



## A epistemologia nativa norte-americana na literatura e nas artes

Native North American epistemology in literature and the arts

Marta Ramos Oliveira<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo aborda as diferenças em epistemologia entre indígenas e não indígenas que dificultam a plena compreensão da literatura indígena norte americana entre os não indígenas. Vários exemplos são apresentados em tradução para o público brasileiro. Após, apresenta-se o conceito de tribalografia de LeAnne Howe e discute-se como o mural da Stone Avenue da escritora Leslie Marmon Silko materializa essa visão epistemológica presente no seu romance *Almanac of the Dead*.

**Palavra-chave:** literatura indígena norte-americana, tribalografia, epistemologia, tradição oral

**Abstract:** In the present article, I discuss epistemological differences between Native Americans and non-Indians that hinder a full understanding of Native American literature by non-Indians. I bring several examples in translation for the benefit of Brazilian readers. Then, I put forward LeAnne Howe's concept of tribalogy and discuss how Leslie Marmon Silko's Stone Avenue mural materializes the epistemological vision of her novel *Almanac of the Dead*.

**Keywords:** Native North American literature, tribalogy, epistemology, oral tradition

A expressão do povo Pueblo lembra algo como uma teia de aranha – com muitos pequenos fios irradiando-se do centro, entrecruzando-se. Assim como ocorre com a teia, a estrutura surge à medida que é elaborada, e você pode simplesmente escutar e confiar, como faz o povo Pueblo, que o significado aparecerá.

Leslie Marmon Silko [laguna pueblo]<sup>2 3</sup>

<sup>1</sup> Doutora em literaturas em língua inglesa. Docente da UFRGS.

<sup>2</sup> “Linguagem e Literatura” (Tradução inédita de Patrícia Feiten)

<sup>3</sup> (Todas as traduções foram feitas por alunos do curso de Bacharelado em Letras: Habilitação Tradutor de Língua Inglesa, da UFRGS, no âmbito do Estágio Supervisionado de Tradução de Inglês e foram amplamente revisadas. Algumas se encontram inéditas ainda, enquanto as publicadas se encontram referenciadas na lista ao final. Quando não há outra tradução, ofereço uma versão preliminar feita por mim, junto com o original em nota de rodapé, para comodidade do leitor.)

No conto “Borders” (“Fronteiras”), o autor Thomas King, de ancestralidade grega, alemã e cherokee, insere uma imagem ao final, que passa quase despercebida em meio às inversões, desconstruções e humor característicos do autor. Ao narrar a viagem de volta para casa, atravessando a fronteira entre os Estados Unidos e Canadá, onde na ida ele e sua mãe ficaram retidos por dias entre os dois países devido à insistência da mãe em declarar sua cidadania como blackfoot, ao invés de dizer estadunidense ou canadense como requerido pelos funcionários alfandegários, o narrador, que tem doze ou treze anos na época em que se passam os acontecimentos narrados, descreve o seguinte: “Observei a fronteira pela janela traseira, até que tudo o que se podia ver era o topo dos mastros das bandeiras e a torre de água azul, então eles atravessaram uma colina e desapareceram” (KING, 2013, p. 252). O que torna essa passagem fascinante é que ela induz inicialmente a um estranhamento, pois sabemos que o carro se encontra em movimento e, portanto, o ponto de observação é móvel enquanto os mastros das bandeiras, que se encontram na fronteira, permanecem fixos. A princípio poderíamos interpretar essa cena como mais uma pequena brincadeira do autor com a visão ingênua do garoto que observa a cena, porém, como temos um conto em mãos escrito sob a égide do *trickster* coyote, não podemos deixar de lado a possibilidade de estarmos lidando com uma visão indígena do mundo, que nos convida a pensar um pouco mais. Ao nos colocarmos na posição do narrador, sentados no carro, de fato veremos os mastros desaparecerem por detrás da colina como se eles estivessem em movimento e o narrador em repouso. É esse deslocamento para a visão do narrador, nesse caso, um jovem blackfoot, que o autor nos convida a fazer. É através dele que observamos o mundo que o circunda enquanto ele se mantém (in)consciente de si. O (in) entre parênteses é motivado pelo fato de que o narrador em primeira pessoa parece não estar plenamente consciente daquilo que se passa ao redor. De novo, uma observação mais acurada nos faz perceber que aquele que narra não é o mesmo que experiencia, uma vez que o narrador está distanciado no tempo daquele garoto de doze ou treze anos que foi um dia. O narrador, tanto na sua versão juvenil ou na daquele que escreve, permanece no centro da narrativa, enquanto o seu entorno está em contínuo movimento e convida o observador a estar sempre atento. Afinal, observar os sinais do desaparecimento dos estados nacionais e o fim do confinamento das águas em reservatórios requer um ponto de vista diferenciado.

Thomas King é singular em suas estratégias narrativas, ficcionais ou históricas, pela evocação de uma aparente oralidade e pelo seu humor sempre presente, porém

manifesta a mesma preocupação de evidenciar as questões indígenas que a maioria dos artistas de ancestralidade indígena. Essa primazia pelo assunto não se dá por uma questão de limitação de visão de mundo, bastante pelo contrário, os artistas indígenas se mostram muito articulados com o seu tempo. O que os faz insistir em suas abordagens das questões indígenas é sua luta para reverter o apagamento e a constante violência da lógica e das práticas de um estado colonial. Nas palavras de uma das editoras do livro *Manifestations: New Native Art Criticism* [*Manifestações: Críticas da Nova Arte Nativa*<sup>4</sup>], Nancy Maria Mithlo:

OK, posso ouvir o desespero dos críticos lamentando coletivamente. Por que as artes dos povos nativos não podem se sustentar no seu próprio mérito? Por que esperam que a gente tenha uma consideração especial pelas regras e regulamentos decretados por eles próprios? Se eu canalizasse Vine Deloria Jr., responderia, é por causa da esquizofrenia e amnésia [dos não índios]. Uma rejeição da lógica e das estratégias das nações indígenas (e dos seus artistas) para prosseguir com suas comunidades intactas espelha a lógica do colonialismo. A capacidade de dizer as verdades sobre nossa própria biografia, da pressão sobre as nossas comunidades, não de gerações passadas, mas experienciadas no aqui e agora, é a tarefa de qualquer pessoa que se expresse criativamente, de qualquer pensador, de qualquer artista. (MITHLO, 2011, p.25)<sup>5</sup>

Mithlo ressalta assim que a manifestação artística dos indígenas está permeada por sua experiência em continuidade com o passado, visto que a realidade e as consequências de uma política e prática de colonialismo de assentamento são fatos históricos que continuam impactando as comunidades indígenas em todas as esferas semióticas. A expressão artística indígena visa justamente manifestar sua visão acerca

---

<sup>4</sup> Seguindo a prática em língua inglesa, que provê a maior parte das referências deste artigo, “nativo” se refere àquilo que é relativo aos povos originários.

<sup>5</sup> “OK, I can hear the critics collectively moan in despair. Why can’t Native arts stand on their own merits? Why are we expected to exercise special consideration for their self-mandated rules and regulations? If I channeled Vine Deloria Jr., I would reply, it’s because of your schizofrenia and amnesia. A dismissal of the logic and strategies of Native nations (and their artists) to move forward with their own communities intact mirrors the logic of colonialism. The ability to speak truths of one’s own biography, of the pressure of one’s communities, not just generations ago, but experienced in the here and now is the task of any creative expressionist, any thinker, any artist.” (Tradução minha.)

do mundo que cerca o artista<sup>6</sup>, que não pode ser dissociado de quem ele é e da sua experiência enquanto parte de uma família ou comunidade indígena<sup>7</sup>. Apesar do termo “universal” em, por exemplo, “literatura de valor universal” estar caindo em desuso, visto que nenhuma experiência é universal, despregada de sujeitos cuja história se presentifica em seus corpos e suas relações com a cultura da qual ele faz parte, ainda se percebe uma grande dificuldade do não índio em entender as bases epistemológicas que informam as práticas indígenas. Enquanto, de um lado, os artistas indígenas manifestam uma consciência intercultural, que lhes permite navegar na sociedade não indígena, por outro, lhes é cobrado que não podem fazer isso nos próprios termos, isto é, enquanto lhes é exigido que se apropriem de tecnologias novas em novos contextos, o que as sociedades indígenas se mostram abertas a fazer, questiona-se o uso que dão a essas tecnologias (da escrita, da pintura, dos computadores, câmeras etc) para promover suas próprias visões e a continuidade de suas comunidades. Embora Johannes Fabian tenha formulado o conceito de “negação de simultaneidade” já em 1983 para designar como a antropologia (e os discursos sobre os indígenas em geral) se referem ao indígena como se ele não estivesse no mesmo tempo do seu interlocutor, como se o seu mundo fosse passado, persiste a dificuldade de entender o indígena que, na atualidade, insiste em falar de sua história, como se apenas dele dependesse o diálogo intercultural e pudéssemos complacentemente descansar em nosso estado de amnésia esquizofrênica. O termo é, sem dúvida, forte, mas Jeannette Armstrong (okanagan) nos mostra que, do ponto de vista de uma okanagan, não se trata simplesmente de uma hipérbole.

