

FLÁVIA CARPES WESTPHALEN

**SURVIVANCE: A SOBREVIVÊNCIA NAS LITERATURAS
INDÍGENAS DO CANADÁ E DO BRASIL**

**PORTO ALEGRE
2007**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURA COMPARADA
LINHA DE PESQUISA: RELAÇÕES LITERÁRIAS INTERAMERICANAS**

**SURVIVANCE: A SOBREVIVÊNCIA NAS LITERATURAS
INDÍGENAS DO CANADÁ E DO BRASIL**

FLÁVIA CARPES WESTPHALEN

ORIENTADORA: PROFA. DRA. ZILÁ BERND

Dissertação de Mestrado em Literatura Comparada, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

PORTO ALEGRE

2007

FLÁVIA CARPES WESTPHALEN

**SURVIVANCE: A SOBREVIVÊNCIA NAS LITERATURAS INDÍGENAS
DO CANADÁ E DO BRASIL**

Dissertação de Mestrado em Literatura Comparada, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Zilá Bernd (Orientadora – UFRGS)

Profa. Dra. Eloína Prati dos Santos (UFRGS)

Profa. Dra. Márcia Ivana de Lima e Silva (UFRGS)

Profa. Dra. Rubelise da Cunha (FURG)

Porto alegre, 31 de maio de 2007.

Para Moisés Westphalen

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer antes de tudo à professora Zilá Bernd, pelo carinho, pela dedicação e pela competência com que me orientou desde o período da graduação, indo muito além da orientação acadêmica.

Agradeço também muito especialmente ao professor Allan J. Ryan, da Carleton University (Ottawa), por ter me acolhido e orientado durante um intenso mês de trabalho, sem o qual esta dissertação certamente não contaria com uma bibliografia tão consistente. Por esse mesmo período de estudos, apresento meus sinceros agradecimentos à Carleton University, que forneceu toda a estrutura necessária para que desenvolvesse minha pesquisa e ao Conselho Internacional de Estudos Canadenses (ICCS), pelo prêmio Graduate Students Scholarships, o qual possibilitou esta visita ao Canadá.

Ao CNPq, agradeço pelo apoio financeiro em um ano de bolsa.

Por fim, gostaria de agradecer ao amigo Emanuel da Silva, por me guiar pelos caminhos da University of Toronto e de suas bibliotecas, à Cris e ao Rodrigo pelas revisões e comentários e a todos os amigos e familiares que me apoiaram e compreenderam ausências nesses últimos dois anos.

*Everyone laughed at the possibility of it,
but also the truth. Because who would believe
the fantastic and terrible story of all of our survival
those who were never meant
to survive.*

Joy Harjo
(She Had Some Horses 15)

RESUMO

A presente dissertação visa a investigar como a sobrevivência, tema colocado por Margaret Atwood como eixo central para o estudo da Literatura Canadense em *Survival* (1972), pode ainda ser relevante no estudo da Literatura Indígena Canadense contemporânea. Além disso, seguindo a linha de pesquisa das Relações Literárias Interamericanas, o trabalho objetiva buscar divergências e convergências no uso de tal temática na Literatura Indígena que, desde os anos 1990, se multiplica no Brasil.

Tais literaturas foram escolhidas porque, após a chegada de exploradores e missionários nas Américas, culturas muito diferentes encontraram-se em uma zona de contato, na qual tiveram de buscar estratégias transculturais para se realocarem no mundo. A escolha de autores contemporâneos, os quais vivem em centros urbanos – apesar de manterem, em maior ou menor medida, uma conexão com suas culturas nativas – também foi consciente, visto que possibilita investigar como se dão, no âmbito da literatura, essas renegociações identitárias. Através do estudo das obras **Green Grass, Running Water**, de Thomas King, e **Kiss of the Fur Queen**, de Tomson Highway, o caso canadense é examinado. Em contrapartida, são analisadas as obras brasileiras **Todas as vezes que dissemos adeus**, de Kaká Werá Jecupé, e **Metade Cara, Metade Máscara**, de Eliane Potiguara, a fim de observar como se dá a sobrevivência indígena na literatura brasileira.

A análise das quatro obras está calcada em um suporte teórico que, rejeitando nomenclaturas impostas pelo colonizador, começa a formar uma teoria literária indígena, marcada pela hibridação entre a visão tradicional nativa e o aporte ocidental. Dentre os teóricos e críticos que servem de base a esta análise, procuramos, sempre que possível, ressaltar o pensamento dos próprios autores analisados, mantendo, no entanto, o foco no conceito de *literature of survivance* de Gerald Vizenor.

Embora tenham sido observadas importantes diferenças entre os casos canadense e brasileiro, desde a formação de suas literaturas indígenas até os aspectos privilegiados pelos autores em suas obras, nota-se que todos eles, bem de acordo com o que diz Vizenor, defendem a sobrevivência ativa e continuada das populações indígenas através de um processo de resgate das vozes indígenas, superando estereótipos e simulações cristalizadas.

ABSTRACT

This thesis aims to investigate how survival – theme considered by Margaret Atwood as the central axis to the study of Canadian Literature in **Survival** (1972) – can still be relevant in the study of contemporary Canadian Native Literature. Furthermore, following the line of research of Interamerican Literary Relations, the present work seeks for divergences and convergences in the use of such theme in the Native Literature that has grown in Brazil since the 1990's.

These literatures were chosen because, after the arrival of explorers and missionaries in the Americas, very distinct cultures met in a contact zone, in which they had to find transcultural strategies to relocate themselves in the world. The choice of contemporary authors who live in urban centres and yet keep, to a greater or lesser extent, some sort of connection with their native cultures, was also conscious, since it allows a clear investigation on how such identitary renegotiations happen in the realm of literature. Through the study of the novels **Green Grass, Running Water**, by Thomas King, and **Kiss of the Fur Queen**, by Tomson Highway, the Canadian case is examined. The Brazilian works **Todas as vezes que dissemos adeus**, by Kaká Werá Jecupé, and **Metade Cara, Metade Máscara**, by Eliane Potiguara are analysed, on their turn, in order to observe how indigenous survivance happens in Brazilian Native Literature.

The analysis of the four books is underpinned by theoretical and critical works which, rejecting the names imposed by the colonizer, have started building a native literary theory marked by a hybridization between the traditional view and the Western contribution. Among the theoreticians and critics whose works have been used as a base to this work, we have tried to highlight, whenever possible, the thought of the authors we were analyzing themselves, keeping the focus, nevertheless, on Gerald Vizenor's concept of *literature of survivance*.

Even though significant differences were observed between the Canadian and the Brazilian cases, from the formation of the countries' native literatures to the aspects highlighted by the authors, it was observed that the four of them, in accordance with the words by Vizenor, fight for an active and continued survivance of the indigenous populations through a process of reappropriation of indigenous voices, overcoming stereotypes and crystalized simulations.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 O SURGIMENTO DA LITERATURA INDÍGENA NA AMÉRICA DO NORTE	16
1.1 Contexto histórico	16
1.2 Das primeiras manifestações literárias à formação de um sistema	19
1.3 Aportes teóricos para a análise de literaturas indígenas	20
1.4 Reflexões nativas para a construção de uma teoria autóctone	23
1.5 Gerald Vizenor e a sobrevivência	30
2 A SOBREVIVÊNCIA HÍBRIDA NORTE-AMERICANA	35
2.1 Sobrevivendo na fronteira: Thomas King recria o mundo	35
2.1.1 Tensões na zona de contato – encontros de mitos, histórias e literaturas	35
2.1.2 Saídas transculturais para impasses reais	47
2.2 O legado das <i>residential schools</i> : o romance de Tomson Highway	56
2.2.1 Do teatro ao romance	56
2.2.2 Residential Schools – história e experiência	61
2.2.3 Kiss of the Fur Queen	63
A) Identidades em choque	63
B) Morte e sobrevivência	74
3 A LITERATURA INDÍGENA BRASILEIRA	76
3.0 Contexto histórico e formação	76
3.1 Kaká Werá Jecupé: perdão e sobrevivência	81
3.2 Eliane Potiguara: uma sobrevivência feminina	87
3.2.1 Amor, criação e sobrevivência	87
3.2.2 Cunhataí e Jurupiranga: uma sobrevivência para além dos tempos	91
4 CONCLUSÃO	94
5 BIBLIOGRAFIA	100
6 ANEXOS	110

INTRODUÇÃO

Desde os primeiros momentos de curso no Mestrado, pude notar, dentro e fora da universidade, reações curiosas à expressão “literatura indígena”. Mesmo entre colegas de curso, o termo era recebido com um misto de fascínio e desconhecimento, provocado muitas vezes pela forte associação que fazemos entre os povos indígenas e a oralidade, em oposição às culturas “letradas” de origem européia. Percebi, no entanto, que a maior parte de meus interlocutores acolhia a idéia de sua existência – especialmente no Brasil – como um bom augúrio, como promessa de um futuro menos excludente para as sociedades indígenas, no qual a presença de sua produção intelectual e cultural pudesse se tornar uma realidade sentida mesmo nas prateleiras de livrarias.

Uma questão, no entanto, não se dissolvia. Por que eu, uma jovem branca e urbana, estava interessada e disposta a dedicar anos de estudo à pesquisa das opções criativas e estéticas daqueles que, em experiência, estão tão distantes de mim? Acostumei-me a responder a tal questão a partir das lições dos próprios autores indígenas que estudava. Em um tom irônico e ambivalente, respondia, como os *tricksters* indígenas, que sendo a única mulher entre quatro irmãos, havia-me acostumado desde cedo à posição de minoria e aprendido a me identificar com meus pares.

Para além dessa brincadeira, buscava eu mesma entender minha posição como forasteira cultural, embrenhando-me em caminhos que muitas vezes claramente me diziam para não seguir. Em meio a tantas dúvidas e inseguranças, restava apenas a certeza de que estava lidando com alguns dos textos mais instigantes da contemporaneidade, e que era urgente me juntar a estudiosos como Eloina Prati dos Santos e aqueles que reúne em seu **Perspectivas da Literatura Ameríndia no Brasil, Estados Unidos e Canadá** (2003). Neste estudo, duas tarefas me parecem sobremaneira importantes, sendo a primeira delas trazer visibilidade a uma literatura que floresce na América do Norte desde o fim dos anos 1960, contribuindo para a pluralização dos estudos de literaturas anglófonas na academia brasileira. A segunda, não menos importante, é chamar atenção para um movimento incipiente no Brasil, criando as condições para que sua presença nos meios acadêmicos seja crescente e continuada. É por isso que, às vésperas de minha inscrição para o curso na área de Literaturas Estrangeiras Modernas, percebi que este trabalho deveria se desenvolver dentro do âmbito da Literatura Comparada. E devo agradecer a sorte de contar com o esforço e a boa vontade da professora Zilá Bernd, a qual havia feito em sua tese de doutorado um trabalho semelhante no

âmbito da literatura afro-americana,¹ para me orientar em tal empresa.

No entanto, desde o início do trabalho, deparei-me com uma questão crucial: muitos dos autores que despertavam meu interesse e admiração também afirmavam explicitamente que estudiosos não-indígenas não estão familiarizados com suas estruturas socioculturais e, portanto, não têm autoridade para falar de seus textos. Armand Garnet Ruffo é cauteloso em relação aos estudos feitos “de fora” das culturas indígenas. Ele lembra que a leitura da literatura indígena a partir de teorias literárias ocidentais pode representar um novo ato de colonização e, logo, estas devem ser aplicadas com cautela. O autor ainda observa que o público leitor “branco” pode parecer genuinamente interessado nos textos indígenas, mas que esse interesse só vai até onde as obras mantiverem um tom leve e cômico, de certa maneira dispensando-o de sentimentos de culpa e da necessidade de autojulgamento. Alguns estudiosos indígenas, como Paula Gunn Allen e Robert Allen Warrior, são radicais nesse pensamento e afirmam que brancos simplesmente não pensam como índios e, portanto, não são capazes de acessar o significado e a significância de suas obras.

Tendo em vista essas ressalvas e estando constantemente consciente de minhas limitações, coloco-me ao lado de Renate Eigenbrod, quando afirma que “apesar, ou exatamente por causa da ‘continuidade de uma relação de poderes injusta’, leitores e críticos não-aborígenes têm uma responsabilidade social de buscar um entendimento desses textos *diferentes*” (Eigenbrod, In: Lutz; Vevaina, 2003: 51). O trabalho não é fácil, pois há todo um sistema social e mitológico por trás das histórias que não faz parte do aporte cultural branco. Entretanto, acredito que, com um trabalho sério e dedicado, podemos também oferecer reflexões que contribuem para o debate. Como bem lembra Gayatri Spivak, é quando *somente* a cultura ocidental forasteira teoriza que a situação se torna politicamente intolerável (Spivak, 1987: 253). E é com esse espírito, tentando evitar a todo custo a exotização do diverso e um discurso autoritário, que me coloco na posição vulnerável de estudar as culturas e literaturas indígenas. Para tanto, porém, é preciso começar por definir tal terminologia.

O que é uma literatura indígena?

A categoria “indígena” é por si mesma problemática. O termo é aplicado como substantivo e adjetivo ao longo deste trabalho. No entanto, não foi sem hesitação que o adotamos, visto que, especialmente entre os autores norte-americanos, termos ligados à indianidade (*Indianess*) são rechaçados pelo bem de outros como *Native Americans* e *First*

¹ Ver: BERND, Z. **Vozes negras na poesia brasileira**: contraponto com a poesia de língua francesa do Caribe. 1987. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). USP, São Paulo, 1987.

Nations. O termo *indian* é, de modo geral, considerado inapropriado, especialmente pela homonímia confusa *indian* (nativo-americano)/ *indian* (nativo da Índia). Além disso, autores como Louis Owens e Gerald Vizenor se opõem fortemente ao termo, afirmando que este é um nome generalizador imposto pelos desbravadores europeus, sem qualquer correspondência na realidade plural das diversas tribos indígenas. As alternativas *Native Americans* e *First Nations* são preferidas por reconhecerem o fato de que esses povos são autóctones e anteriores a qualquer "descobrimento". Contudo, cabe lembrar que nenhum dos termos é ou será considerado ideal, visto que a generalização peca sempre pelo apagamento de diferenças e peculiaridades de diferentes tribos.

No Brasil, o caso é bastante diferente: os autores parecem ter adotado os termos índio e indígena com orgulho, talvez por não se fazerem confusos como o correspondente anglófono. Contudo, em uma tentativa de manter uma terminologia semelhante ao falar dos dois contextos, decidimos adotar os vocábulos indígena e nativo para falar dessas populações e literaturas. O termo índio é apenas utilizado quando explicitamente reivindicado pelos autores. No que diz respeito ao caráter genérico dos termos, sustentamos a escolha, pois parece-nos que, assim como nos termos "europeu", "branco" ou "eurocêntrico", essa generalização se faz funcional ao tratarmos de uma experiência, se não idêntica, comum. A fim de minimizar o problema, e em respeito às diferentes ascendências dos autores aqui trabalhados, destacaremos sempre a filiação/afiliação tribal de cada autor.

Perguntado sobre sua identificação (ou não) com o rótulo de "escritor canadense", em uma entrevista dada a Hartmut Lutz (Lutz, 1991: 89-95), Thomas King respondeu com uma afirmação que evidencia a complexidade identitária de muitos desses autores:

There's only a problem in the sense that I am not originally from Canada, and the Cherokee certainly aren't a Canadian tribe. Now that becomes a problem only if you recognize the particular political line which runs between Canada and the US, and if you agree with the assumptions that that line makes. I think of myself as a Native writer and a Canadian writer. I doubt if I could call myself a Canadian Native writer, just because I 'm not from one of the tribes from up here. But all of my short stories, and the novel, and the anthologies, and the critical book that I co-edited, were published here in Canada, and they all have to do with Canadian material. I have done nothing in the US to speak of. So, yes, I consider myself a Canadian writer, I write about the Canadian prairie, I don't write about New York² (Lutz, 1991: 107-8).

² "Há apenas um problema no sentido de que não sou originalmente do Canadá e de que os cherokees certamente não são uma tribo canadense. Agora, isso se torna um problema apenas se você reconhece a linha política em particular que corre entre o Canadá e os Estados Unidos, e se você concorda com as presunções que essa linha faz. Penso em mim como um autor nativo e um autor canadense. Duvido que pudesse me considerar um autor nativo canadense, simplesmente porque não sou de uma das tribos aqui de cima. Mas todos os meus contos, e o romance, e as antologias, e o livro crítico que co-editei foram publicados no Canadá, e todos têm a ver com material canadense. Eu não fiz nada de que se possa falar nos Estados Unidos. Então, sim, eu me considero um autor canadense, eu escrevo sobre as pradarias canadenses, eu não escrevo sobre Nova Iorque".

Na mesma entrevista, o autor fala sobre o rótulo de “escrita nativa”. Como vamos definir quem é nativo ou não? Há, no contexto das literaturas aborígenes australianas, o caso célebre de Colin Johnson (Mudrooroo) que, após uma vida escrevendo como um aborígene, sobre personagens e questões intrínsecas a essa identidade, descobriu que, em verdade, não possuía sangue aborígene. Para evitar as armadilhas de porcentagens sanguíneas e restrições temáticas, o melhor parece ser alinharmos-nos a King quando diz que se sente confortável em falar sobre uma literatura nativa sem tentar defini-la (Lutz, 1991: 108). O autor nativo será aquele que assim se identificar, aquele que apresentar em seu texto evidências dessa identificação.

Uma última questão é pertinente: o que é uma “literatura” indígena? É claro que as populações indígenas vêm se expressando de maneiras criativas e com qualidades estéticas desde o início dos tempos. Isso se revela nas canções, na oratória e no *storytelling* indígena. Já não é mais estranho falar de literaturas orais, oralitura e termos afins e, sabemos, muitas dessas produções indígenas mencionadas se encaixariam perfeitamente dentro do termo. No entanto, a proposta desta dissertação é estudar um ponto de hibridação, o momento em que as formas de expressão indígenas se encontraram com os conceitos ocidentais de literatura. É por isso que os textos escolhidos para o *corpus* são obras contemporâneas, escritas e com autores individualizados, dentro do conceito ocidental clássico de literatura. Isso não é de maneira alguma diminuir a importância das produções tradicionais coletivas, mas uma forma de manter o foco do trabalho.

Além disso, todos os autores de nosso *corpus* têm consciência de encontrarem-se em um entre-lugar, e afirmam que, embora o contato nem sempre seja fácil ou pacífico, não é mais possível ou desejável que se empreenda um retorno ao passado, reafirmando uma identidade de raiz. De acordo com os autores, como veremos, os povos indígenas americanos têm por característica uma abertura ao Outro a qual, através da busca de equilíbrio entre os aportes tradicional indígena e ocidental, resulta em uma identidade rizomática, marcada por uma eterna reconfiguração.

Com o interesse de investigar esse produto novo e fascinante, fruto das negociações transculturadoras que ocorrem já há mais de meio milênio, procuramos trabalhar com textos que explicitamente discordam de termos como “descoberta” e “Novo Mundo”, apresentando leituras alternativas da História. Mas como delimitar um *corpus* tão grande, tendo em vista que, como dissemos, todos os autores da “literatura indígena” com que decidimos trabalhar são, em grande medida, frutos desse processo de hibridação?

No Brasil, a escolha foi pautada, em primeiro lugar, pela visibilidade atingida pelos

autores, mas também pelo fato de estes serem alguns dos poucos autores indígenas brasileiros que se dirigem explicitamente a um público adulto. Trabalharemos com os textos **Metade Cara, Metade Máscara** e **Todas as vezes que dissemos adeus**, de, respectivamente, Eliane Potiguara e Kaká Werá Jecupé. Estes são, ao lado de Daniel Munduruku, os autores que alcançaram maior expressão em nosso país, trabalhando sempre com a identidade indígena e suas complexificações contemporâneas.

No contexto canadense, a escolha de apenas duas obras se fez extremamente difícil, visto que a quantidade de autores em circulação é muito maior, acumulando um volume impressionante de obras publicadas. Dentre os diversos critérios de escolha possíveis, optamos por trabalhar com os autores que receberam maior atenção de editoras, público e crítica. Essa instância tríplice levou à escolha de Thomas King (1943-) e Tomson Highway (1951-). O primeiro, por seu trabalho multidisciplinar que entrecruza constantemente fotografia, literatura, cinema e rádio, é inegavelmente o mais popular dos autores indígenas norte-americanos. Com um humor irônico e transgressor, King desfaz fronteiras, recolocando-as em um terreno instável e mutante. Entre suas obras, escolhemos **Green Grass, Running Water**, romance que, a partir da reescritura de histórias bíblicas, questiona a história dos começos. A obra de Highway é também de extrema importância no contexto canadense, sendo não raro apresentada como iniciadora de um movimento literário indígena no país. Ao contrário dos Estados Unidos, onde há uma tradição forte de romances, o Canadá teve sua literatura indígena em foco a partir do conjunto de peças de Tomson Highway, as quais trazem ao primeiro plano a vida na reserva. Foi apenas em 1998 que o autor escreveu seu primeiro (e até o momento único) romance, **Kiss of the Fur Queen**. Para além da expressividade e significação do autor no histórico da Literatura Indígena Canadense, o romance nos pareceu de extrema valia para o presente estudo, visto que lida com o momento fulcral do encontro entre a tradição oral indígena e a escola católica em língua inglesa. Em seu romance, Highway toma como base a experiência vivida por ele e seu irmão René desde as *residential schools* até o momento de equilíbrio entre a tradição e o novo aporte cultural, em uma defesa da hibridação como meio de sobrevivência.

Da focalização do trabalho

No período colonial canadense, devido às dificuldades diárias da vida em uma terra inexplorada e castigada por um clima inóspito, surgiu no Canadá toda uma tradição literária fundada na luta diária pela sobrevivência. É o que relata Margaret Atwood em **Survival**, de 1972. A obra, até hoje muito popular, esquematiza a literatura canadense anterior aos anos 70

a partir do eixo temático da sobrevivência. No entanto, Atwood observa que, devido às diversas condições geográficas, climáticas e históricas apresentadas pelo país, assim como a um certo estado de espírito regente entre os autores, a literatura canadense gravitava, sim, em torno da questão da sobrevivência, mas com uma perspectiva trágica, que mais freqüentemente tematizava o fracasso em sobreviver do que a sobrevivência em si. A sobrevivência ao clima e ao ataque de animais eventualmente deu espaço, sobretudo no Canadá francês, oprimido pela maioria britânica, a uma sobrevivência cultural. Para ambos os casos, a autora organiza as perspectivas de sobrevivência em quatro posições de vítima.

Na primeira posição, a vítima nega seu estado. Essa posição é geralmente tomada por uma vítima que se encontra em uma situação melhor que a de seus pares e teme perder os privilégios que possui. A segunda posição reconhece a vitimização, mas a atribui ao destino ou vontade divina, deslocando a verdadeira causa da vitimização a um outro elemento, não conseguindo, portanto, superá-la. A terceira dá um passo em direção à superação do papel de vítima, recusando tal categoria. O risco dessa posição é ficar preso na raiva e no ressentimento, impossibilitando qualquer tipo de mudança. É por isso que Atwood defende como necessária para um futuro bem-sucedido da literatura canadense uma quarta posição, a de “não-vítima criativa”. A autora postula: *“In Position Four, Victor/Victim games are obsolete. You don’t even have to concentrate on rejecting the role of Victim, because it is no longer a temptation for you”* (Atwood, 2002: 49).³

Foi a partir dessa leitura, e da provocação nela apresentada por Atwood para que os protagonistas do imaginário canadense finalmente sobrevivam, que surgiu a questão norteadora deste trabalho. Afinal, como os autores nativos canadenses se inserem nessa linha de pensamento, especialmente tendo em vista que, na História, seus povos estão entre as mais consagradas vítimas? A questão se fez ainda mais intrigante quanto posta ao lado da definição de *“literature of survivance”*, central na obra de Gerald Vizenor. De acordo com sua definição, *“survivance, in the sense of native survivance, is more than survival, more than endurance or mere response; the stories of survivance are an active presence”* (Vizenor, 1998: 15).⁴ A julgar por essa afirmação, parece que os autores indígenas se colocam, sim, em uníssono com Atwood, na posição de não-vítimas criativas.

É, portanto, com o objetivo de testar como se aplica, na contemporaneidade, o

³ “Na Posição Quatro, jogos de Vencedor/Vítima são obsoletos. Você nem precisa se concentrar em rejeitar o papel de Vítima, pois o papel já não é uma tentação para você”.

⁴ Ao longo do trabalho, o termo *survivance* não será traduzido, a fim de preservar a oposição *survival/survivance*. Esta *survivance* está relacionada ao que chamamos, em língua portuguesa, “sobrevivência ativa”. *“Survivance, no sentido de survivance nativa, é mais que sobrevivência, mais que resistência ou mera reação; as histórias de survivance são uma presença ativa.”*

conceito de sobrevivência às literaturas indígenas de dois países tão diversos como o Canadá e o Brasil que avaliaremos os textos de King, Highway, Potiguara e Jecupé. Esperamos que estes quatro textos, assim como as quatro direções cardeais, tão importantes nas culturas indígenas, possam nos orientar na busca de um ponto de equilíbrio.

1 O SURGIMENTO DA LITERATURA INDÍGENA NA AMÉRICA DO NORTE

1.1 Contexto histórico

Começamos pela premissa básica para falarmos de uma literatura de autoria indígena: esta é, por definição, uma forma nova e híbrida de expressão. Como sabemos, as nações indígenas que habitavam o continente até o período das grandes navegações e do expansionismo europeu possuíam uma cultura de caráter oral e, portanto, estavam longe do conceito europeu de “literatura”.

Isso ocorre não apenas porque as línguas autóctones das Américas não eram escritas, mas também e fundamentalmente porque não havia uma compartimentalização das histórias contadas. História, literatura, mitos e anedotas faziam todos parte de um aporte cultural que era transmitido, indistintamente, de geração para geração. Além disso, o conceito de autoria, fundamental para a literatura clássica, não existia. Ao menos não o conceito de autoria individual e com direitos autorais. Como destaca Louis Owens,

The concept of a single author for any given text, or of an individual who might conceive of herself or himself as the creative center and originating source of a story, or of the individual autobiography, would have made as little sense to pré-Columbian Native Americans as the notion of selling real estate. For the traditional storyteller, each story originates with and serves to define the people as a whole, the community (Owens, 1994:9).⁵

As histórias, então, pertenciam a uma determinada comunidade e, ao passá-las para as próximas gerações, aqueles encarregados de contá-las se colocavam não como autoridades, mas como membros de um grupo que cumprem uma tarefa que é, também, necessidade do próprio grupo.

Poderíamos afirmar que foi só com a chegada dos europeus e de sua missão “civilizatória” que os meios necessários para a expressão escrita de autores indígenas começaram a ser oferecidos, ou, em muitos casos, impostos. Isso aconteceu, principalmente, com a vinda de jesuítas e a formação das *boarding schools* (EUA) e das *residential schools* (Canadá), internatos administrados pela Igreja com o objetivo de educar crianças indígenas, desde os 5 aos 15 anos de idade.

A experiência de vida nesses internatos foi, em muitos casos, geradora de traumas, pela premissa que guiava a educação dada às crianças: “matar o índio no ser humano”. Isso

⁵ “O conceito de um único autor para qualquer texto, ou de um indivíduo que possa se conceber como centro criativo e fonte originária de uma história, ou da autobiografia individual, teria feito tão pouco sentido aos Nativos Americanos quanto a noção de venda de terrenos e imóveis. Para o *storyteller* tradicional, cada história se origina com e serve para definir o povo como um todo, a comunidade”.

quer dizer que, ao contrário de outros colonizadores que acreditavam no genocídio *per se*, aquele que dizimou populações inteiras nas Américas Central e do Sul, os colonizadores norte-americanos⁶ acreditavam em um, por assim dizer, genocídio cultural.⁷ Era freqüente que as crianças fossem separadas de seus irmãos e proibidas de falarem suas línguas maternas. Em *The Disempowerment of First North American Native Peoples and Empowerment Through Their Writing*, Jeanette Armstrong (1948-), descendente dos Okanagan da Colúmbia Britânica canadense, descreve a experiência nesses internatos da seguinte forma:

There is no other word other than totalitarianism which adequately describes the methods used to achieve the condition of my people today. Our people were not given choices. Our children, for generations, were seized from our communities and homes and placed in indoctrination camps until our language, our religion, our customs, our values, our societal structures almost disappeared. This was the residential school experience (Armstrong, In: Moses; Goldie, 1998, 239).⁸

Como se pode perceber no texto de Armstrong, os mais graves resultados dessa experiência foram a aculturação e a alienação dessas crianças de suas comunidades. Muitos chegaram a perder a capacidade de comunicação em língua materna. Por outro lado, no entanto, esses jovens continuavam sendo marginalizados pela sociedade, o que fazia com que se encontrassem muitas vezes literalmente perdidos entre dois mundos. Esse sentimento de desespero levou muitos deles ao suicídio, à violência, ao abuso de drogas e de álcool, problemas que ainda hoje são sentidos com força em meio a muitos grupos indígenas.

No entanto, se essa experiência gerou tantas dores e sofrimentos, há alguns autores que, em uma tentativa de superar os traumas sofridos, subvertem a experiência negativa dos internatos ao utilizarem o que lhes foi imposto como meio de transgressão e descolonização. Assim, podemos destacar a afirmação feita por Kevin Matthews sobre Tomson Highway como emblemática desse uso subversivo da língua imposta:

⁶ Tratamos aqui da América do Norte anglófona, ainda que o *corpus* literário do trabalho seja essencialmente canadense, pois, além de esta divisão política ocidental ser muito questionada por tribos que se situam na fronteira entre os dois países, trabalharemos, do ponto de vista teórico-crítico, com autores canadenses e estadunidenses.

⁷ A afirmação se aplica mais especificamente ao caso do Canadá, onde as populações indígenas não sofreram deslocamento de suas regiões de origem. Nos Estados Unidos, embora tenha havido um certo esforço educacional por parte de missionários nas *boarding schools*, observamos uma situação um pouco diferente. A história do país está fortemente marcada por episódios violentos como: a *Trail of Tears*, na qual, após o estabelecimento do Indian Removal Act, em 1830, milhares de indígenas morreram durante o deslocamento do Sul para o Oeste dos Estados Unidos; a Batalha de Little Bighorn (1876); e o Massacre de Wounded Knee (1890).

⁸ “Não há outra palavra além de totalitarismo que descreva adequadamente os métodos utilizados para chegar-se à condição de meu povo hoje. Nossos povos não tiveram escolha. Nossas crianças, por gerações, foram tiradas de nossas comunidades e lares e colocadas em campos de doutrinação até que nossa língua, nossa religião, nossos costumes, nossos valores, nossas estruturas sociais quase desapareceram. Essa foi a experiência das *residential schools*.”

Like many survivors, he takes new strength from the ordeal. In trying to supplant his native language and religion, the residential schools and the city provided him with new languages, new repertoires. However, his original repertoire survives. Instead of fettered, his vocabulary is supplemented, and this is likely the key to his survival, and the survival of Cree culture (Matthews, 1995).⁹

Também Jeanette Armstrong afirma que, embora muitos dos danos sejam irreparáveis, a tarefa do escritor indígena é afirmar a força de seu povo, retomar a voz e o poder que lhes foram tolhidos através da imposição cultural. No entanto, ela destaca que essa afirmação não deve ser feita de maneira hostil, mas através de um princípio co-operativo, o qual deve sempre reger o mundo e as relações humanas:

We must see ourselves as undefeatably pro-active in a positive sense and realize that negative activism actually serves the purpose of the cultural imperialism practised on our people. Lies need clarification, truth needs to be stated, and resistance to oppression needs to be stated, without furthering division and participation in the same racist measures (Armstrong, In: Moses; Goldie, 1998: 241).¹⁰

Gerald Vizenor (Chippewa/Ojibway) (1934-) é bastante enfático ao rejeitar a vitimização dos estudantes de internatos indígenas, defendendo que olhá-los dessa forma é diminuir a força e a coragem que tiveram ao buscar uma educação que, acreditavam, lhes seria fundamental. Em suas palavras,

No one in our time has the right to renounce the courage and humor of native students in boarding schools at the turn of the century; no one has the right to erase the virtues and reason of their parents or the ardent manners of certain teachers. The government created the conditions that menaced native traditions, and to shame the spirit, nerve and bravery of the students is to recant their memories(Vizenor, 1995: 13).¹¹

É apenas buscando compreender como as *residential schools* podem ter sido espaços de crescimento e sensibilização artística, mesmo para aqueles que sofreram com a experiência, que teremos as condições de entender a motivação que os autores aqui tratados tiveram para tomar a palavra e colocá-la por escrito. Nesse espírito, gostaríamos de passar a

⁹ Como muitos sobreviventes, ele adquire uma nova força das provações. Ao tentar suplantar suas língua e religião nativas, as *residential schools* e a cidade lhe forneceram novas linguagens, novos repertórios. No entanto, seu repertório original sobrevive. Ao invés de restrito, seu vocabulário é suplementado, e esta é provavelmente a chave de sua sobrevivência, e da sobrevivência da cultura cri.

¹⁰ “Precisamos nos ver como inderrotavelmente pró-ativos em um sentido positivo e perceber que o ativismo negativo na verdade serve ao propósito do imperialismo cultural praticado sobre nosso povo. Mentiras devem ser esclarecidas, a verdade deve ser afirmada, e a resistência à opressão deve ser afirmada, sem dar continuidade à divisão e à participação nas mesmas medidas racistas”.

¹¹ “Ninguém em nosso tempo tem o direito de renunciar à coragem e ao humor dos estudantes nativos das *boarding schools* na virada do século, ninguém tem o direito de apagar as virtudes e a razão de seus pais ou a conduta zelosa de determinados professores. O governo criou as condições que ameaçaram as tradições nativas e desonrar o espírito, a força e a bravura dos estudantes é desdizer suas memórias”.

uma revisão das primeiras manifestações literárias e da formação das literaturas autóctones das Américas.

1.2 Das primeiras manifestações literárias à formação de um sistema

Tendemos a colocar N. Scott Momaday (1934-), estadunidense de origem Kiowa, como o iniciador da literatura nativa norte-americana. O autor, com seu **House Made of Dawn** (1968), foi o primeiro indígena a receber um Prêmio Pulitzer (1969) e, desde então, é reconhecido como marco inicial da *Native American Renaissance*, nome dado a uma florescência de obras de autoria indígena, iniciada nos anos sessenta e que segue em ascendência até os dias de hoje.

