ou naquele balde frio de metal, as mãos de taboa do investigador machucando sua nuca, Lourença, sem compreender tudo o que se passava, se perguntou,

Meu Deus, meu Deus, por que me abandonaste? (Verunschik, 2023, p. 124-125, grifos nossos).

A violência é rápida ao consumir os corpos e a capacidade de expressão é completamente aniquilada. Quiterinha, bebê que era, não pôde desenvolver sequer um choro digno que compensasse aquele ataque. Celeste, mais velha, por sua vez, nunca teve a chance de encontrar o seu grito e se manifestar dignamente diante de tudo que já passou. Lourença, por fim, afogada nos anos de silêncio e sufoco, sente na pele o auge do sofrimento cristão com a sensação de completo abandono no momento de flagelação. A maior agonia vem da máxima falta de controle, reconhecida nos instantes finais da existência, com sujeitos que nunca tiveram o privilégio de desenvolverem as próprias forças e lutarem pelas suas expressões e colocação no mundo. Esses corpos, no ápice do desamparo, da subalternidade e da disciplina, encontraram o limite que lhes impôs a dominação ao notarem que eles mesmos desconhecem a expressão para dar conta do que sentem em seu íntimo. Sequer a sublimação do grito de dor, por mais natural que seja, esses corpos são capazes de produzir. Sobram apenas o sussurro, o sopro ou o silêncio.

Muitos dos corpos que caminharam por esse romance foram rendidos por poderes que dominaram a sua liberdade, os seus desejos, as suas forças e as suas experiências no mundo. A vida passou a ser assimilada como um caminho permeado por medo, limites e violência com origem desconhecida, mas final previsível e semelhante. São corpos cujas amarras foram apertadas de tal maneira que um nó cego se formou. Esse nódulo na história das minorias, sobretudo femininas, pesa sobre os aflitos, perfura a dignidade dos inocentes e serve de faísca

às fogueiras que ardem desde a Inquisição. Ao corpo, restam as marcas dos hematomas que mancham a pele desde o passado, cujo trauma permanecerá sem cicatrização enquanto o presente não o elaborar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Caminhando com os mortos, em sua estrutura fragmentária, plural e instigante, frequentemente assombra e inquieta o leitor, convidando-o a percorrer por uma trajetória que, à primeira vista, parece desconhecida e perdida no tempo, mas se revela pulsante e intimamente ligada ao cerne cultural. A composição do romance evidencia que gestos oriundos de um passado violento persistem e reverberam em discursos socialmente naturalizados, afetando e limitando identidades. Nesse contexto, destacam-se os corpos historicamente marginalizados, sobretudo os das mulheres, cujas existências e expressões são reiteradamente reduzidas, silenciadas ou, até mesmo, dissipadas, condenadas ao pó. No decorrer da narrativa, observa-se como práticas de brutalidade, impostas por grupos hegemônicos, reaparecem sob diferentes formas, porém mantendo prerrogativas e produzindo consequências que continuam a ferir esses corpos ao longo dos séculos.

Atuando na terra, em sua dinâmica viva de recomposição e regeneração, o tempo segue seu curso de difícil apreensão linear, mas estabelece conexões que operam em chave circular. O trânsito entre temporalidades não se interrompe; ao contrário, o passado ressurge continuamente na cultura de uma sociedade. Nessas presenças carregadas de sentido, imprime-se a necessidade de uma escuta atenta às mensagens transmitidas. Ao longo deste trabalho, buscou-se demonstrar que o retorno constitui uma força estruturante na narrativa. Os efeitos do tempo pretérito sobre os sujeitos, em *Caminhando com os mortos*, mostram-se fundamentais para a compreensão das tensões que atravessam a obra, uma vez que instauram zonas de contato entre fraturas, violências e indivíduos que sofreram e sofrem com esses impactos.

O romance destaca como o tempo não apenas transcorre, mas também reaparece, reencarna e reinscreve sintomas. Negar seus movimentos e suas provocações implica desconsiderar aquilo que os mortos testemunharam e, de certo modo, insistem em comunicar. Eulália, a perita narradora, aprende essa lição de maneira dolorosa: sua experiência no contato com os cadáveres e com a memória de Pedro a coloca em estado de tensão, pois sabe que é preciso, além de temer pelos vivos, temer pelas injustiças dos fantasmas, que nunca se vão. Na condução das histórias, entre excertos, vozes, ruínas e rastros, que inicialmente parecem pertencer aos outros, estabelece-se um processo de aproximação progressivo, até que esses vestígios se tornem a base do seu próprio caminho.

