



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Campus de São José do Rio Preto

Alba Krishna Topan Feldman

As muitas plumagens do pássaro vermelho: resistência e assimilação na
obra de Zitkala-Ša

São José do Rio Preto
2011

Alba Krishna Topan Feldman

As muitas plumagens do pássaro vermelho: resistência e assimilação na
obra de Zitkala-Ša

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, do Programa de Pós-Graduação de Letras, Área de Concentração – Teoria da Literatura, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Giséle Manganelli Fernandes

São José do Rio Preto

2011

Feldman, Alba Krishna Topan.

As muitas plumagens do pássaro vermelho : resistência e assimilação na obra de Zitkala-Ša / Alba Krishna Topan Feldman - São José do Rio Preto : [s.n.], 2011.

220 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Gisèle Manganelli Fernandes

Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de

Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura – História e crítica – Teoria, etc. 2. Literatura americana – História e crítica. 3. Escritores indígenas. 4. Mulheres na literatura. 5. Zitkala- Ša, 1876-1938 - Crítica e interpretação. I. Fernandes, Gisele Manganelli. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 821.11(73).09(=87)

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
Campus de São José do Rio Preto - UNESP

Alba Krishna Topan Feldman

As muitas plumagens do pássaro vermelho: resistência e assimilação na
obra de Zitkala-Ša

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, do Programa de Pós-Graduação de Letras, Área de Concentração – Teoria da Literatura, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Banca Examinadora

Prof^a. Dr^a. Giséle Manganelli Fernandes
UNESP – São José do Rio Preto
Orientadora

Prof. Dr. Thomas Bonnici
UEM – Maringá/PR

Prof. Dr. Paulo Sérgio Nolasco dos Santos
UFGD – Dourados/MS

Prof^a. Dr^a. Norma Wimmer
UNESP – São José do Rio Preto

Prof. Dr. Alvaro Luiz Hattnher
UNESP – São José do Rio Preto

São José do Rio Preto
2011

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, à Divindade, seja qual for o nome que receba em todas as diversas culturas que habitam a Terra.

Agradeço à infinita paciência, competência e dedicação de minha orientadora, Professora Doutora Gisele Manganelli Fernandes, sem a qual teria me perdido no caminho. Agradeço ao Professor Doutor Thomas Bonnici, incentivador e exemplo, responsável em primeira e última instância pelo fato de este doutorado acontecer. À CAPES, pela bolsa, pelas orientações e todo auxílio.

Aos meus amigos de São José do Rio Preto, da UNESP, grandes amigos que me auxiliaram nas grandes dúvidas e dificuldades, especialmente à minha querida Simone e à sua família, pelo apoio e pelo carinho com que fui recebida. À minha família, que agüentou meus maus humores e estresses com uma paciência exemplar, especialmente meus pais, minha irmã Ângela, meu sobrinho Bruno e minha sobrinha Giovana. Ao meu marido, José Feldman, que, mesmo com os estresses e todos os percalços nesses quatro anos de doutorado, nunca deixou de me auxiliar e de me apoiar.

Aos amigos que opinaram e acompanharam a gestação e o nascimento desta tese com interesse e carinho, como a minha irmã de coração, Lila. A meus colegas de trabalho de todas as faculdades e universidades em que trabalhei nesse tempo, pela compreensão com as dificuldades de horário e outras.

Um agradecimento especial a todos os meus amigos das diversas tribos com as quais entrei em contato nos EUA, especialmente meu avô de coração, Grandpa Sage, minha irmã cherokee Spirit Raven Warrior, vovó Rose, chefe Walking Eagle, e Dennis, valentes guerreiros Cherokee. Também estendo à minha orientadora em Louisville, Gabriela Nuñez, por sua paciência e sua eficiência em orientar minha pesquisa, inclusive em tempos difíceis que passei por lá.

Agradeço também ao meu amigo irlandês de nascimento e índio de coração, Andy, e a três amigas com quem tive a honra de compartilhar um pouco de minha vida nos EUA, Connie, Judy e Sharon, e a todas as pessoas maravilhosas da *University of Louisville*, professores e funcionários, que me auxiliaram em minha jornada.

Um avô conversava com o neto sobre sentimentos. Ele fala:

- Eu sinto como se tivesse dois lobos lutando em meu coração. Um dos lobos é vingativo, raivoso e violento. O outro é manso, amoroso e compassivo.

- E qual lobo vence a luta em seu coração, avô?

– perguntou o neto. Ao que o avô respondeu:

- Aquele que eu alimentar.

(História ouvida de uma avó Dakota em torno da fogueira durante a Sun Dance.)

RESUMO

Zitkala-Ša, autora de ascendência indígena norte-americana, atingiu certo sucesso durante o período em que viveu. Naquela época, foi criticada, mesmo por outros indígenas, por suas atitudes consideradas assimiladas. O principal objetivo desta tese é analisar os aspectos que representam resistência e assimilação na obra de Zitkala-Ša, com foco na resistência. Defende-se, neste trabalho, a tese de que as ações, que aparentemente são assimiladas, como o discurso elogioso e o uso da língua inglesa, podem ser lidas como uma agenda de resistência e de sobrevivência do indígena. Zitkala-Ša executou sua resistência por meio da mistura de gêneros e estilos literários, do discurso político e, principalmente, por meio do uso de técnicas indígenas tradicionais, como a manipulação do simbolismo e da metáfora, a arte de contar histórias e seu ajuste à língua inglesa e aos acontecimentos contemporâneos. A recuperação de heróis e seres mitológicos, o registro de cerimônias, a forma de educação e transmissão do conhecimento Dakota e a figura do *trickster* marcam a instância e a sobrevivência da cultura indígena. Por um longo período ela foi considerada uma indígena assimilada, mas a escrita autobiográfica e as lendas indígenas que Zitkala-Ša recuperou de sua infância são denúncias contra as políticas do governo, como a lei de distribuição de terras e as instituições como os internatos indígenas (boarding schools) e serviram como modelos a escritores indígenas modernos.

Palavras-chave: Zitkala-Ša. Resistência. Escrita indígena norteamericana

ABSTRACT

Zitkala-Ša, an author of Native American ascendance, achieved some success during the time when she was alive. At that period, she was criticized even by her peers for her actions and writing sometimes considered assimilated. The main objective of this dissertation is to analyze the aspects that represent resistance and assimilation in Zitkala-Ša`s work, focusing on resistance. This dissertation addresses the fact that the actions such as laudatory discourse and the use of the English language, which are seemingly considered assimilated, can be read as a resistant agenda of survival. Zitkala-Ša accomplished this by mixing literary genres, such as fiction, essays, political discourse and the use of Native American traditional techniques, as storytelling, manipulation and adjustment of the English language, the figure of the trickster, the recalling of oral legends and characters, and the insistence on issues related to the Native American culture. For a long period, she was regarded as an assimilated Indian, but her work can also be approached as a sign of resistance to the governmental policies against the Native people, to the assimilationist projects of the boarding schools in particular, and to the Euro-American culture in general. The study of her work is relevant today because she is a role model for current Native writers and for other people who were silenced.

Keywords: *Zitkala-Ša, Resistance, Native American writing*

ÍNDICE DAS FIGURAS

| | |
|---|----|
| Figura 1 – Família Sioux retratada em frente à sua tenda, retratada por Gertrude Kasebier (2007) | 10 |
| Figura 2 – Mapa das tribos ainda existentes nos EUA e sua localização em Nações e tribos..... | 11 |
| Figura 3 – Visão parcial de cassino temático dentro de uma reserva indígena, a reserva Moicana | 21 |
| Figura 4 - Chefe Luther Standing Bear em roupa para a comunidade branca, e vestido de chefe indígena para suas atuações em Hollywood, onde foi um dos primeiros índios do cinema..... | 25 |
| Figura 5 - Charles Eastman, juntamente com Carlos Montezuma | 25 |
| Figura 6 - Carlos Montezuma, que chegou a ser noivo de Zitkala-Ša e trocou com ela intensa correspondência por toda a vida..... | 26 |
| Figura 7 - Calendário Kiowa escrito na pele de um búfalo trabalhada, representando os fatos importantes da tribo entre os anos 1833 e 1892 | 29 |
| Figura 8 - Wovoka, o homem sagrado dos Paiute, cuja visão iniciou o movimento pacífico da <i>Ghost Dance</i> (Dança Fantasma) | 31 |
| Figura 9 - Ilustração de Angel de Cora para a lenda <i>Iktomi and the Muskrat</i> . A ilustradora humaniza as duas personagens animais: Iktomi, a Aranha, e o Rato Almiscarado. (Zitkala-Ša, 1902) | 47 |
| Figura 10 - Outra ilustração de Angel De Cora, agora para a lenda <i>Dance in a Buffalo Skull</i> | 48 |

| | |
|--|-----|
| Figura 11 - Zitkala-Ša em roupas europeias e indígenas..... | 61 |
| Figura 12 - Modelo de cobertor indígena e como ele é utilizado | 77 |
| Figuras 13 e 14 - Vestido cerimonial de contas e couro de alce feito entre 1870 e 1900 por mulheres das tribos das planícies..... | 78 |
| Figura 15 - Tenda indígena (wigwan ou teepee – aberto para o verão) | 80 |
| Figura 16 - Pintura de Pocahontas..... | 108 |
| Figura 17 - Grupo de estudantes reunidos no pátio da <i>Carlisle Indian School</i> | 110 |
| Figura 18 - Henry Pratt, fundador e diretor da <i>Carlisle Industrial School</i> | 117 |
| Figuras 19, 20, 21 e 22 - Parte do projeto assimilacionista, estas são figuras de crianças indígenas que estudaram nas <i>boarding schools</i> . São chamadas de fotos de antes e depois Grupo Apache quando chegou à <i>Carlisle School</i> em 1887 e depois do processo de assimilação..... | 120 |
| Figura 23 - Foto de camisa de um guerreiro indígena, feita provavelmente de couro de gamo e com belo trabalho em contas, datando do final do século XIX | 135 |
| Figura 24 - Touro Sentado | 139 |
| Figura 25 e 26 - Fotografias do massacre de <i>Wounded Knee</i> . À direita, Blackfoot, o chefe Sioux do grupo exterminado | 181 |
| Figura 27 - Pintura feita por um dos dançarinos da Dança do Sol, representando cerimônia e sua simbologia de ligação entre o céu e a terra..... | 184 |
| Figura 28 - Hanson e Zitkala-Ša..... | 190 |

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| 1 INTRODUÇÃO | 12 |
| 2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA | 16 |
| 2.1 CONHECENDO O PÁSSARO VERMELHO: SOBRE A AUTORA..... | 16 |
| 2.2 ESTUDOS DE OBRAS DOS INDÍGENAS..... | 17 |
| 2.3 A ESCRITA INDÍGENA | 27 |
| 2.4 O <i>TRICKSTER</i> | 40 |
| 2.5 ESTRATÉGIAS DE RESISTÊNCIA | 51 |
| 3 ANÁLISE DAS OBRAS | 54 |
| 3.1 O ESTADO DA QUESTÃO..... | 54 |
| 3.2 A (IMPOSSÍVEL) CLASSIFICAÇÃO DE <i>ZITKALA-ŠA</i> | 61 |
| 3.3 <i>AMERICAN INDIAN STORIES</i> | 69 |
| 3.4 <i>OLD INDIAN LEGENDS</i> – RECONSTRUINDO O MODO NARRATIVO INDÍGENA..... | 149 |
| 3.5 <i>DREAMS AND THUNDER AND THE SUN DANCE OPERA</i> | 171 |
| 3.5.1 <i>The Sun Dance Opera</i> | 183 |
| 4 UM PÁSSARO COM MUITAS PLUMAGENS: AS ESTRATÉGIAS DE RESISTÊNCIA EM <i>ZITKALA-ŠA</i> | 194 |
| 4.1 TROPOS, GÊNEROS E CULTURA INDÍGENA..... | 194 |
| 4.2 O <i>TRICKSTER</i> EM AÇÃO..... | 202 |
| 5 CONCLUSÕES | 212 |
| 6 REFERÊNCIAS | 214 |

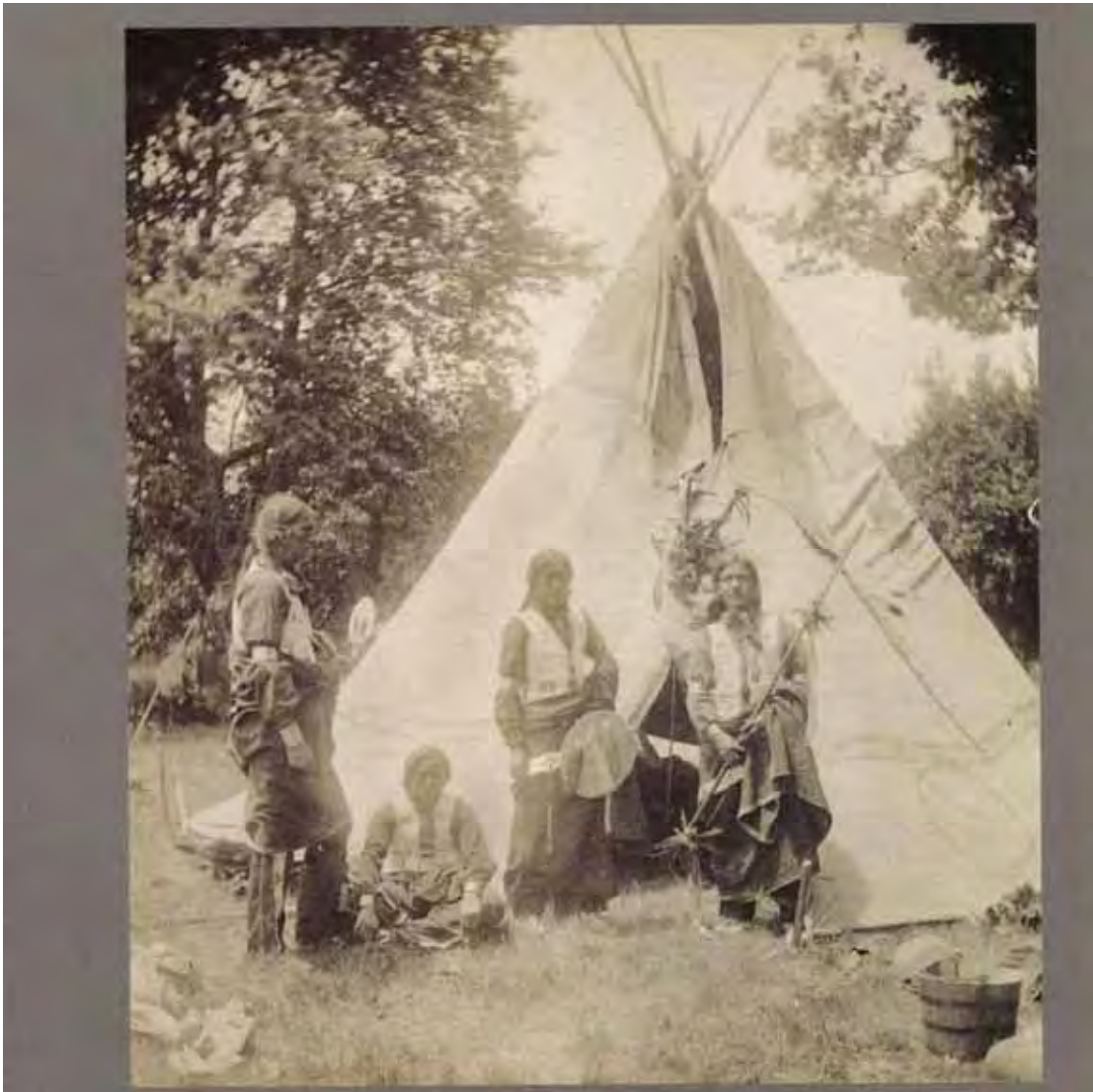


Figura 1- Foto de uma família Oyate (Sioux) em frente à sua tenda (também conhecida como *Teepee* ou *Wigwam*). Por Gertrude Kasebier. Foto tirada em torno de 1900 (impressa em livro em 2007)

1 INTRODUÇÃO

Esta tese surge da paixão pela literatura indígena desde o mestrado. Ela tem uma configuração um pouco diferente das demais teses, porque não é fruto apenas da pesquisa acadêmica no doutorado em São José do Rio Preto e em Louisville, mas também fruto de uma imersão e experiência pessoal no objeto de estudo através de um doutorado sanduíche nos EUA. Ali participamos de vários eventos envolvendo a cultura indígena, especialmente uma Dança do Sol, que enriqueceram e confirmaram muitas das informações acadêmicas adquiridas no decorrer de nossa pesquisa.

Na atualidade, os estudos literários estenderam seu escopo para assuntos que vão muito além do texto em si: linhas críticas como a Crítica Feminina, os Estudos Culturais, os Estudos Pós-Coloniais, que, de alguma forma, serão abordados nesta tese, abriram novas perspectivas sobre a teia de linguagem e significados presentes em uma obra e seus efeitos, tanto na construção como na reavaliação de conceitos das culturas, da noção de poder e, notadamente, do comportamento humano. Em consequência, manifestações artísticas de grupos diversos passaram a ser discutidas e, assim, tornou-se necessária uma revisão do cânone literário. Com isso, escritores que estiveram esquecidos durante anos, passaram a ser (re) lidos e (re) avaliados e textos de autores como Zitkala-Ša foram retomados.

O objetivo desta tese é analisar a escrita de Zitkala-Ša, com enfoque nos mecanismos linguísticos e nos aspectos que apresentam a resistência como combate às visões e classificações assimilacionistas em sua obra.

O campo de análise abordado incluirá obras da autora indígena norte-americana Gertrude Simmons Bonnin, que publicou seu material literário sob o nome de Zitkala-Ša (que significa Pássaro Vermelho na língua Dakota¹). A análise abrangerá os contos autobiográficos e outros contos de *American Indian Stories* (2003), as lendas indígenas recontadas sob o nome de *Old Indian Legends* (1901), o libreto da ópera que a autora compôs em conjunto com o

¹ Gibbon (2003) afirmou que o grupo de tribos ficou conhecido como *Sioux*, ou uma palavra parecida no século XVII, quando os *Ojibwa* disseram aos franceses que esta era a maneira pela qual eles eram chamados. A palavra deriva do *na-towe-ssiwa*, que significa “povo de uma tribo estrangeira”. A *Enciclopedia of American History* (MINTZ, 2007) afirma que o nome vem da tribo Ottawa *na-towe-sswak*, que significa “inimigo”. Os *Sioux* chamam a si mesmos de *Lakota* ou *Dakota*, dependendo do dialeto, que significa “aliados”, ou *Oyate*, “o povo”. Enquanto os linguístas traçam suas origens no Sudoeste dos EUA, alguns dos *Lakotas* ou *Dakotas* de hoje dizem que sua terra originária são as *Black Hills*, ou Montanhas Negras, onde viveram por milênios. Usaremos o termo *Dakota* ou *Lakota* para designarmos, então, a nação indígena à qual Gertrude Bonnin pertencia, muito embora saibamos que muitas vezes são utilizados para referir-se a partes do grupo social maior formado pelos Sioux.

maestro e professor William Hanson, seus contos inéditos publicados pela pesquisadora Jane Hafen no livro *Dreams and Thunder: Stories, Poems and the Sun Dance Opera* (2001). A análise será conduzida com o auxílio de estudiosos de origem indígena com estudos específicos sobre a escrita indígena norteamericana, como Arnold Krupat (1989 e 1994), e que auxiliarão no estudo do papel do escritor indígena no cânone, enquanto Gerald Vizenor (1998 e 2008) e Franchot Ballinger (1989 e 2004) trarão luz às teorias a respeito dos conceitos de sobrevivência e do *trickster*² em diversas obras. Também serão ressaltadas as características de escrita e conceitos de sociedade do povo Dakota, fornecidos principalmente por Kelsey (2008) e pelos registros históricos com informantes Dakota executados pelo sociólogo Walker (1991).

Por meio do estudo da resistência como formadora de identidade cultural e do gênero, analisar-se-á a escrita de Zitkala-Ša. Para deixar claras algumas estratégias de resistência utilizadas em sua obra, é necessária uma visão geral das políticas assimilacionistas relacionadas à população indígena dos Estados Unidos no período em que Zitkala-Ša viveu, bem como os efeitos em sua geração.

Este estudo visa a abrir o diálogo e discussão sobre o uso da linguagem como estratégia de resistência a partir de instrumentos culturais. Autores brasileiros como José Alencar e Gonçalves Dias falaram *sobre* o indígena brasileiro, mas apenas recentemente escritoras indígenas, como Eliane Potiguara, têm conseguido fazer ouvir suas vozes. Tem havido também um esforço conjunto por parte de indígenas graduados e da comunidade acadêmica no sentido de recuperar e difundir sua cultura por meio do estudo de sua oratura, ou seja, sua cultura transmitida pela oralidade. Ao invés de ouvir-se *sobre o nativo*, este trabalho propõe-se ouvir a voz do *próprio nativo*, que busca, ao mesmo tempo, pertencer à sua época, lidando com problemas atuais, sem deixar de buscar as histórias e lendas de seu povo como forma de afirmação de sua identidade. Esta tese, mesmo tendo como foco a escrita de uma autora de língua inglesa, pode abrir reflexão sobre a escrita indígena brasileira.

Zitkala-Ša ainda é desconhecida no Brasil, a começar pelo fato de que não se tem conhecimento de nenhuma tradução publicada nem ao menos de qualquer parte de sua obra

² A figura do *trickster*, ou o embusteiro ou enganador (Coiote, a aranha, o corvo, o coelho, o gaio-azul, variando de tribo para tribo – animal ou ser antropomorfizado) está presente em quase todas as tribos. Trata-se de figura recorrente e essencial aos estudos da escrita e da oralidade indígena. O *trickster* subverte e quebra as regras, ao mesmo tempo em que suas histórias ensinam e divertem, pelas tolices que a personagem principal pratica. Assim, essa figura fica suspensa num espaço entre a divindade e a total tolice. Trata-se de um ser contraditório, ou de vários seres unidos sob um mesmo rótulo. (GILL e SULLIVAN, 1992) Para estudiosos do pós-colonialismo, o procedimento de ironia, de humor e de apropriação da linguagem para subvertê-la é uma característica do discurso do subalterno, que age como um embusteiro, ou *trickster*, a fim de ter sua voz ouvida. Dessa forma, ele passa a ser também um símbolo de resistência (SOUZA, 1994).

em nosso país. Por esse motivo, todas as traduções de textos originalmente em inglês, sejam eles científicos ou literários, são de responsabilidade da autora desta tese. Não há escritos publicados em língua portuguesa sobre a autora, a não ser artigos da autora da presente tese. No entanto, sua obra tem sido recuperada nos estudos literários de crítica feminina internacional, por uma diversidade de razões, tais como sua luta em defesa dos direitos das mulheres e do povo indígena. Por outro lado, a beleza de suas histórias e o equilíbrio metódico entre suavidade e dureza em sua linguagem, o uso de metáforas e a exploração de elementos indígenas em seus escritos têm possibilitado até mesmo a utilização de suas obras em escolas primárias norte-americanas, o que ressalta também a sua importância como educadora.

Zitkala-Ša enfrentou as dificuldades apresentadas a uma escritora na sociedade da época em que escreveu suas obras, isto é, no final do século XIX e início do século XX. Suas dificuldades, além de sua condição de gênero, também se apresentam por sua etnia indígena, povo praticamente mantido em cativeiro nas reservas nos Estados Unidos durante o período em que Zitkala-Ša viveu. Ela chegou a fazer sucesso em seu tempo, algo espantoso para alguém do sexo feminino e, além disso, indígena. Porém, foi criticada até mesmo por sua raça, em razão de sua postura, considerada muitas vezes *assimilada*. Se, por um lado, a autora escrevia de modo veemente para jornais e revistas em defesa de seus irmãos nas reservas, por outro, convivia com a alta sociedade política norte-americana. Estudiosos como Wexler (2000) e Senier (2001) acentuam a assimilação de Zitkala-Ša, por sua participação política e pela manutenção de estereótipos indígenas. Outros autores, como Hafen (1997) e Lukens (1991) apontavam-na como dividida entre a assimilação dos conhecimentos e dos maneirismos do homem branco e a recuperação da tradição e da cultura indígenas, exemplificadas com citações como: “Mesmo a natureza parecia não ter lugar para mim. Eu não era uma menina baixa nem alta, nem uma índia selvagem, nem domada.” (ZITKALA-ŠA, 2003, contracapa)³

No entanto, a autora caiu no esquecimento nos anos posteriores à sua morte. A presente tese visa contribuir para divulgar sua obra ao público brasileiro, analisando seu posicionamento de revolta (resistência) e assimilação, englobando elementos de Crítica Pós-Colonial, Feminina, de Crítica Literária Indígena.⁴

³ “*Even nature seemed to have no place for me. I was neither a wee girl nor a tall one, neither a wild indian nor a tame one*”

⁴ A crítica literária indígena é uma linha de análise literária articulada por autores de origem indígena como Vinnie Deloria, Arnold Krupat e Gerald Vizenor. Os críticos que adotam esta linha se utilizam de instrumentos de análise já existentes, como a desconstrução de Jacques Derrida e conceitos dos estudos pós-coloniais,

As principais hipóteses de trabalho são que a aparente assimilação apresentada pela obra de Zitkala-Ša representa ainda mais uma forma de resistência, apropriando-se do discurso, dos estereótipos e do *modus operandi* dominante para subvertê-lo. Postula-se, nesta tese, que algumas das ferramentas utilizadas para essa agenda de sobrevivência (*survivance*), na concepção de Gerald Vizenor (2008) seriam a figura do *trickster*, a insistência no uso de instrumentos de educação e cultura indígena norteamericana em geral e da tradição Dakota em particular.

Também se sustenta que sua obra, especialmente a considerada “infantil” (as lendas indígenas recontadas), traz dentro de sua aparente neutralidade uma tentativa de recuperação da cultura do povo indígena, e não apenas isso, mas uma forma de conscientizar os não indígenas do preconceito e das injustiças praticadas contra os povos indígenas em uma crítica às políticas assimilacionistas em vigor no final do século XIX e início do século XX. Para tanto, será estudada a vida da autora em seu contexto cultural e histórico, de modo a se construir uma compreensão dos mecanismos de assimilação e resistência vividos pelos indígenas norte-americanos em sua época.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

2.1 CONHECENDO O PÁSSARO VERMELHO: SOBRE A AUTORA

Zitkala-Ša, nascida Gertrude Simmons (1876 – 1938), em uma reserva indígena Yankton Dakota, viveu os primeiros anos de vida junto a sua mãe, Ellen Simmons (cujo nome indígena é Tatè Iyohinwin – Aquela que Busca pelo Vento). Não há muitas referências sobre o pai de Gertrude, apenas que poderia ter sido um homem branco chamado Felker.

Gertrude foi criada em relativa paz na reserva Yankton até oito anos de idade, quando foi levada por missionários para uma escola indígena (*boarding school*)⁵. Os anos no internato Quaker em Indiana deixaram marcas profundas na pequena Gertrude, pela “rotina de ferro”, a frieza, as surras e coações. Após três anos de internato e quatro anos de incerteza e sofrimento ao lado da mãe, Gertrude decide voltar ao Oeste e continuar seus estudos como musicista no Earlham College. Em seguida, ensinou na Carlisle School, famoso internato e escola indígena dirigida por Richard Henry Pratt, outro marco em sua vida. Enquanto isso estudou violino no Boston Conservatory of Music, chegando a se apresentar na Europa. Iniciou seus estudos no Earlham College, sendo uma das únicas mulheres indígenas a irem além da educação básica oferecida nas *boarding schools*. Alguns destes acontecimentos estão registrados em sua obra de escrita autobiográfica denominada *American Indian Stories*, publicada em capítulos na *Atlantic Monthly Magazine* em 1901, e depois reunidos em um livro em 1921. Ela também publicou lendas Dakota que ouviu quando criança, ainda na reserva, em um volume publicado em livro em 1901, com ilustrações da escritora e ilustradora da tribo Winnebago, chamada Angel De Cora, que também trabalhou como professora na Carlisle School. Depois de uma tumultuada relação e um noivado desfeito com o ativista indígena Carlos Montezuma (figura 6), da tribo Yavapai, nação Apache, ela se casa com Raymond Bonnin, filho de um francês e de uma índia Yankton, da mesma tribo de Zitkala-Ša, ativista político e agente indígena (funcionário contratado pelo governo, geralmente indígena, para auxiliar na administração das reservas). Raymond Bonnin trabalhou em diversas reservas, incluindo a reserva Ute.

⁵ Escolas criadas para a educação mínima dos indígenas por grupos religiosos ou militares e mantidas pelo governo. As *boarding schools* faziam parte de um projeto assimilacionista maior, que será discutido no momento da análise da obra da autora.

Depois que seus textos foram publicados em periódicos famosos como o *Atlantic Monthly* e a *Harper's Magazine* em 1900 e 1901, e foram reunidos e publicados na forma de livros, reeditados em 1921, Zitkala-Ša permaneceu mais ou menos 14 anos sem publicar outro livro, ou mesmo qualquer obra que pudesse ser classificada como ficção. Nesse período, Gertrude trabalhou como professora em diversas reservas, inclusive a reserva Ute na qual seu marido Raymond trabalhava como agente, antes de ir para Washington DC. Lá, ambos trabalharam como lobistas pelos direitos indígenas. Zitkala-Ša também se relacionou com o movimento feminista nascente, além de escrever artigos e ensaios para jornais e revistas e auxiliar na criação de mais de uma associação de luta pelos direitos indígenas. Seus artigos, ensaios, entrevistas e discursos publicados mostravam-na como uma autora produtiva.

Enquanto trabalhava como professora, ativista política e escritora, Zitkala-Ša utilizou sua experiência como musicista para compor a única opera escrita por um autor indígena sobre um tema indígena, a *Sun Dance Opera*, juntamente com um jovem professor de música, William F. Hanson. A obra será analisada em um item específico (3.4.1) e baseia-se em um antigo ritual realizado pelos povos Dakota, Shoshone e Ute, banido por lei na época em que foi escrita. Esta ópera foi apresentada por um curto período na Broadway, com uma orquestra e cantores profissionais, pouco antes da morte de Zitkala-Ša, em 1938. Depois de sua morte, sua escrita caiu em anos de esquecimento.

2.2 ESTUDOS DE OBRAS DOS INDÍGENAS

Os índios foram omitidos da história. Há a discussão sobre quais formas literárias diferentes de resistência à assimilação foram tomadas, tais como a etnografia, a narrativa oral, e as diferentes formas de retórica, como silêncio cauteloso ou estética indígena, que não são, em última instância, investidos na representação cultural. “Se os autores indígenas norte-americanos buscam modos alternativos de representação, os leitores precisarão de novos métodos de reivindicar o tribalismo como resistência”. Isto ocorre porque a literatura está cheia de conflitos e, desta forma, o mesmo texto permitirá uma leitura de resistência e outra assimilacionista, e que a primeira ocorrerá em algum local emudecido e aparentemente desconhecido. (SENIER, 2001, p. 194)⁶

⁶ *Indians had been omitted from history. The argument about what different literary forms the resistance to assimilation had taken, such as ethnography, oral narrative, and different rhetorical forms, like cagey silence or indigenous aesthetic, which are not ultimately invested in cultural representation. “If American Indian authors seek alternative modes of representation, readers will need new methods to call out tribalism as resistance.” It happens because literature is full of conflicts and so, the same text will allow a resistance and an assimilationist reading, the first one being in some muted and apparently unknown place.* (SENIER, 2001, p. 194)

Como se observa na citação, obras de escritores indígenas norte-americanos (e aqui incluem-se os indígenas canadenses) são extremamente complexas em sua análise, necessitando não apenas dos instrumentos conhecidos, mas de outras abordagens que levarão em conta aspectos específicos dessa escrita e das condições sociais, psicológicas, culturais e históricas nas quais foram produzidas.

É importante, por exemplo, ao se ler a produção de escritores indígenas norte-americanos, levar-se em consideração o problema da representação do povo indígena: é preciso evitar prender-se à historicização – o discurso antropológico, que se esquece dos valores literários – mas há o problema de evitar-se a historicização – que se prende ao conteúdo do texto, enquanto as complexas interfaces do povo indígena, sua realidade, são esquecidas.

Ashcroft (2002) afirma que uma das estratégias do escritor de etnias não brancas em sua resistência é transformar os instrumentos do dominante contra ele mesmo através da criatividade e da hibridiz. A criatividade revela a representação e molda a identidade, evitando os mesmos erros cometidos pelo dominante, ao mesmo tempo em que transforma a resistência em algo mais efetivo:

[...] A natureza transformadora da identidade cultural leva diretamente à transformação daquelas estratégias pelas quais ela é representada. Tais estratégias foram invariavelmente as mesmas utilizadas pelo colonizador para posicionar o colonizado como marginal e inferior, mas sua apropriação foi onipresente na luta dos colonizados para adquirirem poder. Isto sugere que a “resistência” pode ser realmente efetiva, ou seja, pode evitar simplesmente a substituição de uma tirania por outra, apenas quando cria ao invés de apenas defender. A escrita pós-colonial articula no ato de juntar, que toma a língua do dominante e a usa para expressar os assuntos mais profundos da experiência social pós-colonial. (ASCHROFT, 2002, p. 5)⁷

Neste mesmo item vamos ver as formas de desautorização da escrita de autores indígenas na língua inglesa que, segundo a citação acima, podem ser considerados como resistência, mesmo que diversos estudiosos da teoria literária, entre outros profissionais da academia, pensem de forma diferente.

⁷ *But the transformative nature of cultural identity leads directly to the transformation of those strategies by which it is represented. These strategies have invariably been the very ones used by the colonizer to position the colonized as marginal and inferior, but their appropriation has been ubiquitous in the struggle by colonized people to empower themselves. This suggests that ‘resistance’ can be truly effective, that is, can avoid simply replacing one tyranny with another, only when it creates rather than simply defends. Post-colonial writing hinges on the act of engagement which takes the dominant language and uses it to express the most deeply felt issues of post-colonial social experience.*

Vizenor (1998) afirma que muitos críticos da literatura indígena norte-americana enfrentam o problema da análise de um “outro”, possivelmente iletrado, a partir da perspectiva de um “nós” dominante, letrado e autorizado a fazer essas análises. Este ato de falar em nome daqueles que não podem falar é comum na história do contato entre europeus e não europeus, e pode ser exemplificado na transcrição de muitos relatos autobiográficos na língua inglesa, filtrado pelos pontos de vista culturais daqueles que têm o poder da escrita. Entre os muitos exemplos dessa escrita, pode-se citar *Black Elk Speaks* (1979, originalmente escrito em 1930), no qual John G. Neihardt narra a história e os conhecimentos de Alce Negro, homem sagrado dos Dakota.

Gerald Vizenor, crítico e escritor de ascendência indígena, criou o termo *survivance* (sobrevivência), que engloba temas de resistência ativa e continuada, representada nas literaturas indígenas, contra políticas abertamente genocidas. A teoria de sobrevivência defendida por Vizenor no geral de sua obra, é um dos elementos mais importantes para o estudo das obras de indígenas norte-americanos, pois ele estuda “as brechas”, os silêncios e as afirmações em algum lugar mudos no texto, num jogo de ausência e presença do nativo, que é colocado como raça extinta (visão antropológica) ou em vias de extinção trágica (visão romantizada). Os próprios substantivos “nativo” e “índio” mostram referências a outros seres, reafirmando a ausência do indígena, uma vez que o nome nativo pode ser aplicado a todos os que nascem em um lugar, e o nome índio é uma referência a outro grupo étnico. Além do mais, um nome apenas não pode englobar todas as diferentes etnias e culturas que existiam nas Américas quando os europeus chegaram. Assim, os próprios nomes já pressupõem a ausência dos seres aos quais se referem. Porém, o *varionative*, termo cunhado por Vizenor (1998), busca afirmar a diversa gama de grupos sociais que o termo nativo omite, reafirmando sua presença, mesmo em face de sua ausência decretada. Isto ocorre, segundo Vizenor (1998, 2008), principalmente na atitude do *trickster*, figura que merecerá um estudo especial neste mesmo capítulo.

Há também pouca atenção às diferenças culturais nas análises das histórias contadas oralmente e transcritas por terceiras pessoas, biógrafos que geralmente são antropólogos ou historiadores. Há uma tripla desconfiança com relação a biografias orais transcritas por historiadores, sociólogos e antropólogos sobre a vida de indígenas norteamericanos: estes textos não são considerados obras literárias, pois são escritos por cientistas; são suspeitos como textos indígenas “originais”, uma vez que são transcritos do discurso oral, que podem ter sido e, geralmente o são, modificados por seus transcritores. Ainda há a dificuldade em serem aceitos como registros sociais, antropológicos ou históricos do povo nativo, pois, nesse

ponto, há uma desconfiança da autoridade dos informantes, geralmente indígenas assimilados. Os poucos que aceitam falar sobre sua cultura e sua vida, mesmo pessoas de autoridade, podem omitir ou distorcer informações importantes para proteção de sua cultura, ou simplesmente por desconhecer certos aspectos.

De acordo com Vizenor (1998), há duas formas de representar o índio. Uma delas consiste no discurso do índio como herói trágico e romantizado, a ausência mística de uma raça evanescente em um Éden perdido e longínquo – figura disseminada pela literatura romântica e exemplificada por Chingachcook, da obra *O último dos moicanos* (publicada em 1826), de James Fenimore Cooper. A outra é o discurso etnológico e antropológico, em que há porta-vozes para falarem em nome do “primitivo” devido à sua suposta incapacidade de autoexpressão. Sob esta ótica, o ceticismo e a distância do observador garantem a crença em uma raça já extinta ou, pelo menos, em uma cultura extinta. Assim, a ausência do nativo permite que alguém fale em seu nome, explicando suas ações e pensamentos. Esta última estratégia também foi apontada por Trinh (1989) como forma de silenciar os “incautos” e “selvagens” do Terceiro Mundo em geral, principalmente as mulheres. Para Trinh (1989), a expressão “Terceiro Mundo” estende-se para além das fronteiras geográficas e assume matizes que envolvem etnia e gênero. Para ela, pode existir o Terceiro Mundo no centro do chamado Primeiro Mundo, ou mundo civilizado. Complementando seu pensamento, mulheres de etnia não branca, que são escritoras, estão triplamente comprometidas por seu gênero, sua etnia e também por participarem em um terreno de criação dominado pelo homem branco.

Partindo dessa ideia, podem-se considerar os indígenas norte-americanos como membros do Terceiro Mundo em seu próprio país, os EUA, considerado pertencente ao Primeiro Mundo do ponto de vista econômico. Ao indígena norte-americano em geral, assim como ocorre em diversos outros países das Américas, não há senão a possibilidade de viver nas reservas, ou fora delas, mas quase sempre em situação de subserviência, com empregos num nível equivalente ao dos imigrantes ilegais.⁸ No momento, uma ou outra reserva descobre o “filão de ouro” do consumismo norte-americano por meio de cassinos, que são verdadeiros parques temáticos indígenas – uma vitrine irreal, ou por outros investimentos que têm dado muito dinheiro a poucas tribos ou indivíduos (figura 3). Ao restante da população indígena é guardada a vida sofrida das reservas pobres e superpovoadas, os trabalhos mais pesados e aviltantes nas cidades, o alcoolismo, a violência em índices alarmantes e o suicídio

⁸ Os indígenas que moravam fora das reservas que conhecemos nos EUA trabalham em construção civil como ajudantes de pedreiros, ou no trabalho de limpeza pesada. Apesar de termos visitado cassinos e outros locais pertencentes aos indígenas (inclusive dentro da reserva indígena), não vimos indígenas trabalhando ali.

de jovens, problemas contemporâneos e graves que não serão abordados aqui por não fazerem parte do objeto desta tese, mas com os quais nos deparamos com muita frequência na nossa convivência com os indígenas nos EUA. Muito embora este seja o resultado de um processo iniciado desde a colonização e verificado até hoje, focalizar-se-á neste trabalho o final do século XIX e o início do século XX.



Figura 3 – Visão parcial de cassino temático dentro de uma reserva indígena, a reserva Moicana. Fotografia de nossa autoria.

Vizenor descreve como o indígena norte-americano era representado pelos veículos de imprensa no século XIX: “A representação do nativo vem por dois caminhos – o do misticismo, em que a presença do *self* é presumida, mas não provada, e pelo caminho do ceticismo moldado pelo discurso antropológico, portanto também sem linguagem” (VIZENOR, 1998, p. 20)⁹.

Os veículos de comunicação do século XIX descreviam os indígenas norte-americanos de duas maneiras bem distintas: “o bom selvagem”, cuja ausência devia ser lamentada por

⁹ “*The representation of the Native comes through either way – mysticism, wherein the presence of the self is assumed, but not proved, and through the way of skepticism molded by the anthropological discourse, therefore also without language.*” (VIZENOR, 1998, p. 20).

estarem extintos, ou os “selvagens sanguinários e assassinos”, que precisavam ser destruídos, pois eram obstáculos ao caminho do crescimento social, político e do progresso. De qualquer forma, havia uma curiosidade geral em torno de suas figuras, alimentada ainda mais pelas descrições dos soldados vivendo nas regiões habitadas por indígenas, e por repórteres que seguiam o exército para descreverem suas “proezas”. Havia também, um terceiro estereótipo, o do mestiço – “*mixed-blood*”, ou “*half-blood*” (esta última expressão combatida por sua conotação preconceituosa - “meio-sangue”, pressupondo o poder de uma parte do sangue e a anulação da outra). Ao mestiço era vedada a participação em qualquer dos dois mundos: o mundo dos brancos ou o mundo dos indígenas, pois não era bem visto por ambos. Além disso, as teorias secundárias ao darwinismo descreviam o hibridismo físico como degeneração das raças. O mestiço deveria, então, assumir um de dois papéis destinados a ele: o “pobre coitado” à margem de todas as sociedades, abandonado e maltratado, mostrado no romance *Cogewea*, de Mourning Dove (1927), ou o “degenerado”, aquele que, por ser resultado da hibridez, gerava ódio pelas duas raças originais e tomava atitudes repreensíveis pelos dois grupos sociais – literalmente, a degeneração e a corrupção de ambas as raças. Uma personagem representativa desse tipo de nativo é “Injun Joe”, do romance *Tom Sawyer*, escrito por Mark Twain (1987). Os periódicos que publicavam as abordagens citadas acima eram a única fonte de informação para a maioria da população norte-americana (VIZENOR, 1998).

Durante os anos que se seguiram aos primeiros contatos entre os europeus, seus descendentes e o povo indígena vivendo nos Estados Unidos na época, houve guerras, tratados quebrados, doenças trazidas pelos europeus, além das remoções forçadas, que levaram tribos inteiras à destruição em reservas, sob condições subumanas e políticas de aculturação, como as *boarding schools*. Para os sobreviventes aos maus tratos nas reservas e às guerras que ocorriam quando os indígenas faziam qualquer reivindicação, havia uma tentativa de “assimilação”, que consistia em transformar o indígena em participante da sociedade eurodescendente na posição de subalterno. Essas políticas assimilacionistas trabalhavam intensamente na tentativa de destruição da cultura nativa, seja pela força, por meio de decretos e proibições, seja pela educação (ou aculturação) forçada das crianças. A educação estava a cargo de grupos religiosos ou militares. As ações assimilacionistas podem ser descritas como um grupo de atitudes, leis e projetos destinados a um fim específico, mas que acabavam por se ligar entre si e provocaram sérios problemas à população indígena. Entre elas, podem ser citadas:

- As *boarding schools*, livremente traduzidas como internatos, que podem ser consideradas o projeto mais ambicioso de “civilizar os selvagens”. Sua criação ocorreu em 1870, financiada pelo governo:

Em 1870, o Congresso autorizou uma verba anual de U\$100,000 "para o apoio de escolas industriais ou de outro tipo entre as tribos que não as possuíssem..." As instalações envolvidas eram dirigidas por diversas sociedades missionárias e igrejas, que em 1869 receberam autoridade completa para agirem em nome do governo, escolhendo agentes indígenas e contratando o pessoal empregado nas reservas. A participação nessas escolas da missão era obrigatória por lei em muitas reservas para todas as crianças entre 6 e 16 anos. (JAIMES, 1992 p.380)¹⁰

Porém, mesmo com a presença das escolas missionárias dentro das reservas, além dos costumes “pagãos” continuarem nas casas, presentes nas diversas interações entre a tribo, possibilitando a sobrevivência da cultura de alguma forma por meio da convivência social e da educação em torno das fogueiras, as crianças fugiam das escolas e negavam-se a participar das aulas dadas pelos missionários. Em 1875, Richard Henry Pratt, na época um coronel do exército, e mais tarde general, construiu a primeira *boarding school* longe das reservas, de onde as crianças não poderiam escapar. A primeira e mais famosa escola em seu projeto é a Carlisle Indian Industrial School, dirigida sob suas regras militaristas. A escola foi projetada em 1872, inaugurada em 1875, e considerada o maior exemplo da “civilização dos pequenos selvagens”. Crianças das mais diversas tribos e procedências, educadas nas *boarding schools*, assim como os médicos Carlos Montezuma (Apache Yavapai – figura 6) e Charles Eastman (Santee Sioux – figura 5) eram apresentados à sociedade como os resultados bem sucedidos do projeto. Já o chefe Standing Bear (Urso em Pé – figura 4) e Gertrude Bonnin (Zitkala-Ša), também uma vez apresentados como exemplos de sucesso por suas atividades exercidas em meio à sociedade eurodescendente, deixaram que suas atitudes insistentes de questionamento e desafio às políticas do governo em favor do indígena evitassem sua exposição como “animais domados”. Especialmente sobre Gertrude, suas ações como fundadora e participante de diversas associações em nome do povo indígena e sua carreira em Washington eram provas muito mais incisivas de sua característica de “criança ingrata e rebelde”, que sua escrita ficcional e autobiográfica supostamente “domadas”.

¹⁰ *In 1870, the Congress authorized an annual appropriation of \$100,000 "for the support of industrial and other schools among tribes otherwise not provided for..." The facilities involved were run by various churches and missionary societies which, in 1869, had been provided with overall authority to act in behalf of the government, appointing all Indian agents and hiring all personnel employed on the reservations. Attendance at these mission schools was made mandatory by regulation on many reservations for all native children aged six through sixteen.* (JAIMES, 1992 p.380)

As *boarding schools* eram os locais mais efetivos para a tentativa de aculturação do povo indígena, uma vez que as crianças eram trazidas de diversas tribos, de forma que não podiam usar a linguagem de suas tribos de origem. Além da dificuldade de comunicação pelo fato de existirem diversas línguas indígenas juntas, havia a proibição do uso das línguas maternas, sob pena de grandes surras. O inglês era a única língua permitida. Além disso, as crianças tinham de abandonar outras ações culturais que viessem de suas tradições. As punições não raro provocavam a morte: surras, castigos e maus tratos em geral, além de doenças para as quais os índios tinham pouca imunidade, como a catapora e diversos tipos de gripe. As crianças sobreviventes das escolas criaram um trauma que não permitia sua readaptação à vida tribal e elas tampouco conseguiam adaptar-se ao mundo dos eurodescendentes.

Muitos dos alunos dos internatos tiveram traumas insolúveis, que os levaram à morte. Outros colocaram seu período de sofrimento nas *boarding schools* em romances e contos autobiográficos, como Luther Standing Bear (figura 4), Charles Eastman (figura 5) e Zitkala-Ša. A maioria dessas crianças aprendeu a ler e escrever, entre outros comportamentos dos brancos, mas não conseguiram ser aceitos nem na cultura do branco, nem conseguiram voltar à sua cultura original, depois de perderem os anos de suas vidas em que deveriam estar se preparando e deveriam passar pelos rituais de entrada na vida adulta (menarca, educação para as artes e agricultura para as mulheres e iniciação à caça para homens). As crianças que voltavam, muitas vezes se envergonhavam de suas culturas originais, destratando os mais velhos e tudo o que eles significavam. “The School Days of an Indian Girl”, de *American Indian Stories* (ZITKALA-ŠA, 2003), é um dos registros da violência sofrida pela pequena narradora. Este pode ser o *self* autobiográfico da pequena Gertrude Simmons, mas também pode ser de qualquer uma das milhares de crianças e adolescentes que vivenciaram a educação das *boarding schools*.



Figura 4 - Chefe Luther Standing Bear em roupa para a comunidade branca e vestido de chefe indígena para suas atuações em Hollywood. Foi aluno do primeiro grupo educado pela *Carlisle School*.



Figura 5 - Charles Eastman, juntamente com Carlos Montezuma (figura 6), ambos médicos e educados em primeira instância nas *boarding schools* foram os principais garotos-propaganda do sucesso desse sistema. Nas fotos, ele aparece com roupas ocidentais e também com roupas indígenas cerimoniais.