É claro que o estabelecimento de um momento inicial tão preciso é, senão impossível, muito difícil de ser feito com rigor e justiça. Louis Owens afirma que, antes de 1968, nove romances de autores indígenas estadunidenses haviam sido publicados: **Joaquin Murieta**, de John Rolling Ridge (1854), **Queen of the Woods**, de Simon Pokagon (1899), **Cogewea, the Half-Blood**, de Mourning Dove (1927), três romances do autor cherokee John Milton Oskison nos anos 1920 e 1930, **Sundown**, de John Joseph Matthews (1934), **The Surrounded** (1936) e **Runner in the Sun** (1954), de D'Arcy McNickle (Owens, 1994: 24). No entanto, embora essas obras venham cada vez mais sendo resgatadas pela crítica e recebendo apreciações positivas, as quais as colocam como importantes esforços de descolonização, ainda há razões suficientes para considerarmos Momaday como o precursor dessa nova literatura. Sua obra recebeu especial atenção do público e firmou um padrão narrativo que repercutiu em obras sucessoras, tais como **Ceremony**, de Leslie Marmon Silko (1977).

No Canadá, encontram-se talvez ainda menos manifestações literárias antes dos anos 1960. Nota-se, durante o século 19, o surgimento de alguns relatos, especialmente autobiográficos, de autores como Joseph Brant (mohawk) e George Copway (ojibway). Emily Pauline Johnson destaca-se com uma série de publicações no início do século 20. No entanto, para além da quase-ausência de publicações de autores indígenas no Canadá até o final dos anos 1960, quando esses povos receberam cidadania e direito a voto, Hartmut Lutz lembra que mesmo essas obras eram costumeiramente coletadas, traduzidas e não raro bastante editadas por missionários, antropólogos e mesmo amadores (Lutz, 2002:210).

Em 1969, Harold Cardinal lançou **The Unjust Society**, sendo seguido por uma quantidade crescente de autores durante os anos 70. Alguns dos principais exemplos são: **Half-Breed**, de Maria Campbell (1973), **Prision of Grass**, de Howard Adams, e **Bobbi Lee**:

Indian Rebel, de Lee Maracle (ambos de 1975). No entanto, essa *renaissance* marcada nos Estados Unidos pela obra de Momaday parece ter encontrado similar força no Canadá apenas em 1987, com a turnê nacional da peça **The Rez Sisters**, de Tomson Highway. Foi só então, no final dos anos 1980 e início dos 1990, que começou a se formar no Canadá um sistema literário indígena. Nessas décadas, os autores indígenas começaram a encontrar cada vez mais editoras dispostas a publicar suas obras, com um respectivo e nascente público leitor, além de receber atenção da crítica especializada. Junto a isso, trabalhos acadêmicos dando conta de tal material foram importantes para a legitimação das literaturas indígenas, contribuindo para que fossem cada vez mais freqüentemente publicadas.

1.3 Aportes teóricos para a análise de literaturas indígenas

Estamos aqui falando do surgimento, em um espaço de poucas décadas, de uma literatura inteiramente nova e criativa. É natural que, com o crescente interesse pelo tema, cresça também a quantidade de trabalhos acadêmicos dispostos a estudá-lo.

Como já mencionamos, as literaturas autóctones das Américas, em sua forma escrita e autorizada, são construtos culturais contemporâneos, frutos de uma série de condições criadas desde a chegada de Colombo. Além disso, elas surgem em um momento em que o mundo está mudando muito rapidamente, com o avanço dos meios de comunicação, o surgimento de mercados comuns internacionais e uma série de outros fatores, os quais se convencionou agrupar sob o termo globalização.

Esse mundo de estreitamento de laços, encurtamento de distâncias, migrações e travessias originou expressões culturais novas e criativas, as quais, por sua vez, foram estudadas por autores filiados às também contemporâneas áreas dos Estudos Culturais e Pós-coloniais.

Ashcroft, Griffiths e Tiffin publicaram, em 1989, a primeira edição de **The Empire Writes Back**, obra até hoje tida como fundamental para se iniciar qualquer reflexão a partir do ponto de vista das teorias pós-coloniais. Nessa obra, os autores descrevem como “pós-colonial” toda a cultura afetada pelo processo imperial, do momento da colonização aos dias de hoje (Ashcroft; Griffiths; Tiffin, 2003: 2) e, ao falar mais especificamente das literaturas pós-coloniais, colocam como ponto comum entre todas elas o fato de que

they emerged in their present form out of the experience of colonization and asserted themselves by foregrounding the tension with the imperial power, and by emphasizing their differences from the assumptions of the imperial centre. It is this

which makes them distinctively post-colonial (Ashcroft; Griffiths; Tiffin, 2003: 2).¹²

Apesar de os autores jamais mencionarem entre seus exemplos obras publicadas por indígenas norte-americanos, o fato é que muito do que se diz sobre as literaturas pós-coloniais seria aplicável ao estudo de autores indígenas, oferecendo uma reflexão interessante sobre as motivações e os mecanismos de expressão utilizados nessas obras. Note-se, por exemplo, a dialética entre lugar, deslocamento e identidade, tema recorrente nos estudos pós-coloniais, e que coincide com as preocupações de autores indígenas. Observamos em obras como as já citadas **House Made of Dawn** e **Ceremony**, assim como **Winter in the Blood**, de James Welch, um padrão narrativo que se repete, com um herói que se encontra alienado ou em conflito com sua cultura e, após um processo de cura e re-inserção, atinge o equilíbrio no retorno físico e/ou espiritual a sua comunidade. Essas obras, fundadoras da *American Indian Renaissance*, estabeleceram um padrão de texto focado no entre-lugar identitário, que se repete até os dias de hoje em obras como **Green Grass, Running Water** (1993), de Thomas King, estudada no âmbito da presente dissertação.

Sendo, portanto, uma literatura produzida no espaço de negociação entre dois mundos – o do colonizador e o do colonizado –, a literatura indígena se apresenta muitas vezes como um local de combate e dissolução de históricas posições de vítima. É por isso, por exemplo, que a língua inglesa, historicamente apresentada como elemento de alienação e aculturação, é colocada nesses textos em função quase tão central quanto alguns personagens. Ela é colocada como arma de que os indígenas se apropriam a fim de transgredir o próprio poder que a impôs. Através de uma reconfiguração da sintaxe, do uso de termos não-traduzidos das línguas indígenas e de uma sonoridade especialmente oral, esses autores tomam a língua do colonizador e, nas palavras de Chinua Achebe, fazem-na suportar a carga de sua experiência (*apud* Ashcroft; Griffiths; Tiffin, 1989: 38).

A partir dessa percepção, poderíamos dizer, então, que o principal elemento comum entre estudos culturais e pós-coloniais para a análise de textos indígenas é o *hibridismo*. Herdado das teorias lingüísticas do discurso de Bahktin, o hibridismo é relacionado às culturas pós-coloniais por ser o fenômeno clássico dos espaços de renegociação identitária e cultural.

Post-colonial culture is inevitably a hybridized phenomenon involving a dialectical

¹² “elas emergiram em sua forma presente a partir da experiência da colonização e se afirmaram trazendo a tensão com o poder imperial ao primeiro plano e enfatizando suas diferenças das suposições do centro imperial. É isso que as faz distintamente pós-coloniais”.

relationship between the ‘grafted’ European cultural systems and an indigenous ontology, with its impulse to create or recreate an independent local identity. Such construction or reconstruction only occurs as a dynamic interaction between European hegemonic systems and ‘peripheral’ subversions of them (Ashcroft; Griffiths; Tiffin, 2003: 220).¹³

O conceito, que tem em Néstor Garcia Canclini seu principal pensador, será utilizado aqui preferencialmente a termos como mestiçagem e sincretismo, pois se funda mais em misturas culturais do que étnicas ou religiosas (Canclini, 1998: 19). À visão de Canclini, parece-nos apenas necessário apresentar uma ressalva: o autor afirma que, atualmente, todas as culturas são de fronteira e todas as artes se desenvolvem em relação com outras artes (p. 348). Essa afirmação pode ser em ampla medida verdadeira, mas não se legitima inteiramente, pois devemos levar em consideração o nosso desconhecimento de todas as culturas. Assim como sabemos haver povos amazônicos que ainda não tiveram contato com o mundo industrializado da educação eurocêntrica, podemos suspeitar que haja muitos outros povos em semelhante posição, sobre os quais não conhecemos o suficiente para julgar.

Nesse sentido, talvez seja melhor ficarmos com a definição de Homi Bhabha, para quem o hibridismo implica tanto a condição da autoridade colonial/cultural quanto os processos de negociação cultural que se originam. O autor está mais interessado na ambivalência engendrada por negação, deslocamento, repetição e questionamento da autoridade. Esse elemento combativo posto em relevo por Bhabha, intrínseco a uma zona de negociação, parece ser fundamental para nosso estudo. O autor privilegia em sua definição a liminaridade do híbrido, enquanto Canclini trata da resistência contra-hegemônica das classes subalternas, diametralmente opostas à cultura dominante. Essa oposição tão forte engendra o risco de um “marginocentrismo”, uma reificação da cultura de margem que, apropriada pelo centro, apenas perpetua binarismos e preconceitos. Para uma literatura nascida tão obviamente da relação com o ocidental, parece ser mais natural uma negociação que uma oposição. Portanto, falar de hibridismo é também falar de transculturação; ambos são processos contínuos e recíprocos de negociação cultural que ocorrem nas “zonas de contato”.¹⁴

Ademais, cabe lembrar que não podemos nos deixar levar por utopias multiculturais como a de que, de acordo com Ashcroft, Griffiths e Tiffin, “*The post-colonial world is one in*

¹³ “A cultura pós-colonial é inevitavelmente um fenômeno que envolve uma relação dialética entre os sistemas culturais europeus ‘enxertados’ e uma ontologia indígena, com seu impulso para criar ou recriar uma identidade local independente. Tal construção ou reconstrução apenas ocorre como uma interação dinâmica entre os sistemas hegemônicos europeus e as subversões ‘periféricas’ deles”.

¹⁴ Termo utilizado por Mary Louise Pratt em “**Imperial Eyes: travel writing and transculturation**” para se referir “ao espaço dos encontros coloniais, o espaço no qual povos geograficamente e historicamente separados entram em contato um com o outro e estabelecem relações contínuas, geralmente envolvendo questões de coerção, desigualdade radical e conflito obstinado” pp. 6-7.

which destructive cultural encounter is changing to an acceptance of difference on equal terms".¹⁵ Sabemos que culturalmente ainda há algum caminho a ser percorrido até que as diferenças tenham a mesma exposição e valorização, seja em prateleiras de livrarias, seja em cursos acadêmicos. E, se levarmos essa reflexão ao nível social, veremos que o caso é ainda mais grave. Por melhores que sejam as intenções do discurso pós-colonial e do multiculturalismo no sentido de engendrar uma pluralidade respeitosa, percebemos claramente, tanto no Brasil quanto no Canadá, que a afirmação de uma diversidade cultural, a valorização da música, da dança e das artes indígenas (ou de qualquer outra minoria) serve mais frequentemente para mascarar preconceitos e marginalizações socioeconômicas.

Por isso, talvez, autores como Thomas King se opõem tão fortemente à mera sugestão do pós-colonial como aporte teórico para o estudo de literaturas indígenas. Em seu célebre ensaio, *Godzilla vs. Post-colonial*, o autor afirma que, apesar de não ser um teórico, conhece e teme presunções, sobretudo aquelas implicadas quando se utiliza o pós-colonialismo para falar dos indígenas. De acordo com o autor,

Pre-colonial literature, as we use the term in North America, has no relationship whatsoever to colonial literature. The two are neither part of a biological or natural cycle nor does the one anticipate the other, while the full complement of terms – pre-colonial, colonial, and post-colonial – reeks of unabashed ethnocentrism and well-meaning dismissal, and they point to a deep-stated assumption that is at the heart of most well-intentioned studies on Native literatures (King, In: Heble; Pennee; Struthers, 1997: 242).¹⁶

Ele ainda destaca o caráter progressivo da terminologia, em uma crítica que ressoa a de praticamente todos os autores indígenas que já refletiram sobre o termo: as teorias pós-coloniais, ao pretender criticar binarismos, noções de centro e periferia e uma visão progressista da literatura, acabam carregando em seu próprio rótulo o preconceito que se propõe a dissolver, subjugando o estudo da cultura indígena à presença ou não de colonizadores nas Américas.

1.4 Reflexões nativas para a construção de uma teoria autóctone

Na tentativa de estabelecer um breve panorama das teorizações apresentadas por autores indígenas como alternativa aos estudos culturais e pós-coloniais, seguiremos aqui

¹⁵ “O mundo pós-colonial é um mundo no qual o encontro cultural destrutivo está se transformando em uma aceitação da diferença em mesmos termos”.

¹⁶ “A literatura pré-colonial, como costumamos chamá-la na América do Norte, não tem qualquer relação com a literatura colonial. As duas nem são parte de um ciclo natural ou biológico nem uma antecipa a outra, enquanto a complementação total dos termos – pré-colonial, colonial e pós-colonial – está impregnada de um etnocentrismo descarado e de uma destituição bem-intencionada, e apontam para uma presunção muito pronunciada que está no cerne da maior parte dos estudos bem-intencionados sobre literaturas nativas”.

Elvira Pulitano e os autores que esta apresenta em **Toward a Native Canadian Critical Theory**. Optamos por tomar a obra de Pulitano como ponto de partida para esta reflexão pelo fato de ser o primeiro livro completo dedicado à busca de alternativas teóricas autóctones para o estudo do conjunto expressivo de obras que forma a literatura indígena contemporânea da América do Norte.

Nas culturas indígenas, a linguagem é vista como altamente performativa, possuindo o poder de criar e transformar o mundo. Paula Gunn Allen compartilha dessa idéia e a coloca no centro de seu trabalho crítico. A autora acredita que a chave para a sobrevivência e a afirmação dos povos indígenas é retomar a memória e as histórias do passado, rechaçando a visão patriarcalista imposta pelo discurso eurocêntrico opressor e retomando o ginocentrismo característico dos povos indígenas no período pré-colombiano. Em seus ensaios, a autora cria textos altamente híbridos, nos quais gêneros como Antropologia, Historiografia, Estudos Culturais, Estudos Femininos, Psicologia e Oratória se misturam para expressar um pensamento indígena, o qual não está vinculado às divisões de gênero canônicas.

Sua perspectiva crítica separatista, com uma visão de mundo rigidamente ginocêntrica, no entanto, acaba ironicamente legitimando as categorias binárias que separam Eu/Outro, colonizador/colonizado, hegemônico/subalterno. Ademais, para quem se dedica a uma forma de escrita tão subversiva, a autora apresenta contradições que não passam sem causar alguma estranheza. Pulitano, em **Toward a Native American Critical Theory**, questiona:

How can a theory that acknowledges the vitality and ongoing adaptability of the oral tradition be essentialist? More significantly, how can Allen's transformational writing, a writing that utilizes the performative dimension of verbal art, remain trapped in essentialist positions? (Pulitano, 2003:25).¹⁷

Ao negar qualquer cruzamento ou encontro com o aporte teórico ocidental, partindo do pressuposto de que a interpretação de material tribal por não-índios é sempre inadequada, a autora acaba por fazer uma afirmação um tanto extremista sobre a identidade indígena e sobre quem pode ou não falar em nome dela. Assim, Allen corre o risco de criar uma antítese igualmente preconceituosa dos parâmetros ocidentais de autoridade sobre o discurso, retornando à questão insolúvel da identidade indígena. Será que o fato de ser índio ou parcialmente índio faz com que o entendimento das culturas “indígenas” seja maior? Será

¹⁷ “Como pode uma teoria que reconhece a vitalidade e constante adaptabilidade da tradição oral ser essencialista? Mais significativamente, como pode a escrita transformativa de Allen, uma escrita que utiliza a dimensão performativa da arte verbal, permanecer presa em posições essencialistas?”

que, como afirma a autora, “*Indians never think like Whites*” (apud Pulitano, p. 54)?¹⁸ E quando a própria autora refere-se a si mesma como uma índia “de verdade” (*real indian*), a que está se referindo?

Além disso, precisamos lembrar dos autores indígenas favoráveis ao hibridismo e às renegociações culturais. Ao fazer afirmações tão radicais, Allen corre o risco de desautorizar tais autores, colocando-os como “menos índios”, e de desvalorizar estudos sérios realizados por intelectuais não-indígenas, os quais poderiam contribuir para a valorização de sua cultura.

A mesma espécie de totalitarismo cultural é observada por Pulitano nas obras de Robert Allen Warrior e Craig S. Womack. Ambos os autores rejeitam as noções de hibridismo, pois o consideram uma maneira de deslocar o foco de uma descolonização que é urgente e colocá-lo em uma forma de determinismo utópico que isenta o poder colonizador e imperialista da culpa e desmobiliza as sociedades tribais de sua luta por afirmação identitária e cultural. Pulitano critica duramente essa posição “tribocêntrica” dos autores, dizendo que eles não atingem a descolonização através de seus textos radicais, fazendo, em verdade, o inverso: “*parrotting the master’s language, but with the terms reversed and without ‘signifying’ any difference*” (Pulitano, 2003: 62).¹⁹

Outro aspecto a ser notado nos discursos de Allen, Warrior e Womack é a contradição irônica engendrada por sua ênfase na necessidade imperiosa de se construir uma intelectualidade indígena soberana. Eles negam terminantemente qualquer associação a uma crítica não-indígena, alegando que esta se encontra embebida em uma hermenêutica ocidental, a qual nada tem a ver com a visão de mundo indígena. O que os autores esquecem de explicar é sua própria posição, igualmente híbrida e altamente privilegiada a partir de um lugar acadêmico de formação e enunciação. Como pregar soberania e separatismo quando se é fruto do próprio sistema criticado, não conseguindo abafar as ressonâncias dessa educação?

Enfim, essas são algumas críticas apresentadas sobre o pensamento dos autores que, se são de extrema importância para a formação de um aporte crítico que leve à Teoria Crítica da Literatura Nativa Americana idealizada por Pulitano, parecem incorrer em uma mesma contradição. A fim de valorizar as histórias orais, chaves da cultura indígena em geral e talvez o elemento básico de diferenciação entre as narrativas escritas ocidentais e indígenas, Womack promove um retorno idealizado ao passado, reproduzindo, de acordo com Pulitano, o erro de Paula Gunn Allen:

¹⁸ “Índios nunca pensam como Brancos”.

¹⁹ “Papagaiando a língua hegemônica, mas com termos invertidos e sem ‘significar’ qualquer diferença”.

As does Allen in taking a gynocentric perspective, Womack appeals to a supposedly authentic past in terms of one shared culture, a sort of collective one true self to reinforce the idea of nationhood. While his intent is to demystify the notion of oral tradition as an ethnographic artifact and illustrate the crucial role of stories within the political life of a tribal culture, his position raises many doubts about the concept of tradition and cultural identity (Pulitano, 2003:92).²⁰

O que não se pode fazer, portanto, é cair na armadilha das comunalidades. Em primeiro lugar, tanto as obras literárias quanto o *corpus* teórico-crítico formado em torno das literaturas nativas norte-americanas vêm provando que a melhor maneira de inserir uma presença contemporânea e ativa das sociedades indígenas é através do instrumento da hibridação, formando uma identidade nas “zonas de contato”. Ao tentarem evitar que os elementos culturais advindos das culturas eurocêntricas dominem os elementos tradicionais indígenas, os autores acabam se colocando no frágil terreno das definições identitárias. Ao quererem excluir, por força da teoria, um aporte ocidental que é evidente nos textos e na vida cotidiana, os autores acabam afirmando uma tradição e uma identidade cultural indígena essencialista, repetindo a posição dos colonizadores que criticam. O que se quer dizer, portanto, é que o radicalismo da crítica pode sair pela culatra, retomando uma visão estereotipada de quem é ou não indígena. Deve-se, portanto, tomar cuidado para não apagar as diferenças entre comunidades indígenas (e também internas a elas) na ânsia de estabelecer uma identidade indígena forte e contrária à ocidental.

Uma proposta alternativa, a qual enfatiza uma visão fluida de identidade, apostando em discursos híbridos e multigenéricos para reproduzir uma realidade igualmente multifacetada, é apresentada pelas escrituras mestiças de Greg Sarris (pomo-judeu) e Louis Owens (choctaw-chokechee-irlandês). Ambos trabalham com o imbricamento entre histórias, teorias, relato pessoal e comentário ambientalista para construir uma teoria crítica relevante aos textos indígenas. Como ressalta Elvira Pulitano, aquela que talvez seja a principal característica comum a todas as comunidades indígenas (junto ao *storytelling*, acrescentaríamos nós) é uma noção de interconectividade entre todas as coisas e seres do mundo, a qual leva a uma visão holística e muito próxima do conceito de panteísmo.

Ao contrário dos autores anteriormente mencionados, Sarris e Owens problematizam os conceitos de uma “perspectiva nativa” e de uma teoria exclusivamente nativa para lidar com os textos dos autores indígenas contemporâneos. Ambos focalizam uma teoria não

²⁰ “Como faz Allen ao assumir uma perspectiva ginocêntrica, Womack apela para um passado supostamente autêntico em termos de uma cultura compartilhada, uma espécie de eu coletivo único verdadeiro para reforçar a idéia de nacionalidade. Enquanto sua intenção é desmistificar a noção de tradição oral como um artefato etnográfico e ilustrar o papel crucial das histórias dentro da vida política de uma cultura tribal, sua posição levanta muitas dúvidas sobre o conceito de tradição e identidade cultural”.

apenas analítica e crítica, mas efetivamente criativa e aberta, a fim de dar conta de uma identidade em constante movimento. O fechamento não é o interesse, assim como não o é a aceitação dos modelos prontos de teoria ocidental. Os autores escrevem de dentro do sistema eurocêntrico, aceitando que é lá que se forma a intelectualidade indígena contemporânea, assim como seus objetos de análise literária, mas com uma aceitação cautelosa. Owens, por exemplo, abraça as noções pós-coloniais de fronteira e zonas de contato para forjar um espaço movente e fecundo a partir do qual escreve para além do centro metropolitano. É por isso que podemos dizer que o discurso do autor se encontra fortemente relacionado ao espaço do *trans*. Ele aproveita instrumentos oferecidos pela educação metropolitana para atravessá-la e ir além, transgredindo-a através de seu papel de mediador cultural.

we do not have the luxury of simply opting out, because whether or not we are heard by Said, Sollors, or others, we already function within the dominant discourse. To think otherwise is naïve at best, for the choice was made for us generations ago. Half a millenium of European attempts to both eliminate and reimagine the Indian has resulted in a hybridized, multicultural reality recognized in fiction as long ago as the 1920s and '30s by such Native American writers as Mourning Dove, McNickle and Mathews The very act of appropriating the colonizer's discourse and making it one's own is obviously collaborative and conjunctural (Owens, 1998:52).²¹

Como autores mestiços que são, estudando discursos altamente híbridos, Sarris e Owens utilizam (e nisso se aproximam a Allen, Warrior e Womack) recursos da oralidade em seus artigos e ensaios. Histórias ancestrais e pessoais são costuradas à reflexão, destacando uma forma diferente de pensar e ensinar sobre o mundo e reiterando a necessidade de trabalhar em zona de fronteira a fim de dar consistência a formas de pensar que não são diretas e cartesianas. É essa movência que os torna, nas palavras de Arnold Krupat, intelectuais de fronteira (*border intellectuals*). E são esses intelectuais que, fazendo uso de seus múltiplos aportes, constroem um texto híbrido que marca a diversidade que nele está contida. No entanto, como destaca Sarris, em **Keeping the Slug Woman Alive**, “*a borderland position often is not an easy or comfortable one to be in, nor does it guarantee a project or report agreeable and intelligible to all of the communities involved*” (Sarris, 1993:

²¹ “Não podemos nos dar ao luxo de simplesmente optar por não fazer parte, pois sejamos ou não ouvidos por Said, Sollors, ou outros, já funcionamos dentro do discurso dominante. Pensar o contrário é no mínimo ingênuo, pois a escolha foi feita por nós há gerações. Meio milênio de tentativas européias de eliminar e reimaginar o índio resultou em uma realidade híbrida e multicultural na ficção já desde os anos 1920 e 30, por autores nativos americanos como Mourning Dove, McNickle e Mathews (...). O próprio ato de apropriar o discurso do colonizador e torná-lo seu é obviamente colaborativo e conjuntural.”

69).²² Essa afirmação é importante, pois não nos deixa cair na armadilha conceitual da hibridação que, como temem muitos, pode, na tentativa de incluir toda a diversidade, eliminar as diferenças. Cada um dos resultados híbridos do encontro privilegiará aspectos diversos, os quais os tornarão relevantes e significativos para alguns, mas não para todos que compartilharam da experiência do encontro. Como bem postula Pulitano, “*by conceptualizing the reality of indigenous people as something other than Other, Native American intellectuals might help decenter the very essence of subjectivity*” (Pulitano, 1993: 139).²³

Elvira Pulitano termina seu livro com um capítulo sobre Gerald Vizenor. No entanto, como este é o autor sobre o qual estará fundada a maior parte da base teórica do presente trabalho, seguiremos com a apresentação de duas visões teóricas contemporâneas, a saber as de Thomas King e Neal McLeod, para só depois dedicarmos um subcapítulo a Vizenor e sua “*literature of survivance*”.

Thomas King, talvez o autor indígena mais aclamado, com seu humor subversivo e a transição entre diversos meios (literatura, rádio, cinema, fotografia), publicou em 1997 o ensaio intitulado *Godzilla vs. Post-Colonial*, no qual se opõe ao termo pós-colonial por sua pretensa progressividade, conforme mencionamos anteriormente. Nesse artigo, a fim de lidar com os textos advindos do encontro entre europeus e indígenas a partir da chegada de Colombo, King propõe algumas nomenclaturas alternativas, nas quais não estão intrínsecos privilégios ou preponderâncias de uma literatura sobre outra.

Para ele, literatura tribal (*tribal literature*) é o nome que se pode dar ao conjunto de textos produzido, em língua indígena, por membros de uma tribo para ser lido apenas por sua comunidade. A literatura polêmica (*polemical literature*) é constituída por textos em língua nativa ou estrangeira (inglês, francês, etc.), tematizando o encontro e o embate de culturas ou ilustrando a preponderância dos valores e tradições nativos sobre os não-nativos. A literatura interfusional (*interfusional literature*) é aquela em cujo texto ocorre a mistura de formas orais e escritas. Nesses textos, a estrutura, a sintaxe e a sonoridade são todas construídas com o fim de criar uma voz oral dentro do texto escrito. Por fim, a literatura associativa (*associational literature*) é aquela que está sendo produzida pela maior parte dos autores indígenas contemporâneos. Textos que, ao invés de enfocarem o conflito, descrevem a vida de uma

²² “Uma posição de fronteira frequentemente não é um lugar fácil ou confortável para se estar, e nem ela garante ou projeto ou relação agradável e compreensível com todas as comunidades envolvidas.”

²³ “Ao conceitualizar a realidade dos povos indígenas como algo diferente de Outro, os intelectuais nativos americanos podem ajudar a descentralizar a própria essência da subjetividade.”

comunidade, sem um grande evento central ou um protagonista único e evidente. Ao evitar momentos-clímax e reviravoltas, essa literatura empreende a tarefa de lembrar a comunidade de suas histórias e valores, marcando uma presença indígena livre de estereótipos e falsos espiritualismos.

Essa terminologia apresentada por King é, ainda que pouco desenvolvida, incrivelmente operante no sentido de formar uma visão geral do que está sendo produzido pelos autores indígenas norte-americanos. É claro que essas categorias podem se entrecruzar dentro de algumas obras, como ocorre nos próprios textos de King, ao mesmo tempo interfusionais, por seu jogo constante com a oralidade (vide personagens como Ahdamn e J. Hovaugh), e associativos, apresentando uma série de personagens indígenas que constantemente se movem entre a cidade e a reserva. Portanto, acreditamos que qualquer esforço no sentido de definir um rumo para a teoria da literatura indígena norte-americana deve contar com esse importante vislumbre oferecido por um autor que simultaneamente faz literatura e reflexão teórico-crítica sobre ela.

Em muitas obras daquela que King chama literatura polêmica, temos os valores indígenas sobrepujando os ocidentais. Também na literatura associativa, vemos personagens que, de uma opinião ambígua ou negativa sobre a vida na reserva, acabam retornando definitiva ou provisoriamente ao seio de suas comunidades. Ao falar da *Native American Renaissance*, inclusive, já mencionamos alguns títulos em que a estrutura narrativa aponta ao retorno de um protagonista alienado à vida comunitária. Poderíamos dizer, então, que um dos fortes eixos temáticos para o estudo de literatura indígena na América do Norte é o do retorno ao lar. É a partir dessa idéia que Neal McLeod (cri), desenvolve uma reflexão teórica sobre os rumos dessa literatura na contemporaneidade.

O autor parte da experiência das *residential schools* e da conseqüente alienação para falar da característica híbrida dessas literaturas. Para tanto, McLeod se apóia no instrumental oferecido pelas teorias pós-coloniais, especialmente a de Homi K. Bhabha. Segundo ele, à “diáspora espacial” (*spatial diaspora*), que tirou índios de suas terras, seguiu-se uma “diáspora ideológica” (*ideological diaspora*), na qual o exílio é encenado na forma da alienação da memória coletiva de seu povo. O processo de retorno ao lar (*coming home*), então, corresponderá, como parece ser consenso entre os autores estudados, ao *storytelling*, pois, segundo o autor, “[t]o tell a story is to link, in the moment of its telling, the past to the

present and the present to the past” (McLeod, 2001: 17).²⁴ McLeod ainda afirma que “[t]he process of “coming home” through stories could be thought of as the experience of discerning the liminal space between [Cree] culture and the mainstream society” (McLeod, 2001: 20).²⁵

Nota-se que o autor vê esse processo de retorno através das histórias não de forma purista e nostálgica, mas a partir de um entre-lugar chamado lar ideológico (*ideological home*). Este é um local interpretativo indígena a partir do qual se pode começar o discurso, contar histórias e viver a vida de sua própria maneira (McLeod, 2001:19). Nesse local, no entanto, aportes díspares deverão ser negociados a fim de chegar ao “lar” – um local de consciência indígena cujas formas serão forçosamente híbridas.

To “come home” is to dwell in liminal space, and the process of “coming home” is not so much returning to some idealized location of interpretation: rather it is a hermeneutical act, perhaps an act of faith. It is the attempt to link two disparate narrative locations, and to find a place, a space of speaking and narrating, wherein the experiences of the present can be understood as a function of the past. (...) the emerging forms of Aboriginal consciousness will be hybridized forms (McLeod, 2001: 33).²⁶

Por fim, para resolver o impasse do híbrido, aquele de deificar a diversidade e perder um sentido de identidade específica e diferenciada, o autor propõe que o retorno ao lar através das histórias seja feito por meio de uma ancoragem no mundo. Isso quer dizer que, com a firmeza de uma âncora nas histórias passadas, pode-se ficar à deriva em todo aquele espaço em torno sem medo de se perder.

1.5 Gerald Vizenor e a sobrevivência

Apesar de Edward Said ter sido um dos primeiros autores pós-colonialistas, seu conceito de *orientalismo* segue sendo extremamente relevante para a análise das literaturas pós-coloniais em geral e, especificamente aqui, das literaturas indígenas contemporâneas. Em sua obra homônima, de 1978, Said descreveu a relação do ocidente com o oriente como uma

²⁴ “contar uma história é ligar, no momento de sua contação, o passado ao presente e o presente ao passado”.

²⁵ “o processo de ‘retorno ao lar’ através de histórias poderia ser analisado como a experiência de discernir o espaço liminar entre a cultura [cri] e a sociedade dominante”.

²⁶ “Voltar ao lar” é habitar um espaço liminar, e o processo de “retorno ao lar” não significa tanto retornar a algum local idealizado de interpretação: em vez disso, é um ato hermenêutico, talvez um ato de fé. É a tentativa de ligar dois locais narrativos díspares, e de encontrar um lugar, um espaço de fala e narração no qual as experiências do presente possam ser entendidas como uma função do passado. (...) as formas emergentes de consciência aborígine serão formas híbridas.

relação de autoridade dominadora, a qual era imposta através de uma imagem fabricada, reproduzida e ensinada até que se tornasse senso comum.

Como bem nota Kimberly Blaeser, em **Gerald Vizenor: Writing in the Oral Tradition**, Vizenor aplica uma análise semelhante ao tratamento dado aos indígenas norte-americanos (e, acrescentaríamos, aos indígenas em geral). Estereotipados em filmes de faroeste, *dime novels*, e através de alguns comportamentos pseudo-espiritualistas, produziu-se o “índio”. Para Vizenor, o índio nada tem a ver com um ser humano de carne e osso, “*manifestly, the indian is an occidental misnomer, an overseas enactment that has no referent to real native cultures or communities* (Vizenor, 1999: vii).²⁷ O autor segue dizendo que “*indians are the actual absence – the simulations of the tragic primitive*”.²⁸ Note-se ainda que o termo *indian* sempre vem grafado em itálico, intensificando a ironia que descarta sua validade. É bastante calcado nesse termo que Vizenor, na escrita pós-moderna de seus romances, peças, ensaios, artigos, etc., constrói um pensamento consistente que pode servir de base para o estudo das literaturas indígenas contemporâneas.

Nas palavras de Louis Owens, *indian* é “*an utterance designed to impose a distinct “otherness” upon indigenous peoples (...) a signifier that comprehends Euramerican responses to the “New World” but has little to do with the native inhabitants of that world*” (Owens, 1994: 7).²⁹ O termo, além de ser uma nomeação imprecisa, é ainda acusado por diversos autores de não ser representativo da realidade dos povos indígenas. Jeanette Armstrong, por exemplo, destaca um componente racista no termo, por generalizar uma série de diferentes culturas dentro de um mesmo grupo (acreditaríamos) homogêneo.

Esses autores, assim como muitos outros, estão em consonância com Vizenor, no que diz respeito ao termo *indian*. De acordo como Vizenor, o termo, totalizante e generalizador, serve à imposição de estereótipos racistas, sejam eles ligados à inocência (bom selvagem) ou à barbárie (selvagem sanguinário). Ele é conseqüência daquilo que ele chama *manifest manners*. Este termo, derivado do *manifest destiny* dos colonizadores, representa uma ideologia que impõe dominação. “*Manifest manners are the course of dominance, the racist notions and misnomers sustained in archives and lexicons as “authentic”*

²⁷ “Manifestadamente, o índio é designação ocidental incorreta, um decreto do além-mar que não tem qualquer referente na vida real de comunidades ou culturas nativas.”

²⁸ “Índios são a verdadeira ausência – as simulações do primitivo trágico.”