Quando eu tinha dez anos, certa vez sentei com meu pai e sua mãe em um morro da reserva enquanto olhavam para a cidade que ficava no fundo do vale. Era época de amoras-pretas e o sol estava muito quente mas lá, na região alta, uma brisa fresca soprava entre os altos pinheiros. Azulões e canários voavam e gorjeavam em arbustos próximos enquanto uma cotovia do prado cantava pedindo chuva na encosta mais alta do morro. As sálvias e as rosas

---

<sup>6</sup> Utilizo o pronome masculino para tratar de um sujeito não especificado por praticidade. Poderia usar o feminino do mesmo jeito. Da mesma forma, uso “indígena” ou “índio” para tratar de pessoas pertencentes aos povos originários de modo geral. Sempre que estiver falando de alguém em específico, os pronomes acompanharão o gênero, e a nação indígena a que pertence será mencionada.

<sup>7</sup> São raras as comunidades que ainda estão em isolamento voluntário, e este artigo não trata sobre elas. Meu foco aqui são os escritores e artistas indígenas americanos (da América do Norte).

silvestres enviavam suas mensagens às borboletas amarelo-claras e às abelhas que zuniam.

No vale abaixo as ondas de calor dançavam, e a poeira seca das estradas sujas próximas da cidade se erguia em nuvens. Raios de um brilho ofuscante se refletiam em centenas de janelas, enquanto uma fumaça e uma névoa acinzentada pairavam sobre a própria cidade. Os sons furiosos de carros buzinando em um lento rastejar ao longo da rodovia negra e brilhante e o triturar de grandes máquinas da serraria perto da cidade elevavam-se em um constante zumbido até o silêncio de nossa encosta.

Minha avó disse (traduzido do okanagan): “As pessoas lá embaixo são perigosas, são todas insanas”. Meu pai concordou, comentando: “É porque são selvagens e se dispersam em qualquer lugar”.

Lembro de olhar para a cidade lá embaixo e sentir medo.

As palavras que minha avó e meu pai usaram para descrever os recém-chegados no vale fornecem uma via de entrada para a perspectiva que desejo compartilhar com vocês.

Desde aquele dia com minha avó e meu pai ouvi os termos okanagan para “insano” e “selvagem” serem usados muitas vezes por muitos de meu povo para descrever as ações dos recém-chegados que para nós não fazem sentido. Passei a discernir os significados naqueles termos ao serem aplicados por uma pessoa okanagan cuja atitude com relação à vida é diferente daquela da cultura dominante.

Sempre senti que minha visão okanagan talvez esteja mais próxima em experiência daquela de uma testemunha e refugiada cercada por um holocausto. Baseio-me nessa experiência de testemunha para contextualizar meus próprios comentários sobre uma crise social que tem sido interpretada em várias áreas de estudo como crítica. Como uma nativa norte-americana, tenho sentido essa crise como uma luta pessoal contra um fenômeno completamente difundido. Meu conflito tem sido resistir incessantemente ao seu enredamento, ao mesmo tempo em que

sei que ele me afeta cada vez que respiro. Através da lente dessa perspectiva, vejo a desordem que é exibida nas ruas de nossas cidades, sentida em nossas comunidades, suportada em nossos lares e carregada no íntimo como uma dor pessoal. (ARMSTRONG, 1995, p. 316)<sup>8</sup>

Apesar da citação ser longa, a oportunidade de refletir sobre as palavras de Armstrong torna cada palavra necessária. Em primeiro lugar, Armstrong se apresenta em relação a um lugar repleto de outros seres que interagem uns com os outros, seja através do calor que o sol traz e que produz temperaturas diferentes conforme o local sobre o qual incide, seja através do canto da cotovia do prado que pede chuva, seja através da brisa que movimentava os altos pinheiros. Esses agenciamentos são percebidos como distintos daquele produzido pelas pessoas “lá embaixo”, que são vistas como perigosas pois são inconscientes do impacto que têm sobre os seres dos locais por onde passam. Em segundo lugar, a autora fala da sua percepção daquele momento como sendo inextricável das palavras em okanagan, que, conforme explica no decorrer do artigo, transmitem mais do que uma ideia ou conceito abstrato, mas são sons que carregam em si uma percepção do movimento a que aludem e das emoções que estabelecem com o falante, o ouvinte e todos os seres que participam dessa troca vibratória. A seguir, Armstrong reflete como as palavras usadas pelo pai e pela avó exprimem uma visão de mundo perigosa, que deve ser criticada e exposta a fim de salvaguardar as comunidades indígenas e, podemos acrescentar, o planeta. Finalmente, Armstrong se coloca em posição de resistência como artista, conselheira ou educadora okanagan. Portanto, compreender a escrita da artista requer perceber as linhas de continuidade com a tradição oral, que reforçam valores e a percepção da identidade que a comunidade tem de si própria, ao mesmo tempo que respondem às mudanças que necessariamente ocorrem e se manifestam através da história do povo. Assim, longe de serem sociedades arcaicas e pouco afeitas à renovação e inovação, as comunidades indígenas possuem uma enorme vitalidade e flexibilidade, que não pode ser confundida com entrega da identidade e propensão a modismos capitalísticos<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> (Tradução inédita de Gabriel Brum)

<sup>9</sup> Tomo o termo emprestado de Félix Guattari, que o cunhou para tratar da produção de subjetividade em sociedades capitalistas, bem como nas de economias ditas socialistas no âmbito interno, mas que interagem no campo social, em uma economia libidinal-política, da mesma forma. (GUATTARI, 2000, p. 15)

Sujeitos da contemporaneidade, é comum ver os artistas indígenas se apropriando de linguagens e meios artísticos para repensarem e reafirmarem suas visões, que são profundamente informadas por sua indigeneidade como parte de uma rede de relações, que vai muito além dos seres humanos e se estendem a todo o universo. Nas palavras de Angel, a protagonista do romance *Solar Storms* [*Tempestades Solares*], de Linda Hogan (chickasaw), que se desenrola numa comunidade fictícia perto da fronteira entre Estados Unidos e Canadá: “Somos vistos, nossa medida é tomada, não apenas pelos animais e aranhas mas até pelas galáxias vivas no espaço profundo e o gelo soprado pelo vento do norte que logo desceria sobre nós” (Hogan 80)<sup>10</sup> Aqui Angel manifesta mais do que simplesmente uma consciência cosmopolítica da imensidão do universo; como indígena esse universo possui uma dimensão moral que exige dos seres humanos conhecimento e atitudes corretas que terão impacto sobre todos e, de forma mais imediata, sobre a comunidade que depende, para a sua sobrevivência, de saber lidar com o equilíbrio dinâmico dos elementos naturais e suas interações.