Figura 6 - Carlos Montezuma, que chegou a ser noivo de Zitkala-Ša e trocou com ela intensa correspondência por toda a vida, foi um dos maiores defensores da assimilação. Também foi aluno e professor da Carlisle, onde conheceu a autora, e amigo pessoal de Pratt. Os dois se separaram por discordâncias sobre os rumos da política e da educação com relação aos indígenas. Sua família foi morta pelo exército e ele fora criado por um homem branco desde os dez anos. Não conseguimos encontrar, como os outros autores, fotos de Montezuma caracterizado por roupas indígenas, provavelmente por sua postura política assimilacionista.

Outras políticas assimilacionistas foram as seguintes:

- O *Indian Act*, de 1885, foi uma lei primeiramente instituída para o povo indígena canadense pelo governo daquele país proibindo qualquer manifestação religiosa ou cultural fora do Cristianismo entre os indígenas (esta proibição incluía cerimônias, rituais, danças e cantos) nas reservas ou em qualquer outro lugar, sob pena de severa intervenção do exército. Esta lei foi também adotada pelo governo norte-americano e implementada oficialmente em 1903.

- O *Dawes act*, de 1887 (também chamado de *Allotment Act*), que estipulava a divisão de 160 acres de terra para cada família indígena dentro da reserva, dividindo-a em pequenas propriedades rurais. Porém, o que aparentemente seria uma bênção, pois as famílias podiam tirar seu próprio sustento da terra, tornou-se uma maldição: este foi um duro golpe no sentimento de comunidade, base da cultura indígena. Isto ocorreu em duas formas, principalmente: a primeira delas foi a extinção das reuniões diárias comunitárias, as quais

incluíam as histórias contadas em torno na fogueira, os trabalhos e caçadas sendo feitos em grupo, com os jovens auxiliando os mais velhos que não possuíam família. Além disso, havia outra mudança substancial para as tribos cuja sobrevivência provinha da caça antes de entrarem na reserva: homens, antes caçadores, tornaram-se fazendeiros e passaram a cultivar a terra, assim fazendo “trabalho de mulher”. Enquanto isso, as mulheres ficavam trancadas na vida doméstica, sem o auxílio das mulheres mais velhas para compartilharem o conhecimento das tradições e usos práticos diários. Pior que isso, a lei permitiu a colonizadores brancos a compra e venda de terras dentro das reservas, muitas vezes conseguidas por uma quantidade ínfima de uísque, levando a todos os tipos de negócios obscuros e roubos de terra, inclusive por estratégias, brechas e burocracia da lei, que fugiam ao conhecimento dos indígenas.

Todos estes aspectos vão se sobressair como temas da literatura escrita por indígenas no século XIX em maior ou menor intensidade. No entanto, poucos registros da vida e da cultura indígena foram feitos na época em que Zitkala-Ša viveu, ou antes disso. Registros literários foram ainda mais raros. Tem-se conhecimento de David Cusick, com *Sketches of Ancient Story of the Six Nations*, em 1827, não escrita por um índio. Há também *Son of the Forest*, de William Apes (da tribo Pequot), no ano de 1827; *Queen of the Woods*, em 1899 de Simon Pockagan (Potawatomi). Na época em que surgiram as *boarding schools*, principalmente a nação Dakota, de posse da escrita, passa a publicar obras esparsas. Neste momento surgem Luther Standing Bear, Charles Eastman, Black Elk, Morning Dove, Zitkala-Ša, entre outros. Apenas uma mulher nativa havia publicado um livro registrado antes de Zitkala-Ša, Sophia Alice Callahan (da nação Creek). O romance se chama *Wynema: a Child of the Forest*, publicado em 1891. Pauline Johnson, canadense da tribo Mohawk, publicou um volume de poesia e alguns contos esparsos antes de 1900. (LISA, 1996). As características da escrita indígena serão abordadas a seguir.

2.3 A ESCRITA INDÍGENA

No século XIX, havia duas formas de se lidar com o problema indígena, de acordo com Cole (1998): enquanto militares como o General Custer optavam pelo confronto e o genocídio direto, outros indivíduos, religiosos ou militares, como o Capitão Henry Pratt e membros de igrejas como os Quakers e os Mórmons, resolviam o dilema de outra forma, transformando os indígenas em euroamericanos por meio de uma educação especificamente

preparada para eles. Porém, diferentemente do que se poderia pensar, esta não era uma política “escondida” ou disfarçada, pois a intenção de se destruir a tradição indígena era clara e bastante discutida, como afirma Norris: “A política de objetivo mais amplo nos EUA era obter o fim funcional das sociedades nativas até meados de 1930. A intenção genocida da política e seu efeito são evidentes.” (NORRIS, 2003, p. 13)¹¹

Os defensores da “assimilação pela educação” pensaram que os índios abraçariam felizes e gratos a cultura europeia assim que vissem todas as vantagens e invenções da “civilização”, destruindo suas sociedades e tradições ao receberem, felizes, o progresso europeizante. Porém, os nativos resistiram.

A resistência dos Nativos Americanos à cultura euroamericana tomou muitas formas diferentes, incluindo retornos radicais à cultura nativa americana por algumas das crianças após seu retorno das escolas fora das reservas, a escrita de suas próprias histórias mostrando os nativos americanos sob uma luz diferente da literatura contemporânea escrita por não nativos, e como no caso de Zitkala-Ša, uma profunda ambivalência de estar perdida em algum lugar entre os mundos. (COLE, 1998, p. 3)¹²

Não apenas na parte da análise textual os críticos deixaram de examinar as diferenças culturais, mas também o fazem em um ponto importante: consideram a literatura indígena inferior por ser de origem oral, e, por isso, indigna de ser considerada literatura, ignorando ou fingindo esquecer que grandes clássicos da literatura universal, como a *Odisseia*, por exemplo, também tiveram sua origem na oralidade (KRUPAT, 1994).

Outro aspecto que não é muito levado em consideração em uma análise de textos indígenas com base em instrumentos críticos ocidentais é a questão da autobiografia como representatividade de uma sociedade: com a individualização do mundo pós-revolução industrial, os estudiosos da autobiografia não compreendem que não estão analisando apenas um indivíduo, mas a intensa sensação de comunidade vivida pelos indígenas, fazendo de escritores como Zitkala-Ša os porta-vozes de sua época e de seu povo, ou seja, eles transcendem o individual para retratar uma época e um grupo social por meio de seu filtro emocional e intelectual. Por outro lado, para os estudiosos dos textos indígenas, os críticos consideram que seus autores já são suficientemente “assimilados” para assumirem uma

¹¹ “The broader goal policy in the U.S. was to bring about the functional disappearance of indigenous societies by some point in the 1930. The Policy’s genocidal intent and effect is evident.”.

¹² *The Native Americans’ resistance to the Euro-American culture took many different forms, including radical returns to the Native American culture by some of the children after their release from the off-reservation schools, the writing of their own stories showing the Native Americans in a different light from the current literature written by non-native Americans, and, as in the case of Zitkala-Ša, a profound ambivalence, a feeling of being lost somewhere between the two worlds.*

postura de pensamento europeu. Isto significa que não estão construindo textos “autênticos”, ou seja, perdem seu valor antropológico, sem ganhar, de forma alguma, o valor literário.

Segundo Heflin (1997), alguns críticos desconsideram a literatura indígena por suas características orais. Porém, aqueles que apenas observam a oralidade esquecem-se de que há outras formas de expressão da história indígena: a produção de pictogramas que existem nas pedras, as confecções de tendas e tecidos (*winter tales* – as pinturas em peles de búfalo e alce, destinados a registrar momentos importantes da história ou lendas indígenas, com objetivos de preservação e educação – ver figura 7), além das histórias dos clãs por intermédio dos totems. Desta forma, a escrita é considerada algo “superior” e uma “evolução” das formas primitivas praticadas pelos índios, considerados assim como rascunhos da perfeição atingida pela escrita da sociedade eurodescendente. A sociedade indígena é, portanto, também considerada inferior por não possuir formas de escrita como os europeus a conheciam.



Figura 7 - Calendário Kiowa escrito na pele de um búfalo trabalhada, representando os fatos importantes da tribo entre os anos 1833 e 1892 e fotografado em 1895 por James Mooney. Trata-se de um exemplo de *winter tale* Disponível em <http://rebelcherokee.labdiva.com/kiowacalndr.htm> em outubro de 2010.

A escrita alfabética é uma novidade para a grande maioria dos povos indígenas: ou seja, eles tomaram conhecimento de sua existência apenas muito tempo depois do contato com os europeus. Em seu livro, *Pele Negra, Máscaras Brancas* (2008), Franz Fanon fala da

relação de poder e dominação da etnia branca às etnias não-brancas. Ele falou especialmente da relação negro-branco, porém, suas afirmações servem também à população indígena em geral, e nos faz refletir sobre o poder da escrita e a necessidade da escrita, uma das fontes de domínio branco:

Compreendemos agora porque o negro não pode se satisfazer no seu isolamento. Para ele só existe uma porta de saída, que dá no mundo branco. Donde a preocupação permanente em atrair a atenção do branco, esse desejo de ser poderoso como o branco, essa vontade determinada de adquirir as propriedades de revestimento, isto é, parte do ser e do ter que entra na constituição de um ego. Como dizíamos há pouco, é pelo seu interior que o negro vai tentar alcançar o santuário branco. A atitude revela a ação. A retração do ego como procedso bem sucedido de defesa não é viável para o negro, pois ele precisa da sanção do branco. (FANON, 2008, p. 60)

Aplicando esta consideração à escrita indígena, podemos observar que a necessidade dos indígenas em escrever em inglês, além da dominância da escrita e do poder, faz parte da afirmação da identidade indígena, pois o parâmetro de comparação é determinado pela sociedade branca. E muitos indígenas da época em que Zitkala-Ša viveu passaram a vida tentando escrever e comportar-se como os brancos. Mas também não há como fugir da riqueza cultural que carregam consigo. Os escritos indígenas trazem certas características gerais, herdadas de sua tradição oral milenar. Mullen e Bataille (1987, *apud* COLE, 1998, p. 4) listam algumas dessas características:

- Ênfase no evento.
- Atenção à sacralidade da linguagem.
- Preocupação com a paisagem.
- Afirmação dos valores culturais.
- Solidariedade tribal.

Autores indígenas, como Sequoya (cujo nome de batismo era George Guess), criaram alfabetos na língua indígena (Cherokee, neste caso), como tentativa de preservar sua cultura, e não levá-la aos olhos e ouvidos europeus. Os autores que escreviam em língua inglesa, segundo Cole (1998), demonstram a dor e o sofrimento que tiveram neste processo de assimilação, mas também a resistência oferecida tanto em nível individual, por meio de suas histórias individuais e de suas lutas como ativistas, como também de forma coletiva. Temos como exemplo a *Ghost Dance*, movimento que teve um início pacífico entre as diversas nações indígenas e originado da visão de um homem sagrado paiute chamado Wovoka. A

dança trazia ao povo indígena a esperança de dias melhores, espalhando-se como um rastilho de pólvora pelas reservas no final do século XIX. Porém, seu fim foi trágico, não só com a proibição da dança, mas também com o extermínio de centenas de nativos, especialmente indígenas da mesma nação de Zitkala-Ša, os Sioux junto ao riacho Wounded Knee (figura 8). Mais detalhes dessa história serão discutidos na análise de “The Search for Bear Claws”, da coletânea *Dreams and Thunder* (ZITKALA-ŠA, 2001).



Figura 8 - Wovoka, o homem sagrado dos Paiute, cuja visão iniciou o movimento pacífico da *Ghost Dance* (Dança Fantasma). Sua visão previa que o búfalo voltaria às pradarias e haveria um tempo de paz aos indígenas. Sua visão provocou o surgimento de movimentos indígenas e também uma repressão violenta por parte do exército, causa de diversos massacres. Ao lado, traje especialmente criado para a execução da Dança Fantasma. Final do século XIX.

Ambas as imagens disponíveis em <http://www.colorado.edu/csiltw/arapahoproject/dance/Ghostdance/history.html> em setembro de 2010.

A oralidade e os contos de inverno são as bases culturais dos indígenas e mantiveram vivas a história do povo e suas crenças. Entre essas manifestações, Heflin (1997) destaca as seguintes:

- 1 – Contos de grandes valentias/ narrativas míticas.
- 2 – Contos menos formais e mais detalhados, sobre guerra e caçadas.
- 3 – Autorreflexão.
- 4 – Autodefesa.
- 5 – Narrativas educacionais.
- 6 – As histórias da busca (e aquisição) do poder.

Heflin (1997) afirma que esta classificação não é necessariamente fixa e que um mesmo conto pode englobar várias destas características. Krupat (1994) também caracteriza os contos autobiográficos como “histórias de valentia”, ou “contos de sonhos e experiências místicas”. De certa forma, Krupat parece sintetizar a classificação mostrada por Heflin acima, uma vez que todas as histórias, sem exceção, são utilizadas como narrativas educativas, de autodefesa e reflexão. De qualquer forma, as histórias indígenas servem para revelar o ser sinedóquico e sua inserção na sociedade. O papel do indígena nas histórias é a coletividade, o sentir-se fazendo parte de um organismo social maior (VIZENOR, 1998).

Gunn Allen (1983) reflete sobre as funções e estrutura da literatura tradicional indígena e as diferenças da literatura oral indígena em comparação à literatura ocidental, especialmente europeia:

Por exemplo, as tradições dos índios americanos e a tradição ocidental diferem muito nos propósitos aos quais presumivelmente servem. O propósito da literatura indígena americana não é nunca simplesmente a autoexpressão. A “alma particular exposta ao público” é um conceito desconhecido ao pensamento indígena norte-americano. As tribos não celebram a habilidade de sentir emoções, pois eles presumem que todos os seres são capazes disso. A emoção de cada um é particular; sugerir que os outros devem imitá-los é impor-se sobre a integridade pessoal de outros. As tribos buscam – através de música, cerimônia e histórias – incorporar, articular e compartilhar a realidade, o ser íntimo em harmonia e equilíbrio com esta realidade, verbalizar o senso de majestade e mistério reverente de todas as coisas, e atualizar a linguagem, aquelas verdades que dão à humanidade sua maior significação e dignidade. Em um sentido amplo, a literatura cerimonial serve para redirecionar a emoção privada e integrar a energia gerada pela emoção dentro de uma estrutura cósmica. (GUNN ALLEN, 1983, p. 4)¹³

Porém, como foi visto anteriormente, os etnógrafos erram em não admitir que a autobiografia indígena é poderoso exemplo de educação e a crítica literária do ocidente supervaloriza o indivíduo na relação da narrativa com o herói, ao colocá-lo como protagonista singular e único. De acordo com o comentário de Gunn Allen (1983), o protagonista indígena não está ali apenas para ser o herói de sua história, mas também para elevar sua comunidade e seus antepassados, assim como para ensinar as gerações futuras. Desta maneira, a camada de compreensão oferecida pelos textos de origem indígena é mais profunda que apenas a

¹³ *For example, American Indian and Western literary traditions differ greatly in the assumed purposes they serve. The purpose of traditional American Indian literature is never simply pure self-expression. The "private soul at any public wall" is a concept alien to American Indian thought. The tribes do not celebrate the individual's ability to feel emotion, for they assume that all people are able to do so. One's emotions are one's own; to suggest that others should imitate them is to impose on the personal integrity to of others. The tribes seek - through song, ceremony, and tales - to embody, articulate, and share reality, private self into harmony and balance with this reality, to verbalize the sense of the majesty and reverent mystery of all things, and to actualize in language, those truths that give to humanity its greatest significance and dignity. To a large extent, ceremonial Literature serves to redirect private emotion and integrate the energy generated by emotion within a cosmic framework.*

compreensão da personagem ou do autor e da obra, mas a última funciona como elemento dinâmico, que partiu da necessidade da comunidade em perpetuar seus conhecimentos e valores: a história é recontada no presente como homenagem ao passado, informação para o presente (o conteúdo narrativo em si, a reflexão, a aventura, o divertimento e a educação), e a formação para o futuro (na preparação das novas gerações para a continuidade da tradição).

Contudo, o simples fato de serem escritos em inglês e não em suas línguas originais, por serem escritos por descendentes que não são “de sangue puro”, ou por abordarem problemas diários e atuais, a literariedade dos textos indígenas é desafiada. Mas o processo histórico sofrido pelo indígena norte-americano é simplesmente indissociável de sua literatura e de sua identidade: “Quase todos os textos nativos aos quais temos acesso são influenciados pelo processo de colonização. Não obstante, quase todos os textos se utilizam de estratégias e sistemas de valores (por exemplo, a teoria tribal) como forma de criarem uma literatura significativa.” (KELSEY, 2008, p. 8)¹⁴

Em outro viés, Vizenor (1998) trabalha com a representação do povo indígena e não apenas de sua escrita, partindo da perspectiva do euroamericano. A ideia principal de seu livro *Fugitive Poses* (1998) é que o nome “índio” é uma ausência na literatura e nas artes, transformado em tragédia romântica a partir de algumas estratégias de linguagem, inclusive a partir da própria denominação “índio”, tomada emprestada de outro povo. Portanto, o termo “índio” é apresentado por Vizenor como a simulação do outro. Também para Vizenor a comunidade é a base da construção da identidade individual do nativo:

As fontes mais notáveis do ser nativo como identidade pessoal, e o senso de presença são visionários; as representações são famílias, comunidades e as políticas das nações. Estas, as associações mais óbvias, são as referências públicas a um senso pessoal de presença no mundo. As mais notáveis conexões, no entanto, podem nem sempre revelar as fontes mais significativas do *self* nas histórias do destino e sobrevivência dos nativos. (VIZENOR, 1998 p. 18)¹⁵

Vizenor também emprega o termo “varionativos” para se referir aos indígenas como um grupo, já que a própria ideia de considerar os indígenas norte-americanos como um grupo coeso é um engano cultural, pois há diversas “nações” indígenas, com heranças culturais

¹⁴ *Nearly all Native texts that we have access to are influenced by the process of colonization. Nonetheless, nearly all these texts use strategies and value systems (i.e. tribal theory) as a way of creating meaningful literature”.*

¹⁵ *The foremost sources of the native self as a personal identity, and sense of presence, are visionary; the presentations are families, communities, contrariety, and the politics of nations. These, the most obvious associations, are the public references to a personal sense of presence in the world. The foremost connections, however, may not always reveal the most significant sources of self and identity in the native stories of chance and survivance.*

diversas e bem marcadas. Ele recorre às estratégias de desconstrução de Jacques Derrida para proceder a seus estudos, mas também a ideias e técnicas estilísticas presentes na própria cultura indígena, como a figura do *trickster*, como símbolo de sobrevivência (*survivance*). Vizenor ainda afirma que a utilização que os nativos fazem das metáforas, dos próprios nomes indígenas e das figuras dos animais são, além de uma forma de resistência, também uma estratégia para manter sua cultura e uma fonte para suas identidades:

“Histórias com animais são mais velhas que a história e melhores que a filosofia,” escreve Paul Shepard em *The Others*. A História tenta descrever o mundo como se tivesse começado com a escrita e que apenas os humanos importassem, com tentativas filosóficas de abstrair-se a verdade, como se ela fosse definida apenas pelo pensamento discursivo, considerando a experiência do mundo natural sem importância. (VIZENOR, 1998, p. 119)¹⁶

A forma de lidar com a questão da divisão entre animais/humanos e o domínio do discurso e do pensamento sobre a natureza também se torna uma característica distintiva da escrita indígena norte-americana, uma vez que a linguagem é considerada prerrogativa dos seres humanos. O animal para o indígena é o professor com quem ele aprende por meio de características físicas, de comportamento. Por exemplo, o urso ensina a parar e descansar no seio da terra, por sua característica de hibernar em cavernas, enquanto o esquilo ensina o indígena a preparar-se para o inverno ao guardar seu alimento. No mínimo, os diversos tipos de animais são “outros povos”, como normalmente são chamados, colocando-se como seres que merecem a mesma atenção do Grande Espírito, quanto qualquer ser humano. A própria forma do indígena se referir a outros seres é “povo” (povo em pé – árvores; povo de escamas; quatro pernas; duas pernas; povo de pluma; povo nuvem; povo pedra, povo planta, entre outros).

Nada mais lógico, portanto, que nos textos indígenas, especialmente naqueles influenciados pela oralidade e pela tradição, a fronteira entre os seres humanos e os outros seres seja totalmente fluida, tomando as seguintes formas:

- Animais com características humanas, mas com traços físicos indistintos de animais – quando possuem a linguagem, o tipo de alimentação humana, entre outras características, mas mantêm orelhas, pelo, ou outros traços que os distinguem de outros animais. Especialmente neste aspecto, cabe uma consideração importante: os nomes indígenas são

¹⁶ *Stories with animals are older than history and better than philosophy,” writes Paul Shepard in The Others. “History tries to describe the world as if it began with writing and only humans mattered/ philosophy attempts to abstract truth as if it were defined only by discursive thought and experience of the natural world were unimportant*

escolhidos em uma cerimônia chamada “*Naming Ceremony*”, na qual o *medicine man* tem a visão das qualidades ou dos espíritos animais que guardarão a criança – daí os nomes indígenas serem quase sempre ligados a nomes de animais – como os famosos Touro Sentado, Cavalo Doido, Alce Negro, podem comprovar. Outra forma de dar o nome é quando ocorre algo de grande importância na vida da criança ou mesmo do adulto, que pode envolver ou não animais. Assim, os nomes também são fluidos, e podem mudar ou ser acrescentados aos nomes originais. Desta forma, nunca fica claro se o contador de histórias está se referindo a pessoas com nome de animais, ou aos próprios animais em muitas das histórias.

- Animais que interagem e se comunicam com humanos, têm, no entanto, características distintas de sua espécie, como a sapa que rapta um menino humano e o cria como seu filho até quando seus pais verdadeiros o encontram (transcrita por Zitkala-Sa em *Old Indian Legends* – 1901).

- Comunicação entre os diversos animais e entre os mesmos e os humanos – a convivência entre eles é a base da maioria das histórias indígenas. Estes fatos não são, como nos contos de fadas, motivo de assombro, mas parte do cotidiano dos indígenas – histórias de Coiote, Gralha, Coelho, ou de Iktomi, a aranha, enganando humanos ou outros animais com seus truques são muito comuns em diversas tribos.

- Seres humanos com características de animais – força, agilidade, capacidade de voar ou de nadar, entre outras – geralmente adquiridas por concessão do “espírito” do animal e representada por penas, ossos, sementes, pedras, pele ou outros objetos de poder – como na versão do conto em que Iktomi ganha três penas de um ganso e com elas a capacidade de voar (ZITKALA-ŠA, 1901).

- Animais como metáforas e símbolos: por meio das características das personagens (como foi dito anteriormente, nem sempre marcadas como animais ou humanos). A personagem vai agir e pensar como os animais dos quais tem o nome, ressaltando, por exemplo, a natureza medrosa de um coelho, a meiguice de uma corça, a força ou o poder de introspecção de um urso.

Vizenor expressa da seguinte forma a importância do uso de metáforas, inclusive de animais, para a escrita indígena:

Razão natural e sobrevivência nativa são metáforas/ mais do que transferência, ou o traço imaginário de outras experiências. Metáforas são conceitos sistemáticos de ausência, presença, totens e transmoção (...) As metáforas são cruciais para a interpretação da literatura indígena, e as metáforas são comparáveis como traços

nativos, totens e visões xamânicas, ação e consciência de sobrevivência. (VIZENOR, 1998, p. 122)¹⁷

Os animais metafóricos, segundo Vizenor, estão vivos na linguagem e na criação das personagens, portanto são feitos de linguagem e construídos como espaços na narrativa, tornando-se desafios do autor indígena à percepção dos leitores ou ouvintes não indígenas. Ao percorrerem os caminhos da transposição entre realidade e linguagem, os autores indígenas reafirmam sua voz, como se pode observar na seguinte consideração de Vizenor:

A linguagem é, então, um ambiente real dos animais criados por autor – os nomes, lembranças, modos, metáforas e presença totêmica dos animais nas narrativas. As marcas totêmicas da natureza são redobradas em metáforas e na criação de personagens animais. Uma vez provocado pelo autor, o leitor deve conceber a partir de um maravilhoso arcano animal e das unidades selvagens da criação. Além disso, os animais escritos são endurecidos por um ambiente irônico e pelos estilos literários de sua criação. Os animais das histórias devem sobreviver às reviravoltas dos tropos, às práticas de comparações, de metáforas e metonímias, como necessidades e contingências de uma natureza e presenças criadas por um autor. Os ursos, lobos, cães vira-latas, garças totêmicas e outras criaturas são marcas de transmoção e sobrevivência nativa. Porém, animais de símile, a mera comparação com a emoção e feições humanas são caricaturas na literatura. (VIZENOR, 1998, p.133)¹⁸

Este “acordo” entre autores e ouvintes/leitores da literatura indígena pode não ser totalmente compreendido sem os contextos míticos, totêmicos, metafóricos e educacionais que acompanham a filosofia de cada tribo, permitindo, assim, diversas leituras e interpretação dos textos, especialmente quando se trata de lendas escritas e publicadas em veículos de comunicação voltados à população eurodescendente. As histórias míticas e tradicionais recontadas por indígenas norte-americanos no final do século XIX e início do século XX, especialmente pelo povo Oyate, entre os quais podem ser citados Standing Bear, Zitkala-Ša, Charles Eastman e Black Elk, foram consideradas, no momento de sua publicação, como

¹⁷ *Natural reason and native survivance are metaphors/ more than transference, or the imaginative trace of other experiences, metaphors are the systematic concepts of absence, presence, totems and transmotion. (...) Metaphors are crucial in the interpretation of native literature, and metaphors are comparable as native traces, totems and shamanic visions, action and conscience of survivance.* N.T. Transmoção é um termo cunhado por Vizenor para demonstrar uma das características do *trickster*, a de transferência e sobreposição entre realidade, fábula e mito.

¹⁸ *Language, then, is one of the real environments of the authored animals – the names, memories, manners, metaphors, and the totemic presence of animals in narratives. The totemic traces of nature are redoubled in metaphors and the creation of animal characters. Once teased by the author, the reader must conceive of a marvelous arcane animal and the wild unities of creation. Still, authored animals are hardened by an ironic environment and by the literary styles of their creation. The animals of stories must survive in turns of tropes, the practices of simile, metaphor, and metonymy, as necessities and contingencies of an authored nature and presence. The metaphorical bears, wolves, mongrels, totemic cranes and other creatures, are traces of native transmotion and survivance. However, simile animals, the mere comparison with human emotion and countenance, are caricatures in literature.*

revisões românticas de um passado perdido, sem que seus contextos, sua riqueza semântica, simbólica e irônica fossem explorados.

Porém, a presença dos animais e de suas características de povo, metáfora, ironia e controle da linguagem fazem com Vizenor os coloque na categoria de resistência sob a perspectiva dos autores indígenas:

As criaturas na literatura nativa são raramente meras representações dos animais como o são na natureza ou na cultura, como selvagens, domésticos, genéricos, ou de outra forma; porém, há uma presença não nomeada, as marcas de uma natureza familiar, uma motivação cômica, uma razão nativa, e a introspecção dos autores. (VIZENOR, 1998, p.141)¹⁹

Para Vizenor (1998), os animais da literatura indígena são, além de criaturas da linguagem, marcas irrefutáveis da presença e da voz indígena (sua sobrevivência), fugindo, portanto, da obrigação de “parecerem índios” e assumir um dos papéis designados na construção do texto nativo: a raça evanescente, o selvagem extinto ou o mestiço trágico.

Kelsey argumenta que é importante utilizar uma abordagem teórica apropriada para embasar a literatura produzida pelos indígenas norte-americanos, e que se precisa focalizar o conhecimento tribal, ao levar em consideração “uma estrutura maior que os autores indígenas estão invocando, descrevendo, abordando e reconstruindo em suas escritas e, como tal, como sua (re) instrumentação cultural e linguística sustenta-se em si mesma como uma teoria nativa.” (KELSEY, 2008, p. 10)²⁰

Kelsey (2008) baseia seus estudos no conhecimento tribal, ou seja, nos sistemas de linguagem e pensamentos singulares de cada tribo ou grupos de tribos com bases culturais similares (as nações indígenas). Seus estudos concentram-se no conjunto de conhecimentos e conceitos dos Dakota, nação à qual Zitkala-Ša pertenceu e partem do pressuposto de que alguns instrumentos acadêmicos utilizados no estudo de textos não canônicos são, de certa forma, inadequados ao estudo de textos indígenas, pois realizam sua leitura fora de seus contextos tribais e seus termos culturais definidos. Dessa forma, os textos são vistos apenas do ponto de vista do antropólogo ou do crítico literário com instrumentos de análise voltados à cultura eurodescendente, dando ensejo às generalizações e estereótipos apontados por

¹⁹ *The creatures in native literature are seldom mere representations of animals in nature or culture, wild, domestic, generic, or otherwise; however, there is an unnamable presence, the traces of a familiar nature, comic motivation, native reason, and the introspection of authors.*

²⁰ *The larger Native cultural framework that indigenous authors are invoking, describing, engaging and remaking in their writings, and, as such, how this cultural and linguistic (re) tooling stands on its own as Indigenous theory.*

críticos literários voltados aos estudos de escrita indígena norte-americana, como Krupat (1989) e Vizenor (1998).

Alguns dos conceitos abordados por Kelsey em seu estudo, como a formação de vínculos entre os membros da tribo (Tiošpaye), vão aparecer na obra de Zitkala-Ša:

Ao mesmo tempo em que conceitos de nação e soberania são introduções relativamente recentes nos discursos, os Dakota já possuíam claramente uma identidade de pré-contato, que era formada através de relacionamentos e relacionalidade: o tiošpaye, ou família extensa. Esta unidade social forma a base da afiliação a um bando e é mais ampla, interligando-se com outros bandos de Dakota, Lakota, e Nakota. Devido ao fato de que estes três ramos da "Nação Sioux" se considerarem como parte do mesmo povo, cuja existência implicava o estabelecimento de um relacionamento com os outros, há um discurso nascente sobre nação, ou, nesse caso, identidade do bando ou do tiošpaye. (KELSEY, 2008, p. 27)²¹

Este senso de comunidade será um ponto essencial a ser abordado na literatura indígena e principalmente na obra de Zitkala-Ša, que descreve e reconstrói, em diversos de seus contos e narrativas autobiográficas a vida tribal e as relações entre os diversos membros da comunidade, como pais e filhos, jovens e anciãos, conforme será estudado mais adiante na análise das obras.

Pelas razões acima, pode-se observar porque escritores como Zitkala-Ša e outros de sua época e etnia não conseguiram evidência ou uma atenção séria por parte de escritores, literatos, ou mesmo acadêmicos, sobre seus trabalhos. A origem dos autores, de seu contexto social e físico gerou uma forma de separação e categorização desses trabalhos como obras não merecedoras de uma análise mais apurada. Por esse motivo, os textos indígenas do período em que Zitkala-Ša viveu e escreveu passaram a ser revistos e examinados quase cem anos após sua escrita. Kelsey (2008) alerta para a necessidade, então, da busca de um aparato de análise que consiga abarcar os textos literários indígenas sob pena de perder-se a amplitude de sentidos desses textos:

A teoria está tão profundamente entrelaçada com a cultura que uma falha em proceder à leitura de textos literários fecha cada tipo de narrativa sobre como nós a compreendemos como literatura. Igualmente, aplicar um aparato não apropriado a

²¹ *While concepts of nation and sovereignty are relatively recent introductions to discourses, the Dakota clearly had a form of precontact identity that was formed through relationships and relationality: the tiošpaye, or extended family. This social unit forms the core of band affiliation and its larger interweaving with other bands of Dakota, Lakota, and Nakota. Because the three branches of the "Sioux Nation" viewed themselves as being part of the same people whose existence was predicated upon establishing their relationship to each other, there is a nascent discourse of nation, or in this case band or tiošpaye identity.*

um texto colonizado pode ter o efeito de revitimizar os povos cujas experiências são apresentadas naquele texto. (KELSEY, 2008, p. 12)²²

Quirk e Scharnhorst (1994) e Krupat (1989) concordam que a leitura, a escrita, a produção e reprodução de textos literários são cultural, política e economicamente condicionados. Isso equivale a dizer que os processos de produção e divulgação de textos literários muitas vezes deixam de fora autores cujas características não se encaixam na denominação de eurodescendentes, masculinos, ou de posição social ou econômica mais elevada. Para Krupat (1989), além das relações de poder que formam o cânone literário, ou seja, as obras consagradas e consideradas essenciais como literatura, há o papel da academia. O que é ensinado na academia também determina a escolha dos trabalhos canônicos ou não, portanto, enquanto os textos etnicamente marcados como os textos indígenas não constituírem conteúdo a ser discutido na academia, eles não existirão como textos literários, algo que vem ocorrendo apenas nos últimos anos, pela insistência de autores como o próprio Krupat.

Segundo Lukens, embora a frenologia e a craniologia tenham sido renegadas como ciência, elas continuam existindo no cânone literário: ainda há separações de “escrita étnica”, e divisões das bibliografias, que diminuem a possibilidade de autores não anglo-saxônicos, e não pertencentes ao sexo masculino serem conhecidos nos EUA. A autora aposta na descrição da “literatura americana sem fronteiras”, na qual os textos redigidos por autores negros, nativo-americanos e por mulheres não sejam considerados ilegítimos aos olhos de uma cultura hegemônica, pois eles oferecem a literatura híbrida, que reconstrói a paisagem, como numa velha lenda em que o povo da água que constrói a terra buscando sujeira do fundo do mar (LUKENS, 1991, p. 203).

Os estudos de história, em geral, mostram os indígenas como grupos de pessoas que precisam ser cuidados, guiados, e ensinados – especialmente quando se considera todas as tentativas de “domesticação” dos “selvagens”, ou de sua conversão ao Cristianismo. A mitologia do indígena e sua forma de educação por meio de histórias, sejam elas acontecimentos reais de um grupo tribal específico, ou lendas e mitos de origem, transformando assim a tradição oral e pictórica como essencial à sobrevivência da comunidade, educação e intercâmbio cultural, podem ser apontadas como razões para a classificação da escrita indígena como infantil e dotada apenas de interesse exótico, uma literatura produzida por crianças primitivas. Essa afirmação é verdadeira com relação aos

²² *Theory is so deeply entwined with culture that a failure to engage in the reading of literary texts closes off any sort of narrative about how we understand it as literature. Similarly, applying an inappropriate theoretical apparatus to a colonized text can have the effect of revictimizing the peoples whose experiences are represented in that text.*

índigenas escritores até o início do século XX, período no qual as *boarding schools* e outras políticas tentavam apagar os traços da cultura indígena, seja pela educação branca, seja pelas guerras índias, quando as tribos se revoltavam contra as determinações governamentais.

2.4 O TRICKSTER

O *trickster* é um tropo, a figuração selvagem do xamanismo, soberania e sobrevivência (survivance) em muitas histórias nativas. As histórias de *trickster* são a piada da criação, o engodo aos costumes, as causas e as conexões na literatura nativa. As marcas das identidades nativas estão mais próximas dos silêncios enganadores no senso comum do que nas histórias pechinchadas e nas narrativas de dominação. Esta conexão da variedade cultural nativa incluiria e abarcaria alguns políticos do país, aqueles que receberam cocares de guerreiros, enganados por cachimbos da paz, zombados por adoções obscuras, e presenteados dubiamente com nomes descritivos. (VIZENOR, 1998, p. 91)²³

O *trickster* é uma figura recorrente na tradição indígena. Especialmente autores que estudam o Pós-colonialismo, como Ashcroft (2002) e Souza (1994) afirmam que procedimentos como ironia, humor e apropriação da linguagem para subvertê-la são características do discurso de resistência das pessoas que foram silenciadas. Esta pode ser considerada uma ação do *trickster*, traduzido livremente como “o embusteiro” (SMITH, 1994).

O termo é utilizado para descrever um deus, deusa, espírito, homem, mulher ou animal antropomorfizado, ou uma mistura desses elementos, que prega peças, desobedece, quebra regras do universo, dos humanos e de outros deuses ou deusas. Trabalhar com esta personagem não é uma tarefa fácil, porque eles aparecem diferentemente nas diversas tradições. Ele tem matizes culturais que muitas vezes podem escapar aos leitores acostumados com obras escritas pela cultura dominante, e muitas vezes são interpretados erroneamente pelo filtro da cultura do intérprete. O intérprete indígena, ao reproduzir as histórias do *trickster*, também utiliza sua estilística e sua ourivesaria textual: ele faz escolhas, e tais escolhas são decorrentes não apenas do coletivo – história e histórias contadas e recontadas oralmente por séculos – mas do individual – da re-criação particular por um contador de histórias de um evento mítico, social ou histórico a partir de seu próprio filtro individual e

²³ *The trickster is a trope, the wild figuration of shamanism, sovereignty, and survivance in many native stories. Trickster stories are the tease of creation, a ruse of manners, causes and connections in native literature. The traces of native identities are closer to the tricky pauses in common sense than to dickered histories and narratives of dominance. This varionative connection would include and embrace some national politicians, those who have been touched in a warrior headdress, tricked by peace pipes, teased by obscure adoption, and given the dubious gifts of descriptive names.*

cultural, amalgamados e baseados nas necessidades e gosto da audiência (BALLINGER, 2004).

Outro elemento que Ballinger aponta como dificuldade à transcrição de histórias que possuem o *trickster* como personagem primário ou secundário é a falta, justamente, do contador de histórias e de todas as inflexões orais, expressões e gestos que acompanham os sentidos incorporados às narrativas. Os *tricksters* estão imersos em dois níveis, como os mitos: eles são a história. Mas também eles são a linguagem. Eles recuperam os animais totêmicos e as lendas de origem e, portanto, fazem parte da história, seja como protagonistas ou como coadjuvantes, mas também operam no nível da escrita, presentes nas fórmulas e na pluralidade de sentidos da narrativa.

A oralidade na vida do indígena norte-americano vai muito além do mero entretenimento: é essencial como sentido em si, como parte de uma cerimônia que reforça o poder da palavra, com mudanças de dramaticidade por parte dos contadores habilidosos, entre outros aparatos orais, assim como o andamento intencionalmente retardado ou acelerado, mudanças de vozes para as diferentes personagens, além da transmissão de um conjunto de valores sociais e morais que permeiam as histórias do *trickster*.

Ballinger reforça o papel do contador de histórias e de sua importância:

Poucos pesquisadores antigos investigaram a Estética Indígena americana além destes traços óbvios. As traduções passadas das histórias indígenas americanas frequentemente buscavam apenas transmitir um conteúdo literal e contexto cultural, sem considerar como o contador de histórias poderia ter estruturado a história artisticamente. Esta abordagem não levou apenas a traduções monótonas, mas também a traduções que ignoraram amplamente a estética indígena de contar histórias. (BALLINGER, p. 11 2004)²⁴

Ballinger ainda classifica as histórias do *trickster* como combinações, repetições, atos e eventos que criticam a experiência cultural e sugerem as falhas humanas e a incapacidade do ser humano de viver papéis e posições sociais a ele destinados. Uma segunda forma de histórias de *trickster* tem como foco a capacidade inata e na imperfeição como um todo. Sobre a forma das narrativas de *trickster*, Ballinger também traz informações importantes:

As histórias do *trickster* podem ser apresentadas como narrativas breves, que resumem encontros com uma simplicidade burlesca, assim como contos desenvolvidos com mudanças de diálogo e de cenas, ou ciclos como aqueles que interligam muitos contos e uma narrativa que dura uma hora ou mais. Além disso,

²⁴ *Few early researchers probed American Indian aesthetics beyond these obvious traits. Past translations of American Indian stories often aimed to convey only literal content and cultural context without considering how the storyteller might have shaped the story artistically. This approach led not only to dreary translations but also to translations that largely ignored American Indian storytelling aesthetics.*

as histórias de *trickster* são comumente "marcadas com características formais recorrentes, que fornecem um fundo de expectativas." Em particular, as histórias são geralmente ahistóricas (apropriadas para histórias classificadas como mitos) e apenas ocasionalmente passadas em um cenário identificável (e nessas poucas vezes, apenas para propósitos de verossimilhança). (BALLINGER, 2004, p. 11)²⁵

O *trickster* indígena, muitas vezes, assume uma forma intermediária – nome de animal, atitudes e forma humana; forma de animal, atitudes humanas; seres humanos com nomes ou características animais; um amontoado impreciso de pistas construídas de linguagem que, como o próprio *trickster*, engana ou confunde a audiência sobre sua natureza. A ligação específica da figura do *trickster* com a linguagem é abordada por Vizenor em diversos de seus livros e reforçada por outros estudiosos, como Ballinger (2004).

Como personagem, o *trickster* será o gaio-azul, o corvo, o coelho, algumas vezes o sapo em algumas culturas, Iktomi, a Aranha (entre os Dakota), mas sua personificação mais famosa é Coiote, difundido em muitas tribos norte-americanas, algumas vezes com nomes específicos, como Ma'í, em sua representação entre os Navajos. Há outras classificações das histórias do *trickster*, como a classificação de Gallen Buller (*apud* GILL E SULLIVAN, 1992), baseadas no Coiote dos Comanches e divididas quanto ao assunto: tentativas do Coiote de imitar outros animais; seu relacionamento com indígenas; seus relacionamentos com e tentativas de enganar os brancos; e suas tentativas de administrar problemas do século XX, em narrativas originais que utilizam as personagens míticas, ou adaptações de autores de histórias antigas. Quando Coiote tenta enganar outros animais, ele raramente sai vencedor, mas quando procura enganar pessoas, geralmente é bem sucedido, especialmente nas ocasiões em que utiliza seus dons de engano contra brancos ou ameaças aos indígenas. (GILL & SULLIVAN, 1992)

Ballinger (1998) ainda coloca outra classificação, feita pelos próprios indígenas. Os Dakota dividem as histórias dos *tricksters*, assim como suas histórias da oralidade em geral em dois itens:

- *Ohunkakan stories* (histórias míticas Lakota).
- Mitos - *ohunkakan* histórias “construídas” para serem contadas apenas depois que o sol se põe, mas não para serem acreditadas. São modificadas, símiles criados, e suas referências e alusões são facilmente compreendidas por adultos e crianças indígenas treinadas

²⁵ *Trickster narratives may be presented as brief anecdotes that compress encounters with burlesque simplicity, as developed tales with exchanges of dialogue and scene shifts, or cycles as that weave many tales into a narrative lasting an hour or so. Further, trickster stories are commonly "marked by recurrent formal features, which provide a background of expectations." In particular, tales are usually ahistorical (appropriate enough for stories generally classified as myths) and only occasionally set in an identifiable location (and in those few instances, usually for purposes of verisimilitude only.*

para isto, com o instrumental para compreender o mecanismo da pedagogia indígena. O *trickster* se encaixa geralmente nesta categoria, mas nem sempre.

- Lendas e/ou fatos históricos, a *wosyakapi*, envolvendo eventos relativos à memória da tribo, narrativas de como a tribo resolveu seus problemas no passado, como um de seus integrantes chegou ao poder, ou eventos similares. Nessas histórias, o *trickster* aparece em forma de visão, aviso, muitas vezes como um conselheiro, não confiável, ou mesmo como aquele que tenta aplicar um embuste ao homem, à mulher, à criança, à tribo.

Outras características das histórias de *trickster* na oralidade são suas aberturas e finalizações com frases formais, como a “era uma vez” e o “viveram felizes para sempre” dos contos de fada, com práticas e técnicas específicas de contar histórias. No caso das fórmulas indígenas dos *tricksters*, que variam entre as diversas nações, podem-se citar como: “Coiote passava por lá.” ou “Muitos invernos atrás” ou “Há muito tempo, quando o povo Lenape (modo da tribo Delaware autodenomina-se) vivia no leste.”; e para terminar “E depois dali, o que será que Ikto fará?” Estas finalizações, porém, abrem para novas continuações, deixando as histórias do *trickster* em aberto. (BALLINGER, 1998, p. 14)²⁶

Os protagonistas das histórias do *trickster* são muito conhecidos pelas tribos que o adotam, e estas personagens não precisam ser apresentadas à audiência quando as histórias são contadas. Há ciclos do *trickster* e desenvolvimentos lineares dentro destes ciclos. Às vezes, os *tricksters* evoluem de erráticos e teimosos a pessoas melhores e mais socializadas e responsáveis. Em alguns ciclos, o *trickster* evolui de maneira positiva, mas esta não é uma regra. Porém, a maioria das histórias pode ser contada independentemente, sem nenhum prejuízo à sua compreensão global, sem a necessidade de sua conexão com outras partes da história. O mesmo *trickster* muitas vezes pode ser um herói (mesmo que na maioria das vezes quase por acidente e levado pelo acaso, ou por interesses totalmente egoístas) ou um completo tolo, motivo de chacotas e humilhações. O final pode mostrar mudança nas atitudes de um *trickster*, tornando-o um ser melhor, ou uma lição bem merecida por seu mau comportamento, o que diverte e ensina a plateia.

Duas características dos *tricksters* que interessam a Zitkala-Ša e ao escritor indígena focalizando a resistência em geral são sua imortalidade e também seu posicionamento à margem da sociedade, paradoxal e instintivo; seu papel entre os deuses, como ser mítico, e também como palhaço, pode ser positivo ou negativo, e seus comportamentos são usados

²⁶ “Coyote was going there”, “Many snows ago”; “Long ago, when Lenape people lived in the East”. “And from now on, who knows where Ikto went next?”

como exemplo da forma errada de se agir. Ao mesmo tempo, os *tricksters* de quase todas as tradições indígenas são apontados como os inventores da linguagem. Não são apenas os inventores da linguagem, como são também seus usurpadores e detratores, apoderando-se dela para enganar e subverter. Assim, eles se colocam dentro da sociedade como parte essencial das histórias educativas e recreacionais, mas, ao mesmo tempo, à margem da sociedade, mostrando, geralmente de forma bem humorada, quais as consequências sofridas por aqueles que desrespeitam as regras da convivência natural, social, moral, familiar ou sexual.

A maioria das histórias indígenas mostra o *trickster* do gênero masculino, com seus motores de ação geralmente colocados em funcionamento por gula, luxúria, vaidade, inveja, entre outros. Tanto Iktomi, o *trickster*-aranha, quanto sua representação no mundo físico, o *medicine-man* chamado *Heyokah*, o palhaço ritual, são considerados sagrados (*wakan*) entre o povo Dakota. Ambos são ligados aos seres-trovão, pois Iktomi é filho de Wakinyan, o Pássaro do Trovão, sempre encoberto pelas nuvens. O *heyokah* é o curador, que cura pelo riso. O *heyokah* também age como uma ponte entre o humano e o sagrado, além de testar a atenção de todos contra os outros embustes mortais aos quais a tribo está exposta. Um *heyokah*, para ser escolhido para tal honra pela tribo, precisa ter uma visão de Iktomi, ou dos seres-trovão. A partir daí há um longo treinamento, para que se organize o caos que o próprio *trickster* deverá provocar na vida de seu representante e por meio dele. Por isso, ele cura e ensina ao agir exatamente da forma contrária à que a sociedade espera. (WALKER, 1991)

Ambos, o *heyokah* e o *trickster*, vão aparecer na obra de Zitkala-Ša, *Sun Dance Opera*, enquanto Iktomi é a personagem recorrente mais importante em *Old Indian Legends*. Eles serão analisados na obra da autora no próximo capítulo e sua natureza será esclarecida na sequência do texto.

Iktomi é conhecido por diversos nomes nas diferentes tribos e dialetos Sioux/Oyate: Unktomee, Ikto, Ictinike, Iktomi, entre outros similares. Também está presente na obra de outros autores de tribos da Nação Dakota, como Charles Eastman e Ella Deloria. Trata-se de peça importante na educação Dakota, uma vez que suas histórias são usadas não apenas como forma de entretenimento, mas como alerta. A retomada de Eastman da personagem Unktomee em seu *Wigwam Evenings* é ilustrativa. Em seu texto, esta figura mitológica era certamente uma das preferidas das crianças, ensinando-lhes a não serem mesquinhas ou como fugir das traças de outros *tricksters*, inclusive do homem branco. Dia Nublado, a vovó contadora das histórias relatadas por Charles e Elaine Eastman, explica a natureza da personagem:

Agora, meus netinhos, devo falar-lhes sobre aquele que é bem conhecido no mundo encantado de nosso povo. Ele é um grande viajante, parece conhecer o mundo todo

e está sempre de bom humor, mas também é um embusteiro desavergonhado e costuma pregar muitas peças naqueles que encontra pelo caminho. Ninguém é tão esperto e tão malandro quanto Unktomee, a Aranha; contudo, ele se mostra como se fosse uma simples e inocente criança!