²⁹ “Uma afirmação designada para impor uma “alteridade” distinta às populações indígenas (...) um significante que compreende respostas euroamericanas ao “Novo Mundo”, mas que pouco tem a ver com os habitantes nativos daquele mundo.”

representations of indian cultures” (Vizenor, 1999: vii).³⁰ Estas são, portanto, as crenças arraigadas entre aqueles que desconhecem a cultura dos indígenas, e ainda assim comportam-se como sabedores supremos, que através deste comportamento exercem um poder imperialista sobre o Outro. De acordo com Blaeser,

with his creation of the phrase ‘manifest manners’ he [Vizenor] demands recognition of the cultural legacy and contemporary manifestations of the theory and policies of manifest destiny, which surface in such places as universities, the various branches of the government, our legal system, and our popular media (Blaeser, 1996: 55).³¹

O termo é exemplificado pelo autor através do pronunciamento do reitor de uma universidade, incentivando seus estudantes a cumprimentarem os estudantes provindos de minorias quando cruzassem por eles nos corredores. Essa seria, sem dúvida, uma atitude simultaneamente condescendente e racista, ao definir as pessoas por meras diferenças fenotípicas. Essa seria uma medida reveladora das *manifest manners*.

Para combater o monitoramento e a dominação das tribos através da literatura,³² mais uma forma de *manifest manners*, a qual Vizenor chama *literature of dominance*, o autor sugere uma simulação opositora, uma *literature of survivance*. Cabe lembrar que, por *dominance*, Vizenor não indica uma dominação social, política ou cultural, mas as simulações de uma dominação que trabalham para incutir tal idéia no senso comum e, assim, exercer domínio. Um dos elementos freqüentemente utilizados para uma simulação apropriativa dos indígenas é o *kitchyman*. Esta figura tem seu nome derivado da definição dada por Matei Calinescu para o *kitsch*, na qual o *kitsch* é basicamente um mundo de faz-de-conta estético e de auto-engano (Vizenor, 1999: 154). *Kitschymen* são, portanto, simulações falsas e estáticas de indígenas, compreendendo penas, contos, espiritualismo banal, reflexividade grave e todas as outras imagens estereotipadas de *Indians*³³ que nos vêm imediatamente à mente ao lembrarmos de, por exemplo, muitos filmes de faroeste.

Qual seria, então, uma maneira adequada de responder a imagens tão poderosas, e ainda assim tão falsas e mesmo racistas? O índio simulado na *literature of dominance* é

³⁰ “*Manifest manners* são o curso da dominação, as noções racistas e denominações incorretas sustentadas em arquivos e léxicos como representações ‘autênticas’ das culturas indígenas.”

³¹ “Com sua criação do sintagma ‘*manifest manners*’, ele [Vizenor] exige o reconhecimento do legado cultural e das manifestações contemporâneas da teoria e das políticas de destino manifesto, as quais emergem em lugares como universidades, os vários ramos do governo, nosso sistema legal e nossa mídia popular.”

³² “A vigilância e a dominação das tribos na literatura.”

³³ Observamos que Vizenor diferencia dois tipos de “indian”. Indian, com maiúscula e sem itálico, se refere a uma ausência e é um empréstimo das *simulations of dominance*. Por outro lado *indian*, com minúscula e em itálico, é utilizado para marcar uma ironia. Em oposição a ambos os termos, o autor coloca *native*, que não é simulação, mas presença (Vizenor, 1998: 14-15).

sempre um *kitschyman* congelado no tempo, vítima imóvel de condições tristes, porém imutáveis. Portanto, a fim de responder a essa imagem de dominação e ausência, é necessário, nas palavras de Vizenor, fazer-se uma *literature of survivance*, uma literatura que combata as simulações falsas através de “novas histórias”, histórias de presença e resistência. “*Survivance is an active presence, the continuance of native stories, not a mere reaction, or a survivable name*” (Vizenor, 1999: vii).³⁴ E para combater a simulação de *indians* e *kitschymen*, Vizenor utiliza a simulação do *postindian warrior*, “a simulação da sobrevivência nas novas histórias”. É ele que contra-ataca as simulações de ausência e das *manifest manners*, criando “uma nova presença tribal nas histórias” (Vizenor, 1999: 11-12).

O princípio da *survivance* é, portanto, “re-inventar a invenção”, deslocando e reescrevendo o signo do Indian em um *postindian*, a ausência da invenção e o fim da representação na literatura (Vizenor, 1999: 11).³⁵ Como relata Blaeser, a sobrevivência ou o desaparecimento do índio está relacionada às palavras e, por isso, é extremamente importante que se faça o exercício retórico de “re-inventar a invenção” na literatura. O autor chama os escritores que se engajam nessa luta de “guerreiros das palavras” (*word warriors*), ou ainda “guerreiros das palavras pós-índios” (*postindian word warriors*), verdadeiros combatentes que se propõem a forjar uma sobrevivência nas novas Guerras Indígenas, que ocorrem através das *media* e do trabalho intelectual. Para ele, cada palavra é tão importante que chegou a sugerir que “*if the sign “Indian” does survive, it will be at the expense of Native people themselves (...) Native peoples can actually survive only if they dissociate themselves from “Indianess” as it now exists*” (Blaeser, 1996: 39).³⁶

Um dos aspectos dessa *Indianess* apresentados como urgências para o combate é a vitimização, comumente associada aos Indians, principalmente em sua versão *vanishing indian*. Vizenor afirma que a *survivance* é mais que a simples sobrevivência a violências e ao imperialismo. Sobreviver não está ligado a superar esses traumas, mas a incorporá-los à experiência adquirindo uma “sabedoria trágica”.

Native American survivance is a sentiment heard in creation stories and the humorous contradictions of tricksters and read in the tragic wisdom of literature; these common sentiments of survival are more than survival reactions in the face of violence and dominance. Tragic wisdom is the source of native reason, the common sense gained from the adverse experiences of discovery, colonialism, and cultural domination. Tragic wisdom is pronative voice of liberation and

³⁴ “*Survivance* é uma presença ativa, a continuidade das histórias nativas, não uma mera reação ou um nome que resulta em sobrevivência.”

³⁵ “A ausência da invenção e o fim da representação na literatura.”

³⁶ “Se o signo *Indian* sobreviver, será às custas do próprio povo indígena (...) Os povos indígenas podem verdadeiramente sobreviver apenas se se dissociarem da *Indianess* (Indianidade) como existe agora.”

survivance, a condition in native stories and literature that denies victimization (Vizenor, 1995:6).³⁷

Como podemos notar, o autor vai ao encontro do que diz Margaret Atwood, em **Survival**, ao reconhecer na vitimização do índio uma simulação de fraqueza, a qual deve ser combatida através de uma sobrevivência forte. Nos próximos capítulos, analisaremos como alguns autores trabalham com essa idéia, colocando-se como guerreiros pós-índios.

³⁷ “A *survivance* nativa é um sentimento ouvido nas histórias de criação e nas contradições humorísticas de *tricksters* e lido na sabedoria trágica da literatura; esses sentimentos comuns de sobrevivência são mais que reações de sobrevivência frente a violência e *dominance*. A sabedoria trágica é a fonte da razão indígena, o senso comum adquirido a partir das experiências de descoberta, colonialismo e dominação cultural. A sabedoria trágica é uma voz pronativa de liberação e *survivance*, uma condição nas histórias e na literatura nativa que nega a vitimização”.

2 A SOBREVIVÊNCIA HÍBRIDA NORTE-AMERICANA

2.1 Sobrevivendo na fronteira: Thomas King recria o mundo

2.1.1 Tensões na zona de contato - encontros de mitos, histórias e literaturas

Não é fácil falar de Thomas King sem começar já por um entrecruzamento: nascido em 1943, na cidade de Sacramento (Califórnia), o autor é um mestiço, filho de um pai cherokee e de uma mãe de descendência grega e alemã. Sua formação escolar em grande parte refletiu a dualidade de sua origem. King estudou, como muitos indígenas de sua faixa etária, em uma *boarding school* católica, mas não se afastou da cultura cherokee por conta dos esforços de sua mãe. Depois que o pai abandonou a família, na infância do autor, sua mãe tomou para si a tarefa de não deixar seus filhos se afastarem de suas origens, fazendo constantes viagens a Oklahoma, a fim de visitar parentes.

Durante sua juventude, King viveu na Nova Zelândia e na Austrália, onde trabalhou como fotógrafo para a revista **Everybody's**. Após alguns anos, retornou aos Estados Unidos e retomou os estudos. Estes culminaram com uma tese de doutoramento, defendida em 1986, na Universidade de Utah, chamada **Inventing the Indian: White Images, Native Oral Literature, and Contemporary Native Writers**. Nessa tese, King explora alguns dos temas que se tornariam centrais em seu trabalho ficcional.

Nesse trabalho, King analisou textos escritos por autores europeus no século 19, incluindo **The Last of the Mohicans**, de James Fenimore Cooper, e concluiu que há dois estereótipos recorrentes nas obras do período – o bom selvagem e o *vanishing indian*. Para combater esses estereótipos, os quais o autor atribui a uma mentalidade eurocêntrica e judaico-cristã, King apresenta as narrativas orais indígenas de criação norte-americanas como alternativa ao relato bíblico da criação do mundo no Gênesis, (Davidson; Walton; Andrews, 2003: 5). Por fim, o autor estuda obras contemporâneas de três autores indígenas (Momaday, Welch e Silko), avaliando como estes aplicam tais alternativas para estabelecer uma sobrevivência indígena em meio à opressão de um mundo essencialmente eurocêntrico e com idéias bem definidas de quem é ou não um “índio”.

Em 1990, assumindo um cargo na Universidade de Lethbridge, na província canadense de Alberta, o autor encontrou o aporte que lhe faltava para passar do estudo acadêmico à prática ficcional. Nas palavras do autor, em entrevista a Jennifer Andrews:

Even though I had written before I came to Canada, I had not written seriously. I had no kind of stimulus to really get me going, and even though Helen (Helen Hoy, King's wife) was in large part the stimulus for me, in the end, it was the

landscape that gave me the setting for my fiction. The landscape still haunts me. I haven't written anything of major weight other than that kind of prairie landscape (Andrews, 1999: 161).³⁸

A partir de então, King passou a publicar. Seus três primeiros romances, aos quais se refere como “minha trilogia” (**Medicine River** – 1990; **Green Grass, Running Water** – 1993; **Truth and Bright Water** – 1999), são exemplares das idéias que apresenta em sua tese e no ensaio *Godzilla vs. Post-Colonial* (1990). Em todos eles, King apresenta personagens que vivem na região das pradarias norte-americanas, na fronteira tanto entre Estados Unidos e Canadá, como entre brancos e índios e vida real e estereótipos. Algumas dessas personagens se repetem, sendo protagonistas em um romance para depois reaparecerem como coadjuvantes em outro. No entanto, é interessante notar a mudança de tom que ocorre ao longo da trilogia. **Medicine River** é uma obra essencialmente realista, enquanto **Green Grass, Running Water** apela para uma construção pós-moderna, com um texto altamente fragmentado que mistura realidade e fantasia. Em **Truth and Bright Water**, por fim, a característica mais marcante é, senão o desaparecimento de cenas cômicas, ao menos uma mudança clara para um tom mais amargo e trágico. A julgar pela entrevista concedida a Andrews, King parece preocupar-se com a recepção de seus textos cômicos. Para ele, o humor é uma estratégia poderosa e subversiva, a qual utilizou sempre para desmascarar visões totalizadoras e estereotípicas – o autor teme que seus leitores procurem apenas as piadas e jogos de palavras em seus romances, deixando passar a mensagem mais importante.

É por isso, talvez, que King não se limita a escrever romances. Além de sua famosa coleção de contos **One Good Story, That One** (1993), o autor vem publicando histórias curtas em coleções como **A Short Story of Indians in Canada** e **Our Story**. Além disso, King publica regularmente livros infantis, a maioria deles contando histórias de Coiote contemporâneas. Vale também colocar nessa lista **The Truth About Stories**, um relato de histórias pessoais, no qual se entremeia um pensamento sobre a importância das histórias e do ato de contá-las na formação da maneira como percebemos o mundo.

Mas não podemos limitar a atuação de King à literatura. O autor também cruza fronteiras de gênero artístico ao trabalhar com fotografia, em séries como a célebre **Shooting the Lone Ranger**, na qual fotografa personalidades indígenas com a máscara do Cavaleiro Solitário. No âmbito do cinema, King já roteirizou **Medicine River** para a televisão

³⁸ “Ainda que eu já tivesse escrito antes de vir para o Canadá, eu não havia escrito seriamente. Eu não tinha nenhum tipo de estímulo que me fizesse realmente seguir em frente e ainda que a Helen (Helen Hoy, esposa de King) tenha sido em grande parte o estímulo para mim, no fim das contas foi a paisagem que me deu o cenário para minha ficção. A paisagem ainda me assombra. Eu ainda não escrevi nada de peso que não seja sobre esse tipo de paisagem da pradaria.”

(aparecendo em um papel que, segundo ele, escreveu para si próprio). No entanto, aquele que talvez seja seu trabalho mais famoso junto ao grande público é *The Dead Dog Café Comedy Hour*, um programa de rádio que foi ao ar por seis anos na CBC (Canadian Broadcast Corporation) e ainda conta com uma legião de fãs.

A partir desse breve histórico do autor, podemos passar à sua obra que comporá o *corpus* desta análise – **Green Grass, Running Water**. Não foi tarefa fácil escolher apenas um dos romances de King para esta dissertação. Isso acontece principalmente porque, como mencionamos, seus romances compõem um quadro maior, uma trilogia que retrata as comunidades *blackfoot* das pradarias do oeste norte-americano. No entanto, tendo em vista que seria impossível dar conta de tantas obras em uma dissertação, observamos algumas características que fazem com que **Green Grass, Running Water** seja, quando necessário optar, a mais significativa obra do autor. Além de atingir um público abrangente, tornando-se um *best seller* nacional, o romance foi também muito reconhecido pela crítica, a qual apresentou quase que somente apreciações positivas. Entre essas, cabe mencionar que foi finalista do *Governor General's Award for Fiction* e que o romance foi selecionado pela revista **Quill & Quire** como uma das quarenta obras-primas da ficção canadense. Mas não foi apenas esse reconhecimento que motivou a escolha: na mencionada entrevista a Andrews, King relatou que, ao entregar sua tese à banca de avaliação, comentou: “*This is probably more of a dissertation than the dissertation*”.³⁹ Como bem destacam Davidson, Walton e Andrews, **Green Grass, Running Water** é o texto que melhor ilustra os efeitos que o autor pode atingir com suas alusões interculturais (Davidson; Walton; Andrews, 2003: 197). Além disso, outros trabalhos como a série fotográfica **Shooting the Lone Ranger** e o próprio programa de rádio estão representados no romance. Passemos agora a tentar investigar os temas do romance e como tais temas podem levar a uma sobrevivência ativa (*survivance*) das populações indígenas.

Em **Green Grass, Running Water**, King relata a criação do mundo em que vivemos. No entanto, a partir da perspectiva nativa sobre a contação de histórias, como bem lembra a personagem Eli Stands Alone, “*Can't just tell you that straight out. Wouldn't make any sense. Wouldn't be much of a story*” (King, 1993: 361). Entre os contadores de histórias nativos, um relato com começo, meio, fim e “moral da história” não faz sentido. Para eles, as lições são dadas através de pequenas histórias que, sozinhas, podem não fazer muito sentido, mas, que em conjunto, formam um quadro que permite que cada um dos ouvintes, a partir de sua

³⁹ “Isto provavelmente é uma melhor dissertação que minha dissertação.”

experiência pessoal, infira uma lição. Podemos dizer, sem medo de radicalismos, que é exatamente o que King faz nesse romance.

A história é construída a partir de duas narrativas, uma mitológica e fantástica e outra contemporânea e realista. No entanto, essas narrativas não podem ser consideradas exatamente paralelas, pois não acontecem de maneira isolada. Há quatro personagens fundamentais que, juntamente com Coyote⁴⁰ e o narrador em primeira pessoa, constroem pontes e conectam as duas linhas narrativas. Essas personagens são quatro velhas índias⁴¹ que participam tanto do nível mitológico quanto do nível realista da história, atuando ainda como narradoras das quatro partes em que se divide a obra. Mas comecemos pelo início.

Green Grass, Running Water inicia por uma espécie de prólogo que dá o tom da história. Desde a abertura podemos ver que King estabelece um dialogismo, um ambiente de *storytelling* no qual a palavra é poderosa e o leitor será um ouvinte ativo: "*So. In the beginning, there was nothing. Just the water*". King fala do começo, mas é como se os fatos estivessem se desenrolando conforme são contados. Conta-se que Coyote estava dormindo e teve um Sonho. O Sonho fez barulhos que acordaram Coyote e, a partir daí, ambos se colocaram em diálogo com o narrador. O que acontece é que o Sonho de Coyote (bem à sua maneira, diga-se de passagem) quer se colocar no controle do mundo e quer também ser Coyote. Este, no entanto, sabe que os nomes determinam quem você é, e que ninguém mais pode ser Coyote. É de maneira impensada e convencida que Coyote permite que seu sonho seja um *dog* (cachorro, uma forma menos evoluída de coioote). No entanto, esse Sonho é aparentemente um "contrário", alguém que, na tradição dos índios das pradarias (*Plains Indians*) age de maneira contrária ao esperado. Esse *dog*, então, resolve que será um *god* e, mais do que isso, não se contenta em ser um pequeno deus. Ele quer ser GOD. E então, após esse breve relato da criação de Deus por Coyote, podemos passar a contar a história.

A primeira parte, narrada por Lone Ranger, demonstra, talvez com base no ensinamento do prólogo, que, se não começarmos da maneira correta, o final pode ser desastroso. Portanto, após tentativas com começos tradicionais de contos de fadas ("*Once upon a time...*" e "*A long time ago in a faraway land...*"), um começo estereotipado de histórias indígenas ("*Many moons comechucka... hahahahahahahahahahaha.*") e um começo bíblico ("*In the beginning God created the heaven and the earth...*"), Lone Ranger é alertado

⁴⁰ O termo está grafado ao longo do trabalho em português (Coiote) quando nos referimos à figura *trickster* de maneira geral e em inglês (Coyote) quando nos referimos especificamente à personagem do romance de King.

⁴¹ Utilizo aqui o feminino, destacando que será intercambiado com o masculino e que nenhum deles é ideal para falar das personagens. Elas são, na verdade, personagens *trickster*, andróginas e capazes de mudar de forma conforme a situação assim o exija.

pelos outros três índios de que esta é a história errada, ela vem mais tarde, e ele não pode contar sozinho. É apenas quando “*Higayv:ligé:i*” é utilizado que a história pode começar apropriadamente. Esse começo é a abertura tradicional do *storytelling* em uma cerimônia de adivinhação relacionada à água na cultura cherokee. É portanto apenas quando se começa da maneira indígena que se pode começar.

A história mítica contada aqui é a de First Woman, personagem central de uma história de criação navajo. Na história, First Woman cai do Sky World (Mundo do Céu) no Water World (Mundo das Águas). Então, os animais das águas passam a mergulhar até o fundo do oceano, em busca de grãos de areia a partir dos quais construir um mundo onde First Woman possa morar. E esse mundo é construído sobre o casco de uma tartaruga, dando origem à Turtle Island (Ilha da Tartaruga). É aí que as histórias começam a se cruzar: First Woman vive em seu jardim, um jardim que ela fez, com Ahdamn (Adam, Adão). Esse jardim é repleto não só de maçãs, como se esperaria, mas também de melões, bananas, cachorro quente, pizza e frango frito – e todas essas coisas estão lá para serem comidas.

Como podemos perceber, esse trecho cruza a história navajo da criação do mundo com a história bíblica de Adão e Eva no Jardim do Éden. Ahdamn é utilizado neste trecho para ironizar a nomeação inapropriada das coisas. Ele está sempre muito ocupado, não aproveita a vida no jardim, pois fica nomeando as coisas:

You are a microwave oven, Ahdamn tells Elk.
 Nope, says the Elk. Try again.
 You are a garage sale, Ahdamn tells the Bear.
 We got to get you some glasses, says the Bear.
 You are a telephone book, Ahdamn tells the Cedar Tree.
 You're getting closer, says the Cedar Tree (King, 1993: 41).

E como percebemos nesse trecho, a nomeação é errônea, haja vista os “índios”, que, conforme relembra Gerald Vizenor, são simulações que nada têm a ver com a realidade. É interessante ainda notar o uso que King faz do anacronismo. Ao colocar elementos modernos como um forno de microondas e uma lista telefônica misturados à história mítica, o autor consegue fazer com que essa história da criação esteja vivamente ligada ao mundo contemporâneo, atraindo a atenção dos leitores/ouvintes e começando a fusão entre as linhas narrativas mitológica e realista. Além disso, cumpre observar a crítica sutilmente colocada quando, ao chamar um cedro de lista telefônica, Ahdamn ouve que está “chegando perto”. No mundo contemporâneo, o espaço entre ser uma árvore e ser uma lista telefônica não é tão grande assim...

Apesar das ocupações de cada um, o jardim de First Woman parece estar em perfeita harmonia, até que GOD, aquele contrário do prólogo, chega dizendo o que as pessoas podem ou não comer em *seu* jardim e quebra o equilíbrio daquele mundo com suas Regras Cristãs. First Woman, no entanto, não se deixa oprimir pelas regras de GOD, diz para Ahdamn que há muitos outros lugares bons para se viver e que não há porque suportar um vizinho mal-humorado. Ela não vai embora, no entanto, sem deixar uma reprimenda: *"You are acting as if you have no relations"* (King, 1993:69).

Na introdução a sua antologia **All My Relations**, King diz que a expressão *"all my relations"*, no contexto nativo, é: *"an encouragement for us to accept the responsibilities we have within the universal family by living our lives in an harmonious and moral manner (a common admonishment is to say of someone that they act as if they had no relations)"* (King, 1990: ix).⁴² Essa reprimenda é, portanto, ao mesmo tempo uma maneira de afirmar que Deus (e a opressão judaico-cristã) acaba com a harmonia do mundo indígena e de ressaltar a preponderância de um valor intrínseco à cultura indígena – o da coletividade.

Após essa primeira fase, por assim dizer bíblica, da história de First Woman, entramos em uma espécie um pouco diferente de mítico. Na primeira parte, a mitologia indígena é colocada em contato com a tradição cristã. Em seguida, vai-se colocar First Woman e Ahdamn em contato com algo que também poderia ser chamado de "mito" do indígena, mas não com o sentido tradicional da palavra. Aqui se aplicaria o sentido popular de mito como "mentira", como criação de estereótipo. O que acontece é que, após deixarem o jardim, First Woman e Ahdamn vão para o oeste, onde encontram um belo cânion. Este cânion, no entanto, está cheio de cavaleiros mortos e logo chega mais um grupo de cavaleiros que avalia: *"It looks like the work of Indians"* (p. 70). First Woman então percebe que estará em apuros naquela situação, cortando rapidamente dois buracos em um pedaço de pano preto e amarrando-o sobre os olhos. A reação dos cavaleiros é imediata: *"Look, look, all the live rangers says, and they point their fingers at First Woman. It's the Lone Ranger"* (p. 71). Através de seu disfarce, First Woman consegue se salvar, e salva Ahdamn também de ser morto pelos soldados ao dizer que ele é seu amigo índio – Tonto. First Woman, então, consegue se salvar do preconceito pela apropriação do papel de herói na história do Cavaleiro Solitário. Aliás, foi baseado exatamente nessa premissa que King criou a série fotográfica **Shooting the Lone Ranger**. Sendo o Cavaleiro Solitário um herói que nunca tira a máscara,

⁴² "Um encorajamento para que aceitemos as responsabilidades que temos dentro da família universal, vivendo nossas vidas de maneira harmônica e moral (uma censura comum é dizer de alguém que age como se não tivesse relações)."

King concluiu que esse era seu segredo: ele não a tirava para que as pessoas não vissem que era, além de indígena, uma mulher. Assim, ao invés de simplesmente tomar o papel do homem branco, prendendo-se à premissa de que esta é uma posição superior, First Woman encarna, em seu indigenismo feminino, uma inversão de poderes, trazendo o papel de protagonista para as margens. Tem-se assim uma verdadeira heroína indígena e não apenas um companheiro “tonto”. No entanto, após tirar a máscara, First Woman é surpreendida por soldados que a prendem juntamente com Ahdamn por “serem índios” (p.72).

Os dois são então levados para a Flórida, onde entramos, após revisão bíblica e literário-televisiva, por assim dizer, em um momento de revisão histórica. Na Flórida, os índios tornam-se famosos por fazerem desenhos, uma clara referência ao episódio de Fort Marion e daquela que ficou conhecida como Ledger Art.

Em 1874, o governo norte-americano lançou uma campanha para fazer com que os índios das planícies (*Plains Indians*) aceitassem viver nos limites das reservas a eles destinadas. Alguns, no entanto, se rebelaram contra essas barreiras artificiais impostas aos seus povos, protestando também contra o extermínio dos búfalos que representavam, além de um meio de subsistência, um importante papel no estilo de vida que levavam – da divisão das tarefas às moradias, ao vestuário. Para acabar com a rebelião, o governo mandou queimar seus acampamentos, até que, morrendo de fome e frio, os rebeldes se renderam.

Temos registro de 72 índios presos por rebeldia (ou, como bem aponta King, por “serem índios”, já que se rebelavam para manter seus costumes) e encarcerados no Fort Marion, na Flórida. Um dos carcereiros, então, Richard H. Pratt, decidiu experimentar uma reforma penal. De acordo com Marlene Goldman, em *Mapping and Dreaming*,

Pratt insisted that his charges be taught reading and writing, be given religious instruction, and be assigned to manual labour. More importantly, Pratt allowed them to earn money and privileges by making items to sell to tourists. The prisoners produced trinkets, such as polished sea beans, bows and arrows, as well as beautifully rendered drawing books filled with autobiographical pictures. Nowadays, these books which sold in the 1800s for two dollars apiece, have garnered considerable fame. They contain striking images of the Native peoples' life on the Plains, their journey to Fort Marion, and their experience as prisoners, and are known collectively as the Plains Indians Ledger Art (Goldman, 1999:22).⁴³

⁴³ “Pratt insistiu que seus prisioneiros fossem ensinados a ler e escrever, que recebessem instrução religiosa e que lhes fossem atribuídos trabalhos manuais. Mais importante, Pratt permitiu que ganhassem dinheiro e privilégios fazendo peças para vender aos turistas. Os prisioneiros produziam bugigangas, como sementes envernizadas, arcos e flechas, assim como livros de desenhos lindamente feitos cheios de figuras autobiográficas. Hoje em dia, esses livros, que eram vendidos na época por dois dólares cada, angariaram uma fama considerável. Eles contêm imagens surpreendentes da vida dos povos nativos nas Planícies, sua viagem ao Fort Marion e sua experiência como prisioneiros, e são conhecidos coletivamente como Plain Indians Ledger Art.”

Os trabalhos desses prisioneiros fizeram com que se tornassem, nas palavras de Goldman, *warrior-artists*. Se lembrarmos aqui a definição de *postindian word warriors* dada por Gerald Vizenor, como aqueles que combatem pela sobrevivência das *media* e do trabalho intelectual, poderemos entender a força dessa referência. Não só King age ativamente como um *word warrior*, como utiliza seu romance para prestar homenagem a outros artistas que, em suas obras, se engajaram da mesma maneira. Como veremos nas seções seguintes, todas as quatro partes do livro retomam o episódio de Fort Marion, tanto no nível mítico quanto no nível realista da história. Na história de criação de Thomas King, portanto, lutar nessas que Vizenor chama "Novas Guerras Indígenas" é um bom começo.

Na segunda seção do livro, a tarefa de contar a história fica por conta de Ishmael, e ele relata como Changing Woman, após cair do Sky World foi parar dentro de uma "grande canoa". Cabe comentar aqui que, assim como First Woman vinha da tradição navajo e tinha elementos que lembravam a Sky Woman da tradição cherokee, Changing Woman vem do aporte navajo, apesar de ter sua história mesclada com outras. Originalmente, Changing Woman emerge da terra (parte da tradição das *Emergent Stories* – histórias de criação que tratam de tais entidades), mas aqui é adaptada ao ciclo das *Earth Diver Stories* (histórias de criação em que entidades caem do céu), conformando-se à visão pan-indígena de King, em cuja história a água será fundamental para a mensagem de sobrevivência. Portanto, feita essa ressalva, podemos perceber que essa "grande canoa", onde Changing Woman cai, é "branca", está cheia de animais e é liderada por Noah (Noé), um homenzinho mandão e cheio de regras que deseja fazer dela sua esposa, quer ela queira ou não. O foco aqui é o patriarcalismo e o machismo da religião cristã, cujos mandamentos são ironizados na primeira grande regra de Noah: "*Thou Shalt Have Big Breasts*" (p. 147). Ao ver que Changing Woman não se conforma a suas regras, Noah a expulsa da arca com palavras que invocam uma nova intertextualidade: "*And if you can't follow our Christian rules, then you are not wanted on the voyage*" (p. 148). Jane Flick, em suas notas de leitura a **Green Grass, Running Water**, nota que no romance chamado **Not Wanted on the Voyage**, de Timothy Findley, o protagonista, Dr. Noyes é um tirano desprovido de senso de humor, muito semelhante ao Noah de King (Flick, 1999: 152).

Após ser abandonada em uma ilha deserta, Changing Woman é resgatada pelo navio *Pequod* e seu capitão Ahab, que procura por uma baleia branca. Para os que "prestaram atenção", como recomendou o narrador tantas vezes a Coyote ao longo da primeira parte (p. 38, 100, 104, 195), fica fácil perceber que é aqui que a história passa do diálogo com a bíblia para o diálogo com o cânone literário ocidental. E para os que ainda não perceberam que King

se refere a **Moby Dick**, de Herman Melville, um jovem se apresenta a Changing Woman com a célebre frase inicial do romance: *"Call me Ishmael"*.

O tratamento recebido no navio repete aquele dado por Noah em sua arca. Ishmael também segue um livro e quer impor a Changing Woman um dos nomes lá escritos – Queequag. Mas Changing Woman não se conforma com o nome do indígena submisso e sugere: *"Ishmael is a nice name"* (195). O pensamento cristão também se repete nesse navio, e sua crueldade é posta com ironia ferina: *"This is a Christian world, you know. We only kill things that are useful or things we don't like"*. Logo depois, Coyote, desta vez prestando atenção, observa: *"Just around the eyes, he looks like that GOD guy"* (p. 196).

Além do cristianismo, e talvez até mais fortemente nessa passagem, King critica o etnocentrismo e a homofobia do mundo ocidental. Quando os marujos de Ahab avistam algo no mar, gritam: *"Blackwhaleblackwhaleblackwhalesbianblackwhalesbianblackwhale"* (p. 196). O capitão nega que seja uma baleia negra – é Moby-Dick, a Grande Baleia Branca. Changing Woman, no entanto, retruca: *"You are mistaken, says Changing Woman, I believe that is Moby-Jane, the Great Black Whale"* (p. 196). Cansada da crueldade, do machismo e do etnocentrismo da tripulação daquele barco, Changing Woman se atira na água e parte em um passeio semi-erótico com Moby-Jane. Partem para a Flórida, onde precisam se separar para que Moby-Jane volte a afundar o navio de Ahab. É aí que soldados encontram Changing Woman, a qual se apropria não só do nome bíblico (significando "Deus ouve") mas também do cânone literário ocidental, na frase *"Call me Ishmael"*. O soldado, no entanto, parece não ouvir, diz que sabe que ela não é Ishmael algum e a prende no Fort Marion por ser um "índio rebelde" (*unruly Indian*). Ao final, por saber que Ishmael encontrará Lone Ranger no Forte, Coyote interpreta a prisão como um final feliz; ao que o narrador replica: *"It looks like we got to do this all over again"* (p. 226).

Na terceira parte, Robinson Crusoe conta a história de como Thought Woman (pueblo) dorme flutuando sobre um Rio e é carregada até o céu. Lá ela é recebida por um homem baixinho carregando uma pasta. Ele se apresenta como A.A. Gabriel e mostra um cartão que em um lado diz "Serviço de Segurança e Inteligência Canadense" e do outro diz "Anfitrião do Paraíso". Na Anúnciação de King, no lugar de um milagre divino, vemos as opressões sofridas pelos indígenas no Canadá. Após um questionário típico de alfândega, perguntando se Thought Woman carrega armas, álcool ou tabaco e acrescentando a questão de se já participou do American Indian Movement,⁴⁴ entrega-lhe um formulário de verificação de

⁴⁴ Movimento ativista indígena fundado nos Estados Unidos em 1968 que, após um início de reivindicações ignoradas, passou a estratégias de protesto mais agressivas, gerando a antipatia do governo estadunidense. Entre

virgindade, um mapa mostrando onde deve ter o bebê e pede que fique ao lado de uma serpente para tirar a foto. No entanto, assim como Changing Woman não havia aceitado ser o objeto para procriação de Noah, também Thought Woman não aceita essa posição. Há ainda outras subversões importantes nessa cena, que em diversos níveis rejeita a apropriação da terra e da cultura indígena. O cartão de A.A. Gabriel canta "*Hosanna da, our home on Native's land*" (p. 270), uma paródia do hino nacional canadense ("Oh, Canada, our home and native land") que lembra que essa terra já era nativa às Primeiras Nações canadenses antes que o país sequer existisse. Além disso, A.A. Gabriel carrega outros documentos apropriativos, como um "Papel Branco" que pega por engano e diz em uma voz profunda e suave "*as long as the grass is green and the waters run*". Conforme Gabriel, esse papel é para mais tarde (p. 271). No entanto, aquela que parece ser a mais forte resistência à assimilação é o fato de Thought Woman afirmar e reafirmar seu nome, não aceitando ser uma Mary, embora saiba haver muitas outras. O processo de colonização e cristianização impôs nomes "brancos" aos índios, com uma profunda apropriação identitária, visto que, dentro das tradições nativas, é o nome próprio que dá a referência e a função no mundo de cada indivíduo. Ao negar esse nome, Thought Woman nega todo o aporte cristão e ocidental que verdadeiramente, como pregavam os padres, matou o índio no ser humano. Mantendo seu nome, Thought Woman mantém também sua identidade nativa, uma identidade que, bem sabemos, é capaz de recriar a presença indígena no mundo.

Thought Woman segue flutuando até encontrar Robinson Crusoe, que imediatamente exclama:

Thank God! says Robinson Crusoe. It's Friday!
 No, says Thought Woman. It's Wednesday.
 Now that you're here, Friday, says Robinson Crusoe, you can help me with my lists. Here we go. Under the bad points, I have been shipwrecked on this island for years.
 I'm Thought Woman, says Thought Woman.
 Under the good points, says Robinson Crusoe, I haven't argued with anyone all that time (King, 1993: 294).