É nesse ponto que Eulália se reconhece e passa a narrar a si própria. Ela experimenta o retorno. Sua jornada mais sinuosa foi voltar à cidade natal, Tapuio, para vasculhar o que não foi contado, mas sim duramente abafado pelo preconceito, pela limitação e pela dizimação dos corpos daquela comunidade. Encontrou, no meio do caminho, ecos de um passado que a

compõem e que a impulsionam a não se calar enquanto pode escrever, mesmo que de modo truncado e penoso. De relatório a testemunho e de testemunho a carta, é Eulália quem observa, questiona e atesta em seu caderno um tormento que não finda: a dor do silenciamento. Como um psicopompo, guia das almas, ela permite que o seu discurso seja visitado pela expressão daqueles que sofreram com a injustiça, para que possam, enfim, encontrar a luz da reparação.

O tempo também retorna e se faz visível por meio de irrupções sensíveis que remontam gestos e ideais antigos no romance. Nesse movimento, os fantasmas não somente vagueiam pela obra, como também atravessam e tensionam os planos discursivo, espacial e temporal, tornando aparentes as marcas abertas de uma violência que persiste sob o viés da impunidade. São figuras que projetam uma história que almeja ser contada. Para tanto, os artifícios da fantasmagoria são mobilizados no tecido narrativo, aproximando-se do trato com as luzes e as sombras característico dos espetáculos fantasmagóricos, nos quais a oscilação entre visibilidade e ocultamento produz efeitos de inquietação no espectador. Nessa proposta, evidencia-se uma relação clara entre a presença espectral e a alteração da atmosfera das cenas que ela invade, instaurando um ambiente instável, marcado por sugestões, fissuras e descontinuidades.

A narração, ao privilegiar uma abordagem descritiva e imagética, intensifica essas aparições, construindo quadros que condensam temporalidades e desestabilizam tanto os outros personagens quanto a própria voz narrativa. Com a noção de fantasmagoria alinhada ao romance de Verunschik, percebe-se que o fantasma se afirma como uma forma de existência mediada pela imagem: ele emerge na ausência que, paradoxalmente, denuncia uma presença insistente, oriunda de um passado não resolvido. Trata-se de uma presença em trânsito, que escapa a qualquer tentativa de fixação ou apagamento. Ao retornar, afunda feridas e relembra sentidos, almejando o reconhecimento do sintoma que traz consigo.

Por fim, o último movimento dessa engrenagem foi realizado pelo corpo subalterno, mais especificamente o da mulher, o qual, em uma sociedade conservadora que elege o controle pautado no machismo e na intolerância, tem qualquer ímpeto de liberdade cruelmente contido. Para isso, há uma espécie de legitimação de uma dinâmica disciplinar arquitetada pela hegemonia e justificada nos modos mais diluídos na cultura, como na crença de que essa seria a ordem natural da vida. A sociedade foi ensinada a aceitar que as mulheres devem conviver com o sofrimento, para que, no costume, não se enxergue sua possibilidade de superação. O ato de educar, por intermédio de exemplos maniqueístas, engrena a repetição e a reprodução de gestos e performances de um patriarcado violento, o qual reprime qualquer manifestação de desvio dos limites que foram, mais do que estabelecidos, impostos.

Na avaliação e contenção do corpo considerado controverso, o romance retorna aos tempos das bruxas: os personagens mais corajosos na narrativa, que apenas experimentaram a liberdade de ser quem são, acabam sendo designados desse modo. É essa uma das tentativas mais antigas de desumanização, na qual o poder dominante acusa aqueles que não se submetem aos trilhos da imposição, a partir da inferiorização e da associação do pecado. Essa subvalorização da figura do castigado é crucial para que a tortura seja realizada sem a intervenção da piedade. Nessa conjuntura, vão se construindo ideais extremistas e insidiosos de controle e posse do corpo, reiterando mecanismos históricos de dominação.