São muitas as suas aventuras. Às vezes ele consegue enganar muito bem os povos animais, mas outras vezes são eles que o superam em esperteza. E ainda assim ele simplesmente ri desbragadamente diante de seu próprio infortúnio! Temos todos que conhecer as histórias de Unktomee e os seus furtivos truques para aprendermos a ficar em guarda contra esses velhacos que se aproximam de nós disfarçados de amigos. (EASTMAN, 2003, p. 53)

Iktomi engana, mas acaba quase sempre preso nos truques criados por si mesmo para enganar outras pessoas e animais. Ele é normalmente identificado com o totem da aranha, embora seja um *shape shifter* (transmorfo, um ser que assume outras formas por algum dom mágico inerente, ou por algum poder recebido dos espíritos da natureza). Sua forma também é indefinida entre humano e animal, como pode ser observado pela fala dos informantes indígenas de Walker (1991): “Iktomi tinha o tamanho de um homem comum. Seu corpo era grande e redondo, como o de um inseto. Suas pernas e braços eram finos como os de um inseto. Suas mãos e pés eram grandes e longos e muito poderosos. Ele usava roupas de pele de gamo, e tinha um manto feito de pele de racum.” (WALKER, 1991, p. 101)²⁷

Em resumo, podem-se observar algumas características nas histórias do *trickster*, ou do embusteiro na cultura indígena norte-americana como um todo, a saber:

O protagonista é conhecido amplamente e divulgado como tal naquele grupo específico: não é necessário apresentar *Old Man Coyote*, Gaio-azul, Coelho, ou outros para as tribos em que agem como *tricksters*. Contadores de histórias, ao dirigirem-se a audiências mistas ou não pertencentes a sua tribo, algumas vezes explicam rapidamente quem são.

As histórias têm estruturas formais de abertura e fechamento.

Uma das características mais importantes apontadas pela crítica especializada em textos indígenas e textos de resistência em geral é que, mesmo com a utilização de fórmulas para finalizar cada história, não há início ou final definitivo nas histórias do *trickster*. Eles podem participar de pequenos eventos, como pequenas piadas ou narrativas independentes, pequenas histórias interligadas e ainda independentes, ou sua história pode durar horas. O *trickster* engana a própria morte, renascendo na próxima história. Se ele (e muito mais raramente ela) morre, seu retorno na próxima história é certo. Isto ocorre algumas vezes sem nenhuma explicação, apenas como parte do acordo entre contador de histórias e audiência,

²⁷ *Iktomi was the size of an ordinary man. His body was big and round like a bug. His legs and arms were slim like a bug's. His hands and feet were large and long and very powerful. He wore clothes made of buckskin and had a robe made of coonskins.*

que conhece essa característica do *trickster*, às vezes com apenas algumas palavras de explicação para uma audiência desconhecadora desse acordo. Para contadores de histórias que transcrevem para audiências mistas ou brancas, como Zitkala-Ša, há apenas essas palavras explicativas: “The immortal Iktomi” ou, “Iktomi, o imortal” (ZITKALA-ŠA, 1901, p.35). Iktomi morre em duas lendas que ela narra. O mesmo ocorre ainda mais amiúde com Coiote, tanto nas histórias tradicionais quanto nas retomadas da personagem por autores modernos, com assuntos modernos, como o fazem Simon Ortiz e Vizenor em sua obra ficcional. (BALLINGER, 2004)

O *trickster* é, algumas vezes, o transformador benéfico das tradições orais, algumas vezes um tipo de herói por acidente, ajudando a mudar a forma do mundo e, às vezes, ele ou ela é o tolo humilhado:

Os poderes do *trickster* são “derivados de sua habilidade de viver intersticialmente nas fendas, nos entremeios nem uma coisa, nem outra, marginalmente, para confundir e escapar às estruturas da sociedade e à ordem das coisas culturais”. (...) As contravenções do *trickster* o colocam às margens da sociedade, ou mesmo além do social. De tal ponto privilegiado, ele radicalmente reorienta nossas percepções, liberando os humanos das fronteiras sociais e morais convencionais, e dramatizando novas formas de percepção e a possibilidade de novas ordens, mas também nos levando à “redescoberta das verdades essenciais, uma transavaliação e a reafirmação de uma ordem primal”. (BALLINGER, 2004, p. 24)²⁸

Agindo do lado oposto das regras e das convenções sociais, o *trickster* testa limites e mostra novas perspectivas e possibilidades, enquanto, paradoxalmente, sua ação nos limites das regras acaba reafirmando essas regras e seus limites. Desta forma, agindo errado, ele ensina como não se deve agir e cria limites sobre onde e como se deve agir socialmente. Suas histórias são repetidas indefinidamente em torno das fogueiras por educar crianças e divertir adultos. É este seu valor para a educação das tribos indígenas. Pela leitura de alguns estudiosos da figura do *trickster*, dos quais Ballinger (2004) e Vizenor (2008) são os mais importantes, podem-se inferir algumas características gerais da personagem, a despeito das diferenças sociais e culturais das tribos:

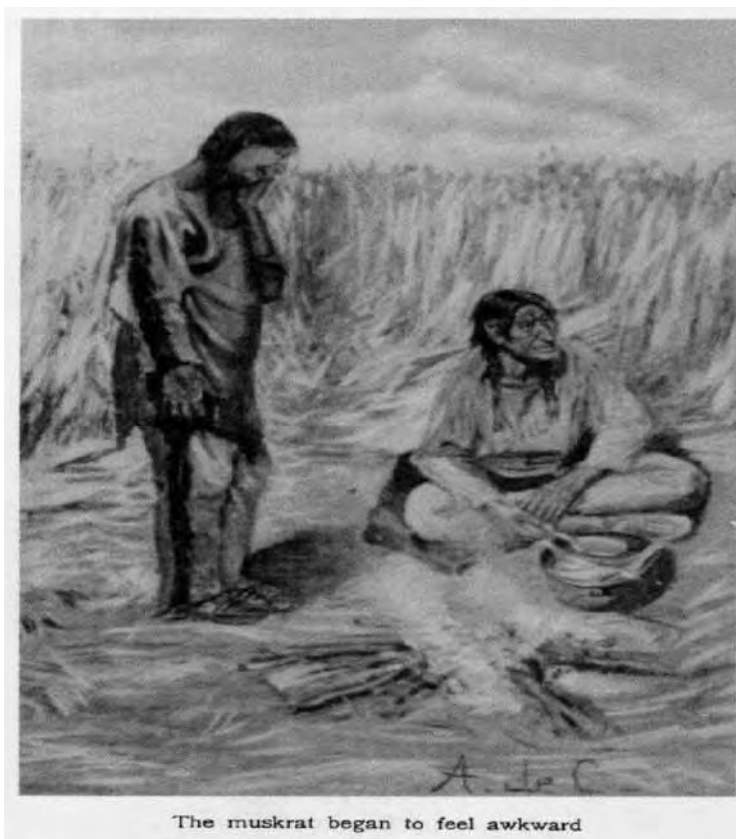
- Bufonaria.
- (Algum tipo de) sabedoria.

²⁸ *Trickster's powers are "derived from his ability to live interstitially the cracks, betwixt and between, marginally, to confuse and to escape the structures of society and the order of cultural things. (...) Trickster's contraventions place him at the margins of society or even beyond the social. From such a vantage point he radically reorients our perceptions, liberating humans from conventional social-moral boundaries and dramatizing new ways of perceiving and the possibility of new orders but also leading us to the "rediscovery of essential truths, a transvaluation of and the affirmation of a primal order:"*

- Gula (apetite físico) e lascívia (apetite sexual) superenfatuadas, com muita frequência.

- Poder de transformação – metafórico – quando transforma o mundo por meio da transmissão de suas experiências, do uso ou deformação da linguagem, além de seus truques. E o poder da transformação físico – por meio da mudança de forma. Enquanto vagueia pelo mundo, fora da sociedade, o *trickster* é muitas vezes aquele que dá forma ao mundo: Coiote dá chifres ao búfalo, e Iktomi é a causa dos patos terem seus olhos vermelhos.

- Além do poder de mudança de forma dos *tricksters*, há a identificação com algum tipo de animal totêmico, dependendo da tribo, de forma que o contador de histórias mistura e deixa a fronteira entre humanos e animais totalmente fluída e imprecisa. Na maioria das vezes é impossível estabelecer se a personagem é um humano que tem um nome de animal, ou um animal com comportamento humano. Exemplo claro disso é a ilustração de Angel de Cora (da tribo Winnebago) para *Old Indian Legends*, de Zitkala-Ša representando animais na forma humana e animais agindo como humanos (Fig.9 / Fig. 10). O animal, de acordo com os preceitos do Naturalismo, é aquele que é destituído de linguagem ou de inteligência, guiado pelos instintos e por comportamento bestial, enquanto para o indígena são “povos” (WALKER, 1991).



The muskrat began to feel awkward

Figura 9 - Ilustração de Angel de Cora para a lenda *Iktomi and the Muskrat*. A ilustradora humaniza as duas personagens animais: Iktomi, a Aranha, e o Rato Almiscarado. (ZITKALA-ŠA, 1902)



Figura 10 - Outra ilustração de Angel De Cora, agora para a lenda *Dance in a Buffalo Skull*. Desta vez, ao invés de transformar os animais em humanos, ela atribui características humanas aos animais, retratando os pequenos camundongos do campo em ações próprias dos seres humanos. (Zitkala-Ša, 1902).

- O *trickster* é contraditório, mas não é mau, e suas estratégias permitem colocar juntos pontos de vista conflitantes, pois sua identidade é desafiadora. O local onde o *trickster* existe e suas histórias forçam as fronteiras culturais do espaço, da comunidade, a dominação e o poder. O *trickster* ocupa uma posição de poder devido à sua habilidade de enganar pela linguagem, a partir de um lugar fora da sociedade, mas, ao mesmo tempo, desafiando seu poder e as regras subjacentes.

Ao se estudar o *trickster* nativo norte-americano, é muito importante ultrapassar a visão das dualidades, porque não há separação entre suas diversas faces. Ele ou ela é aceito

(a) do jeito que é: num espaço intermediário. Eles são a mediação entre os extremos, nem totalmente bons, nem totalmente maus, nem animais, nem palhaços, nem professores, nem humanos, nem heróis, nem bandidos, nem deuses, mas ligados a todos estes, e capazes de cumprir todos esses papéis. O *trickster* é aceito como um intermediário entre o sagrado e o profano, amado, respeitado, ridicularizado e, em sua essência, é um elemento essencial para a transmissão da cultura, da filosofia e da educação entre as comunidades indígenas norte-americanas.

O *trickster* como elemento mítico e literário traz algumas reflexões importantes para esta tese: seu poder na linguagem é mostrado por sua apropriação de forma a criar algo novo e diferenciado a partir do que já existe. Em muitas tradições, inclusive na tradição Dakota, o *trickster* criou a linguagem, como os informantes Dakota dizem a Walker (1991):

Iktomi foi a primeira coisa criada no Oeste que amadureceu. Ele inventou a linguagem. Ele viu todos os animais quando foram feitos, e os observou crescer. Então, ele lhes deu seus nomes. Ele era muito sábio em muitas coisas, e muito tolo em muitas outras coisas. Ele se deleitava em pregar peças em tudo. Ele enganaria homens e espíritos para conseguir algo deles, e ele os enganaria e mentiria para eles. Ele parecia um homem, mas era deformado. (WALKER, 1991, p. 106)²⁹

Iktomi não é apenas o criador da linguagem e nomeador das coisas, mas é o mestre de sua subversão. Ele é tão habilidoso em mudar de forma quanto em distorcer as palavras, dominando, assim, os disfarces que desafiam os conceitos culturais e sociais, e até mesmo a morte. A aranha é o animal totêmico que representa Iktomi na tradição Dakota devido à sua habilidade de locomover-se com facilidade todos os lugares possíveis, dos locais mais profundos das cavernas até o topo das árvores, sob o solo, sobre e acima do solo.

Iktomi aparece em quase todas as coleções de lendas Lakota e Dakota porque é engraçado e mostra com comicidade as falhas humanas (ele era como um homem, mas “deformado”, conforme afirmam os Lakota entrevistados por Walker, citados anteriormente); também é filho de um deus, Wakinyan, o Alado, mestre dos seres-trovão. Iktomi é paradoxal porque é enganador e egoísta, ainda assim ajuda a salvar uma tribo da ameaça de Iya, seu próprio irmão, em algumas versões tradicionais da lenda, como a compilada por Ella Deloria. Ele tem o poder de ajudar e mudar o caos, porém, agindo das margens da sociedade.

²⁹ *Iktomi was the first thing made in the West that matured. He invented language. He saw all animals when they were made, and watched them grow. So he gave them their names. He was very wise in many things, and very foolish in many other things. He delighted in playing jokes on everything. He would fool men and spirits to get something from them and would cheat and lie to them. He was like a man, but he was deformed.*

A característica de marginalidade dos *tricksters* permite sua operação nas sociedades por meio de suas brechas, de seus espaços vazios, especialmente nas fronteiras dos grupos dominantes, em uma margem tolerável de caos. Assim, fazem a sociedade refletir sobre si mesma com bom humor e ironia. Babcock-Abrahams (*apud* BALLINGER 2004) afirma ser por meio da desordem e das violações da ordem provocadas pelo *trickster* que a sociedade do indígena norte-americana é validada; ou seja, paradoxalmente, é na desordem que as regras são definidas, enfatizadas e validadas pelas consequências desastrosas de sua violação. A antiestrutura da quebra de valores define os valores, assim como as margens definem a forma de uma sociedade.

Segundo Ballinger (2004), a quebra de regras existe para subverter a ordem, mas também para mostrar uma perspectiva totalmente nova. Assim, ao transformar a paisagem e os animais dentro da paisagem, como nos mitos de criação, o *trickster* também ajuda a moldar a geografia social do mundo indígena, auxiliando a ordem cósmica em que os seres humanos estão inseridos. Por meio do seu contato com a natureza, o *trickster* também forma hábitos e estabelece limites e laços dentro da convivência social, ao satirizar a sociedade e o caos que ela seria sem tais limites.

A despeito das instâncias descritas acima das histórias do *trickster* satirizando a sociedade ou suas convenções, a maior parte da sátira social é direcionada aos próprios *tricksters*, ou melhor, ao *trickster* dentro de cada um de nós. Nosso riso ao seu egocentrismo indisciplinado e carne fraca de vontade define os Inimigos psicomorais da natureza de nossa humanidade. Repetidamente vemos as desventuras que se tornam divertidas e que acomete os *tricksters* (e a nós também) quando são levados por seus desejos e apetites individuais, agem sós ou como se eles não “tivessem nenhuma família”: ou projetam suas energias em direção a outros como alguma forma de agressão. (BALLINGER, 2004 p. 71)³⁰

O maior pecado do *trickster*, portanto, é sua alienação da sociedade e ele ou ela, por caminhos tortos, reforça a importância da vida social, essencial aos indígenas e parte de seu modo de viver. O fato de ele não ter família é o maior medo e ultraje para um indígena. Perder a comunidade é provocar a ira do universo contra si, uma vez que a vida nos desertos, montanhas e planícies era muito difícil para quem convivia em comunidade, mas impossível para uma pessoa só. Porém, apesar da inabilidade do *trickster* em viver em sociedade, suas histórias sempre têm um contexto social. A filosofia da interdependência entre os seres e a

³⁰ *In spite of the above instances of trickster stories satirizing society or its conventions, most of the social satire is directed against tricksters - or rather, the trickster in each of us. Our laughter at their undisciplined egocentricity and weak-willed flesh defines the psycho-moral limits and the nature of our humanity. Time and again, we see the usually amusing misfortune that befalls tricksters (and us, as well) when they are driven by individual desires and appetites, act alone or as though they do not "have any family:" or project their driven energies onto others as aggression of one sort or another.*

ética e moral que permeia as relações faz parte não apenas da complexidade de uma sociedade indígena, mas de seu cotidiano. Viver fora da sociedade é, no mínimo, uma perda de identidade dolorosa e terrível. E o *trickster*, agindo sozinho e motivado apenas por seu próprio ego, vai contra a identidade social. Sua falha é a falha humana dos seres não adaptados ao grupo.

Mesmo sabendo de sua incapacidade de viver em sociedade, o *trickster* tenta essa convivência, e é sua tentativa que se torna cômica, pois ele próprio sabota suas chances, vitimado pelos desejos egoístas, que geralmente o levam a resultados irônicos ou cômicos. Seus truques não funcionam quando direcionados à sociedade, ou quando ele busca proveito próprio, ao invés do bem comum. Histórias do *trickster* tentando ascender socialmente com base em truques sujos, por exemplo, em histórias nas quais recebe outros animais ou pessoas em sua casa, ou quando é recebido por eles, mostram-se desastrosas ao próprio *trickster*.

A comunidade tem regras para receber convidados e para o ato de preparar e dividir a comida. Essas regras serão abordadas na obra de Zitkala-Ša e vão aparecer detalhadamente em mais de uma parte de sua obra. Ao manipular e violar essas regras sociais, o *trickster* paga caro. Autores atuais de ascendência indígena, como Simon Ortiz (nação *Pueblo*) e Leslie Marmon Silko (*Laguna Pueblo*) também o representam em suas obras, especialmente como figura emblemática da sobrevivência indígena, pois, mesmo morrendo, o *trickster* volta sempre vivo na próxima história.

2.5 ESTRATÉGIAS DE RESISTÊNCIA

A linguagem e a literatura podem ser utilizadas como instrumento de resistência. O termo foi utilizado pela primeira vez por Kanafani, um crítico paquistanês, quando se referia à literatura de seu país (ASHCROFT, 2002). Em 1987, Barbara Harlow escreveu um livro considerado essencial à compreensão do termo resistência quando se refere à literatura. Ela também enfatiza o poder da linguagem como instrumento político:

A própria escolha da linguagem na qual escrever é em si uma afirmação política da parte do escritor e precisará ser considerada em cada caso, de autor a autor, país a país. O debate sobre a linguagem é crucial para a discussão da literatura de

resistência, envolvendo como o faz, questões sobre o autor e sobre seu contexto, assim como assuntos sobre a interpretação e o público. (HARLOW, 1987, xviii)³¹

Portanto, há uma ligação muito importante entre linguagem e poder. As crianças nativas eram forçadas a falar apenas a língua inglesa nas *boarding Schools* como forma de dominação. Como foi visto item anterior, o *trickster*, figura central para a resistência em muitas tribos, criou a linguagem e se utiliza dela para confundir, enganar, mas também para curar e ensinar, assim, ele também tem o poder sobre a linguagem e sua subversão.

A literatura de resistência desafia a história, mas também se torna seu complemento, a partir do momento em que apresenta o ponto de vista daqueles que não têm oportunidade de ser ouvidos pelos caminhos oficiais da história. Escritores resistentes utilizam-se de símbolos e metáforas para demonstrarem sua imagem e fazerem sua voz ouvida, principalmente porque o dominante “nós” tentará manter os dominados ausentes. Sobre o assunto, Harlow afirma que:

As narrativas de resistência, em contraste, mostram o contexto histórico e social que produziu esses símbolos e imagens. Sua análise e a documentação das condições culturais e ideológicas de seu enredo, personagens e espaço da narrativa desafiam certas convenções literárias que foram sustentadas pela história do romance clássico. Contudo, como os romancistas modernos e pós-modernos, os escritores de narrativas de resistência fazem experiências com estruturas de cronologia e continuidade temporal, e tal experimentação é mais que virtuosidade formal. É parte de seu desafio histórico, sua busca por acesso à história que necessita de uma reescrita radical da versão historiográfica do passado, que dá proeminência de lugar ao calendário ocidental dos fatos. (HARLOW, 1987 p. 85-86)³²

A ausência do indígena da história oficial já foi comentada no item referente à literatura indígena. Vizenor, em vários de seus livros, demonstrou os mecanismos pelos quais a ausência do nativo é representada. Os escritores indígenas norte-americanos, entre eles Zitkala-Ša, questionam seu tempo e o registro histórico. Uma vez que o indígena não é registrado na história oficial e dominante, os escritores fizeram de seus contos recuperados da

³¹ *The very choice of the language in which to compose is itself a political statement on the part of the writer and will need to be considered in each case, from author to author, country to country. The debate on language is crucial to a discussion of resistance literature, involving as it does questions of writer and background as well as issues of readership and audience.*

³² *Resistance narratives by contrast display the historical and social context which produced such symbols or images. Their analysis and documentation of the cultural and ideological conditions of their plot, characters, and setting also challenge certain literary conventions which have been sustained through history of the classical novel. Although, like western modern and postmodern novelists, the writers of resistance narrative experiment with structures of chronology and temporal continuity, such experimentation is more than formal virtuosity. It is part of their historical challenge, their demand for an access to history which necessitates a radical rewriting of the historiographical version of the past which gives prominence of place to a western calendar of events.*

tradição e de seus relatos autobiográficos as ferramentas para o questionamento da história oficial.

Com relação ao tempo, Zitkala-Ša trabalha com o presente e o passado de seu povo, utilizando-se do tempo mítico e do tempo natural em suas histórias. Ela não conta o tempo em horas, minutos, segundos, mas em luas, sóis, batidas do coração. Os meses são contados em luas, enquanto os anos ou períodos maiores de tempo são contados em estações climáticas. Mesmo indo para uma escola com o tempo contado da forma ocidental, com relógios, Zitkala-Ša viveu um período em que o tempo era contado da forma antiga pelos indígenas e, portanto, como forma de preservar sua cultura, manteve em sua escrita a primeira maneira que conheceu para marcar o tempo.

O poder de abstração, de transformação do tempo e de subversão da linguagem como forma de resistência em Zitkala-Ša serão estudados no próximo capítulo. Em primeiro lugar, far-se-á uma introdução, questionando sua classificação literária ou as tentativas dessa classificação. Em seguida, as três obras propostas para a análise na presente tese serão vistas detalhadamente.

3 ANÁLISE DAS OBRAS

3.1 O ESTADO DA QUESTÃO

A tese da pesquisadora Dexter Fisher, hoje Dexter Cirillo, *The Transformation of Tradition: a Study of Zitkala-Ša and Morning Dove, Two Transitional American Indian Writers*, resultado de seu doutorado pela New York University em 1979 é a primeira obra a respeito da autora, rompendo com décadas de ostracismo. A tese não chegou a ser publicada, mas gerou diversos artigos no mesmo ano e nos anos seguintes, sendo o mais importante “The Evolution of a Writer”, da própria Fisher, publicado no mesmo ano.

Heflin (1997) analisa o trabalho de Zitkala-Ša juntamente com obras de outros autores, observando sua similaridade com a ruptura gerada pelos escritores modernistas e, principalmente, sua busca pelo primitivismo e a conciliação com o passado. Heflin ainda afirma que os 75 livros publicados por índios ou mestiços na designada *Renascença Sioux*, na qual Zitkala-Ša estava inserida, acabaram por colaborar com a ressurreição do “nobre selvagem” por meio da literatura. Porém, enquanto outros escritores da chamada *Renascença Sioux* se preocuparam, em seus escritos, em preservar um estilo de vida que morria para que os brancos o compreendessem, Zitkala-Ša optou por sua indianidade, falando abertamente que “preferia continuar uma pagã”. Por este motivo, caiu no desgosto das autoridades da assimilação indígena, como Henry Pratt, seu ex-patrão na Carlisle School.

Os textos dos escritores participantes da *Renascença Sioux* são assim descritos por Heflin:

Seus textos complexos contêm histórias sobre si mesmos e sobre suas experiências tribais e não tribais, revelando (...) seres humanos muito complexos, interculturais que tentam com muita vontade, e nem sempre com muito sucesso, fazer o que é certo para suas famílias, suas tribos, a nação Sioux, e mesmo seu país mas primariamente para si mesmos. (HEFLIN 1997, p. 20)³³

Analisar a obra de escritores como Eastman, Standing Bear, Morning Dove, Zitkala-Ša, segundo Heflin (1997), requer muito mais do que simplesmente examinar os trabalhos em si, mas também a teia de bases culturais e de estruturas em que eles estão fundamentados.

³³ *Their complex texts contain stories about themselves and about their tribal and nontribal experiences, revealing (...) very complex, intercultural human beings who try very hard, and not always very successfully, to do what is right for their families, their tribes, the Sioux Nation, and even their country, but primarily themselves.*

Essa contextualização precisa ultrapassar a análise das meras diferenças entre as duas culturas nas quais estes autores estão inseridos, a indígena e a euroamericana – e tampouco se deve simplificar a cultura indígena, que possui diversas ramificações, algumas parecidas, outras bem diferentes entre si, ainda mais se as análises buscam provar a “pureza” do autor dentro de alguma das culturas, ou sua “autenticidade”.

A inovação de Heflin (1997) foi ter comparado Zitkala-Ša e os outros autores da Renascença Sioux com os autores do Modernismo contemporâneo. Heflin considerou a Renascença Sioux como um movimento de características modernistas, apontando especialmente suas relações com o primitivismo em *The Waste Land*, de Eliot. Além disso, ela demonstrou que o experimentalismo e o primitivismo dos escritores Sioux foram inspiração para autores como Ezra Pound e T.S. Eliot, como pesquisadores dos mitos e lendas que foram avaliados sob novos aparatos de análise, como teorias psicanalíticas e os estudos do subconsciente. Assim como Jung acreditava que tudo estava relacionado no nível do inconsciente coletivo, os Sioux acreditavam na unidade de todos os seres em um nível não visível. A oração/saudação “*Mitakuye Oyasin*” (que significa “somos todos parentes”, “por todos os nossos parentes” ou ainda, “somos todos ligados”) pode comprovar essa afirmação. Lisa (1996) discute a figura pública de Zitkala-Ša, contrastando os estereótipos de *squaw* e de princesa. A partir deste contraste, revela um painel da vida de Zitkala-Ša, mostrando seu lado ativista em comparação à sua infância e adolescência, com base em seus dados biográficos e autobiográficos. Lisa (1996) faz um levantamento de todas as notícias de jornal sobre a autora e como ela construiu sua imagem ao deixar os leitores acreditarem nas lendas criadas em torno de si, sem desmenti-las.

MacBain (2004) analisa, em sua tese, representações de contato racial na literatura norte-americana do século XIX em obras como *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*, de Poe e duas obras de Charles Chesnutt. O segundo capítulo da obra aborda *American Indian Stories*, de Zitkala-Ša.

A grande maioria dos estudos citados acima e outros estudos sobre Zitkala-Ša relembram sua vida e carreira como um grande redemoinho de confusão e de conflito interno, incluindo a contradição de uma índia ‘híbrida’ e assimilada tentar ser uma índia completa, tradicional e ‘pura’. Ela, porém, não foi avaliada como alguém que assume sua identidade indígena, juntamente com uma posição política clara na luta pelo reconhecimento do valor de seu povo como cidadão e como ser humano:

Para Dexter Fisher, “a linguagem se tornou a ferramenta de articulação da tensão que Bonnin experimentou por toda a sua vida entre sua herança com seu imperativo de tradição e a inevitável pressão da aculturação” De acordo com a tese de Fisher, Bonnin era “controversa até o fim – uma mistura curiosa de romantismo e individualismo agressivo.” (HEFLIN, 1997, p. 93)³⁴

Segundo Heflin (1997), autoras como Welch e Fisher mostraram mais os conflitos e reagiram mais à personalidade forte de Zitkala-Ša que a seus escritos. Esta é uma falha observada em muitos outros críticos que voltaram sua atenção a ela: seus dados biográficos e sua luta política ganham destaque ao invés de sua literatura. Tratava-se de uma personalidade instigante e encantadora, que cativou audiências de índios e brancos, homens e mulheres, intelectuais e iletrados. Esta é uma tentação da qual esta tese tentará se afastar.

As rejeições, ambivalências e matizes da personalidade de Zitkala-Ša foram classificados pelos críticos que a estudaram como “esquizofrênicas”, “duais”, “caóticas”, enquanto os aspectos da identidade da autora e também de sua literatura foram esquecidos. Porém, o papel de uma mulher perdida e em conflito é desmentido pela própria vida e carreira da autora, pois sua vida como ativista e mulher independente provaram que ela sabia as razões de sua luta, e suas atitudes foram motivos de críticas, até mesmo durante o período em que ela viveu, testa Heflin, ao comentar a opção da autora em se casar com Raymond Bonnin:

Embora a prática de encontrar uma companheira ‘inferior’ tenha sido um padrão para homens, Welch escolhe implicar que tal preferência era puramente manipulativa em Zitkala-Ša, um exemplo de como estudiosos com boa intenção trazem imbricados, provavelmente inconscientemente, preconceitos contra mulheres independentes e com vontade própria. Para dar um crédito a todos esses críticos que são mais rápidos nos abismos que nas pontes, é difícil separar completamente a Sra. Bonnin, mulher politizada que auxiliou a assegurar os direitos de voto dos índios da escritora originalmente idealista Zitkala-Ša, que escreveu para influenciar a opinião pública sobre os indígenas e sua cultura, inclusive a encontrar valor nas tradições literárias indígenas. (HEFLIN, 1997, p. 97 - 98)³⁵

³⁴ For Dexter Fisher, ‘language became the tool for articulating the tension [Bonnin] experienced throughout her life between her heritage with its imperative of tradition and the inevitable pressure of acculturation.’ According to Fisher’s dissertation, Bonnin was ‘controversial to the end – a curious blend of romanticism and aggressive individualism.’

³⁵ While such a practice of finding an ‘inferior’ mate has been a standard one for men, Welch chooses to imply such a preference was purely manipulative in Zitkala-Ša, on e example of how well-meaning scholar bring inbred, probably unconscious, prejudices against independent, self-directed women. (...) To give credit to all these critics who are so quick on schisms instead of bridges, it is difficult to fully separate the political Mrs. Bonnin, who helped secure Indian voting rights, from the originally idealistic writer Zitkala-Ša, who wrote to influence public opinion about Indians and Indian culture, including finding value in native literary traditions.

A proposta de Norris (2003), por sua vez, é trabalhar com Zitkala-Ša como contadora de contar histórias, além da utilização de seus ensaios como resistência da cultura indígena. A autora discute pormenorizadamente os aspectos das políticas de assimilação do governo norte-americano no sistema escolar e cultural em relação aos indígenas.

Norris (2003) faz um apanhado da vida biográfica de Zitkala-Ša em contraponto às políticas indígenas. A autora menciona a *Federal Indian Law*, que tratava não apenas do *Allotment Act*, mas também dependia de toda uma reformulação do sistema educacional indígena por meio das *boarding schools*. A recolocação dos índios nas terras estava diretamente ligada à nova educação “civilizada” que estavam recebendo, pois a separação de suas terras deveria ser a coroação desta nova educação e a última prova de sua “civilidade”.

Jane Hafen estudou a vida e a obra de Zitkala-Ša e escreveu diversos artigos sobre ela. Um deles diz respeito ao sentimentalismo. Em 2001, Hafen publica obras inéditas da autora, como o libreto de *Sun Dance Opera*, juntamente com contos e poemas, acompanhados de comentários e reunidos no livro *Dreams and Thunder – Stories Poems and the Sun Dance Opera*. Os contos foram escritos durante os anos em que a autora publicou apenas material político e editoriais em jornais. Desta forma, Hafen abriu novos campos de estudos para a obra de Zitkala-Ša.

Lisa (1996) enfatiza o fato de Zitkala-Ša ter sido a primeira a publicar contos indígenas e a primeira a realizar uma tentativa, não apenas de conservar uma parte importante da cultura indígena, mas de usar a língua inglesa para tornar esta cultura conhecida dos eurodescendentes.

Atualmente, a escrita de Zitkala-Ša passou a ser analisada em universidades por meio de disciplinas que abordam a escrita indígena norte-americana, escrita de minorias, literatura pós-colonial, ou crítica feminista na literatura.

Estruturalmente, a obra de Zitkala-Ša oferece uma junção de diversos textos narrativos: autobiografia, contos fantásticos, ficção e reflexão (ensaios). Porém, tudo isto ocorre ao mesmo tempo. Sobre este estilo de escrita, MacBain afirma:

Patrícia Okker acredita que lendas como as que influenciaram as histórias e os ensaios são irrelevantes porque elas ‘falam do passado mítico no qual o presente provável ou atual não tem uma preocupação particular’. Porém, no meu modo de ver, Zitkala-Ša fez teve total intenção de que suas histórias e ensaios – e as lendas que contêm – fossem relevantes e fossem relacionados uns aos outros. Primeiramente, porque ela publicou muitas das histórias junto de seus ensaios em jornais na virada do século. Além disso, ela combinava gêneros numa única coleção, o nome que dá título ao texto – autobiografia e tudo – como sendo uma

coleção de 'histórias'. Este movimento em direção ao amálgama textual segue a tradição nativa Americana e sugere que ela nem distingue claramente entre os gêneros de ficção, lenda e autobiografia, nem pretende que seu leitor o faça. O valor do texto de Zitkala-Ša, talvez de forma muito similar à própria autora, não está nas partes separadas, mas em como estas partes se combinam para contar uma história nativa americana. (MACBAIN, 2004, P.78)³⁶

Porém, apesar da informação de MacBain de que Zitkala-Ša não saberia quais são os gêneros textuais de origem euroamericana, ela prova, principalmente em suas obras com predominância de ensaio, um conhecimento razoável de mitologia, filosofia, além de outros assuntos abstratos de origem europeia. Zitkala-Ša rompe com a forma da literatura oral indígena ao introduzir algumas informações sobre as personagens das lendas: um público indígena não precisaria saber quem é Iktomi ou Iya; mas ela também rompe com os gêneros europeus “puros”, ou seja, ela hibridiza a linguagem. Zitkala-Ša traz as personagens tradicionais indígenas de volta, fazendo uma mistura bem elaborada entre os contos de fadas europeus e a cultura indígena. Por exemplo, na trilogia de Blood Clot Boy, em seu lado europeu, a recompensa final do herói e da princesa é o casamento e a promessa da felicidade eterna, como se verá mais à frente na análise desta história específica. Porém, Zitkala-Ša também subverte o papel da princesa, dando poder à mulher, que salva o príncipe.

A construção literária de Zitkala-Ša também é comparável a um belo trabalho de contas, combinando diferentes cores e matizes de forma artística para obter um efeito estético preciso e bonito. Assim, não se pode acreditar que ela ignorasse os gêneros textuais, mas que seu uso concomitante fosse resultado de uma escolha estética negando a pureza do gênero. Também em uma forma de metalinguagem em suas cartas, a autora fala sobre seu ato de escrever, comparando-o ao trabalho de contas, com o comentário de Heflin:

Falando metaforicamente de seu trabalho – ler e escrever – na faculdade, Zitkala-Ša diz ‘durante o dia e à luz da lâmpada, eu tecia com bambus e cardos até que minhas mãos ficassem cansadas de sua tecelagem, os desenhos mágicos que me prometiam o respeito do homem branco’ Eloquentemente, Bonnin traduz uma atividade, a escrita (também predominantemente uma atividade masculina euroamericana na virada do século). (...) De fato, Bonnin cruza três fronteiras impostas – aquelas entre as culturas euroamericana e indígena, entre homens e mulheres, e aquela entre os papéis de mulher e entre artes e habilidades – assim, mesmo que modestamente,

³⁶ *Patrícia Okker believes that legends, such as those influencing the stories and essays are irrelevant to the here and now because they ‘tell of the mythic past in which the currently probable or ordinary is of no particular concern’. Yet to my mind, Zitkala-Ša fully intended the stories and essays – and the legends they contain – to be relevant to and inform one another. For one, she published many of the stories alongside the essays in journals at the turn of the century. For another, she combined the genres in a single collection, the title of which labels the text – autobiography and all – a collection of ‘stories’. This move toward textual amalgamation complies with Native American tradition and suggests that she neither clearly distinguishes between the genres of fiction, legend, and autobiography nor intends her reader to. The value Zitkala-Ša’s text, much like the author herself, perhaps, does not lie in its separate parts, but in how the parts combine to tell one Native American’s story.*

ela invade três territórios: o dos euroamericanos, o dos homens e o dos artistas, especialmente as artes literárias. (HEFLIN, 1997, p. 111)³⁷

Susag (1993) afirma que Zitkala-Ša construiu sua voz literária por meio de uma retórica e um sistema de valores tomado tanto aos colonizadores quanto à paisagem Yankton/Dakota criada na memória, que ela se recusa a negar. Esta paisagem originou a fusão da tradição oral indígena no geral (não apenas a Sioux) com os recursos da escrita em língua inglesa e, conseqüentemente, um redirecionamento da tradição literária.

Enquanto os estudiosos da autora citados anteriormente percebem apenas as dicotomias e os conflitos, outras nuances de sua escrita passam despercebidas: Zitkala-Ša nunca assume uma visão antropológica e externa em relação ao que acontece em suas narrativas e às personagens por ela retratadas; ela não procura justificar as ações dos brancos, mas também não mostra nenhum tipo de pudor em mostrar suas fraquezas, muitas vezes de maneira suave, irônica ou metafórica.

Zitkala-Ša privilegiou a imaginação e a criatividade da cultura do povo indígena não como uma estrangeira, mas como uma participante daquela realidade com recursos muitas vezes experimentais, como o uso de diversas vozes. Ela também demonstrou a preocupação ativa com a presença do leitor/ ouvinte, pelas características de oralidade com a qual sua obra se reveste. Sobre seu estilo, Heflin afirma:

Talvez a consciência de Bonnin dos valores ocidentais de finesse literária possa ser creditada ao fato de que ela começou a estudar os conceitos de euroamericanos de qualidade literária mais cedo que qualquer homem nesse estudo. Talvez tal conscientização das possibilidades de eloquência da linguagem não apenas derive de sua necessidade tribal e de seu treinamento literário euroamericano, mas também de um senso mais agudo de apreciação pelo abstrato, por conceitos metafóricos como símbolos, uma apreciação que poderia ter vindo diretamente dos anciãos da tribo e de sua mãe, 'que havia instruído sua filha à maneira dos Dakota, esperando que ela transmitisse a seus filhos a mesma tradição Dakota'. (HEFLIN 1997, p.113)³⁸

³⁷ *Speaking metaphorically of her work – reading and writing – at college, Zitkala-Ša says 'by daylight and lamplight, I spun with reeds and thistles, until my hands were tired from their weaving, the magic design which promised me the white man's respect.' Eloquently, Bonnin translates one activity, writing (also predominantly a Euro American male activity at the turn of the century). (...) In effect, Bonnin crosses over three imposed boundaries – the ones between Euro American and Indian cultures, between men and women roles and between the arts and crafts – thus, however modestly, invades three territories: those of Euro Americans, men and art, especially the literary arts.*

³⁸ *Perhaps Bonnin's awareness of Western values of literary finesse can be credited to the fact that she began studying Euro American concepts of literary quality at an earlier age than any man in this study. Perhaps such awareness of language's capabilities for eloquence not only comes from tribal necessity and her Euro American-based literary training, but also comes from her finer sense of appreciation for abstract, metaphorical concepts like symbols, an appreciation which could have come directly from tribal elders and her mother, 'who instructed her child in the Dakota way, expecting her to transmit to her children the same Dakota tradition'.*

Em suma, enquanto autores como MacBain (2004) colocam Zitkala-Ša como uma iletrada literariamente, desconhecendo regras de estilo, Heflin a coloca como inovadora. Heflin (1997), indo além, aponta para o aspecto da contribuição moderna da autora com o uso de *bricolage*,³⁹ num misto de mitologia Dakota e simbolismo, esta última sendo uma característica de escritores modernos do final do século XIX e, principalmente, do início do século XX, tanto dentro do romantismo europeu quanto das vanguardas modernas. Ainda sobre conexão dos textos indígenas da Renascença Sioux e a escrita moderna, Heflin ressalta:

Assim como os Modernistas utilizaram o 'primitivo' para elucidar ideias sobre o subconsciente humano, as escritas indígenas de transição, submersas sob o fluxo de consciência da América ferveu como um sonho, colorindo a visão dos norte-americanos sobre si mesmos, tanto indígenas quanto não indígenas. Assim como em sonhos, onde o imaginado e o inimaginável se misturam, escritores como Eastman, Bonnin, Urso em Pé e Alce Negro misturaram crenças e práticas culturais euroamericanas e sioux, criando uma nova tradição literária, uma tradição que, mesmo sendo fortemente influenciada pelos padrões euroamericanos, ainda decididamente focalizam com suas lentes sioux, daí sua contribuição à renascença literária sioux. (HEFLIN, 1997, p. 193)⁴⁰

Um valor importante apontado por Heflin (1997) é o senso de comunidade entre os próprios escritores Dakota da Renascença Sioux, como comprova o uso de lendas parecidas nas publicações e uma amizade duradoura entre eles, além da participação de muitos deles nas mesmas lutas pelos direitos indígenas, especialmente Eastman e Bonnin. Não apenas as coincidências em suas biografias são patentes, mas também o sentido de compartilhamento das histórias por eles contadas. Uma vez que histórias existem para serem contadas, não há a questão da autoria, mas a vontade de preservar e dar continuidade à cultura. Porém, o contador de histórias imprime à oralidade seu próprio estilo e aquele da tribo à qual pertencia. Não há "donos das histórias", e nisso há a arte de cada contador de histórias.

Os autores como D. K. Meisenheimer, Laura Wexler e Susan Bernardin usaram uma gama de modelos para compreender a herança euroamericana de Zitkala-Ša, favorecendo os gêneros de regionalismo e sentimentalismo em suas análises. O regionalismo era uma forma de escrita popular entre 1865 e 1895, e teve em Mark Twain seu representante mais

³⁹ Partimos aqui da ideia de *bricolage* segundo a concepção dos estudos culturais, que significa o uso de artigos culturais de diversas sociedades com o objetivo de dar a eles novos sentidos. O autor desse trabalho é chamado de *bricoleur*.

⁴⁰ *Just as the Modernists used the 'primitive' to elucidate ideas about the human subconscious, transitional Indian writings, submerged beneath the mainstream consciousness of America, bubbled up like dreams, coloring modern American views of themselves, Indians and non-Indians alike. Just as in dreams, where the imagined and the unimaginable intermingle, writers like Eastman, Bonnin, Standing Bear and Black Elk intermixed Euro American and Sioux cultural beliefs and practices, creating a new literary tradition, a tradition which, though heavily influenced by Euro American literary standards, is still decidedly focused through their particularly Siouan lenses, hence their contributions to the Sioux Literary Renaissance.*

conhecido: enfatiza personagens, costumes, geografia e dialeto de uma região específica. O sentimentalismo é uma estratégia comumente utilizada pelos autores do século XIX para provocar emoções fortes no leitor (HEFLIN, 1997).

Laura Wexler (2000), neste sentido, por sua vez, afirma que Zitkala-Ša torna-se tão presa aos modelos sentimentalistas da Europa que não consegue recriar o “índio autêntico”. Ela afirma que o conflito do biculturalismo tendeu a piorar com sua crescente inabilidade em lutar com as contradições das duas sociedades.



Figura 11 - Zitkala-Ša em roupas europeias e indígenas – fotografada por Gertrude Kasebier em torno de 1900

3.2 A (IMPOSSÍVEL) CLASSIFICAÇÃO DE ZITKALA-ŠA

A primeira parte deste item procura mostrar como é impossível uma classificação de Zitkala-Ša dentro dos padrões estruturalistas das escolas literárias, mostrando características que ela possui em cada uma das escolas literárias tradicionalmente conhecidas, como o sentimentalismo próprio do Romantismo como um todo, o regionalismo característico do Realismo norte-americano, o fatalismo que norteia o naturalismo, além das inovações na linguagem que marcaram o Modernismo mundial. Tais fórmulas de análise literária foram utilizadas com o intuito de mostrar como os textos de Zitkala-Ša transcendem classificações.

O capítulo sobre escrita indígena norteamericana no livro *Realism and the Canon*, de Quirk e Scharnhorst (1994) discute um conto de Zitkala-Ša, famoso na época em que foi

publicado, “The Soft-Hearted Sioux”, comparando-o com outros trabalhos canônicos com elementos similares, como o conto de Jack London, “The Law of Life”. Ambas as obras foram publicadas em periódicos famosos da época, o *Atlantic Monthly* e o *Harper’s Magazine*. Em seu texto, Quirk e Scharnhorst comparam o efeito dos dois contos citados no cânone literário e mostram como é difícil para autores de outras etnias não europeias e, especialmente mulheres, mesmo utilizando os mesmos argumentos e as mesmas técnicas estilísticas entrar no cânone literário, ou chegar ao mesmo reconhecimento dos homens eurodescendentes. Este capítulo enfatiza as características naturalistas da obra de Zitkala-Ša.

Como foi apontado, Heflin (1997) coloca a presença das características da escrita indígena, o primitivismo e o mergulho no tempo mítico, além da *bricolage* como elementos modernistas na obra de Zitkala-Ša. Hafen (1997) discute as características romantizadas da obra de Zitkala-Ša, comparando-as ao sentimentalismo dos romances voltados ao público leitor feminino do período. Gary Totten (2005) enfatiza as características regionalistas (ramo do Realismo norte-americano que apresentava grupos sociais de locais específicos dos EUA fora dos centros urbanos, cujo maior expoente foi Mark Twain).

Porém, por mais que estes rótulos pareçam discrepantes, todos podem ser aplicados à obra literária de Zitkala-Ša, mesmo que não sejam capazes de abarcar seu trabalho literário como um todo. Primeiro, ela não pode ser caracterizada como sentimentalista todo o tempo porque, apesar de suas descrições da infância serem vívidas e cheias de sentimentos, plenas de adjetivos e arroubos (especialmente os capítulos “Impressions of an Indian Childhood” e “The School Days of an Indian Girl”), há momentos de cruel realidade em seu trabalho, como “The Soft-Hearted Sioux”, trazendo características de um destino inexorável que aguarda aqueles que tentam lutar contra a ordem das coisas: apenas aquele que se adapta e cumpre seu papel no universo pode sobreviver (no caso do narrador protagonista, ele deveria ter seguido o caminho reservado a ele pela tribo e pela família, tornando-se um caçador e tomando uma esposa para si). Aqueles que tentam escapar ao próprio destino estão indiscutivelmente fadados à morte. A pena de morte e a crueldade dos resultados das *boarding schools* estão presentes sem dúvida ou subterfúgios: a fatalidade e a perda imposta pela sociedade eurodescendente, colocando o nativo em uma rota de destruição pela mera dificuldade em deixar suas tradições e adaptar-se à cultura branca, como ocorre nos contos “The Soft-Hearted Sioux” e “The Widespread Enigma Concerning Blue Star Woman”. Estes dois textos trazem a característica de Naturalismo que levaram Quirk e Scharnhorst (1994) a comparar o primeiro conto com uma obra com características similares, escrita por Jack London.

Fatos da realidade são discutidos na obra de Zitkala-Ša, mesmo de maneira lírica e abstrata, como as marchas forçadas às quais os índios eram submetidos, que levaram à morte de milhares deles (para o povo Cherokee, ficou conhecido como *The Trail of Tears*, ou a trilha de lágrimas). Este assunto é abordado por Zitkala-Ša em “Impressions of an Indian Childhood”, quando a mãe fala da morte da irmã mais velha da pequena narradora, a *persona* autobiográfica de Zitkala-Ša. Há descrição de locais e modos de vida (mesmo que esse não seja o sentido precípuo do regionalismo norte-americano). Vê-se que a questão indígena não abarca apenas uma região, mas um conjunto de etnias, grupos sociais e culturas diferentes. E a região era apenas importante quando se tratava dos locais sagrados, como as *Black Hills*, para o povo Sioux, local que deu origem à guerra entre o povo Sioux e o governo, pois a posse das montanhas foi retirada dos indígenas após a descoberta de ouro naquele território.

Zitkala-Ša, como realista, retrata a vida do grupo social ao qual ela pertencia, de forma detalhada e específica. Mas ela também não pertence totalmente à escola realista, uma vez que sua escrita muitas vezes submerge em uma névoa de memórias e emoções que obscurecem a praticidade e os fatos, permitindo ao leitor apenas uma visão parcial das condições nas quais os textos são criados. O colorido e a descrição apaixonada são emocionais e, portanto, presos ao Romantismo. Porém, há também a voz de um ser reflexivo, uma *persona* fora da narrativa, interferindo nela com frequência, para esclarecer muitas coisas ao leitor que está procurando entender nas entrelinhas os fatores históricos nos quais as narrativas ocorreram.