Dessa forma, a tradição oral, mais do que representar a ausência da escrita, forma a base de conhecimentos que sustenta as comunidades e ensina sobre a forma correta de se relacionar com o mundo. Para uma cultura letrada, talvez seja difícil perceber a oralidade como uma forma viva e dinâmica, que mesmo sendo baseada na repetição carrega em si a sua própria atualização. Um exemplo trazido pelo escritor, poeta e pintor kiowa, N. Scott Momaday, que literalmente trouxe a literatura indígena americana para um novo patamar de visibilidade e reconhecimento ao ganhar o Pulitzer pelo seu romance *House Made of Dawn* [*Casa Feita de Alvorecer*] em 1968, pode ajudar a entender a profundidade da tradição oral. No ensaio, “O Homem que Fazia Flechas”, Momaday conta uma história que lhe foi contada pelo seu pai e que até então permanecia viva e atualizada apenas pela transmissão oral. A história sobre o homem que fazia flechas adquire uma dimensão mais profunda ao ser acrescida de comentário por Momaday, que mostra como uma história aparentemente simples, sem conexão imediata com a nossa experiência, pode adquirir ressonâncias cada vez maiores quando a carregamos por muito tempo e refletimos sobre o seu significado. Ao mostrar como o homem que fazia flechas põe a sua sobrevivência em risco ao pedir que o desconhecido pronuncie o seu nome e, dessa forma, mostre que é um kiowa e não um inimigo, ele exemplifica não apenas o risco que corremos por sermos seres

---

<sup>10</sup> “We are seen, our measure taken, not only by the animals and spiders but even by the alive galaxy in deep space and the windblown ice of the north that would soon descend on us.”

feitos de palavras, mas também a necessidade de manter a cultura viva através da palavra, pois a tradição oral, pela sua própria natureza, é frágil, sempre a uma geração da extinção e sempre dependendo da compreensão e renovação trazidas pelas novas gerações. É nesse sentido que as histórias da tradição oral, que nutrem as comunidades indígenas ainda hoje, precisam se sustentar na sua ressonância com a verdade interna de cada geração. Seu significado se revela aos poucos e em múltiplos níveis. Leslie Marmon Silko (laguna pueblo) explica como sempre aprendeu que deveria ouvir as histórias e relacioná-las com a sua vida, com aquele momento, e que sua compreensão da história poderia ser radicalmente diferente daquela produzida no dia anterior, por exemplo. Constantemente há uma história sendo narrada, e esse coletivo de histórias sempre em fluxo, que chamamos de tradição oral, ajuda a construir a identidade da família, do clã, da comunidade. Como ela explica na palestra:

Basicamente, a história da origem constrói nossa identidade – com essa história, sabemos quem somos. Somos os Lagunas. Este é o lugar de onde viemos. Viemos desse caminho. Viemos por esse lugar. E, por isso, desde o tempo em que éramos crianças, ouvimos essas histórias, para que, quando sairmos para o mundo, quando nos perguntarem quem somos ou de onde viemos, imediatamente saibamos: somos o povo que veio do norte. Somos as pessoas dessas histórias. (SILKO, 1981, p. 57)<sup>11</sup>

Isso não significa que os laguna pueblo façam distinção de valor entre as histórias, relegando uma importância maior às histórias da criação, por exemplo, em oposição às histórias da família. É possível afirmar que as histórias possuem múltiplas camadas de significado e informação e servem para reforçar a noção de interdependência e coesão da comunidade. Em sua fala, Silko conta uma história que exemplifica bem esse processo, pois a história contém elementos da paisagem local, uma receita culinária, observações feitas na narração em benefício dos ouvintes que, no caso, são não índios de fora da comunidade e podem não entender os dêiticos relacionados à construção das casas tradicionais laguna, além de narrar os eventos que levam uma menina a se afogar. Assim a história pode ser narrada de formas diferentes, ou melhor, com ênfase em camadas diferentes conforme a intenção do

---

<sup>11</sup> (Tradução inédita de Patrícia Feiten.)



narrador para aquele público imediato. É essa construção coletiva de histórias narradas, que formam o cerne identitário e moral das comunidades indígenas e que são narradas continuamente de geração em geração, que constitui a tradição oral. Embora os artistas indígenas se expressem através de tecnologias diferentes, eles fazem parte dessa tradição e não é de se estranhar quando Momaday afirma que tudo que ele faz é contar a mesma história [do povo]. São narrativas que se entrelaçam e que constituem uma única narrativa sempre em expansão.

É esse conhecimento cultural transmitido através de histórias que convidam a um olhar atento ao mundo, de modo a incluir tudo e qualquer coisa numa relação dialógica constante e que não se esgota, que constitui um diferencial epistemológico em relação ao mundo dos não índios. Nesta mesma palestra, proferida a partir do coração, sem palavras premeditadas ou ensaiadas, cujo registro escrito foi publicado com o título “Linguagem e literatura da perspectiva de uma indígena dos Pueblos”, Silko afirma que as histórias possuem precedência sobre a língua em que são contadas. Apesar de ter sido bastante criticada por essa afirmação, que aparentemente faz pouco caso dos processos árduos de revitalização linguística de muitos povos<sup>12</sup>, Silko está se referindo aqui à força da tradição oral e dos seus meios de transmissão, que são capazes de resistir mesmo às mais violentas tentativas de eliminação. A manifestação das histórias se dá de múltiplas formas, seja através da narração oral restrita aos membros da comunidade, seja através da arte pictográfica ou cinematográfica, seja através de romances, peças radiofônicas ou o que for. O processo de narrar a “longa história do povo” não pode se limitar por gêneros ou meios. No ensaio “The Story of America: A Tribalography” [“A História da América: Uma Tribalografia”] LeAnne Howe (Choctaw) argumenta de forma contundente quando escreve, com sua dramatização característica, que

[a]tualmente há mais de dois milhões de índios nos Estados Unidos e a maioria deles, botando ou tirando mil, está escrevendo histórias. A primeira coisa que você pode pensar é: LeAnne, sua maníaca, nem todo o índio está escrevendo um livro nos Estados

---

<sup>12</sup> Ver Jana Sequoya-Magdaleno (2000) para uma discussão aprofundada dessa questão.

Unidos. Eu sei; alguns estão fazendo filmes, ou vídeos de música para a MTV. (HOWE, 2013, p. 35)<sup>13</sup>

Sua conclusão é de que “[t]odo índio que encontro está escrevendo uma história” (HOWE, 2013, p. 35). Em outras palavras, a forma ou tecnologia utilizadas servem à narração das histórias, não as limitam, muito menos significam o esmorecimento da tradição narrativa indígena. “Todos os índios” a que Howe alude e que renovam a tradição por sua vez são nutridos pela tradição oral. Howe finaliza o ensaio afirmando que “nossas histórias são conexões sem fim com o passado, o presente e o futuro. E, se o pior sobrevier e o nosso povo esquecer onde deixamos nossas histórias, os pássaros lembrarão e as trarão de volta para nós” (HOWE, 2013, p. 38).<sup>14</sup> Com isso, Howe ressalta que a força das histórias reside na sua capacidade de integrar elementos, de estabelecer relações através do tempo e de manifestar relações de natureza tão verdadeira, que mesmo os pássaros serão aliados na tarefa de manter as histórias vivas.

No Prefácio à coletânea de ensaios, ou seriam histórias?, de LeAnne Howe intitulada *Choctalking on Other Realities* [*Choctalking em Outras Realidades*]<sup>14</sup>, Dean Rader escreve:

“Assustador, né,” escreve LeAnne Howe no ensaio que trata da sua viagem ao Japão, “como uma narrativa desemboca na outra --- de Ronald Reagan para Pearl Harbor para a porcelana japonesa da minha vó.”

Por “assustador,” LeAnne que dizer “nada assustador.”

Por “assustador,” LeAnne que dizer “maneiro.”

Por “assustador,” LeAnne que dizer “normal.”

Por “assustador,” LeAnne que dizer “índigena.”

Por “assustador,” LeAnne que dizer “choctaw.”

Choctaw, né, como uma narrativa desemboca na outra ... e assim acontece em *Choctalking em Outras Realidades*. Uma memória

<sup>13</sup> “Currently there are over two million American Indians in the United States, and most of these people, give or take a thousand, are writing stories. The first thing you may think is: LeAnne you maniac, not every Indian in America is writing a book. I know it; some are making movies, or music videos for MTV. Every Indian I meet is writing a story.” (Tradução minha.)