Conforme o excerto acima, Robinson Crusoe está absorto demais em seu pensamento metódico e em suas certezas para ouvir. É por isso que ele não ouve que Thought Woman está apenas de passagem e se regozija com o fato de ter encontrado "alguém de cor para educar e proteger" (p. 294). Thought Woman propõe então que ela seja Robinson Crusoe e ele seja Friday. Crusoe, é claro, não quer ser Friday, e Thought Woman acaba concluindo que é

suas revoltas famosas estão a tomada do Bureau of Indian Affairs em Washington, em 1972, e a ocupação de Wounded Knee em 1973.

melhor seguir flutuando... E, tendo assumido a forma de Robinson Crusoe, ela também assume sua mania por listas. Após colocar que “*Under the good points, there are no Coyotes*” (p. 323), certamente uma piada do narrador com Coyote, temos novamente que lidar com os impulsos desse *trickster*. Coyote vingativamente coloca um ponto negativo na lista: soldados esperando na Flórida para levar Thought Woman para Fort Marion. Coyote não prestou toda a atenção que devia e portanto não está preparado para sua vez de contar.

A quarta parte, narrada por Hawkeye, inicia contando a história de Old Woman, da tradição *blackfoot*, que, cavando uma raiz abre um buraco no céu e acaba caindo na água. A.A. Gabriel já havia alertado para a existência de diversas Marys, e é por isso que ela encontra, caminhando sobre a água, Young Man Walking On Water – esse, claro, é Jesus, tendo seu nome substituído por um nome “tradicionalmente indígena” em troca dos tantos nomes cristãos que já foram dados a estes. Assim como GOD, Noah e A.A. Gabriel, Young Man Walking On Water também chega cheio de regras – as Regras Cristãs –, as quais incluem o fato de que Old Woman, uma mulher, não pode lhe dizer o que fazer – e muito menos pode fazer, com sua canção para as ondas, com que o barco dos apóstolos pare de balançar, ainda que o tenha feito. E, frente ao machismo demonstrado por Young Man Walking On Water, Old Woman flutua para longe – não sem antes deixá-lo com a mesma censura proferida por First Woman ao seu pai: “*You are acting as though you have no relations*” (p. 351).

Seguindo seu percurso, Old Woman encontra mais um homem baixinho e mandão – Nathaniel Bumppo, herói dos **Leatherstocking Tales** de James Fenimore Cooper. Nasty, como é apelidado Bumppo por seus amigos em mais uma das renomeações de King, era, no original, Natty Bumppo. Nasty apresenta uma lista de qualidades indígenas e brancas que resume os estereótipos perpetuados por histórias como aquelas que protagoniza.

Indians can run fast. Indians can endure pain. Indians have quick reflexes. Indians don't talk much. Indians have good eyesight. Indians have agile bodies. These are all Indian gifts, says Nasty Bumppo.

Interesting, says Old Woman.

Whites are patient. Whites are spiritual. Whites are cognitive. Whites are philosophical. Whites are sophisticated. Whites are sensitive. These are all white gifts, says Nasty Bumppo.

So, says Old Woman. Whites are superior, and Indians are inferior.

Exactly right, says Nasty Bumppo. Any questions? (King, 1993: 393).

Vale notar que as qualidades apontadas por Nasty como inerentes aos brancos não se apresentam em nenhuma das personagens encontradas pelas quatro índias. A agressividade com que se colocam, na urgência de procriar, nada tem de paciente ou sensível. Da mesma

forma, suas motivações se resumem às Regras Cristãs, aplicadas sempre sem qualquer filosofia ou sofisticação. Dessa forma, King invalida as essencializações identitárias de indígenas e brancos, contrapondo a elas as personagens indígenas que povoam o núcleo contemporâneo-realista de sua obra. Quanto aos brancos, não podemos dizer o mesmo. Como veremos a seguir, todas as personagens brancas de **Green Grass, Running Water** são de alguma maneira estereotipadas, devolvendo a representação das populações indígenas na tradição literária ocidental.

Esse núcleo da história se resolve quando, após ser ferido por um tiro, Nasty decide que este foi disparado por Old Woman, não importando o fato de ela dizer que não o tenha feito. Nasty decide então encontrar um nome mais apropriado, um nome de assassino para Old Woman. Entre as opções, surgem os nomes de Daniel Boone (1734-1820), o qual foi responsável pela abertura de uma trilha para a imigração que resultou no deslocamento de índios, o do presidente Harry Truman (1884-1972), em cujo governo foram lançadas as bombas atômicas sobre Hiroshima e Nagasaki, e o do senador estadunidense Arthur Atkins, que nos anos 1950 defendeu fortemente a assimilação dos indígenas. No entanto, o nome escolhido é Hawkeye, um dos nomes assumidos por Nathaniel Bumppo ao longo dos **Leatherstocking Tales**. Com a morte de Nasty, Coyote começa a questionar quem seria o assassino, com teorias que ressoam a fixação norte-americana pelo assassinato de John Kennedy: *“Maybe there was more than one gunman, says Coyote”*; *“Maybe, says Coyote, it was a conspiracy”* (p. 395).

Conspiração ou não, chegam os soldados e vão verificar os presentes na cena do crime. Nenhum dos nomes apresentados por Old Woman é aceito a não ser Hawkeye. Os outros não estão no livro que o soldado carrega. Ao final, Old Woman/Hawkeye se encontra em grandes apuros não por, como imaginava, ser suspeita do assassinato de Bumppo – ela é levada para Fort Marion sob a acusação de "tentar se passar por um homem branco" (p. 396).

Uma interrogação plausível, a respeito da oposição entre o esforço do autor em mostrar como os indígenas resistem e sobrevivem às opressões e o fato de as quatro velhas índias acabarem presas no Fort Marion, é respondida no prosseguimento da história: as índias se sentiam confortáveis no forte, divertindo-se com desenhos e artesanatos. No momento em que o ambiente passa a desagradar-lhes, Lone Ranger põe sua máscara e os portões são imediatamente abertos para que saiam. A máscara do Cavaleiro Solitário constitui-se, a exemplo da série fotográfica **Shooting the Lone Ranger**, em uma ferramenta de

sobrevivência, em um artefato que “empodera” (empowers)⁴⁵ os indígenas, criando um espaço de autoridade onde antes o índio (Tonto) era um estereótipo de servilidade.

Após deixarem a prisão, os índios vão para o oeste – e então a ligação entre as linhas realista e mítico-fantasiada da história se completa. Antes de prosseguirmos, no entanto, é necessário que retornemos mais uma vez ao início para voltar o olhar aos acontecimentos contemporâneos do romance.

2.1.2 Saídas transculturais para impasses reais

Existem índios verdadeiros? Afirmamos, junto a Vizenor, firmemente que não. No entanto, Thomas King, esse *trickster* que subverte as próprias palavras que utiliza, parece mostrar que sim. O fato é que, ao lidar com a quebra de estereótipos, King busca uma imagem alternativa para fazer corresponder ao termo “índio”, e é por isso que suas personagens em **Green Grass, Running Water** são inúmeras vezes referidas e auto-referidas dessa maneira. Ao narrar uma história contemporânea repleta de índios e dotá-los de características e dilemas que passam longe da tipificação, King constrói uma imagem alternativa para ser posta no lugar daquela que parece tão entranhada no imaginário ocidental.

No entanto, não podemos dizer que o autor esteja em desacordo com Gerald Vizenor. Como já pudemos observar na primeira parte desta análise, a obra ficcional de King está em uníssono com as idéias de Vizenor. O autor é um *word warrior* que luta em seus romances, contos, ensaios, fotografias e o que mais faça, contra as tipificações vazias do *indian*. Suas personagens, indígenas das pradarias do oeste norte-americano, são “índios de verdade”.

Na linha realista de **Green Grass, Running Water**, encontramos a história de personagens nativos da cidade de Blossom, no sul de Alberta, e de uma reserva *blackfoot* (a maior do país) próxima dali. De acordo com o conceito de *associational literature*, o foco dessa narrativa é a vida da comunidade e não de um único herói; portanto, são muitas as personagens que a compõe. Porém, se tivéssemos que escolher uma personagem em torno da qual as histórias giram, esta seria Lionel Red Dog. Sabemos já a importância dada por King a nomes ao longo deste romance e, ao contrário da passagem em que Ahdamn nomeia as coisas descuidadamente, nenhum dos nomes que King dá às personagens de **Green Grass, Running Water** é fruto do acaso.

⁴⁵ O termo, embora não dicionarizado em língua portuguesa, é assim utilizado ao longo desta dissertação por aparecer traduzido pela autora indígena brasileira Eliane Potiguara em *Metade Cara, Metade Máscara*, obra analisada no âmbito deste trabalho.

Em seu nome, Lionel tem uma afirmação inescapável de sua pele vermelha, apesar de ser freqüentemente acusado por sua tia Norma de querer ser branco. Norma teme que Lionel siga os passos do tio, Eli Stands Alone, o qual saiu da reserva, tornou-se professor de Literatura de Língua Inglesa na Universidade de Toronto e casou com uma mulher branca. O passado de Eli é reprovado por Norma diversas vezes ao longo do livro, em uma tentativa de mostrar a Lionel a importância de se manter conectado ao mundo nativo. No entanto, ressoando a importância atribuída por Neal McLeod ao retorno ao lar, Norma afirma também diversas vezes que "*[h]e came home, nephew. That's the important part. He came home*" (King, 1993: 63). Cabe notar que, já que mencionamos a importância de nomes, Norma, em latim, significa modelo. Ela é, portanto, o modelo a ser seguido por Lionel e os outros integrantes da comunidade.

A história de Lionel é ligada ao eixo mitológico da narrativa através dos quatro índios que, com os nomes Lone Ranger, Ishmael, Robinson Crusoe e Hawkeye, adquiridos no encontro com a tradição ocidental, fogem do hospício onde estavam internados para “consertar o mundo”. Por meio de pequenas pistas dadas ao longo do texto, como a de que foi o tataravô de Dr. Joe Hovaugh que construiu o hospício em 1876 em uma terra comprada dos índios, percebemos que o local é na verdade o Fort Marion onde haviam sido aprisionados no outro eixo da história. É importante lembrar, no entanto, que, embora a data seja marcadamente anterior (pelos cálculos do Dr. Hovaugh, estão lá há pelo menos cento e um anos), os eixos fantástico e realista da história ocorrem ao mesmo tempo, enquanto o narrador a conta, e são alterados diretamente pela contação. Dessa forma, King ressalta a disparidade dos mundos que se encontram após a expansão colonialista nas Américas, mostrando, no entanto, através do aporte do *storytelling* indígena, que é possível atingir uma síntese significativa, a qual vai além de assimilações e apagamentos identitários.

Além disso, há também ressonâncias da personagem GOD em Dr. Joe Hovaugh. GOD é, pelo que podemos depreender, o tataravô mencionado por Hovaugh, cujo nome, em sua sonoridade, ecoa Jeová - Deus. Outra indicação é a descrição do jardim onde o hospício foi construído, muito semelhante à do jardim de First Woman, e o fato de que os quatro índios, assim como First Woman, periodicamente vão embora. No entanto, como lembra Hovaugh, "*they always come back*" (p. 46).

O comportamento divino de Hovaugh fica claro desde sua primeira aparição, sendo sua escrivania um emblema do colonialismo perpetrado pela religião católica: esse móvel era "*a rare example of colonial woodcraft. she [his wife] had had it stripped, repaired, stained blond and moved into his office as a surprise*". Os ecos ao tratamento dado aos povos

indígenas pelos primeiros exploradores, branqueando-os e fazendo com que deixassem suas terras são óbvios na descrição. No entanto, King infere que esse comportamento todopoderoso não resistirá e cederá a valores nativos.

Enquanto aprecia sua escrivania, Hovaugh tem a idéia de que talvez devesse trocá-la por outra que pareça menos enraizada e permanente. Além disso, na cena que mencionamos sobre o surgimento do hospício, Joe Hovaugh apresenta uma idéia de gênese típica do colonialismo, dizendo que no começo tudo era “terra vazia” (p. 95, grifo nosso). No entanto, quando sua empregada Babo sugere que comece no início, Hovaugh demonstra estar se entregando, quase sem perceber, à visão nativa, e inicia: “*in the beginning there was nothing. Just the water*” (p. 96).

Babo Jones é uma personagem de grande importância para a obra, criando um contraponto irônico a um poder que vai aos poucos cedendo e mostrando que na verdade a subalterna tem uma visão mais privilegiada e criteriosa sobre o que está acontecendo. Ao invés de Dr. Hovaugh ser a personagem “onisciente” da história, é Babo que percebe tudo imediatamente. Ela sabe que os quatro índios fugiram para consertar o mundo, sabe que eles na verdade são mulheres, não homens, e que têm “quatrocentos ou quinhentos anos de idade” (p. 53). Como resume King, “*Babo is always right. The sargeant's always wrong*” (Gzowski, 1999: 67).

O sargento aí mencionado é Sargeant Cereno, que, junto com Babo Jones, é uma referência à novela *Benito Cereno*, de Herman Melville. Na novela, Babo Jones é um escravo negro que serve de barbeiro em um navio. Ele engana o Capitão Amasa Cereno, fingindo que tudo ocorre dentro da normalidade enquanto navega de volta para a África e sua liberdade (Flick, 1999: 23). É, portanto, a personagem negra que serve desta vez para operar a inversão de poderes, afirmando uma presença ativa e forte das minorias, bem como lutando por sua *survivance*.

O impasse é desfeito e a história se desenrola quando já parece impossível encontrar os índios. Babo está assistindo a um faroeste na televisão e identifica os índios, que haviam ido para o local consertar o mundo a partir do conserto da vida de Lionel, em Blossom, Alberta, onde eles se encontram.

Embora pareça um esforço mínimo para quem pretende “consertar o mundo”, resolver a vida de Lionel não é assim tão fácil. É seu aniversário de quarenta anos e, após uma série de “erros”,⁴⁶ ele se encontra preso na reserva, trabalhando para Bill Bursum em sua loja de

⁴⁶ Os “erros” de Lionel são na verdade uma série de mal-entendidos decorrentes da imagem estereotipada dos índios.

eletrônicos. Lionel tem também um problema amoroso. Ele e seu primo Charlie Looking Bear, um advogado bem-sucedido e ganancioso, oposto de Lionel, disputam o amor de Alberta Frank.

Alberta quer muito ter filhos, embora não queira ter em sua vida um homem para controlá-la. Depois de um casamento fracassado com um homem que queria que se tornasse uma dona de casa e provedora de seus estudos, Alberta decidiu desistir. No entanto, ter filhos sem um marido se revela mais difícil do que poderia imaginar. Não quer engravidar “acidentalmente” de nenhum dos homens e vê-los disputando-a depois. Também não quer arriscar sua saúde saindo com estranhos e, por isso, a inseminação artificial passa a parecer uma ótima alternativa. O problema apresentado por King na personagem de Alberta é o do preconceito em que uma mulher, ainda que livre e forte, esbarra quando quer ser livre dentro de uma sociedade machista. A inseminação artificial não é realmente permitida sem um marido e é por isso que ao longo do texto começa-se a notar referências crescentes por parte de Alberta à possibilidade de uma relação homossexual (como na conversa que tem com a policial Connie) ou de viver satisfeita sozinha (como na cena semi-erótica com um secador de cabelo no Dead Dog Café).

Não bastando os problemas de, como sempre lembra Norma, querer ser branco, Lionel precisa suportar um emprego difícil. Trabalha em uma loja de eletrônicos chamada *Bill Bursum's Home Entertainment Barn*. Afora o fato de esse não ser o emprego sonhado pela personagem, o chefe é, assim como Hovaugh, preconceituoso. Contrata índios por serem uma mão-de-obra barata e os olha pelas lentes de um estereótipo. Quando Lionel diz estar pensando em cursar uma faculdade, e que o bando ajudaria a financiá-la, Bursum diz: “*you guys get all that free money*”, e quando Lionel diz ser primo de Charlie, o qual trabalhara anteriormente na loja, Bursum afirma: “*all you guys are related*” (p. 80), mais um estereótipo perpetuado nos faroestes que tanto aprecia.

Assim como o colonialismo de Hovaugh estava representado na escrivania por trás da qual sentava e via seu jardim, sentindo ter o mundo sob controle, Bursum o demonstra através de um projeto que leva a cabo em sua loja: “*The Map*”, como o chama, é um conjunto de televisores ordenados formando o mapa dos Estados Unidos e do Canadá. Eis a reação de Bill Bursum ao ver seu mapa pronto:

He stepped back from the screens and looked at his creation. It was stupendous. It was more powerful than he had thought. It was like having the universe there on the wall, being able to see everything, being in control (King, 1993: 128).

Bursum, em sua posição de criador e controlador, talvez não do mundo, mas da América do Norte, tem uma idéia bem formada de quem é ou não é “índio”. Cabe lembrar que seu nome é também uma referência histórica, resultado da fusão dos nomes de Buffalo Bill Cody – o qual explorava índios em seu *Wild West Show* para o entretenimento de brancos – e do senador Holm O. Bursum, o qual defendeu a desapropriação de terras de índios *pueblo*, no Novo México, para que fossem exploradas por não-índios (Flick, 1999: 148). Bursum reclamava sempre da “mania” que índios têm de não serem chamados de índios, mas pelos nomes de suas tribos, quando sequer são “índios de verdade”. Mas, afinal, quem são os índios de verdade para Bursum?

O vendedor, fascinado por filmes de faroeste, deriva desses produtos culturais ocidentais sua visão de quem é ou não indígena. No entanto, temos atestado na figura do pai de Charlie, Portland Looking Bear, que [*just because you're na Indian doesn't mean that you can act like an Indian for the movies*]. Portland, apesar de ser *blackfoot*, só conseguia papéis em filmes quando usava um nariz de borracha, já que o seu não parecia suficientemente indígena para os produtores de Hollywood. Além disso, com ou sem nariz, não era Portland que ganhava a maior parte dos papéis, mas seu amigo C.B. Cologne, um italiano ruivo cujo nome faz referência ao “descobridor” Cristóvão Colombo.

É no faroeste favorito de Bursum que os quatro índios encontram a possibilidade de consertar o mundo. *The Mysterious Warrior* é uma criação de King que incorpora os maiores clichês do gênero. Há uma mocinha que é seqüestrada pelos índios e acaba desenvolvendo um relacionamento amoroso com o chefe da tribo. No entanto, os brancos vêm salvá-la ao final, o chefe diz para ela voltar aos seus, luta bravamente, mas morre de qualquer maneira. O herói, John Wayne, é o maior responsável pela vitória.

Aos seis anos de idade, apesar de todos os heróis indígenas da história, Lionel queria ser John Wayne. Portanto, é coerente que seja por um filme que este protagoniza que os índios decidem consertar a vida de Lionel e, através dela, um pouco do mundo também. Na estrada, os índios pegam carona com Lionel e sua tia Norma e vemos que isso não acontece por acaso – assim que vê Lionel, Ishmael pergunta: “*Is that him?*” (p. 97). Os quatro então lhe dão, como presente de aniversário, uma jaqueta extremamente simbólica.

Enquanto contam suas histórias, os índios se preocupam e se certificam diversas vezes de que Ishmael não esqueça da jaqueta. A primeira vez em que esta aparece na história realista, é em um retrato de George Custer, general americano famoso por ter derrotado os índios na Batalha de Little Bighorn. Mais tarde, o ex-marido de Latisha, irmã de Lionel e dona do Dead Dog Café, aparece vestindo uma jaqueta com a mesma descrição: com franjas,

feita de camurça, e com luvas que combinam. A descrição dessa personagem, George Morningstar,⁴⁷ é também reveladora do paralelo. George é um americano que acredita firmemente que brancos são melhores que índios e que americanos são melhores que canadenses. Segundo ele,

The United States had more doctors, more lawyers, more writers, more motels, more highways, more universities, more large cities, and had fought in more wars than Canada.
Americans were modern, poised to take advantage of the future, to move ahead. Canadians were traditionalists, stuck in the past and unwilling to take chances. Americans liked adventure and challenge. Canadian liked order and guarantees (King, 1993: 158).

Dentre essas supostas vantagens, percebemos algumas que são no mínimo discutíveis, como por exemplo o fato de ter lutado em mais guerras. Além disso, a visão que George tem de tradicionalismo é bastante fechada. **Green Grass, Running Water** nos mostra que há uma ampla diferença entre a valorização de tradições e estar "preso ao passado".

Por fim, John Wayne, o herói da infância de Lionel Red Dog, aparece em *The Mysterious Warrior* vestindo a mesma jaqueta. Portanto, dá-la a Lionel, para fazer com que se sinta melhor, para consertar sua vida, é fazer pesar sobre ele o conjunto dos preconceitos e da violência da civilização ocidental. Esta é a primeira parte do concerto.

A segunda parte, como afirmamos, acontece em *The Mysterious Warrior*. Os quatro índios entram no filme, sacodem suas lanças e fazem com que, ao final, nenhum índio caia, enquanto John Wayne e seus pares são mortos e derrotados. É significativo que a maior parte das personagens centrais – os quatro índios, Coyote, Lionel, Charlie, Eli – assista a essa cena no Mapa de Bill Bursum. Assim como os desenhos dos índios encarcerados no Fort Marion, a transformação desse filme sobre as telas do mapa totalizador de Bursum revela, como atesta Marlene Goldman, uma "cartografia da diferença", a qual desterritorializa e reterritorializa a cultura ocidental (Goldman, 1999: 20). Que isso aconteça no Mapa, portanto, indica uma reelaboração das fronteiras impostas aos povos indígenas. Além disso, o filme em preto-e-branco ganha cores, as mesmas quatro cores que vemos associadas às direções sagradas no início de cada parte do livro: *[w]ithout a word he [Portland] started his horse forward through the water, and behind him his men rose out of the river, a great swirl of motion and colors – red, white, black, blue* (King, 1993: 321). Flick, em suas notas de leitura, cita Peter Powell para falar dessas cores:

⁴⁷ Note-se que Morning Star era o nome indígena do general Custer.

In the Medicine Lodge, each direction has a ceremonial meaning. The East [red] represents the new generation, still green, and just beginning to grow. The South [white] represents further growth. The West [black] represents ripeness. Finally, the North [blue] represents old age – the complete generation of a man or a being (Powell *apud* Flick, 1999: 143).⁴⁸

E após essas cenas, os quarto índios desaparecem. Seu trabalho parece, por ora, terminado. Os efeitos positivos de seus consertos aparecem na cena unificadora do romance, a Sun Dance. Segundo Goldman, essa cerimônia anual funciona para os participantes como um mapa do universo, no qual suas posições estão demarcadas. Nela uma árvore é cortada e replantada a fim de formar o centro de um círculo que representa o universo conhecido como *sacred hoop*, o círculo sagrado dos indígenas. Assim, King substitui o Mapa de Bursum por um mapa circular, mais de acordo com a visão harmônica e menos apropriativa que os povos indígenas têm do universo. Esse mapa afirma a continuidade cíclica e eterna da vida indígena no planeta Terra.

É por essa razão que o autor escolhe esse momento como emblemático para seus jovens personagens retornarem ao lar – Lionel é levado a Sun Dance por seu tio Eli, em uma jornada paralela à de Alberta, a qual é guiada por Latisha. Os "guias" escolhidos para essa jornada são fundamentais, já que ambos conhecem o mundo dos brancos e estão muito certos de seu lugar no mundo nativo. Charlie também está lá e, como nota Harley, o pai de Lionel, nem todos os jovens voltam para a cerimônia depois de estabelecerem uma vida fora da reserva. No entanto, cada vez mais, eles estão voltando e é por isso que guias como Norma, Eli e Latisha são fundamentais para a sobrevivência da comunidade e de suas tradições.

É por causa dessa força coletiva que Lionel começa a notar que a jaqueta de camurça, a qual no início lhe parecera cair tão bem, na verdade está começando a lhe apertar e sufocar, assim como as Regras Cristãs que as quatro índias mitológicas negavam tão terminantemente. A jaqueta é devolvida a seu dono, George Morningstar, o qual, após anos de distância, retorna para tentar fotografar a Sun Dance para uma revista. Essa prática, como ele próprio já sabia, é terminantemente proibida e é por isso que, em um acordo silencioso mas significativo, os membros da tribo se juntam para mandá-lo embora.

Resta apenas um elemento problemático para garantir a perenidade da Sun Dance e daqueles que a praticam. Como foi referido, é fundamental para a cerimônia que se replante uma árvore em um local que servirá de centro para o mapa da comunidade. No entanto, essas

⁴⁸ “No Medicine Lodge, cada direção tem um significado cerimonial. O leste [vermelho] representa a nova geração, ainda verde, e apenas começando a crescer. O sul [branco] representa crescimento posterior. O oeste [preto] representa maturidade. Finalmente, o norte [azul] representa a velhice – a geração completa de um homem ou ser.”

árvores crescem exatamente no espaço onde uma represa foi construída. Alagar essa área é acabar com a Sun Dance. Como observamos no início, Eli é tido por Norma como o modelo para Lionel. Em muitas das referências, todas elas feitas sobre o passado de Eli, ele é o modelo do índio que vai para a cidade e não consegue voltar. Como coloca King,

[i]t was a common enough theme *in novels and movies*. Indian leaves the traditional world of the reserve, goes to the city and is destroyed. Indian leaves the traditional world of the reserve, is exposed to white culture, and becomes trapped between two worlds. Indian leaves the traditional world of the reserve, gets an education, and is shunned by his tribe (King, 1993: 286; grifo meu).

The Mysterious Warrior nos dá uma idéia de qual é a representação típica de índios em romances e filmes. Sabemos, portanto, que ela raramente corresponde à realidade. Assim, Eli se torna o exemplo contrário a esse motivo ficcional. Após uma vida dedicada a estudar autores brancos como Shakespeare e Francis Bacon, tendo sido casado com Karen, uma mulher branca cheia de boas intenções que, no entanto, não conseguia evitar impor estereótipos sobre como seu marido deveria ser, Eli percebe que errou em alienar-se da vida na reserva.

É por isso que ele volta e vai viver na cabana construída “tronco a tronco” por sua mãe. Essa cabana está bem no meio das terras onde a represa deve ser construída. Todos os dias, Clifford Sifton vai até sua cabana e lhe pergunta se não quer entrar em acordo com Duplessis, a construtora da represa, e deslocar sua cabana para outra parte. Eli, no entanto, após ter voltado para uma Sun Dance (de acordo com Norma, “*coming to the Sun Dance is what did it*”), sabe seu lugar no mundo e todos os dias nega a proposta de Sifton, com um “não” que ecoa o de Elijah Harper para o Acordo de Meech Lake.⁴⁹ Tratando ainda de nomes, cabe lembrar que, historicamente, Clifford Sifton foi um defensor do deslocamento dos povos indígenas e da colonização do oeste e que o nome da represa – Grand Baleen Dam – evoca o Great Whale/Grande Baleine River Project, o qual foi vetado pela Suprema Corte canadense em 1996 por prever o alagamento de territórios de caça cri.

A história termina com um alagamento muitas vezes aludido durante o romance. Ele é causado pelos carros Pinto, Nissan e Karmann-Ghia, de propriedade, respectivamente, de Charlie, Alberta e Dr. Hovaugh, em uma referência às três caravelas de Colombo. O evento é descrito por King da seguinte forma: “*And the dam gave way, and the water and the cars tumbled over the edge of the world*” (King, 1993: 414). É notável nessa descrição a alusão à

⁴⁹ O Meech Lake Accord continha uma série de emendas à Constituição Canadense, tendo sido proposto em 1987 pelo Primeiro Ministro Brian Mulroney. Em 1990, Elijah Harper deu o voto negativo que impediu o acordo que tinha entre suas propostas o reconhecimento apenas de ingleses e franceses como povos fundadores do país.

suposta crença dos primeiros navegadores de que o mundo era plano e que, portanto, poderiam "cair do mundo". Estereótipos negativos são sutilmente retribuídos nessa cena.

Como resultado da inundação, Eli morre. No entanto, há diversos sinais de que sua morte não representa uma derrota. Charlie perde seu emprego como advogado da firma Duplessis, mas recupera sua conexão com a tradição *blackfoot* e decide que é hora de ir visitar seu pai. Alberta, com a ajuda de uma dança de Coyote, consegue sua "concepção imaculada", quebrando uma regra aparentemente fixa da sociedade. Além disso, Norma afirma que, apesar da falta que sentirão de Eli, ele teve uma vida boa e a viveu corretamente, isso é o que importa. Por fim, temos ainda uma referência à água corrente do título: "*The water rolled as it had for eternity*" (King, 1993:420).

A partir do "conserto" da vida de Lionel, portanto, a vida de todas as personagens toma um rumo mais nativo e que – mais importante – faz delas pessoas mais felizes. Durante a história, Coyote diversas vezes suspeita que há algum simbolismo na onipresente metáfora da água. Poderíamos concluir, então, que a vida das personagens, assim como a água da represa e a imagem indígena nos produtos culturais ocidentais, se encontrava estagnada. Lionel julgava o fato de não ter saído da reserva como a causa da estagnação de sua vida. Paradoxalmente, no entanto, é quando encontra sua conexão com a reserva que a vida de Lionel, assim como a de seus pares, retoma o equilíbrio. E sabemos, intertextualmente, que a vida financeira de Lionel também vai melhorar. Em **Truth and Bright Water** (1999), o romance seguinte de King, ouvimos menção a um certo Lionel Red Dog's Home Entertainment Barn.

O que King faz, portanto, é recriar o mundo a fim de contar a história de Lionel Red Dog e de sua comunidade. Contando diretamente, como bem disse Eli, a história não faria muito sentido. Como destacam Margery Fee e Jane Flick no artigo *Coyote Pedagogy* (1999), em meio a esse emaranhado de alusões e jogos de palavras não há leitor, à exceção de King, que esteja dentro do grupo de leitores a quem a obra é destinada em todos os momentos. No entanto, tentar desvendar esses caminhos é um trabalho instigante e compensador. Por isso, terminamos aqui como Robert Ridington uma vez terminou uma conferência sobre a obra: "*For further references, consult your local Coyote*" (Ridington, 1998: 360).

2.2 O legado das *residential schools*: o romance de Tomson Highway

2.2.1 Do teatro ao romance

Tomson Highway é, como já mencionamos, um dos autores mais importantes na literatura indígena canadense, sendo frequentemente citado como o fundador da literatura indígena contemporânea do país por meio de seu trabalho como dramaturgo. No âmbito desta dissertação, concentraremos-nos em seu romance **Kiss of the Fur Queen**, a fim de investigar como o autor estabelece uma sobrevivência pessoal e comunitária através de uma história híbrida, a qual tematiza a experiência nas *residential schools* e os métodos criativos que podem ajudar a superar o trauma. No entanto, a fim de entendermos esse romance, o qual tem suas bases firmadas na experiência real do próprio Tomson e de seu irmão René, devemos primeiro fazer um breve panorama da vida e da obra do autor.

Highway nasceu em 1951, tendo estado sempre profundamente ligado ao seu território de origem. Oriundo de Maria Lake, no norte da província canadense de Manitoba, perto das fronteiras com Saskatchewan e os Territórios do Noroeste, o autor não nasceu na cidade ou na reserva, mas em uma tenda no território de caça de seu pai. Viveu na reserva de Brochet até os seis anos de idade, quando, de acordo com as normas da época, foi enviado a uma *residential school* católica em The Pas. Apesar da obrigatoriedade do uso da língua inglesa na escola, na qual passava dez meses por ano, o autor apenas tornou-se fluente em língua inglesa aos dezesseis anos, quando foi viver em Winnipeg a fim de dar continuidade a seus estudos na Churchill High School. Seguindo o aprendizado de música que obtivera em sua infância na escola, Highway obteve seu bacharelado em música em 1975 pela Universidade de Western Ontario, tendo complementado sua formação com um bacharelado em inglês, obtido dois anos mais tarde na mesma universidade.

Em diversas entrevistas, o autor atribui à sua instrumentalização artística o fato de ter escapado ao círculo de drogas, violência e alienação em que se encontram muitos dos sobreviventes da experiência nas *residential schools*. Ao invés de marginalizar-se ainda mais da sociedade, Highway utilizou a língua e a cultura do outro a fim de elaborar o trauma e reafirmar a presença indígena no Canadá contemporâneo.

Sua primeira peça, **A Ridiculous Spectacle in One Act**, foi produzida em 1985, e a ela se seguiram muitas outras. No entanto, foi com **The Rez Sisters** (1986) e com sua continuação **Dry Lips Oughta Move to Kapuskasing** (1989) que o autor ganhou celebridade nacional. Ambas receberam o *Dora Mavor Wood Award* de melhor peça teatral em seus respectivos anos e foram indicadas ao *Governor General's Award*. Em **The Rez Sisters**, Highway conta a história de sete mulheres, as quais fazem uma viagem a Toronto, com o

objetivo de ganhar o maior bingo do mundo. Em **Dry Lips Oughta Move to Kapuskasing**, a história tem seu foco em sete homens e no jogo de hóquei. Além disso, Highway afirma que estas são as primeiras de uma série de sete peças, nas quais pretende tematizar a vida na reserva fictícia de Wasaychigan Hill. A persistência do número sete, quando vista em relação ao ditado popular indígena que diz que é preciso sete gerações para que se complete a cura, já nos informa bastante sobre os objetivos de Highway em seus textos.

Após a publicação de **Dry Lips Oughta Move to Kapuskasing**, Highway publicou, em 1991, a peça **The Incredible Adventures of Mary Jane Mosquito**. Até que se produzisse seu musical seguinte, **Rose** (2000), o autor passou um longo período sem produzir novos dramas. Foi nesses anos que se dedicou ao processo criativo que culminou na publicação do romance **Kiss of the Fur Queen** (1998). Na entrevista *Survival Cree, or Weesakeechak dances down Yonge Street: Heather Hodgson speaks with Tomson Highway [Kiss of the Fur Queen]*, de 1999, Highway afirma que esse projeto acabou por se tornar um romance pela dificuldade que encontrava em produzir suas peças. Sam Walter McKegney, em uma tese de doutorado intitulada **Reclamations of the 'Dis-Possessed': Narratives of Survivance by Indigenous Survivors of Canada's Residential Schools**, traça bastante minuciosamente o processo de criação de Highway.

Este teria sido iniciado no começo dos anos 1990, logo após a produção de **Dry Lips Oughta Move to Kapuskasing**. O primeiro manuscrito de Highway era uma autobiografia, gênero que acabou sendo deixado de lado pelo autor por um motivo pessoal e outro editorial: para ele, publicar uma autobiografia parecia artificial e forçado, tendo em vista todo o trabalho que vinha desenvolvendo no teatro, enfatizando o dialogismo e a comunidade – um relato com apenas uma voz soberana não lhe parecia ideal para tratar de fatos que são, na verdade, comuns não só aos cri como também às outras populações indígenas norte-americanas; além disso, na opinião das editoras, uma autobiografia tratando de dois irmãos indígenas do norte do Manitoba que se tornam um pianista e um bailarino simplesmente não parecia realista. Rejeitando essa idéia, Tomson passou então a cogitar transformar o material em uma peça teatral, gênero no qual o autor se sentia confortável e sabia poder explorar elementos culturais da tradição cri.