O rótulo de Regionalista também se define como problemático devido a outro detalhe concernente às especificidades do povo indígena norte-americano: com os grandes deslocamentos das tribos, na maioria das vezes forçados, de milhares de quilômetros, qual região este rótulo estaria descrevendo? Além disso, as tradições tribais indígenas são tão diversas quanto os lugares em que existiram, e agrupadas, muitas vezes, em unidades maiores: o povo das campinas (*plains people*, como os Dakotas e os Crows, de nações diferentes, e até inimigas), o povo da Grande Bacia (Utes, Paiutes, Shoshones, entre outros), o povo do deserto do sudoeste (como os Navajos, Pueblos e Apaches). Zitkala-Ša desafiou estas classificações ao escrever sobre as tradições destas tribos, que são tão diversas de sua própria Nação. Ela escreveu sobre as Cinco Tribos Civilizadas (que são Cherokee, Chickasaw, Choctaw, Creek e Seminole), em *Oklahoma's Poor Rich Indians, an Orgy of Graft and Exploitation of the Five Civilized Tribes – Legalized Robbery* [Pobres Índios ricos de Oklahoma: uma orgia de corrupção e exploração das cinco tribos civilizadas – o roubo legalizado], livro escrito em

conjunto com outros autores investigando os roubos de terra das reservas, entre outros assuntos.

Embora *Oklahoma Indians* tenha a marca da escrita Zitkala-Ša e tenha sido resultado claro de sua pesquisa e convivência nas reservas, seu conteúdo é muito mais direto e explicitamente político que as outras escritas e, por isso, não serão tratadas nesta tese, que privilegia sua obra narrativa ficcional e autobiográfica. Zitkala-Ša também falou das tribos da Califórnia na série de artigos escritos e publicados primeiramente no *San Francisco Bulletin*, e depois no *California Indian Herald*. Estes artigos são ensaios, com todas as características de estilo da autora, mas serão discutidos em outra oportunidade.

As lendas, por outro lado, são consideradas literatura infantil, e sua audiência foi assim descrita pela autora, como no prefácio a *Old Indian Legends*: “As lendas antigas da América pertencem tanto ao pequeno patriota de olhos azuis quanto ao aborígine de cabelos negros.” (ZITKALA-ŠA, *Old Indian Stories* – prefácio 2003, p. 5)⁴¹ Mas, também ali, como será estudado adiante, as escolhas das lendas a serem contadas e a forma com que elas são contadas, assim como os resultados alcançados com estas escolhas específicas não são aleatórios e nem inocentes, como pode parecer à primeira vista. Sua estrutura dialoga e contrasta com as políticas do período em que Zitkala-Ša viveu e com outras partes de sua própria obra. As lendas também trazem características da tradição oral indígena, estilo que vai em direção contrária ao das fábulas e dos contos de fada de origem europeia, como já foi observado na discussão sobre a escrita indígena e também no item que aborda o papel do *trickster*. As lendas, dirigidas pela autora às crianças, cumpre o papel de instrumento educacional utilizado pelos contadores de histórias nas tribos indígenas.

Outra característica marcante das lendas recontadas por Zitkala-Ša são as personagens que ela traz de volta da oralidade, pertencentes ao panteão da tradição religiosa e mítica dos Dakota: Iktomi, o *trickster*; Iya, o devorador de aldeias; ou *Blood Clot Boy* (que aparece em *Old Indian legends* com o nome de *Dakota Warrior*, ou Guerreiro Dakota), herói das tradições orais Dakota e participante de três das histórias contadas, inclusive contando uma das versões de seu nascimento.

Em seus estudos sobre as características modernistas apresentadas pela Renascença Sioux, Heflin (1997) comenta sobre outros pesquisadores que observaram a influência da escrita indígena na escrita dos autores modernistas e também na própria concepção do Modernismo como movimento literário nos EUA:

⁴¹ “The old legends of America belong quite as much to the blue-eyed little patriot as to the black-haired aborigine.”

(...) Tanto indígenas quanto não indígenas começaram uma campanha para preservar o que viam como uma cultura evanescente: o estilo de vida tradicional do índio americano, seus valores e literatura. Lincoln argumenta que, juntamente ao fato de preservar a poesia, cantos, música e outras obras, as culturas indígenas americanas tradicionais influenciaram o florescimento do Modernismo literário. (HEFLIN, 1997, p. 10)⁴²

Assim, como foi visto acima, é bastante difícil, quase impossível classificar a obra Zitkala-Ša em qualquer movimento literário específico. Também, considerando os gêneros literários, é quase impossível classificar sua obra: ela as chamava de histórias, mas há toda uma gama de diferentes gêneros agrupados sob esse nome, como lendas, editoriais, contos, assim como ensaios de reflexão, muitas vezes todos reunidos em uma só obra ou sob um só título. Sua escrita é composta de peças bem curtas, independentes entre si, que podem ser lidas como se alguém contasse um evento, mas também são interligadas e muitas vezes compostas e contrapostas em unidades maiores. As histórias se complementam, se respondem ou simplesmente se opõem umas às outras. São capítulos pequenos que se juntam para formar capítulos maiores, sejam eles sequenciais ou aparentemente independentes. Em *Old Indian Legends* e *American Indian Stories*, a predominância é da narrativa, mas há também momentos de reflexão, ensaio, contato direto com o leitor, técnicas da oralidade indígena, entre outras. Mesmo tendo classificado a principal parte de sua obra considerada literária sob o nome *histórias*, Zitkala-Ša cria uma mistura de autobiografia, ensaios, contos e tratados políticos, enquanto “conversa” com o leitor, da mesma forma que um contador de histórias. Enquanto na ficção a narrativa é predominante, nos ensaios publicados nos jornais Zitkala-Ša conjuga maiores momentos de reflexão, ao mesmo tempo intercalando-os com histórias, mitos e lendas ilustrando seus pontos de vista.

Ao agrupar gêneros literários diferentes, Zitkala-Ša também assume o lado do *trickster bricoleur*, mostrando diferentes pontos de vista e abordagens de um mesmo assunto: os problemas enfrentados pelos indígenas norte-americanos. Ela trabalhou claramente e em níveis mais sutis com o *Dawes Act* (explicado em 2.1), por exemplo. Enquanto a forma realista e evidente encontra-se em “The Widespread Enigma Concerning Blue Star Woman”, a maneira sutil está no conto “The Badger and the Bear”, onde um urso violento toma as terras de um texugo que o ajuda. O *Indian Act*, que proibia as manifestações culturais indígenas (também em 2.1) está presente em seus ensaios, que não serão discutidos aqui,

⁴¹(...) *Indians and nondindians alike began a campaign to preserve what they saw as a vanishing culture-traditional American Indian lifestyles, values and literature. Lincoln argues that, in the midst of preserving Indian poetry, chants, songs, and other works, traditional American Indian cultures influenced the flowering of literary Modernism.*

como “Why I am a Pagan”, e “Protest Against the Abolition of the Indian Dance”, obras com misturas de gênero, aplicando a dissertação reflexiva de um ensaio, o conto e a autobiografia ao mesmo tempo, enquanto a forma sutil está nas diversas cerimônias incluindo a cultura indígena presentes na obra de Zitkala-Ša como um todo.

Autores como Hafen (1997), Wexler (2000) apontam para a capitulação do indígena educado nas *boarding schools*, principalmente Zitkala-Ša, às políticas de assimilação. Porém, o povo indígena lutou para manter suas terras e sua dignidade, às vezes com pequenas vitórias e, na maioria das vezes, com a destruição em massa das nações indígenas. Entre tais esforços, pode-se citar a batalha liderada por Touro Sentado (Sitting Bull - *Tatanka Yotanka*) e Cavalo Doido (Crazy Horse), para evitar a destruição das Black Hills, sagrada ao povo indígena Dakota, pelos caçadores de ouro, além da campanha de Geronimo para tentar salvar a nação Apache (BROWN, 1970). Ver-se-ão a seguir quais são as principais “acusações” a Zitkala-Ša com relação à assimilação.

Alguns estudiosos, como Fisher (1979) e Senier (2001) argumentam que o discurso de Zitkala-Ša é “progressista” e, portanto, distanciado dos indígenas “reais”, os verdadeiros representantes da tradição. Suas teorias são as de que ela estava preocupada em atingir a comunidade “branca” e, mesmo falando sobre as tradições indígenas, estava tentando “alimentar a América com os índios”, utilizando-se do conhecido lema assimilacionista cunhado por Pratt e citado por Norris (2003):

Deem-se a eles escolas em um ambiente civilizado; mas, melhor ainda, coloquem-nos dentro das escolas da civilização. Não alimentem o índio com a América, que é um processo tribalizante e não americanizante. Antes alimente a América com o índio, e a América fará a assimilação e aniquilará o problema. (NORRIS, 2003, p. 150)⁴³

Segundo esta concepção, Zitkala-Ša estaria se preocupando muito mais em adequar o indígena aos pensamentos e necessidades da sociedade norte-americana do que com o bem-estar do próprio indígena. Como mencionado anteriormente, os índios das *boarding schools*, entre eles Zitkala-Ša, eram acusados de lutar com tanta intensidade para apresentar o indígena aos eurodescendentes como seres dignos de respeito e de serem ouvidos, que acabaram por contribuir com os estereótipos já citados anteriormente da raça evanescente ou do nobre selvagem, concepções romantizadas e idealizadas do indígena, uma imagem longe da realidade vivida pelas tribos naquela época.

⁴³ *Give him schools in the environment of civilization; but better still, put him into civilization's schools. Do not feed America to the Indian, which is a tribalizing and not an Americanizing process; but feed the Indian to America, and America will do the assimilation and annihilate the problem.*

Esta acusação de alimentar a América com o índio tem outros níveis, como a simplificação da cultura indígena e a homogeneização das culturas, de forma que fossem mais “palatáveis” à sociedade branca. Nesse sentido, Wexler (2000) condenou Zitkala-Ša por aparecer publicamente utilizando um vestido tradicional e enfeites de diversas tribos, inclusive alguns enfeites particulares pertencentes a homens e não a mulheres. Porém, essa atitude pode ter outra leitura, além da mera ignorância das tradições indígenas às quais estes enfeites e detalhes de vestuário pertenciam: como lobista que lutava “pela causa do indígena”,⁴⁴ Zitkala-Ša não apenas conhecia muito bem o significado de todos os enfeites e detalhes de vestuário que utilizava, mas o fazia propositalmente para, como Touro Sentado, servir de ponte entre as diversas culturas indígenas e entre estas e a cultura euroamericana. Essa ação também pode ser vista como uma tentativa de mostrar aos indígenas norte-americanos a possibilidade de viverem em equilíbrio e harmonizados na luta por seus direitos, como a harmonia simbolizada naquele vestuário. Para ilustrar esse ponto de vista, biógrafos de Zitkala-Ša, como Rappaport (1997), afirmam que ela conviveu mais que todos os outros ativistas de sua geração dentro de diversas reservas indígenas e, portanto, estava relativamente livre de cometer erros grosseiros como trocar o gênero das roupas que usava. Além disso, ela foi convidada por diversas tribos na Califórnia para conhecer sua situação, assim como fez em sua extensa pesquisa com os indígenas de Oklahoma. Esta convivência não foi superficial, mas resultado de longa pesquisa e também de seu trabalho como professora e, portanto, considerada suficiente para o conhecimento de detalhes da vida de cada tribo como vestuário, artes, entre outros detalhes culturais.

Senier (2001), por sua vez, afirma:

Muitos dos primeiros autores indígenas americanos, como Zitkala-Ša parecem estar bem dispostos a defender o Cristianismo, a propriedade individual, além de outras instituições euroamericanas e mostrar que mesmo se eles não estivessem prontos para abandonarem as tradições tribais, estas tradições poderiam ser facilmente amalgamadas com as instituições brancas. (SENIER, 1901, p.9)⁴⁵

Este pensamento vem explicar e confirmar a ideia dos críticos de literatura indígena considerando os autores indígenas progressistas – leia-se principalmente a geração de Zitkala-Ša, os escritores da Renascença Sioux – ávidos em “alimentar a América com o indígena”,

⁴⁴ “*Yours for the Indian cause*” (sua, pela causa do indígena) é a forma pela qual Zitkala-Ša terminava a maior parte de sua correspondência oficial enquanto trabalhava para organizações como a NCAI – the National Council of the American Indian, entre outras que ela ajudou a criar e manter até sua morte.

⁴⁵ *Many early American Indian authors, like Zitkala-Ša, seem to have been quite willing to endorse Christianity, individual property and other EuroAmerican institutions and show that even if they were not ready to abandon tribal traditions, these traditions could be easily amalgamated with white institutions.*

seguindo a melhor forma de controle cultural, inclusive aquela utilizada pelos romanos em seus caminhos de conquista na Europa, na forma da assimilação das culturas já existentes pela sobreposição da cultura romana. Para provar sua tese, Senier cita “Why I am a Pagan” (1902, p. 801), no qual Zitkala-Ša descreve um mundo no qual “Ambos, grande e pequeno estão tão certamente envolvidos em Sua magnitude que, sem erro ou falta, a cada um receberá seu campo individual de oportunidades.”⁴⁶. Este excerto, segundo Senier, apóia o individualismo, base do capitalismo (cada um), as religiões judaico-cristãs (envolvidos por sua magnitude) que não são valores indígenas originais, além da menção a cada um receber “sua parte” na oportunidade. Além da menção do sonho americano da terra das oportunidades, pode-se entrever também uma menção sutil ao *Allotment Act* (a lei do Senador Dawes de divisão das terras indígenas), tema premente do período, parte das políticas indígenas para assimilação do índio à sociedade euroamericana e bandeira defendida por vários ex-alunos das *boarding schools*, até que se percebessem seus riscos e consequências.

Hafen (1997), por sua vez, enfatizou a sentimentalidade e o uso excessivo de adjetivos, além da imensa valorização da relação mãe-filha nos capítulos autobiográficos de *American Indian Stories* como uma forma de aproximar-se das leitoras mulheres e como forma de angariar a simpatia das esposas de classe média, além de conseguir o apoio dos movimentos feministas. Também o uso da própria autobiografia e do *Bildungsroman* (romance de aprendizagem ou formação), modelos de sucesso na literatura europeia, significariam concessões de Zitkala-Ša àqueles padrões. Porém, como Kelsey (2008) afirma, a relação mãe-filha e a educação recebida na tribo são, na verdade, reafirmações da agência e do papel tribal da mulher Dakota como portadora da cultura e figura essencialmente responsável por transmitir os valores de suas tribos às crianças. Portanto, ao invés de ser apenas uma cópia de padrões europeus ou de algo restritivo, a mãe e todos os aspectos de seu comportamento e de sua relação com a narradora são, na verdade, um ato político que não pode ser apenas confinado à perspectiva do feminismo como teoria desvinculada de etnia e cultura. Esse assunto específico será novamente abordado e aprofundado quando a figura da mãe for analisada em *American Indian Stories*.

Quanto às especificidades de narrativa, há uma multiplicidade de vozes na obra de Zitkala-Ša: o narrador impessoal e onipresente, contando a história de um ponto de vista privilegiado – a voz menos utilizada em seu trabalho literário, mas a principal voz utilizada nos artigos, editoriais e ensaios. Esta voz representa a ensaísta bem informada e educada, a

⁴⁶ *Both great and small are so surely enfolded in His magnitude that, without a miss, each has his allotted individual ground of opportunities*

mulher indígena, revelando seu domínio da linguagem e da lógica do homem branco, utilizando-se dos mecanismos retóricos dos próprios eurodescendentes para mudar seus pontos de vista, interferindo com opiniões incisivas, explicando e chamando a atenção do leitor, mas quase sempre longe da ação e fora da narrativa. Esta é a voz mais próxima do discurso antropológico encontrado no trabalho de Zitkala-Ša. Uma segunda voz é a da *persona* autobiográfica, que pode ser dividida em duas narradoras distintas – aquela que vive as situações narradas, agindo e pensando no presente, e aquela que se desloca do futuro para tecer considerações sobre as consequências dessas ações, comenta ou chama atenção do leitor para partes específicas do texto. E há ainda a voz da contadora de histórias, dividindo seu lugar muitas vezes com a narradora autobiográfica. Esta voz insere histórias dentro de histórias, além de características de oralidade e de outros expedientes parecidos para conversar e prender o leitor. A voz da contadora de histórias também domina os sonhos, as visões, o tempo mítico, o tempo natural, entre outras peculiaridades da tradição indígena. O estudo dessas vozes vai ser mais desenvolvido na análise da obra a seguir.

3.3 AMERICAN INDIAN STORIES

American Indian Stories é composta de três grandes partes, das quais a primeira pode ser considerada autobiográfica, a segunda ficcional e a terceira jornalística, divididas *grosso modo*, pois, como foi visto, a autora intercala estilos e gêneros no mesmo conto ou história. A primeira parte é dividida em três capítulos, cada qual subdividido em partes menores: “Impressions of an Indian Childhood” fala da infância da *persona* autobiográfica de Zitkala-Ša na reserva; “The School days of an Indian Girl” aborda outra parte da infância, aquela vivida em uma *boarding school*; e “An Indian Teacher Among Indians” aborda a curta parte da vida da autora como professora em outra escola similar, citando também o tempo em que estudou no Earlham College. Todos esses fatos são claros para os que conhecem a biografia da autora, mas ela nunca coloca nomes, seja de lugares, seja de pessoas. Assim, o passado fica enevoado nas sombras da memória.

Após os três primeiros capítulos autobiográficos, aparece a obra “The Great Spirit”, cuja natureza também pode ser considerada autobiográfica, contudo apresentando traços característicos de ensaio (*essay*). Antes de sua publicação na *Atlantic Monthly*, a obra foi publicada de forma avulsa com o nome sugestivo e desafiador “Why I am a Pagan”, e serve

como ponte para a segunda parte, constituída de cinco contos ficcionais: “The Soft-Hearted Sioux; The Trial Path”; “A Warrior’s Daughter”; “A Dream of Her Grandfather” e “The Widespread Enigma Concerning Blue-Star Woman”. O livro termina com outro texto com características mais fortes de ensaio, “America’s Indian Problem”.

A primeira publicação ocorreu em 1900, na *Harper’s Magazine*, e a segunda foi feita com os acréscimos dos contos “A Dream of Her Grandfather” e “The Widespread Enigma Concerning Blue Star Woman”. Essa edição foi concluída com o ensaio “America’s Indian Problem”, cujas partes foram retiradas de um artigo que ela escreveu para a *Edict Magazine*, com seus próprios comentários.

O primeiro capítulo, “Impressions of an Indian Childhood” têm como subcapítulos ‘My mother’, ‘The Legends’, ‘The Beadwork’, ‘The Coffee-Making’, ‘The Dead Man’s Plum Bush’, ‘The Ground Squirrel’ e ‘The Big Red Apples’, que serão discutidos a seguir:

‘My mother’ começa com uma descrição romântica da terra na reserva onde a pequena narradora – *persona* autobiográfica – vivia à beira do Missouri. Porém, a descrição não abre lugar para a tristeza que se conhece sobre a reserva. A ligação mãe-terra-tradição indígena é colocada logo no início da descrição bucólica:

Uma tenda indígena (*wigwam*) de tela de couro manchado ficava na base das montanhas que ascendiam irregularmente. Uma trilha serpenteava suavemente seu caminho pela terra lodosa até que chegasse à margem do amplo rio; [as trilhas] rastejavam pelas compridas gramas lodosas que se curvam em cada lado, saindo das margens do Missouri. (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 68)⁴⁷

O texto começa com a terra, uma descrição pictórica e romântica de um local. A terra é citada antes da mãe, que dá nome ao capítulo. Porém, a visão romântica é frustrada não pelas lembranças da narradora, mas pelas palavras da mãe. A tristeza da reserva e dos momentos vividos pelos nativos não está na paisagem, um lugar promissor e bonito aos olhos da menina que vê tudo com carinho, plena de natureza, mas na mãe, mesmo que a pequena *persona* autobiográfica não soubesse identificar a razão:

Ali, nas manhãs, no meio do dia e à noite, minha mãe vinha tirar água do córrego lamacento para nosso uso doméstico. Sempre quando minha mãe iniciava seu caminho para o rio, eu parava de brincar e corria com ela. Ela era de estatura mediana. Ficava triste e silenciosa, e nesses momentos, seus lábios arqueados e cheios ficavam comprimidos em linhas endurecidas e amargas, e sombras se

⁴⁷ *A wigwam of weather-stained canvas stood at the base of some irregularly ascending hills. A footpath wound its way gently down the sloping land till it reached the broad river bottom; creeping through the long swamp grasses that bent over it on either side, it came out on the edge of the Missouri.*

acrescentavam sob seus olhos negros. Então eu segurava sua mão e implorava para saber o que fez as lágrimas caírem. (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 69)⁴⁸

Mãe e natureza vão se entrelaçando: rio, lama, beleza, proteção, vida e tristeza. A mãe, muitas vezes no decorrer destes capítulos, vai dar o tom à narrativa. Sua alegria e tristeza, sua sabedoria e senso agudo ao julgar pessoas e fatos vai colocá-la como um símbolo do indígena tradicional. Um ponto interessante é a introdução ao tempo natural indígena, contado a partir de momentos do dia, manhã, tarde, noite, o sol, a lua, as estrelas, a sombra, as estações do ano entre outros. O posicionamento da mãe e sua tristeza também mostram uma nostalgia que, como já foi dito, se liga à natureza e à sua perda por parte do indígena.

A natureza da mãe e a natureza da filha são complementares, como simboliza o próprio nome. A mãe de Zitkala-Ša é Taté Ianwin (Aquele que Busca Pelo – ou aquela que alcança o – Vento); a criança é “livre como o vento”, o orgulho de sua mãe. Ao mesmo tempo em que descreve sua própria natureza como criança, a narradora informa ao leitor e reafirma alguns preceitos da educação indígena, que serão retomados, discutidos e comparados durante toda a sua obra:

Eu era uma garotinha de sete anos, vestida em uma roupa larga de gamo marrom, e com os pés leves em um par de mocassins suaves. Eu era livre como o vento que mexia meus cabelos, e não menos espirituosa que um gamo saltitante. Estes eram os orgulhos de minha mãe: minha liberdade selvagem e meu espírito transbordante. Ela me ensinava a não temer nada, exceto intrometer-me com os outros. (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 68)⁴⁹

O primeiro capítulo de “Impressions”, ‘My Mother’, é repleto da forma de educação indígena, como o fato de a mãe estimular a filha a conhecer seus limites, com frases como “agora vamos ver o quão rápido você pode correr hoje”. A *persona* narrativa muda a voz, às vezes colocando-se como uma pessoa mais velha que reflete sobre sua identidade no passado.

A inocência e a ignorância das realidades da vida fazem parte da voz da criança, mas a adulta que faz a narradora reflexiva chama a atenção para essa inocência: “Eu não era completamente consciente de mim mesma, mas muito ativa e grande fogo interior. Era como

⁴⁸ *Here, morning, noon and evening, my mother came to draw water from the muddy stream for our household use. Always, when my mother started for the river, I stopped my play to run along with her. She was only of medium height. Often she was sad and silent, at which times her full arched lips were compressed into hard and bitter lines, and shadows fell under her black eyes. Then I clung to her hand and begged to know what made the tears fall.*

⁴⁹ *I was a wild little girl of seven. Loosely clad in a slip of brown buckskin, and light-footed with a pair of soft moccasins on my feet, I was as free as the wind that blew my hair, and no less spirited than a bounding deer. These were my mother's pride, – my wild freedom and overflowing spirits. She taught me no fear save that of intruding myself upon others.*

se eu fosse toda atividade, e minhas mãos eram apenas experimentos para meu espírito trabalhar.” (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 68) ⁵⁰

‘My Mother’ não apenas coloca a ligação entre terra e mãe, mas também fala da perda da terra pelos indígenas. O motivo da tristeza da mãe remete a um fato histórico que teve início com o *Indian Removal Act* de 1830, conhecido como a “Trilha de Lágrimas”.⁵¹

Há aqui uma maneira de observarmos o impacto do lugar e da diáspora (que trata da movimentação entre lugares, forçada ou voluntária) na identidade do indivíduo das sociedades colonizadas.

Sobre isso, Aschcroft (2002) afirma:

Onde é o lugar de alguém? Esta questão é fundamental para o impacto cultural Da colonização e afeta cada aspecto de uma sociedade colonizada. Os assuntos em torno do conceito de lugar – como é concebido, como difere de ‘espaço’ ou ‘localização’, como entra e produz a consciência cultural, como se torna um horizonte de identidade – são algumas das questões mais difíceis e debatidas da experiência pós-colonial. A ocupação física e o controle do espaço foram cruciais para o imperialism britânico. (ASHCROFT, 2002, p. 124) ⁵²

Observamos como o lugar, ou a mudança forçada de lugar, ou seja, a diáspora, teve um efeito formador da identidade do povo indígena, fazendo-o perder aspectos da cultura e, principalmente, adicionando mais sofrimento à sua história. Porém, a tristeza da mãe vai sendo esclarecida aos poucos, mas nem a *persona* autobiográfica da pequena narradora nem a mãe tem uma visão histórica do fato: a informação da remoção indígena e de suas

⁵⁰ “I was not wholly conscious of myself, but was more keenly alive to the fire within. It was as if I were the activity, and my hands and feet were only experiments for my spirit to work upon.”

⁵¹ O *Indian Removal Act*, lei sancionada em 1830 pelo então presidente Andrew Jackson, foi aplicada para retirar os indígenas, inicialmente as “cinco tribos civilizadas” (Cherokee, Chickasaw, Choctaw, Creek e Seminole) de suas terras de origem e enviá-las a reservas. Mais tarde, a remoção estendeu-se a quase todas as tribos que ainda existiam no interior do país. Porém, o que era para ser uma caminhada voluntária, tornou-se uma trilha de morte para os indígenas, atacados por doenças pulmonares, catapora, varíola, cólera, tifo, fraqueza de velhos e crianças pelas grandes distâncias forçosamente percorridas, ou guerras por se negarem a aceitar a remoção. Os Cherokee deram o nome de *Nunna daul Tsuny*, ou, “o caminho no qual eles choraram”, mais tarde generalizada como “A trilha de lágrimas”. Dos 20.000 Cherokees que deixaram a Georgia em direção à reserva no oeste do Mississipi, é incerto (variando de 2.000 entre 8.000, apenas as mortes registradas, mas o número pode ser ainda maior) o número dos que morreram no caminho. Os Potawatomi chamaram sua remoção de “trilha da morte”. (BROWN, 1970). Os números das mortes nas remoções diferem das fontes, mas segundo a *US History Encyclopedia* (MINTZ, 2007), pelo menos 20.000 indígenas morreram em decorrência da remoção apenas das “cinco tribos civilizadas”, enquanto muitos outros morreram em consequência dos maus tratos recebidos do exército, que cuidou pessoalmente das remoções, ou ainda dizimados pela cólera e outras doenças provocadas pela ausência de alimentação ou de cuidados, até mesmo pelas guerras e revoltas provocadas pela negação dos índios a deixarem seus locais de origem. Estes números não incluem, no entanto, as outras dezenas de tribos removidas.

⁵² *Where is one’s place? This question is fundamental to the cultural impact of colonization and affects every aspect of colonized society. The issues surrounding the concept of place – how it is conceived, how it differs from ‘space’ or ‘location’, how it enters into and produces cultural consciousness, how it becomes the horizon of identity – are some of the most difficult and debated in post-colonial experience. The physical occupation and control of space have been crucial to British imperialism.*

consequências perniciosas, do efeito da perda de líderes e de crianças, continuadoras das gerações é filtrada pela própria emoção da mãe, representadas pela perda do irmão e da filha mais velha, irmã da pequena narradora.

A tristeza da mãe é explicada aos poucos. Primeiramente, a filha percebe a tristeza da mãe. Em seguida, quando a pequena narradora afirma que trará água para ajudar a mãe, ela recebe uma resposta direta: "Se o cara-pálida não tirar de nós o rio do qual bebemos." (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 68)⁵³

Aqui não é revelado que o cara-pálida é o descendente do povo europeu colonizador. A descrição é vaga e carregada de emoção. Ao perguntar quem é o cara-pálida ao qual a mãe se referia com um tremor na voz, a mãe responde: "Minha filhinha, ele é um mentiroso, - um mentiroso doente! O Dakota da cor do bronze é um único homem verdadeiro." (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 68)⁵⁴ Ao apontar a montanha onde o irmão e a filha mais velha estavam enterrados, a mãe afirma: "Isso é o que o cara-pálida fez! Seu pai também está enterrado em uma colina próxima ao sol que nasce. Um dia, fomos muito felizes. Mas o cara-pálida roubou nossas terras e nos empurrou pra cá. Tendo roubado nossas terras, o cara-pálida nos forçou para longe." (ZITKALA-Ša, 2003, p. 69)⁵⁵

Estes excertos nos mostram uma situação interessante: sabe-se que o pai da pequena narradora está enterrado nas montanhas. Porém, estudiosos como Jane Hafen (2001) afirmam que o pai da autora Zitkala-Ša era um homem branco chamado Felker, do qual muito pouco se sabe, e que provavelmente estuprou ou abandonou a mãe antes do nascimento. O nome Simmons vem do segundo marido de sua mãe, um agente da reserva, também mestiço, que aparentemente adotou e deu seu nome à criança, mas morreu muito cedo. Ao afirmar que "o Dakota bronzeado é o único homem real", ou seja, a masculinidade do índio, emasculada pela dominação branca, a autora usa um dispositivo interessante, abrindo caminho para diversas leituras: a *persona* autobiográfica desconhece que seu pai é também um cara-pálida; não se tem certeza de a mãe estar falando de Simmons, mas é certo que ela não está falando de Felker, e o mais importante é que, ao fazer esse jogo de palavras, além de deixar sua origem em suspenso, a *persona* autobiográfica se coloca como representante de centenas de outras crianças com destinos e histórias parecidas. Ela abandona sua hibridez certa por uma identidade indígena plena. Dada a importância da descrição da trilha de lágrimas do ponto de

⁵³ "If the paleface does not take away from us the river we drink."

⁵⁴ "My little daughter, he is a sham, - a sickly sham! The bronzed Dakota is the only real man."

⁵⁵ "There is what the paleface has done! Since then your father too has been buried in a hill nearer the rising sun. We were once very happy. But the paleface has stolen our lands and driven us hither. Having defrauded us of our land, the paleface forced us away."

vista de alguém que sofreu com ela, os nomes se tornam irrelevantes ao leitor pelo teor da carga emocional; no entanto, a narrativa marca como um registro histórico aberto a pessoas que procuram suas conexões.

Apesar de filtrados pelas emoções da mãe e pela inocência da voz da pequena narradora, como estratégia para não debater diretamente tais assuntos, há uma referência clara ao fato de os índios terem sido privados de suas terras ancestrais, forçados a caminhar por quilômetros, com a morte de muitas pessoas, inclusive crianças e velhos pelo caminho.

Em ‘My Mother’, Zitkala-Sa coloca na voz da guia e educadora, a mãe, a informação de que os Ianktowan (Iankton-Sioux, também autodenominados de Lakota, Nakota ou Dakota, dependendo de sua localização geográfica), a tribo à qual ela pertencia, também havia sofrido este problema:

Bem, aconteceu no dia em que nós mudamos acampamento: sua irmã e seu tio ficaram ambos muito doentes. Muitos outros estavam adoecendo, mas nada parecia ajudar. Viajamos muitos dias e noites; não da maneira grandiosa e feliz que mudávamos acampamentos quando eu era uma menininha, mas fomos tocados, minha filha, igual a uma manada de búfalos. A cada passo que dávamos, sua irmã, que não era muito maior do que você é agora, gritava com dor até que ficasse rouca de tanto chorar. Ela ficava mais e mais febril. Suas mãozinhas e bochechas ardiam. Seus pequenos lábios estavam secos com a sede, mas ela não bebia a água que eu dava a ela. Então, descobri que sua garganta estava inchada e vermelha. Minha pobre filha, como eu chorava com ela, porque o Grande Espírito havia nos esquecido! Afinal, quando chegamos a esta terra no oeste, na primeira de exaustão, sua irmã morreu. E seu tio também morreu, deixando uma viúva e uma filha órfã, sua prima Warca-Ziwin. Ambos, sua irmã e seu tio poderiam estar felizes conosco hoje, se não fosse pelo cara-pálida sem coração. (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 70)⁵⁶

Está claro, no excerto, o grande sofrimento provocado pela remoção forçada dos indígenas. Assim, ‘My mother’ apresenta personagens, mostra mulheres fortes e, mesmo com a sombra do cara-pálida no horizonte, a reserva pode ser descrita como um lugar de paz. Essa paz vai se tornando cada vez mais paradisíaca no desenvolvimento dos próximos capítulos de “Impressions of an Indian Childhood”.

O segundo capítulo, ‘The Legends’ continua descrevendo a vida da pequena narradora sem nome na reserva. Ali, mais claramente se vê o tempo natural e mítico, medido de acordo

⁵⁶ "Well, it happened on the day we moved camp that your sister and uncle were both very sick. Many others were ailing, but there seemed to be no help. We traveled many days and nights; not in the grand, happy way that we moved camp when I was a little girl, but we were driven, my child, driven like a herd of buffalo. With every step, your sister, who was not as large as you are now, shrieked with the painful jar until she was hoarse with crying. She grew more and more feverish. Her little hands and cheeks were burning hot. Her little lips were parched and dry, but she would not drink the water I gave her. Then I discovered that her throat was swollen and red. My poor child, how I cried with her because the Great Spirit had forgotten us!" "At last, when we reached this western country, on the first weary night your sister died. And so your uncle died also, leaving a widow and an orphan daughter, your cousin Warca-Ziwin. Both your sister and uncle might have been happy with us today, had it not been for the heartless paleface."

com as tradições indígenas, quando ela se refere a *morning, shade, twilight* (manhã, sombra, crepúsculo). Outro dado de relevância é a *importância* atribuída ao uso da tradição oral para a vida social do indígena, mesmo nas reservas. Várias outras formas de apresentação e a valorização da forma com que as crianças indígenas eram educadas são apresentadas neste capítulo, que se inicia com a descrição dos cafés da manhã e dos almoços, divididos com várias pessoas que vinham, certas da hospitalidade e do ritual de compartilhar os alimentos, mesmo sendo estranhas, quando pediam em nome das pessoas queridas, especialmente os falecidos. “Mesmo estranhos tinham certeza de sua acolhida em nossa tenda, se pedissem um favor em nome do meu tio.” (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 71)⁵⁷

Estes rituais de hospitalidade serão retomados nas histórias do *trickster* nos próprios contos de Zitkala-Ša, em *Old Indian Legends*. A alimentação, nesse capítulo, não é apenas um fato orgânico, mas social, cultural e, principalmente, um fator de nutrição da alma (a visita, a companhia, as histórias, o calor da fogueira). Este fato é muito importante, pois o verão e o calor brilhante como metáfora para um momento feliz, e as metáforas da alimentação, como “Minha mãe se sentava ao lado de sua fogueira, assando um pedaço saboroso de carne seca.” (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 70)⁵⁸ serão retomadas diversas vezes em “Impressions” e em “The School Days of an Indian Girl”. Elas não apenas fazem parte do ritual de ser um bom anfitrião, mas são também uma mostra da união entre velhos e jovens e uma das maneiras mais eficazes da educação indígena, que é o ato de contar histórias. Arte, religiosidade, mitologia, educação e vida cotidiana não são separadas na vida indígena, e este ponto é claramente exemplificado no capítulo. A pequena narradora, então, conjuga alimento nutritivo para o corpo e também para a alma, configurando, assim, o paraíso no qual ela vivia. Além disso, outras formas de educação são transmitidas no excerto abaixo, como a maneira pela qual ela deveria dirigir-se aos mais velhos e, principalmente, o treinamento da capacidade de percepção das crianças estimuladas pelos pais:

Eu gostava muito mais da refeição da noite, pois era a hora em que as lendas antigas eram contadas. Eu ficava sempre feliz quando o sol ficava baixo no oeste, porque então minha mãe me enviava para convidar os homens e mulheres velhos da vizinhança para jantarem conosco. Correndo por todo o caminho até suas tendas, eu parava timidamente nas entradas. Algumas vezes, eu ficava longos momentos sem dizer uma palavra. Não era qualquer medo que me fazia tão acanhada quando saía para uma mensagem tão feliz; nem era porque eu gostaria de retirar o convite, pois eu apenas observava esse silêncio próprio. Mas era um sentir de atmosfera, para me assegurar de que eu não estaria estragando outros planos. Minha mãe costumava me

⁵⁷ “Thus it happened that even strangers were sure of welcome in our lodge, if they but asked a favor in my uncle’s name.”

⁵⁸ My mother sat beside her fire, toasting a savory piece of dried meat

dizer que, como eu estava quase sempre me afobando com o povo antigo: “espere um momento antes de convidar qualquer pessoa. Se outros planos forem discutidos, não interfira, mas vá a outro lugar.” (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 71)⁵⁹

A mãe também pedia para a filha falar de tudo que havia visto enquanto havia ido convidar os anciãos para contarem histórias e jantar. Esta era outra forma de educar a pequena narradora e sua percepção, mesmo que isso não fique claro, porque é o filtro da consciência e das memórias da criança que ditam as ocorrências ali, e a educação dessa forma ocorria de modo natural. A questão do círculo, figura sagrada para a grande maioria dos indígenas, se não para a totalidade das tribos, também é abordada aqui: sentar-se em torno da fogueira ou ter uma tribo com suas tendas em círculo era muito mais do que simplesmente compartilhar uma refeição ou um ato prático, garantir mais a continuidade da convivência social em ciclos, de acordo com a tradição. A ligação entre as pessoas da comunidade ou da tribo também fica patente aqui nesse capítulo, quando os anciãos chamavam a criança de “netinha” e ouviam atentamente o que a criança tinha a dizer.

Outra referência que se faz à tradição indígena é o fato de os anciãos se dirigirem à casa da mãe da pequena narradora carregando seus cobertores. Os cobertores indígenas têm um tamanho menor do que os conhecidos no Brasil, e são feitos de fibra vegetal tecida ou de couro de animal, geralmente enfeitados e confeccionados pelas próprias mulheres da casa, muitas vezes com trabalho de contas (ver figura 12). O cobertor também simboliza o trabalho da família, especialmente das mulheres, que tecem os cobertores para os entes queridos, assim como o calor do grupo comunitário para com o indivíduo. Além disso, o cobertor tem o efeito prático de ser carregado para todos os lugares como parte do vestuário por nações nômades, como as tribos das planícies, grupo ao qual pertenciam os Dakota.

⁵⁹ *I loved best the evening meal, for that was the time old legends were told. I was always glad when the sun hung low in the west, for then my mother sent me to invite the neighboring old men and women to eat supper with us. Running all the way to the wigwams, I halted shyly at the entrances. Sometimes I stood long moments without saying a word. It was not any fear that made me so dumb when out upon such a happy errand; nor was it that I wished to withhold the invitation, for it was all I could do to observe this very proper silence. But it was a sensing of the atmosphere, to assure myself that I should not hinder other plans. My mother used to say to me, as I was almost bounding away for the old people: "Wait a moment before you invite any one. If other plans are being discussed, do not interfere, but go elsewhere.*



Figura 12 - Modelo de cobertor indígena e como ele é utilizado
<http://nwr.mcnary.wa.us/PendletonNWR.html>

Iktomi está presente nesse momento, quando a menina ansiosa pede que os anciãos da tribo contem uma história dele. Esse momento será importante, pois faz ligação também com *Old Indian Legends*, livro que reconta estas mesmas lendas, porém, agora com Zitkala-Ša assumindo o papel da contadora de histórias. Também, pela primeira vez, vai aparecer o símbolo da estrela azul, uma tatuagem no rosto de um dos guerreiros antigos e que suscitou o início de mais uma história no passado. Para Zitkala-Ša, a estrela azul vai ser inspiração para um conto, “The Widespread Enigma Concerning Blue Star Woman”. A tatuagem também é muito importante para a cultura do povo Dakota.⁶⁰

Neste capítulo, mais um indício de que o paraíso é belo, agradável e cheio de virtudes, mas cercado de perigos é essa consideração da voz da narradora: “O uivar distante de uma matilha de lobos e o pio de uma coruja nas margens do rio me assustavam, e eu me aninhava no colo de minha mãe. Ela colocava alguns galhos secos na fogueira, e as chamas brilhantes

⁶⁰ Vovó Rose, da reserva Rosebud explicou para nós durante a Dança do Sol, da qual participamos, em volta de uma fogueira, o significado das tatuagens para os índios: ela diz que os índios precisam ter uma tatuagem especial para entrar nos Felizes Campos de Caça, que seria uma versão do céu, mundo espiritual, o caminho azul para os Dakota. O mundo dos mortos é chamado de caminho azul porque é considerado como se as almas dos mortos fossem para um lugar acima e que, à noite, as estrelas seriam as fogueiras dos Felizes Campos de Caça. Para os índios que compartilham a crença da tribo de Zitkala-Ša até hoje em dia, se uma pessoa não tem uma tatuagem, ela não pode entrar no paraíso. E a visão do paraíso para aquela tribo é isso: um lugar onde a comunidade é livre e feliz, e que existe abundância de convivência, carinho e alimento. Outro detalhe interessante é que, após isso, notamos que a grande maioria dos índios participantes da Sun Dance possuíam pelo menos uma tatuagem discreta em algum lugar de seus corpos.

iluminavam as faces do povo velho enquanto eles sentavam-se em um grande círculo.” (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 72)⁶¹

Como já foi abordado a respeito da sacralidade do círculo, também se deve ressaltar, nesse momento, não apenas a participação dos animais, mas também a sensação de proteção evocada pelo próprio círculo, pelo fogo do calor familiar e pela vida comunal. Esse dado é essencial, pois coloca “Impressions” em posição diametralmente oposta a “School Days”, em que a personagem-narradora conviverá com o povo branco.

Os próximos capítulos, ‘The Beadwork’, ‘The Coffee Making, the Dead Man Plum’s Bush’ e também ‘The Ground Squirrel’ são reforços, ao mesmo tempo, mostrando a educação da pequena narradora como menina indígena, assim como descrições vívidas do paraíso na qual ela vivia. O primeiro, ‘The Beadwork’, concentra-se no aprendizado mais formal da narradora para fazer o trabalho de contas, trabalho artístico muito antigo entre os índios do norte dos EUA e do sul do Canadá, iniciado com sementes e com outros materiais naturais, como conchas, pedras e espinhos de porco-espinho. Após o contato com os europeus, o trabalho de contas acabou por assumir a forma que tem ainda hoje em dia, feito com contas minúsculas, geralmente de plástico ou de porcelana colorida altamente organizado e cheio de padrões diferentes (ver figuras 13 e 14). Essa era, geralmente, uma das formas mais tradicionais de trabalho feminino indígena, passado com orgulho para as novas gerações de mulheres.



Figuras 13 e 14 - Vestido cerimonial de contas e couro de alce feito entre 1870 e 1900 por mulheres das tribos das planícies. Alguns desses vestidos são feitos de mais de duas mil pequenas contas. Abaixo, diversos enfeites de contas pequenas e grandes.

Após alguns experimentos, eu geralmente desenhava algumas cruzes e quadrados simples. Estas eram algumas das formas combinadas. Meus desenhos originais não

⁶¹ “The distant howling of a pack of wolves or the hooting of an owl in the river bottom frightened me, and I nestled into my mother’s lap. She added some dry sticks to the open fire, and the bright flames leaped up into the faces of the old folks as they sat around in a great circle.”

eram sempre simétricos ou suficientemente característicos, dois erros com os quais minha mãe tinha pouca paciência. O silêncio de sua supervisão me fazia sentir fortemente responsável e dependente de meu próprio julgamento. Ela me tratava como um pequeno indivíduo digno enquanto eu estivesse me comportando bem; e quão humilhada eu ficava quando algum atrevimento da minha parte provocava alguma censura da parte dela! (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 74)⁶²

Ao mesmo tempo em que demonstra a educação da mãe para com a filha, esta passagem também mostra a educação que a criança indígena recebia em geral, sua liberdade de julgamento e, ao mesmo tempo, sua responsabilidade: era tratada como indivíduo, e não qualquer indivíduo, mas como alguém digno. Outras pequenas lições embutidas no trabalho de contas são a organização e o comportamento da mãe como professora de sua pequena aprendiz. Este dado também vai ter grande peso em comparação à dureza da educação formal recebida na *boarding school* e retratada no próximo capítulo de *American Indian Stories*.

Na realidade, o aparente exagero e colorido da voz infantil são complementados com o colorido das contas e dos desenhos, os quais a mãe arrumava com a destreza e a maestria de um pintor que organiza suas tintas. O simples fato de mostrar detalhadamente a tradição do trabalho com contas já é um posicionamento político em benefício da própria vida comunal indígena, de sua arte e da praticidade de seu trabalho. A liberdade dada à criança, a responsabilidade da própria criação dos desenhos e o colorido do momento são refletidos na escrita: “A escolha de cores ela deixava ao meu próprio gosto. Eu tinha prazer em criar uma linha amarela em torno de um fundo azul escuro, ou uma combinação de vermelho e verde-murta. Havia outra combinação de vermelho com cinza azulado que era mais utilizado convencionalmente.” (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 74)⁶³

Mesmo considerado um trabalho que deveria ser circunscrito à tenda, ele é feito com a tenda aberta, no verão, com a visão do rio e das cercanias, o que não deixa de ser em campo aberto (figura 15). Mas a narradora mostra seu amor pela liberdade de correr nas montanhas com os amigos no excerto abaixo:

Sempre depois dessas aulas em ambiente fechado, eu ficava ansiosa, com entusiasmo transbordando, e achava um alívio glorioso correr livre novamente. Durante muitas tardes de verão, um grupo de quatro ou cinco de minhas coleguinhas de brincadeiras corriam livres nas montanhas comigo. Cada uma de nós carregava uma vareta afiada com mais ou menos quatro pés de comprimento, com as quais

⁶² *After some experience I usually drew easy and simple crosses and squares. These were some of the set forms. My original designs were not always symmetrical nor sufficiently characteristic, two faults with which my mother had little patience. The quietness of her oversight made me feel strongly responsible and dependent upon my own judgment. She treated me as a dignified little individual as long as I was on my good behavior; and how humiliated I was when some boldness of mine drew forth a rebuke from her!*

⁶³ *“In the choice of colors she left me to my own taste. I was pleased with an outline of yellow upon a background of dark blue, or a combination of red and myrtle-green. There was another of red with a bluish gray that was more conventionally used.”*

tirávamos certas raízes doces. Quando tínhamos comido todas as raízes de noessa escolha que tivéssemos oportunidade de pegar, nós colocávamos nossas varinhas nos ombros e bandeávamos para uma planta de talo comprido em cujos botões de flores amarelas encontrávamos pequenas gotas de goma de cristal. (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 75)⁶⁴



Figura 15 – Tenda indígena aberta para o verão. Disponível em *Indian Tipi/Tipi History*. Wikibooks, the open-content textbooks collection, em 19 de março de 2010.

Além da descrição vívida e suave da natureza e da ligação das crianças da reserva com ela, este momento de companheirismo e liberdade também é importante devido à questão da alimentação, e o tema será retomado pela autora em alguns capítulos de *School Days*. O que é interessante observar aqui, por enquanto, é a presença de “raízes doces” e de “goma”. Estes temas serão retomados em *School Days*, porém, em comparação com a alimentação dos eurodescendentes. ‘Beadwork’ representa principalmente um reforço na descrição da vida comunal e tribal, desta vez do ponto de vista das crianças, que aprendiam imitando os adultos, com ou sem sua supervisão, correndo pelos campos, sendo tratados como indivíduos dignos. A primeira coisa de que a pequena narradora fala é da troca de presentes. Para os indígenas, pelo que se viu nas cerimônias de que participamos, o ato de dar e receber presentes é um dos pontos essenciais, não apenas para demonstrar alegria por algum momento que ocorre em suas vidas, mas também para demonstrar desapego pelas coisas que “não podem carregar”, ou das coisas que nos são mais caras e, justamente por isso, nos impedem de caminhar. Tudo o que cada um tem é só o que pode carregar, e o resto deve ser dividido com a comunidade. Este desapego se configura em mais um item importante na aprendizagem das crianças, bem marcado no excerto a seguir:

⁶⁴ *Always after these confining lessons I was wild with surplus spirits, and found joyous relief in running loose in the open again. Many a summer afternoon, a party of four or five of my playmates roamed over the hills with me. We each carried a light sharpened rod about four feet long, with which we pried up certain sweet roots. When we had eaten all the choice roots we chanced upon, we shouldered our rods and strayed off into patches of a stalky plant under whose yellow blossoms we found little crystal drops of gum.*

Eu me lembro bem como costumávamos trocar nossos colares, cintos de contas, e algumas vezes até mesmo nossos mocassins. Fingíamos oferecê-los como presentes uns aos outros. Deleitávamo-nos em imitar nossas mães. Falávamos das coisas que ouvíamos elas falarem em suas conversas. Imitávamos seus diversos modos de agir diferentes, mesmo a inflexão de suas vozes. Ficávamos agachadas, sob a proteção da pradaria, apoiando as bochechas pintadas nas palmas de nossas mãos, descansávamos nossos cotovelos sobre os joelhos, e nos inclinávamos para frente, como as mulheres mais velhas faziam quase sempre. (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 75)⁶⁵

Pode-se ver a importância da imitação, da liberdade e das brincadeiras para a formação da criança indígena. Até pegar a própria sombra se torna uma forma de brincadeira. O paraíso da criança é colorido, belo e cheio de amigos: “Éramos pequenas ninfas brincalhonas naquele mar de verde que se desenrolava na planície Dakota.” (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 76)⁶⁶

Nesse capítulo vê-se, pela primeira vez, a voz reflexiva da narradora aparecer, falando com o leitor presumido sobre a criança que corria atrás de sua própria sombra, talvez no primeiro lampejo de autoconsciência: “Antes dessa experiência peculiar, eu não tenho nenhuma lembrança distinta de ter reconhecido alguma ligação vital entre minha própria sombra e eu mesma. Eu nunca mais pensei nisso depois.” (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 76)⁶⁷ Esta voz vai aparecer em alguns outros momentos, especialmente em “School Days”. E a sombra traz toda uma conotação de conflito e sofrimento escondidos. O fato de não ter consciência da sombra significa, talvez, não ter consciência do lado obscuro da vida, algo que aquelas crianças que viviam felizes não tinham.