<sup>14</sup> Howe faz uma brincadeira difícil de traduzir para o português. Ela une duas ideias através do som parecido entre choctaw, o nome do seu povo e da respectiva língua, que foi usada na segunda guerra mundial de maneira efetiva como código de guerra, visto que os países pertencentes ao Eixo não conseguiram quebrar o código, e o neologismo choctalk, que seria algo como “falar choctaw”. Assim ela vai usando a sua linguagem para “falar choctaw” em outras realidades e expandir as suas histórias.

conduz a outra, que conduz a uma observação, que conduz a uma história familiar, que conduz a um encontro cômico do outro lado do oceano, que ilumina um modo choctaw de ser no mundo, que conduz a outra observação sobre Oklahoma, que desperta outra memória e a narrativa segue rodopiando, sempre girando em torno do eixo da história e da cultura choctaw. (RADER, 2013, p. i)<sup>15</sup>

Rader descreve bem o fluxo narrativo que seguimos ao ler essa série de ensaios. É como mover-se em uma montanha russa, onde o próximo elemento pode nos assombrar, como o fantasma do explorador francês Jean Baptiste Le Moyne, Sieur de Bienville, com seus olhos de sapo e sua língua enrolada, ou nos fazer rolar de rir com as gafes de LeAnne Howe no Japão, bem como nos confundir com seu fluxo surrealista, como ao incorporar a transmutação dela mesma na figura de Bogart na cena final do filme *Casablanca* ao desembarcar na fronteira com a Romania. Esse ritmo assustador/choctaw em que narrativas de viagens se mesclam com reflexões e teorizações, brincando com universos paralelos que surgem como cenas de filmes surreais (as vozes em *off* e a música de fundo surgem inexplicadamente em vários momentos) lembra um narrador multiperfomático desfiando histórias choctaw e mostrando que “Tudo existe e tudo vai acontecer e tudo está vivo e tudo está planejado e tudo é um mistério, e tudo é perigoso e tudo é uma miragem, e tudo toca tudo e tudo é tudo e tudo é muito, muito estranho.” (GORDON *apud* HOWE, 2013, p. 19)<sup>16</sup>. Essa citação que Howe faz de uma pintura do autor e artista Roxy Gordon (choctaw and assiniboine), de 1988, mostra como LeAnne Howe, e muitos outros

<sup>15</sup> “‘Scary isn’t it,’ writes LeAnne Howe in her essay that chronicles her trip to Japan, ‘how one narrative bleeds into another---from Ronald Reagan to Pearl Harbor to my grandmother’s Japanese china.’

By ‘scary,’ LeAnne means ‘not scary.’

By ‘scary,’ LeAnne means ‘cool.’

By ‘scary,’ LeAnne means ‘normal.’

By ‘scary,’ LeAnne means ‘Indian.’

By ‘scary,’ LeAnne means ‘Choctaw.’

Choctaw, isn’t it, how one narrative bleeds into another... and so it goes with Choctalking on Other Realities. One memory leads to another memory, which leads to an observation, which leads to a family story, which leads to a comical encounter overseas, which illuminates a Choctaw mode of being in the world, which leads to another observation about Oklahoma, which prompts another memory, and the narrative spins on, always turning on the axis of Choctaw history and culture.” (Tradução minha.)

<sup>16</sup> “‘Everything exists and everything will happen and everything is alive and everything is planned and everything is a mystery, and everything is dangerous, and everything is a mirage, and everything touches everything and everything is everything, and everything is very, very strange.’” (Tradução minha.)

autores indígenas que ela discute nos ensaios/histórias que compõem o livro, dão prosseguimento a suas tribos quando confrontados com outros contextos, criando linhas de continuidade com o passado e criando futuros. Ao contrário da imagem popular “do nobre índio selvagem” cujo mundo idílico se encontra no passado e, portanto, é incapaz de sobreviver nos dias atuais, a não ser se assimilando e deixando de ser índio, Howe mostra como os artistas indígenas expandem a identidade indígena contando histórias que conectam. Teorizando a partir da ideia de Gordon, Howe cria o termo “tribalografia” e explica sua contribuição teórica para os nativos e os estudos indígenas. Nas palavras dela:

As histórias nativas, independente da forma que tomam (romance, poema, drama, memória, filme, história) parecem puxar para si todos os elementos da tribo do narrador, isso quer dizer o povo, a terra, múltiplos personagens e suas manifestações e revelações, e conectá-los a contextos passados, presentes e futuros. (Contextos presentes e futuros significam um mundo que inclui os não índios). Tentei mostrar que a tribalografia vem de uma propensão nativa de juntar as coisas, de estabelecer consenso e de conectar simbioticamente uma coisa a outra. É uma predisposição cultural, por assim dizer. (HOWE, 2013, p. 31)<sup>17</sup>

Dessa forma, Howe explica como as histórias se conectam de modo a formar “a longa história do povo,” ainda que, no caso dela, ela aparente fazer tudo isso concentrado em uma sucessão estonteante. Essa “predisposição cultural” em que ideias profundas são muitas vezes transmitidas por histórias que não se encaixam nas nossas tipologias textuais e de gênero precisa ser melhor compreendida. No ensaio/história “O Caos dos Anjos” do mesmo livro, Howe faz exatamente isso, mostra como história, geografia e personagens “bateram cabeças” criando um caos que nos dá uma tremenda dor de cabeça até hoje. Com toda a sua dramatização e humor, Howe mostra as dificuldades do diálogo intercultural e como elas se estendem até hoje, mas,

---

<sup>17</sup> “Native stories, no matter what form they take (novel, poem, drama, memoir, film, history) seem to pull all the elements together of the storyteller’s tribe, meaning the people, the land, multiple characters and all their manifestations and revelations, and connect these in past, present, and future milieu. (Present and future milieu means a world that includes non-Indians). I have tried to show that Tribalography comes from the native propensity for bringing things together, for making consensus and for symbiotically connecting one thing to another. It is a cultural bias, if you will.” (Tradução minha.)

ao invés de chafurdar no caos do lodo do Mississippi, Howe busca os ensinamentos choctaw para criar futuros. Dois trechos do conto podem ilustrar isso muito bem.

Meus ancestrais choctaw chamavam Bienville de Filanchi, uma abreviação para “Nosso Francês, O Roedor de Unha”. Gostavam dele, apesar de ser nervoso e nunca tolerar uma piada. A primeira vez que o convidaram para jantar, começou a causar problemas que continuam aí até agora.

Nos velhos tempos, jantar com a tribo não era nem um pouco que nem uma jantinha com o vizinho. Não, jantares choctaw eram para ser experienciados. Essas soirées de semanas, elaboradamente organizadas, eram noites de conversa coletiva. Os convidados eram sempre selecionados com cuidado, intercalando bons piadistas com bons ouvintes. Também se esperava que os visitantes contassem sobre outras tribos em pequenos detalhes, já que um dos nossos esportes favoritos era a fofoca. Porém, antes da refeição começar, para a surpresa de todos, Bienville jogou umas miçangas de terceira categoria no chão e perguntou se meus parentes as trocariam por “un morceau de terre” (um pedaço de terra).

Essa falta de decoro colocou um abafador na compreensão intercultural entre os povos francês e choctaw. Tanta foi a quebra das regras de etiqueta que meus parentes decidiram se divertir às custas dele.

“Você quer que a gente troque terra por essas miçanguinhas mirradas? Que tipo de tramoia você está tentando aplicar nos vos amis les sauvages? (Seus amigos os selvagens?)

“Ne vendez pas le peau de l’ours avant de l’avoir tuee.” (Não venda a pele do urso antes de tê-lo matado). “N’est-ce pas, mon ami?” Minha vó adorava zombar do jeito que ele falava.

“Além do mais”, continuou, “os comerciantes ingleses estão nos oferecendo acordos fantásticos por mosquetes a pólvora”. (Você pode ou não lembrar que a rivalidade entre comerciantes franceses e ingleses estava fervendo no começo do século XVIII).

Nesse momento, a expressão no rosto de Bienville se transformou completa e violentamente. Ele começou a insultar meus parentes sem dar descanso.

“Quando os ãngleses e seus amigos, os chickasaws, surravam as porrcarras de vocês em 1702, quem foi que veio com o músculo de política exterrna para salvarr seu milho, suas batatas, seus tomates, suas morrangas, seus feijões, e suas bundas amarelonas de abóborra? Quem foi?” gritou o pequeno francês cheio de confiança.

Bienville apontou para meus parentes sentados na frente dele e continuou. “Quem foi que usou sua ginga parra prrovidenciarr arrmas e pólvorra parra vocês, sem jurros? Me diz? Se alguém de vocês acha que foram os ãngleses, errga a mão!

“Ahá, ninguém se arrisca! Bon. Estamos chegando a algum lugarr. Quem foi...”