A idéia da peça, porém, foi rapidamente deixada de lado pelos problemas de produção mencionados por Hodgson e, especula McKegney, porque seria difícil explorar no palco um dos antagonismos centrais à história: a oposição entre a vastidão do norte canadense e o ambiente claustrofóbico da *residential school*. Além disso, a questão comunitária, tão enfatizada por Highway em suas peças, estimulou-o a se debruçar sobre um novo projeto.

De acordo com Highway, em entrevista datada de 1990, “*For once or twice I’d like to take a show into every living room, every bedroom in [my home reserve of] Brochet and to every reserve in the country. And you can only do that with television*” (Prokosh, 1990: C28, *apud* McKegney, 2005: 245).⁵⁰ Era apenas através da televisão que Highway conseguiria fazer com que o verdadeiro significado da experiência nas *residential schools* fosse levado ao grande público, e, ainda mais importante, fosse levado aos lares daqueles que ainda vivem com o trauma, auxiliando no processo de cura. A idéia inicial de um filme para televisão acabou por evoluir, tornando-se um projeto de minissérie televisiva, a qual contaria com quatro capítulos de uma hora. Essa série, no entanto, esbarrou nos mesmos problemas de produção que as peças anteriores de Highway; como atesta Paul Gessell, na edição de 20 de abril de 1994 do jornal *Toronto Star*,

Highway... seems very reluctant to discuss any aspects of scripts, Money, contracts, production dates, and other crucial data about ... *Kiss*. As each question is asked dark clouds gather over his head ... [W]riting is a long, agonizing process. Getting [his work] to production sometimes takes just as long and requires as much creativity as the writing (Gessell, *apud* McKegney, 2005: 246).⁵¹

Foi, portanto, provavelmente nos anos de 1995 e 1996 que Highway passou a trabalhar no manuscrito de quase oitocentas páginas que tinha para a televisão, com o objetivo de transformá-lo em um romance de pouco mais de trezentas páginas. É interessante notar que o autor não retornou à idéia de autobiografia, deixando claro, nos agradecimentos que precedem **Kiss of the Fur Queen**, que se tratava de uma obra ficcional e que personagens e fatos não correspondem à realidade. No entanto, a vida dos irmãos que protagonizam a obra apresenta muitas e inegáveis semelhanças à experiência de Tomson e de seu irmão mais novo, René. Por que, então, após um processo tão longo e elaborado de criação, o autor teria decidido por essa forma de contar?

Não é raro encontrarmos afirmações de autores indígenas e teóricos que estudam suas obras atestando a diferença de experiências e, portanto, visões de mundo entre indígenas e brancos. De acordo com eles, enquanto na sociedade ocidental faz sentido escrever obras que valorizam o indivíduo, suas experiências pessoais e sua psique, o modo de vida indígena não dissocia o indivíduo de sua comunidade. Ele é parte de um grupo maior e sua função no

⁵⁰ Por uma ou duas vezes eu gostaria de levar um programa para dentro de cada sala, de cada quarto em [minha reserva natal] Brochet e para todas as reservas do país. E isso só pode ser feito com a televisão.

⁵¹ Highway ... parece muito relutante em discutir qualquer aspecto dos roteiros, dinheiro, contratos, datas de produção e outros dados cruciais sobre ... *Kiss*. Conforme cada pergunta é feita, nuvens negras se formam sobre sua cabeça... Escrever é um processo longo e agonizante. Fazer com que [seu trabalho] seja produzido às vezes leva o mesmo tempo e exige a mesma criatividade que escrever.

planeta e sua relação com o mundo estão fortemente ligadas às necessidades da comunidade. É por isso que temos tantas obras que se encaixam no conceito de *associational literature* formulado por King.

Por outro lado, McKegney lembra com muita propriedade em sua referida tese que as experiências de sobreviventes das *residential schools* possuem o traço fundamental de serem originadas em um terceiro espaço caracterizado pela tensão entre a experiência indígena da primeira infância e a cultura ocidental que lhes foi mais tarde imposta. Em suas palavras,

Tomson Highway was forcibly denied his Cree heritage by a series of factors including his father's Christianity, his removal to Residential School at the age of six, and his confinement to non-Native foster homes in Southern Saskatchewan and Manitoba throughout his adolescence. This denial meant that in early adulthood Highway's connection to Cree culture was tenuous at best. (...) Highway's eventual reclamation, examination and re-imagining of Cree heritage materials... needs to be understood not only as creative tapping of an internal archive of tribal knowledge, but also as an investigative and imaginative response to the conditions of colonialism. Highway most certainly employs Cree heritage materials extensively throughout his oeuvre, but these are always in relation to other literary tools gleaned from disparate resources (McKegney, 2005: 58).⁵²

Assim como outros autores que tentaram expressar literariamente suas experiências após o contato, Highway utiliza em **Kiss of the Fur Queen** o aporte que lhe ofereceu a experiência na escola católica para denunciar os problemas que a mesma provocou na vida de muitos indígenas. A força da tradição literária ocidental é uma influência inegável na obra de Highway e, talvez por isso, **Kiss of the Fur Queen** é muitas vezes visto como um *bildungsroman*, pois relata a experiência de vida que levou à formação das personagens Champion/Jeremiah e Ooneemeetoo/Gabriel. Outros ainda colocam a obra dentro da tradição do *kunsterroman*, ou seja, o romance que, a exemplo de **A Portrait of the Artist as a Young Man**, de James Joyce, relata a formação do artista. De outra parte, no entanto, temos comentários como o de Heather Hodgson, na entrevista referida anteriormente, que colocam o romance como “distintamente cri”:

Not only music, but the novel's distinctly Cree elements score the story: the simultaneous telling of many stories, a mutually-informing past and present, the circularity of time, the enigmatic incarnations of the Trickster that enable Highway

⁵² “Tomson Highway teve sua herança cri forçosamente negada por uma série de fatores, incluindo a cristandade de seu pai, sua remoção para a *residential school* aos seis anos de idade e seu confinamento em lares adotivos não-nativos no sul de Saskatchewan e de Manitoba durante sua adolescência. A negação significou que, no início de sua vida adulta, a conexão de Highway com a cultura cri era, na melhor das hipóteses, tênue. (...) A eventual reclamação, exame e re-imaginação de Highway dos materiais de herança cri ... deve ser entendida não apenas como exploração criativa do conhecimento tribal, mas também como uma resposta investigativa e imaginativa às condições do colonialismo. Highway certamente emprega os materiais de herança cri extensivamente em sua obra, mas estes estão sempre em relação com outras ferramentas literárias compiladas de fontes díspares”.

to infuse the dark subject of sexual abuse with some redemptive light. His prose is light, in spite of the tragic story it bears. Such plainly elegant writing and musical lyricism strongly intimate that Highway has made himself at home and can move in the straightjacket of the English language (Hodgson, 1999: s/p).⁵³

O cerne da questão encontra-se, como havia mencionado Sam McKegney, no fato de que a obra de Highway é essencialmente híbrida, tendo como um de seus principais motivos a tensão entre dois mundos, duas línguas, duas culturas. Se o ensino dado nas *residential schools* era opressivo, e mesmo que seja para ele muitas vezes difícil expressar em inglês aquilo que sente e sonha em cri (o autor revela na entrevista a Hodgson que cria suas obras em cri, simultaneamente traduzindo-as ao inglês), Highway acredita que não é produtivo olhar para o passado com ódio. Ao contrário, o autor visualiza a experiência como geradora de uma sabedoria trágica, a qual o empodera:

But, I suppose, when you do that to something [try to destroy, to obliterate], inevitably, the spirit of it survives even more strongly, and the mythologies too. It's coming back, it's still very much alive. It just went underground. It's still very much alive in our spirits, although it's not an intellectual thing, necessarily. But the spirit is still infused with it - our people (Lutz, 1989:90).⁵⁴

As formas literárias e a língua do outro são, portanto, elementos que fortalecem, na visão de Highway, possibilitando que se sobreviva ao trauma através dos próprios elementos que foram tomados da cultura imposta. Além disso, cabe lembrar que, como enfatizamos ao tratar de **Green Grass, Running Water**, na tradição indígena, as histórias não são fixas, mas se modificam com o passar do tempo e a cada vez que são contadas. **Kiss of the Fur Queen** pode ser considerado, então, no âmbito da ficção, como uma espécie de autobiografia recíproca. Por esse termo, queremos dizer que, ao mesmo tempo em que reconta uma história passada e verdadeira, Highway modifica esse passado, adaptando-o à realidade e às necessidades atuais. Dessa maneira, sua narrativa ultrapassa o mero relato de um passado congelado e se torna um mecanismo de empoderamento pessoal e comunitário, oferecendo alternativas aos relatos ocidentais sobre as *residential schools* e propondo, como poderemos ver na análise do final do romance, estratégias criativas para uma sobrevivência ativa.

⁵³ “Não apenas a música mas os elementos distintamente cri dão o tom da história: a contação simultânea de muitas histórias, passado e presente que se informam mutuamente, a circularidade do tempo, as encarnações enigmáticas do *trickster* que permitem que Highway atravesse o tema negro do abuso sexual com alguma luz redentora. Sua prosa é leve, apesar da história trágica que carrega. Essa escrita elegante e o lirismo musical declaram fortemente que Highway se sentiu em casa e consegue se mover na camisa-de-força da língua inglesa.”

⁵⁴ “Mas suponho que quando você faz isso com algo [tenta destruir, apagar], inevitavelmente, seu espírito sobrevive ainda mais fortemente, e as mitologias também. Está voltando, ainda está muito vivo, apenas foi para o subterrâneo. Ainda está muito vivo em nossos espíritos, embora não seja uma coisa intelectual, necessariamente. Mas o espírito ainda está embestado nela – nosso espírito.”

2.2.2 Residential Schools – história e experiência

As *residential schools* canadenses foram estabelecidas pelo Indian Act de 1876, tendo seu modelo de funcionamento sido proposto em 1879 por Sir John A. McDonald, a partir do modelo que vinha sendo aplicado nas *boarding schools* estadunidenses. Essas escolas foram pensadas exatamente para acelerar o processo assimilacionista, pois, ao voltar das escolas convencionais para seus lares, as crianças indígenas acabavam sendo muito influenciadas pela mitologia e pelos costumes da tribo, resistindo aos ensinamentos. Isso dificultava, e muitas vezes impedia, o objetivo de “matar o índio na criança”, professado sem medo ou vergonha pelos colonizadores, os quais acreditavam estar empreendendo uma missão civilizatória.

Passar o controle dessas escolas à Igreja católica aconteceu em grande medida por conveniência a ambas as partes. Ao governo, relegar o estudo das crianças indígenas aos missionários católicos era, além de mais cômodo, mais econômico. Para os missionários, por sua vez, a responsabilidade vinha em momento bastante oportuno, visto que facilitava muito seu objetivo principal – o de cristianizar povos pretensamente primitivos.

No entanto, se a violência assimilacionista era já bastante clara desde a criação dessas escolas, pela premissa a partir da qual foram idealizadas, foi a partir de 1920 que a situação se agravou. Nesse ano, foram estabelecidas emendas ao Indian Act, as quais postularam a obrigatoriedade de frequência em *residential schools* para crianças dos sete aos quinze anos de idade. Aqueles que se negassem a ir às escolas estariam oficialmente contra a lei e, portanto, poderiam ser levados à força por missionários ou policiais à escola mais próxima. Além disso, como notamos no caso de Highway, a presença de missionários nas reservas indígenas facilitava o processo. Após uma missão evangelizadora bastante forte, muitos dos pais passaram a acreditar genuinamente que faziam um bem ao mandar seus filhos a essas escolas. De acordo com o que sabiam, elas ofereciam a seus filhos a oportunidade de ter um ensino de qualidade, o qual lhes possibilitaria a inclusão social e no mercado de trabalho que viam negada a eles próprios.

No entanto, a realidade não correspondia exatamente ao que esperavam os pais. Havia variações, é claro, de escola para escola, mas a falta de recursos básicos como roupas e alimentos tornava a experiência extremamente árdua. Além disso, a partir dos anos 1980, começaram-se a ouvir relatos de abusos anteriormente inimagináveis aos familiares que enviavam suas crianças a esses internatos. Em muitas escolas, abusos sexuais e castigos violentos eram parte do sistema.

Como mencionamos, o estudo dos registros dessas escolas e de relatos de sobreviventes⁵⁵ mostra que nem todas elas aplicavam castigos violentos, e que nem todos os religiosos que estavam a cargo da educação das crianças eram abusivos. No entanto, devemos também lembrar os objetivos com que essas escolas foram criadas, a fim de julgar seu efeito; por melhores que fossem as intenções de muitos missionários, o próprio conceito das *residential schools* era abusivo e assimilacionista. O objetivo que tinham, para um pretenso bem das crianças, era claramente “branqueá-las”, aliená-las de suas línguas e culturas.

Portanto, como sugere McKegney em **Reclamations of the Dis-possessed**, não podemos, ao falar dos abusos, concentrarmo-nos apenas naqueles que os perpetraram, indicando-os como pervertidos ou sádicos. Isso seria excluir uma culpabilidade maior, aquela da instituição e do governo que a impôs como lei. Se o objetivo era realmente oferecer aos povos indígenas uma educação que lhes permitisse acesso a empregos melhores e inclusão social, isso jamais precisaria ter sido feito de forma a separá-los de seus mitos, histórias e tradições.

Outra modulação importante destacada por McKegney diz respeito aos riscos do determinismo. Após anos de debate sobre os resultados traumáticos da experiência em *residential schools*, tornou-se praxe taxá-las como a causa dos males como alcoolismo, uso de drogas, baixa auto-estima e altas taxas de suicídio que estão relacionadas a cidadãos indígenas. No entanto, embora a experiência seja em grande medida causadora desses problemas, não podemos nos esquecer de analisar a situação mais amplamente:

The suggestion that ‘all’ of the ‘social problems’ in Native Communities are ‘directly’ the result of Residential Schooling is discursively dangerous because it belies the complexity of colonial history, isolating Residential School as an autonomous intervention whose (apparently fairly uniform) effects can be readily divorced from those of colonial imposition entire (McKegney, 2005: 34).⁵⁶

Além disso, ao ligar efeitos sociais, psicológicos e emocionais que sofrem esses indivíduos única e diretamente ao legado das *residential schools*, corre-se o risco de reproduzir a objetificação que estas realizavam ao oferecer vestimentas padronizadas e números de identificação a seus alunos. Não podemos deixar de considerar que, nesse processo, características individuais e decisões pessoais contribuiram para a diferenciação das

⁵⁵ Utilizamos aqui o termo “sobrevivente” conscientemente, pois, devido às péssimas condições de vida oferecidas às crianças nessas escolas, sabe-se que menos da metade sobrevivia à experiência.

⁵⁶ A sugestão de que ‘todos’ os ‘problemas sociais’ nas comunidades nativas são ‘diretamente’ o resultado do sistema das *residential schools* é discursivamente perigosa porque dá uma falsa idéia da complexidade da história colonial, isolando a *residential school* como uma intervenção autônoma cujos efeitos (aparentemente bastante uniformes) podem ser prontamente separados daqueles da imposição colonial como um todo.

experiências. Considerar todos os sobreviventes como “produtos” de um sistema pernicioso seria tolher-lhes de qualquer força de vontade ou atuação pessoal.

É por isso que Gerald Vizenor coloca, como mencionamos no primeiro capítulo deste trabalho, a vitimização dos sobreviventes dessas escolas como um desrespeito que não pode ser aceito, pois desconsidera a força e o caráter desses indivíduos. Da mesma forma, Tomson Highway afirma, apesar de toda a experiência negativa, que teve a sorte de aprender a língua, a música e a cultura do outro. Highway acredita que não há nada que se possa fazer em relação ao passado, e se coloca perfeitamente na posição de não-vítima criativa ao utilizar esses modos de expressão para ter hoje uma vida confortável e bem-sucedida. A dor que poderia gerar nele problemas de saúde mental e física é expurgada através da arte; arte essa que, como destaca, é fruto do encontro entre as culturas cri e ocidental. Como veremos a seguir, a memória do passado está bastante presente na obra do autor. No entanto, como sublinha Lina Perkins, em “Remembering the Trickster in Tomson Highway’s *The Rez Sisters*”,

Highway’s use of memory both distances his characters from the history he evokes and forces them to recreate it in an intensely personal way. Although the past is remote, it is not dead. Highway does not propose a return to the past, but a growing awareness of history, a self-conscious remembering that is the first step towards redefining a scattered culture (Perkins, 2002: 267).⁵⁷

2.2.3 *Kiss of the Fur Queen*

A) **Identidades em choque**

Poderíamos definir duas fontes de motivação para que Highway tenha passado pelo processo de escrita que descrevemos acima – uma pessoal e outra comunitária. No âmbito pessoal, contar a história daqueles que talvez sejam os maiores traumas de sua vida – o abuso na *residential school* e a perda do irmão – fez parte do processo de cura pessoal do autor. Embora ateste que gostava de estudar, que estava sempre entre os melhores alunos da turma, Highway ataca o sistema dos internatos indígenas com força em **Kiss of the Fur Queen**, porque, segundo ele, “[a]ll the violence that I felt in my heart was like an infection, so I took that pus and I put it on a piece of paper and I crumpled it up. And once all of the rage and the

⁵⁷ “O uso que Highway faz da memória tanto distancia suas personagens da história que evoca quanto as força a recriá-la de uma maneira intensamente pessoal. Embora o passado seja remoto, ele não está morto. Highway não propõe um retorno ao passado, mas uma consciência crescente da história, uma lembrança auto-consciente que é o primeiro passo no sentido de redefinir uma cultura dispersa.”

poison was out there, it was no longer in my heart".⁵⁸ Além disso, o processo criativo que culminou no romance foi iniciado logo após a morte de seu irmão René, sendo parte importante de seu processo de luto e aceitação da perda daquele que, desde a infância, foi seu companheiro mais próximo.

Era ainda importante para Highway contar tal história – como peça, série televisiva ou romance – a fim de fornecer àqueles que passaram por experiências semelhantes um modelo a partir do qual se guiar para lidar com seus próprios traumas ou, no caso daqueles que se encontram bem-resolvidos, uma experiência semelhante com a qual se identificar, fortalecendo o sentido de comunidade. Ao proibir seus alunos de falar suas línguas maternas e de se relacionar com crianças do sexo oposto (ainda que fossem seus irmãos), as *residential schools* contribuíram para a dissolução da visão comunitária que eles originalmente possuíam.

No romance, Highway conta a história dos irmãos Champion e Ooneemeetoo (Dancer) Okimasis, desde a concepção e o nascimento do primeiro, em 1951, até a morte do segundo, em 1987. Nesses trinta e seis anos de história, vemos como a vida dos irmãos se desloca, por conta das normas do Indian Act de 1920, forçosamente do ambiente vasto e mítico do norte canadense para a dureza da vida na *residential school* e no centro urbano de Winnipeg.

Kiss of the Fur Queen começa por uma cena em que Abraham Okimasis, pai dos meninos, está prestes a vencer o *Millington Cup World Championship Dog Derby*, campeonato mundial de corrida de trenó, em fevereiro de 1951. Essa cena, assim como as que seguem, é contada em uma linguagem de contos de fadas, sublime e plena de magia. Neste mesmo tom, é-nos contado que, após ter vencido o campeonato, Abraham Okimasis recebeu o troféu das mãos de Julie Pembroke, a campeã do *Fur Queen Beauty Pageant* do mesmo ano. É quando esta entrega o troféu a Abraham, acompanhado de um beijo, que a narrativa passa do campo da história para a mitologia.

Em **Comparing Mythologies**, Tomson Highway diferencia verdade, mentira e ficção da seguinte maneira:

Now, in the language of my people, one that I new way before I became conversant in the English and French languages, there are three distinct terms for the concept of narrative. The first term is *achimoowin*, which means "to tell a story" or "to tell the truth". The second is *kithaskiwin*, which means "to tell a lie", meaning "to weave a web of fiction," as it were. And the third, which lies at a point exactly halfway between these first two is *achithoogeeewin*, which means "to mythologize". Meaning that the visionaries of my people, the thinkers who gave birth and shape to the Cree

⁵⁸ "Toda a violência que sentia em meu coração era como uma infecção, então eu tirei o pus e o coloquei em uma folha de papel, e a amassei. E uma vez que a raiva e o veneno estavam lá, eles não estavam mais em meu coração."

language as we know it today, chose the exact halfway point between truth and lie, non-fiction and fiction, to situate mythology (Highway, 2003: 21-2).⁵⁹

Highway enfatiza muitas vezes ao longo de seu romance as peculiaridades da maneira cri de contar histórias. Ao invés de se preocupar com a veracidade completa dos contos, os cri preocupam-se em fazer as histórias interessantes, ainda que isso exija exagero ou “embelezamento” das situações. Isso cria uma dualidade interessante na obra, pois, ao ouvirmos tais histórias, podemos atribuir o tom fantasioso tanto à influência dos contos de fadas ocidentais quanto a uma mitologização que o autor faz dos fatos para compor seu romance. Além disso, os conceitos de verdade e mentira são desestabilizados pelo fato de não sabermos o quanto, como ou por quem essas histórias foram modificadas. Já que muitas das histórias são anteriores ao nascimento ou à capacidade de lembrança dos meninos, eles as conhecem a partir de relatos de familiares, os quais tanto poderiam estar atestando um mundo realmente mágico, em que árvores dormem e acordam, quanto estar mitologizando o conto para torná-lo mais interessante às crianças. Qualquer que seja o caso, no entanto, esse modo parece estar fortemente ligado a um mundo – real ou imaginário, se é que essa distinção pode ser feita – permeado pela visão indígena.

O beijo da Fur Queen, como destaca Rubelise da Cunha, em sua tese **Decolonizing tricks: storytelling figures of resistance in Lee Maracle, Thomas King and Tomson Highway**, é o elemento que põe a história em movimento. A partir dele, sinais de vida e fecundidade começam a existir, até que a personagem se une à natureza e gera a vida daquele que se tornará filho de Abraham e Mariesis Okimasis:⁶⁰

The next thing Abraham knew, or so he would relate to his two youngest sons years later, the goddess floated up to a sky fast fading from pink-and-purple dusk to the great blackness of night, then became one with the northern sky, became a shifting, nebulous pulsation, the seven stars of the Great Bear ornamenting her crown. And when she extended one hand down towards the hunter on Earth, a silver wand appeared in it, as simple as magic. Now a fairy-tale godmother glimmering in the vastness of the universe, the Fur Queen waved the wand. Her white fur cape spread in a huge shimmering arc, becoming the aurora borealis. As its galaxies of stars and suns and moons and planets hummed their way across the sky and back, the Fur

⁵⁹ “Agora, na língua de meu povo, uma língua que eu sabia muito antes de me tornar fluente nas línguas inglesa e francesa, há três termos distintos para o conceito de narrativa. O primeiro termo é *achimoowin*, que significa “contar uma história” ou “contar a verdade”. O segundo é *kithaskiwin*, que significa “contar uma mentira”, querendo dizer “tecer uma teia de ficção”. E o terceiro, que está num ponto exatamente no meio do caminho entre os dois primeiros é *achithoogewin*, que significa “mitologizar”. Isso quer dizer que os visionários de meu povo, os pensadores que deram origem e forma à língua cri tal como a conhecemos hoje, escolheram o ponto exatamente médio entre verdade e mentira, não-ficção e ficção, para situar a mitologia.”

⁶⁰ Cabe lembrar que, de acordo com a cultura cri, os bebês não são originados por seus pais, mas pela natureza, apenas posteriormente escolhendo-os. Observe-se também, no trecho, a ilustração, nas palavras “or so he would relate to his two youngest sons years later”, de como Highway sempre deixa a veracidade da história dúbia.

Queen smiled enigmatically, and from the seven stars on her tiara burst a human foetus, fully formed, opalescent, goshly (Highway, 1998: 12).

De outra parte, no entanto, a partir do momento em que seu beijo exala “um jato de vapor gelado”, este também serve de prenúncio à tragédia e à morte. A anunciação do futuro está também nas palavras do narrador que, em alusões como “*He would have crossed himself in repentance had he already learned the labyrinth of Roman Catholic guilt*” (Highway, 1998: 35), prenuncia o aprendizado dos irmãos na escola católica.

A obra é formada por seis partes, cada uma nomeada como movimentos de uma sonata ao som da qual o irmão mais novo dança. Essa primeira parte, na qual os irmãos se encontram em harmonia com o ambiente, a cultura, a família e a comunidade é propriamente chamada *Allegro ma non troppo*, tendo em vista as alusões trágicas e cenas de batismo que já indicam que aquela comunidade está de alguma forma sob a influência do poder da religião católica.

A segunda parte, *Andante Cantabile*, narra o choque que Champion, o irmão mais velho, tem aos seis anos de idade, quando um avião o busca para levar à *residential school* em que estudará até os quinze anos de idade. Nesses capítulos, a tônica é o choque cultural e a fragmentação identitária que essa mudança brusca causa no estilo de vida de Champion. O alheamento do menino em relação a esse mundo é fortalecido pelas alusões ao cristianismo feitas nos capítulos anteriores. Na primeira parte do livro, a religião cristã havia sido sempre descrita como estranha aos meninos; alguns de seus símbolos mais conhecidos são narrados de maneira alheia, como se estivessem sendo vistos pela primeira vez: o padre falava “*words without sound*”, a bíblia era vista pelas crianças como “*a weighty black book*”, e Jesus Cristo era simplesmente um homem qualquer – “*a bleeding man hung from a wooden beam*” (Highway, 1998: 36).

A violência implicada nesse encontro assimilacionista está presente no vocabulário utilizado por Highway daí em diante. O corte de cabelo uniformizador na chegada dos novos alunos é descrito como “*slaughter*” e, na percepção de Champion, ele estava sendo “*skinned alive in public*” (p. 52-3). Talvez mais importante que o indicativo da violência nessa cena seja a escolha de termos feita por Highway. Sua escrita de *postindian word warrior* luta contra os estereótipos do índio selvagem, oferecendo uma simulação contrária, na qual é o menino indígena quem está sendo escalpelado pelos brancos.

A culminância da apropriação identitária realizada pela escola está na cena em que, apesar de não saber inglês, Champion entende bem a pergunta de qual é seu nome, ao que replica “Champion Okimasis”. A surdez e o descaso da instituição com a cultura indígena são expressas nas palavras do diretor, padre Lafleur, o qual afirma: “*So this is the one named*

Jeremiah Okimasis” (p. 53). A imposição parece funcionar instantaneamente, pois, a partir de então, a personagem passa a ser chamada “Champion-Jeremiah” até, não muitas páginas adiante, assumir definitivamente o nome imposto.

No entanto, se até esse ponto da narrativa, apesar das imposições, Jeremiah conseguia manter um pretensório domínio da situação, sabendo que tinha o padre em suas mãos quando cantava, a fragilidade em que se encontrava na escola é revelada com a chegada do irmão mais novo, rebatizado como Gabriel, com a fotografia do beijo da Fur Queen em seu pai. Essa fotografia lhe havia sido dada por sua mãe quando saiu de casa, para que a Fur Queen servisse como uma espécie de fada madrinha protetora na vida de Gabriel. Entretanto, como já observamos, essa fada madrinha não está de acordo com os padrões ocidentais, e sim com aqueles da cultura cri. Como Highway destaca no começo de cada uma de suas publicações, o *trickster*, aqui representado pela Fur Queen, é a personagem central nas mitologias dos povos indígenas norte-americanos, sendo sua importância comparável à de Jesus Cristo para a religião cristã. A diferença principal entre essas figuras poderia ser associada a seu caráter. Enquanto Cristo é o mártir, exemplo de conduta para os fiéis cristãos, o *trickster* é definido por sua ambigüidade e duplicidade. Ao mesmo tempo uma criatura amável e perversa, criadora e destruidora do mundo, o *trickster* é caracterizado por uma ambigüidade moral e mesmo sexual. Como destaca Highway, as línguas indígenas norte-americanas não possuem distinção de gênero, facilitando o entendimento de um *trickster* andrógino,⁶¹ capaz de mudar de sexo e forma conforme se faça necessário. É parte da duplicidade inerente aos *tricksters*, portanto, o fato de que a Fur Queen, ao mesmo tempo em que protege, acompanha a vida de Gabriel como prenúncio de tragédia e morte.

Isso pode ser observado nas duas cenas em que o padre Lafleur vai até a cama de Gabriel com o objetivo de abusar dele. Na primeira, a luz da lua causa um efeito sobre o papel brilhoso da fotografia, dando a impressão de que a Fur Queen pisca o olho. Com isso, o padre apenas olha a foto e se afasta. A proteção, no entanto, é limitada, e na próxima vez em que o padre se aproxima de Gabriel, a Fur Queen não consegue vencer o poder opressor da religião católica.

⁶¹O termo *andrógino* é utilizado neste contexto segundo a definição de Linda Lamont-Stewart em *Androgyny as resistance to authoritarianism in two postmodern Canadian novels*. De acordo com a autora, androginia não implica nem um desvio não natural de normas rigidamente definidas nem apresenta um ideal que transcenda o gênero. Androginia é, para Lamont-Stewart, uma identidade de gênero ambígua, a qual recusa conformar-se a oposições binárias hierárquicas, construindo figuras que resistem ao autoritarismo em suas múltiplas manifestações sociais, religiosas, políticas e econômicas.

Essa luta de poderes é colocada de maneira muito habilidosa por Highway, em uma seqüência de cenas poderosa. Após a cena anteriormente descrita, Highway começa o novo capítulo com uma ilusão de segurança e harmonia. Nessa cena, Gabriel dança quadrilha com Carmelita Moose, uma colega, ao som do piano do irmão. Essa dança, descrita com adjetivos que denotam a alegria do menino, é interrompida pelo padre Lafleur, que aplaude a apresentação – neste momento, no entanto, o acontecimento se revela um sonho, e percebemos que o religioso estava na verdade abusando do menino enquanto este dormia.

Tomson Highway parece nessa cena estar de acordo com a preocupação de McKegey em ressaltar que o abuso não era obra de perversos isolados, mas culpa e conseqüência de um sistema institucional abusivo. Assim, o “branco” é a cor predominante na descrição da cena do abuso, estando relacionada tanto à roupa de cama sobre a qual Gabriel dormia como ao rosto do padre, o qual brilhava “*with the intense whiteness of the saints in the cathecism book*”. Além disso, em um misto de violência e luxúria, conforme o padre se inclina sobre o corpo do menino, o corpo crucificado de Cristo invade a boca de Gabriel:

Gradually, Father Lafleur bent, closer and closer, until the crucifix that dangled from his neck came to rest on Gabriel’s face. The subtly throbbing motion of the priest’s upper body made the naked Jesus Christ – the sliver of silver light, this flashly Son of God so achingly beautiful – rub his body against the child’s lips, over and over and over again. Gabriel had no strength left. The pleasure in his centre welled so deep that he was about to open his mouth and swallow whole the living flesh – in his half-dream state, this man nailed to the cross was a living, breathing man, tasting like Gabriel’s most favourite food, warm honey – when he heard the shuffle of approaching feet (Highway, 1998: 79).

O abuso praticado pelo padre, assim como o estupro alegórico da religião católica, ficará para sempre marcado na vida de Gabriel. Ao longo de todo o romance, veremos as cenas em que, no submundo homossexual de Winnipeg, Gabriel leva uma vida promíscua e auto-destrutiva, prostituindo-se e buscando o sofrimento. Embora Gabriel jamais aceite a religião católica, como seu irmão, e proteste contra a violência que esta perpetrou sobre os indígenas, ele incorpora em sua vida sexual o sofrimento de Cristo. Gabriel busca a dor como forma de redenção, evocando em diversas cenas sexuais a frase “*Make me bleed*”. Sua associação luxuriosa à imagem do Cristo crucificado do primeiro abuso fica clara quando, em um bar de Winnipeg, participando de sexo grupal, Gabriel é descrito da seguinte forma:

And the body of the caribou hunter’s son was eaten, tongues writhing serpent-like around his own, breath mingling with his, his orifices punctured and repunctured as with nails.
And through it all, somewhere in the farthest reaches of his senses, he silver cross oozed in and out, in and out, the naked body pressing on his lips, positioning itself

for entry. Until, upon the buds that lined his tongue, warm honey flowed like river water over granite (Highway, 1998:168-9).

No entanto, se pode parecer à primeira vista que, na batalha de poderes, o Cristianismo saiu vencedor, a narração é feita de forma a mostrar que há ainda elementos cri lutando para sobrepujarem essa violência. Quando é dito que o corpo de Gabriel está sendo “comido” nessas cenas de sexo, a referência está relacionada à história de Weetigo – um espírito canibal que precisa ser vencido, nas histórias tradicionais, por Weesageechak, o *trickster* cri.

Weetigo é mencionado, ainda que vagamente, na primeira cena de abuso no romance. No momento em que Jeremiah acorda e vê o que está acontecendo com o irmão, vê Lafleur “[v]isible only in silhouette, for all Jeremiah knew it might have been a bear devouring a honeycomb, or the Weetigo feasting on human flesh” (Highway, 1998: 79). Como nota Sam McKegney, essa menção pouco detalhada e incerta corresponde a um momento na vida de Jeremiah em que, por conta da influência católica sobre seus pais, a relação que tem com a cultura cri é ainda muito fraca. A maneira como essa história aparece na terceira parte do livro, *Allegretto Grazioso*, mostra a evolução da relação de Jeremiah e Gabriel com a herança cultural cri.

Se tivéssemos que fazer uma generalização a respeito do que se dá nessa terceira parte do romance, poderíamos relacioná-la à solidão da cidade grande. Nessa parte, há um choque entre a solidão agradável e meditativa no ambiente vasto e pouco populoso do norte do Manitoba e a solidão excludente em meio aos milhares de habitantes de Winnipeg.

Embora haja fortes indícios de que Jeremiah sofreu os mesmos abusos que o irmão por parte do padre Lafleur, este parece poder apenas enfrentar a experiência do irmão, talvez omitindo sua experiência. Na própria cena em que vê o padre tocando Gabriel, a narração deixa claro que esse era um assunto bloqueado em sua mente: “*Had this really happened before? Or had it not? But some chamber deep inside his mind slammed permanently shut. It had happened to nobody. He had not seen what he was seeing*” (Highway, 1998:80).

É para superar o trauma do abuso e a experiência solitária que Jeremiah passa a se dedicar cada vez com mais afinco ao estudo do piano clássico que começara a estudar na *residential school*. O fato de treinar mais a *tocatta*, toque capaz de fazer o piano reproduzir o som da voz humana, apenas exacerba a idéia que temos de sua solidão.

Depois de dois anos sozinho em Winnipeg, Jeremiah volta a ter a companhia do irmão, que também vai para a cidade para continuar seus estudos. A primeira coisa que fazem é ir a um *shopping center*, a fim de comprar roupas para Gabriel.