‘The Coffee Making’ mostra uma travessura: sempre no verão, como ocorre na maior parte de “Impressions”, a pequena narradora é deixada sozinha em sua tenda, quando recebe a visita de um homem considerado louco, Wiyaka-Napbina (Aquele Que Usa Um Colar de Penas). Penas são sinônimos de apreço pela comunidade, além de adornarem os mais valorosos guerreiros. Nas tribos do povo Sioux, um guerreiro ganha tantas penas quantas são suas grandes vitórias. Mesmo sendo considerado louco e inofensivo, ele era tratado com deferência e respeito pela mãe e pela tia da pequena narradora. Esta personagem costumava carregar girassóis que colhia nas montanhas. A referência a girassóis na narrativa não é em vão, nem o nome da prima da pequena narradora ser Girassol (Warca-Ziwin): para os índios Dakota, segundo os anciãos na *Sun Dance*, o girassol é sagrado, pois o sol é a representação

⁶⁵ *I remember well how we used to exchange our necklaces, beaded belts, and sometimes even our moccasins. We pretended to offer them as gifts to one another. We delighted in impersonating our own mothers. We talked of things we had heard them say in their conversations. We imitated their various manners, even to the inflection of their voices. In the lap of the prairie we seated ourselves upon our feet; and leaning our painted cheeks in the palms of our hands, we rested our elbows on our knees, and bent forward as old women were most accustomed to do.*

⁶⁶ *We were like little sportive nymphs on that Dakota sea of rolling green*

⁶⁷ *Before this peculiar experience I have no distinct memory of having recognized any vital bond between myself and my own shadow. I never gave it an afterthought.*

no mundo visível do Grande Espírito, Wakan Tanka. Além de fornecer material para confecção de cestas (das fibras da semente), material para a produção de alimento, o girassol também cumpre a função de seguir Wakan Tanka.

Continuando a história, Wiyaka-Napbina andava apenas com metade de um cobertor enrolado ao corpo seminu. O respeito a ele é explicado pela mãe: "-Tenha piedade do homem, minha filha. Eu o conheci quando ele era um bravo e belo jovem." (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 77)⁶⁸ Mesmo tendo pena do homem, a pequena narradora fugia dele, até que um dia ele chegou à tenda quando a mãe da pequena narradora não estava. Porém, em uma visão mais aprofundada, podem-se observar os efeitos da situação do indígena até mesmo no estado daquele homem, que já tinha sido um bravo, e agora era um louco andando seminu. No início, amedrontada, a pequena narradora não reconheceu Wiyaka-Napbina como o louco ao qual temia, mas como um dos avôs que lhe contava histórias de Iktomi. Ele se refere a ela como "minha netinha", como os outros anciãos. Tentando ser uma anfitriã como aprendeu com a mãe, a pequena narradora descobre que não há café, apenas um pouco de pó no fundo de um pote sobre cinzas quase apagadas. Sem saber como fazer café, a narradora coloca água do rio sobre o que sobrou do pó de café e serve com um pedaço de pão para o avô. Quando a mãe chega, o avô, que na verdade era o tão temido louco, explica que a pequena narradora havia feito o café nas cinzas mortas:

Ambos sorriram, e minha mãe disse: "Espere um pouco mais, e eu farei uma fogueira." Ela queria dizer fazer um pouco de café de verdade. Mas nem ela, nem o guerreiro, a quem a lei de nossos costumes compeliu a tomar parte de minha hospitalidade, nada disse para me embaraçar. Eles trataram da melhor forma meu julgamento, pobre como fosse, com o maior respeito. Só muitos anos depois percebi a coisa ridícula que havia feito. (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 79)⁶⁹

Pode-se observar com clareza a intervenção da narradora reflexiva, que se desloca do futuro da ação na narrativa para comentar sobre o passado e suas consequências, além de explicações dos costumes do povo indígena. São desmentidos diversos estereótipos apenas nesse excerto: o de que os indígenas não tratam com respeito e dignidade suas crianças, a lei do respeito entre hóspedes e anfitriões, pais e filhos, anciãos e crianças da tribo, pessoas sãs e pessoas consideradas loucas. A reflexão feita pela narradora, que interfere de um tempo futuro, observa a ignorância da criança que viveu aquele evento e também analisa as atitudes dos adultos, mostrando como os indígenas tratavam melhor suas crianças que os ditos

⁶⁸ - *Pity the man, my child. I knew him when he was a brave and handsome youth.*

⁶⁹ *They both laughed, and mother said, "Wait a little longer, and I shall build a fire." She meant to make some real coffee. But neither she nor the warrior, whom the law of our custom had compelled to partake of my insipid hospitality, said anything to embarrass me. They treated my best judgment, poor as it was, with the utmost respect. It was not till long years afterward that I learned how ridiculous a thing I had done.*

civilizados, mesmo que essa criança, sem o discernimento, sirva café de água barrenta do rio feito em cinzas mortas. A identidade da criança indígena é formada pela tribo no respeito que dá e recebe da comunidade.

‘The Dead Man’s Plum Bush’, continua trazendo lições da mãe e também, ao mesmo tempo, discorre sobre os costumes do povo indígena. Os primeiros parágrafos deste capítulo descrevem uma tarde de outono, na qual muitas pessoas iam pintadas e arrumadas, eretas sobre seus cavalos ou a pé, para uma festa da comunidade. Mesmo sem referência explícita, vê-se a comemoração de um rito de passagem para um jovem indígena: a primeira batalha, ou a primeira caçada, que transforma um menino em guerreiro. Referências à formação da comunidade, descrição das anciãs e dos anciãos e até de seus cavalos são belas e vívidas, assim como mais descrições da vida comunal.

Moças, com suas faces iluminadas como as folhas do outono, com suas tranças brilhantes caindo sobre cada orelha, sentavam-se galantemente ao lado de seus acompanhantes. Era costume que jovens mulheres índias convidassem algum parente mais velho para acompanhá-las às festas públicas. Mesmo que essa não fosse uma regra obrigatória, era geralmente observada. (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 79)⁷⁰

Como se observa no excerto acima, cores brilhantes existem por todo esse capítulo, metáforas envolvem elementos da natureza. Boa parte deste capítulo dentro de “Impressions” mostra a preparação para a festa. Vê-se a mãe da pequena narradora preparando alimentação, enquanto ela está ansiosa pela festa, faltando apenas colocar um belo cobertor sobre seus ombros. Mais uma vez, o cobertor é importante, símbolo da proteção que a comunidade representa para a pequena personagem, mesmo inconscientemente. Quando questionada pela pequena narradora sobre o fato de estar fazendo comida, a mãe explica que, antes de irem à festa, elas deveriam passar na casa de uma anciã da tribo para levar a ela uma refeição, pois estava doente e incapacitada de cozinhar. Esse ato mostra outra atitude comunitária dos indígenas, dentro e fora das reservas, pois o fato de as pessoas cuidarem dos velhos e das crianças faz parte da tradição de *Kola*, ou seja, o fato de todos serem parentes: era responsabilidade dos homens e das mulheres mais nobres de cada tribo cuidarem dos velhos e das crianças que não eram capazes de se cuidar sozinhos, ou que não tinham ninguém por si.

Seguindo essa tradição, a própria pequena narradora sente-se envergonhada de sua pressa e ansiedade em ir à festa ao ver a velha senhora que elas foram alimentar.

⁷⁰ *Young girls, with their faces glowing like bright red autumn leaves, their glossy braids falling over each ear, sat coquettishly beside their chaperons. It was a custom for young Indian women to invite some older relative to escort them to the public feasts. Though it was not an iron law, it was generally observed.*

Continuando seu caminho, as duas passam por uma ameixeira cheia de belos frutos. Quando a filha insiste em parar para colher os frutos maduros da árvore, a mãe carinhosamente explica que não devem ser colhidos, pois aquela árvore pertence a sementes enterradas com o corpo de um bravo guerreiro que possuía um jogo feito com sementes de ameixa, do qual gostava muito. Quando foi enterrado, as sementes foram colocadas com ele, e formaram aquele belo arbusto. A filha é ensinada a respeitar o mundo dos espíritos. Mais uma vez a questão religiosa é colocada de forma suave e quase imperceptível: ouvir o barulho feito pelos espíritos e participar do mundo que pertence a eles. Vida e morte se juntam para formar a identidade da pequena narradora, como o respeito a seus parentes enterrados na montanha.

É interessante como os círculos já se iniciam quando se refere às personagens masculinas da narrativa: os homens aparecem como loucos ou mortos, muito embora a questão da iniciação do guerreiro seja retomada em outros contos, especialmente “The Soft Hearted Sioux”. Em ‘The Dead Man’s Plum Bush’ este ciclo está bem claro: trata-se do respeito e da alegria pela iniciação de um guerreiro na vida adulta e do respeito pela morte de outro guerreiro. A imagem da personagem masculina morta, o bravo, está presente desde o primeiro capítulo de “Impressions”. Fechando o capítulo, a voz reflexiva do futuro comenta que a árvore do homem morto foi a imagem mais vívida daquele dia de alegria e festa.

‘The Ground Squirrel’, o próximo capítulo, explora ainda a aprendizagem suave da criança. Ela descreve sua tia e prima. Sempre, ao referir-se aos indígenas honrados e amados nas narrativas de “Impressions”, Zitkala-Sa explora o fato de eles andarem eretos, como a manter seu orgulho. Amor e orgulho são os sentimentos que prevalecem em relação aos parentes consanguíneos, além de alegria e generosidade. As descrições apaixonadas da natureza continuam, assim como a ligação direta da pequena narradora com ela: a marmota que dá nome ao texto é considerada como aquela com quem dividia o milho e que a ajudava a cuidar dele. O tempo natural continua a ser trabalhado aqui, também:

Acordávamos tão cedo que víamos a hora sagrada quando uma névoa esfumada subia sobre um poço cercado por um lodaçal impossível de passar. (...) Na hora em que a face cheia do sol aparecia sobre o horizonte do oeste, a névoa desaparecia. Cada homem velho, que conhecia esse país por mais tempo, dizia que a névoa deste poço nunca falhou um dia em subir em direção ao céu. (ZITKALA-SÁ, 2003, p. 81)⁷¹

⁷¹ *We awoke so early that we saw the sacred hour when a misty smoke hung over a pit surrounded by an impassable sinking mire. [...] By the time the full face of the sun appeared above the eastern horizon, the smoke vanished. Even very old men, who had known this country the longest, said that the smoke from this pit had never failed a single day to rise heavenward.*

Não apenas o tempo natural, a alegria de conviver com parentes e ser amada, mas também participação dessa vida efetivamente vai surgir nesse capítulo: a pequena auxilia a mãe e a tia nos trabalhos de colheita do milho, fazendo de algumas espigas suas bonecas, dando a elas cobertores. Enquanto as outras mulheres iam cuidar da colheita e de outros afazeres, a pequena narradora cuidava do milho, “Para que nada pudesse perturbá-lo”.

Seu companheiro era uma marmota, que vinha buscar sua parte no milho todas as manhãs. A narradora, com vontade de pegar o companheiro de vigília ao milho para brincar, ouve da mãe que ela deveria se contentar em ter sua companhia e não tentar pegá-lo ou prendê-lo, sob a pena de assustar a marmota e acabar machucada. O respeito à natureza também se configura, nesse exemplo, como parte da educação indígena, além de assuntos práticos de alimentação, como os preparativos para o inverno, como secar a abóbora e frutas como cerejas e ameixas. Milho, abóbora e feijão são considerados sagrados para quase todas as tribos indígenas cuja cultura foi pesquisada. As tribos Iroquesa e Cherokee chamam-nas de “as três irmãs”, às quais devem seu sustento, juntamente com a carne e a pesca. Tribos como os Zuni, Seneca e Pueblo, além de toda a costa oeste dos EUA têm uma entidade especial para representar o milho, a Mãe do Milho, ou a Dama do Milho. O milho e a abóbora também são utilizados pela nação Seneca como remédio contra feridas. (SHENANDOAH, 1997; GILL e SULLIVAN, 1992)

A narradora reflexiva interfere, no momento seguinte, dizendo que trazia poucas lembranças dos dias de inverno naquele período, mas muitas lembranças do verão. As estações do ano vão ligar-se intrinsecamente aos sentimentos da narradora: é sempre verão e sempre colorido porque as lembranças são agradáveis, de proteção e, mesmo com a ameaça ao longe, demonstrada pelos lobos que uivavam e também pelas lágrimas da mãe, tudo se misturava em uma névoa de alegria e cores, como a névoa eterna do poço.

A única memória de inverno daquele momento é a abertura para o segundo grande capítulo de *American Indian Stories*, “The School Days of an Indian Girl”: a chegada dos missionários à reserva. Eles deram à pequena narradora um pacote de bolas de gude, de diversas cores e tamanhos. Entre elas havia algumas de vidro colorido. Ao notar, nos blocos de neve do rio alguns pontos refletindo a luz como cristais, a pequena narradora achou tratar-se de outras bolas de gude translúcidas e, ao tentar pegar as cores, machucou seus dedos no frio intenso do gelo. Assim os brancos são introduzidos no paraíso da pequena narradora como trazendo o frio do inverno e a dor de pegar cores e brilhos que eram falsos. Essa informação irá complementar a ideia de sofrimento em “School Days”. O frio causando dor e a cor branca ligada à impureza e à frieza também são reforçados mais à frente. O verão da

vida estava se acabando e as serpentes, ironicamente os que se consideravam o povo de Deus, haviam chegado para transferir a pequena e tola Eva de seu paraíso para um mundo de inverno e sem cores.

‘The Big Red Apples’, último capítulo de “Impressions”, mostra o momento em que a pequena narradora se prepara para ir ao internato indígena, a *boarding school* para ser educada por missionários. A mãe busca alertar a pequena narradora. É a voz da tradição e da educação indígena proibindo, mas ainda oferecendo liberdade de escolha e formando a identidade. O início do capítulo já marca isso, na voz da narradora reflexiva. Também ocorre a primeira quebra do tempo natural, além da primeira consciência da pequena narradora de que ela não tem o domínio da linguagem, ou seja, a pequena Eva fica curiosa com a árvore do conhecimento do bem e do mal e acaba por perceber que está nua, sem a linguagem: “O primeiro afastamento do fluxo natural da minha vida ocorreu no início da primavera. Era meu oitavo ano, no mês de março, eu aprendi mais tarde. Nessa idade eu sabia apenas uma língua, e era aquela língua nativa da minha mãe.” (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 83)⁷²

A metáfora homem-branco-frio-inverno é deixada de lado em benefício de diversas ironias, como a seguinte passagem, referente aos missionários brancos: “Eles eram do tipo de homens brancos que usavam grandes chapéus e possuíam grandes corações.” (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 83)⁷³

Na vida biográfica de Gertrude Bonnin, segundo Rappaport (1997), esse foi o momento em que os missionários Quaker a levaram para o White’s Manual Labor Institute, em Wabash, Indiana, uma *boarding school* no leste, a centenas de quilômetros de distância da reserva Yankton. Entretanto, na narrativa ficcional proposta por Zitkala-Ša, estas informações não estão presentes, pois são filtradas pelo julgamento e sentimentos da menina de oito anos, destemida e ingênua que, em sua sede de conhecer o mundo, ilude-se com promessas de uma “terra cheia de maçãs vermelhas”.

As *boarding schools* são introduzidas no texto, também de forma irônica, como uma terra de maravilhas, mesmo com o aviso do irmão mais velho de que não seria exatamente assim. A narradora diz que a presença do irmão na escola por três anos havia modificado até a maneira de morar da mãe: a tenda que dera tanta oportunidade de liberdade estava em vias de substituição por uma casa de paredes. Mesmo mudando seu modo de viver e pensar pela educação dos internatos, David (chamado pela pequena narradora de Daweé) tenta alertar a

⁷² *The first turning away from the easy, natural flow of my life occurred in an early spring. It was in my eighth year; in the month of March, I afterward learned. At this age I knew but one language, and that was my mother's native tongue.*

⁷³ *They were from that class of white men who wore big hats and carried large hearts, they said.*

mãe sobre o destino que a irmã vai sofrer. E, mais uma vez, a mãe é a consciência, é a voz da tradição tentando chamar a pequenina à razão. Como Eva, surda às ordens de Deus, movida pela curiosidade das promessas da serpente do paraíso de uma terra de maravilhas, também para ficar com sua amiga Jewdwin (provavelmente Judith, que irá morrer na *boarding school*), a pequena narradora abandona o lar e a relativa paz em que vivia pela terra das maçãs vermelhas. A mãe, como Deus, e também seguindo os preceitos da educação indígena, dá à filha o livre-arbítrio, mas não deixa de alertá-la sobre os perigos que a aguardam:

Com um sorriso lento e triste, ela respondeu: “Olha, eu sei que você quer ir porque Judéwin encheu sua cabeça com as mentiras do homem branco. Não acredite em uma palavra do que eles falam! Suas palavras são doces, minha filha, mas suas ações são amargas. Você vai gritar por mim, ninguém vai te confortar. Fique comigo, minha pequena! Seu irmão Dawée diz que ir para o leste, longe de sua mãe, é uma experiência muito dura para sua irmãzinha menor.” (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 82)⁷⁴

Mesmo contra a vontade da filha, a mãe compreende que “a cada dia haverá menos dos Dakotas verdadeiros” e a mãe considera que é necessário que a filha tenha uma educação nos moldes do homem branco. Essa atitude, aliada aos conselhos da cunhada, que sempre defendeu a sobrinha, fazem a pequena narradora embarcar para seu sonhado paraíso de maçãs vermelhas. Todas as crianças que iriam com os missionários embarcam, envolvidas em seus melhores e mais grossos cobertores. Porém, mesmo assim, o frio toma conta da pequena narradora e as paredes nuas da escola substituem a tenda acolhedora:

Eu olhei com assombro e com um vago receio, pois em nossa aldeia eu nunca havia visto uma casa tão grande. Tremendo de medo e desconfiança pelos caras-pálidas, meus dentes batendo da viagem gelada, eu me arrastava silenciosamente em meus mocassins suaves através do hall estreito, mantendo-me bem perto da parede nua. Eu estava tão assustada e desorientada como uma criatura selvagem capturada. (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 88)⁷⁵

Esse é o fim de “Impressions of an Indian Childhood”, que faz ponte com o próximo capítulo, “The School Days of an Indian Girl”. Seguem algumas considerações e análises em seus aspectos gerais. A pequena narradora olha o mundo assombrada com sua grandeza.

⁷⁴ *With a sad, slow smile, she answered: "There! I knew you were wishing to go, because Judéwin has filled your ears with the white men's lies. Don't believe a word they say! Their words are sweet, but, my child, their deeds are bitter. You will cry for me, but they will not even soothe you. Stay with me, my little one! Your brother Dawée says that going East, away from your mother, is too hard an experience for his baby sister.*

⁷⁵ *I looked at it in amazement and with a vague misgiving, for in our village I had never seen so large a house. Trembling with fear and distrust of the palefaces, my teeth chattering from the chilly ride, I crept noiselessly in my soft moccasins along the narrow hall, keeping very close to the bare wall. I was as frightened and bewildered as the captured young of a wild creature.*

Brinca, corre e “apronta traquinagens” em sua inconsciência. A narrativa coloca o leitor, não apenas na expectativa da próxima bagunça da pequenina ou da interferência da inconsciência infantil, mas também há o alerta dado pela narradora reflexiva para que não se acredite completamente no julgamento de uma menina de sete/oito anos descobrindo o mundo.

A menina não suspeita dos males do mundo e toma contato com eles apenas por algumas palavras de sua mãe ou cenas fugidias e pouco compreendidas no momento da narrativa. Exemplo disso é o momento em que surpreende sua mãe chorando escondido: “Batendo meu pé na terra, eu gritei alto - eu odeio o cara-pálida que faz minha mãe chorar!” (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 69) ⁷⁶

Os efeitos desta infância feliz vão se refletir nas escolhas futuras da autora e da ativista política: “As iniquidades infligidas ao *self* autobiográfico e especialmente sobre sua mãe motivaram uma Gertrude Bonnin mais madura em sua busca elusiva por justiça para os indígenas norte-americanos e ecoa pela sua futura escrita.” (LISA, 1996, p. 27) ⁷⁷

No entanto, como no viés narrativo predomina a voz da menina, fatos históricos são apenas sentidos e referidos, enquanto é deixado ao leitor informado o trabalho de reconhecer a origem e a realidade dos fatos narrados sob o véu da subjetividade. Por outro lado, este também é um recurso de generalização porque muitas crianças da época em que Gertrude Bonnin existiu tiveram histórias parecidas. Desta forma, ao colocar uma voz reticente e entrecortada de sentimentos e visões parciais, ao investir a voz a uma narradora-criança, acompanhada por uma narradora adulta que apenas complementa, mas não explica, Zitkala-Ša universaliza a situação de praticamente todas as tribos indígenas e principalmente das crianças de sua geração, que foram levadas à *boarding school* após terem já sido educados e respeitados como indivíduos pelas diversas tradições tribais existentes nos EUA. A voz da criança é pungente e cheia de sentimentos, mas muitas vezes enganosa, pois, a partir de sua pouca experiência de vida e de seu ponto de vista infantil, suas conclusões vão distraíndo o leitor das críticas severas à dominação branca e das ironias apontadas em *Impressions*.

Porém, percebem-se outras nuances na voz de Zitkala-Ša, presentes na ironia, nas reflexões, no saudosismo, nos comentários e muitas vezes em um sentimento de perda irreparável de um paraíso. A educação e a tradição indígenas são discutidas de forma suave: mostra-se como a identidade e o caráter de uma criança indígena são formados; a liberdade e, ao mesmo tempo, a seriedade da educação que a pequena narradora recebe na tribo. E são

⁷⁶ *Stamping my foot on the earth, I cried aloud, 'I hate the paleface that makes my mother cry!*

⁷⁷ *The iniquities inflicted upon the autobiographical 'self' and especially upon her mother motivated the more mature Gertrude Bonnin in an elusive search for justice for Native Americans and echoes her future writing.*

estes aspectos que irão contrastar violentamente com o próximo capítulo de *American Indian Legends*, que é “School Days of an Indian Girl”.

Há, também, até este momento, a predominância da figura feminina na narrativa, como aponta Lisa:

Os homens nestas impressões são virtuosos e mortos – seu pai, o tio, o guerreiro enterrado em “*The Dead Man’s Plum Bush*”, e um “homem louco alto, de ombros largos” em “*The Coffee Making*”, - ou os velhos, notáveis por suas habilidades em contarem histórias. Consequentemente, estas são memórias nas quais predominam a experiência e perspectiva feminina. (LISA, 1996, p. 28)⁷⁸

De forma a estabelecer contato com os homens brancos, que conheciam apenas os estereótipos do “selvagem canibal” e do “nobre selvagem”, Zitkala-Ša constrói o texto de forma emocional, ressaltando um estilo de vida melhor, mesmo que a realidade de uma reserva seja apenas entrevista (como, por exemplo, no choro da mãe). Ao criar camadas de presente e passado para lembrar suas histórias e ao imprimir a elas uma emoção vívida, também acompanhada de uma sensação de encantamento na paisagem e nas pessoas, Zitkala-Ša cria uma nostalgia que demonstra dois mitos muito comuns, o do “nobre selvagem” e o do “paraíso perdido”. Tomando Vizenor (1998) como base, esses fatos poderiam contribuir para a criação dos estereótipos do índio como herói trágico de uma raça evanescente. Porém, há a ação e, portanto, subjetificação, por parte do indígena: principalmente as duas personagens principais, a narradora e a mãe: elas buscam se mover em meio a um mundo inóspito. Elas são sobreviventes e cada uma, à sua maneira, faz seu destino. A mãe tem a consciência da vida e dos fatos, enquanto a filha tem a ação. Assim, apesar da carga emocional trazer ao leitor a sensação da perda de um paraíso e as suspeitas de que aquela atitude foi errada e tola da parte da pequena narradora, também se entreveem críticas sociais e, principalmente, uma personagem que, apesar de ser criança, faz suas escolhas e busca desenvolver-se em meio a elas, trazendo à tona a responsabilidade imputada pela mãe, por exemplo, ao fazer seu trabalho de contas. Trata-se da educação da mulher pela sociedade feminina. Esse papel de continuadora da tradição feminina, de contadora de histórias, vai ser incorporado por Zitkala-Ša na língua inglesa, e não apenas na forma oral, mas principalmente na forma escrita.

Além do papel importante na educação feminina, nesse capítulo pode-se ver a presença da tradição indígena de *Tiošpaye* (ou família extensa), que é a base da tradição Dakota: o modo de relacionamento que transforma aquelas tribos em uma “nação”. Como

⁷⁸ *The men in these impressions are virtuous and dead – her father, uncle, the buried warrior in ‘The dead Man’s Plum Bush’, and a ‘tall, broad-shouldered crazy man’ in ‘The coffee-Making’ – or elders noted for their storytelling. Consequently, these are recollections dominated by the female perspective and experience.*

Kelsey (2008) afirma: “Um dos valores mais críticos na vida Dakota é o do parentesco ou afinidade, um valor que garante a sobrevivência nos ambientes duros das planícies (do norte dos EUA), seja no século XIX, seja no século XXI.” (KELSEY, 2008, p. 28) ⁷⁹

Outro ponto destacado aqui é a importância da oralidade para a compreensão da cultura indígena, além dos trabalhos artísticos, como o trabalho de contas. Para que se compreenda a importância da escrita (ou da comunicação oral) para os indígenas, é importante que se observe a dimensão da importância das artes em geral para as nações indígenas. Enquanto estudiosos euroamericanos separam arte e vida, os indígenas são retratados e criam sua arte com uma relação forte na materialidade de sua vida cotidiana e também de sua vida espiritual: as histórias são contadas com o objetivo de educar e divertir crianças e adultos, esculturas e vasos sempre têm um objetivo prático, seja ele no uso diário ou religioso. No ponto de vista do nativo, a linguagem cria um mundo e tem grande poder: o poder do encantamento. A música é usada com sentido ritual e prático – e com muita frequência. Arte e vida não possuem as fronteiras definidas da cultura eurodescendente. Objetos e conceitos cotidianos como potes, desenhos e cores no vestuário revestem-se de poder simbólico, religioso, social e cultural.

As mulheres Dakota (representadas principalmente pela mãe e pela tia da narradora-protagonista) agem como coordenadoras das ações da sociedade, auxiliam os necessitados, promovem a união da tribo, organizam e estimulam a educação dos pequenos, especialmente das meninas. Elas defendem o conhecimento Dakota por meio desses expedientes, agindo como mediadoras entre este modo de vida e o novo modo que lhes era imposto nas reservas. Ao mesmo tempo, conservavam o modo de ver o mundo dos Dakota pela educação às novas gerações por meio das histórias e do ensino de elementos tradicionais, como o trabalho com contas, entre outras artes e conceitos sociais ensinados de maneira prática.

A mãe de Zitkala-Ša é a portadora da tradição, da religião: seu modo de agir dá poderes e conhecimento à filha, um símbolo da própria mulher indígena como um todo. A mulher indígena é portadora e doadora dos poderes à tribo e aos homens, em figuras mítico-religiosas como A Mulher Búfalo Branco e a Mãe do Milho, que ensinam seus povos a trabalharem e sobreviverem, dando às tribos presentes como o cachimbo, o milho, e conhecimentos do cuidado com a terra. Porém, na escola dos homens brancos tratada em “The School Days of an Indian Girl” tira o poder da mãe e a desautoriza como professora e “portadora da voz”, o que provoca o desespero da filha.

⁷⁹ *One of the most critical values in Dakota life is that of kinship, a value that guarantees survival in a harsh plains environment whether in the eighteenth or the twenty-first century.*

No capítulo seguinte, “The School Days of an Indian Girl”, a narração volta alguns dias atrás, descrevendo a viagem de trem. ‘The Land of the Red Apples’ já inicia com a primeira impressão e a primeira decepção dos sonhos dourados das crianças indígenas que embarcaram no “cavalo de ferro” para irem à “terra das maçãs vermelhas”: “Sonhamos em correr livremente e alegremente sob um céu de maçãs rosadas, como corríamos atrás das sombras das nuvens nas planícies Dakota. Tínhamos previsto todo o prazer de andar no cavalo de ferro, mas a empáfia dos caras-pálidas nos observando nos perturbou e confundiu.” (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 87) ⁸⁰

A frieza já começa a existir a partir dos “*glassy blue eyes*”, ou seja, os olhos azuis vítreos dos homens a observarem as crianças no trem que as transportava para a escola indígena remetem novamente às bolas de gude, belas, frias e causadoras de dor. Outras crianças e mulheres vexavam as crianças indígenas com olhares insolentes de curiosidade no trem. Neste momento, um dos missionários que havia levado aquelas crianças começa a distribuir balas e goma. A primeira refeição de que a pequena narradora se lembra de ter recebido entre os brancos são as balas de goma, remetendo às gomas doces e naturais comidas pelas crianças nos campos abertos. Porém, aquelas gomas naturais eram sinônimo da liberdade, enquanto as gomas distribuídas pelo homem branco são símbolos de uma distração das sensações ruins geradas pela viagem, mas que não cumprem sua função, uma vez que o trem nauseia e fadiga as crianças. Essa é a primeira pista para o fato de a alimentação perder seu efeito de aglutinadora da comunidade e também de nutrição para o corpo e para a alma. Quando a pequena narradora autobiográfica chega a seu destino, a neve a aguarda. O inverno surge pela primeira vez, mas é a segunda em vez que a frieza e a dor são ligadas ao homem branco. A primeira vez ocorreu com as bolas de gude.

O frio começa na viagem e a neve consolida a metáfora da dor e sofrimento gerada pela água do rio em “Impressions”. Voltando à *boarding school*, a criança narradora começa a sentir a opressão das mulheres da escola agarrando-a e erguendo-a do chão. Ao chorar com o fato, pois não estava acostumada, uma das crianças mais velhas fala que a pequena narradora deve chorar apenas à noite, escondido, configurando a impotência das crianças transportadas centenas de quilômetros de distância de suas tribos e famílias contra um sistema de educação opressor. A liberdade do campo aberto e da tenda passa a ser substituída por “caixas” – o sapato apertando o pé e irritando os ouvidos com seu barulho, a escada, a que a narradora se

⁸⁰ *Under a sky of rosy apples we dreamt of roaming as freely and happily as we had chased the cloud shadows on the Dakota plains. We had anticipated much pleasure from a ride on the iron horse, but the throngs of staring palefaces disturbed and troubled us*

refere como “caixas de madeira”, as paredes que substituem a tenda aberta de onde se podia ver as campinas durante as tardes de verão.

Pela primeira vez, a linguagem não é motivo de descoberta e de educação, mas se torna o motivo de isolamento e tristeza. Metaforicamente e literalmente, os caras-pálidas não conseguiam entender os anseios da pequena narradora, pois não falavam sua linguagem, e nem se importavam em aprender: “Oh, eu quero minha mãe e meu irmão Dawée! Eu quero voltar pra minha tia!” Eu suplicava, mas os ouvidos dos caras-pálidas não podiam me escutar.” (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 89) ⁸¹

O próximo capítulo, ‘The Cutting of My Long Hair’, começa a dialogar com “Impressions”. A constatação de que a terra das maçãs está seca e fria faz um diametral oposto ao mundo borbulhante de vida que trazia o milho, abóboras e ameixas maduras e outros alimentos nutritivos. O inverno tomou lugar do verão e as cores deram lugar ao frio e ao branco da neve. O espírito da menina criada livre começa a revoltar-se mesmo inutilmente: “E mesmo que meu espírito se dilacerasse na luta por sua liberdade perdida, tudo era inútil.” (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 89) ⁸²

Outras impressões sensoriais se afirmam: a suavidade e o silêncio dos mocassins são substituídos pelo barulho de sinos e calçados, que irritam com seu som e machucam com sua forma. O cobertor (o calor e a presença da comunidade) é retirado à força da pequena narradora, mas essa é apenas uma das violências praticadas contra ela.

A primeira refeição na escola mostra a cerimônia, o ritual e a dureza da escola: um sino toca três vezes até que as crianças pudessem sentar-se e comer. Desconhecedora daquele protocolo, a pequena narradora se apavora com os sinos, se confunde e começa a tomar atitudes diferentes daquelas “treinadas” pelas outras crianças. Frustrada e com medo de fazer coisas erradas contra a rotina da escola, a primeira refeição na *boarding school*, ao invés de um momento de confraternização e socialização, torna-se motivo de choro. Crianças tangidas, por sinos e obrigadas a agir de acordo com normas rígidas, arremetem-se às referências da mãe aos indígenas “tangidos como gado” pelo cara-pálida, no primeiro capítulo de “Impressions”, ‘My Mother’.

Mas a pior tristeza do primeiro dia é um dos pontos mais fortemente retratados em *American Indian Stories*: o corte do cabelo da pequena narradora. Em primeiro lugar, como a

⁸¹ *Oh, I want my mother and my brother Dawée! I want to go to my aunt!” I pleaded; but the ears of the palefaces could not hear me.*

⁸² *And though my spirit tore itself in struggling for its lost freedom, all was useless.*

esclarecer os leitores não indígenas do absurdo que estava para acontecer, a autora descreve o sentido do corte de cabelo para os índios da tribo Dakota, tradição na qual fora criada:

Judéwin sabia algumas palavras em inglês, e havia ouvido uma mulher cara-pálida falar sobre cortar nossos cabelos longos e pesados. Nossas mães nos ensinaram que apenas guerreiros sem habilidades, que eram capturados, tinham seus cabelos tosqueados. Entre nosso povo, cabelo curto era usado apenas por pessoas enlutadas, e cabelos tosqueados por covardes! Discutíamos nosso destino por alguns momentos, quando Judéwin disse: - Temos que nos submeter, porque eles são fortes." Eu me rebelei.

"Não. Eu não vou me submeter! Eu vou lutar primeiro", respondi. (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 90)⁸³

Também se observam, neste excerto, traços de resistência da pequena narradora e a reafirmação de seu espírito livre, trazendo a menina forte que acabara de chegar de um ambiente acolhedor e que dava a ela liberdade de expressão. Porém, em um lugar sem condições de utilizar a língua materna para argumentar, ou pessoas dispostas a ouvir seus argumentos, ela corre para debaixo da cama, em um movimento dramático para salvar seus cabelos, orgulho de sua mãe (outra ligação à tradição, à comunidade e à sua ausência).

A descrição toma as cores de um estupro. Além do corpo violado, a cultura e a educação da pequena também são atacadas violentamente: ela é obrigada a abdicar de tudo em que acreditara antes, mas não sem luta. A crueldade da ação juntamente com a luta imprimem uma intensidade dramática à cena:

Eu me lembro de ser arrastada, embora tenha resistido chutando e arranhando violentamente. Contra minha vontade, fui carregada escadaria acima e amarrada fortemente a uma cadeira.

Eu gritava balançando minha cabeça por toda hora em que eu sentia as frias laminas das tesouras contra meu pescoço, até ouvi-las consumir uma das minhas tranças grossas. Então perdi meu espírito. Desde o dia em que fui tirada de minha mãe eu havia sofrido indignidades extremas: as pessoas olhavam pra mim fixamente. Eu fui jogada no ar como uma marionete de madeira. E agora meu cabelo comprido foi tosqueado como o de um covarde! Em minha angústia, chorando pela minha mãe, ninguém veio me confortar. Nenhuma alma bondosa me esclareceu calmamente, como minha mãe costumava fazer; agora eu era apenas um dos muitos animais levados por um pastor. (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 91)⁸⁴

⁸³ *Judéwin knew a few words of English, and she had overheard the paleface woman talk about cutting our long, heavy hair. Our mothers had taught us that only unskilled warriors who were captured had their hair shingled by the enemy. Among our people, short hair was worn by mourners, and shingled hair by cowards! We discussed our fate some moments, and when Judéwin said, "We have to submit, because they are strong," I rebelled.*

"No, I will not submit! I will struggle first!" I answered.

⁸⁴ *I remember being dragged out, though I resisted by kicking and scratching wildly. In spite of myself, I was carried downstairs and tied fast in a chair. I cried aloud, shaking my head all the while until I felt the cold blades of the scissors against my neck, and heard them gnaw off one of my thick braids. Then I lost my spirit. Since the day I was taken from my mother I had suffered extreme indignities. People had stared at me. I had been tossed about in the air like a wooden puppet. And now my long hair was shingled like a coward's! In my anguish I moaned for my mother, but no one came to comfort me. Not a soul reasoned quietly with me, as my own mother used to do; for now I was only one of many little animals driven by a herder.*

Mais uma vez é apresentada a imagem dos indígenas tangidos como animais. O ponto principal aqui é que, pela primeira vez, a criança feliz tem seu espírito quebrado, cristalizando toda a violência que já havia sido apresentada anteriormente. Apesar de a narrativa ser construída na voz da pequena narradora feita com verbos no passado e em tom memorialista, o filtro emocional e a indignação se apresentam no presente da escrita.

‘The Snow Episode’, próximo capítulo de “School Days”, acentua a presença da linguagem também como forma de discriminação e violência. O capítulo inicia-se com a afirmação de “nós ainda éramos todos surdos à língua inglesa”, demonstrando mais uma vez a impotência das crianças indígenas contra o sistema branco e também a perda de sua língua materna: eles se tornam deficientes, e este capítulo mostra como pagarão por sua deficiência. Judéwin, a única amiguinha da mesma reserva da narradora, ouve que é proibido brincar na neve, mas elas esquecem e o fazem: eram três crianças Dakotas brincando de fazer “anjos” na neve – marcam-na com os corpos em movimentos de abertura de braços e pernas, numa brincadeira de inverno comum entre quaisquer crianças dos EUA.

Metaforicamente, mais uma vez, o contraste entre o vermelho – a cor do dakota bronzeado – dos corpos indígenas invadindo o branco da neve representam uma ameaça e algo proibido. Ao serem chamadas de volta a casa, Judéwin diz que, para escaparem da surra, devem fazer uma pequena pausa e falar “não” a todos os insultos e reprimendas que ouvirem. O fato que se segue é irônico: a primeira criança chamada, Thowin, sem conhecer inglês, responde “não” às perguntas erradas, como “você vai me obedecer na próxima vez?” E, quando Judéwin percebe que havia ensinado errado, já era tarde demais: Thowin recebe uma surra, por não saber nenhuma palavra em inglês, nem o significado de “não”. A cada “não” da pequena, a surra aumentava. A narradora reflexiva mostra, por este fato, além do contraste entre a educação indígena e a educação das *boarding schools*, os motivos fúteis e o abuso de poder para com as crianças indígenas, explicando, de forma sutil, por situações como esta, as razões dos traumas dos alunos. O mais absurdo é que a aprendizagem da nova língua não se dá em pouco tempo, e, portanto, as surras derivadas de enganos como este vão durar quase um ano, conforme o apresentado pela narradora reflexiva: “Durante as duas ou três primeiras estações, desentendimentos ridículos como este episódio da neve eram frequentes, trazendo medos injustificados e punições às nossas pequenas vidas.” (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 93)⁸⁵

⁸⁵ *During the first two or three seasons misunderstandings as ridiculous as this one of the snow episode frequently took place, bringing unjustifiable frights and punishments into our little lives.*

Assim, mostra-se com muita clareza a diferença da educação pela liberdade, pela razão e esclarecimento praticada na aldeia e a educação pelo medo injustificado praticada na *boarding school*. Porém, o espírito combativo da futura ativista pelos direitos indígenas começa a aparecer na personagem-narradora: após dominar a língua e conhecer o sistema da escola, ela começa a executar pequenos atos de resistência, como o fato apresentado neste mesmo capítulo de *School Days*, envolvendo nabos. Outro padrão se repete aqui: alimento, repressão e a cor branca. O alimento, antes nutrição, convivência social e conforto na reserva, agora se torna ódio e imposição. É interessante notar o fato de que a alegria das crianças em “Impressions” era procurar raízes doces nas montanhas e, no entanto, o nabo era ofensivo ao nariz e ao paladar da narradora. Ao ser obrigada a amassar nabos para o jantar, ela vingava-se deles e da imposição alimentar indesejada, usando toda a sua força para amassá-los. Ao jogar todo seu peso utilizando a peça para amassar os nabos, ela consegue quebrar o vidro da vasilha que os continha. Quando uma mulher cara-pálida tentou retirar o vidro das mãos da narradora, este perde seu fundo e todo o conteúdo do nabo amassado cai no chão. “Quando eu sentei para comer meu jantar e vi que não havia nabos servidos, eu dei um grito de alegria em meu coração por uma vez ter declarado a rebelião dentro de mim.” (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 94)⁸⁶

O próximo capítulo de “School Days”, ‘The Devil’ é outro ato de rebelião, mas bem mais elaborado. Pela primeira vez, ouvem-se referências diretas à religião do homem branco. O capítulo começa com a consideração da narradora reflexiva, introduzindo o demônio cristão sob o ponto de vista do indígena:

Entre as lendas que os velhos guerreiros costumavam me contar havia muitas histórias de maus espíritos. Mas eu fui ensinada a não temê-los mais que aqueles que atacavam na forma material. Eu nunca soube que havia um chefe insolente entre os maus espíritos, que ousava se levantar contra o próprio Grande Espírito, até que eu ouvi a lenda de uma mulher cara-pálida. (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 94)⁸⁷

Como outra prova da educação branca pelo medo, o demônio é apresentado à pequena narradora como aquele que acharia e torturaria as meninas que não seguissem as normas da escola. A figura era assustadora e há algo notável a ser discutido sobre o assunto: enquanto os animais da reserva, em geral, são inofensivos e até mesmo amigáveis, como a marmota e os

⁸⁶ *As I sat eating my dinner, and saw that no turnips were served, I whooped in my heart for having once asserted rebellion within me.*

⁸⁷ *Among the legends the old warriors used to tell me were many stories of evil spirits. But I was taught to fear them no more than those who stalked about in material guise. I never knew there was an insolent chieftain among the bad spirits, who dared to array his forces against the Great Spirit, until I heard this white man's legend from a paleface woman.*

animais das lendas, o demônio é um mosaico antinatural, provocando pavor na narradora, conforme a descrição minuciosa do texto:

Eu olhei com horror para as garras fortes que cresciam de seus dedos cobertos de pele. Seus pés eram como suas mãos. Chegando até seus tornozelos havia uma cauda de escamas com a ponta como a boca aberta de uma serpente. Sua face era um mosaico: ele possuía bochechas barbadas, como algumas que eu havia visto os caras-pálidas usarem; seu nariz era um bico de águia, suas orelhas pontudas eram em forma de ferrão como aquelas de uma raposa dissimulada. Sobre elas, um par de chifres de vacas curvado para cima. Eu tremia com medo, e meu coração pulava em minha garganta quando eu olhei para o rei dos espíritos maus. (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 94)⁸⁸

A pequena narradora fica tão profundamente impressionada com a figura e o horror provocado pela visão do demônio cristão, que sonha com ele. O sonho, também descrito minuciosamente, é altamente simbólico, tanto da dominação branca sobre o indígena quanto sobre o poder da linguagem: a menina sonha que está de volta à casa materna e que o demônio vai até lá para pegá-la. A mãe e outra mulher conversam, mas o demônio não as busca: “Ele não falou com minha mãe, porque ele não falava a linguagem indígena, mas seus olhos brilhantes e amarelos se cravaram em mim.” (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 95)⁸⁹

No sonho, o demônio que ela vira no livro a persegue em volta do fogão, numa nova referência à alimentação. O demônio não temia a mãe, que continuava conversando com a mulher e parecia cega à perseguição sofrida pela filha. Quando, por fim, tudo parecia perdido e a perseguição parecia terminar pela fraqueza e tontura da pequena narradora, “Eu caí amontoada ao lado da cadeira de minha mãe. Só quando o diabo curvou-se sobre mim com suas garras distendidas, minha mãe acordou de sua indiferença silenciosa e me levantou para seu colo. Depois disso o diabo desapareceu e eu acordei.” (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 95)⁹⁰

Mas este não foi o último fato ligado ao diabo: a sequência mostra um ato de resistência por parte da personagem narradora. No dia seguinte, ela entra escondida na sala onde havia os livros e pega o livro *Histórias da Bíblia*. Com um lápis preto que carregava no bolso de seu avental, começa seu vandalismo riscando nos “olhos maus”. E quando deixou a

⁸⁸ *I looked in horror upon the strong claws that grew out of his fur-covered fingers. His feet were like his hands. Trailing at his heels was a scaly tail tipped with a serpent's open jaws. His face was a patchwork: he had bearded cheeks, like some I had seen palefaces wear; his nose was an eagle's bill, and his sharp-pointed ears were pricked up like those of a sly fox. Above them a pair of cow's horns curved upward. I trembled with awe, and my heart throbbed in my throat, as I looked at the king of evil spirits.*

⁸⁹ *He did not speak to my mother, because he did not know the Indian language, but his glittering eyes were fastened upon me.*

⁹⁰ *Beside my mother's chair I fell in a heap. Just as the devil stooped over me with outstretched claws my mother awoke from her quiet indifference, and lifted me on her lap. Whereupon the devil vanished, and I was awake.*

sala, alguns momentos depois, havia apenas um buraco na página onde antes havia estado a figura do diabo.

Este conto específico é extremamente rico: ele aborda, em seu início, o uso da figura religiosa como forma de manter a disciplina da escola pelo medo. Dessa forma, ao contrário da educação na reserva, a menina é coagida a agir dentro das normas estabelecidas, ou será torturada por um ser apavorante, sobre (e anti) natural, cuja existência até aquele momento ela desconhecia. A autora usa um recurso interessante ao referir-se ao diabo como “uma lenda do homem branco”. Dessa afirmativa pode-se chegar a duas conclusões: ela se coloca fora da realidade do homem branco, pois circunscreve a “lenda” a outro grupo específico, ou seja, ela se coloca como não pertencente à tradição de onde essa história veio; ela encara a religião do homem branco como sendo uma lenda, colocando em xeque a “verdade irrefutável” pregada pelo Cristianismo, tópico de muitas críticas que permeiam toda a obra da autora, dentre elas “The Soft-Hearted Sioux” e “Why I Am a Pagan”. ‘The Devil’ dialoga com “Impressions”, quando mostra o uso de lendas, não para divertir e ensinar, mas para coagir: a personagem que seria aquele que ensina, correspondente ao *trickster*, não é um tolo engraçado, mas uma aberração da natureza – um animal que não existe, pois é feito de diversos outros animais – e que obriga e ameaça pela força.

Outro ponto importante e riquíssimo em significados é o sonho da personagem-narradora: o fogão remete, novamente, ao calor e à proteção das refeições compartilhadas e amadas na reserva; a mãe representa mais que tudo a tradição, “surda” aos pedidos e sofrimentos não somente da pequena filha, mas de todas as crianças levadas para uma escola distante e que abraçaram forçosamente uma nova cultura e uma nova linguagem. Ao final, a tradição e a proteção recebidas em sua educação pregressa auxiliam a pequena narradora a espantar o medo gerado pela ameaça gerada pelo homem branco. O aspecto mais fascinante do sonho, no entanto, é a linguagem. O demônio não ataca a mãe e nem se dirige a ela, pois ele não fala a “língua materna” da personagem, literalmente. A mãe também não o entende e nem toma conhecimento de sua presença pelo mesmo motivo. O demônio não se importa com aquela que não fala sua linguagem e que não o teme por sua aparência ofensiva aos olhos da pequena, pois não o conhece e não o reconhece como autoridade imposta. A criança, que desobedeceu a tradição (a mãe), tomando contato com a sociedade branca, é a única passível de ser punida: ela tem o conhecimento da língua inglesa e sonha em entrar numa sociedade que não a aceita, por ser indígena, por ser criança, por ser mulher e, acima de tudo, por ameaçar a ordem estabelecida ao desobedecer às ordens da escola. Assim, na presente história, o demônio cristão passa de opositor e arquiinimigo da ordem do universo cristão a

seu guardião, pois sua presença garante que os alunos das escolas indígenas cumprirão o que lhes é pedido, tangidos pelo medo.