Minha vó quase ficou surda ao ouvir essa tirada. Antes que Filanchi pudesse preparar outro episódio de bebê chorão, ela convocou uma sessão especial de todas as mulheres e homens para decidir o que fazer com ele. Alguns queriam matar ele na hora, outros pensaram em torturar. As cabeças mais velhas prevaleceram. Venderam a ele o banhado que pertencia aos nossos primos, os Bayougoulas. Isso mesmo. Um banhado.

Em troca, meus parentes receberam alguns machados de primeira, umas panelas de metal, e uma dúzia de mosquetes usados. Também pegaram as miçangas mirradas que estavam nas mãos dele. Quando meus parentes contaram pros bayougoulas o que tinha acontecido, eles todos rolaram de rir porque a terra que tinha sido negociada era uma enorme área alagada. Durante seis meses do ano, ela estava cheia de cobras e jacarés e água até os joelhos. Nenhum outro lugar tinha tantos mosquitos quanto aquele pedaço de terra. Na maioria dos dias, o ar era tão carregado de mosquitos que você não conseguia distinguir uma pessoa de outra dez passos na sua frente.

Naturalmente, meus parentes compartilharam as mercadorias negociadas com os bayougoulas e a enrolação toda foi praticamente esquecida por ambos os povos. Então [...] (HOWE, 2013, p. 44–45)<sup>18</sup>

Essa humorada narrativa da negociação das terras onde mais tarde se estabeleceu a cidade de New Orleans e que está no centro da disputa pelo território da Louisiana envolvendo ingleses, franceses e diversas tribos indígenas mostra bem que os franceses não chegaram numa *terra nullis*. As diferenças interculturais, no entanto, criaram situações novas e completamente inesperadas, que requerem um ajuste de visão. Assim, ao mesmo tempo em que revisita o passado, recontando-o com base na tradição oral (veja os avós serem mencionados como representantes dos ancestrais, uma vez que esse encontro se deu antes do nascimento dos avós imediatos da escritora), Howe também mostra como esse olhar requer uma troca de visão, não só dos não índios que desejariam, muito provavelmente descartar a ideia de ter que repensar a legitimidade de suas ações e de seus antepassados (pelas quais são responsáveis hoje), mas Howe se diverte sendo ela própria a vítima de suas próprias piadas. Entre as cenas surreais que compõem essa revisitação histórica, Howe termina o ensaio/história revisitando os encontros, ou melhor, desencontros nada amistosos entre ela e uma mulher negra dourada num hotel em New Orleans, com que começou a narrativa. Se ao início ela define essa disputa em termos das perguntas “Outra competição pelo sofrimento maior? Outra disputa pela dor da injustiça?” (HOWE, 2013, p. 41) ao final sua avó a faz compreender, para seu vexame, que a estranha é sua parente:

Posso ver meus parentes agora, caminhando na direção oeste ao pôr do sol. Balas de fogo explodem em volta das suas cabeças. Então minha vó cai. Tem algo errado.

“Levante, Vó, levante”. Eu a puxo pelos ombros, mas ela não se move. “Alguém ajude!”

De repente, corro para buscar ajuda, mas estou perdida em um emaranhado de árvores. Perdida sem minha família. No momento seguinte, alguém me acorda me sacudindo, de novo. A rã francesa

---

<sup>18</sup> Tradução inédita de Ana Laura Vedana.

desapareceu, mas a mulher do pátio do hotel está sentada ao meu lado.

“Chamou?” ela pergunta. “Você se esqueceu que os franceses levaram alguns dos seus ancestrais choctaw para o Haiti? Eles estabeleceram um novo lar e criaram seus filhos naquele novo lugar. Você pareceu esquecer ontem à noite que somos irmãs. Não oponentes. Talvez você tenha caído na sua própria armadilha, afinal?”

Estremeço lembrando do meu orgulho desmedido. “Você já acabou comigo?” Pergunto, tentando esconder minha vergonha.

“Nunca”, ela responde. “Vem comigo”.

Sigo-a até a primeira classe do avião. Sentada na fileira da frente está a Vó assistindo *Star Wars* na tela grande. Quando ela se vira para olhar para mim, seu sorriso caloroso me puxa para o assento vago ao lado dela.

“Eu adoro esse filme, e você?” ela sussurra. “O Darth Vader usa um capacete tão maravilhoso”.

“Vó, o que você faz aqui?” pergunto.

“Primeiro, ela fez uma piada”, ela diz para minha irmã, que se sentou no assento do outro lado do corredor. “E aí, você esqueceu seu senso de humor e tentou envergonhá-la. Então, eu terminei a piada. Nós todas devemos trabalhar de mãos dadas; essa é a lição. E agora é hora de Jean-Baptiste retornar para o seu grupo. Já basta”. Ela se volta para o filme.

“Shhhh, agora é que explodem a Estrela da Morte em pedacinhos”, ela diz.

Olho para ela, fascinada. “Vó, não sei como me sentir sobre isso que aconteceu”.

Ela sussurra. “Nunca esqueça que estamos todos vivos! Todas as pessoas, todos os animais, todas as coisas vivas; e o que você faz aqui afeta todos nós em todo lugar. O que nós fazemos te afeta também”.

Ela dá um tapinha no meu rosto e começa a falar em voz normal.

“Nossos ancestrais sobreviveram a guerras, aos europeus, a



doenças, à remoção das nossas terras natais. Agora, meu grupo, que é muitas gerações mais velho que o seu grupo, está aprendendo a sobreviver ao caos de todos esses anjos. É o que começamos a chamar de “uma pós-vida intercultural, desafio vivo”.

Ela sorri e diz. “É melhor do que bater cabeça uns com os outros”. Com isso, ela pega a mão da minha irmã e a minha, e nós três assistimos Darth Vader zunindo sozinho pelo universo em uma espaçonave minúscula. No ethos tribal, estar isolado dos parentes é o pior horror que podemos imaginar, então seguramos firme às mãos uns dos outros e imaginamos o que vai acontecer depois. (HOWE, 2013, p. 52–53)

Apesar desse ensaio/história tomar liberdades com a forma narrativa, como esses trechos longos demonstram, não se trata de ficção, porém de uma exposição narrativa da maneira choctaw de estar no mundo. Narrar e ouvir histórias que “[puxam] para si todos os elementos da tribo do narrador” visam reforçar a identidade tribal e apontar futuros possíveis, com relações consensuais e simbióticas. As narrativas indígenas, portanto, apresentam diversos níveis interpretativos que cada ouvinte ou leitor irá descobrindo e aprofundando. Os limites entre a história, a ficção e a filosofia são permeáveis e estabelecem uma tribalografia não linear, porém que, como a teia de aranha, possui um centro ao redor do qual tudo se move e se relaciona e eventualmente encontrará um sentido.

Em outro ensaio do mesmo livro onde encontramos o fazedor de flechas, intitulado “On Indian-White Relations: a point of view” [“Sobre o relacionamento entre índios e brancos: um ponto de vista”], N. Scott Momaday reflete sobre no que, para ele, consiste na maior diferença entre indígenas e não índios. Assim como Silko, Momaday toma o cuidado de não generalizar seu posicionamento<sup>19</sup>, salientando que se trata de fruto da sua experiência pessoal, pois é um indígena, nasceu entre indígenas e

---

<sup>19</sup> Essa questão da representação mereceria uma discussão mais elaborada, que não cabe aqui. Brevemente basta dizer que, numa sociedade indígena, cada um se representa. As lideranças tradicionais são respeitadas por terem demonstrado, através da sua prática, um caráter exemplar, capaz de julgamentos equilibrados e visando ao benefício de todos. Cada um é livre para seguir ou deixar de seguir um líder, conforme seu próprio julgamento. Desnecessário dizer que a tarefa de negociação entre todos requer um uso da palavra elaborado, que satisfaça a razão e coração de todos. Nesse sentido, são sociedades mais movidas pelo consenso do que pela representatividade. Como diz LeAnne Howe, os encontros pressupõem rodadas de conversas de longa duração.

viveu boa parte entre eles. Talvez não seja tão surpreendente assim, que alguém que se expressa como pintor, romancista, dramaturgo, ensaísta, entre outras formas, mas que se define basicamente como poeta, aponte para a questão da linguagem como a principal diferença entre os índios e os não índios. Depois de apresentar e discorrer sobre algumas diferenças fundamentais na percepção de um indígena relativas a questões abstratas como tempo ou a relação do sol com a terra, ou a importância de certos eventos históricos e sua articulação entre os povos indígenas, Momaday afirma o seguinte:

Poderíamos continuar fazendo comparações como essas, mas isso basta, penso eu, como base para o argumento principal que desejo apresentar. Muito já foi escrito sobre as injustiças que permeiam a história do relacionamento entre índios e brancos neste país, e de longe a maior parte desses escritos parte do ponto de vista do homem branco, é claro. Afinal, é esse o ponto de vista que tem sido – que pode ser – articulado em termos aceitáveis à sociedade norte-americana como um todo. Uma das ironias mais desconcertantes da história norte-americana é o fato de que o índio foi, com efeito, silenciado, por assim dizer, pelas complexidades de seu próprio discurso. A diversidade linguística tem sido uma barreira descomunal à diplomacia entre índios e brancos. E subjacente a essa diversidade está de novo a dicotomia central, a questão da diferença na maneira de ver e compreender o mundo à nossa volta.