Em diversos momentos, esses três rumos de discussão desenvolvidos em cada capítulo quiseram se aglutinar, provocados pela mesma força caótica que o mato reúne, embaralhando razão e emoção, início e fim, bem como matérias vivas e memórias passadas. É possível dizer que essa ligação é estabelecida pela entidade que organiza, que disseca e que avalia histórias, corpos e sentidos. Eulália caminha com os mortos. Além disso, o mesmo tripé de análise pode ser visto também como uma unidade, pelo processo que, nas interfaces de cada teoria apresentada em seus núcleos, revela a grande máxima dos fantasmas: abalar com a dinâmica dos tempos no propósito de rememorar algo ou alguém. O romance de Verunschik comprova que a persistência de um passado que não se encara pode se manifestar continuamente no presente por meio de discursos e ideais de dominação. A necessidade desse reconhecimento é crucial para não permitir que o encontro entre os tempos seja em vão. Como alude Didi-Huberman (2011, p. 61),

Se a imaginação - esse mecanismo produtor de imagens para o pensamento - nos mostra o modo pelo qual o Outrora encontra, aí, o nosso Agora para se liberarem constelações ricas de Futuro, então podemos compreender a que ponto esse encontro dos tempos é decisivo, essa colisão de um presente ativo com seu passado reminescente.

O tempo não é linear: há encontros e desencontros na malha social e temporal que devem ser analisados com fôlego, pois, a cada vez que o passado invadir o presente, é preciso que se atente ao que os vaga-lumes têm a mostrar, para que se aja a partir de sua irrupção e que sejam abertas as possibilidades para mudar o futuro.

Referências

- ABREU, Vinícius Cassiano Campos. “Contar, entre as rachaduras, esta história”: fragmentação como estratégia formal em *O som do rugido da onça*, de Micheliny Verunschik. **Revista de Estudos Acadêmicos de Letras**. v. 17. Editora UNEMAT, 2024. Disponível em: <<https://periodicos.unemat.br/index.php/reacl/article/view/10851/9155>> Acesso em 28 de jul. de 2025.
- ADORNO, Theodor. A posição do narrador no romance contemporâneo. In: ADORNO, Theodor. **Notas de literatura I**. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas cidades, 2003. p. 55-64.
- ADORNO, Theodor. O que significa elaborar o passado. In: ADORNO, Theodor. **Educação e emancipação**. Tradução de Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1955. p. 29-50.
- ALMEIDA, Letícia Nataly. Écfrase e presentificação de imagens: o episódio de Aracne nas “Metamorfoses” de Ovídio (VI, 1-145). **Codex: Revista de Estudos Clássicos**, v. 8, n. 1, 2020. p. 154-168.
- ARAÚJO, Emanuel. A arte da sedução: sexualidade feminina na Colônia. In: PRIORE, Mary Del. (org.). **História das mulheres no Brasil**. 10 ed. São Paulo: Contexto, 2022. p. 45-77.
- ASSMANN, Aleida. Corpo. In: ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Tradução de Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp. 2011. p. 259-316.
- BAKHTIN, Mikhail. Formas de Tempo e de Cronotopo no Romance (Ensaio de poética histórica). In: BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética** (A teoria do Romance). Tradução de Aurora Fornoni Bernadini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade. 4ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 1998. p. 211-362.
- BAKHTIN, Mikhail. Peculiaridades do gênero, do enredo e da composição das obras de Dostoiévski. In: BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 5ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015. p. 115-206.
- BALIEIRO, Cristina; KÜNSCH, Dimas A.; MENEZES, José Eugenio de Oliveira; LOBATO, Marcelo; MARTINEZ, Monica. A imagem arquetípica do psicopompo nas representações de Exu, Ganesha, Hermes e Toth. **Reu**. v. 41, n. 2. Sorocaba, 2015. p. 295-311.
- BANDEIRA, Lourdes Maria. Violência de gênero: a construção de um campo teórico e de investigação. **Revista Sociedade e Estado**. v. 29, n. 2, 2014. p. 449-469. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/5897>> Acesso em 28 de jul. de 2025.
- BANDEIRA, Lourdes Maria; MAGALHÃES, Maria José. A transversalidade dos crimes de femicídio/feminicídio no Brasil e em Portugal. **Revista da Defensoria Pública do Distrito**

Federal. 2019. p. 29-56. Disponível em: <<https://doi.org/10.29327/2193997.1.1-3>> Acesso em 11 de out. de 2025.

BENJAMIN, Walter. Paris do Segundo Império. In: BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 9-100. (Obras escolhidas, v. III).

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232. (Obras escolhidas, v. I).