Nessa cena, a cultura cri parece fazer força para voltar, agora que os irmãos não estão mais sujeitos às normas da *residential school*. Eles conversam animadamente, em um diálogo cheio de palavras em cri, tentando remontar a história de Weetigo. Essa história fala de como Weesageechak, disfarçada de doninha, entra pelo ânus do espírito canibal, derrotando-o. O passeio dos irmãos os coloca no lugar do *trickster*, pois o *shopping center* é descrito como uma fera cinza e sem alma. Quando os irmãos chegam à praça de alimentação e comem até quase estourar, estão “na barriga da fera”, o mesmo local em que a doninha matou Weetigo mastigando suas entranhas.

No entanto, embora a construção desse *storytelling* no *shopping center* possa, à primeira vista, dar a entender que os irmãos estão derrotando a fera, há alguns indícios de que as coisas não se passam exatamente dessa forma. Gabriel sai dali, ele sim, engolido pela “civilização”, parecendo-se a “uma estrela de roque bronzeada”. Além disso, sua saída do local não é descrita como vitoriosa e espontânea, pois é o *shopping center* que está “expelindo seus detritos”. Portanto, embora estejam animados em relembrar e remontar sua cultura, os irmãos ainda são meros detritos da civilização, e o fato de quererem se conformar à sua moda apenas confirma a alienação que lhes vinha sendo oferecida desde seus primeiros anos na escola católica.

Ao longo de *Allegretto Grazioso*, vão-se acumulando elementos de tensão, como a perturbação que causa em Jeremiah a persistência da visão de mulheres indígenas violentadas e assassinadas pelas ruas da cidade e a entrega de Gabriel à promiscuidade auto-destrutiva. Esses elementos vão sendo opostos às idéias de Amanda Clear Sky, uma indígena ojibway, colega de Jeremiah, que lembra os irmãos de que devem aceitar sua indianidade e ter uma consciência histórica que vá além do que lhes ensinam na escola. Jeremiah simplesmente não consegue aceitar o fato de sua colega estar querendo reviver costumes “mortos” no século 21. Além disso, é também nesse momento que Gabriel, seguindo conselhos do irmão, encontra uma atividade à qual se dedicar para esquecer a solidão: o balé. No entanto, Gabriel sabe que tal atividade gera preconceitos, e por muito tempo esconde de seu irmão e de seus amigos o fato de estar dançando. Na quarta parte do livro, *Molto Agitato*, esse e outros conflitos que vinham se acumulando silenciosamente vão ser expostos.

Diversas passagens nessa seção atestam a perda de conexão dos irmãos, após se tornarem cidadãos urbanos, com o mundo em que vivem seus pais. Esse distanciamento é demonstrado por Highway através do conflito entre a língua cri e a língua inglesa. Quando seu pai sugere que, agora que terminou os estudos, Jeremiah pode trabalhar em uma loja na reserva, este se pergunta, desejando explicar ao pai quais eram suas aspirações: “*How, for*

God's sake, did one say concert pianist in Cree?" (p. 189). Entram ainda em questão maneiras de expressar outros desejos dos irmãos de forma que seus pais entendessem, na dificuldade em dizer, por exemplo, “universidade” e “sapatilhas de balé”.

O principal confronto, no entanto, ocorre quando os irmãos, após irem à igreja por insistência de Jeremiah, opõem, a partir da religião, os mundos ocidental e nativo. Jeremiah afirma que não há nada de errado em ser católico, enquanto Gabriel afirma que, ao contrário do que o irmão pensa, há alternativas aborígenes de religião. A completa oposição entre os irmãos se reforça ainda em suas maneiras de se colocar no mundo. Enquanto Jeremiah está cada vez mais determinado a ganhar um concurso de piano, perder o sotaque cri de seu inglês e abstrair completamente sua vida corpórea, Gabriel se orgulha de suas origens indígenas, utilizando-as, de certa forma, como meio de sedução de homens para manter seu estilo de vida altamente focado no corpo e, cabe ressaltar, em sua destruição. Nessas cenas, os irmãos encarnam as tensões que emergem do encontro de identidades na zona de contato, em um processo de transculturação. É por isso que, em meio a tantas desavenças, a Fur Queen sorri, indicando que a exposição do veneno é o primeiro passo para a cura.⁶²

Entre o final da parte quatro e o início da parte cinco (*Adagio Espressivo*), opera-se uma mudança profunda na personalidade e na visão de mundo de Jeremiah. Após receber o Crookshank Memorial Trophy, prêmio do concurso de piano para o qual vinha há muito se preparando, Jeremiah percebe que tal troféu de nada lhe serve, e o que queria verdadeiramente era que seu irmão, de quem se encontrava cada vez mais distante, pudesse tê-lo assistido. É por isso que decide largar definitivamente o piano e dedicar-se ao serviço social, trabalhando no Friendship Center de sua cidade, na patrulha noturna cuja principal função era recolher índios bêbados.

Em entrevista a Judy Steed, Highway fala do quanto é doloroso para ele ver indígenas degradados tão comumente pelas ruas das cidades canadenses: “*Most white Canadians have seen that more often than the beaver. You might as well put that Indian drunk on the nickel and retire the beaver. . . every time I walk past one of these guys my heart just screams*”.⁶³ Aos vinte e seis anos de idade, depois de seis trabalhando com serviço social, Jeremiah não suporta mais o fardo e passa ele próprio a beber. Há três elementos na obra que indicam a virada na história, salvando Jeremiah de seguir o caminho daqueles que vinha recolhendo.

⁶² A cura, nas culturas indígenas norte-americanas, está estreitamente ligada ao encontro do equilíbrio. A expressão é retirada da epígrafe da peça teatral *Dry Lips oughta Move to Kapuskasing*: “... before the healing can take place, the poison must first be exposed...” – Lyle Longclaws.

⁶³ “A maior parte dos canadenses viu isso mais freqüentemente que um castor. Você bem poderia colocar um índio bêbado nas moedas e retirar o castor... cada vez que passo por um desses caras meu coração simplesmente grita.”

O primeiro deles é o relacionamento com Amanda Clear Sky, o qual o ajuda a perceber que, apesar do que lhe tenham ensinado na escola, a cultura indígena não é vergonhosa e deve ser mantida. Além disso, ao assistir alguns capítulos de uma novela em que Amanda está trabalhando como atriz, Jeremiah encontra a solução para aquele que talvez fosse seu maior problema com a cultura indígena: o fato de ser algo do passado. Ao ver que há maneiras contemporâneas de mostrar a vida indígena, Jeremiah consegue dissociar essa cultura de um passado morto e começa a considerar modos atualizados de relacionar-se com ela.

Além disso, Jeremiah passa pelo momento anunciado desde as primeiras páginas da obra: a morte de seu pai. Os irmãos se reencontram perto do leito de morte do pai e dele escutam a história tradicional sobre o filho de Ayash. Essa é a história de um jovem que, após causar desgosto a seu pai, é mandado embora de casa para o mundo selvagem. O filho de Ayash, então, vai para o mundo dos espíritos onde, com sua força e as armas mágicas recebidas de sua mãe, derrota monstros e anti-heróis. Quando retorna ao mundo real, o filho de Ayash decide destruí-lo, dando ao Grande Espírito a oportunidade de criá-lo novamente. Como destaca Abraham Okimasis ao longo da história, *“this world has become too evil. With these magic weapons, make a new world”* (Highway, 1998: 227).

É a partir do momento em que Jeremiah percebe que, assim como o filho de Ayash, ele também, ainda que involuntariamente, havia sido enviado por seu pai ao mundo selvagem que ele pode entender quais são as suas armas mágicas. Jeremiah compreende que, através da língua, da cultura e da música que adquiriu na escola, pode criar um novo mundo, no qual a cultura cri não será mais vista como um objeto morto do passado.

Pouco tempo depois, após desmaiar de tanto beber, Jeremiah acorda em meio à neve intensa, em um ambiente deserto, “como se o mundo tivesse morrido”. Nesse local, deitada sobre um piano de gelo, encontra-se uma raposa ártica que se apresenta como Maggie – *“Maggie Sees. It used to be Fred, but it bored the hell outta me so I changed”* (p. 231). É essa *trickster*, “Miss Maggie-Weesageechak-Nanabush-Coyote-Raven-Glooscap-oh-you-should-hear-the-things-they-call-me-honeypot-Sees” (p. 234), que revela a Jeremiah que, sem entretenimento, sonhos e distração, a vida se torna muito pesada.

Rearticulando as informações recebidas de Amanda, Abraham e Maggie Sees, Jeremiah, na última parte do livro, *Presto com Fuoco*, volta a tocar piano, mas com uma diferença fundamental – seu piano agora começa a soar como um tambor de *powwow*. Além disso, passa a trabalhar no Muskoosis Club of Ontario, oferecendo recreação, educação e

cultura para crianças indígenas urbanas. É nesse ambiente que vai ocorrer a derradeira batalha com Weetigo.

Após explicar aos seus alunos que o Weetigo era um monstro canibal, que “come menininhos como vocês”, um de seus alunos lhe conta ter sido vítima do Weetigo, mordendo a virilha do professor e beijando sua boca. Nesse momento, Jeremiah tem uma ereção involuntária, a qual ao mesmo tempo reencena o abuso que sofreu na escola e revela seu próprio potencial abusivo.

É com esse choque que Jeremiah percebe a necessidade de reelaborar a experiência. O capítulo seguinte inicia-se com uma descrição de Jeremiah que evoca aquela do padre Lafleur, no momento do abuso de Gabriel: “*Like a bear with a honeypot, Jeremiah Sat hunched at the typewriter, glaring at the Page in its steel-trap jaw*” (p. 273). Aí percebemos, portanto, que a maneira que Jeremiah encontra para lidar com o veneno que tinha dentro de si, maneira de canalizar a dor e a raiva que lhe geram desejos obscuros, é debruçar-se sobre a arte, sobre a escrita. Afinal, como dissemos, essas são as armas mágicas que esse *word warrior* encontra para derrotar o mal.

Ao mesmo tempo em que Jeremiah se fortalece, seu irmão, em um movimento contrário, vai se fragilizando, sucumbindo às doenças causadas pelo HIV que adquirira. Gabriel, sempre aparentemente mais forte que o irmão, chega mesmo a pedir sua ajuda, e esta é dada através da escrita de um musical, o qual Jeremiah entrega para que Gabriel dirija. Desde então, os irmãos passam a colaborar em um trabalho que mistura os aportes culturais cri e ocidental, atingindo sucesso de público e, fundamentalmente, equilíbrio entre os dois mundos que, desde que foram levados à *residential school*, encontravam-se em desacordo.

Podemos, portanto, localizar em **Kiss of the Fur Queen** os três momentos identitários básicos esquematizados por McKegney para os sobreviventes das *residential schools*. Em um primeiro momento, os irmãos tinham uma identidade cri, caracterizada pela ligação com a família e a comunidade. A partir de sua remoção para a *residential school*, as identidades de Jeremiah e Gabriel foram também deslocadas – divididas em uma identidade institucionalizada, a qual está caracterizada pela perda da conexão com a família, a comunidade, a tradição e a identidade tribal, e uma identidade espectral, correspondente àqueles elementos que, como Highway mencionou, foram para o “subterrâneo”. É esse o momento crítico para os alunos dessas escolas, pois, ao serem violentamente assimilados, apesar de ao mesmo tempo serem assombrados por suas identidades espectrais, muitos não conseguem lidar com a dualidade, entrando em um ciclo de auto-destruição causado pela sensação de inferioridade.

Gabriel e Jeremiah, no entanto, conseguem negociar esses aportes, forjando para si uma identidade imaginativa. É também o que Highway faz ao, em sua literatura, negociar elementos díspares, criando para si uma personalidade fictícia em Jeremiah que, no entanto, o fortalece e dá autoridade de voz sobre quem acredita ser. Essa é a que McKegney chama sua “identidade literária imaginativa”. Essa identidade, a exemplo do que teorizam autores como Sarris e Owens, não pode mais ser fixada; em sua movência contínua, reencena os processos, tensões e soluções criativas encontradas por identidades híbridas.

B) Morte e sobrevivência

Apesar de trabalhar de perto com o processo de aceitação e re-elaboração da cultura cri por Jeremiah, **Kiss of the Fur Queen** é um romance focado em Gabriel. Isso pode ser notado tanto pela epígrafe inicial, com a citação de Duncan Campbell Scott, em relação à prática da dança por indígenas, quanto pela dedicatória “*Igwani igoosi, n’sseemis*” (este aqui é para você, irmãozinho). Além disso, o próprio Highway, em entrevistas, já falou de seu romance como uma sonata que o irmão mais velho toca, em um piano de cauda que ganhou do irmão, para que ele dance.

Ao contar a história de seu irmão, Highway ao mesmo tempo produz um réquiem para sua morte e uma celebração do poder transformativo que a dança de seu irmão teve no mundo. A dança, como vimos em cenas de **Green Grass, Running Water** em que Coyote dançava, não é apenas uma diversão, mas um mecanismo poderoso de transformação do mundo nas culturas indígenas. No próprio romance de Highway, a vemos associada a momentos de criação, como a concepção de Jeremiah; nesse momento, todos seus ancestrais dançavam no céu.

Até o final de sua vida, já muito fragilizado por uma tuberculose associada à AIDS, Gabriel segue trabalhando com seu irmão na criação de um novo teatro nativo canadense, através de sua dança e da direção dos espetáculos. Isso indica que sua vida, apesar de ter passado por momentos de perda, termina fazendo pleno uso das “armas mágicas” que a cultura ocidental lhe ofereceu. E, se o aporte empodera, ele não sobrepuja, no entanto, a cultura cri.

Em seu leito de morte, Gabriel vê em cena a batalha entre o catolicismo e a tradição indígena que caracterizaram sua vida. O rosário de sua mãe, o qual estava em suas mãos, é sutilmente substituído por uma pena de águia e, enquanto *sweetgrass*, a erva sagrada dos indígenas norte-americanos, é queimada no quarto do hospital, disparando o alarme de incêndio, o padre e seu Deus são impedidos de entrar. Essa história é intercalada com a da

corrida de trenó contada ao início do romance, marcando o ciclo da vida e trazendo de volta a Fur Queen, com seu beijo de morte, para, em 1987, levar Gabriel.

Sua morte, no entanto, não representa um momento de negatividade ou fim na obra, visto que o beijo da Fur Queen, ao mesmo tempo em que indica sua morte, sela também a sua vitória. Como vimos, os valores indígenas foram sobrepostos aos católicos e o legado de Gabriel, sua crença profunda na arte, seu talento para a dança e a exaltação de valores indígenas são deixados para seu irmão que, fortalecido, poderá escrever peças e romances que reencenem o poder criativo do canto e da dança indígenas. É assim que Tomson Highway da sentido à segunda epígrafe de seu livro, que termina dizendo: “*for the dead are not powerless*”.

Aqui, portanto, podemos voltar à questão da autobiografia indígena. Embora esteja claramente contado a história pessoal que ele e seu irmão viveram, Tomson Highway o faz, de certa forma, para enfatizar os efeitos individuais da assimilação e da opressão, mostrando, que são muitos os indivíduos que sofrem esses efeitos e forjando uma identificação comunitária nova, fluida e diversa para tomar o lugar daquela que foi destruída e não pode mais ser recuperada.

O fato de o romance estar escrito em inglês e de ter sido publicado por uma grande editora é muitas vezes visto como uma maneira de atingir o público branco. No entanto, se lembrarmos que muitos dos indígenas que passaram por *residential schools* não conseguiram recuperar a conexão com suas línguas e culturas como Highway, poderemos perceber que ele está também falando a esses índios urbanos e fornecendo-lhes uma alternativa identitária menos alienada. Ao tocar sua sonata,⁶⁴ Highway espera que, em algum lugar, seu irmão esteja dançando e usando suas armas mágicas para destruir este mundo real e criar outro, em seu lugar, mais ligado à espiritualidade indígena.

⁶⁴ Embora a sonata seja um gênero clássico dos brancos, Highway modula essa referência ao compô-la em quarenta e nove capítulos, uma alusão às “forty-niners”, canções sociais tocadas e dançadas após o final das cerimônias do powwow.

3 A LITERATURA INDÍGENA BRASILEIRA

3.0 Contexto histórico e formação

Os povos indígenas habitantes das terras que se tornariam o Brasil sempre tiveram suas tradições, as quais incluem manifestações espirituais e artísticas como cantos, danças, rezas, oratória e contação de histórias. Essas manifestações podem perfeitamente ser consideradas literatura, sendo o uso da palavra sagrada e espiritual designado, em língua guarani, como *ne'e porã*, ou seja, “belas palavras”. No entanto, lembrando que neste trabalho estamos nos limitando estritamente ao conceito clássico ocidental de literatura como obra escrita e de autoria específica, precisamos traçar um percurso que permita entender como chegamos a esse estágio no contexto brasileiro.

A primeira literatura de temática indígena do país pode ter sua data precisada com exatidão: 1º de maio de 1500. Este foi o dia em que, após pouco mais de uma semana no que viria a ser o país, Pero Vaz de Caminha redigiu sua célebre carta ao rei de Portugal, relatando “o que viu e lhe pareceu” da terra em que chegaram. Como aponta Alcir Pécora em *Cartas à segunda escolástica*, a carta de Caminha, assim como as tantas cartas jesuíticas que a seguiram, não deve ser vista apenas como testemunho da vida e conflitos característicos da primeira fase de colonização do Brasil. Deve-se observar, nas palavras de Pécora,

que elas não são absolutamente uma tábua em branco impressionada por acontecimentos vividos pelos missionários – nem objetivamente, como representação ou notícia da gente e terra do Brasil; nem subjetivamente, como impacto sentimental ou expressivo dessa notícia em certa mentalidade católica européia. As cartas, no verossímil que proponho, devem ser vistas, antes de mais nada, como um mapa retórico *em progresso* da própria conversão (Pécora, In: Novaes, 1999: 373).

Pécora ainda destaca que, devido a sua retórica, essas cartas não comportam nada que não esteja de acordo com sua própria tradição e dinâmica formal. É assim que se forma, no Brasil, a simulação de um *índio*, bem aos moldes daquele que Vizenor combate no contexto norte-americano. É perceptível, mesmo em descrições longas, a fixação de Caminha na aparência:

A feição deles é serem pardos, um tanto avermelhados, de bons rostos e bons narizes, bem feitos. Andam nus, sem cobertura alguma. Nem fazem mais caso de encobrir ou deixar de encobrir suas vergonhas do que de mostrar a cara. Acerca disso são de grande inocência. Ambos traziam o beijo de baixo furado e metido nele um osso verdadeiro, de comprimento de uma mão travessa, e da grossura de um fuso de algodão, agudo na ponta como um furador. Metem-nos pela parte de dentro do beijo; e a parte que lhes fica entre o beijo e os dentes é feita a modo de roque de

xadrez. E trazem-no ali encaixado de sorte que não os magoa, nem lhes põe estorvo no falar, nem no comer e beber.

Os cabelos deles são corredios. E andavam tosquiados, de tosquia alta antes do que sobrepenete, de boa grandeza, rapados todavia por cima das orelhas. E um deles trazia por baixo da solapa, de fonte a fonte, na parte detrás, uma espécie de cabeleira, de penas de ave amarela, que seria do comprimento de um coto, mui basta e mui cerrada, que lhe cobria o toutiço e as orelhas. E andava pegada aos cabelos, pena por pena, com uma confeição branda como, de maneira tal que a cabeleira era mui redonda e mui basta, e mui igual, e não fazia minguia mais lavagem para a levantar (Caminha, 1963: 3).

Por todo o texto, abundam referências à nudez “desavergonhada” com que se apresentavam. À idéia de nudez, é associada àquela que, por muitos anos, permanecerá marcada como característica principal das populações indígenas brasileiras: a inocência. Apresentados como inocentes, os quais sequer conseguem ver o pecado de sua nudez, os índios são colocados como seres bondosos e sem cultivo, os quais necessitam apenas da chegada de missionários para batizá-los e “salvá-los”.

Essa “salvação”, bem como os jogos colonialistas que se encenariam no país, está muito bem ilustrada n’**A Carta**. Ao colocar os índios como ingênuos, os quais lhe parecem “gente de tal inocência que, se nós entendêssemos a sua língua e eles a nossa, seriam logo cristãos, visto que não têm nem entendem crença alguma, segundo as aparências” (Caminha, 1963: 8), Caminha deixa o terreno livre para as imposições religiosas dos missionários da Companhia de Jesus.

Além disso, é baseado no mesmo tipo de suposição, a qual serve aos propósitos expansionistas do império, que Caminha diz acreditar que, ao apontar para a terra, para um rosário de contas brancas, e depois para o colar de ouro do Capitão, um índio está querendo comunicar que daria ouro em troca das contas. Como diz o próprio autor, “[i]sso tomávamos nós nesse sentido, por assim o desejarmos” (p. 3). Ao contrário do esforço quase nulo feito no sentido de entender o que dizem os índios a respeito de suas crenças, sendo mais conveniente acreditar que não possuem nenhuma, o entendimento de seus gestos é rápido quando se quer entender que sua terra tem riquezas e que eles estão dispostos a dá-las em troca de pouco ou nada.

Como aponta Cláudia Neiva de Matos no artigo *Textualidades Indígenas no Brasil*, os índios eram vistos como seres, nas palavras de Américo Vespuccio, “*nudi e formosi*”, espetáculos visuais cujas palavras despertavam pouco ou nenhum interesse. Essa é a principal causa para que, embora tivessem suas imagens associadas a uma forte poeticidade no indianismo romântico, houvesse, na mesma época, uma notável ausência de documentos que atestassem tal poeticidade (Matos, In: Figueiredo, 2005: 438).

Foi apenas no final do século 19 e no início do século 20 que começaram a surgir os primeiros esforços para documentar as tradições autóctones e suas formas de expressão. Esses registros de narrativas indígenas atingiram uma culminância com os estudos de Claude Lévi-Strauss e Darcy Ribeiro, entre outros. No entanto, Matos afirma que tais estudos, ainda que importantes, muitas vezes, repetindo o caso que estudamos na América do Norte, deram ênfase às “narrativas de antigamente”, histórias ancestrais, lendas e mitos. As histórias atuais, bem como os cantos, foram relegadas a um segundo plano. Além disso, mesmo aquelas narrativas que foram registradas deixavam muito a desejar no que diz respeito ao contexto performático e às potencialidades estéticas do texto, visto que eram recontadas por etnógrafos, invariavelmente enfatizando o aspecto pitoresco e narrativo, deixando de lado complexidades subjetivas da narrativa a fim de forjar uma unidade na simplificação de uma suposta poesia “primitiva”.

Para além de tudo isso, o conhecimento sobre esses povos indígenas se revela ainda mais lacunar quando sabemos que as narrativas recontadas aos brancos eram invariavelmente modificadas, buscando uma compatibilidade com o público alvo. Ademais, a única fonte possível para a apropriação das histórias por parte dos etnógrafos era a voz indígena, o que levava muitos dos contadores de histórias a optar pelo silêncio, deixando de contar histórias inteiras ou parte delas. Portanto, embora até a primeira metade do século 20 não possamos definir uma “voz” indígena, podemos colocar nesses silêncios a primeira afirmação de uma subjetividade indígena em narrar-se a si própria. Desde sua origem, pois, a literatura indígena brasileira foi essencialmente uma literatura de resistência, um produto transcultural que emerge de um espaço de tensão e hibridação entre os mundos indígena e ocidental.

Parece unanimidade entre os estudiosos da literatura indígena brasileira que essa deve seu surgimento tardio, na sua forma escrita e autoral, em grande medida à falta das condições educacionais para formar escritores indígenas até que entrasse em vigor a Constituição de 1988. Carlos Frederico Marés em *Da tirania à tolerância: O Direito dos índios*, destaca sete avanços da Constituição democrática de 1988 em relação ao sistema anterior. São eles:

- 1) ampliou os direitos dos índios reconhecendo sua organização social, seus usos, costumes, religiões, línguas e crenças; 2) considerou o direito à terra como originário, isto é, anterior a lei ou ato que assim o declare; 3) conceituou terra indígena, incluindo aquelas necessárias não só à habitação, mas à produção, à preservação do meio ambiente e à sua reprodução física e cultural; 4) pela primeira vez admitiu-se no Brasil, em nível constitucional, que existem direitos indígenas coletivos, seja reconhecendo a organização social indígena, seja concedendo à comunidade o direito de opinar sobre o aproveitamento dos recursos naturais e o de postular em juízo; 5) tratou com mais detalhes, estabelecendo assim melhores garantias, da exploração dos recursos naturais, especialmente os minerais, para o que

exige prévia anuência do Congresso Nacional; 6) proibiu a remoção de grupos indígenas, dando ao Congresso Nacional a possibilidade de estudo das eventuais e estabelecidas exceções; 7) mas acima de tudo chamou os índios de índios e lhes deu o direito de continuarem a sê-lo (Marés, In: Novaes, 1999: 58-9).

Embora à primeira vista não estejam ligados à produção cultural em si, esses direitos foram importantes por diversos motivos. Como poderemos observar nas narrativas de Kaká Werá Jecupé e Eliane Potiguara, era comum que tribos inteiras fossem dizimadas e dissolvidas pela invasão de territórios indígenas por mineiros, garimpeiros, madeireiros, etc. Com a unidade comunitária, eram destruídas línguas e culturas, sendo o futuro de eventuais remanescentes comumente marcado pelo deslocamento para o meio urbano, pela alienação cultural e pelos problemas sociais, econômicos e psicológicos decorrentes de tal situação. Além disso, o decreto do fim de políticas assimilacionistas visando a “incluir” o índio na sociedade fortaleceu os movimentos indigenistas emergentes, os quais valorizaram e reivindicaram a identidade indígena, muitas vezes resgatando tradições ameaçadas de se perder definitivamente.

Certamente estamos cientes de que a lei está longe de ser uma realidade inquestionável em nosso país: são freqüentes as notícias de conflitos entre exploradores e indígenas, principalmente no norte do país, por terras férteis e ricas, e não é raro ouvirmos discursos essencialistas da identidade indígena, colocando esses indivíduos como seres primitivos, ingênuos e profundamente ligados à natureza, os quais mantêm forte a opinião legada por Caminha e seus pares na tipificação do *índio*.

No entanto, apenas o fato de existir uma lei já torna possível que seu cumprimento seja reivindicado, e é por isso que a consciência indígena vem se fortalecendo ainda mais desde o início dos anos 1990. Além disso, como aponta Lynn Mário T. M. de Souza em “As visões da anaconda: a narrativa escrita indígena no Brasil”, a criação da escola indígena diferenciada na década de 1990 é consequência direta da Constituição de 1988, que reconheceu a existência de línguas indígenas brasileiras. Foi a partir dessa modelo de educação que se criaram as condições para o aumento do número de autores indígenas e para a formação de um público leitor.

A autoria indígena, pela peculiaridade da visão de mundo desses povos, pode ser dividida em diferentes tipos, entre os quais Matos destaca, no já referido artigo, os registros

gravados da boca dos narradores tradicionais (geralmente os “velhos” da aldeia) e depois transcritos para o papel, sempre em língua materna, geralmente por outros índios; os feitos diretamente por escrito, em língua materna por índios alfabetizados; traduções integrais, parciais ou sintetizadas dos textos em língua original, realizadas

por indígenas bilíngües; narrativas escritas diretamente em português por índios bilíngües ou mesmo de nações que já perderam o uso do idioma ancestral, mas conservam parte do acervo cultural da tradição (Matos, In: Figueiredo: 2005: 453).

Poderíamos dizer que, atualmente, a forma de autoria que mais se prolifera é a conjunta, fruto de programas ligados à educação diferenciada promovida pelo Estado, por instituições religiosas e por organizações não-governamentais. Os autores dessas obras são não raro professores indígenas que participam de cursos de formação e capacitação para trabalhar nas escolas indígenas, bem como alguns dos estudantes. A maioria dessas obras é produzida na forma de livros didáticos, objetivando a alfabetização bilíngüe de índios nessas escolas diferenciadas e o resgate da cultura e da voz indígena.

Em *Que história é essa? A escrita indígena no Brasil*, Lynn Mário T. M. de Souza aponta para o fato de que esse tipo de literatura, embora já prolífico e de grande abrangência, ainda não recebeu a devida atenção da academia e das instituições literárias nacionais, sendo visto como literatura popular, de massas ou “para crianças”. O autor, por sua vez, destaca os aspectos subversivos dessa literatura que, desestabilizando conceitos ocidentais de autoria,

“já est[á] formando, em menos de uma geração, seus próprios cânones de escrita. Mais do que re-escrever a sua estória/história, as comunidades indígenas parecem já estar escrevendo sua história. De forma diferente das literaturas pós-coloniais de língua inglesa e francesa, que antes de tudo buscaram “escrever de volta” aos antigos centros colonizadores metropolitanos, para serem ouvidos e lidos, as comunidades indígenas brasileiras parecem ter se contentado em re-escrever a sua história escrevendo para eles mesmos, construindo assim uma nova identidade indígena, ambígua e híbrida, ao mesmo tempo local ... e nacional (Souza, In: Santos, 2003: 134-5)

Quase todos os artigos que lemos sobre literatura indígena, quando tratam da modalidade escrita em língua portuguesa, com autor único, reforçam o fato de que esta é uma literatura incipiente, a qual está em fase de formação e conta com poucos autores publicados. Souza não é exceção, e termina seu artigo com uma menção a autores como Daniel Munduruku, Olívio Tupã e Kaká Werá Jecupé que, tendo migrado para centros urbanos, escrevem “de e para a cultura dominante não-indígena”, seguindo, com algumas exceções, a tradição escrita e seus gêneros. O autor parece cético em relação à efetividade do propósito dessas literaturas em dar visibilidade à questão indígena e à construção das identidades indígenas (p. 135).

No entanto, acreditamos que essa literatura, escrita em língua portuguesa, não vem recebendo a devida importância nas análises acadêmicas, visto que essas mais frequentemente apenas mencionam sua existência, sem analisá-las, e as colocam como um conjunto de textos amplamente inoperantes, em decorrência da marginalização que sofrem no mercado editorial.

Pouco mais de dez anos nos separam das primeiras publicações desse tipo, e parece ainda muito cedo para julgar sua eficácia. Além disso, queremos mostrar neste capítulo que tais textos, a exemplo do que dissemos sobre Highway e seu romance, têm um papel importante na sociedade atual, oferecendo a um público leitor branco um material nativo a partir do qual possa buscar melhor entender as questões indígenas, livrando-se de estereótipos que já completam mais de 500 anos de idade. Além disso, e talvez mais importante, esses índios urbanos e transculturados oferecem àqueles que, como eles, foram empurrados para a margem das metrópoles, uma experiência semelhante com a qual se identificar na procura por alternativas à posição de vítima marginal.

3.1 Kaká Werá Jecupé: perdão e sobrevivência

Kaká Werá Jecupé é um índio txucarramãe, tribo do norte do país que, devido aos deslocamentos impostos por invasores, foi se espalhando em direção ao sul. Jecupé viveu desde cedo entre os guaranis das aldeias Krukutu e Morro da Saudade, em São Paulo, tendo sido por eles nomeado. Além disso, o autor compartilhou das tradições espirituais de muitos outros povos indígenas em um período de 15 anos durante o qual viajou pelo Brasil.

Desde 1989, Jecupé participa de ações voltadas para a defesa, o resgate, o desenvolvimento e a difusão das culturas indígenas brasileiras, tendo realizado projetos junto às nações Guarani e Krahô. Hoje trabalha como coordenador do Instituto Arapoty, organização voltada para a difusão dos valores sagrados indígenas, é terapeuta da linhagem dos pajés, escritor e conferencista.

Nesta dissertação, estudaremos sua primeira obra, **Oré awé roiru'a ma - Todas as vezes que dissemos adeus** (1994), à qual se seguiram **A Terra dos Mil Povos** (1998) e **Tupã Tenondé: A criação do Universo, da Terra e do Homem segundo a tradição oral Guarani** (2001). A escolha da obra foi pautada pelo fato de que, em **Todas as vezes que dissemos adeus**, Jecupé faz uma narrativa autobiográfica, na qual encena as suas principais idéias sobre a questão indígena na atualidade e as saídas que podem ser encontradas para os impasses. Além disso, a obra é marcada por um profundo diálogo entre os mundos indígena e branco, oferecendo importantes idéias sobre a *survivance* nativa no Brasil contemporâneo.

A tensão entre mundos se encena desde os prólogos da obra. No prefácio à primeira edição, Pierre Clastres, ainda que com o objetivo de louvar autor e obra, reproduz estereótipos bastante conhecidos dos povos indígenas. Fala de “homens verdadeiros”, “marcados pelo sinal divino” e por um “orgulho heróico”, cujas cabeças são ornadas por coroas de plumas. Além disso, fala dos guaranis como uma grande nação no século 16, da qual “só subsistem

ruínas hoje em dia: talvez cinco ou seis mil índios, dispersos em minúsculas comunidades que tentam sobreviver à margem do homem branco”. Além de reproduzir a idéia colonial do *vanishing indian*, Clastres perpetua também o mito do bom selvagem, afirmando que esses seres, marcados por uma religiosidade intensa e uma profundidade propriamente metafísica, pertencem a um mundo distante do olhar profanador do estrangeiro, no fundo da floresta.

Como veremos na análise do texto, tais estereótipos contrariam diametralmente a imagem do indígena contemporâneo que Jecupé apresenta em sua obra. É por isso que, no prefácio à segunda edição, datado de maio de 2002, o próprio autor toma a palavra para contrariar a falsa idéia de que as histórias das culturas indígenas brasileiras eram obtidas de exóticos oradores, últimos narradores de uma cultura em desaparecimento, que viviam em parques nacionais, inteiramente isolados da sociedade circundante.

Ele afirma que sua história se passa em São Paulo, uma das maiores metrópoles do planeta, onde vivem cerca de 700 índios guaranis nas reservas de Barragem e do pico do Jaraguá. Sendo parte desse grupo de índios urbanos, os quais são freqüentemente tolhidos de sua identidade indígena pela sociedade por não estarem de acordo com os estereótipos de bom selvagem em desaparecimento, Jecupé demonstra um profundo desejo de alterar tal tipificação, esclarecendo que “este povo guarda e pratica suas crenças mais sagradas. Enfrenta os desafios de assimilação e de transformação de alguns padrões de costumes materiais e mantém a cosmovisão que sustenta a alma”. É por isso que é a eles, a esses “desaldeados de sua cultura pelo lado exterior” que buscam “sua aldeia interior através de suas raízes sagradas”, que Jecupé dedica sua obra.

O tema da urbanização do indígena não está apenas no prefácio, mas segue sendo colocado ao longo de todo o livro. Na descrição de como foi parar na cidade, Jecupé apresenta elementos do imaginário tradicional indígena, assim desestabilizando a idéia de que a urbanização do índio se associa a um abandonar dessa identidade:

Meus Espíritos Instrutores (os Tamãï) empurraram-me na boca do jaguar, essa yauaretê chamada metrópole, creio que como prova, para que aprendesse e comesse dessa língua e cultura de pedra e aço. Foi assim que comi o pão que a civilização amassou. Sobrevivi. Por isso, devorei o cérebro dessa cidade (Jecupé, 2002: 16).