O índio norte-americano pertence a uma tradição oral altamente desenvolvida. É da natureza da tradição oral que ela permaneça relativamente constante; as línguas mudam devagar porque representam um grande investimento por parte da sociedade. Alguém que viva somente na tradição oral pensa na linguagem da seguinte forma: minhas palavras existem na dimensão da minha voz. Se não falo com cuidado, minhas palavras são desperdiçadas. Se não escuto atentamente, as palavras se perdem. Se não lembro com cuidado, frustra-se a própria razão de ser das palavras. Esse respeito pelas palavras sugere uma moralidade inerente na

compreensão e no uso que o homem faz da linguagem. Além disso, essa compreensão moral fica evidente em todos os pontos do discurso indígena norte-americano. Por outro lado, a tradição escrita tende a encorajar uma indiferença para com a linguagem. Ou seja, a escrita produz uma falsa segurança no que diz respeito a nossas posições acerca da linguagem. Tomamos liberdades com as palavras; nos tornamos cegos para seu aspecto sagrado. (MOMADAY, 1997, p. 54–55)<sup>20</sup>

Mais uma vez, a longa citação ajuda a quebrar esse silenciamento produzido, entre outros, pelo duplo ato necessário de tradução, intercultural e linguística (da cultura kiowa para a língua inglesa, por assim dizer, e desta para o português). Mais do que tudo, a palavra de Momaday exemplifica nela mesma aquilo que ela fala<sup>21</sup>, pois, de forma clara e precisa, o autor articula, num discurso sem jargão, suas ideias de modo a ser compreendido por todos. Nas palavras de LeAnne Howe, “a nossa palavra é nossa ligação”<sup>22</sup> (HOWE, 1989, p. 246). Momaday finaliza seu ensaio com dois exemplos que praticamente falam por si só. O primeiro é um excerto de uma lei, em jargão jurídico, que torna seu sentido obscuro e está afastado do uso da linguagem comum; o outro é uma fala direta, simples, porém corajosa e perspicaz de Satanta, um líder kiowa. São essas diferenças que marcam o encontro entre indígenas e não indígenas, na visão de Momaday. Se, por um lado, as falas são simples e claras, por outro, elas são marcadas por palavras e ideias que possuem uma longa história e que remetem a uma forma de ver o mundo onde uma palavra, ideia ou história abre para outra e mais outra e mais outra, numa sucessão dialógica sempre em expansão. Ademais, muitos autores indígenas agem como mediadores, oferecendo uma pluralidade de significados ao se dirigirem para públicos distintos. Ou seja, ao mesmo tempo em que suas narrativas apresentam várias camadas de significado, elas também se dirigem diferentemente a índios e não índios, já que não índios, por exemplo, podem não entender alusões a figuras e histórias tradicionais, ou simplesmente podem não ser versados em um

---

<sup>20</sup> Tradução inédita de Bianca Pasqualini.

<sup>21</sup> O mesmo poderia ser dito sobre o discurso de Thomas King, LeAnne Howe, Jeannette Armstrong e Leslie Marmon Silko já trazidos aqui. A forma mostra aquilo que diz.

<sup>22</sup> “our word is our bond” (Tradução minha.) A tradução aqui é particularmente inadequada, porque Leanne utiliza a palavra “bond” em todas as suas acepções ao longo da história e invoca todos os seus significados aqui: título do tesouro, elo, ligação, laços, estar preso/escravizado, [mercado de] obrigações.

discurso indireto, que evita ser excessivamente direto e, conseqüentemente fazer pouco da capacidade interpretativa do ouvinte/leitor, o que seria considerado rude.

Leslie Marmon Silko (Iaguna Pueblo) publicou seu primeiro romance, *Ceremony* [Cerimônia], em 1977, quando tinha apenas 28 anos. Desde então houve um boom na literatura indígena em língua inglesa, pois Silko foi a primeira grande mediadora entre os discursos indígenas e não indígenas nesse contexto. A importância desse romance não pode ser minimizada, pois se, até então, os livros de ficção de autoria indígena não passavam de uma dezena, hoje o campo acumula uma coleção considerável de muitas dezenas, especialmente se considerarmos os volumes de crítica e teorias literárias de autoria indígena. Mesmo assim, tal produção é indissociável de análises nas áreas de história, filosofia, linguística, geografia, ecologia etc. Jace Weaver (Cherokee) observou certa vez que toda o pensamento em relação à vida indígena é necessariamente comparativo e interdisciplinar (WEAVER, 2001, p. ix). Tal afirmação pareceria auto evidente, se considerarmos a diversidade étnica e o imbricamento de discursos necessário para se pensar a realidade indígena na atualidade. No entanto, ainda é comum os não indígenas relegarem a produção indígena contemporânea às áreas da antropologia e arqueologia, perdendo-se assim noção de que os indígenas compartilham do mesmo tempo que o nosso (a já referida “negação de simultaneidade” observada por Fabian) e de que o fato de materializarem suas ideias segundo epistemologias próprias não implica um “atraso” deles. Ao contrário, enquanto não tentarmos entender as formas discursivas que sustentam um outro pensamento, ficaremos “aquém” de uma vasta teia de significados que informam as sociedades indígenas. Entender essas novas epistemologias em que o conhecimento se transmite e amplia através de histórias é ainda um desafio para o não indígena. Para tornar essa ideia mais clara, vou explorar o entrelaçamento discursivo do segundo romance de Silko, *Almanac of the Dead*, de 1991, e o mural da Stone Avenue, Tucson, Arizona, que a artista pintou entre 1986 e 1987.

Após o sucesso do primeiro romance, Silko começou a escrever *Almanac of the Dead* [Almanaque dos Mortos], que levou dez anos para ser concluído. Segundo Paul Beekman Taylor, “a palavra arabe-espanhola *almanakh* é uma tradução em dialeto local do grego *ephemerides* ‘todo dia’, no sentido de ‘diário, um registro dos dias’” (TAYLOR, 1999, p. 45)<sup>23</sup>. Considerando que esse registro das estrelas (efemérides) foi usado por Colombo nas suas viagens, Taylor nos explica que, “o *Almanac* da Silko é

---

<sup>23</sup> (...) “the Arabic-Spanish *Almanakh* is a translation into local dialect of Greek *ephemerides* ‘daily’ with the sense ‘a diary, a record of days.’” (Tradução minha; ênfase no original.)

um palimpsesto, um ‘escrita por cima’ do almanaque que guiou o destruidor europeu para o saque e a violação do ‘Novo Mundo’” (TAYLOR, 1999, p. 45)<sup>24</sup>. Em suma, todo o romance constrói um cenário apocalíptico, mostrando as forças ocultas que o configuram e que podem ser derrocadas ao serem nomeadas e expostas.

Tendo Tucson, Arizona, ao centro, a ação se irradia a partir da e em direção à cidade, cobrindo um período maior do que os 500 anos de colonização. Apresentando mais de 70 personagens, que são na sua maioria drogados, pervertidos, políticos corruptos e traficantes de armas, marginais ou especuladores gananciosos, o livro é escrito em seis partes, dividido em 19 livros, compartimentalizados em 209 “capítulos”, isso tudo sem que haja um personagem principal. Há narrativas que nunca se cruzam.

Em 1986, depois de 5 anos de escrita e nenhum final em vista, Silko, indignada com a política local, pega um spray e faz um grafite pelo impeachment do governador do estado do Arizona. Após algum tempo, quando a situação se modifica e o muro é coberto de cal novamente, Silko resolve se retratar e pintar algo mais legal para a vizinhança. O resultado é o Stone Avenue Mural.