Este sonho também representa o poder da língua inglesa, perseguindo as crianças das escolas indígenas, pois eram obrigadas a falar apenas inglês e renegar sua língua materna. Ao mesmo tempo, a tradição indígena (representadas no sonho pela mãe e a outra mulher) não é afetada pela lenda aterrorizante criada pelo homem branco, porque ela não está na escola, não tem o conhecimento de sua existência e, mais importante, os dois (a tradição indígena e a tradição do homem branco, representadas pelo demônio e pela mãe) não falam a mesma língua. Para o indígena, o domínio da língua inglesa significa opressão por parte dos que a impõem, juntamente com sua cultura. Por esse motivo, como a menina havia perdido a inocência de conhecer apenas a língua materna, passando a ser vítima deste conhecimento, maléfico e antinatural, pronto para torturá-la por não seguir as regras da escola. Porém, de certa forma, a proteção da criança é o carinho da mãe, ou seja, a língua, a tradição e a educação materna que, mesmo em última instância conseguem dar forças à pequena narradora para que ela possa se rebelar contra aquele estado de coisas, o que vai ocorrer efetivamente quando ela acorda e “ataca” o diabo no livro. Este ato configura mais uma resistência do Pássaro Vermelho, que não consegue ficar preso. Aliás, como foi visto anteriormente no episódio da neve, a questão da cor vermelha contrapondo-se à cor branca, sendo que a primeira simboliza o indígena (o Dakota da cor do bronze) e a segunda representando o branco (olhos vítreos – *glassy eyes*) também tem referência forte neste conto, pois a personagem-narradora começa a destruir seu inimigo pelos olhos.

Esta narrativa ainda abre outro nível de estudo estrutural na escrita de Zitkala-Ša, um tema recorrente e importante: o sonho. O nível de narração de sonhos vai ser importante em diversos textos de sua obra, inclusive neste livro, *American Indian Stories*. Esse nível vai ser discutido à medida que os sonhos ocorrem nas narrativas. Porém, dois fatos sobre os sonhos na obra de Zitkala-Ša são relevantes: o primeiro é a descrição do universo onírico de forma colorida e trazendo sempre fortes simbolismos, como foi visto na análise do sonho neste conto; o segundo é o fato de, para os indígenas, os sonhos serem importantes mensageiros do mundo dos ancestrais. Existem tribos cuja tarefa noturna em torno das fogueiras é a discussão dos sonhos da noite anterior. Entre os indígenas que seguem o Caminho Vermelho, a filosofia religiosa Dakota, sonhos, especialmente com animais, trazem uma poderosa medicina (poder de cura). Por isso, existem os “sonhadores do urso” (que, devido a este sonho são considerados grandes herbalistas), “sonhadoras da tartaruga”, que são mulheres que trabalham com os problemas femininos, especialmente envolvendo a fertilidade e assim por diante. Os

sonhos não são apenas mensageiros dos tótems animais, mas também das grandes figuras míticas, que têm o poder de ditar o futuro dos sonhadores: quem sonha com Iktomi, a aranha, ou com Wakinyan, o Ser Trovão torna-se um palhaço sagrado e recebe a medicina da cura pelo riso; a mulher que sonha com A Mulher de Duas Faces deve dedicar-se intensamente às artes e trabalhos manuais, muitas vezes deixando sua família. (PIERRE & LONG SOLDIER, 1995). O sonho com este animal híbrido e mau também traz poder à narradora: ela o vence e ele desaparece com a ajuda da mãe.

Os três últimos capítulos de “School Days of an Indian Girl”, ‘Iron Routine’, ‘Four Strange Summers’ e ‘Incurring in My Mother Displeasure’, mostram o resultado do trauma provocado pelas *boarding schools* sobre a criança indígena. A personagem-narradora torna-se diluída, principalmente em ‘Iron Routine’: não são mais seus sentimentos pessoais que predominam, mas um contraste violento entre a rotina da escola e os sentimentos das crianças que viviam ali, no geral. Pode-se observar, principalmente em ‘Iron Routine’, um retrato realista, embora tingidos poética e emocionalmente, da vida das crianças indígenas nos internatos e também seu extremo sofrimento. Elementos sensoriais como frio, nudez e sons desagradáveis são recorrentes e substituem o calor das fogueiras, o cobertor acolhedor, os mocassins suaves e as refeições alegres, como o excerto abaixo mostra:

Um sino ressoando alto nos acordava às 6:30 nas manhãs geladas de inverno. De nossos sonhos felizes nas terras que se desenrolavam a oeste e de nossa liberdade sem fronteiras, éramos jogados em assoalhos gelados e nus de volta ao dia do cara-pálida. Nós tínhamos pouco tempo para vestirmos apressadamente nossos sapatos e roupas e umedecer nossos olhos com água gelada, antes que um sinete de mão nos chamasse para a contagem.

(...)

Uma mulher cara-pálida com um livro de chamada de capa amarela aberto em seu braço e um lápis preto em sua mão aparecia à porta. Sua face cansada e pequena era iluminada friamente por um par de grandes olhos cinzentos. Ela ficava parada com uma aura de autoridade, enquanto sobre a armação de seus óculos, seus olhos subiam e desciam nervosamente pela sala. (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 96)⁹¹

O ato de serem tiradas violentamente da cama para um chão frio é apenas um dos desrespeitos sofridos pelas crianças. O frio também está presente nos adultos através dos olhos. Os caras-pálidas eram a autoridade e não importava a situação da criança, suas dores,

⁹¹ *A loud-clamoring bell awakened us at half-past six in the cold winter mornings. From happy dreams of Western rolling lands and unlassoed freedom we tumbled out upon chilly bare floors back again into a paleface day. We had short time to jump into our shoes and clothes, and wet our eyes with icy water, before a small hand bell was vigorously rung for roll call.*

(...)

A paleface woman, with a yellow-covered roll book open on her arm and a gnawed pencil in her hand, appeared at the door. Her small, tired face was coldly lighted with a pair of large gray eyes. She stood still in a halo of authority, while over the rim of her spectacles her eyes pried nervously about the room.

tosse ou outras doenças, não se podia fugir da chamada. O excerto mostra a rotina infeliz, e o ataque massivo aos sentidos das crianças indígenas: o barulho da sineta, o olhar gélido da cara-pálida, o frio do chão e da água, o calçado apertado. Os sentimentos da narradora mostram o trauma que se imprimia nas pequenas almas das crianças indígenas como um todo. A civilização é uma máquina destruindo e esfacelando as crianças sem voz, pois naquele lugar não havia ninguém que pudesse ouvi-las, ou fazer alguma coisa por elas:

Era quase impossível deixar a rotina de ferro depois que a máquina civilizadora começava seu burburinho do dia. E como era da minha natureza sofrer em silêncio em vez de apelar aos ouvidos daqueles cujos olhos abertos não podiam ver minha dor, eu caminhei muitas vezes no maquinário do dia arrastando os pés, como um animal tolo e doente. (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 96)⁹²

Mais uma vez, a simbolização do indígena em contato com a civilização sendo tratado como um animal tangido por condutores cruéis é mostrado aqui. Imagens como esta levam autores como Jane Hafen (1997) a classificarem Zitkala-Ša como sentimentalista com o propósito de emocionar as mães da classe média e sensibilizá-las para a causa indígena. Apesar de esta explicação ser plausível, não se pode crer que essa seja a única razão. Apesar das tintas fortes, vê-se que, poeticamente, ela utilizou seu extraordinário poder de oratória para mostrar a realidade das *boarding schools* aos eurodescendentes no estilo retórico bem característico dos indígenas, utilizando-se de metáforas duras para a sociedade eurodescendente da escola como “máquina civilizadora” e “rotina de ferro”.

Mas esta não era o pior de todas as coisas que ocorriam ali: milhares de crianças morreram nas escolas indígenas vitimadas por surras e doenças agravadas pelas péssimas condições nas quais elas viviam, frio e outras privações, e também pela baixa imunidade natural dos indígenas, que não conheciam doenças comuns aos brancos, como catapora e alguns tipos de gripe. No capítulo ‘Iron Routine’, a personagem-narradora descreve a morte de uma das suas colegas queridas que, por muito tempo, ficou deprimida junto à narradora e, um dia, não conseguiu levantar a cabeça do travesseiro devido à febre. Mais uma vez, o calor do indígena e o frio da cultura europeia são contrapostos, e novamente o corpo passa a ser um item essencial à narrativa: o corpo indígena é quente, é incomodado e infectado pelo branco e sua frieza, que causa depressão e morte por ficar ainda mais quente – numa forma de resistência à frieza do ambiente. Novamente, há uma referência contra a religião do homem branco e contra a *boarding school*, por meio de um quadro triste e revoltante ao mesmo

⁹² *It was next to impossible to leave the iron routine after the civilizing machine had once begun its day's buzzing; and as it was inbred in me to suffer in silence rather than to appeal to the ears of one whose open eyes could not see my pain, I have many times trudged in the day's harness heavy-footed, like a dumb sick brute.*

tempo. Ao notar a presença da Bíblia e os desvarios da criança com Jesus, a pequena protagonista narradora chora e se revolta. O ápice da crítica é o fato de a pequena narradora se referir à religião branca como superstição. Apesar de esta ser a revolta infantil, interpretada pela narradora adulta, a fala representa uma resistência interna e uma consciência apresentada pela ativista, mas que já se podia entrever na pequena narradora:

Minha amargura aumentou, e eu censurei a mulher pela negligência cruel de nossas doenças físicas. Eu desprezava os lápis que se moviam automaticamente e a colher de chá que saía de uma grande garrafa, tentando a cura para uma porção de crianças indígenas com diversas doenças. Eu culpava a mulher trabalhadora, bem-intencionada e ignorante, que estava enchendo nossos corações com suas ideias supersticiosas. (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 97)⁹³

O final deste capítulo sintetiza o trauma das crianças nas *boarding schools* e traz a voz da narradora reflexiva, de forma poética, mas incisiva. Ela, mais uma vez, torna-se reticente em suas colocações pessoais como uma forma de generalizar a situação vivida por toda uma geração de crianças indígenas que, no final do século XIX e início do século XX, perderam suas identidades e muitas vezes suas vidas. O efeito das *boarding schools* será estudado com mais detalhamento nos outros dois contos que a abordam mais diretamente, as ficções *The Soft-Hearted Sioux* e *The Search for Bear Claws*.

A biógrafa Doreen Rapaport (1997) afirma que, durante os três anos nos quais Zitkala-Ša estudou no White's Manual Labor Institute, em Wabash, Indiana, dos 203 alunos que ali estudavam 22 foram enviados para casa com sérios problemas de saúde: três dessas crianças morreram logo em seguida. Outras cinco crianças morreram no próprio colégio, sem permissão de verem seus pais enquanto vivas, nem condições de serem enviadas a suas famílias para serem enterradas.

O último parágrafo é um grito abafado da criança, com colorido emocional, mas também a reflexão do efeito dos confinamentos da escola na alma das crianças indígenas criadas e educadas de maneira livre e respeitosa para com a natureza e a sociedade nos campos e nas pradarias. Mais uma vez, o leitor se conscientiza de que essa voz da criança indígena é totalmente abafada. A narradora reflexiva se coloca como o futuro da menina indígena que se desenvolve em uma aluna traumatizada e, de lá, em uma escritora que procura escrever e se expressar como forma de exorcismo de seus traumas, mas também com a intenção de ser ouvida, mesmo que por poucas pessoas capazes de compaixão e humildade:

⁹³ *I grew bitter, and censured the woman for cruel neglect of our physical ills. I despised the pencils that moved automatically, and the one teaspoon which dealt out, from a large bottle, healing to a row of variously ailing Indian children. I blamed the hard-working, well-meaning, ignorant woman who was inculcating in our hearts her superstitious ideas.*

A melancolia daqueles dias negros deixou uma sombra tão grande que escurece o caminho dos anos que se passaram desde então. Aquelas lembranças tristes prevalecem sobre aqueles dias de escola mais normalmente opressivos. Talvez minha natureza indígena seja o vento queixoso que as revolve agora para que sejam escritas no presente. Mas não importa o quão tempestuoso isso seja dentro de mim, pois surge como a voz baixa de uma concha marinha de cores curiosas, que existe apenas para aqueles cujos ouvidos se abaixam com compaixão para ouvi-la. (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 97)⁹⁴

A questão das cores nesse excerto é um ponto a ser observado: a cor do corpo, da etnia e do ambiente é explorada com frequência pela autora em sua obra. Aqui, nessa metáfora, ela coloca sua natureza indígena como o ressoar de uma concha curiosamente colorida. Essa metáfora, entretanto, pode remeter também às cores curiosas da concha que se associa não apenas à etnia da autora, mas também à riqueza de matizes textuais e fios com os quais ela tece seu texto. O fato de sua voz ser baixa é uma consciência de que a publicação de suas obras figuraria como mais um exemplo de sucesso de ex-alunos da *boarding school*, e mais, como uma curiosidade aos eurodescendentes, que não se interessariam em entender a real angústia da escritora, mas a exotividade de sua escrita.

Mesmo tendo terminado efetivamente o período da *boarding school*, depois de três anos, o próximo capítulo, 'Four Strange Summers', mostra a perda da identidade e os efeitos do sofrimento provocado pela perda da linguagem, pelos traumas e pelos maus tratos sofridos pelas crianças. O próprio título mostra que a volta à reserva traz a volta ao tempo natural (quatro verões estranhos). Porém, a volta à reserva não é a volta ao sonho ou ao paraíso perdido, pois o deslocamento de tempo e espaço mudou não apenas a pequena personagem, mas também a paisagem e as pessoas. O parágrafo inicial é utilizado por diversos autores, especialmente por Fisher (1979), a primeira crítica literária contemporânea a "redescobrir" Zitkala-Ša na década de 70 para considerá-la um ser perdido, no limiar entre a tradição e a civilização, sem adentrar nenhum deles. O sofrimento interno da personagem foi acrescido pelas angústias decorrentes da adolescência. Veja-se a seguinte passagem:

Durante este período, eu parecia estar suspensa no coração do caos, fora do alcance do toque ou da voz de um socorro humano. Meu irmão, sendo quase dez anos mais velho, não entendia muito bem minhas emoções. Minha mãe nunca havia entrado em uma escola, então ela não era capaz de confortar sua filha que podia ler e escrever. Mesmo a natureza parecia não ter lugar para mim. Eu não era uma menina

⁹⁴ *The melancholy of those black days has left so long a shadow that it darkens the path of years that have since gone by. These sad memories rise above those of smoothly grinding school days. Perhaps my Indian nature is the moaning wind which stirs them now for their present record. But, however tempestuous this is within me, it comes out as the low voice of a curiously colored seashell, which is only for those ears that are bent with compassion to hear it.*

pequena nem grande; não era uma índia domada, nem selvagem. Esse problema deplorável era o efeito de meu curso breve no Leste e da adolescência insatisfatória na vida de uma garota. (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 97)⁹⁵

A adolescente insatisfeita e a criança traumatizada da escola ainda mostram a linguagem como motivo de opressão, ao afirmar que, como não sabia ler e escrever e como não havia pisado em uma escola, a mãe não entenderia a angústia da filha. A filha perdera a tradição da tribo e não conseguia mais retornar a ela, mas também não havia entrado na sociedade e no mundo cultural euroamericano. Porém, acredita-se que este quadro negro tenha sido descrito dessa forma para comover os brancos, mas que a autora, de forma diversa à personagem autobiográfica, havia feito sua opção pela indianidade, lançando mão das ferramentas dos próprios eurodescendentes, inclusive o do sentimentalismo, para comovê-los e informá-los da realidade, a qual os indígenas estavam expostos e era muito pouco divulgada.

Neste capítulo, a personagem-narradora continua seus atos de rebeldia, como roubar o cavalo do irmão e fazê-lo cansar de tanto correr. Sua satisfação foi “ver a espuma branca voar da boca do cavalo”, outra referência sutil à vingança contra os brancos e contra a situação de subserviência, como “animal tangido” sob a qual foi obrigada a viver nos anos da *boarding school*. Com a liberdade da corrida, por um segundo, o paraíso parece voltar à sua pureza original. Porém, de súbito surge um coioote. A personagem tenta assustá-lo e volta à aldeia, mas o coioote ainda a observa. Como foi visto no tópico sobre o *trickster*, o coioote é sua principal personificação. Claramente, aquela sensação momentânea de prazer e liberdade resulta em algo enganoso, que acaba provocando a volta da pequena narradora às escolas no leste. Mas antes desse fato, a narradora descreve como o paraíso se modificou depois de sua queda em busca das “maçãs vermelhas”. A atuação do homem branco na convivência social, citada anteriormente apenas pela mudança da natureza da moradia da mãe (de uma tenda feita de couro de búfalo para uma tenda feita de lona e, mais tarde, uma casa de modelo euroamericano), agora se estende aos acontecimentos sociais, na descrição das festas frequentadas pelos jovens que haviam retornado das escolas.

‘Four Strange Summers’ dialoga com ‘My Mother’, primeiro capítulo de “Impressions of an Indian Childhood”: o ciclo de lágrimas parece consolidar-se, pois no primeiro capítulo a mãe chora em silêncio pelo sofrimento da perda do tio e da irmã da protagonista, enquanto a

⁹⁵ *During this time I seemed to hang in the heart of chaos, beyond the touch or voice of human aid. My brother, being almost ten years my senior, did not quite understand my feelings. My mother had never gone inside of a schoolhouse, and so she was not capable of comforting her daughter who could read and write. Even nature seemed to have no place for me. I was neither a wee girl nor a tall one; neither a wild Indian nor a tame one. This deplorable situation was the effect of my brief course in the East, and the unsatisfactory "teenth" in a girl's years.*

pequena narradora coloca-se como aquela que irá defender a mãe. No segundo capítulo, a filha chora, mas a mãe não consegue consolá-la. Para ela, uma lembrança marcante da tradição são as roupas e as festas, que ela compara com as atuais que vê na reserva:

Não havia mais jovens guerreiros com seus cobertores e penas de águia, nem donzelas índias com bochechas lindamente pintadas. Eles tinham passado três anos na escola no Leste, e se tornaram civilizados. Os jovens vestiam as calças e o casaco dos homens brancos, com gravatas brilhantes. As garotas vestiam vestidos de musselina, com fitas no pescoço e no colo. Nestes encontros, eles falavam em inglês. Eu podia falar inglês quase tão bem quanto meu irmão, mas eu não estava vestida apropriadamente para ir junto com ele. Eu não tinha chapéu, nenhuma fita e nenhum vestido de talhe justo. Desde minha volta, eu joguei fora meus sapatos e usava novamente os mocassins macios. (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 99)⁹⁶

O primeiro ponto mais importante nesse excerto é o fato de que a primeira comparação feita sobre a dicotomia tradição x assimilação das *boarding schools* é a questão do cobertor: os jovens haviam abandonado o cobertor, ou seja, a proteção da comunidade indígena, o calor de suas famílias. A alimentação em comunidade, ritual tão importante e acentuadamente discutido em “Impressions”, inclusive nas cerimônias de doação, não existe mais e, em última instância, essa é uma reunião de jovens, ou seja, a sociedade dos anciãos não está incluída. Outra forma de exclusão é o uso somente da língua inglesa. Dessa forma, pessoas que não estiveram nas *boarding schools* ficam automaticamente excluídas da convivência social dos jovens. A língua inglesa é fonte de diferenciação entre jovens e anciãos da tribo em dois sentidos: ela os faz sentir superiores a estes, que não dominam a língua e, por outro lado, este fato aliado às suas roupas e costumes não indígenas, faz os mais velhos excluírem os jovens da sociedade também, uma vez que eles não se adaptam mais ao modelo tradicional dos homens caçadores e guerreiros e das mulheres artesãs e agricultoras. Nota-se a ironia da autora quando ela afirma que, por passarem três anos em uma escola no leste, eles teriam se tornado civilizados, pois, contrastando as reuniões da tribo em “Impressions” com esta reunião social de jovens em “School Days”, vê-se que os jovens se tornarem menos civilizados do que na infância, quando viviam na tradição indígena, porque aqui o preconceito e a soberba parecem reinar.

Ao ver o sofrimento da filha por não poder ir à reunião daqueles que renegavam a cultura indígena, a mãe, sempre representando a tradição, a cultura e a proteção indígena, ao

⁹⁶ *They were no more young braves in blankets and eagle plumes, nor Indian maids with prettily painted cheeks. They had gone three years to school in the East, and had become civilized. The young men wore the white man's coat and trousers, with bright neckties. The girls wore tight muslin dresses, with ribbons at neck and waist. At these gatherings they talked English. I could speak English almost as well as my brother, but I was not properly dressed to be taken along. I had no hat, no ribbons, and no close-fitting gown. Since my return from school I had thrown away my shoes, and wore again the soft moccasins.*

mesmo tempo amada e negada, desespera-se e chora nas montanhas durante a noite, pela “perda” de mais uma filha para o homem branco.

O final de ‘Four Strange Summers’ mostra, mais uma vez, o uso do tempo natural e das metáforas climáticas para demonstrar a comparação entre a vida na reserva e nas escolas do leste dos EUA. Quatro anos estranhos se passaram na reserva, contados a partir de seus verões, como é normal para os índios Dakota, uma vez que a *Sun Dance*, além de uma comemoração da comunidade em benefício da comunidade, marca o início de mais um ano contado pelo tempo natural do solstício de verão. No entanto, ao ir para o leste a uma escola “do homem branco”, o tempo é modificado, apesar de ser medido ainda pelas estações do ano, e os meses medidos por suas luas: “Algumas luas a mais de tal turbilhão mental me levaram de volta à escola do leste. Eu viajei no cavalo de ferro do homem branco, achando que ele poderia me trazer de volta à minha mãe em poucos invernos, quando eu ficasse mais alta, e que haveria amigos parecidos esperando por mim.” (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 100)⁹⁷

Pode-se ver, neste excerto, a insistência na linguagem descritiva e metafórica dos indígenas, que chamam o trem de “cavalo de ferro do homem branco”. A nova fuga da adolescente da reserva é, de certa forma, a da jovem rebelde e, ao mesmo tempo, a esperança de que, ao conviver com os brancos, ela pudesse se reafirmar com sua mãe, ou seja, ela gostaria que sua mãe ficasse orgulhosa dela e que não sofresse. Simbolicamente, a adolescente buscava a nova cultura branca para afirmar sua tradição.

Ainda descrevendo com a voz da narradora contemporânea aos fatos narrados, a personagem dirige-se a outra escola e este é o começo de ‘Incurring in my Mother’s Displeasure’. Ela conta como trouxe “proteção mágica” para ter amigos onde quer que ela fosse. Na verdade, esse pequeno detalhe mostra de maneira bem incisiva o senso de comunidade que a reserva e a educação indígena havia marcado na jovem narradora. No entanto, alguma coisa se quebra no caminho e não há mais como voltar a ser a menina completamente incluída na tradição indígena que deixou a reserva anos atrás para estudar pela primeira vez na escola. “Naquela época eu acreditava com tanta força nestes amuletos que eu o usei por todos os dias na escola por mais de um ano. Então, antes que eu perdesse minha fé nas raízes mortas, perdi o saquinho de pele de gamo contendo toda a minha sorte.” (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 100)⁹⁸

⁹⁷ *A few more moons of such a turmoil drove me away to the eastern school. I rode on the white man’s iron steed, thinking it would bring me back to my mother in few winters, when I should be grown tall, and there would be congenial friends awaiting me”*

⁹⁸ *So absolutely did I believe in its charms that I wore it through all the school routine for more than a year. Then, before I lost my faith in the dead roots, I lost the little buckskin bag containing all my good luck.*

Orgulhosa do primeiro diploma, a narradora resolve tentar cursar uma faculdade. Historicamente, Zitkala-Ša (Gertrude Bonnin) é uma das únicas mulheres indígenas a frequentar uma faculdade no início do século, com ajuda de bolsas de estudo e dos religiosos Quakers. Nesse momento, ela descreve a desobediência final a sua mãe. A impressão que se tem é a de que a briga é irreconciliável. Metaforicamente, a adolescente teimosa, mas também a mulher com temperamento forte e livre como o vento, resolve abandonar a vida da tradição para continuar angariando conhecimento “no terreno do inimigo”, como ela mesma afirma: “Assim, sem lar e com o coração pesado, comecei uma vida nova entre estranhos.” (ZITKALA-ŠA, 2003 p. 101) ⁹⁹

A vida no novo lugar, longe de trazer paz à personagem-narradora, traz mais dor e arrependimento por haver escolhido ir contra a tradição indígena (a mãe). Mais uma vez, o gelo, a sensação de frio e o povo euroamericano são ligados: “Eu chorava com frequência, desejando ter ido para o oeste para ser alimentada pelo amor de minha mãe ao invés de permanecer junto a uma raça fria cujos corações estavam gelados e duros com preconceito.” (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 101) ¹⁰⁰

Ao mesmo tempo, a mãe se torna um ideal quase abandonado, embora amado e idealizado, pois a linguagem utilizada e o local, literal e metafórico, é o do homem branco. A moça indígena vai enfrentar a cultura “invasora” com suas armas e em seu campo. Esta luta vai trazer mais atos de resistência e vitórias, com a utilização da própria linguagem para dirigir-se à sociedade anglo-americana, bem como mais aborrecimento e lágrimas. A personagem-narradora descreve com lirismo e utiliza-se de imagens da artesã indígena para descrever esta aprendizagem no meio da sociedade branca. “À luz do sol ou da lâmpada, eu tecia com juncos e cardos, até que minhas mãos se cansassem com seu bordado, o desenho mágico que me prometia o respeito do homem branco.” (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 101) ¹⁰¹

A palavra-chave para ‘Incurring in My Mother’s Displeasure’ é *scornful* (cheio de desprezo): desprezo dos alunos eurodescendentes para com a única indígena da faculdade, e ainda uma mulher; desprezo quando a mesma aluna indígena vai ganhando concursos de oratória até chegar a uma final estadual, concorrendo com outras faculdades. Porém, também estão presentes diversas formas de resistência: a opção por continuar a educação em um ambiente adverso e desrespeitoso e também o fato de escrever na linguagem do

⁹⁹ *Thus, homeless and heavy-hearted, I began a new life among strangers*

¹⁰⁰ *Often I wept in secret, wishing I had gone West, to be nourished by my mother's love, instead of remaining among a cold race whose hearts were frozen hard with prejudice.*

¹⁰¹ *My mother had not yet forgiven my rudeness to her, and I had no moment for letter-writing. By daylight and lamplight, I spun with reeds and thistles, until my hands were tired from their weaving, the magic design which promised me the white man's respect.*

eurodescendente para falar sobre o problema do indígena. Historicamente, o texto *Side By Side*, escrito por Zitkala-Ša, ganhou o segundo lugar no *Indiana State Oratorical Contest* e, mesmo seguindo o estilo autobiográfico da autora em não precisar dados, sabe-se que é este o concurso citado em ‘Incurring in Mother’s Displeasure’. *Side by Side* inicia comentando desde os ideais de justiça greco-romanos e anglo-saxões, seguindo por apelos à caridade cristã, até chegar ao fato de que, mesmo com todos esses ideais, o indígena, por mais nobre que seja, nunca foi considerado igual ao homem branco. Todo esse discurso é entremeado com a forma sentimental de amor à pátria, que acaba por dar o segundo lugar à moça indígena, chamada de *squaw* por cartazes ofensivos. Mesmo havendo dúvidas quanto ao sentido da palavra *squaw*, pode-se perceber, no conto, seu uso como forma desrespeitosa à participante indígena do concurso, uma vez que a palavra vem acompanhada da imagem de “uma índia mais infeliz”.

O corpo torna-se importante nesse momento, porque as narrativas de resistência, conforme Trinh (1989) e Vizenor (1998), são baseadas especialmente na resposta aos textos que apresentam a ausência e a fratura do corpo dominado. A ausência do corpo permite que um “nós” dominante fale de um “eles” ausente. No caso específico da literatura indígena norte-americana, pode-se afirmar que a imagem do povo indígena como crianças obtusas e incultas que precisam ser guiadas, ou como inimigos distantes a serem destruídos, contribuiu para a criação desta ausência. As imagens da raça evanescente, do herói trágico, ou do mestiço degenerado são também estereótipos que reforçaram o apoio ao ponto de vista dominante. O corpo também é importante para preencher ou negar estereótipos. Para mulheres indígenas norte-americanas, os principais estereótipos são o da princesa e da *squaw*. O estereótipo da princesa é a mulher indígena que, de forma nobre, salva o homem branco, geralmente usando seu corpo, muitas vezes à custa de sua própria vida, ou das vidas de sua tribo. Esta figura é representada principalmente por Pocahontas, devido à narrativa do aventureiro John Smith (ver figura 16). A outra figura, a *squaw*, normalmente significaria “garota” (do algonquiano *squa*, *skwa*, *esqua*, *sqeh*, *skwe*, *que*, *kwa*, *ikwe*), mas também é apontada por alguns ativistas indígenas como “vagina” (do iroquês *otsiskwa* ou *ojiskwa*, ou do Mohawk). Neste último sentido, a palavra descreve mulheres indígenas que deixam suas reservas para servirem sexualmente o homem branco em grandes cidades. A palavra *squaw* se espalhou em ambos os sentidos e se aplicou à maioria das moças de origem indígena. A literatura, o cinema e as artes em geral acabaram por disseminar o sentido pejorativo. Assim,

ambos os estereótipos das mulheres indígenas são ligados ao corpo e ao seu uso, além de terem sua base na percepção do homem branco.¹⁰²



Figura 16 – Pintura de Pocahontas – observe a nobreza (filha de príncipe e imperador) atribuída à sua origem no comentário, reforçando, dessa maneira, o estereótipo de princesa para algumas mulheres indígenas. (retirado de GREEN, 2007)

Em ‘Incurring in My Mother’s Displeasure’, a palavra *squaw* é utilizada para afrontar um corpo estranho em um local destinado a outros corpos, especialmente aos homens brancos: a academia, e não apenas a academia, mas também a elite da mesma, ou seja, um local onde seria escolhido o melhor da academia em nível estadual. E o “corpo estranho” àquela estrutura, ou seja, o corpo indígena e feminino estava ali como o centro das atenções, mas não como uma curiosidade ou exotividade, porém, como igual em condições. Isso havia provocado a reação registrada em ‘Incurring in My Mother’s Displeasure’: “Ali, ante um vasto oceano de olhos, alguns desordeiros das faculdades abriram uma grande bandeira branca, com o desenho da índia mais miserável. Sob este desenho, eles escreveram em letras negritadas palavras que ridicularizavam a faculdade que era representada por uma ‘*squaw*’.” (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 103)¹⁰³

Porém, ao final, a linguagem daquela que a subverte, a voz que parte do corpo estranho e que deveria estar ausente e mudo, não apenas é ouvida, mas recebe o

¹⁰² O termo *squaw* tem provocado polêmica. Autoras como Pauline Johnson (em 1892) e Mourning Dove (em 1927) já atentaram em suas obras para o sentido negativo de mulher subserviente que a palavra traz em si. A polêmica aumentou quando a poetisa e ativista Joy Harjo explicou o sentido pejorativo a partir da tradução iroquesa do termo no show de Oprah Winfrey, na década de 1970. Muitos antropólogos e linguístas não concordam, reafirmando o sentido algonquiano da palavra. Atualmente, dicionários respeitáveis da língua inglesa, como o Merriam-Webster alertam para o fato de a palavra ser frequentemente considerada como, possivelmente ou realmente ofensiva. (TABAYASHI, 2007)

¹⁰³ *There, before that vast ocean of eyes, some college rowdies threw out a large white flag, with a drawing of a most forlorn Indian girl on it. Under this they had printed in bold black letters words that ridiculed the college which was represented by a “squaw.”*

reconhecimento: ela ganha o segundo prêmio, conseguindo, com sua resistência, uma vitória. “Havia dois prêmios dados naquela noite, e um deles era meu! O espírito mau riu dentro de mim quando a bandeira branca saiu de vista, e as mãos que a enrolaram jaziam retorcidas em derrota.” (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 103) ¹⁰⁴

Passar-se-á, agora, a um exame geral de “School Days”, que termina com a breve volta da personagem-narradora à reserva. Historicamente, Gertrude Bonnin esteve no internato Quaker, o White’s Manual Institute em Wabash, Indiana, de 1884 a 1887. Logo em seguida, ela enfrenta “quatro verões estranhos” na casa de sua mãe, na reserva. Como o texto é visto pela ótica da narradora-personagem e de sua subjetividade, as datas e os locais são mantidos deliberadamente obscuros. Isto também pode ser considerado um recurso, como foi visto, para generalizar o sofrimento e a resistência apresentados por crianças indígenas levadas às *boarding schools*.

Após este período, enfrenta uma segunda estadia de três anos no White’s Manual Institute – a parte final de ‘Incurring in My Mother’s Displeasure’ descreve quando ela recebe o diploma, em 1894, assim como sua experiência de oratória no momento em que estudava em Richmond, Indiana. A ida à Earlham College, por sua vez, mesmo não sendo a representação de uma realidade da vida de muitos indígenas – aliás, muito poucos chegaram a um nível universitário – representa a vitória de um povo mudo por meio da vitória no concurso de oratória.

Em “The School Days of an Indian Girl”, a personagem narradora deixa para trás uma vida ingênua no paraíso e ganha uma afirmação de sujeito, que não possuía antes: ela amadurece na escola, passando por muitos sofrimentos, o que, em algum ponto, pode ser comparado ao *bildungsroman*, o romance de formação e de aprendizagem. Nestes momentos, ela utiliza sua característica da infância na qual é “livre como o vento”, adquirida por sua educação indígena, e exercita sua ação como sujeito em diversos momentos, como quando se revolta e destrói a figura do demônio cristão. Mas não se torna sábia, como se deveria esperar em um romance de aprendizagem. Portanto, o direcionamento do aprendizado e do amadurecimento da personagem-narradora também é subvertido, pois ela continua desafiando o mundo hostil à sua figura, como foi visto, por sua entrada na faculdade e por sua vitória no concurso, desafiando a “ordem natural das coisas”, que seria sua volta às reservas.

No capítulo “School Days of an Indian Girl”, o mundo descrito desloca-se e torna-se irreel como em “Impressions of an Indian Childhood”, mas não pelo encantamento e, sim,

¹⁰⁴ *There were two prizes given, that night, and one of them was mine! The evil spirit laughed within me when the white flag dropped out of sight, and the hands which furled it hung limp in defeat.*

pelo horror. Mais uma vez, o filtro afetivo colocou cores na paisagem: não mais o colorido, mas o negro do luto e o cinza do sofrimento (ver figura 17). O vermelho do indígena aparece apenas na febre e nas doenças que destroem as crianças, ou na brincadeira na neve. Por meio de estratégias narrativas como o excesso de adjetivos que criam o sentimentalismo, o leitor compartilha dos sentimentos da personagem e a irrealidade das situações (como uma singela brincadeira na neve que termina em uma surra terrível). Tudo o que lembrava a cultura indígena é sumariamente proibido: roupas, cabelo comprido, língua, danças, brincadeiras, entre muitas outras marcas culturais.



Figura 17 - Grupo de estudantes reunidos no pátio da Carlisle Indian School. Eles são de tribos diferentes, mas são padronizados pelo uniforme cinza e pela única linguagem permitida na escola: o inglês. Ao fundo, vestidos de negro, estão os professores. Disponível em *Carlisle-www.army.mil*, em outubro de 2009

Há uma enxurrada de sensações desagradáveis sobre o eu-narrador. A violência do corte do cabelo e a tentativa de revolta são explicadas apenas ao leitor, uma vez que os professores da escola não estão interessados na vontade de uma menina de oito anos. Assim, a indiferença e crueldade do eurodescendente, mesmo os que se afirmam piedosos para com as necessidades e sofrimentos do indígena, é demonstrada e colocada diametralmente oposta à educação da aldeia. Esta é a concepção do *self* que surge nesta parte da autobiografia de Zitkala-Ša, muito embora diversos estudiosos, como Coleman (*apud* LISA, 1996) e Hafen (1997) afirmem que esta autoindulgência e excesso de dramaticidade (e sentimentalidade) neste ponto da narrativa sejam os grandes defeitos da escrita da autora. Nossa ideia, no entanto, é que o uso da sentimentalidade com as tintas do exagero foram uma estratégia consciente para comover os caras-pálidas, cujo coração era frio e insensível, mas também que “School Days” pode ser lida contraposta a “Impressions” como um procedimento de ironia, mostrando a superioridade da reserva selvagem sobre o mundo da educação civilizada, colocando-se contra o pensamento corrente na época. A filosofia seguida para a educação indígena e outros estereótipos é retratada por Enoch:

A educação indígena estava no topo da lista da agenda norte-americana. Desde a Guerra Civil, havia uma mudança definitiva na opinião pública e no sentimento com relação aos índios. A ideia que prevalecia anteriormente de que "o único índio bom era um índio morto" começou a perder sua popularidade, enquanto a possibilidade de que alguém poderia "matar o índio e salvar o homem" se tornou uma solução muito mais aceitável como solução ao "problema indígena." (*Indian Helper*; 18 Mar. 1898 – citado em ENOCH, 2002, 121) ¹⁰⁵

Os fatos históricos das *boarding school* militares já foram abordados no item 2.1. Os lemas citados por Enoch fizeram parte da agenda de contato entre povos indígenas e eurodescendentes por anos e merecem ser revistos com mais atenção, principalmente no referente à atuação das escolas militaristas. O lema infame, cunhado pelo general Sheridan, “o único índio bom é um índio morto” sobreviveu por muitos anos como a única forma de se lidar com o “problema indígena”, tornando-se esforço inefetivo na maior parte dos contatos entre euroamericanos e indígenas, com o extermínio completo de tribos inteiras e milhares de mortes devido às remoções forçadas e às chamadas ‘guerras índias’. (BROWN, 1970) ¹⁰⁶

Já “matem o índio e salvem o homem”, às vezes com alterações como “é necessário matar o selvagem para salvar o homem”, era o lema principal das escolas indígenas e de seu processo civilizatório violento. “*Kill the Indian and Save the Man*” é atribuído a Henry Pratt, baseado em um relatório que ele criou para enviar ao governo no processo de formação da Carlisle School. Por mais dúbio que este lema possa parecer, ele se tornou a frase que prometia libertar os EUA dos selvagens e foi utilizado largamente para justificar as formas violentas com que as escolas para indígenas agiam.

Outro tema discutido em “School Days”, além da análise aprofundada da psicologia e dos sofrimentos da geração educada pelas *boarding schools*, é o tema da religiosidade e do conflito cultural entre brancos e indígenas. Segundo Hassrick, antropólogo estudado por Lukens, na religião Sioux:

... a humanidade era apenas uma infinitesimal parte de um universo estupendo e misterioso. (Os Sioux) sabiam disso implicitamente e aceitavam isso. (...) As forças da natureza eram tão reais, tão próximas, e tão grandes que desrespeitar sua onipotência era inconcebível. Antes, a reverência e a gratidão pelo fato de o homem

¹⁰⁵ *Indian education topped the list of the American agenda. Since the Civil War, there had been a definite shift in public opinion and sentiment toward Indians. The prevailing idea that the "only good Indian was a dead Indian" began to lose its popularity, while the possibility that one could "kill the Indian and save the man" became a much more acceptable solution to "the Indian problem"*

¹⁰⁶ “O General Sheridan disse estas palavras: “os únicos índios bons que eu vi estavam mortos.” O tenente Charles Nordstrom, que estava presente, lembrou-se das palavras e as repetiu, até que chegasse o momento em que ela foi elevada à categoria de provérbio nos Estados Unidos: *O único índio bom é um índio morto.*

ter a permissão de existir em meio a tal mundo assombroso era o fundamento lógico e realista da crença Sioux. (*apud* LUKENS, 1991, p.187)¹⁰⁷

Vê-se Zitkala-Sa colocando o Cristianismo como uma superstição que feria e provocava sonhos maus e desvarios no indígena (seu sonho com o demônio cristão e o desvario da criança que morria, quase certamente a própria Jewdwin, amiguinha que a autora seguiu até a escola). ‘Iron Routine’ e ‘The Devil’ são complementares (no sentido de discutir o Cristianismo como algo pernicioso ao índio), assim como “School Days” (onde a cultura e a religião são impostas, as crianças são desrespeitadas, e sua desobediência causa dor e repressão) é uma resposta a “Impressions” (onde a cultura e a religião são parte integrante da liberdade e do respeito que as crianças recebiam). As histórias de Zitkala-Ša podem ser lidas como uma complexa teia interligada e também como episódios ou peças soltas, com sentido em si.

Estes dois primeiros capítulos de *American Indian Stories*, de Zitkala-Ša, trazem um discurso que acomoda duas vozes distintas: a voz do (a) narrador (a)-personagem, explicando os fatos, que atrai a atenção direta do leitor; e a atenção refratada, ou seja, aquela à qual o sujeito leitor está submetido pela intenção do autor, mas que não está escrita no texto. Por exemplo, enquanto a pequena criança narradora de “Impressions” descreve um mundo idealizado e perfeito aos seus olhos, o leitor pode entrever, por meio de pistas dadas por uma outra voz do futuro, uma narradora mais velha, que comenta a história muito sutilmente, mostrando uma realidade diferente: a mãe mostra a ação do homem branco como motivo da morte dos parentes da narradora-protagonista, agindo de forma amarga e triste. Enquanto certos fatos passam despercebidos pela pequena narradora-personagem autobiográfica, a voz da contadora de histórias e da narradora reflexiva, mais velha e sábia, vai dando sinais da imperfeição do paraíso.

Enquanto a menina estava triste na escola, revoltada e passando pela sensação claustrofóbica dos internatos, a outra voz da narrativa está fazendo uma crítica mordaz à política assimilacionista do governo norte-americano e também apontando pequenas formas de resistência, afirmando, assim, a força de ação do indígena diante da educação massacrante sofrida nas escolas de cultura euroamericana. Vê-se, nesta narrativa, a experiência de uma *insider*, representante de um povo originalmente sem voz. Esta voz narra as experiências felizes e traumatizantes vividas e sentidas, quando poderia passar ao largo e ter sobre seu

¹⁰⁷ ... mankind was but an infinitesimal part of a stupendous and mysterious universe. (*The Sioux*) knew this implicitly and accepted it. (...) The forces of nature were so real, so close, and so great that disregard of their omnipotence was unconceivable. Rather, reverence and gratitude that man was permitted to exist in the midst of such an awesome world were the logical and realistic foundations of Sioux Belief .

próprio povo uma visão antropológica ou estereotipada. Ao enfatizar as características de um povo vívido, feliz dentro das adversidades, lutador e sobrevivente por meio de sua *persona* literária, ela chama a atenção não apenas para o impacto da aculturação imposta e forçada sobre as crianças indígenas, incluindo a si mesma, mas também para as estratégias de sobrevivência e resistência oferecidas e trabalhadas em pequenos atos. Em outras palavras, ela restaura o poder e recupera o indígena como sujeito de suas ações.

Segundo Cole (1998), a tradição oral é imprescindível como difusora da cultura, da identidade e, principalmente, como forma de ensino-aprendizagem: não se desvincula o aprendizado da criança e o dia-a-dia da sociedade, assim como não se desvincula a educação da história vivida, ou a história da vida, ou a história da história oficial, uma vez que toda a linguagem indígena é descritiva, vívida, econômica e, ao mesmo tempo, enfática. A forma de ensino com histórias e com a vida, assim como o modo livre de ensinar pelos anciãos por meio dos fatos míticos da tribo é inconcebível e considerado pura superstição por parte dos professores eurodescendentes. Porém, as crianças sabiam separar a “moral” e o ensinamento de cada história, sendo este ato de contar histórias e de falar sobre mitos instrumentos eficientemente utilizados para esclarecer algum assunto e também relatar a história oficial de um povo:

A tradição oral dos nativos americanos é antiga, diversa, complexa e duradoura. É baseada no ato de contar histórias – em mitos de origem e de migração, canções e cantos, rituais de cura, orações, oratória, fábulas, canções de ninar, anedotas, narrativas pessoais e histórias de bravura ou profecia. As tradições orais dos nativos americanos não tinham lugar na cultura escrita dos euroamericanos porque os valores sobrenaturais das histórias orais não refletem os valores da cultura euroamericana. (COLE, 1998, p. 25)¹⁰⁸

Zitkala-Ša, na primeira parte da escrita autobiográfica de *American Indian Stories*, reforça o valor da oralidade e da liberdade, característica da educação indígena, e continua reforçando em *Old Indian Legends*. Também, pelo poder de sua retórica comparativa, ela conta as falhas do sistema educacional euroamericano. Segundo Cole, (1998), outro grande defeito das *boarding schools* é o preconceito dos próprios professores para com seus alunos e sua cultura: sua intenção é salvar as almas das pobres crianças selvagens, mas, ao mesmo tempo, seu preconceito os impede de considerarem estas crianças como seres iguais. Em

¹⁰⁸ *The oral tradition of the Native American is an ancient one – diverse, complex, and enduring. It is based on storytelling – on origin and migration myths, songs and chants, curing rites, prayers, oratory, tales, lullabies, jokes, personal narratives, and stories of bravery or visions. The oral traditions of the Native Americans had no place in the written culture of the Euro-American because the supernatural values of the oral stories do not reflect the empirical values of the Euro-American culture.*

outras palavras, havia um limite para a “assimilação” dos nativos com relação à cultura branca: eles deveriam falar, vestir-se e pensar como eurodescendentes, mas, por exemplo, era inconcebível que se casassem com eles.

Esse tratamento também se reflete em “School Days of an Indian Girl”. Ceder à tentação das “maçãs vermelhas”, como no Gênese, significava a expulsão do paraíso com um caminho sem volta, pois não havia como voltar à antiga cultura nas tribos, como várias das histórias ficcionais e as histórias autobiográficas de Zitkala-Ša atestam. Ao mesmo tempo em que não eram bem-vindos pela cultura que deixaram para trás, também não o eram pela cultura lhes era imposta nas escolas. Gunn Allen na introdução de *Spider Woman’s Granddaughters* (1989) afirma que os estudantes que voltavam das escolas indígenas eram:

Ensinados à força, submetidos à privação de alimentos, mergulhados em lã de carneiro, com os cabelos cortados rente, com roupas novas, nomes novos, proibidos de ver suas famílias por anos, recebiam comida cheia de raízes pouco digestivas e estranhas à sua alimentação, vexados e humilhados publicamente, proibidos de falar sua linguagem, e doutrinados para acreditarem que seus entes queridos (eram) selvagens, nus, assassinos e dignos de se sentir vergonha, quase fazendo par a animais selvagens (que antes costumavam ser amigos e aliados)... (ALLEN, 1989, p.17).¹⁰⁹

A educação nas escolas deu poucos frutos além de traumas e sofrimentos. Poucos se ergueram para se utilizarem da educação branca (obtida, como foi visto, com surras e humilhações, e por isso odiada) para escrever. Como os projetos de assimilação provocavam o ceticismo e o esquecimento das tradições, inclusive as noções mais básicas de sobrevivência no ambiente da tribo, devido aos anos “tirados” das crianças em sua convivência com a comunidade, Cole (1998) considera que o projeto de assimilação não deixou de ser bem-sucedido: “De muitas formas, o processo de assimilação foi bem-sucedido, no sentido de que mudou as crianças indígenas e quando estas retornavam às reservas, não conseguiam mais se encaixar nos sistemas tribais.” (COLE, 1998, p. 42)¹¹⁰

Ao ficarem deslocados em suas próprias tribos e ao não serem aceitos ou respeitados pelos brancos, os alunos destas escolas tiveram de enfrentar sozinhos não apenas a dor física das surras e punições, mas também os aspectos emocionais, físicos e psicológicos destas perdas. As crianças eram jogadas no individualismo agressivo e totalmente deslocadas da

¹⁰⁹ *force-taught, half-starved, dipped in sheep dip, shorn, redressed, renamed, forbidden to see their families for years on end, given half-rotted and barely digestible alien food, shamed and humiliated publicly, forbidden to speak their native language, and indoctrinated to believe that their loved ones [were] naked, murderous, shameful savages, hardly on par with beasts (who used to be friends and allies)...*

¹¹⁰ *In many ways the assimilation process was successful, in that it changed the Indian children when they returned to the reservations, they could not function in the tribal system*

sociedade, pois o grupo tribal dentro das escolas era dispersado pela proibição do uso da língua materna e pela obrigatoriedade do inglês, reforçado pela mistura de indígenas de diversas tribos, exatamente para se evitarem insurreições e revoltas. A sociedade e as tradições tribais eram, portanto, perdidas a serem superadas. Despidos primeiramente do cobertor, símbolo da proteção e do “calor” da tribo, dos mocassins confortáveis, depois de suas roupas, cabelo e, em última instância, de sua língua materna, Zitkala-Ša se encontra “desnuda” de uma a uma das coisas mais prezadas por ela. Ao mesmo tempo, isso não significava angariar o respeito de uma sociedade que desprezava o outro. Os indígenas, então, tinham a educação suficiente para sair da reserva e exercerem pequenos papéis na sociedade, como pessoas alfabetizadas, mas não possuíam educação suficiente para ascenderem ao patamar dos eurodescendentes, ou seja, jamais passariam da esfera de servos à sociedade euroamericana. Quanto a isto, Cole (1998) afirma:

A educação militarista servia a dois propósitos: o primeiro era assimilar as crianças em um papel subalterno à cultura euroamericana. As crianças deveriam aprender a seguir a autoridade da cultura euroamericana sem questionamentos. O Segundo, ao colocar as crianças em uniformes, os professores euroamericanos estavam ensinando-lhes a se enquadrarem. As crianças eram iniciadas na cultura euroamericana, assim complementando o processo de assimilação. (COLE, 1998, p. 58)¹¹¹

Os uniformes não apenas davam a sensação de unidade ao vestuário, mas também serviam para uniformizar as diversas culturas indígenas presentes em um internato, ou seja, enquanto a escola mostrava às crianças o padrão e normas a serem seguidos, retirava delas as peculiaridades de cada nação indígena que lhes dava identidade (ver figura 17). A discriminação era apenas uma fase do processo de assimilação: segundo Cole (1998), ela não permitia que os índios vivessem em paz no mundo branco. Outra uniformização imposta com violência era a língua: às crianças, vindas de tribos com linguagens pouco ou muito diferentes, não era permitido falar em seus idiomas. O inglês era imposto obrigatoriamente, em outra forma de uniformização.