BUTLER, Judith. Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. **Caderno de leituras**. n. 78. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. Chão de Feira, 2018. p. 2-16. Disponível em: <<https://chaodafeira.com/catalogo/caderno78/>> Acesso em 28 de jul. de 2025.

CHIARELLI, Stefania. Livro sobre intolerância religiosa confirma a forma de Micheliny Verunsch. **Jornal Estado de Minas**, Pensar, 13 de jul. de 2023. Disponível em: <https://www.em.com.br/app/noticia/pensar/2023/07/14/interna_pensar,1519936/livro-sobre-intolerancia-religiosa-confirma-a-forca-de-micheliny-verunsch.shtml> Acesso em 28 de jul. de 2025.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Breves considerações sobre Lima Barreto. In: ASSIS, L. M.; NASCIMENTO, L. M.; SANTOS, J. S. (org.). **Lima Barreto na sala de aula**: primeiros escritos. São Paulo: Blucher, 2021. p. 13-16.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente**: 1300-1800, uma cidade sitiada. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: história de arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p. 165-176.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Revisão de Consuelo Salomé. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DYLAN, Bob. **The death of Emmett Till**. 1992. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=ivLSKE4wpRU>> Acesso em 12 de out. de 2025.

ESTUDOS DE LITERATURA UFF. Projeto “Sobre a Palavra - Conversas com quem escreve” entrevista com Micheliny Verunsch. [Entrevista concedida a] Stefania Chiarelli, Mireille Garcia e André Dias. **YouTube**. 19 de mai. de 2025. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pwnAconblks>>. Acesso em 18 de jun. de 2025.

EULÁLIA. In: **Michaelis**. Editora Melhoramentos. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/eulalia>. Acesso em 23 de out. 2025.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Tradução de Coletivo Sycorax. 2 ed. São Paulo: Elefante, 2023.

FELINTO, Erick. **A imagem espectral**: comunicação, cinema e fantasmagoria. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

FOUCAULT, Michel. Os corpos dóceis. In: FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramalhe. 34 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2007. p. 117- 142.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio de prazer**. Tradução de Renato Zwick. Porto Alegre: L&PM, 2016.

GHIRLANDAIO, Domenico. **O nascimento de São João Batista**. [1485?]. Capela Tornabuoni, Florença. Disponível em: [https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Domenico-Ghirlandaio/1004594/O-Nascimento-de-S%C3%A3o-Jo%C3%A3o-Batista-\(Fresco.html](https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Domenico-Ghirlandaio/1004594/O-Nascimento-de-S%C3%A3o-Jo%C3%A3o-Batista-(Fresco.html). Acesso em: 13 de set. 2025.

GINZBURG, Jaime. A interpretação do rastro em Walter Benjamin. In: Sedlmayer, Sabrina; Ginzburg, Jaime (Orgs.). **Walter Benjamin**: rastro, aura e história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 107-132.

GINZBURG, Jaime. A violência constitutiva: notas sobre autoritarismo e literatura no Brasil. **Letras**, 1999, p. 121-144.

GINZBURG, Jaime. Escritas da tortura. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir. (Orgs.). **O que resta da ditadura**: a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo Editorial, 2012. p. 133-149.

GINZBURG, Jaime. Fantasmagoria e violência. In: KAMINSKI, Rosane; HONESKO, Vinícius; SEREZA, Luiz Carlos (org.). **Artes & violências**. São Paulo: Intermeios, 2020. p. 183-193.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura contemporânea. **Tintas**. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 2012. p. 199-221.

HANNS, Luiz. **Dicionário comentado do alemão de Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

KEHL, Maria Rita. Tortura e sintoma social. In: TALE, Edson.; SAFATLE, Vladimir. (Orgs.). **O que resta da ditadura**: a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo Editorial, 2010. p. 123-132.

KLEE, Paul. **Angelus Novus**. 1920. Aquarela sobre papel, 31,8 x 24,2. Museu de Israel. Disponível em: <<https://www.artefazparte.com/2011/04/o-anjo-do-futuro.html>>. Acesso em 15 de mar. 2026.

MAHIN, Lourival Aguiar. A morte de Emmett Till: 60 anos depois, sua acusada diz que jovem era inocente. **Esquerda diário**: a luta de classes na sua mão. 30 de jan. de 2017. Disponível em: <<https://share.google/6jpV4uDofM9hfwltT>>. Acesso em 20 de abr. de 2026.