É interessante notar como essa afirmação dialoga com a descrição que faz do encontro entre a reserva indígena e a cidade de São Paulo. Nesta, Jecupé relata como a cidade, suas indústrias e favelas foram crescendo até atingir a área indígena. Embora tenha sido a cidade que avançou em direção à terra indígena, o autor coloca esse encontro como uma prova que lhe foi colocada por seus Espíritos Instrutores. Além disso, se a metrópole não é um espírito

bom (anhan), ela também não é um espírito mau (anguery); o jaguar, na cultura guarani, é um espírito desafiador.

O desafio que lhe coloca esse espírito está narrado ao longo da obra, entremeado com as estratégias de sobrevivência de Jecupé. O fato mesmo de estar contando sua história, depositária dos segredos que normalmente não são revelados pelos membros da tribo, é uma missão que recebeu em um sonho de seus Tamã – relatar sua experiência “entre dois mundos”. Nessa experiência, Jecupé se coloca como um verdadeiro tradutor cultural, negociando os aportes de culturas, histórias e povos díspares obrigados a habitar o mesmo espaço. Assim, nesse sonho, o autor conta que firmou “o compromisso de traduzir da vermelha ‘escrita-pintura’ de [seu] corpo para o branco corpo desta ‘pintura-escrita’. Cumprindo a tarefa nesse relato, para tingir o que até então no mundo tem parecido ‘intingível’, a mistura do vermelho sobre o branco resultando na cor da vida” (Jecupé, 2002: 16). Note-se nesse trecho o uso quase casual da preposição “sobre”. Embora afirme a necessidade de aceitação entre culturas, Jecupé infere que as estratégias predominantes para encontrar a solução aos conflitos que hoje existem estão na visão “vermelha” do mundo.

Em uma perspectiva humanista, a qual busca a todo custo dissolver a diferenciação entre os papéis de indivíduos indígenas e brancos no mundo, Jecupé acredita que a aceitação do outro e o respeito à Mãe Terra devem valer para todos, pois disso depende a sobrevivência de toda a humanidade:

A tradição milenar que compôs meu espírito tem mantido a minha sobrevivência e a de meu povo. Agora, porém, não é a minha vida nem a de meu povo que está em jogo. É a de todos. É a das culturas e nações semeadas pela extensão do carinho e da enorme bondade dessa Mãe a que chamam Terra. Por isso eu passo a ser também a voz que partilha um aprendizado. Para nos superarmos, para sobrevivermos, para reinventarmos a vida. Ofereço a sabedoria milenar da tribo, embora ela não esteja toda aqui, como troca do conhecimento que de vós recebi. Comi do vosso cérebro; agora, como manda a tradição, ofereço meu espírito (Jecupé, 2002: 17).

Notamos ao longo de **Todas as vezes que dissemos adeus** uma forte preocupação em preservar a tradição e o meio ambiente; e essa preservação, assim como observamos em autores como Tomson Highway, passa por um momento de fechamento ao outro, instante marcado fortemente pelo medo da perda identitária. Jecupé relata o período de sua infância em que frequentou a escola. Para ele, aquele aprendizado novo era fascinante, a escola era o local em que “se riscava com traços o que se falava” (p. 31). Esse primeiro fascínio, no entanto, foi sobrepujado pelo medo de sua mãe de que sua alma estivesse sendo aprisionada em um papel. Esta, então, proibiu-lhe de frequentar a escola e cantou a sua música durante três dias para expulsar os maus espíritos.

No entanto, o medo do outro acaba eventualmente sendo derrotado pela percepção de que a sobrevivência passa pela aceitação. Assim, o “nome-número” civilizado, ainda que a contragosto, tem de ser aceito pelo bem da sobrevivência na cidade (p. 26); da mesma forma, a comunidade decide alfabetizar-se, pois “a resistência passava pela compreensão mais profunda de outras culturas, principalmente a chamada civilização” (p. 51).

Essa percepção acontece, para Jecupé, em um momento em que, paralisado pelo ódio à civilização que marginaliza o índio e destrói a natureza, parte em uma viagem de autoconhecimento pelo Brasil. Em Florianópolis, conhece uma professora chamada Gike, ambientalista esotérica a qual lhe mostra, através de uma antena parabólica harmonicamente colocada em sua casa no meio da mata, que há maneiras de conjugar os modos de vida indígenas aos aportes da civilização. É Gike também que o alerta para um ponto fundamental, dizendo que “[a] luta é nossa. Mas não vamos alimentar a raiva e o ódio. É nosso ponto fraco” (p. 47). Se lembrarmos as posições de vítima estabelecidas por Atwood, veremos que é exatamente no ponto de risco da terceira posição que Jecupé se encontrava: reconhecendo o papel de vítima e paralisado pelo ódio àquele que lhe vitima. A partir desse conhecimento, Jecupé é capaz de retornar a São Paulo e cumprir seu papel no mundo.

O nome de sua tribo – txukarramãe – carrega já importante significado na missão de Jecupé sobre a terra; significando “guerreiro sem armas”, essa filiação lhe dá uma pista de como deverá proceder em sua guerra pela sobrevivência. Ademais, Jecupé sabe que “todo nomeado deve ser um guerreiro zelador e cultivador da sabedoria, sobretudo a que os anciões semeiam” (Jecupé, 2002: 24); é por isso que, seguindo seus Espíritos Instrutores, junta-se à UNI (União das Nações Indígenas), em defesa das culturas das nações indígenas ‘contactas’. Além disso, lança-se sem medo ao conhecimento do outro, aceitando, por exemplo, o papel de índio aimoré na telenovela *O Guarani* da TV Manchete em 1991.

Fortalecido por esse conhecimento, o qual associa ao seu conhecimento das tradições indígenas, Jecupé se prepara para cumprir o papel de tradutor intercultural. É assim que o guerreiro-sem-armas, a quem Vizenor certamente chamaria de *word warrior*, se investe em contar-nos sua vida. Sua autobiografia é concebida como uma contação de histórias ao pé do fogo, na qual fala diretamente ao leitor:

Agora, de acordo co a tradição, faço a fogueira e lhe convido para que fique à vontade, esse ritual é para melhor ouvir ne’e porás, as belas falas, as falas sagradas, de alguns anciões que por essa história hão de passar, e são cheias de lições antigas do povo guarani. E *invento* essa fogueira para seguir corretamente a tradição (Jecupé, 2002: 27, grifo meu).

Nesse trecho, queremos notar em especial o uso da palavra “inventor” em relação à fogueira. Ao invés de simular totalmente uma situação de contação de histórias, na tentativa de criar no leitor uma ilusão de que aquilo está de fato ocorrendo no momento, Jecupé coloca a palavra invenção, em uma lembrança de que seu texto, apesar de autobiográfico, encena-se ficcionalmente, seguindo modos narrativos que não correspondem à realidade performática da contação de histórias. Além disso, coloca-se dentro da linhagem dos *postindian word warriors* de Vizenor, que criam em seus textos simulações alternativas à imagem cristalizada do *indian*.

Sua batalha de guerreiro-sem-armas é travada sutil e indubitavelmente, combatendo explicitamente os *índios* inventados por Caminha n’**A Carta**. Há dois momentos em que a referência ao texto é clara; no primeiro, quando se coloca na posição de contador, diz: “Então eu vim para mostrar a nudez do meu povo. A claridade do coração. Eu vim para nos despirmos. Para descobrirmos os brasis. Para descobrirmos os brasileiros” (Jecupé, 2002: 17). A nudez do índio, apresentada por Caminha como “desavergonhada”, como fruto da inocência e da ingenuidade daquele povo que sequer percebia sua impropriedade, é transformada por Jecupé em signo de pureza, mas não de ingenuidade. Ela representa, pelo contrário, o conhecimento indígena e sua apresentação, sem preconceitos ou resistências, ao encontro do outro.

O segundo momento se aproveita do adjetivo “desavergonhado”, também aplicado por Caminha ao falar da nudez dos índios:

Com o tempo, passei a andar pelas largas trilhas da cidade chamadas avenidas. Percorri suas florestas de aço e comi de seus frutos artificiais para descobrir os brasis. No asfalto por onde andei, se plantando nada dá. Provei do bom e provei do ruim. Conheci uma qualidade de caciques, que põem gravatas como na minha época de estudante e que, como dizia um antiqüíssimo e histórico escrivão, andam de veras desavergonhados (Jecupé, 2002: 37).

Jecupé coloca nesse trecho o mundo nativo, o qual os portugueses encontraram quando do “descobrimento”, e o mundo da civilização, o qual impuseram em seu lugar. A abundância de águas e a fertilidade da terra são substituídas pela dureza e pela frieza do aço e dos frutos artificiais. Além disso, a suposta falta de vergonha daqueles que andavam nus é substituída por outra, mais vexaminosa e verdadeira: a dos políticos corruptos. Em ambos os trechos mencionados, podemos observar o deslocamento do termo “descobrimento”. Da exploração apropriativa que designava em textos sobre o “Novo Mundo”, o descobrimento

passa, em **Todas as vezes que dissemos adeus**, a um ato de (re)conhecimento de um mundo outro.

É nesse espírito que Jecupé nos contará a mais importante de suas histórias: a história do Anhangabaú-Opá. Essa cerimônia, concebida como um ato de perdão, funciona como um ritual de passagem de Kaká Werá Jecupé de memboktire (aspirante a guerreiro) a menononure (guerreiro).

Ao retornar de uma visita ao norte, ao local onde uma vez viveram os txukarramãe, Jecupé volta determinado a realizar o Anhangabaú-Opá, ato de perdão cujo nome significa, em guarani, “Fim do vale dos velhos anahns”. De acordo com sua crença de que todas as culturas devem estar abertas umas as outras, a fim de sobreviver pacificamente e em harmonia com a Mãe Terra, Jecupé convida todas as culturas e etnias que queiram participar para o ritual; participam membros da ordem esotérica Arco-Íris, a qual é orientada por um antigo tupinambá, Roman Quéchua, peruano remanescente dos incas, o babalorixá Cássio de Ogum, Daniel Munduruku, indígena da tribo dos mundurukus, um pajé da comunidade judaica, budistas, hinduístas, iogues... enfim, Jecupé afirma que toda manifestação religiosa ou cultural poderá participar da dança, com seus rituais próprios, pois “[s]eus ancestrais, que não estão mais presentes aqui no chão, querem perdoar os males causados por certa ignorância da chamada mentalidade civilizada” (Jecupé, 2002: 80).

O ato é contado em um longo capítulo chamado Anahngabaú-Opá, por sua vez subdividido em 18 subcapítulos, cada um representando um passo da dança do perdão no processo que leva a sua ocorrência. Essa construção transforma a própria obra em um ritual de perdão, visto que Jecupé afirma: “só fazendo a dança que se perdoa, que se vê a si mesmo, a sua ignorância primeira, que é a de olhar a imperfeição do outro para ocultar a própria; quando se vê, a si, com os olhos da águia, é possível aos filhos do sol retomar o caminho” (Jecupé, 2002: 93). Portanto, ao contar sua vida e afirmar os valores indígenas, Jecupé está também aceitando e admitindo seus próprios defeitos, pedindo perdão e perdoando.

A organização do ritual, na forma de um evento, a fim de atrair patrocínio, é apoiada pelo empresário de descendência árabe Eduardo Elchemer, o qual se identifica com Jecupé pelo fato de ambos se sentirem como estrangeiros no país. Sendo um rito de passagem, no entanto, a organização do evento apresentará provações a Jecupé. Elas aparecem quando ele se dá conta de que o Dr. Ulisses, dentista da aldeia e ecologista, decide transformar o ritual em um “mega-evento exótico” com o objetivo de obter lucro. Quando Jecupé tenta expulsar o dentista do grupo, este se nega a fazê-lo, alegando que aquela era “atividade sua” junto à Secretaria Municipal de Cultura e a data e o local estavam registrados sob seu nome.

Outra dificuldade que se revela no processo de perdão é a notícia do massacre de índios yanomamis no extremo norte do país, bem como a distorção desse fato, minimizando sua gravidade e a culpabilidade dos que o perpetraram. A maneira encontrada para perdoar mais essa tragédia foi inserir na dança um passo intitulado “A primeira missa do Brasil”. A referida missa nada tem a ver com a missa de primeiro de maio de 1500, relatada na carta de Caminha. Esta é, na verdade, uma cerimônia realizada na Catedral da Sé, em São Paulo, na qual, “pela primeira vez, sem distinção de raça, cor, credo, religião, assim como diz a Constituição, foi rezada a primeira missa brasileira” (p. 95). Com esse trecho, Jecupé reivindica os direitos indígenas e o cumprimento das normas constantes na Constituição de 1988, implicando que, se assim é o Brasil, diverso e multicultural, aquela tida como primeira missa de portugueses não poderia ser considerada “brasileira”.

Após a realização desses dois passos imprevistos, o Anhangabaú-Opá acontece, é um sucesso, estando todos os perdões representados em uma dança sob a chuva que ocorre como uma grande purificação em que Mboráí, o grande amor, é invocado. Contando a sua história e a de sua passagem, Kaká Werá Jecupé canta sua própria existência, lembrando-se do guerreiro-sem-armas em si. É essa lembrança que permite que passe definitivamente a menononure, preparando-o para lutar, com as armas tradicionais e as palavras adquiridas, pela sobrevivência indígena, combatendo o espírito desafiador do jaguar, assim como outros tantos índios urbanos.

3.2 Eliane Potiguara: uma sobrevivência feminina

3.2.1 Amor, criação e sobrevivência

Nascida em 1949, Eliane Potiguara é uma indígena descendente da tribo dos Potiguara, os quais viviam no norte do Brasil antes que os exploradores dessas terras, nos anos de 1920, dizimassem grande parte desse povo, obrigando os remanescentes a deslocarem-se para centros urbanos. Licenciada em Letras, Potiguara é escritora e professora. Além disso, mantém um importante trabalho de cunho social, sendo conselheira do Inbrapi (Instituto Indígena Brasileiro para Propriedade Intelectual) e coordenando o Grumin (Rede de Comunicação Indígena) e a Rede de Escritores Indígenas na Internet.

Em decorrência de seu trabalho em defesa das culturas indígenas brasileiras, com ênfase na recuperação da auto-estima e da valorização da mulher indígena, Potiguara foi uma das 52 mulheres brasileiras indicadas ao prêmio Nobel da paz no projeto internacional “Mil mulheres para o Nobel”. Foi nomeada uma das “Dez mulheres do Ano de 1988”, por ter

criado a Rede Grumin, inicialmente chamada Grupo Mulher-Educação Indígena, e por ter participado ativamente na elaboração da Constituição brasileira do mesmo ano.

A autora defende os direitos humanos dos povos indígenas em inúmeras conferências e palestras de que participa no país e no mundo. Em 1992, seu livro **A terra é a mãe do índio** foi premiado pelo PEN CLUB da Inglaterra, e ela foi citada no documentário “Rota 66”, realizado por Caco Barcelos para o Jornal Nacional da rede Globo, em uma lista de “marcados para morrer”, devido a seu trabalho de denúncia das explorações e violações de direitos humanos que sofriam e sofrem os povos indígenas do Brasil. No entanto, tais ameaças não impediram que seguisse em sua luta e, como parte dela, temos a publicação de **Metade Cara, Metade Máscara** (2004), obra que analisaremos a seguir.

Este livro faz parte da coleção Visões Indígenas, organizada por Daniel Munduruku, diretor-presidente do Inbrapi, o qual prefacia a obra. Nas palavras de Munduruku, Visões Indígenas são uma maneira de externalizar o olhar indígena, de dar voz aos “indígenas em movimento”. Esse termo é relacionado àqueles que participam de alguma forma do movimento indígena, definido pelo autor como “exercício de expressão da própria dor; momento de liberdade, ainda que ilusório, um átimo de futuro”. O termo está portanto relacionado aos índios brasileiros que se investem na luta contra a simulação do índio desaparecido, enfrentando as dificuldades que essa luta apresenta, encarando suas situações muitas vezes dolorosas e contribuindo para que o indígena passe de objeto a sujeito de sua história, a fim de “deixar que o Outro seja” (Munduruku, In: Potiguara, 2003: 15-6).

Eliane Potiguara atesta sua voz já nas epígrafes que escolhe para sua obra, ressaltando a “utilidade pública da poesia” e anunciando: “vou soltar minha voz num grito estrangulado, sufocado há cinco séculos”. Ela é parte, portanto, dessa “literatura que expande seu grito” mencionada por Graça Graúna em seu prefácio à obra.

Acreditando que “o indígena brasileiro não pode ser mais idolatrado na sua cultura e arte, nas suas fotografias, nas suas artes cinematográficas, nas suas expressões literárias e orais e ser literalmente ignorado na sua condição física, humana, social e política” (Potiguara, 2003: 95), a autora escreve uma obra que, embora composta de maneira híbrida e complexa, se preocupa mais com o conteúdo e as modificações sociais que pode empreender do que com a forma do texto. Diz ela: “para [...] a literatura burguesa eu misturo prosa e poesia. Eu misturo verdade e reação. História e desabafo. Vida e voz indígena, a luta pela sobrevivência” (Potiguara, *apud* Graúna, In: Potiguara, 2003: 18).

Em **Metade Cara, Metade Máscara**, Potiguara escreve uma auto-história, ou seja, uma autobiografia mesclada com um relato histórico apresentado a partir de seu ponto de

vista e seu lugar no mundo. Em decorrência disso, o texto é permeado por ensaios e protestos sobre a condição social do indígena e trechos narrativos sobre História e sua vida, os quais são colocados tanto na forma de prosa quanto na forma de poesia.

Na visão de Potiguara, assim como na dos três autores anteriormente analisados, não há outra forma de se atingir a sobrevivência no atual contexto que não seja a promoção de constantes processos de transculturação, renegociação e ressemantização de conhecimentos ancestrais e contemporâneos. Nesse jogo, é fundamental ouvir as palavras dos ancestrais, assim como aquela dos idosos, dando-lhes uma nova interpretação que as torne relevantes em relação com os “tempos modernos”. Essa dualidade está, para ela, também representada na dualidade da mulher indígena, ao mesmo tempo mãe pacífica e guerreira que protege a sobrevivência de sua família.

Assim como Paula Gunn Allen, Potiguara acredita que a recuperação do ginocentrismo original dos povos indígenas, valorizando o papel da mulher como geradora da vida em contato com a Mãe Terra, é o caminho para dissolver uma situação que se criou a partir do colonialismo. Em sua auto-história, a autora aponta dois momentos históricos fundamentais para que se tenha chegado à solidão que hoje caracteriza a vida das mulheres indígenas brasileiras.

O primeiro deles é a batalha de 7 de fevereiro de 1756 que, já dentro de um contexto de escravização e extermínio dos povos indígenas, resultou no assassinato de Sepé Tiaraju e mais 10 mil índios guarani por parte dos exércitos português e espanhol. Deixando sua esposa Mariana com uma menina recém-nascida, Sepé Tiaraju morreu marcando o início da solidão das mulheres, “motivada pela violência, racismo e todas as formas de intolerância, referentes inclusive à espiritualidade e à cultura indígenas” (Potiguara, 2003: 23).

O segundo momento é o período dos anos de 1920, quando muitas terras indígenas tradicionais no nordeste do país foram invadidas, obrigando as comunidades indígenas da região a se deslocar para outras partes. Esse relato é feito a partir de um ponto de vista muito pessoal, incorporando na história da família de Potiguara a história de muitas outras famílias indígenas. Tendo seu bisavô sido assassinado durante a invasão, assim como muitos outros homens indígenas, as mulheres da família se viram obrigadas a migrar para grandes centros urbanos, no caso de sua avó o Rio de Janeiro, onde foram vítimas da violência, da miséria e de estupros, não encontrando em muitos casos alternativas que não a prostituição.

Essa vida degradada na cidade grande causou muitos dos problemas sociais e psicológicos que até hoje assolam as vidas dos povos indígenas brasileiros e especialmente das mulheres indígenas; baixa auto-estima, alienação cultural, perda da relação familiar,

alcoolismo, uso de drogas, suicídio e outros comportamentos auto-destrutivos são parte da vida de muitos indígenas atualmente.

No entanto, Potiguara ressalta diversas vezes ao longo de sua obra, assim como Jecupé, que a condição do índio urbano, acusado pelos brancos de “não ser mais índio” por ter se afastado da floresta é em grande medida causa da colonização. Como maneira de lidar com tais problemas, Potiguara, de maneira semelhante a Highway e Jecupé, encontra na produção artística um caminho para escapar desse círculo vicioso.

Após o casamento com o cantor de origem charrua Taiguara, em 1978, e sob seu incentivo, Potiguara afirma que “fez o retorno ao inconsciente coletivo, visitando nações indígenas e perseguindo, sem medir esforços, a verdadeira história de sua tão sacrificada, marginalizada e racificada família migrante do nordeste brasileiro” (Potiguara, 2003: 27). Esse processo de conscientização se completou quando, em uma visita às terras ancestrais de sua família na Paraíba, conheceu um velho índio Potiguara chamado Sr. Marujo, quem lhe contou a história de seus antepassados. “Com esse testemunho, agora sabedora de suas raízes, tinha a certeza de que estava em casa e queria resgatar e preservar essa cidadania” (Potiguara, 2003: 27).

O trecho citado acima é muito importante na determinação da identidade indígena, especialmente quando relacionado à teoria de Neal McLeod sobre o retorno ao lar. Estando a sua aldeia física ocupada por imigrantes e plantações, sendo impossível o retorno físico a esse local, Potiguara encontra uma maneira de retornar a seu “lar ideológico”, ou seja, o espaço liminar em que se forma uma consciência indígena necessariamente híbrida. Esse lar está muito bem expresso no poema “Eu não tenho minha aldeia”, o qual está colocado perto do fim da obra, denotando um encontro que foi buscado durante toda a auto-história de Potiguara:

Eu não tenho minha aldeia/Minha aldeia é minha
casa espiritual/Deixada pelos meus pais e avós/A maior
herança indígena./Essa casa espiritual/É onde vivo
desde tenra idade/Ela me ensinou os verdadeiros valores/
Da espiritualidade/Do amor/Da solidariedade/E do
Verdadeiro significado/Da tolerância.

É apenas após esse reencontro com sua “casa espiritual” que Potiguara encontra a motivação que lhe faltava para engajar-se mais ativamente no movimento indígena e, como parte de seu trabalho político, começar a escrever. A autora apresenta em sua obra relatos e poemas ainda muito presos à denúncia da vitimização das populações indígenas, não tendo

atingido, talvez por causa de sua preocupação em denunciar uma situação que é ainda muitas vezes obliterada pela sociedade dominante, a posição de não-vítima criativa. Quando fala do ato de criação, no entanto, a autora parece colocar-se ao lado de King, Highway e Jecupé em uma afirmação contundente da *survivance* indígena. Ela diz: “É preciso sorrir, é preciso criar quando estamos na luta pela sobrevivência e preservação cultural, mesmo que nos arranquem os dentes e a língua”.

Também em acordo com os outros três autores analisados nesta dissertação, Potiguara afirma que “a criação é um ato divino que tende a mudar consciências, formar opiniões, suavizar o individualismo que ronda as mentes” (p. 58). Segundo ela, as mulheres indígenas sobrevivem porque são criativas. Ao ligar a criatividade à mulher indígena e à sobrevivência, Potiguara empreende uma ponte entre concepção e criação; “o ato de criação é um ato de amor. Amor a si mesmo, amor ao próximo, amor à natureza. Seja criar um texto, uma música, uma pintura ou qualquer outra arte” (p. 57).

No poema Identidade Indígena, primeiro poema de autoria indígena feminina de língua portuguesa a ser publicado (1975) e que a autora reproduz em **Metade Cara, Metade Máscara**, Potiguara afirma ser “uma agulha que ferve no meio do palheiro”, mostrando que sua revolta, apesar de isolada, é forte e capaz de contagiar os que estão junto a ela. Nesse poema, em que fala da identidade indígena, de sua afirmação e de seu fortalecimento, Potiguara ressalta a idéia do amor como meio e resultado para a sobrevivência indígena. Assim, os lares são transformados em “aldeias de amor” e os bebês são descritos como “guerreiros do futuro”. Nessa recusa da morte, acompanhada da afirmação do amor à identidade, a autora coloca a fecundidade e a criatividade da mulher indígena como elementos complementares, sem os quais sobreviver seria impossível.

Poderíamos dizer, portanto, que, sendo a escrita um ato criativo de amor, ela anda lado a lado com esses lindos bebês indígenas, “guerreiros do futuro” no engendramento de um futuro em que cada vez mais os indígenas estarão, como quer Munduruku, “em movimento”.

3.2.2 Cunhataí e Jurupiranga: uma sobrevivência para além dos tempos

Entremeada na auto-história de Potiguara está um poema sobre Cunhataí e Jurupiranga – dois amantes cuja história atemporal não possui localização específica. Esse poema serve como uma espécie de espinha dorsal ao texto de Potiguara, reencenando para além do tempo e do espaço as problemáticas destacadas pela autora em sua narração.

Além disso, Cunhataí serve, a exemplo do Jeremiah Okimasis de Highway, como uma espécie de *alter ego* ficcional para Potiguara, o qual destaca e amplia o que conta de sua vida.

A separação entre narradora e personagem se faz muitas vezes ambígua durante o texto, visto que narra histórias de sua vida em terceira pessoa, deixando incerto se conta sobre si própria ou sobre Cunhataí.

Assim como Potiguara, Cunhataí possui em seu rosto uma marca de nascença no formato de uma folha de jenipapo. Motivo de vergonha na infância, se revela, com o passar dos anos e a aquisição de conhecimentos sobre a tradição indígena, uma marca de sobrevivência e ancestralidade:

O branco ria e incutia maus valores em alguns membros do povo... A semente ferida e mutilada nasceu triste e com uma estrela no olho direito. Era Cunhataí. Foi o lado direito que quase morreu. Só ficou roxo como uma marca, “um sinal” e sobreviveu para ouvir os espíritos, os antepassados e as velhas mulheres enrugadas pelos séculos (Potiguara, 2003: 67).

Cunhataí e Jurupiranga são apresentados no poema Ato de amor entre povos, datado de 1982 e reproduzido em **Metade Cara, Metade Máscara**. Essas personagens são sobreviventes do processo de colonização e remoção dos povos indígenas, os quais simbolizam a família indígena e o amor, independentemente de tempo, local ou espaço. De acordo com a autora, essas personagens podem habitar tanto o espaço onírico quanto o físico, podem mudar de nome, ir e voltar no tempo e espaço. Poderíamos, portanto, dizer que Cunhataí e Jurupiranga são os *tricksters* do texto de Potiguara, personagens metamórficas que medeiam os mundos espiritual e real.

Desde que são apresentadas, as personagens são freqüentemente colocadas em situações de amor espiritual e carnal, as quais atestam a fecundidade da mulher indígena e a continuidade e multiplicação desses povos. Após serem separados, encontramos muitos poemas em que Cunhataí lamenta sua dor e solidão. O importante, no entanto, é que não há de maneira nenhuma aceitação dessa posição vitimada e inferiorizada. Os poemas sempre destacam que ela é uma mulher guerreira, preparada para muita luta e que diz “não” à morte da família e ao fim da identidade indígena. Essa é, portanto, uma história sobre o resgate de raízes, como atesta Potiguara:

Na realidade, a simbologia de Cunhataí demonstra o compromisso que ela tem com todas as mulheres indígenas do Brasil. Sua dor, sua insatisfação e consciência de mulher é a mesma trazida pelas mulheres guerreiras dos tempos atuais, que ora se organizam. Cunhataí tem os olhos da águia, Cunhataí tem a memória dos elefantes. Cunhataí tem as pernas de um alce, velozes como as éguas. Cunhataí vislumbra o novo, apesar de sua angústia e quer saber onde está o seu amor, desaparecido por ação do colonizador. Cunhataí reconhece que as bases de suas tradições indígenas só serão preservadas quando sua família estiver unida, física e moralmente. Cunhataí sai pelas matas, pelos céus, pelos rochedos, pelas montanhas, rios e lagos buscando

suas raízes fragmentadas e fragilizadas pelo colonizador de todos os tempos (Potiguara, 2003: 69-70).

Essa busca pelas raízes ancestrais, ainda que com angústia, não deixa de fora o novo, pois, como dissemos, é apenas através de novas aplicações do tradicional – da “comunhão da nova e avançada tecnologia, utilizada por alguns indígenas com as tecnologias e tradições indígenas, onde o diálogo entre jovens e velhos [é] uma realidade” (p. 129) – que se pode atingir a sobrevivência.

Quando Cunhataí apercebe-se de sua cultura e ancestralidade, então Jurupiranga dá sinais de vida e retorno, pois “só a valorização dos ancestrais e das tradições trarão a perpetuação das culturas” (p. 121). Com esse conhecimento, Cunhataí organiza uma festa para o retorno de Jurupiranga à qual todos os povos indígenas brasileiros e estrangeiros são convidados.

Jurupiranga retorna após andar pelas Américas e ver imagens dolorosas como a destruição da natureza e a violência entre seres humanos. Esse conhecimento, no entanto, junto a um sonho em que vê a universidade indígena e o respeito aos índios como uma realidade, o fortalece para o retorno. A isso se associam também as memórias do passado: “Forte, renascido, encontrou forças, por meio das lembranças de suas histórias, de seus ancestrais e de sua cultura e pôde encontrar o caminho de volta de onde saíra, há cinco séculos atrás” (Potiguara, 2003: 130).

O retorno ao lar representa aí um reparo da família indígena e das condições em que se encontrara nos “cinco séculos” que se passaram desde o início do processo de colonização. Cunhataí, apesar de esperar ansiosa por seu marido, não participa da cerimônia de recepção, dormindo um sono que representa o descanso da mulher indígena após tantos anos de solidão. Além disso, suas carnes secas e suas peles enrugadas retomam o viço na união das lágrimas do casal, síntese de toda a alegria e tristeza que marcam a família indígena.

A obra termina de forma circular, com trechos do poema Ato de amor entre povos, apresentado ao início. Esses trechos, no entanto, não são uma reprodução do passado retomado, mas uma composição nova, formada a partir dos fragmentos das raízes que puderam ser recuperados. Em uma homenagem a todas as mulheres indígenas, e a seu papel de guerreiras protetoras da sobrevivência da família indígena, Potiguara nomeia esse novo poema “Cunhataí”.

CONCLUSÃO

A partir do momento do primeiro encontro entre navegadores europeus e indígenas americanos, originou-se um terceiro espaço, um local de negociação em que brancos e índios puseram-se a confrontar os pontos de tensão entre suas culturas, percebendo-se mutuamente o Outro. Entre esses pontos de tensão, podemos destacar a diferença entre os sistemas de signos inerentes às diversas línguas que se encontraram em território americano.

Como dissemos ao analisar o percurso do surgimento das literaturas indígenas, antes que esses povos pudessem (ou talvez precisassem) tomar a língua imposta do Outro para afirmar a própria cultura, já podíamos identificar elementos de sua voz no silêncio; ao escolher contar ou não histórias a etnógrafos, antropólogos e outros estudiosos, ao privilegiar ou omitir certos elementos quando a contação era destinada a estrangeiros culturais, os indígenas americanos estabeleceram o início de uma auto-determinação nativa. O silêncio foi a primeira fala de resistência. A essa fala, seguiram-se outras, cada qual marcada por seu momento histórico e pelas “armas mágicas” de que dispunham em cada momento.

É por conta dessa reflexão, talvez, que Gerald Vizenor coloca o combate às simulações de dominação no âmbito da palavra. Para o autor, a subversão se encontra, nas obras da *literature of survivance*, em *wordarrows*, palavras-flecha que encenam uma luta mais importante que qualquer forma de combate físico. Ao descrever e contar histórias sobre índios que não correspondem ao estereótipo do *indian*, os autores indígenas que atuam como *word warriors* reinventam, através da dissolução dessa caricatura, uma presença indígena na contemporaneidade.

Os quatro autores analisados neste trabalho, ao colocarem suas personagens em um contexto urbano, trazem esse jogo de transculturação para o primeiro plano; ao estabelecerem, ao final, uma sobrevivência híbrida, através da qual as personagens são capazes de não mais se colocarem às margens da sociedade, ao mesmo tempo afirmando a predominância de valores nativos, apresentam uma sobrevivência subversiva, a qual ao mesmo tempo incorpora e derrota o Outro.

No entanto, podemos observar algumas diferenças entre a forma como isso se dá em cada autor. Eliane Potiguara, como mencionamos, é, dentre os autores do *corpus*, quem mais diretamente coloca o ativismo social em seu texto, trazendo a luta pela recuperação da autoestima indígena e pelo cumprimento de seus direitos de cidadãos para o mesmo nível de sua criação ficcional. Essa hibridação, embora muitas vezes pareça dar excessiva ênfase ao

discurso político às custas do trabalho estético, tem uma função importante na valorização das culturas indígenas. A autora enfatiza um conhecimento de mundo o qual não é compartimentalizado, utilizando todos os meios de que dispõe para buscar a valorização da identidade indígena. Essa identidade, cabe lembrar, é contemporânea e movente, valorizando o diálogo entre tecnologias indígenas e brancas.

As obras de Kaká Werá Jecupé e Tomson Highway, embora apresentem importantes diferenças em seus contextos e formas de construção, podem ser agrupadas no que diz respeito ao caráter processual de suas histórias. Ambas apresentam o conflito cultural como momento-chave para a construção das identidades e a determinação dos lugares que suas personagens ocuparão no mundo. Assim, Kaká Werá mostra como ele próprio compreendeu que o mundo tecnológico ocidental pode conviver harmonicamente com os mitos indígenas, expressando a realização desse ponto de equilíbrio em um ritual de perdão por todas as perdas e violências resultantes do contato. Tomson Highway, por sua vez, encena seu perdão, assim como o de sua personagem Jeremiah, no reconhecimento e na incorporação da arte branca como meio de encontrar sua continuidade no mundo.

Em **Green Grass, Running Water**, King parece seguir duas linhas distintas e complementares; na primeira, representada na parte mítica e fantasiosa de sua narrativa, o autor oferece, como alternativa à assimilação professada no discurso ocidental do indígena em desaparecimento, uma versão transcultural e predominantemente indígena da criação do mundo, altamente focada em (des)encontros. Na linha realista de sua história (a qual, lembramos, está entremeada à primeira), não há uma focalização tão explícita do confronto cultural, mas uma espécie de retrato de personagens que encontraram, cada uma em sua medida, uma síntese entre os dois aportes, a qual mais freqüentemente põe em relevo elementos indígenas.

É por isso que, apesar das diferenças e peculiaridades que apresentamos ao longo deste trabalho, podemos posicionar todos os autores e personagens analisados em um local de enunciação que transforma o discurso da perda em fortalecimento, realizando uma literatura polêmica, segundo a nomenclatura de King.