Pintado nos fundos da oficina onde a Silko se instalou para escrever o livro, na North Stone Avenue 930, Tucson, Arizona, o mural possui dimensão aproximada de 11m x 3,6m, em acrílico sobre tijolo não imprimado. Apesar dos vários protestos dos moradores, dos artistas, da própria artista e de um Editorial no *The Arizona Daily Star*, o mural foi coberto em 1997 pelo empresário que comprou o prédio. O aspecto que quero destacar, no entanto, é como a obra é parte das histórias nativas que informam e dialogam com o mural. Se o crítico de arte Arthur C. Danto utiliza o termo “mundo da arte” para conceituar a ideia de que a arte contemporânea não mais possui parâmetros estéticos inerentes ou programáticos que sirvam de validação, porém se apoia em discursos de críticos, filósofos, artistas, marchands etc. para ser reconhecida enquanto arte, então podemos afirmar que o mural de Silko, não só dialoga com a história da arte (petróglifos, glifos maias, murais dos “três grandes” muralistas<sup>25</sup>, grafismos indígenas, pinturas cerimoniais na areia dos navajos, tradição muralista de Tucson), mas também com a complexidade de histórias que compõem o romance e os registros da resistência indígena.

---

<sup>24</sup> “Silko’s *Almanac* is a palimpsest, or a ‘writing over’ the almanac that steered the European destroyer to the plunder and rape of the ‘New World’.” (Tradução minha.)

<sup>25</sup> Os “três grandes muralistas” mexicanos referidos, ativos na primeira metade do século XX, são Diego Rivera, Jose Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros (TUCSON/PIMA ARTS COUNCIL, 2002).



Figura 1 : Mural da Stone Avenue, de Leslie Marmon Silko (SILKO, 1986--1987)

Antes de explorar a composição da imagem, vale comparar o mural de Silko com “o mapa de 500 anos” que se encontra antes do texto do romance no livro *Almanac of the Dead*. Segundo a autora,

Tucson me parece uma encruzilhada, e, da maneira como a religião vudu dos afro-americanos e nativos americanos explicam, uma encruzilhada é um local de conflito intenso entre todos os espíritos e todas as forças.... então eu desenhei o mapa em *Almanac* como uma representação “glífica” [imagética] da narrativa. Esse “glifo” mostra as Américas como sendo uma coisa só, sem separação artificial, sem “fronteiras” imaginárias. (COLTELLI, 2000, p.119)

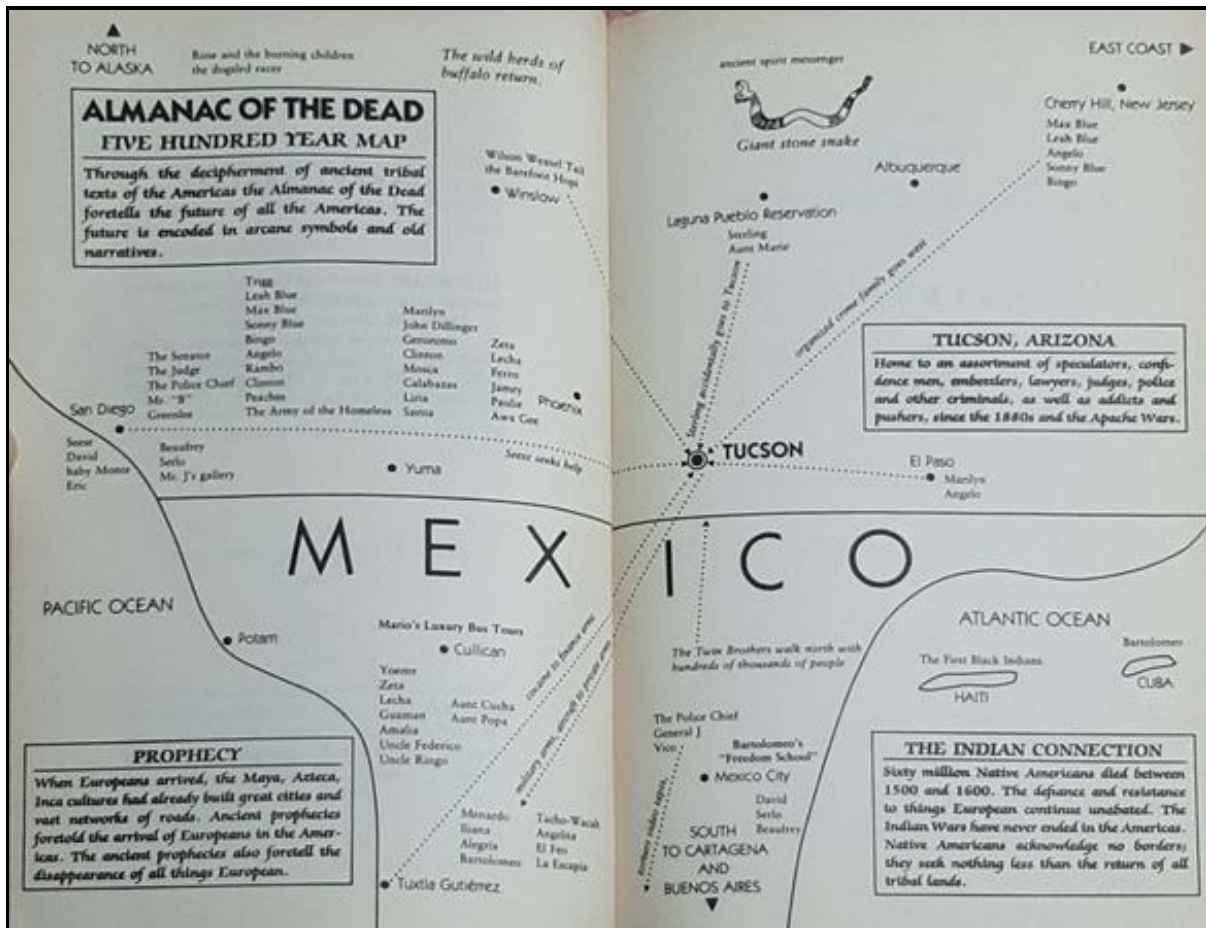


Figura 2: O mapa de 500 anos “Five Hundred Year Map” (SILKO, 1991, p. 14–15)

Na parte superior centro direita do mapa, encontra-se a serpente gigante de pedra, que apareceu perto do pueblo laguna, na mina Jackpile em 1980. Atualmente o acesso a ela se encontra proibido, mas Silko chegou a vê-la e comentou que sua aparição está de acordo com as velhas profecias. Segundo Silko, o sistema maia de análise do tempo permitiu perceber o caráter cíclico de eventos, de modo que era possível fazer inferências sobre futuros acontecimentos. É a essas profecias que Silko se refere na legenda inferior esquerda e que serve de comentário a essa representação geográfica dos 500 anos de exploração da terra e das pessoas que ali viviam/vivem. A série de narrativas entrecruzadas do romance estão, de certa forma, circundando a cidade de Tucson como uma teia de aranha, que estabelece relações entre seus diversos nódulos sem estabelecer fronteiras. Assim como no conto “Fronteiras” de Thomas King, as histórias apresentadas continuamente transgridem as fronteiras abstratas imaginadas pelo estado nação, que cerceia o livre movimento dos povos <sup>26</sup>.

<sup>26</sup> Ver Mishuana Goeman (2013) para uma análise do papel dos mapas na colonização e para o controle dos povos indígenas.

No mural de Silko, a serpente aponta para o Sul, de onde pode ver o fluxo de pessoas que insiste em romper as barreiras impostas pelo estado colonial que impede as pessoas de buscarem a sobrevivência. Ironicamente, as fronteiras linguísticas também são ignoradas, nessa zona de contato que outrora foi colonizada por espanhóis e mexicanos sucessivamente antes de ser parte do território dos Estados Unidos. Além de questionar as fronteiras políticas, com a sobreposição de fronteiras de caráter abstrato sobre geografias sagradas para os indígenas (todos os locais são sagrados no sentido de estarem conectados com as histórias da tradição oral que informa o povo quem ele é), do que está bem evidente no mapa de 500 anos, o mural traz ainda outras formas de conexão que não se pode limitar com fronteiras impostas pelos humanos.