A outra face da discriminação sentida pelas crianças e pelos índios na sociedade branca era sua vergonha com relação às tradições de seus próprios povos, a sensação de “selvageria” inculcada pela escola. Esta situação causava duplo preconceito: das tribos contra

¹¹¹ *The militaristic education served two purposes. The first was to assimilate the children into a servant role in the Euro-American culture. The children would learn to follow the authority of the dominant Euro-American culture without question. Secondly, by putting the children into uniforms, the Euro-American teachers were teaching the children to conform. The children learned to imitate the Euro-American culture, thus completing the assimilation process*

os estudantes, pois estes rejeitavam as culturas tradicionais, e dos estudantes para com suas tribos, às quais eles consideravam “atrasados e selvagens”. Os índios aculturados, imbuídos do individualismo aprendido nas escolas, trazem outro problema social muito sério: a exploração dos índios pelos próprios índios, com roubos de propriedade que, antes, pertencia a toda a comunidade. Este tema também é discutido em “School Days”, em ‘Four Strange Summers’, quando os jovens se reúnem apenas entre si, falando inglês, comportando-se como os euroamericanos esnobes, mas isolados, tanto da tribo quanto da sociedade euroamericana. O próximo capítulo, composto por partes menores, é “An Indian Teacher Among Indians”. Ele é o outro lado das *boarding schools*: depois de dois anos na faculdade, a narradora fica doente. No entanto, é na figura da professora dos indígenas que se vê, pela primeira vez, a ativista em prol dos direitos dos indígenas realmente aparecer: “Não havia dúvida sobre a direção na qual eu gostaria de ir para gastar minhas energias em prol da raça indígena.” (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 104) ¹¹²

Depois de dois anos na faculdade, sem terminá-la, a narradora resolve dar aulas em uma escola voltada aos índios. Zitkala-Ša foi professora da Carlisle Indian Industrial School, a escola mais importante dos projetos de assimilação do governo, fundada e dirigida pelo então coronel e mais tarde general Henry Pratt. No primeiro capítulo de “An Indian Teacher”, ‘My first Day’, somos apresentados a Henry Pratt. No texto não há citações diretas ao nome dele ou da escola. As sensações sobre Pratt e pistas sobre sua personalidade são descritas no breve episódio do contato entre os dois, nesse capítulo. Veja-se a passagem:

Ouvi passos pesados pararem à minha porta. Abrindo-a, eu vi a figura imponente de um homem grisalho majestoso. Com um chapéu de palha leve e a mão direita estendida para cumprimentar, ele sorriu gentilmente para mim. Por alguma razão, eu estava aterrada por sua altura impressionante e por seus ombros largos e fortes, que eu senti estarem um dedo acima da altura de minha cabeça. (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 105) ¹¹³

Mesmo de forma eufemística, Pratt aparece ressaltado em suas características impositivas e autoritárias, a começar por sua altura e imponentia diante de uma moça que mal saíra da adolescência e, além disso, fraca por uma doença persistente. A foto de Pratt (figura

¹¹² *There had been no doubt about the direction in which I wished to go to spend my energies in a work for the Indian race.*

¹¹³ *I heard a heavy tread stop at my door. Opening it, I met the imposing figure of a stately gray-haired man. With a light straw hat in one hand, and the right hand extended for greeting, he smiled kindly upon me. For some reason I was awed by his wondrous height and his strong square shoulders, which I felt were a finger's length above my head.*

18) reforça a ideia de seu tamanho e autoridade. Mesmo que nem a escola e nem o nome de Pratt sejam citados, para o leitor que conhece um pouco da história da autora a ligação torna-se lógica. As características físicas da narradora-protagonista, por sua vez, têm efeitos contrários no homem de tamanho razoável que entrara em seu quarto, logo após sua chegada à Carlisle.

Ele dirigiu-se a ela abordando o assunto do concurso de oratória. Naquele momento, a personagem autobiográfica ainda não havia assumido seu papel como ativista em prol da causa indígena e, portanto, ainda era considerada um dos exemplos de sucesso das *boarding schools*: " - Ah, ha! Então você é a menininha índia que criou a agitação entre os oradores da faculdade! – ele disse, mais para si mesmo que para mim. Eu achei que havia ouvido uma nota sutil de desapontamento em sua voz. Olhando para o quarto onde eu estava e com um olhar investigativo, perguntou se eu precisava algo para meu quarto." (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 105) ¹¹⁴



Figura 18 – Henry Pratt, fundador e diretor da Carlisle Industrial School, disponível em <http://www.shmoop.com/native-american-history/photo-pratt.html>, em janeiro de 2010.

O espírito da ativista já aparece no fato de ela vencer o concurso de oratória pela Earlham College, como único nativo americano e, principalmente, como a única mulher indígena em Earlham. Assim, ela tenta apresentar a vida do indígena a uma audiência branca. Este fato, segundo Lisa (1996), pareceu reforçar e solidificar seu espírito combativo na

¹¹⁴ *Ah ha! so you are the little Indian girl who created the excitement among the college orators!" he said, more to himself than to me. I thought I heard a subtle note of disappointment in his voice. Looking in from where he stood, with one sweeping glance, he asked if I lacked anything for my room.*

literatura, embora reforçasse também seu deslocamento em ambos os mundos: já não conseguiria voltar à reserva, mas também predizia as dificuldades em conviver no mundo euroamericano.

As estratégias de assimilação do governo norte-americano se configuraram em algo muito maior que um triunfo tático: quebraram as vontades e a continuidade da tradição, impedindo, de forma geral, os levantes ou revoltas em conjunto e destruindo mais eficientemente seus alvos ao desuni-los e individualizá-los. Norris afirma: “Considero que Cook-Lynn está certa em observar que a assimilação surgiu como eufemismo para genocídio. Por minha definição padrão, as estratégias e intenções das políticas de assimilação da Era Dawes foram claramente genocidas.” (NORRIS, 2003, p. 11-12) ¹¹⁵

Por outro lado, não há de se negar que muitos nativos aproveitaram sua imersão na sociedade eurodescendente para colocar em pauta seus próprios pontos de vista e o ponto de vista de seus povos. Norris vê nas ações de escritores como Zitkala-Ša formas de resistência. Para que se conheça melhor a relação entre Zitkala-Ša e Henry Pratt é necessário que se discuta um pouco a história da Carlisle e também a política das *boarding schools*, como será feito a seguir:

A *Carlisle* representa a forma na qual a narrativa da assimilação cultural como progresso linear (de selvagem a civilizado) é mapeada na narrativa da distribuição de terras, fazendo com que os dois pareçam “o mesmo” processo, e assim varrendo as reivindicações dos indígenas por suas terras a uma narrativa-mestra de progresso. Enquanto fica claro que devemos compreender que esta é uma narrativa de transformação, a imagem oprime por sua representação de transformação mágica e integridade indígena /nacional. (NORRIS, 2003, p. 48-49) ¹¹⁶

Richard Henry Pratt, nascido em 1840, lutou na guerra civil e serviu no exército também durante as guerras indígenas. Depois de ser voluntário, tornou-se tenente e percorreu todo o caminho da glória no exército, tornando-se General Brigadeiro. Seu período mais conhecido foi como Capitão. Ao tomar conhecimento dos métodos dos Quakers para assimilação dos indígenas, ele começou a seguir-lhes as ideias. Desta forma, montou a Carlisle Industrial School em 1879, com a aprovação e o apoio financeiro do governo. Para

¹¹⁵ *I think Cook-Lynn is correct in noticing that assimilation has emerged as an euphemism for genocide. By my standard definition, the strategies and intent of Dawes Era assimilation policies were clearly genocidal.*

¹¹⁶ *Carlisle represents the way in which the narrative of cultural assimilation as linear progress (savage to civilized) is mapped onto the narrative of land allotment, making these seem the “same” process, sweeping indigenous claims to land into a master-narrative of progress. While it is clear that we are supposed to understand that this is a narrative of transformation, the image represses by its representation of a magical transformation and native/ National integrity*

isso, recrutou em primeiro lugar crianças Sioux da reserva de Pine Ridge, comandada na época por Cauda Pintada (*Spotted Tail*). Pratt convenceu o chefe de que o fato de ele não falar a linguagem dos brancos o levava a ser enganado várias vezes. O futuro chefe Urso em Pé (*Luther Standing Bear*) estava neste primeiro grupo de alunos que entraram na Carlisle.

O modelo de educação era baseado nas escolas militares: rotina dura, disciplina, uniformes. Indígenas que foram capturados por Pratt nas guerras índias e com os quais chegara a um entendimento, foram os responsáveis por trazer novos alunos originais de suas tribos e de outras tribos irmãs. Os próximos grupos eram de nações completamente diferentes dos Sioux: os Cheyenne e os Kiowa, e mais tarde vieram outras tribos da nação Apache, como os Chiricahua.

Pratt tinha um conceito alto no governo como militar, além de respeito em outros grupos sociais e religiosos, como o grupo Batista, ao qual ele pertencia. Além disso, possuía grande poder de convencimento nestes meios, conseguindo recursos e aprovações quando necessário. Porém, dentro dos muros da prisão/caserna disfarçada de escola, as coisas não eram tão brilhantes e maravilhosas como ele fazia parecer: por exemplo, as crianças, submetidas a duros castigos, expostas à catapora e à tuberculose, morriam em grande número.¹¹⁷

Durante os 25 anos como superintendente da escola, Pratt recebeu mais de 5.000 crianças de 70 tribos. As crianças eram fotografadas ao chegarem e, depois de alguns meses, para que fosse mostrado, pelas imagens, o desenvolvimento que ia da “selvageria” à “civilização”. Eram chamadas de fotos do “antes” e do “depois” (figuras 19 a 22). Seguem alguns exemplos (figuras 19, 20, 21 e 22). Notem-se os cobertores que abrigam as crianças que entravam nas escolas, símbolo da tradição tribal.

¹¹⁷ *Standing Bear* fala sobre isso em seu livro *The Land of the Spotted Eagle*. O site <http://home.epix.net/~landis/index.html> oferece um estudo detalhado da história da escola.



Figuras 19, 20, 21 e 22 - Parte do projeto assimilacionista, estas são figuras de crianças indígenas que estudaram nas *boarding schools*. São chamadas de “fotos de antes e depois”, e tentaram mostrar como os povos indígenas podem se tornar civilizados após a educação euroamericana. No entanto, autores como Vizenor (1998) mostram como as fotos não mostravam índios selvagens no período antes da escola, mas um povo simples e com sua própria civilização e graça. Ao tentar mostrar sua ausência, as fotografias com as “poses fugitivas” os fotógrafos sublinhavam sua presença. A figura acima mostra um grupo Apache Chiricahua, a mesma nação de Geronimo, quando chegou à *Carlisle School* em 1887 e depois do processo de assimilação. (Disponível em <http://home.epix.net/~landis/history.html>, em maio de 2008)

Norris (2003) estuda as séries de fotos antes/depois mostradas na época como marketing do processo de “civilização” dos indígenas, neste “caminho linear”, que se dirigia da selvageria à civilização. Ela enfatiza o fato de Zitkala-Ša ter optado pela foto do antes: sair da “civilização”, voltar “ao cobertor” e tirar fotos usando roupas e enfeites indígenas, mesmo depois de sua educação em escolas do governo para os índios (figura 11). A expressão “voltar ao cobertor” é usada para depreciar as crianças que voltavam à sua aldeia e optavam por voltar à tradição após terem entrado em contato com o processo civilizatório. Porém, Zitkala-Ša utiliza o cobertor como a metáfora da proteção fornecida pela comunidade indígena, para a cultura que educava as crianças confortavelmente, em torno de uma fogueira. As fotos, que incluíam cobertores com bastante frequência, acabavam por agir de forma contrária à pretendida, pois, ao invés de provocarem a sensação de que o governo finalmente estaria domando os selvagens, atraía a atenção para outro tipo de cultura diferenciada:

A política americana oficial foi articulada como assimilação, o que significaria que os índios deveriam ser levados a desaparecer como grupos sociais discretos e existir apenas como indivíduos, dentro das fronteiras nacionais. Mas a ironia é que a articulação desta política individual funcionou no sentido de apagar-se e trazer à identidade tribal arcaica invocada uma atenção intensa e obsessiva aos detalhes e aos acessórios de identidade tribal icônica. (NORRIS, 2003, p. 55)¹¹⁸

O excerto acima mostra que, apesar das tentativas de fazerem as pessoas retratadas no momento da entrada nas escolas indígenas serem sujas e feias, elas atraíram o foco da atenção à cultura indígena, especialmente os eurodescendentes que tinham acesso à imprensa para sua cultura. Pode-se ousar a afirmar que tais fotos também acabaram por chamar a atenção para os escritores indígenas e para seus escritos, o que abriu espaço nos veículos impressos para que autores como Zitkala-Ša pudessem publicar seus trabalhos.

As próximas duas partes do capítulo “An Indian Teacher Among Indians” são menos sobre a escola e mais sobre o encaminhamento da jovem personagem narradora para o ativismo. ‘A Trip Westward’ começa com a incumbência (provavelmente recebida de Pratt) recebida pela personagem-narradora de trazer novos alunos para a Carlisle (cujo nome também não é citado no texto). Novamente, há uma inferência sobre a posição de *squaw*, mesmo que muito sutil, quando a mãe acha que o homem mais velho e horrível ao lado da narradora-protagonista é seu “companheiro”.

¹¹⁸ *Official American policy was articulated as assimilation, which meant that Indians would be made to disappear as discrete social groups and come to exist only as individuals, within the national boundaries. But the irony is that the visual articulation of this policy geared toward erasing and rendering tribal identity archaic invoked an intense and obsessive attention to the details and accessories of iconic tribal identity*

Um exemplo gritante de que o mundo mostrado por Zitkala-Ša não está desaparecendo ou sem poder é sua própria mãe: uma mulher pobre, vivendo em uma reserva e, no entanto, levanta-se contra a ideia da filha ir para a *boarding school*, revolta-se contra os homens que tomam as reservas e levanta o punho contra eles em uma antiga maldição indígena – numa forma, mesmo débil, de luta contra aquele estado de coisas.

O próximo conto deste capítulo, ‘My Mother’s Course Upon White Settlers’ é pequeno em extensão (uma página apenas, na publicação de 2003), mas muito significativo. A mãe e a filha sentam-se à noite para observar as estrelas, em uma evocação bucólica do paraíso perdido em “Impressions”. Porém, a paz já se foi: luzes começam a surgir na outra margem do rio Missouri, enquanto a mãe explica à filha que são fogueiras dos acampamentos dos homens brancos. Historicamente, sabe-se que, após o *Dawes Act*, homens brancos civis podiam ocupar as reservas indígenas, muitas vezes trocando terras por garrafas de uísque, ou simplesmente se apossando das terras sem nenhuma explicação. Muitos dos homens que invadiam as reservas eram tangidos pela pobreza provocada pelo avanço do capitalismo, pelas crises pós-guerra civil e pelas especulações que levaram uma pequena parcela da população a enriquecer, enquanto grande parte empobrecia. ‘My Mother’ (primeiro capítulo de “Impressions”) e ‘My Mother’s Course’ parecem formar um elo, ou um ciclo: enquanto o primeiro apresenta a mãe chorosa e impotente ante a morte dos entes queridos provocada pelos homens brancos e a perda da tradição, ‘My Mother’s Course’ apresenta uma pessoa consciente, embora sem ações efetivas. Veja-se esta passagem:

Ainda olhando para o fogo distante, minha mãe continuou: - filha, cuidado com o cara-pálida. Foi o cruel cara-pálida que causou a morte de sua irmã e de seu tio, meu bravo irmão. É o mesmo cara-pálida que oferece com uma palma os papéis sagrados, e com a outra dá um batismo sagrado com a água de fogo. Ele é o hipócrita que lê com um olho “Não Matarás”, e com o outro se alegra com os sofrimentos da raça indígena. – Então, subitamente descobrindo uma nova fogueira na margem, ela exclamou: - Veja só, minha filha, o fogo de outro canalha branco! (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 110)¹¹⁹

Observa-se que a mãe não apenas executou uma pequena ação de resistência contra aquele estado de coisas, mas está penosamente consciente da realidade da reserva, onde, cada vez mais, os indígenas perdem terras e sua dignidade. Com comentários agudos, a mãe critica

¹¹⁹ *Still looking toward the distant firelight, my mother continued: "My daughter, beware of the paleface. It was the cruel paleface who caused the death of your sister and your uncle, my brave brother. It is this same paleface who offers in one palm the holy papers, and with the other gives a holy baptism of firewater. He is the hypocrite who reads with one eye, 'Thou shalt not kill,' and with the other gloats upon the sufferings of the Indian race." Then suddenly discovering a new fire in the bluffs, she exclaimed, "Well, well, my daughter, there is the light of another white rascal!"*

a falsa bondade da religião e também os ladrões de terra, que embebedam os índios para ganharem suas terras. Mesmo que não haja ação efetiva, vê-se uma tentativa de recuperação da tradição e da ação por parte da mãe: além de comentar a situação com a filha, ela se levanta e pratica um tipo de maldição indígena com o punho fechado contra os invasores, para tirá-los de seu lar:

Ela ficou de pé com um pulo ao lado de sua cabana, e enviou uma maldição sobre aqueles que se sentavam em volta da odiada luz do homem branco. Erguendo seu braço direito com força em linha com seus olhos, ela jogou todo o seu poder em seu punho cerrado, enquanto ela o atirava veementemente em direção aos forasteiros. Por muito tempo ela manteve seus dedos esticados em direção à cabana do colono, como se um poder invisível passasse deles em direção ao mal contra o qual ela apontava. (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 110)¹²⁰

‘My Mother’ a Curse Against the White Settlers’ não é apenas um fechamento de ciclo com relação à atuação da mãe, mas também da filha: da menina ingênua e bem intencionada em *My Mother* a narradora-protagonista, além de recuperar o respeito e conciliar-se com a mãe, também ganha o despertar de sua consciência como ativista. Assim, as palavras e ações da mãe conscientizaram a filha da situação das crianças na *boarding school* em que ela ensinava. Esse é o tema de ‘Retrospection’, próximo capítulo menor de “An Indian Teacher Among Indians”. No conto, os professores brancos da escola não são poupados: são bêbados, viciados em ópio, enquanto os alunos continuam sendo torturados impiedosamente. Os poucos bons professores não têm oportunidade de agir e de encontrar pessoas como eles para auxiliarem na educação indígena. Outra crítica violenta é o fato de eles “construírem” a imagem das escolas para os visitantes, escondendo os sofrimentos das crianças indígenas e mostrando como os “pequenos selvagens” estavam sendo bem educados. Ela questiona profundamente a questão da civilização com relação ao indígena: “Dessa forma, muitos passaram preguiçosamente pelas escolas indígenas durante a última década, buscando ostentar sua caridade ao indígena norte-americano. Mas poucos foram aqueles que realmente pararam para questionar a vida real ou a morte duradoura que subjaz sob esta aparência de civilização.” (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 113)¹²¹

¹²⁰ *She sprang to her feet, and, standing firm beside her wigwam, she sent a curse upon those who sat around the hated white man's light. Raising her right arm forcibly into line with her eye, she threw her whole might into her doubled fist as she shot it vehemently at the strangers. Long she held her outstretched fingers toward the settler's lodge, as if an invisible power passed from them to the evil at which she aimed.*

¹²¹ *In this fashion many have passed idly through the Indian schools during the last decade, afterward to boast of their charity to the North American Indian. But few there are who have paused to question whether real life or long-lasting death lies beneath this semblance of civilization.*

Com esta descrição sem rodeios sobre a realidade das escolas indígenas, o conto tem bem menos ação e bem mais reflexão: depois de um momento de desespero, a professora se demite e dá lugar à ativista: ela percebe que pode lutar muito mais pelos indígenas fora dos internatos que dentro deles. Além do mais, a crítica é violenta não apenas à escola e à educação do branco ao indígena, mas também aos brancos que não se esforçam para saber o que está acontecendo aos povos trancados num local que não é civilizado, mas uma imitação de civilização.

Como se viu, as frases da mãe foram as incentivadoras da reflexão e do fim desse ciclo da vida da autora: ela deixa de ser a criança livre e a criança oprimida pela escola, a jovem professora e se torna a mulher ativista, pronta a passar seu conhecimento e continuar seu papel de educadora, como uma mulher Dakota. A mãe completou sua missão e passou o papel à filha. No entanto, agora, o público a ser educado não são apenas as crianças indígenas, mas os eurodescendentes em geral. Muito da construção dos contos autobiográficos de Zitkala-Ša é baseado na figura da mãe, ou na ausência dela e no forte sofrimento que isso causa – como o sonho em que sua mãe a livrava do demônio cristão, ou no desespero que a levou a gritar pela mãe quando seu cabelo estava sendo cortado. Ao mesmo tempo, ao invés de mostrar apenas o relacionamento entre mãe e filha como base, mostra também a escola destruindo-o. Partindo-se desse pressuposto e devido ao forte poder simbólico que liga a mãe à terra e à tribo, pode-se avaliar que a escola destrói vários outros suportes que a pequena narradora possuía.

Porém, Kelsey (2002) afirma que o sentido de relação familiar é modificado em Zitkala-Ša, pois ela não descreve apenas a convivência da família nuclear, comum a outros autores que exploraram essa forma de escrita, mas discute largamente a posição da família extensa, formada pela tribo, com papéis bem definidos para todos, desde os menores até os maiores, e solidariedade para com os necessitados. Tudo isso é bem representado em “Impressions of an Indian Childhood”.

Kelsey (2002) também afirma que esta questão do sentimentalismo com relação à família, especialmente com relação à mãe é algo mais profundo e forte. A ligação com a mãe continua guiando e mostrando os caminhos, mesmo com sua ausência, dentro da escola. Por outro lado, a presença da mãe em ‘My Mother’s Curse Against the White Settlers’ faz a autora despertar de um período de dormência dos sentidos. A sobrevivência da mãe e da vida tribal na mente de Zitkala-Ša não é apenas um dado simples, mas a sobrevivência da própria raiz indígena de sua identidade.

Os próximos capítulos de *American Indian Stories* não são contos propriamente autobiográficos, mas podem ser classificados de ficção e ensaios. Porém, as peças também

dialogam com a escrita autobiográfica e alguns têm características com traços desse gênero, como o próximo conto, uma obra que tem características de ensaio, pelo fato de ser centrado na reflexão, e não na ação, mas que também tem características de escrita autobiográfica. A obra se chama “The Great Spirit”, transição entre a parte autobiográfica e a parte ficcional do livro. A primeira parte, além de mostrar a natureza luxuriante, mostra momentos de reflexão por parte da narradora reflexiva e a comunhão do indígena com a natureza; ao olhar flores da pradaria, ela se emociona e se sente pequena diante delas, mas, ao mesmo tempo, em comunhão:

Seus faces singulares e redondas de nuances de cores variadas convencem o coração que pula com surpreendente alegria pelo fato de elas [as flores] também serem símbolos vivos do pensamento onipotente. Com os olhos ansiosos de uma criança, eu bebo na miríade de suas formas envolvidas em uma cor luxuriante sobre o verde. Beleza é a essência espiritual que elas incorporam. (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 114)¹²²

The Great Spirit começa com uma narrativa em primeira pessoa com uma descrição suave e poética da autora na reserva em que foi criada, às margens do Missouri. Ela aborda o fato de se sentir pequena diante da natureza, mas, ao mesmo tempo, conectada a ela:

Meu coração e eu jazemos pequenos na terra como um grão de areia pulsante. As nuvens que passam e as águas que cantam, juntamente com o calor de um dia de verão genial, falam com a eloquência do Mistério amante que nos cerca. Durante esse período de relaxamento enquanto eu me sento à beira do rio, eu cresço de alguma forma, mesmo que minha resposta não seja tão claramente manifesta como a grama verde que enfeita a margem alta atrás de mim. (ZITKALA-ŠA, 2003 p. 114)¹²³

A natureza toda passa a dar sinais, como se entrasse em contato com a autora, enlevada por aquele sentimento de proximidade e beatitude. Traços da escrita indígena são patentes nesta parte, como a forma carinhosa de chamar as plantas selvagens e suas flores de “adorável gente pequena” e a referência a Stone Boy, herói do povo Dakota:

Faço uma pausa para descansar sobre uma rocha aconchegada ao lado do sopé da montanha, que observa o raso fundo o rio. Ali, o Menino-Pedra do qual o aborígene Americano fala, brinca, atirando suas pequenas flechas e grita alto com alegria aos pequenos raios de luz das pontas das flechas voadoras. Que guerreiro ideal ele se tornou, mandando embora as pestes de toda a terra até que tivesse triunfado sobre seu ataque massivo. E ele permanece, Inyan, nosso tetra-tetra-avô, mais velho que a

¹²² *Their quaint round faces of varied hue convince the heart which leaps with glad surprise that they, too, are living symbols of omnipotent thought. With a child's eager eye I drink in the myriad star shapes wrought in luxuriant color upon the green. Beautiful is the spiritual essence they embody.*

¹²³ *My heart and I lie small upon the earth like a grain of throbbing sand. Drifting clouds and tinkling waters, together with the warmth of a genial summer day, bespeak with eloquence the loving Mystery round about us. During the idle while I sat upon the sunny river brink, I grew somewhat, though my response be not so clearly manifest as in the green grass fringing the edge of the high bluff back of me.*

montanha onde ele repousa, mais velho que a raça de homens que amam contar sobre sua maravilhosa existência. (ZITKALA-ŠA, 1902 p. 802)¹²⁴

Além de Stone Boy, cujo nascimento e aventuras serão estudados nessa tese em uma história da qual ele é título no livro *Dreams and Thunder*, Zitkala-Ša cita outro criador do povo Dakota, Inyan, o Avô de toda a criação, a quem ela vai retornar em *Old Indian Legends*, na história “Iktomi and the Blanket”. Ao afirmar que Stone Boy livra o mundo das pestes, Zitkala-Ša se refere à lenda na qual Stone Boy destrói um urso malvado e vários seres mitológicos malvados. Na versão de outros escritores, Stone Boy destrói também Iya. Nessa versão, os índios que saem da barriga do monstro também foram transformados em pedras, e o herói os devolve à forma normal. Outro ser citado na passagem, de suma importância, é Inyan, o avô-rocha, criador de todos os seres na terra (a terra é seu corpo e a água é seu sangue) e que, ao exaurir suas forças na criação, torna-se duro e imóvel. O respeito ao senso de religiosidade indígena e também a recuperação desses seres mitológicos são características da obra da autora. Outras citações à natureza continuam, inclusive ao girassol, símbolo do povo Sioux.

No entanto, o mais marcante das reflexões de Zitkala-Ša, na verdade, é o sentimento de unidade índio-natureza, que remete à filosofia/ oração/ cumprimento do povo Sioux, *Mitakuye Oyasin*, que significa “por todas as nossas relações”, ou “somos todos parentes” – com sentido mais amplo de que todos os seres têm uma origem comum, no caso do povo Dakota, *Wakan Tanka* (o Grande Mistério), cuja representação física muitas vezes é o sol, e Inyan, a Rocha, de cujo corpo todas as coisas foram formadas:

Entrelaçada na teia desta lenda indígena da rocha, eu alegremente poderia traçar um conhecimento sutil do povo indígena, que o habilitou a reconhecer o parentesco a todas e quaisquer partes deste vasto universo. Ao seguir esta antiga trilha, eu me movo em direção à vila indígena. (ZITKALA-ŠA, 2003 p. 115)¹²⁵

Neste momento, ao voltar para sua habitação, ela está cheia de alegria e imbuída nesse sentimento, inclusive no momento em que encontra um índio convertido ao Cristianismo: “Como nossa tribo é uma grande família, na qual cada pessoa é ligada a todas as outras, ele se

¹²⁴ *I pause to rest me upon a rock embedded on the side of a foothill facing the low river bottom. Here the Stone-Boy, of whom the American aborigine tells, frolics about, shooting his baby arrows and shouting aloud with glee at the tiny shafts of lightning that flash from the flying arrow-beaks. What an ideal warrior he became, baffling the siege of the pests of all the land till he triumphed over their united attack. And here he lay, -- Inyan, our great-great-grandfather, older than the hill he rested on, older than the race of men who love to tell of his wonderful career.*

¹²⁵ *Interwoven with the thread of this Indian legend of the rock, I fain would trace a subtle knowledge of the native folk which enabled them to recognize a kinship to any and all parts of this vast universe. By the leading of an ancient trail, I move toward the Indian village.*

dirige a mim dessa forma: - Prima, eu vim dos serviços matinais da igreja para falar com você.” (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 116)¹²⁶

Observa-se no próximo momento da narrativa, uma ironia: o homem que deveria trazer a palavra de Deus e seu amor, a união e o sentido da tribo como família, traz ameaças, enquanto a natureza, inferior pelos conceitos do mesmo homem, é benevolente, irmã, pai e mãe. O índio procura convencer a narradora a participar dos cultos, e mais, da realidade absoluta da nova crença em um único Deus. Em sua defesa, ele chega mesmo a ameaçar a narradora com os “fogos do inferno”, enquanto ela ainda o observava, sem pronunciar-se:

Há um Deus que recompensa ou pune a raça dos homens mortos. Na região superior, os mortos cristãos são reunidos em canção e oração infinitas. No poço profundo abaixo, os pecadores dançam em chamas torturantes. Pense sobre isso, minha prima, e escolha agora evitar o fogo do inferno da perdição mais tarde! Então, se seguiu um longo silêncio, no qual ele torcia e retorcia seus dedos entrelaçados. (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 116)¹²⁷

Esta passagem é extremamente rica em significados, pois, mais uma vez, ela coloca em xeque a dicotomia religião do homem branco *versus* selvageria do indígena, como já o fez em ‘The Devil’, ‘My Mother’s Curse’, e em toda a oposição entre “Impressions” e “School Days”: a religião, que deveria “salvar” o índio de sua selvageria, traz ameaças de mais sofrimento e uma segunda morte após a morte física, para os que não seguem as regras, enquanto a religião aparentemente selvagem fornece a comunhão com a divindade durante a própria vida. Dançar, para o indígena, algo tão natural quanto caminhar, torna-se algo proscrito ao poço da perdição e da tortura. Outro detalhe ao qual este texto chama a atenção é que, para o indígena, não há punições após a morte, pois os felizes campos de caça não são privilégios dos santos, mas terão acesso a eles todos os que trabalham pela comunidade e respeitam as tradições. Não há, pelo menos no vasto material escrito sobre costumes indígenas em geral e Dakota em particular, nem tampouco na fala dos índios que seguem a Estrada Vermelha com quem conversamos, nenhuma menção a algum lugar nem ao menos similar ao inferno judaico-cristão.

Continuando a história, quando o visitante, após compartilhar a refeição, vai embora, a narradora conjectura:

¹²⁶ *As our tribe is one large family, where every person is related to all the others, he addressed me: - “Cousin, I came from the morning church service to talk with you*

¹²⁷ *There is a God who gives reward or punishment to the race of dead men. In the upper region the Christian dead are gathered in unceasing song and prayer. In the deep pit below, the sinful ones dance in torturing flames. Think upon these things, my cousin, and choose now to avoid the after-doom of hell fire!” Then followed a long silence in which he clasped tighter and unclasped again his interlocked fingers.*

O pequeno incidente me lembrou da cópia de um jornal missionário trazido à minha atenção alguns dias atrás, no qual um pugilista “cristão” comentou um artigo recente de minha autoria grosseiramente pervertendo o espírito de minha caneta. Ainda assim, não me esqueço que o missionário cara-pálida e o aborígine enfeitado são ambos criaturas de Deus, mesmo que suas próprias concepções de Amor Infinito sejam de fato pequenas. Uma criança apenas engatinhando em um mundo de maravilhas, eu prefiro ao dogma deles, minhas excursões aos jardins onde a voz do Grande Espírito é ouvida no cantar das aves, no burburinho das águas poderosas e no doce respirar das flores ao dogma deles. (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 116)¹²⁸

Na verdade, o “pugilista cristão” ao qual ela se refere é o diretor da Carlisle School, Henry Pratt, que criticara seu conto publicado em uma revista alguns meses antes e que provocara sua saída da mesma escola. O conto era “The Soft Hearted Sioux”, na qual um índio volta cristianizado para sua reserva e não serve mais para casar-se, ou cuidar de sua família caçando, pois perdeu rituais de passagem. Ele se torna inútil ao grupo por desprezar a sociedade e a tradição por sua nova condição de cristão, insistindo em não matar nem ao menos o búfalo, alimento essencial aos indígenas das planícies. Isto acaba provocando a morte da personagem-protagonista do conto, pois ele aprende que não deve matar, mas acaba acidentalmente matando um homem enquanto tenta roubar gado para sustentar sua família, em uma atitude infrutífera e desesperada. Desta forma, acaba condenado pela justiça euroamericana à morte. A autora termina “The Great Spirit” de uma forma circular, remetendo à sua caminhada ao rio, afirmando que todos, até mesmo aqueles que não têm respeito pelas crenças dos outros, são irmãos e que, por isso, merecem seu amor e compreensão. Ela justifica, então, sua preferência pela filosofia religiosa indígena que, ao considerar todos os seres relacionados como irmãos, não é intolerante para com nenhum deles. Pratt havia condenado Zitkala-Ša pela publicação de “The Soft-Hearted Sioux” dizendo que ela era “pior que uma pagã”. (nota de NORRIS e DAVIDSON, em Zitkala-Ša 2003, xix) Esta acusação é mais interessante, pois se pode compreender que ela é pior que uma pagã pelo conhecimento da cultura branca aliado à posição de defesa à cultura indígena.

“The Great Spirit” havia sido publicado em uma primeira versão no *Atlantic Monthly*, em dezembro de 1902, com o nome de “Why I am a Pagan”, que era uma resposta direta ao comentário de Pratt. Tanto o nome quanto o conteúdo do ensaio havia causado bastante

¹²⁸ *The little incident recalled to mind the copy of a missionary paper brought to my notice a few days ago, in which a "Christian" pugilist commented upon a recent article of mine, grossly perverting the spirit of my pen. Still I would not forget that the pale-faced missionary and the hoodooed aborigine are both God's creatures, though small indeed their own conceptions of Infinite Love. A wee child toddling in a wonder world, I prefer to their dogma my excursions into the natural gardens where the voice of the Great Spirit is heard in the twittering of birds, the rippling of mighty waters, and the sweet breathing of flowers.*

polêmica. A diferença entre “Why I am a Pagan” e “Great Spirit” é o final, principalmente a seguinte frase, que consta na primeira versão e foi retirada da segunda versão: “Se isto é paganismo, então, pelo menos no presente, eu sou uma pagã.” (ZITKALA-ŠA, 1902, p. 803)¹²⁹

Como se observou, o final é mais efusivo na primeira versão, na qual a narradora reflexiva (a *persona* da autora) se declara pagã em um período em que quaisquer atividades religiosas não cristãs estavam proibidas nos EUA, principalmente se fossem de origem indígena. O “aborígene enfeitado” vai encontrar um eco na personagem principal de *Soft-Hearted Sioux*, pois ele parece a mesma figura, com a diferença de que a personagem fictícia apareceu antes e tem um final trágico por sua fuga à tradição indígena, enquanto não se sabe o destino da personagem similar do conto autobiográfico.

A próxima história é exatamente “The Soft-Hearted Sioux”, cuja parte principal da narrativa já foi contada. É interessante observar que Zitkala-Ša troca a ordem de publicação, provavelmente pelo impacto que “The Soft-Hearted Sioux” provoca nos leitores. O conto tem como narrador um jovem do sexo masculino, cujo nome também não é citado. Ele é instigado por sua família a tornar-se um caçador e tomar uma esposa, pois o pai já era guerreiro na idade do menino (no início da história, 16 anos). O rapaz se recusa e, para desgosto da avó e dos pais, vai para uma *boarding school*, voltando nove anos depois para converter a tribo. Ao ver seu pai velho e doente, a avó morta, ele revolta-se contra a única ajuda que a família possuía, a assistência da tribo e, principalmente, do *medicine man*. Depois de uma discussão na qual o jovem destrata o líder religioso, a tribo se muda, deixando o jovem e sua família sozinhos no ermo das pradarias.

Além de dialogar diretamente com “School Days”, explicando o efeito das escolas, não apenas nos jovens que lá estudaram os efeitos nocivos das religiões cristãs para o andamento das comunidades indígenas, o texto também discorre sobre como os jovens provenientes das escolas afetavam a sociedade indígena e a sociedade branca em geral com a inversão de seus valores. Essa obra dialoga também com “Impressions”, explicando a queda do paraíso do ponto de vista não de uma menina, mas de um adolescente e homem, que deveria ter se tornado guerreiro, mas não o fez. O narrador, propositalmente sem nome também simboliza a geração de Zitkala-Ša, sem lugar na tradição e sem lugar na sociedade branca. O coração do guerreiro foi amolecido e, dessa forma, foi tornado indigno de sobrevivência naquele meio em que as tribos viviam, um meio ambiente endurecido, mas com

¹²⁹ *If this is Paganism, then at present, at least, I am a Pagan.*

compaixão pela sociedade, que necessitava de homens com coração endurecido. Ao desprezar a tradição, foi abandonado pela tribo, e sua família pagou com o sofrimento e com a própria vida por seu pecado. Novamente, a criança iludida prova do fruto proibido oferecido pelos brancos e acaba por trazer sofrimento à sociedade, como a própria narradora autobiográfica.

O momento em que o jovem tenta converter a tribo e acaba sendo repreendido publicamente pelo *medicine-man*, e o consequente abandono da tribo é um dos pontos centrais da narrativa:

- Ouçam! Ele continuou. – aqueles de vocês que olharem esse jovem podem ver sua essência e avisar o povo do ninho de serpentes que está sendo criado aqui? Quem tem ouvidos tão apurados que consegue ouvir o sibilar de serpentes todas as vezes que este jovem abre sua boca? Este aqui não apenas provou ser falso em sua presença, mas até mesmo na presença do Grande Espírito, que o fez. Ele é um tolo! Por que vocês ficam aqui, dando ouvidos a este tolo, que não pode defender seu próprio povo porque teme matar. Alguém que não pode trazer caça para trazer a vida de volta a seu pai doente? Deixem que ele mande embora o inimigo com suas orações! Com o seu coração mole, deixem-no impedir a fome! Vamos a qualquer outro lugar para morarmos em solo não corrompido.

Com isso, ele dispensou o povo. Quando o sol desceu no oeste e os ventos estavam quietos, a aldeia de tendas em forma de cone foi embora. [...]

Apenas a casa de meu pai ficou ali para marcar aquele lugar de luta. (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 122)¹³⁰

A reprovação do *medicine man* não é apenas um fato isolado, mas a reclamação de todo um grupo social (a tradição indígena) contra os jovens que vinham das *boarding schools*. O discurso do *medicine man* é o pensamento dos anciãos com relação aos rapazes e às moças que se vestiam como estrangeiros e falavam como estrangeiros em meio ao seu próprio povo. A personagem coloca o problema gerado pelas *boarding schools* vista a partir da perspectiva das tribos para onde os ex-alunos voltavam.

Outro ponto de destaque é o momento em que o pai se desespera e definha, ao ser abandonado doente e sem os cuidados da tribo sob a responsabilidade de um filho que não sabia como prover o sustento de sua própria família. É interessante, mais uma vez, a ligação entre o frio, a neve e os efeitos perniciosos do homem branco sobre o indígena:

¹³⁰ "Listen!" he went on. "Which one of you who have eyed the young man can see through his bosom and warn the people of the nest of young snakes hatching there? Whose ear was so acute that he caught the hissing of snakes whenever the young man opened his mouth? This one has not only proven false to you, but even to the Great Spirit who made him. He is a fool! Why do you sit here giving ear to a foolish man who could not defend his people because he fears to kill, who could not bring venison to renew the life of his sick father? With his prayers, let him drive away the enemy! With his soft heart, let him keep off starvation! We shall go elsewhere to dwell upon an untainted ground."

With this he disbanded the people. When the sun lowered in the west and the winds were quiet, the village of cone-shaped tepees was gone. [...]

Only my father's dwelling was left to mark the fighting-ground.

Meu pai não se levantou de sua cama desde o dia em que o *medicine man* levou o povo embora. Apesar de eu ler a Bíblia e rezar ao lado dele de joelhos, meu pai não ouvia. Ainda assim, eu acreditava que minhas orações não passariam despercebidas no céu.

- Ai, Ai, Ai! Meu filho. – Meu pai gemeu após a primeira nevasca. – Meu filho, nossa comida se foi. Não há ninguém para me trazer carne! Meu filho, seu coração amolecido deixou você inútil a tudo! – Então, cobrindo sua face com o cobertor de pele de búfalo, ele não disse mais nada.

Naquele momento, enquanto eu ficava fora da tenda naquela manhã fria de inverno, eu estava faminto. Por dois dias, eu não havia visto nenhuma comida. Mas minha própria fome e meu frio não fustigavam tanto o coração como o choro daquele homem velho e doente. (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 123) ¹³¹

Neste momento da narrativa, a autora prepara o leitor para a tragédia que ocorrerá. Embora tomado pelo desespero, o protagonista-narrador ainda não se convencera de que não conseguiria sobreviver sem a tribo, que desprezava. Quando o desespero chega ao seu ápice e o pai está à beira da morte, o jovem vai até uma fazenda próxima e tenta roubar gado. Pelo pouco que o jovem caminha, observa-se como o povo euroamericano já estava tomando a terra das reservas destinadas aos indígenas. A tribo, liderada pelo *medicine man* ainda não havia sucumbido à reserva, mas, provavelmente, seria apenas uma questão de tempo.

Porém, o que parecia uma operação simples e salvadora da vida, embora totalmente contra as leis dos homens e do Deus que guiava o narrador, torna-se um desastre, descrito em momentos borrados e imprecisos, como num pesadelo:

Subitamente, como um trovão, uma voz praguejava e ameaçava em meus ouvidos! Uma mão rude agarrou meu ombro e tomou a carne de mim! Eu parei de lutar para fugir. Um zumbido ensurdecador encheu minha mente. A lua e as estrelas começaram a se mover. Agora a pradaria branca era o céu, e as estrelas ficavam sob meus pés. Agora, novamente, tudo virou. Finalmente, o azul estrelado ficou em seu lugar. Ainda havia o barulho em meu ouvido, e então um grande silêncio preencheu o ar. Em minhas mãos eu vi minha faca longa pingando sangue. Aos meus pés, a figura de um homem jazia debruçada na neve vermelha de sangue. A cena horrível parecia uma ilusão dos meus sentidos, pois eu não conseguia entender que era real. Depois de olhar por longo tempo para a neve manchada de sangue, a carga de carne para meu pai faminto chegou ao meu reconhecimento afinal. Rapidamente, eu a coloquei sobre meus ombros e continuei o caminho para casa. (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 124) ¹³²

¹³¹ *My father had not risen from his bed since the day the medicine-man led the people away. Though I read from the Bible and prayed beside him upon my knees, my father would not listen. Yet I believed my prayers were not unheeded in heaven.*

"Ha, ha, ha! my son," my father groaned upon the first snowfall. "My son, our food is gone. There is no one to bring me meat! My son, your soft heart has unfitted you for everything!" Then covering his face with the buffalo-robe, he said no more. Now while I stood out in that cold winter morning, I was starving. For two days I had not seen any food. But my own cold and hunger did not harass my soul as did the whining cry of the sick old man.

¹³² *Suddenly like thunder an angry voice shouted curses and threats into my ear! A rough hand wrenched my shoulder and took the meat from me! I stopped struggling to run. A deafening whirl filled my head. The moon and stars began to move. Now the white prairie was sky, and the stars lay under my feet. Now again they were turning. At last the starry blue rose up into place. The noise in my ears was still. A great quiet filled the air. In my hand I found my long knife dripping with blood. At my feet a man's figure lay prone in blood-red snow. The horrible scene about me seemed a trick of my senses, for I could not understand it was real. Looking long upon*

Essas imagens de neve e sangue, branco e vermelho, são marcas da escrita de Zitkala-Ša, como foi dito. Mas o desespero da personagem, que anuviou sua descrição da morte do homem branco só vai ficando mais clara quando a tragédia torna-se ainda maior: ao chegar a casa com a carne, já era tarde demais, pois o pai havia morrido. O jovem, então, leva a mãe à mesma tribo que o havia desprezado e que ele havia desprezado, e entrega-se ao homem branco, para submeter-se à sua justiça. Nesse momento, o leitor fica sabendo que a pessoa morta era um homem branco, e que seu assassino estava sendo procurado. O leitor também fica sabendo que o narrador estava contando sua história daquele exato momento, da cela, e que havia sido condenado à morte. As qualidades de guerreiro que ele tanto desprezara e que tanto desejara mais tarde parecem vir, mas, para completar a tragédia, também chegaram tarde demais. O narrador-protagonista acha a dignidade no momento da própria morte, e apenas o leitor, que compartilha de sua história, fica sabendo de suas razões e de seus sentimentos:

Eu ainda imagino quem iria me dar as boas-vindas no reino da visão estranha. Será que o amoroso Jesus irá me dar o perdão e um descanso de paz à minha alma? Ou virá meu pai guerreiro me saudar e receber como seu filho? Meu espírito voará para um céu feliz? Ou irá afundar num poço sem fundo, um rejeitado por um Deus de amor infinito?

Logo, logo saberei, pois agora vejo que o leste está se tingindo de vermelho. Meu coração é forte. Minha face está calma. Meus olhos estão secos e ansiosos por novas cenas. Minhas mãos estão quietas caindo ao longo do meu corpo. Serena e brava, minh'alma espera os homens que me levarão à forca para outro voo. Eu vou. (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 124)¹³³

O sofrimento fizera ao narrador sem nome do conto o que nem a educação com amor da família, nem a educação da escola indígena haviam conseguido. A necessidade havia sido o ritual de passagem para transformar o menino em um guerreiro. Porém, como esse ritual havia custado uma vida, o preço era alto demais: sua própria vida. Ainda assim, no comentário do “infinito Deus de amor”, pode-se observar a ironia da autora ao observar um Deus de amor infinito permitindo a perdição de seus filhos, ou a pessoas que acreditam Nele, em um poço sem fim.

the blood-stained snow, the load of meat for my starving father reached my recognition at last. Quickly I tossed it over my shoulder and started again homeward.