O que acontece na maioria das vezes, porém, é uma fusão entre os diversos tipos de literatura determinados pelo autor. Todos os autores fazem, por exemplo, um trabalho em alguma medida interfusional, visto que elementos de oralidade e contação de histórias incorporam-se ao texto escrito a fim de estabelecer uma sobrevivência indígena. Tanto entre os autores brasileiros quanto canadenses, podemos perceber a preocupação de retratar indígenas contemporâneos que combatem estereótipos, bem de acordo com o foco da

associational literature de King. As categorias propostas pelo autor, portanto, parecem se referir mais a aspectos a serem privilegiados, os quais podem se combinar em maior ou menor grau, que a categorias estanques dentro dessa literatura.

De acordo com as análises feitas ao longo da presente dissertação, poderíamos concluir que tal privilégio ou combinação de enfoques se deve muito especialmente ao lar ideológico apontado por Neal McLeod. Os autores e suas personagens, como índios urbanos, parecem todos ter passado por alguma espécie de diáspora; essa diáspora pode tanto ser física, como no caso dos autores que foram parar em centros urbanos devido ao deslocamento involuntário de seus ancestrais, quanto ideológica, notadamente o caso de Highway e de sua experiência na *residential school*. Retornar ao lar nesse contexto é encontrar seu lugar pessoal de enunciação no terceiro espaço gerado pelo deslocamento.

Autores, críticos e teóricos das literaturas indígenas de ambos os países concordam que o simples retorno à tradição passadista não é desejável ou produtivo para a afirmação dos valores indígenas. Faz parte desses valores a consciência de que o mundo é composto por diversidade e mudanças; adaptar-se a elas é, como atesta Blanca Chester em *Green Grass, Running Water: theorizing the world of the novel*, questão de sobrevivência:

The stories continue to theorize, and thus to create, Native reality. Not to blend the new and the old would suggest stasis, the stories frozen through a (printed) moment in time. It would suggest stories as word museums rather than as vital and living, like language and culture themselves (Chester, 1999: 59).⁶⁵

A identidade indígena, portanto, na visão desses autores, deve ser redefinida na literatura, espaço onde uma vez estiveram as palavras que compuseram uma simulação falsa de fraqueza. Aceitar o Outro, ainda que isso inclua a aceitação de algumas violências, é, como no canibalismo afirmado por Jecupé, estratégia de fortalecimento. Apropriar-se dessa sabedoria trágica, reelaborando traumas na busca de um equilíbrio no mundo, é o que fazem os quatro autores de nosso *corpus* ao aceitar a língua e os veículos de comunicação brancos como forma de expressão identitária.

Essa identidade, observamos, é rizomática, identificando nas relações com o Diverso uma alternativa para afirmações essencialistas de raiz, as quais poderiam dar a ilusão da inércia que querem combater. Em lugar de ressentimentos, portanto, os autores propõem uma sobrevivência com olhos no futuro, na continuidade.

⁶⁵ As histórias continuam a teorizar, e assim criar, a realidade nativa. Não misturar o novo e o velho sugeriria imobilidade, as histórias congeladas através de um momento (impresso) congelado no tempo. Sugeriria histórias como museus de palavras em vez de vitais e vivas, como as próprias língua e cultura.

A ligação dos quatro autores às suas tradições funciona, como propõe McLeod, como uma âncora bem firmada no passado e na tradição, a qual permite que se entreguem sem medo à deriva entre culturas em constante (re)negociação. Essa ancoragem no passado funciona como uma espécie de norte em um mapa indígena que, como vimos na análise de **Green Grass, Running Water**, não é estático, mas mutável.

Estamos conscientes de que autores canadenses e brasileiros diferem em experiência histórica, social e mesmo educacional. No entanto, o método de análise desta dissertação, como demonstramos acima, revelou uma série de coincidências de temáticas e objetivos literários entre esses autores. Todos eles fazem, cada um à sua maneira, uma literatura que é abertamente política, com vistas a promover, a partir de mudanças ideológicas nos leitores, alterações profundas na maneira com que suas sociedades se organizam.

O ponto de partida da presente pesquisa foi a constatação de que as literaturas indígenas contemporâneas poderiam ser relacionadas à sobrevivência apontada por Margaret Atwood como eixo temático condutor do histórico da literatura canadense. Acreditamos que os autores aqui estudados, sejam eles ficcionistas ou teóricos, transculturam tal tema, indo além dele.

Para King, Highway, Jecupé e Potigura, a sobrevivência é mais que um tema literário. Ao elaborar tal conceito de maneira tão contundente, os autores transformam aquele que poderia ser um mero tema em força motriz e objetivo de suas obras. Retomando o sentido de que as palavras têm o poder de criar e transformar o mundo, esses autores fazem um trabalho que, a partir de um projeto de sobrevivência, reconfigura fronteiras e constrói um “novo mundo”.

É por essa razão, por constatarmos o poder transformativo que os autores acreditam ser inerente a essas palavras-flecha, armas mágicas na luta pela transformação social, que devemos discordar daqueles que, por seu aspecto fragmentado, colocam romances indígenas como **Green Grass, Running Water** na linha das obras literárias pós-modernas. O pós-modernismo dissocia a literatura das transformações sociais, indo de encontro a uma crença fundamental das literaturas indígenas – a de seu aspecto político. Portanto, acreditamos que, se o romance de King é inegavelmente fragmentário, isso ocorre não por uma filiação ao pós-modernismo, mas pela maneira indígena de contar histórias. No artigo *Coyote's Cannon*, Robert Ridington sugere que essa sucessão de “vinhetas episódicas inter-relacionadas” é característica do *storytelling* indígena, definindo-a não como uma literatura pós-moderna, mas pelo neologismo “neo-pré-moderno”, o qual define:

The term could make sense only to a person already exposed to the pastiche of postmodernism. People who lived before the “modern” era obviously did not think of themselves as premodern. While they cannot have known about us, we can know about them. We can recognize a resonance between ourselves and the people who never experienced this modernist agenda. Tom King plays upon this possibility. His Old Indians are premoderns held captive by American modernism, but they are also the thoroughly anachronistic Thought Woman, Old Woman, First Woman and Changing Woman. Their time transcends our own and circles back to touch it. By masking them in the icons of modernism, King reveals himself to be a neo-premodernist (Ridington, 1998: 360-62).⁶⁶

Algumas questões, no entanto, ficam por ser mais profundamente exploradas. Ao optarmos por seguir a linha de pensamento de autores que, de dentro da sociedade dominante, buscam afirmar um local indígena no mundo contemporâneo, deixamos em segundo plano, por se distanciarem de nosso foco, algumas visões mais radicais, como as de Allen, Warrior e Womack. Esses autores, como mencionamos no primeiro capítulo do trabalho, afirmam que a criação de um lugar indígena passa por assumir uma voz que seja distintamente indígena. Para além de quaisquer contradições que apresentem em seus textos, os autores fazem uma importante declaração de soberania e propriedade intelectual ao se engajarem no esforço de construir uma voz ao mesmo tempo pessoal e ligada a suas tradições, escapando de discursos apropriativos.

Tanto essa visão quanto a de uma *survivance* híbrida apresentam pontos ainda obscuros e difíceis de esclarecer. O conjunto desses autores, com sua pluralidade de experiências e perspectivas, forma, no Canadá, um sistema literário indígena, o qual tem sua produção, sua crítica e seus leitores ampliados a cada dia. No entanto, a legitimação desse sistema reflete alguns dos principais problemas apresentados por países multiculturais como o Canadá e o Brasil.

A aceitação da diferença, embora palpável em ambos os países, apresenta sutilezas que muitas vezes escondem preconceitos profundos. Assim, embora em convivência aparentemente pacífica, é verdade para os dois países que há etnias menos favorecidas, as quais estão mais frequentemente nos níveis socioeconômicos mais baixos, sendo ainda relegadas a funções servis e de baixa remuneração.

⁶⁶ “Até onde sei, sou a primeira (e talvez a única) pessoa a usar o termo neo-pré-moderno. O termo poderia apenas fazer sentido para uma pessoa já exposta ao pastiche do pós-modernismo. As pessoas que viveram antes da era “moderna” obviamente não se viam como pré-modernos. Ao mesmo tempo em que não poderiam ter sabido sobre nós, podemos saber sobre eles. Podemos reconhecer uma ressonância entre nós e as pessoas que nunca experimentaram esta agenda modernista. Tom King joga com essa possibilidade. Suas velhas índias são seres pré-modernos aprisionados pelo modernismo americano, mas também são as completamente anacrônicas Thought Woman, Old Woman, First Woman e Changing Woman. Seu tempo transcende o nosso e faz um círculo para tocá-lo. Ao mascará-las nos ícones do modernismo, King revela ser um neo-pré-modernista.”

Sendo a literatura indígena canadense ainda muito jovem, é difícil fazer uma previsão exata da posição que ocupará no futuro. No entanto, o que vemos hoje é que, sem o rótulo minoritário “indígena”, essas obras não encontram um espaço no sistema literário maior da literatura canadense. Relegados às prateleiras da antropologia, da literatura infantil, ou, na melhor das hipóteses, da literatura indígena, tais textos, os quais apresentam um trabalho literário digno de figurar entre os principais de seu país na contemporaneidade, ainda se encontram condenados a uma espécie de gueto literário.

No Brasil, ainda não podemos dizer que há um sistema literário indígena já estabelecido. Este é ainda incipiente, encontra-se em pleno processo de transformação. No entanto, podemos notar que essa tendência à especificação, a um tempo valorizadora e excludente, se repete no país.

Assim, gostaríamos de concluir este estudo com uma advertência: embora uma importante parte dos processos de valorização de tais temas, questões, autores e obras esteja sendo feita a cada dia a partir do ponto de vista da sobrevivência, parece-nos que um próximo e importante estágio consiste em fazer com que a *survivance* indígena – tão complexamente atingida na literatura – tome seu lugar na maneira como esses livros são recebidos e nomeados. Lembremo-nos do poder transformador e criativo contido em um nome; se a formação de uma “literatura indígena” no Canadá e no Brasil foi importante até o momento, talvez a dissolução dessa mesma nomenclatura seja o próximo passo para sua sobrevivência ativa e verdadeira dentro dos sistemas literários de ambas as nações.

BIBLIOGRAFIA

ALLEN, Paula Gunn. The Sacred Hoop: A contemporary perspective. In: ALLEN, Paula Gunn. (Ed.). **Studies in American Indian Literature**. New York: Modern Language Association of America, 1983.

ANDREWS, Jennifer (Interviewer). Border trickery and dog bones: a conversation with Thomas King. **Studies in Canadian Literature**. 1999. Vol. 24, Iss. 2; pg. 161. University of New Brunswick.

ANDREWS, Jennifer. Humouring the border at the end of the millennium: Constructing an English Canadian Humour Tradition for the Twentieth Century and Beyond. **Essays on Canadian Writing**; Fall 2000; 71; pg. 140

ALMEIDA, Maria Inês de. **Ensaio sobre a literatura indígena contemporânea no Brasil**. 1999. Tese. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1999.

ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. **The Empire Writes Back**. 2 ed. New York: Routledge, 2003.

ATWOOD, Margaret. **Survival: a thematic guide to Canadian Literature**. Toronto: McClelland & Stewart, 2004.

BAILEY, Sharon M. The Arbitrary Nature of the Story: Poking Fun at Oral and Written Authority in Thomas King's *Green Grass, Running Water*. **World Literature Today**, Winter 1999 v73 i1 p43. University of Oklahoma.

BEMROSE, John. Beleaguered brothers. **Maclean's**. Toronto: Oct 19, 1998. Vol. 111, Iss. 42; pg. E11. Disponível em: <<http://proquest.umi.com/pqdlink?did=35213516&Fmt=3&clientId=12520&RQT=309&VName=PQD>> 15 setembro 2006.

BERND, Zilá. (Org.). **Americanidade e transferências culturais**. Porto Alegre: Movimento, 2003.

_____. **Negritude e Literatura na América Latina**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

BHABHA, Homi. **The Location of Culture**. London: Routledge, 1994.

BLAESER, Kimberly M. **Gerald Vizenor: Writing in the Oral Tradition**. University of Oklahoma Press, 1996.

BÖLLING, Gordon. Renegotiating the Peaceable Kingdom (Review). **Canadian Literature**; Spring 2005; 184; pg. 136. Vancouver: UBC Press, 2005.
Books in Canada. Toronto: Feb 1999. Vol. 28, Iss. 1; pg. 2.

BORDEWICH, Fergus M. **Killing the White Man's Indian: Reinventing Native Americans at the End of the Twentieth Century**. New York: Anchor, 1996.

BRUCHAC, Joseph. **Our stories remember – American Indian History, Culture, and Values through Storytelling**. Golden: Fulcrum Books, 2003.

CAPALBO, Tina M. **Absent Origins, Fractured Narratives, and the Reconfiguration of Identity in Three Contemporary Canadian Novels**. 2001. Tese. Dalhousie University, Halifax, 2001.

CARDINAL, Tantoo et al. **Our Story: Aboriginal Voices on Canada's Past**. Missisauga: Anchor Canada, 2004.

CHESTER, Blanca. Green Grass, Running Water: Theorizing the world of the Novel. In: KRÖLLER, Eva-Marie. (Ed.). **Canadian Literature: a Quarterly of Criticism and Review**. Vancouver, n. 161/162, Summer/Autumn 1999. On Thomas King.

COURTNEY-LEYBA, Karen E. **Uncomfortable Fictions: Cross Cultural Creation and Reception of Contemporary Literature**. 2001. Dissertação. Northern Illinois University, Dekalb, 2001.

COX, James H. 'All This Water Imagery Must Mean Something': Thomas King's Revisions of Narratives of Domination and Conquest in *Green Grass, Running Water*. **The American Indian Quarterly** Vol. 24. No. 2. Spring 2000. pgs. 219-246. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004.

_____. **Muting White Noises: Revisionary Native American Novelists**. 1999. Dissertação. University of Nebraska, Lincoln, 1999.

CUMMING, Peter. **Some 'male' from Canada 'post': Heterossexual Masculinities in Contemporary Canadian Writing**. 2002. Dissertação. The University of Western Ontario, London, 2002.

CUNHA, Rubelise da. **Decolonizing tricks: storytelling figures of resistance in Lee Maracle, Thomas King and Tomson Highway**. 2005. Tese. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2005.

_____. Deslocamentos: o entre-lugar do indígena na literatura brasileira do século XX. **P: Portuguese Cultural Studies**. Vol. 1. Spring 2007. pgs. 51-62. Disponível em: <http://www2.let.uu.nl/solis/PSC/P/PVOLUMEONEPAPERS/P1RUBELISE-CUNHA.pdf>. Acesso em: 15 abril 2007.

CUNNINGHAM, Laura E. **Revisioning the Past in Contemporary Canadian Historiography**. 2004. Dissertação. College of Arts and Sciences, 2004.

DAVIDSON, Arnold E., WALTON, Priscilla L. & ANDREWS, Jennifer. **Border Crossings: Thomas King's Cultural Inversions**. Toronto: University of Toronto Press, 2003.

DE GRANDIS, Rita; BERND, Zilá. **Unforseeable Americas: questioning cultural hybridity in the Americas**. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 2000.

DICKINSON, Peter. Learning New Tricks: Re-Imag(in)ing Community in the Two-Spirited Writing of Tomson Highway. In: DICKINSON, Peter. **Here is Queer: Nationalisms, Sexualities and the Literatures of Canada**. Toronto: University of Toronto Press, 1999.

DOBELL, Darcy Jean. **Getting the Hang of It: Cross-Cultural Understanding and Border**

Dynamics in Works by Thomas King. 2001. Dissertação. University of Victoria, Vancouver, 2001.

DONALDSON, John K. As long as the waters shall run: The "obstructed water" metaphor in American Indian Fiction. **American Studies International**; v. 2, n. 40, Jun 2002. p. 73-93.

DORRIS, Michael. The Grass still Grows, the Rivers still Flows: Contemporary Native Americans. **Daedalus**, v. 110, n. 2, 1981. Disponível em: <
http://www.alaskool.org/projects/native_gov/documents/Contemp_Natives/
Contemp_Nativ_Americans.htm> Acesso em: 02 novembro 2005.

FEE, Margery. Border Crossings: Thomas King's Cultural Inversions - REVIEW. **University of Toronto Quarterly** v.74, n.1, 2004/2005. p. 593-595. Toronto: University of Toronto Press, 2005.

_____. The Sapir-Whorf Hypothesis and the Contemporary Language and Literary Revival among the First Nations in Canada. **Revue Internationale d'études canadiennes**. n. 27. Printemps 2003.

_____; FLICK, Jane. Coyote Pedagogy – Knowing where the borders are in Thomas King's *Green Grass, Running Water*. In: KRÖLLER, Eva-Marie. (Ed.). **Canadian Literature: a Quarterly of Criticism and Review**. Vancouver, n. 161/162, Summer/Autumn 1999. On Thomas King.

FIGUEIREDO, Eurídice. (org.) **Conceitos de literatura e cultura**. Juiz de Fora: EDUJF; Niterói: EDUFF, 2005.

FILEWOD, Alan. Receiving aboriginality: Tomson Highway and the crisis of cultural authenticity. **Theatre Journal**. v.46, n.3, out. 1994. p.363.

FLECK, Richard F. **Critical Perspectives on Naive American Fiction**. Washington: Three Continents Press, 1993.

FLICK, Jane. Reading Notes for Thomas King's *Green Grass, Running Water*. In: KRÖLLER, Eva-Marie. (Ed.). **Canadian Literature: a Quarterly of Criticism and Review**. Vancouver, n. 161/162, Summer/Autumn 1999. On Thomas King.

FOY, Nathalie. "**Our Unfixed Vision**": The undermining of vision in Contemporary Canadian Fiction. 2004. Dissertação. University of Toronto, Toronto, 2004.

GODOY, Ana Boff. Identidade Crioulizada: a (re)construção de um novo homem. In: BERND, Zilá & LOPES, Cícero G. **Identidades e Estéticas Compósitas**. Canoas: UNILASALLE/ Porto Alegre: PPG – Letras/UFRGS, 1999.

GOLDMAN, Marlene. The Trickster Discourse of Thomas King. **Canadian Literature**; n. 183, Winter 2004. p. 117

_____. Mapping and Dreaming: Native Resistance in *Green grass, running water*. In: KRÖLLER, Eva-Marie. (Ed.). **Canadian Literature: a Quarterly of Criticism and Review**. Vancouver, n. 161/162, Summer/Autumn 1999. On Thomas King.

GÓMEZ-VEGA, Ibis. Subverting the "Mainstream" Paradigm through Magic Realism in Thomas King's *Green Grass, Running Water*. **The Journal of the Midwest Modern Language Association**, 2000.

GUPTA, Pallavi. **Stealing the Horses: The Representation of Non-natives in Native Canadian Literature**. 2004. Tese. Dalhousie University, Halifax, 2004.

GZOWSKI, Peter. (Interviewer). Peter Gzowski interviews Thomas King on *Green Grass, Running Water*. In: KRÖLLER, Eva-Marie. (Ed.). **Canadian Literature: a Quarterly of Criticism and Review**. Vancouver, n. 161/162, Summer/Autumn 1999. On Thomas King.

HARJO, Joy. Anchorage. **She had some horses**. New York: Thunder's Mouth, 1983. p.15.

HEISS, Anita. Aboriginal Identity and its Effects on Writing. In: RUFFO, Armand Garnet. **(Ad)ressing our Words: Aboriginal Perspectives on Aboriginal Literatures**. Penticton: theytus Books, 2001.

HIGHWAY, Tomson. Should Only Native Actors have the Right to Play Native Roles? In: KING, Thomas & MATTES, Catherine, eds. **Prairie Fire: A Canadian Magazine of New Writing**. V. 22, n. 3 - First Voices, First Words. Autumn 2001.

_____. **Comparing mythologies**. Ottawa: University of Ottawa Press, 2003.

_____. **Kiss of the Fur Queen**. Toronto: Doubleday, 1998.

_____. **Dry Lips oughta Move to Kapuskasing**. Calgary: Fifth House, 1989.

_____. **The rez sisters**. Calgary: Fifth House, 1988.

HODGSON, Heather (Interviewer). Survival Cree, or Weesakeechak dances down Yonge Street: Heather Hodgson speaks with Tomson Highway [Kiss of the Fur Queen].

HORNE, Dee. **Contemporary American Indian Writing: Unsettling Literature**. New York: Peter Lang, 1999.

HOY, Helen. **How should I read these?.** Native Women Writers in Canada. Toronto: University of Toronto Press, 2001.

JECUPÉ, Kaká Werá. **Todas as vezes que dissemos adeus**. 2. ed. São Paulo: TRIOM, 2002.

_____. **A terra dos mil povos: história indígena do Brasil contada por um índio**. São Paulo: Peirópolis, 2003.

_____. **Tupã Tenondé**. São Paulo: Peirópolis, 2003.

JOHNSON, Brian. Plastic shaman in the global village: understanding media in Thomas King's *Green Grass, Running Water*. **Studies in Canadian Literature**. 2000. v. 25, n. 2, p. 24.

JUSTICE, Daniel Heath. **Our Fire Survives the Storm: Removal and Defiance in the**

Cherokee Literary Tradition. 2002. Tese. University of Nebraska, Lincoln, 2002.

KING, Thomas. **Medicine River**. Toronto: Penguin, 1991.

_____. **Green grass, Running water**. Toronto: HarperCollins, 1993.

_____. **One Good Story, that one**. Toronto: HarperPerennial, 1993.

_____. **A Short Story of Indians in Canada**. Toronto: Harper Perennial, 2005.

_____. **Truth and Bright Water**. Toronto: Harper Collins, 1999.

_____. **The truth about stories: a Native narrative**. Toronto: House of Anansi Press, 2003.

_____. Godzilla vs. Post-Colonial. In: HEBLE, Ajay; PALMATEER, Donna Pennee; STRUTHERS, J. R. (Eds.). **New contexts of Canadian criticism**. Ontario: Broadview Press, 1997.

_____. (Ed.). **All my Relations: an anthology of contemporary Canadian Native fiction**. Toronto: Norman/University of Oklahoma Press, 1990.

KNOWLES, Ric. Marlon Brando, Pocahontas, and Me. **Essays on Canadian Writing**. Toronto, n. 71, Fall 2000. p. 48

KRÖLLER, Eva-Marie. (Ed.). **Canadian Literature: a Quarterly of Criticism and Review**. Vancouver, n. 161/162, Summer/Autumn 1999. On Thomas King.

KRUPAT, Arnold. (Ed.). **New Voices in Native American Literary Criticism**. Washington: Smithsonian Institution Press, 1993.

_____. **The Turn to the Native: Studies in Criticism and Culture**. Lincoln: University of Nebraska Press, 1996.

_____. **The Voice in the Margin: Native American Literature and the Canon**. Berkeley: University of California Press, 1989.

KYSER, Kristina. **Reading Canada Biblically: A Study of Biblical Allusion and the Construction of Nation in Contemporary Canadian Writing**. 2004. Dissertação. University of Toronto, Toronto, 2004.

LAMONT-STEWART, Linda. Androgyny as resistance to authoritarianism in two postmodern Canadian novels. **Mosaic: A Journal for Interdisciplinary Study of Literature**. Winnipeg, v. 30, n. 3, p. 115, set 1997.

LEE, A. Robert. (Ed.). **Loosening the Seams: Interpretations of Gerald Vizenor**. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press, 2000.

LEGGATT, Judith Ann. **Post-colonial tricksters: Cross-cultural encounters in Caribbean literature and First Nations Canadian literature**. 1996. Dissertação. Queen's University at Kingston, Kingston, 1996.

LUNDINE, Diana. **Bridging Gaps with Humour in the Fiction of Thomas King**. 2001. Dissertação. University of Regina, Regina, 2001.

LUTZ, Hartmut. **Approaches: Essays in Native American Studies and Literatures**. Augsburg: Wifsner, 2002.

_____. **Contemporary Challenges: Conversations with Canadian Native Authors**. Saskatoon: Fifth House Publishers, 1991.

_____; VEVAINA, Coomi S. **Connections: Non-Native Responses to Native Canadian Literature**. New Delhi: Creative Books, 2003.

LYE, John. **Some issues in postcolonial theory**. Disponível em: <http://www.brocku.ca/english/courses/4F70/postcol.html> Acesso em: 20 abril 2006.

MARÉS, Carlos Frederico. Da tirania à tolerância. In: NOVAES, Adauto. **A outra margem do Ocidente**. São Paulo: MINC/FUNARTE/Companhia das Letras, 1999.

MARTIN, Sandra. "Finding joy beyond the rage: Tomson Highway survived the residential schools, battled against prejudice and watched his brother die of AIDS. But that's all in the past." *Globe & Mail (Toronto, Canada)* (Oct 3, 2001): NA. *CPI.Q (Canadian Periodicals)*. Thomson Gale. UNIV OF TORONTO. Disponível em: http://find.galegroup.com/itx/infomark.do?&contentSet=IAC-Documents&type=retrieve&tabID=T004&prodId=CPI&docId=A30141601&source=gale&srprod=CPI&userGroupName=utoronto_main&version=1.0>. 14 setembro 2006

MATCHIE, Thomas. Writing about Native Americans: The Native and the non-Native critic/author. **The Midwest Quarterly**. v. 3, n. 42, p. 320-334, Spring 2001.

MATOS, Cláudia Neiva de. Textualidades indígenas no Brasil. In: FIGUEIREDO, Eurídice. (org.) **Conceitos de literatura e cultura**. Juiz de Fora: EDUJF; Niterói: EDUFF, 2005.

MAURER, Elizabeth. Thomas King. **The literary encyclopedia**. The Literary Dictionary Company, 2001. Disponível em: <http://www.litencyc.com/php/speople.php?rec=true&UID=5303>. 9 março 2007.

McKEGNEY, Sam Walter. **Reclamations of the 'Dis-Possessed': Narratives of Survivance by Indigenous Survivors of Canada's Residential Schools**. 2005. Tese. Queen's University, Kingston, 2005.

McLEOD, Neal. Coming Home Through Stories. In: RUFFO, Armand Garnet. **(Ad)ressing our Words: Aboriginal Perspectives on Aboriginal Literatures**. Penticton: theytus Books, 2001.

MENCÉ, Marielle. **Le Déplacement de l'ironie dans Green Grass, Running Water de Thomas King et In the Skin of a Lion de Michael Ondaatje**. 2004. Dissertação. Université de Sherbrooke, Sherbrooke, 2004.

MENDENHALL, Marie. Tomson Highway: Freeing Myth and Language. **Performing Arts**

& **Entertainment in Canada**. v.2, n. 33, p. 12, Autumn 2000.

MENGET, Patrick. Entre memória e história. In: NOVAES, Aduato. **A outra margem do Ocidente**. São Paulo: MINC/FUNARTE/Companhia das Letras, 1999.

MENHART, Rebecca Ann. **Weaving the Literary Quilt: The Layering of Narrative in Thomas King's *Truth and Bright Water***. 2004. Dissertação. Lakehead University, Thunder Bay, 2004.

METHOT, Suzanne. The universe of Tomson Highway: in Cree cosmology, everything's in balance, everything's connected and nothing's without value. **Quill & Quire**. Toronto, v. 64, n. 11, nov 1998. p. 1.

MIGNOLO, Walter. **Local Histories/Global Designs: coloniality, subaltern knowledges, and border thinking**. Princeton: Princeton University Press, 1999.

MOSES, Daniel David. The Trickster's Laugh: My meeting with Tomson and Lenore. **The American Indian Quarterly**. Lincoln, v. 28, n.1&2, 2004, p.107-111.

_____; GOLDIE, Terry. **An Anthology of Canadian Native Literature in English**. 2.ed. Toronto: Oxford, 1998.

MOSS, Laura. Tomson Highway. **The literary encyclopedia**. The Literary Dictionary Company, 2001. Disponível em: <http://www.litencyc.com/php/people.php?rec=true&UID=2133>. 02 março 2007.

MUNDURUKU, Daniel. **Coisas de Índio**. São Paulo: Callis, 2000.

NOVAES, Aduato. **A outra margem do Ocidente**. São Paulo: MINC/FUNARTE/Companhia das Letras, 1999.

O'BRIEN, Doris Mary. **Reading tricksters or Tricksters reading?** - An examination of various roles of reading in Thomas King's *Green Grass, Running Water*. 1996. Dissertação. Lakehead University, Thunder Bay, 1996.

OLIVEIRA, Antônio Eduardo de. Deslocamento e *queerness* em Tomson Highway. In: SANTOS, Eloína Prati dos; TORRES, Sônia. **Outras Literaturas Anglófonas – (des)escrevendo império**. Rio de Janeiro: Léo Christiano Editorial, 2006.

OLIVEIRA, Humberto de. Romances indígenas, amores de índios: leituras (pouco) edificantes da alteridade ameríndia. **Revista Interfaces Brasil/Canadá**. Rio Grande, v. 5, FURG/ABECAN, 2005.

OWENS, Louis, **Other Destinies: Understanding the American Indian Novel**. Norman/London: University of Oklahoma Press, 1994.

_____. Mapping the Mixedblood: Frontier and Territory in Native America. In: OWENS, Louis. **Mixedblood Messages: Literature, Film, Family, Place**. Norman: University of Oklahoma Press, 1998.

PÉCORA, Alcir. Cartas à Segunda escolástica. In: NOVAES, Aduino. **A outra margem do Ocidente**. São Paulo: MINC/FUNARTE/Companhia das Letras, 1999.

PERKINS, Lina. Remembering the Trickster in Tomson Highway's *The Rez Sisters*. **Modern Drama**. v.2, n. 45, Summer 2002.

POTIGUARA, Eliane. **Metade Cara, Metade Máscara**. São Paulo: Global, 2004.
_____. *Literatura indígena: instrumento de conscientização*. Disponível em:
<http://www.elianepotiguara.org.br/textos2.html>. 04 abril 2007.

PRATT, Marie Louise. **Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação**. Bauru: EDUSC, 1999.

PULITANO, Elvira. **Toward a Native American Critical Theory**. Lincoln: University of Nebraska Press, 2003.

RIDINGTON, Robert. "Coyote's Cannon": Sharing Stories with Thomas King. **The American Indian Quarterly**. v. 22, n. 3, p. 343-362, Summer 1998. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004.

RIGAL-CELLARD, Bernadette. **Le Mythe et la Plume: La littérature indienne contemporaine en Amérique du Nord**. Éditions du Rocher, 2004.

RUFFO, Armand Garnet. **(Ad)dressing our Words: Aboriginal Perspectives on Aboriginal Literatures**. Penticton: theytus Books, 2001.

RYAN, Allan J. **The trickster shift**. Vancouver: UBC Press, 1999.

SANTOS, Eloína P. dos. (Org.). **Perspectivas da Literatura Ameríndia no Brasil, Estados Unidos e Canadá**. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, 2003.

_____. Intertextualidade pós-moderna: uma estratégia de descolonização. In: FIGUEIREDO, Eurídice; SANTOS, Eloína Prati dos. **Recortes Transculturais**. Niterói: EDUFF: ABECAN, 1997.

SARRIS, Greg. **Keeping Slug Woman Alive: A Holistic Approach To American Indian Texts**. Berkeley: University of California, 1993.

SEILER, Tamara Palmer. Multi-vocality and national literature: Toward a post-colonial and multicultural aesthetic. SEILER, Tamara Palmer. **Journal of Canadian Studies**. Peterborough, v. 31, n. 3, p. 148, Fall 1996.

SMITH, Linda Tuhiwai. **Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples**. 7.ed. New York/Dunedin: Zed Books/ University of Otago Press, 2004.

SPIVAK, Gayatri C. **In other worlds: Essays in Cultural Politics**. London: Methuen, 1987.

STEED, Judy. **My way** - Interview with Tomson Highway. Disponível em:
<http://www.playwrights.ca/portfolios/drylipsreview1.html>. 14 março 2007.

STRATTON, Florence. "There is no Bentham Street in Calgary": Panoptic Discourses and Thomas King's *Medicine River*. **Canadian Literature**. Vancouver, v. 185, p. 11, Summer 2005.

_____. Cartographic Lessons – Susanna Moodie's *Roughing It in the Bush* and Thomas King's *Green Grass, Running Water*. In: KRÖLLER, Eva-Marie. (Ed.). **Canadian Literature: a Quarterly of Criticism and Review**. Vancouver, n. 161/162, Summer/Autumn 1999. On Thomas King.

SOUZA, Lynn Mário T. M. de. As visões da anaconda: A narrativa escrita indígena no Brasil. **Revista Semear**, n. 7. Cátedra PUC-RIO. Disponível em: www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/7Sem_16.html 04 março 2007.

_____. De estória à história: a escrita indígena no Brasil. **Revista da Biblioteca Mário de Andrade**, n. 59, 2001.

_____. Surviving on Paper: Recent Indigenous Writing in Brazil. **ABEI Journal**, n. 2, 2000.

_____. Que história é essa? A escrita indígena no Brasil. In: SANTOS, Eloina P. dos. **Perspectivas da Literatura Ameríndia no Brasil, Estados Unidos e Canadá**. Feira de Santana: Universidade Federal de Feira de Santana, 2003.

TAYLOR, Drew Hayden. (Ed.). **Me funny**. Vancouver: Douglas & McIntyre, 2005.

THIAGO, Elisa S. Revisitando Wounded Knee em *Green Grass, Running Water*. **Revista Interfaces Brasil/Canadá**. v. 5. Rio Grande: FURG/ABECAN, 2005.

VELIE, Alan R. (Ed.). **Native American Perspectives on Literature and History**. Norman: University of Oklahoma Press, 1995.

VIZENOR, Gerald. **Fugitive Poses**. Lincoln: University of Nebraska Press, 1998.

_____. **Manifest Manners: Narratives on Postindian Survivance**. Lincoln: Bison Books, 1999.

_____. **Native American Literature: A Brief Introduction and Anthology**. New York: HarperCollins, 1995.

_____; LEE, Robert. **Postindian Conversations**. Lincoln: University of Nebraska Press, 1999.

WALTER, Roland. **Narrative Identities: (Inter)Cultural In-Betweenness in the Americas**. Bern: Peter Lang, 2003.

WASSERMAN, Jerry. "God of the Whiteman! God of the Indian! God Al-fucking-mighty!": The Residential Schools Legacy in Two Canadian Plays. **Journal of Canadian Studies**. v. 32, n. 1, p. 23, Winter 2005.

WEGMANN-SANCHEZ, Jessica Mary. **Cross-Border Critical Race Theory: Black and**

Native Fiction, American and Canadian Legal Policy. 2002. Dissertação. University of Illinois at Urbana Champaign, Urbana, 2002.

ANEXOS

Anexo I – Thomas King



Anexo II – Tomson Highway



Anexo III – Kaká Werá Jecupé



Anexo IV – Eliane Potiguara