As palavras em espanhol claramente mostram como o roubo da terra, através da delimitação de propriedades e fronteiras, traz a fome e a falta de liberdade. Porém, mais do que simplesmente uma denúncia centrada no humanismo, Silko traz a relação com os seres do espaço que sustentam o equilíbrio da terra, como a lua, as estrelas e o sol (este representado através de uma iconografia indígena, que é um círculo ao centro com linhas laterais apontando nas quatro direções). A serpente com seu corpo repleto de caveiras está relacionada com a grande serpente de pedra da mina Jackpile, mostrando como os indígenas estabelecem uma relação cosmopolítica com os não humanos, dos quais dependem e reconhecem como as verdadeiras forças do universo. As nuvens, segundo a própria Silko explica em *Sacred Water* (1993), está associada com a chuva e as bençãos dos ancestrais, que intercedem pelo povo junto às katsinas, seres espirituais da cosmogonia laguna. Sendo um povo do deserto, os pueblo sabem que a água é o que há de mais valioso para a sustentação da vida. Os antigos costumavam desenhar serpentes enroladas com a cabeça apontando para a fonte de água mais próxima. Dessa forma, Silko estabelece não simplesmente a necessidade de uma revolução clássica, no sentido de reestabelecimento de uma justiça social, mas materializa em seu mural essa revolução em consonância com os espíritos, os ancestrais e a força dos elementos verdadeiramente poderosos do universo.

Em suma, Silko dialoga com um contexto histórico, cultural e artístico a partir de uma perspectiva bastante ampla e refinada da contemporaneidade em seu livro, traçando relações com a tradição artística do seu lugar de origem, através de uma consciência de lugar e das histórias que se entrecruzam ali e que tem implicações para toda a humanidade, especialmente quando questões da sobrevivência do planeta e



todas as formas de seres que aqui habitam se encontra ameaçada pela lógica colonial que sustenta a exploração da terra, dos seres humanos e dos não humanos.

Utilizando uma visão cosmopolítica que vem sendo construída pelos povos nativos aliada a uma consciência histórica, Silko desconstrói as linhas abstratas que fundamentam a nação e justificam o domínio imperialista sobre os povos para mostrar que há uma força maior sustentada numa consciência planetária que dará as bases para um futuro diferente.

Ao pintar o mural da Stone Avenue em ressonância com as narrativas que desenvolve no livro *Almanac of the Dead*, Silko se vale de símbolos tradicionais dos pueblos e os atualiza numa linguagem artística que fala da sua condição contemporânea de forma incontestável. Nessa atualização, Silko dialoga com a tradição muralista mexicana dos “três grandes” e sua abordagem marxista, sem se limitar por ela. O uso do espanhol alude a uma América não dividida por fronteiras, com livre trânsito dos povos. Os elementos vitais para o sustento da vida, como a água, a terra, o sol, a chuva e a força ancestral se aliam para promover a sobrevivência dos povos oprimidos e violentados, a fim de derrubar a exploração mercantilista, industrial capitalista e neoliberal.

Sem pretender propor aqui uma análise do romance *Almanac of the Dead* ou do mural da Stone Avenue de Silko, o que esse exemplo procurou demonstrar é o modo como o mural adquire densidade de significados quando posto em relação com o romance, que por sua vez integra uma visão cosmopolítica, entre diversos fios narrativos, plurais demais para sequer serem simplesmente nomeados aqui. Embora se valendo de formas reconhecíveis, como ensaio, romance, mural, mapas etc., o mapa mental indígena possui uma tendência integrativa que exige uma abertura para que embarquemos nas peripécias narrativas sem nos enredarmos na teia e perdermos de acessar as várias camadas de significado propostas. Assim, é fundamental que, ao ler a literatura indígena, tenhamos consciência não só da história do povo e da respectiva cultura daquele que escreve e se expressa, mas também das epistemologias presentes na tradição oral e transmitidas pelas diversas histórias que se entrecruzam nas narrativas.

## Referências

- ARMSTRONG, Jeannette. Keepers of the Earth. In: *Ecopsychology: Restoring the Earth, Healing the Mind*. Edited by ROSZAK, Theodore; GOMES, Mary E.; KANNER, Allen D. (Eds.). San Francisco, CA: Sierra Club, 1995. 316–324.
- COLTELLI, Laura. "Almanac of the Dead: An interview with Leslie Marmon Silko". In: ARNOLD, Ellen L. (Ed.). *Conversations with Leslie Marmon Silko*. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 2000. 119–134.
- Danto, Arthur C.. The Artworld. *The Journal of Philosophy* v. 61, n. 19, out. 1964, p. 571–584.
- FABIAN, Johannes. *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*. New York: Columbia University Press, 1983.
- GOEMAN, Mishuana. *Mark My Words: Native Women Mapping our Nations*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2013.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Sueli. Cultura: um conceito reacionário? *Micropolítica: Cartografias do Desejo*. 6a ed. Petrópolis: Vozes, 2000.15–24.
- HOGAN, Linda. *Solar Storms*. New York: Scribner, 1995.
- HOWE, LeAnne. An American in New York. In: ALLEN, Paula Gunn (Ed.). *Spider Woman's Granddaughters*. New York: Fawcett Columbine America, 1989. 245–255.
- HOWE, LeAnne. *Choctalking on Other Realities*. San Francisco, CA: Aunt Lute Books, 2013.
- KING, Thomas. Borders. *One Good Story, That One*. Toronto: HarperPerennial, 1993. 131–145.
- KING, Thomas. Fronteiras. Tradução: Renata Bertini. *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 7, n. 2, jul./dez. 2013, p. 240–252.
- MITHLO, Nancy Marie. The First Wave... This Time Around. In: MITHLO, Nancy Marie (Senior Ed.). *Manifestations: New Native Art Criticism*. Santa Fe, NM: Museum of Contemporary Native Arts, 2011. 18–27.
- MOMADAY, N. Scott. On Indian-White Relations: A point of view. In: *The Man Made of Words: Essays, Stories, Passages*. New York: St. Martin's Griffin, 1997. 50–56.
- MOMADAY, N. Scott. The Arrowmaker: O Homem que Fazia Flechas. Tradução: Bianca Pasqualini. *Espaço Ameríndio* v. 6, n. 2, jul./dez. 2012, p. 270–274.

- MOMADAY, N. Scott. The Arrowmaker. In: *The Man Made of Words: Essays, Stories, Passages*. New York: St. Martin's Griffin, 1997. 9–12.
- RADER, Dean Foreword. *Choctalking on Other Realities*. By LeAnne Howe. San Francisco, CA: Aunt Lute Books, 2013. i–vii.
- SEQUOYA-MAGDALENO, Jana. How (!) is an Indian?: A Contest of Stories, Round 2. In: Singh, Amritjit; Schmidt, Peter (Eds.). *Postcolonial Theory and the United States: Race, Ethnicity, and Literature*. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 2000. 279–299.
- SILKO, Leslie Marmon. *Almanac of the Dead: A Novel*. New York: Penguin, 1991.
- SILKO, Leslie Marmon. Language and Literature from a Pueblo Perspective. In: FIEDLER, Leslie A.; BAKER, Jr, Houston A.. *English Literature: Opening Up the Canon*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1981. 54–72.
- SILKO, Leslie Marmon. *Sacred Water*. 2nd ed. Tucson, Arizona: Flood Plain Press, 1993.
- SILKO, Leslie Marmon. *Stone Avenue Mural*. [1986–1987] 1 fotografia, color. Disponível em: <<https://twitter.com/BeineckeLibrary>>. Acesso em 30 abr. 2022.
- SILKO, Leslie Marmon. *Yellow Woman and a Beauty of the Spirit: Essays on Native American Life Today*. New York: Touchstone, 1996.
- TAYLOR, Paul Beekman. “Silko’s Reappropriation of Secrecy.” In: BARNETT, Louise K.; THORSON, James L. (Eds.). *Leslie Marmon Silko: A Collection of Critical Essays*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1999. 23–62.
- TUCSON/PIMA ARTS COUNCIL. *Guide to Murals in Tucson*. 2002. Disponível em: <https://las.arizona.edu/guide-murals-tucson-Arizona>. Acesso em 30 abr. 2022.
- WEAVER, Jace. *Other Words: American Indian Literature*. Norman, OK: University of Oklahoma Press, 2001.