MARTINS, Paulo. Uma visão periegemática sobre a écfrase. **Classica** - Revista Brasileira de Estudos Clássicos, v. 29, n. 2, 2016. p. 163-204.

MELO, Patrícia. **Mulheres empilhadas**. São Paulo: LeYa, 2019.

MENON, Maurício Cesar. Da bruxa na literatura brasileira do século XIX. In: **XI Congresso Internacional da ABRALIC–Tessituras, Interações, Convergências–USP**. 2008. p. 1-9.

MOREAU, Gustave. **A aparição de Salomé**. [1876?]. Aquarela, 106 x 72,2cm. Museu d'Orsay em Paris. Disponível em: <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Gustave-Moreau/565230/A-apari%C3%A7%C3%A3o.html>. Acesso em: 13 de set. 2025.

PARADISO, Silvio Ruiz. **Religião e Religiosidade nas Literaturas pós-coloniais africanas: um olhar em Things Fall Apart, de Chinua Achebe e O outro pé da sereia, de Mia Couto**. 2014. Tese (Doutorado em Letras) - Centro de Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2014.

PERROT, Michelle. Introdução. In: PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Trad. Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 2005. p. 9-31.

REIS, Carlos; LOPES, Ana. Cristina. M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

REZENDE, Maria Valéria. **Vasto mundo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

RIBEIRO, Renato Janine. A dor e a injustiça. In: COSTA, Jurandir Freire. **Razões públicas, emoções privadas**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p. 7-14.

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

SEGATO, Rita Laura. Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura de um vocabulário estratégico descolonial. **e-cadernos CES**. Trad. Rose Barboza, v. 18, 2012. p.106-131. Disponível em <<https://journals.openedition.org/eces/1533>> Acesso em 28 de jul. de 2025.

SILVA, Priscilla Stuart da. Notas sobre o aparecimento da noção de vestígio em Walter Benjamin. **Cadernos Walter Benjamin**, n. 20. Fortaleza: 2018. p. 166-169. Disponível em: <http://gewebe.com.br/pdf/cad20/texto_09.pdf>. Acesso em 15 de mar. 2026.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TENÓRIO, Jeferson. **Estela Sem Deus**. Porto Alegre: Zouk, 2018.

TV Cultura. Micheline Verunschik conta como discute a intolerância religiosa no livro *Caminhando com os mortos*. **YouTube**. 01 jun. 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ehN5efksfgE>. Acesso em 23 de out. 2025.

VERUNSCHK, Micheliny. “A violência está nas famílias, nas igrejas. Está no exercício do poder”. [Entrevista concedida à] Luciana Veras. **Revista Continente**. Recife, 01 de ago. de 2023. Disponível em: <<https://share.google/ihDyL0cbR1fBDfRro>> Acesso em: 28 de jul. de 2025.

VERUNSCHK, Micheliny. **Aqui, no coração do inferno**. São Paulo: Patuá, 2016.

VERUNSCHK, Micheliny. **Caminhando com os mortos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

VERUNSCHK, Micheliny. **Depois do trovão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2025.

VERUNSCHK, Micheliny. **Desmoronamentos**. Ilustração de Ana Elisa Egreja. Goiânia: Martelo, 2022.

VERUNSCHK, Micheliny. Micheliny Verunschck e a literatura como ponte entre mundos e tempos. [Entrevista concedida a] Marcos Colón. **Amazônia Latitude**. 11 de dez. de 2023. Disponível em: <<https://share.google/5lVTlh23XiQKpjLvq>> Acesso em 28 de jul. de 2025.

VERUNSCHK, Micheliny. **Nossa Teresa: vida e morte de uma santa suicida**. São Paulo: Patuá, 2014.

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

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

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

VIEIRA, Miriam de Paiva. Écfrase: de recurso retórico na antiguidade a fenômeno midiático na contemporaneidade. **Todas as Letras** - Revista de Língua e Literatura, v. 19, n. 1, 2017. p. 45-57.

WARBURG, Aby. **A presença do Antigo**. Organização e Tradução de Cássio Fernandes. Campinas: Editora da Unicamp, 2018.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande**. Escritos, esboços e conferências. Organização de Leopoldo Waizbort. Tradução de Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse?** O corpo no imaginário feminino. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007.

ZARDAN, Paola Basso Menna Barreto Gomes. Bruxas: figuras de poder. **Estudos Feministas**, 13(2). Florianópolis, maio-agosto de 2005. p. 331-341.