¹³³ *Yet I wonder who shall come to welcome me in the realm of strange sight. Will the loving Jesus grant me pardon and give my soul a soothing sleep? or will my warrior father greet me and receive me as his son? Will my spirit fly upward to a happy heaven? or shall I sink into the bottomless pit, an outcast from a God of infinite love?*

Soon, soon I shall know, for now I see the east is growing red. My heart is strong. My face is calm. My eyes are dry and eager for new scenes. My hands hang quietly at my side. Serene and brave, my soul awaits the men to perch me on the gallows for another flight. I go.

O riso do jovem ante a morte, quando foi informado de sua sentença, também pode significar a transformação do menino em guerreiro, ou fazer supor que a morte para ele não havia ocorrido naquele momento, mas com a perda da comunidade e da família, culminando com a morte do pai. Não haveria morte física que pudesse superar a morte da alma de um indígena com a perda da base de sua identidade, a família imediata e a família extensa da tribo, ainda mais quando se é responsável por todas essas perdas. Os brancos, mais uma vez, agem como as serpentes do paraíso, como os *tricksters*, que enganam o jovem com sua conversa e mais tarde o reprimem por seus atos desesperados gerados pelas próprias ideias que colocaram na mente do rapaz. O conto dialoga com *The Great Spirit*, no qual o jovem convertido tenta convencer a jovem narradora do poder do céu e do inferno das religiões cristãs. O protagonista de *The Soft-Hearted Sioux* parece ser o mesmo jovem iludido, sonhando em converter os corações ao suave coração de Cristo. Porém, na ficção, a ilusão e a desilusão do jovem indígena são levadas às suas últimas consequências: a sociedade euroamericana educando indígenas não aceitos nem por suas sociedades originais, nem pela sociedade que os educa.

O próximo conto, “The Trial Path” ocorre em um passado indeterminado, embora o tema e o tempo não sejam míticos, e, sim, retratem um período anterior à dominação europeia, ou, pelo menos, sem a interferência de euroamericanos na trama. O tempo é uma noite de outono, o brilho de uma estrela entra pelo buraco da tenda por onde sai a fumaça da fogueira. Neste *wigwam*, em torno de uma fogueira, uma avó conta à neta sobre as estrelas: elas seriam guerreiros; as maiores são os mais velhos e mais sábios, enquanto as mais novas são os mais jovens e belos. Para provocar a avó, a neta afirma que aquela estrela no buraco da tenda é o avô. A avó, então, diz que a neta tem dois avôs e passa a contar uma história: dois amigos como irmãos, dividiam tudo, até o mais jovem matar o mais velho por causa do amor de uma mulher. A tribo, então, se reúne. O julgamento foi feito:

Diz o nosso chefe: - Aquele que mata um de nossa tribo comete ofensa de um inimigo. Como tal deve ser julgado. Deixe o pai do homem morto escolher o modo de tortura ou de tirar a vida. Ele sofreu a dor vívida, e apenas ele pode julgar quão grande deve ser a punição que julgará esse crime. – E foi feito. – Venham todos para testemunharem o julgamento de um pai sobre aquele que foi uma vez o melhor amigo de seu filho. Um cavalo selvagem é agora laçado. O assassino agora deve montar e cavalgar o animal violento. Fiquem todos em linhas paralelas da tenda central da família enlutada até a tenda oposta no grande centro. Entre vocês, em um espaço largo, se fará uma trilha. Do círculo externo, o cavaleiro deverá montar e guiar seu cavalo até a tenda central. Se ele conseguir passar por toda a distância, o assassino chegar à tenda central ainda sentado nas costas do cavalo, sua vida será

poupada e o perdão dado. Mas se ele cair, então, ele terá escolhido a morte. (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 129) ¹³⁴

Então, o leitor e a neta sabem o desejo da avó jovem para que seu amado passasse ileso pelo sofrimento. Mais uma vez, o cobertor é utilizado para trazer segurança e amparo ao indígena em um momento de sofrimento: “- Eu me sufocava em dor ao reconhecer meu belo amado desoladamente só, caminhando com a face endurecida em direção ao cavalo preso. – Não caia! Escolha a vida e a mim! Eu grito em meu coração, mas sobre meus lábios eu seguro meu cobertor grosso.” (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 130-131) ¹³⁵

Como contadora de histórias, a avó utiliza o presente verbal para sombrear o ápice da narrativa. Assim, a penalidade imposta pelo pai do moço assassinado começa. O cavalo é forte e violento, mas o culpado consegue vencer a adversidade e cumprir com a justiça da tribo, levando o cavalo até a tenda da família enlutada. O pai do moço assassinado, então, aceita a justiça do Grande Mistério e recebe o assassino como filho, declarando o fim do julgamento. A partir daquele momento, o jovem seria adotado e cumpriria o papel de filho único que roubara junto com a vida de seu amigo e irmão, sustentando e cuidando daquela família.

A ação volta à tenda onde a avó conta a história e ela completa que o cavalo havia se tornado membro da família e, quando o dono morrera, o cavalo fora colocado junto em seu túmulo para que entrassem juntos nos felizes campos de caça. A avó, então, explicou como havia sido a cerimônia de enterro de seu marido. O vento e a jovem já haviam adormecido, quando ela terminou.

Seguindo o estilo de Zitkala-Ša, “The Trial Path” também não está junto com “The Soft-Hearted Sioux” por acaso: os dois contos juntos expõem de forma dramática as diferenças com as quais indígenas e eurodescendentes tratam a justiça. Um jovem mata para salvar seu pai, devido a uma situação gerada pelo desespero, e é enforcado sem direito à defesa, enquanto outro jovem, matando seu amigo e irmão por ciúme, motivo fútil, é perdoado pela tribo e recebido novamente na comunidade, depois de pagar seu débito e

¹³⁴ *Says our chieftain: "He who kills one of our tribe commits the offence of an enemy. As such he must be tried. Let the father of the dead man choose the mode of torture or taking of life. He has suffered livid pain, and he alone can judge how great the punishment must be to avenge his wrong." It is done. "Come, every one, to witness the judgment of a father upon him who was once his son's best friend. A wild pony is now lassoed. The man-killer must mount and ride the ranting beast. Stand you all in two parallel lines from the centre tepee of the bereaved family to the wigwam opposite in the great outer ring. Between you, in the wide space, is the given trialway. From the outer circle the rider must mount and guide his pony toward the centre tepee. If, having gone the entire distance, the man-killer gains the centre tepee, still sitting on the pony's back, his life is spared and pardon given. But should he fall, then he himself has chosen death.*

¹³⁵ *I choke with pain as I recognize my handsome lover desolately alone, striding with set face toward the lassoed pony. 'Do not fall! Choose life and me!' I cry in my breast, but over my lips I hold my thick blanket.*

receber o perdão do Grande Mistério. A avó é a contadora de histórias, seguindo o papel dos anciãos, principalmente das mulheres, de educar novas gerações: ela explica as cerimônias e mantém viva a tradição, fazendo a neta honrar os antepassados queridos. Assim, o papel de continuidade da educação Dakota é realizado. Pelo fato do julgamento ao culpado envolver um assunto administrativo relacionado a famílias diferentes e também ao bem-estar da tribo, a mulher, catalizadora da ação narrativa em “Trial Path”, não pode envolver-se diretamente, e precisa aceitar o julgamento do pai da família ultrajada. Porém, observa-se sua subjetificação não apenas quando o fato ocorreu, desejando que o amado sobreviva, mas também auxiliando em sua sobrevivência, ao não deixar o acontecimento morrer e passá-lo às novas gerações em honra aos antepassados.

No próximo conto, “A Warrior’s Daughter”, narrado em terceira pessoa, vemos a primeira personagem nomeada na obra: Tusee, a filha do melhor guerreiro do Chefe. A honra deste guerreiro não é apenas nas artes da guerra, mas também cuidar da comunidade, especialmente dos velhos e das crianças. Por esse motivo, ele usa tinta vermelha. Quando uma pessoa é dedicada a cuidar dos necessitados da tribo, ela recebe a honra de usar tinta vermelha no rosto e na roupa (figura 23). Tusee é sua filha e seu orgulho. O conto também coloca a questão da preparação da moça para as cerimônias de dança, ou seja, sua introdução à sociedade como uma jovem na época certa para se casar.



Figura 23 - Foto de camisa de um guerreiro indígena, feita provavelmente de couro de gamo e com belo trabalho em contas, datando do final do século XIX. Observem a tinta vermelha, e especialmente as mãos vermelhas como decoração. A cor e o desenho mostram que a camisa pertencia a uma pessoa que era útil à comunidade, que ajudava aos velhos, às crianças e aos doentes. *Speed Art Museum*, Louisville, Kentucky. Foto de nossa autoria.

Mais uma vez, prova-se que a justiça do indígena é superior à do homem branco: eles recebem a visita de um ancião, antigo prisioneiro de guerra e agora amigo e irmão da família. Como escravo liberto, ele escolheu ficar com seus ex-captivos e agora sua família, os Dakota. O dia marca a iniciação da menina na dança, na qual ela se tornará uma moça perante a tribo, com a tradicional cerimônia de *giveaway* (doação – quando há algum momento importante na

vida de uma família indígena, como nascimentos, casamentos ou ritos de passagem, é costume a família que comemora dar presentes aos outros da tribo – diferente da cultura ocidental, quando a família recebe presentes ao comemorar um evento importante, por exemplo, aniversário ou casamento). A pequena escolhe o presente que lhe será dado.

A mãe acalma o excitamento da moça e afirma que os homens da família – o pai e o tio por adoção – devem cumprir com o anseio da filha, dando a ela o presente desejado. Para isso, a mãe emprega uma palavra indígena, mostrando mais uma vez o apreço daquelas famílias por suas crianças: “- *"Hähob!"* – exclamou a mãe, com uma inflexão crescente na voz, implicando pela exclamação que o espírito borbulhante de sua filha não deve receber o peso de uma negativa.” (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 134) ¹³⁶

Mais palavras na língua Dakota são utilizadas no texto, sem haver prejuízo para o entendimento, como a cena em que o pai aprova a forma que a filha está vestida para sua apresentação à sociedade: “O orgulhoso pai guerreiro, sorrindo e apertando os olhos, murmurou em aprovação, *"Howo! Hechetu!"*” (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 134) ¹³⁷

Este conto descreve, entre outros costumes, como é feita a pintura de rosto e a vestimenta para as ocasiões cerimoniais, mas também a atitude de respeito dos mais velhos para com os mais novos e vice-versa. Tusee é descrita como uma filha obediente e fiel, preparando belos ornamentos para seu pai usar, enquanto ele sonha em espantar os candidatos a desposar sua filha para escolher apenas o melhor para ela.

Um deles, no entanto, amado de Tusee, é corajoso o bastante para pedir a mão da moça e ouvir o julgamento do pai. Ouve, então, que para merecer a filha, o candidato deve trazer o cabelo de um inimigo vencido em batalha. ¹³⁸ O jovem irá, então, juntar-se a um grupo de guerra e vem perguntar se sua amada o esperará retornar. Ela concorda, enquanto guerreiros se preparam chamando o Grande Espírito para auxiliá-los a vingar uma injustiça antiga. Depois da dança, pouco antes do nascer do sol, o grupo de guerra parte, enquanto as

¹³⁶ “*"Hähob!"* exclaimed the mother, with a rising inflection, implying by the expletive that her child's buoyant spirit be not weighted with a denial.

¹³⁷ *The proud warrior father, smiling and narrowing his eyes, muttered approval, "Howo! Hechetu!"*

¹³⁸ A palavra escalpo não é citada no texto, mas está implícita. Trata-se de costume comum entre grupos europeus como os visigodos, anglo-saxões e outros. Arqueólogos também localizaram corpos com sinais de escalpelamento na América pré-colombiana, e afirmam que o costume de retirar o cabelo do alto da cabeça dos inimigos mortos nas Américas data, pelo menos, do século XIV. (GREGG e GREGG, 1987) Os informantes Lakota de Walker (1991) descrevem o escalpelamento como um ritual cheio de detalhes que contribui para a formação dos guerreiros e sua aceitação na tribo, caso a guerra se faça realmente necessária. Porém, na guerra franco-inglesa pela posse de certos territórios dos EUA, inclusive o território dos Lakota e Dakota, as autoridades inglesas ofereciam 100 libras por escalpo de franceses ou dos índios que os ajudavam. Isso provocou uma corrida sanguinária, principalmente por membros do próprio exército britânico. A palavra foi omitida do conto, certamente, para que não criasse a conotação negativa de selvageria sobre a população indígena, que a autora evita com tanto cuidado.

mulheres seguem seus guerreiros. Tusee cavalga o cavalo de guerra de seu pai. Depois de um dia de jornada e uma noite de descanso, os homens partem para a guerra enquanto as mulheres esperam para cuidar dos feridos e enterrar os mortos.

No final do dia, três guerreiros faltam: dois mortos e o amado de Tusee, feito prisioneiro. Ela foge do grupo de guerra, que voltava para o antigo local de acampamento, e vai até o acampamento do inimigo. Tusee observa o campo inimigo enquanto comemoram. Ela ora ao Grande Espírito por força e habilidade para resgatar seu amado e o coração de guerreiro: forte o bastante para matar um inimigo e poderoso suficiente para salvar um amigo. No acampamento inimigo, todos dançam a vitória. Ela observa seu amado no centro do círculo. Os dançarinos zombam do prisioneiro, principalmente seu captor. Então a narrativa muda para centrar-se no guerreiro inimigo, captor do amado de Tusee: ele começa a aproximar-se de uma mulher que o chama para `partir para a noite`. Após uma louca perseguição à mulher, ela para. Ele pergunta quem é ela. Nesse momento, o leitor descobre que a mulher é Tusee, pois ela responde, entre dentes, na língua do inimigo enquanto o mata: “Eu sou uma mulher Dakota!”

O conto pula para outro evento: enquanto os dançarinos deixam o local de dança, uma velha encurvada com um saco nas costas, como se carregasse um neto, vai andando em torno da tenda onde todos dançam. Os dançarinos vão saindo, cansados. Sabe-se, então, que a velha também é Tusee, entrando furtivamente na casa de dança e pegando o prisioneiro quando todos estão distraídos ou dormindo: ao ver seu amado impossibilitado de caminhar, ela o carrega noite a dentro.

Enquanto em “Trial Path” a mulher age como catalisadora e iniciadora do processo que desencadeia a ação, agindo mais com seu pensamento e com sua vontade do que ações e, como avó, ela segue seu papel tradicional Dakota de transmitir histórias de valentia e honra aos antepassados às novas gerações, e em “The Warrior’s Daughter” a mulher chega ao máximo de seu poder de ação. Ela é a heroína com o controle da linguagem do inimigo, a preocupação com a família (principalmente o pai) e também a coragem para salvar as pessoas com quem se importa, entrando em uma tribo inimiga sozinha apenas com sua inteligência, sua habilidade e uma faca. Mais uma vez, a linguagem é poder: dominar a linguagem do inimigo deu a Tusee a possibilidade de entrar na aldeia e tirar dali seu amado. Ao anunciar ao inimigo a identidade de seu algoz como uma mulher Dakota, Tusee não apenas afirma sua identidade como mulher, mas também como indígena.

Assim, pode-se afirmar que *American Indian Stories* não tem apenas três capítulos principais, a da criança, a da criança na escola e da professora, mas também, a ativista. “The

Trial Path” e “The Warrior’s Daughter” são histórias narradas em uma época indeterminada em que os indígenas viviam livres e tinham suas próprias leis, mas também reafirmam a honra, a dignidade e os costumes dos povos considerados selvagens. Colocadas em oposição a “The Soft-Hearted Sioux”, vê-se a presença dos eurodescendentes trazendo sofrimento e morte, enquanto a vida sem essa presença desenrola-se de forma normal, e o final é feliz para a pessoa honrada e corajosa, mesmo quando é passível de erros e problemas. Outro ponto interessante do poder de ação feminino em “The Warrior’s Daughter” é o fato de Tusee se utilizar de dois aspectos do *trickster* para vencer: a capacidade de domínio da linguagem, tanto para reafirmar sua identidade ao matar o inimigo quanto para atraí-lo a armadilhas, ou adentrar seu campo; também o poder de mudar de forma, da menina e filha feliz à mulher amorosa, da companheira que vai à guerra acompanhando seu guerreiro à guerreira que traça estratégias para resgatar quem ela ama; da mulher lasciva para atrair o inimigo à velha para retirar o amado de seu cativo na tribo inimiga.

A próxima narrativa, “A Dream of Her Grandfather”, não é colocada em um tempo impreciso, nem em um lugar impreciso. O texto mistura traços autobiográficos, reflexão e um ambiente onírico presente, por exemplo, em ‘The Devil’, de “School Days”. A história é centrada em uma ativista indígena trabalhando em Washington. Esta narrativa criou erroneamente a impressão de que Zitkala-Ša seria neta de Touro Sentado (figura 24), fato que ela nunca se preocupou em desmentir, por facilitar sua entrada nos corredores do poder da capital. No entanto, calculando-se as datas, percebe-se que sua mãe tem quase a mesma idade de Touro Sentado e, portanto, não poderia ser sua filha. Porém, partindo-se do pressuposto da Tiošpaye, acredita-se que ela poderia estar falando de Touro Sentado, no sentido de chamar os anciãos respeitados da tribo de vovô e vovó. A narrativa começa a descrever o avô da personagem, que era um *medicine man*, conhecido por sua arte de cura e também por ser um líder valoroso, vindo a Washington DC com os primeiros grupos indígenas para negociar tratados – fato histórico comprovado com relação a Touro Sentado. Porém, diferentemente do avô da personagem, que havia morrido e sido enterrado em Washington, tentando trazer a paz, Touro Sentado havia sido assassinado por guardas indígenas na reserva de Standing Rock, num evento patético e chocante. (BROWN, 1970)



Figura 24 - Tatanka I-Yo-Tanka – ou Touro Sentado, retratado por um Lakota Anônimo, disponível em <http://www.indigenousoftheamericas.com> em janeiro de 2010.

A narrativa volta-se agora para a protagonista, crescida, dominando a linguagem do homem branco e seguindo os caminhos do avô. A personagem focalizada (a neta) está cheia de problemas, enquanto o narrador onisciente deixa subentendido que ela está prestes a desistir, até que ela tem um sonho. O sonho tem um início corriqueiro, mas torna-se místico e simbólico em seu desenvolvimento. Nele a personagem retorna para o hotel e encontra um baú de cedro enviado pelo avô. O cedro é uma das quatro plantas sagradas dos Dakota, juntamente com o tabaco, a sálvia branca e a grama doce. As folhas são utilizadas para purificação. O perfume característico das folhas e a cor vermelha de sua madeira fazem-nos ter uma poderosa propriedade de cura. Veja-se a passagem: “Se um Lakota estiver fazendo uma cerimônia relativa a *Wakinyan*, deve fazer um incenso das folhas da árvore de cedro. Isso ocorre porque o cedro é o favorito de *Wakinyan*, que nunca o ataca com raios. O cheiro da fumaça do cedro é agradável a ele.” (WALKER, 1991 p. 77) ¹³⁹

O sonho prossegue, enquanto a personagem sem nome começa a lembrar-se do avô e de seus poderes incomuns e da bronca que levava quando gostaria de guardar os instrumentos de medicina do avô como relíquias. Esse ponto também é interessante, pois a autora refuta a ideia antropológica da cultura indígena: suas crenças não são relíquias ou superstições, mas é tudo muito vivo – o cedro, assim como os ossos, as pedras, penas, pele, dentes de animais, plantas e outras coisas são instrumentos de trabalho e cura, e não simplesmente suvenires, ou algo para ser catalogado, guardado e esquecido, ou exposto como curiosidade. E quando ela

¹³⁹ *If a Lakota is doing a ceremony relative to Wakinyan (Winged-One, often translated the Thunderbird), he should make an incense of the leaves of the cedar tree. This is because the cedar tree is the favorite of Wakinyan, and he never strikes it with lightning. The smell of the smoke of the cedar is pleasing to him.*

estava prestes a perder a fé, recebera o “tesouro” do seu povo em nome do avô em uma embalagem apropriada: um baú de cedro. No entanto, ela esperava encontrar roupas ou adornos indígenas com contas, ou instrumentos de medicina como os citados acima, mas não achou nada à primeira vista: não havia nada palpável ou material no baú, e, sim, uma visão:

O presente era uma coisa fantástica, de textura muito mais delicada que a teia diáfana de uma aranha. Era uma visão! A imagem de um acampamento indígena, não pintado em tela, nem escrito. Era feito de sonho, suspenso no ar transparente, que enchia seu recipiente de cedro. Enquanto ela olhava, a imagem ficava mais e mais real, excedendo as proporções do baú. Era tudo tão suave que uma respiração poderia desfazê-lo, no entanto era real como a vida: um acampamento circular de tendas em forma de cone, fervilhando com gente indígena. O arauto da tribo, com um cocar de penas de águia esvoaçantes, montado em um cavalo branco altivo cavalgava na arena. Homens, mulheres e crianças indígenas paravam em grupos ou pequenas multidões, enquanto rostos pintados de branco brilhante saíam das portas das tendas para ouvir o arauto do chefe. Nesse ponto, ela também ouviu sua voz melodiosa e cheia. Ela ouviu distintamente as palavras proclamadas ao povo na língua dakota: “Alegrem-se! Regozigem-se! Olhem e vejam o novo dia que nasce! A ajuda está próxima! Ouçam-me, todos. (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 142) ¹⁴⁰

O ambiente é diáfano, no entanto real. O paradoxo vai progredindo para uma certeza: é um tempo de sonho em que os índios são novamente livres e altivos como o cavalo do arauto. A esperança desponta no horizonte na figura do sol, tão amada pelos Dakota. A tradição volta à aldeia em cores brilhantes, e a linguagem é Dakota. Os símbolos são muitos, mas o que se sobressai é o círculo, representando o desenvolvimento do ano, das partes da vida, das estações e também da força dos “quatro ventos” agindo sobre a vida dos indígenas. O círculo dividido em quatro, cada parte representando uma direção é sagrado para o indígena em geral e para o Dakota em particular.

Outro aspecto importante é o fato de haver uma visão dentro de um sonho. A visão também se liga à busca da visão realizada por Touro Sentado em uma Dança do Sol antes da

¹⁴⁰ *The gift was a fantastic thing, of texture far more delicate than a spider's filmy web. It was a vision! A picture of an Indian camp, not painted on canvas nor yet written. It was dream-stuff, suspended in the thin air, filling the inclosure of the cedar wood container. As she looked upon it, the picture grew more and more real, exceeding the proportions of the chest. It was all so illusive a breath might have blown it away; yet there it was, real as life, – a circular camp of white cone-shaped tepees, astir with Indian people. The village crier, with flowing head-dress of eagle plumes, mounted on a prancing white pony, rode within the arena. Indian men, women and children stopped in groups and clusters, while bright painted faces peered out of tepee doors, to listen to the chieftain's crier.*

At this point, she, too, heard the full melodious voice. She heard distinctly the Dakota words he proclaimed to the people. "Be glad! Rejoice! Look up, and see the new day dawning! Help is near! Hear me, every one."

batalha de Little Big Horn. A visão recebida afirmava que ele venceria a batalha contra a sétima cavalaria do exército, chefiada pelo lendário General Custer. A estrutura proposta por Zitkala-Ša de uma visão dentro de um sonho para esta narrativa parece rebuscada, mas pode ter sido criada pelo motivo de os leitores brancos não valorizarem os sonhos e as visões como os indígenas, ou simplesmente por utilizar o modo narrativo oral indígena para sonhos e visões.

As visões também são especiais e símbolos do poder do *medicine man*. *Hampleceyapi* é o nome da busca da visão entre os Dakotas, uma cerimônia colocada entre as mais importantes dos índios, oficiada e iniciada por um *medicine man*, que se utiliza de jejum, tendas do suor e do cachimbo para iniciá-la e oficiá-la. Sonhos também são prenúncios de cura, como ocorreu na narrativa de Zitkala-Ša, cuja personagem fica curada das dúvidas e da dor de sua alma pelo sonho. Os sonhos e as visões são importantes, conforme os informantes de Walker (1992, p. 153): “Desde quando o homem sonhou, ele soube como tratar de pessoas doentes, assim se diz. Ele aprendeu sobre os remédios e todas as coisas utilizadas para a cura. [...] Bem, estes *medicine men* sonham com animais. E então eles curam as pessoas.”¹⁴¹

De qualquer forma, a força do sonho tem o efeito de dar ânimo à personagem não nomeada, renovando-lhe as esperanças para trabalhar por seu povo. A trilogia que aborda as mulheres, “The Trial Path, The Warrior’s Daughter” e “A Dream of Her Grandfather” traz a atuação feminina e mostra, de forma inequívoca, alteregos da própria autora: a avó contadora de histórias, como Zitkala-Ša é contadora de histórias em honra aos antepassados; Tusee, guerreira com a coragem, a inteligência, a força e a linguagem para vencer o inimigo em seu jogo e conseguir seu intento, como Zitkala-Ša o faz escrevendo na ‘língua do inimigo’; a neta do *medicine man* com a informação e os caminhos de lutar por seu povo politicamente e, no decorrer de sua narrativa, adquire a esperança para continuar lutando, e é ativista, como a autora.

O próximo conto, “The Widespread Enigma Concerning Blue Star Woman” é uma narrativa menos lírica e mais prática. Trata-se de uma ficção, mas mostra um fato que ocorria com muita frequência na época de Zitkala-Ša: Blue Star Woman é uma anciã que vive nas fronteiras de uma reserva indígena. Como é muito velha e não pode falar os nomes de seus antepassados e nem o seu próprio em voz alta, segundo a tradição, ela perdeu suas raízes, o que traz certa preocupação com sua identidade. Ela então percebe que precisa de terra para

¹⁴¹ *From the time the man dreamed, he knew how to doctor people, it is said. He knew about the medicines and all other things used for doctoring. [...] Well, those medicine men dream of animals. And then they doctor people.*

sobreviver e busca o auxílio do governo. Porém, pelos motivos citados acima, por ficar órfã cedo, não ter com quem conversar, e também por não falar o nome dos antepassados, ela não consegue montar sua árvore genealógica. Blue Star Woman era auxiliada por seus vizinhos, que forneciam a ela o alimento já escasso recebido na reserva Sioux, em cujas fronteiras ela morava. Ela não tinha nome de família, mas seu nome era individual, e o narrador onisciente afirma que Blue Star Woman era orgulhosa de não precisar substituir seu nome pelo do marido após o casamento, como era costume entre as famílias civilizadas, numa crítica ao fato de que, após a cristianização dos indígenas, as mulheres passaram a ser obrigadas a assumir os nomes de seus maridos, para que pudessem ter acesso às terras e aos bens de família. As mulheres indígenas não tinham direito às terras outorgadas pela lei de divisão de terras, o *Allotment Act*, ou *Dawes Act*.

O primeiro momento da narrativa é utilizado para descrever as ideias e os sentimentos de Blue Star Woman. As reflexões colocam a lei branca como algo incompreensível ao mundo simplificado dos indígenas, e é irônica com relação à religião:

O pregador missionário disse que não podia explicar a lei do homem branco para mim. Ele, que lê diariamente a Bíblia Sagrada, que me diz ser o livro de Deus, não entende as simples leis do homem. Isso também me confunde. – Ela pensou consigo mesma. Uma vez, um líder sábio de nosso povo, falando a um presidente desse país, disse: - Eu sou um homem, você é outro. O Grande Espírito é nossa testemunha! – Isto é simples e fácil de entender, mas os tempos mudaram. As leis do homem branco são estranhas. (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 145)¹⁴²

Esse é um recurso utilizado por Zitkala-Ša com frequência: ironia sutil, acompanhada de uma visão aguda dos indígenas com relação ao homem branco. De forma muitas vezes quase imperceptível, a autora vai afirmando a identidade indígena, mostrando que as confusões e complicações trazidas pelo homem branco não trouxeram mais civilização, e, sim, mais selvageria.

Continuando a narrativa, no momento em que a personagem começava a se alimentar, aparecem dois índios vestidos como homens brancos, mas com roupas desbotadas, sapatos de homem branco, mas rústicos e sem graxa, mais uma imitação ou caricatura de civilização do que pessoas civilizadas. Eles se apresentam e a chamam de tia. Nesse momento, porém, o narrador onisciente coloca a real origem e intenções dos estranhos. O narrador os descreve

¹⁴² *The missionary preacher said he could not explain the white man's law to me. He who reads daily from the Holy Bible, which he tells me is God's book, cannot understand mere man's laws. This also puzzles me," thought she to herself. "Once a wise leader of our people, addressing a president of this country, said: 'I am a man. You are another. The Great Spirit is our witness!' This is simple and easy to understand, but the times are changed. The white man's laws are strange.*

como *tricksters*: “Se ela suspeitasse da verdade, saberia que eles eram simplesmente mortais iludidos, enganando os outros e a si mesmos, acima de tudo.” (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 146)¹⁴³

Esse discurso precisa ser analisado com mais atenção com relação à realidade das crianças indígenas enviadas às *boarding schools* e à realidade das políticas indígenas na época: os índios enganam os outros, porém, são eles os principais enganados. Eles são os *tricksters* que, ao agirem em benefício próprio, perdem o senso de comunidade, tão valioso para os indígenas quanto para a própria vida. Eles também são os enganados, pois a *boarding school* dá a eles a sensação de poder e de inteligência para enganar seus iguais. No entanto, eles não conseguem ser homens brancos (suas roupas estão velhas e puídas e não são bem aceitos pela sociedade branca, em uma caricatura de civilização). Tampouco eles conseguem ser indígenas, uma vez que não são aceitos nas reservas, e serão enganados pelos homens brancos sem muita demora. Fingindo-se de amigos, eles afirmam saber que ela é um dos indígenas enganados pelos oficiais do governo quanto à distribuição de terras e que eles podem ajudá-la por terem as conexões corretas. Esse ponto é importante, pois é uma menção direta ao *Dawes Act*. Mesmo sem citar nomes, a política de distribuição de terras aos indígenas, já explicada nesta tese, está patente nesse momento. Com palavras de adulação, colocando-se solicitamente em defesa da anciã, eles são admitidos na cabana, onde devoram a comida de dias, que *Blue Star Woman* havia ganhado da caridade dos vizinhos, enquanto ela conta sua história aos “sobrinhos”. O narrador onisciente faz suas reflexões como se congelasse a imagem para esclarecê-la ao leitor:

Era um paradoxo sobre uma terra da profecia que seu caminho para a glória futura fosse manchado com o sangue de seus aborígenes. Por mais incoerentes que fossem os dois sobrinhos com seus associados brancos, estavam felizes de terem uma condição lucrativa para si. Sua bondade para com *Blue Star Woman* não era nem um pouco altruísta. Eles tramavam seu negócio desonesto. Eles e seu trabalho eram subprodutos de uma burocracia pesada sobre aqueles sob a tutela da nação. (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 147)¹⁴⁴

Vários pontos importantes surgem nessa passagem: o sonho americano não é lindo como parece. A “terra prometida” sonhada pelos puritanos é conseguida com sangue do indígena e com o engano. Além do mais, brancos e indígenas corruptos desferiam outro

¹⁴³ *Did she guess the truth, she would have known they were simply deluded mortals, deceiving others and themselves, most of all.*

¹⁴⁴ *It was a paradox upon a land of prophecy that its path to future glory be stained with the blood of its aborigines. Incongruous as it is, the two nephews, with their white associates, were glad of a condition so profitable to them. Their solicitation for *Blue-Star Woman* was not at all altruistic. They thrived in their grafting business. They and their occupation were the by-product of an unwieldy bureaucracy over the nation's wards.*

ataque ainda mais inclemente contra os indígenas das reservas e com resultados ainda mais funestos que os ataques frontais, aos quais os índios podiam revidar ou morrer: o roubo das terras, a privação de uma vida digna. E tudo isso conseguido da forma mais vil, com a manipulação de leis que deveriam auxiliar o indígena. Dessa forma, vê-se a última frase como ironia, pois, aqueles que deveriam ser cuidados pela nação norte-americana eram roubados por homens que possuíam instrumentos dentro da própria lei e da burocracia governamental. Quanto a isso, Cole afirma:

A assimilação causou mais problemas para os nativos americanos do que lutar contra os euroamericanos em campo de batalha aberto jamais conseguiu. Pelo menos, com a guerra declarada, os Nativos Americanos sabiam quem era o inimigo. Com o processo de assimilação, não havia um inimigo conhecido, mas muitos inimigos desconhecidos que lutavam com armas e táticas que eram novas aos Nativos Americanos (COLE, 1998, p. 63)¹⁴⁵

]Parando a reflexão, a voz volta aos dois *tricksters*: eles apresentam sua isca, a terra para Blue Star Woman e, ao percebê-la fisgada, puxam a linha, pedindo que, quando eles conseguirem a terra, ela deve dar a eles metade de toda a terra e de todo o dinheiro recebido. O argumento utilizado foi que era melhor ter metade de um pão que nenhum. Enquanto isso, ironicamente, comeram todo o pão que Blue Star Woman havia ganhado de sua vizinha como um bando de coiotes famintos, em mais uma menção ao famoso *trickster*.

Após concordar, Blue Star Woman se lembrou do tempo em que os jovens bravos ajudavam os velhos sem pedir nada em troca. Mas aqueles tempos já se foram. Tudo mudou. Pela primeira vez, Blue Star Woman tem a noção de que barganhara com os próprios enganadores, com os *tricksters*: “Um senso de culpa e autocondenação a perturbou. Em sua necessidade imensa, ela havia se envolvido com *tricksters*. Seus sobrinhos disseram a ela entre risos: - nós usamos os trapaceiros e eles nos usam na caça às terras indígenas.” (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 149)¹⁴⁶

Os jovens tentam enganar a si mesmos, achando que eles não são *tricksters*. Mas os *tricksters* são exatamente aqueles que agem impulsionados pela ganância e pelo egoísmo. Assim como essa famosa personagem indígena, num futuro não muito longínquo, os próprios indígenas que enganam seu povo serão enganados pelo povo que procuram imitar, os euroamericanos. Eles convencem Blue Star Woman com suas palavras macias. Ela percebe

¹⁴⁵ *Assimilation caused more problems for the Native Americans that fighting the Euro-American on an open battlefield ever did. At least, with open warfare, the Native American knew who the enemy was. With the assimilation process, there was not one known enemy, but rather several unknown enemies who fought with weapons and tactics that were new to Native Americans*

¹⁴⁶ *A self-condemning sense of guilt disturbed her. In her dire need she had become involved with tricksters. Her nephews laughingly told her, "We use crooks, and crooks use us in the skirmish over Indian lands.*

tarde demais que, na tentativa de se ajudar, havia prejudicado todo um grupo social, os índios da reserva, que a deixavam viver em suas terras e que a ajudavam com alimentos. Com os meios excusos dos dois índios, Blue Star Woman é aceita na reserva pela autoridade em Washington e também há a atribuição de uma grande quantidade de terra a ela. A tribo ficou surpresa, e não se sabe mais o que aconteceu com a personagem Blue Star Woman, além de seu sentimento de culpa por haver prejudicado quem a ajudara. Agora, a narrativa muda para a perspectiva do Chefe High Flier, da reserva, que fica aturdido com a decisão do governo em atribuir as já escassas terras de sua reserva a uma pessoa que sequer fazia parte da tribo, e resolve escrever para uma mulher, conhecida sua, por intermédio de sua neta, que sabia escrever. Esta mulher tinha poderes políticos e, por isso, o chefe conta com seu auxílio.

Ele andou por dez milhas até o correio, junto da agência, a sede da reserva, mantida pelo governo. Mas, convencido de que o conteúdo da carta não chegaria a seu destino, como estava convencido que as demais cartas que já havia escrito também não chegaram, Chefe High Flier queima a carta em frente ao prédio do governo, cantando uma canção de tristeza, para que a música fosse com as asas do vento e o conteúdo da carta chegasse ao destino. Porém, antes que pudesse voltar à reserva, a polícia indígena o prendeu, acusando-o de ficar cantando canções de guerra e tentar atear fogo ao prédio do governo.

Chefe High Flier recusava-se a perder sua fé nas pessoas boas e tem uma visão debaixo de seu cobertor, na prisão. Esta visão envolve a estátua da liberdade, símbolo do sonho americano, e as mulheres com poderes políticos: ele vê sua amiga a quem havia enviado a carta multiplicada em uma legião, protegidas pela estátua da liberdade, que cria vida:

Muito majestosamente, ela se virou e, olhe, ela sorriu para a grande galáxia de mulheres americanas. Era a Estátua da Liberdade! Foi ela quem, mesmo representando a liberdade humana, havia antes virado suas costas ao aborígene americano. Sua face estava brilhante de compaixão. Seus olhos passavam por todo o continente da América, a terra do homem vermelho. Nesse momento, sua tocha brilhou mais forte e mais clara até que sua radiância chegasse a todos os lugares escuros e remotos da terra. Sua luz de liberdade penetrava nas reservas indígenas. Um grande grito de júbilo surgiu dos índios da terra, em todos os lugares! (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 153)¹⁴⁷

¹⁴⁷ *Very majestically she turned around, and, lo, she smiled upon this great galaxy of American women. She was the Statue of Liberty! It was she, who, though representing human liberty, formerly turned her back upon the American aborigine. Her face was aglow with compassion. Her eyes swept across the outspread continent of America, the home of the red man. At this moment her torch flamed brighter and whiter till its radiance reached into the obscure and remote places of the land. Her light of liberty penetrated Indian reservations. A loud shout of joy rose up from the Indians of the earth, everywhere!*

Esta passagem é muito importante, por vários motivos: há uma imensa ironia no fato de que um país tenha uma estátua voltada à liberdade, mas o indígena seja mantido cativo por quaisquer motivos escusos, como no caso do Chefe High Flier, assim como os próprios indígenas das reservas, mantidos em vigilância pela polícia. Há uma afirmação de identidade no fato de que a América pertencia antes ao homem vermelho, e não ao homem branco, que a tomara, mesmo em seus ambientes mais escondidos e escusos, onde o indígena é maltratado, privado de sua terra e de sua dignidade. Mesmo assim, de maneira ingênua ou não, o Chefe High Flier tem uma esperança de que as mulheres conseguirão auxiliar os indígenas em suas necessidades, pois também são uma parcela da população que lutava por seus direitos e sua liberdade nos movimentos feministas nascentes daquele momento.

Sabendo dos esforços de ativista de Zitkala-Ša junto às feministas, pode-se presumir que este sonho das mulheres auxiliando os povos indígenas a conseguirem sua liberdade era um sonho da própria autora. Mais uma vez, a visão vem e dá forças à personagem enfraquecida diante das dificuldades encontradas na luta por seu povo. Pode-se dizer que Zitkala-Ša usa um símbolo da liberdade do euroamericano para falar da liberdade do indígena. Ela afirma novamente a identidade indígena e o direito do indígena de chamar os Estados Unidos de seu lar.

Porém, o sonho torna-se outro truque do *trickster*, pois o chefe sai da prisão e descobre que seu filho havia pagado metade das terras da reserva para os dois índios escroques que haviam enganado Blue Star Woman, em troca de sua liberdade em um final irônico e triste. E o mais triste de toda esta situação é que Zitkala-Ša estava apenas transcrevendo situações comuns entre os indígenas após o contato com os euroamericanos e da instituição das *boarding schools* e do *Dowes Act*. Todos os traços de esperança de uma vida digna ao indígena nessa história são vistos com desconfiança e amargura, pois não se concretizam e pioram uma situação já ruim.

A última parte de *American Indian Stories* é “America’s Indian Problem” é, na verdade, outra face da moeda de “Blue Star Woman”. Enquanto a história anterior é o exemplo do mal que o *Dawes Act* causa nas reservas, “America’s Indian Problem” é o texto ativista que discute a situação com o leitor. O predomínio do texto é o ensaio e o panfleto político, porém, com características próprias da autora de um texto híbrido. O próprio título “America’s Indian Problem” deriva da famosa frase de Pratt, já citada nessa tese:

Deem-se a eles escolas em um ambiente civilizado; mas, melhor ainda, coloquem-nos dentro das escolas da civilização. Não alimentem o índio com a América, que é um processo tribalizante e não americanizante, mas antes alimente a América com

o índio, e a América fará a assimilação e aniquilará o problema. (NORRIS, 2003, p. 150)¹⁴⁸

Dessa forma, o título é mais uma provocação para os que consideram o indígena americano como um problema. Seguindo o estilo de sua escrita híbrida, Zitkala-Ša utiliza momentos de narração, como a maneira educada de lembrar que os indígenas estavam nos EUA antes da chegada dos europeus e, se não fossem os primeiros, os últimos não teriam sobrevivido à rudeza do inverno da Nova Inglaterra. Ela reconta um detalhe da história de Powhatan, pai de Pocahontas, além de fatos da história do domínio espanhol. Todo esse preâmbulo tem um objetivo certo: explicar aos leitores eurodescendentes sobre a forma pela qual os indígenas vêm sendo explorados desde o momento da chegada de europeus ao continente americano. Ao mesmo tempo, ela mostra que o índio tem sido tratado como criança, não tendo direito à cidadania. Ela, então, coloca o leitor a par do que ocorre com o Bureau de Assuntos Indígenas em Washington, D.C.. Ela, então, passa a dar informações práticas sobre como os indígenas foram omitidos das decisões tomadas sobre eles, mas não sem antes mostrar sua capacidade de tomar suas próprias decisões antes da chegada dos europeus ao continente. De modo didático, ela constrói um texto falando com o leitor, mostrando detalhes das decisões e, ao final, sugerindo ações em um texto coeso, portanto incomum ao esperado de um “selvagem”. Ao terminar *American Indian Stories* dessa forma, Zitkala-Ša dialoga com as narrativas anteriores, provando em si mesma diversas teorias imbuídas em suas histórias, principalmente a de que o indígena tem capacidade de decisão sobre sua vida. Ela narra a força de ação do indígena e o poder do bilinguismo nos primeiros dois capítulos de *American Indian Stories* e especialmente em “The Warrior’s Daughter”, apontando a perniciosidade das ações do governo com efetividade em “The Soft-Hearted Sioux” e “Blue Star Woman”. Após provar suas teses com as narrativas como exemplo, o texto final, “America’s Indian Problem”, parece explicar os detalhes históricos omitidos, fechando um ciclo bem organizado. Portanto, trata-se de um texto muito mais informativo, mas que complementa os demais em uma relação lógica, além de apontar para o tipo de escrita subsequente da autora como ativista pela causa indígena, assim completando o ciclo criança – aluna – professora – ativista.

Krupat (1989) afirma que o romantismo norte-americano e a literatura norte-americana em geral cria sempre “duplas” cooperativas entre índios e brancos: Natty Bumppo e

¹⁴⁸ Give him schools in the environment of civilization; but better still, put him into civilization’s schools. Do not feed America to the Indian, which is a tribalizing and not an Americanizing process; but feed the Indian to America, and America will do the assimilation and annihilate the problem.

Chingachcook; Zorro (cavaleiro solitário) e Tonto, Daniel Boone e Mingo, entre outros, mas sempre com o indivíduo de cor não branca servindo de apoio e assumindo totalmente sua posição subalterna. Zitkala-Ša desmantela essa visão romântica do passado e do presente: os índios não são bem tratados pelos euroamericanos, não lhe são servis, não são respeitados por eles e, devido às grandes diferenças culturais e aos tratados quebrados, dificilmente estão dispostos a ajudar.

MacBain (2004, p. 78) afirma que Zitkala-Ša é o “pesadelo” dos puristas raciais da virada do século XIX, pois não era mais um nativo mudo, sem a linguagem: ela tem voz, e usa a linguagem do dominante contra ele mesmo, falando por todo o povo indígena norte-americano. Ela analisa a situação das relações brancos/ indígenas como uma *insider*, ou seja, alguém que sofre, literalmente, na “pele”, estas relações. Além disso, a autora oferece uma história alternativa, diferente daquelas publicadas na literatura e na mídia anteriormente – seja a visão romantizada do índio bom/ servil e companheiro do homem branco x índio mau/ traidor e inimigo do homem branco, seja o “banho de sangue” retratado pelos jornais sensacionalistas perpetrado pelos “selvagens” contra o “pobre” exército norte-americano, ou até mesmo a omissão de fatos pelos livros didáticos (BROWN, 1970).

Zitkala-Ša assume não apenas sua opção pela nação Oyate/Sioux, mas por toda a indianidade. Tanto em sua opção pelo “sangue Sioux”, ao invés da mestiçagem, quando em sua obra literária, sem se esquecer de sua educação “branca”, Zitkala-Ša optou pela sua identidade indígena, mesmo sabendo que não seria totalmente aceita novamente como uma índia de reserva, depois de toda sua educação “branca”. Desta forma, MacBain (2004) afirma que Zitkala-Ša se purifica racialmente por meio de sua *persona* autobiográfica, pois não há nenhuma menção de sua ascendência branca. Zitkala-Ša tem, por esta opção, a oportunidade de contar sua própria história: uma história indígena.

Gertrude Simmons Bonnin era meio branca, altamente aculturada pelos brancos, no entanto, como Zitkala-Ša, ela proclama ser, sem dúvida, vermelha: ela não é o que parece ser, mas o que quer ser e sente que é – verdadeiramente índia – e sua autobiografia e histórias atestam sua vermelhidão. [...] Ou seja, o fato de ser do povo vermelho é uma qualidade psicológica, não material, mesmo que tenha uma dimensão material... mas seu aspecto material não é essencial. (MACBAIN, 2004, p. 81)¹⁴⁹

¹⁴⁹ Gertrude Simmons Bonnin was half-white and she was largely white-aculturated, yet as Zitkala-Ša she proclaims herself to be, nevertheless, red: she is not what she seems to be but what she wants to be and feels she is – truly Indian – and her autobiography and stories attest to her redness. (...) That is, red is a psychic quality, not a material one, though it has a material dimension... But its material aspect is not its essential one.

Zitkala-Ša não se prendeu a uma denominação tribal, mas abraçou toda a nação Sioux e a população indígena em geral. MacBain (2004) também faz menção do sentimento de ser da “raça vermelha” pelo próprio nome assumido pela autora para sua autoria, Zitkala-Ša (Pássaro Vermelho). É também importante recordar que, pela tradição indígena, a “longa estrada vermelha” é o símbolo que os índios usam para distinguir a realidade na qual os índios e todos os seres humanos vivem durante sua existência.

Este aspecto de desenvolver uma explicação e reflexão, muitas vezes com detalhes autobiográficos, sobre uma narrativa, geralmente baseada em lendas, costumes ou história indígena, é uma característica muito utilizada em praticamente todos os artigos publicados em jornais por Zitkala-Ša, como “A protest against the Abolition of the Indian Dance” e “California Indian Trails and Prayer Trees” (Um protesto contra a abolição da dança indígena e Trilhas indígenas da Califórnia e Árvores de Oração). Portanto, *American Indian Stories* traz diversas características da escrita futura da autora, como o uso de diversos níveis de narração, mistura de autobiografia e ensaio, utilizando a tradição indígena e o próprio poder da linguagem “estrangeira”, enquanto utiliza também a ironia e outras formas de manipulá-la. Os recursos do uso de métodos narrativos indígenas como o tempo natural, a omissão e troca de elementos como a palavra *trem* por *cavalo de ferro*, a descrição respeitosa da natureza e a ligação do indígena com a terra fazem com que a obra de Zitkala-Ša atinja um patamar próprio de resistência e afirmação da identidade indígena, costurando e tecendo textos que dialogam entre si, ao mesmo tempo de forma independente, como uma contadora de histórias Dakota, papel que assume em sua plenitude em *Old Indian Legends*, obra que será discutida a seguir.

3.4 OLD INDIAN LEGENDS – RECONSTRUINDO O MODO NARRATIVO INDÍGENA

A oralidade indígena era a forma de registrar e transmitir a história e as lendas da tribo, eventos de aventura em migração, viagens, descobertas, profecias dos sonhadores e sábios, contos míticos, orientação dos *medicine men*, regras de convívio social, as batalhas célebres, além dos mistérios que envolviam a união entre os indígenas e natureza.

Old Indian Legends não é feito de histórias exclusivas de Zitkala-Ša, mas de mitos e lembranças ouvidas em volta das fogueiras dos velhos contadores de história durante sua infância, costume já discutido em “Impressions of an Indian Childhood”. Este livro é

composto de 14 histórias, das quais seis trazem Iktomi, o embusteiro, a Aranha, como personagem principal. Em seguida, a trilogia “The Badger and the Bear”, “The Three Bound” e “The Shooting of the Red Eagle”, que contam três momentos do herói guerreiro Dakota, Blood Clot Boy; em seguida, temos “Iya, the Camp Eater”, cuja personagem principal é o irmão de Iktomi, Iya, que devora tribos inteiras de uma vez só, e outras histórias avulsas, como “The Toad and the Boy”, “Manstin, the Rabbit”, “The Warlike Seven”, “Dance on a Buffalo Skull”, que envolvem guerreiros, índios, animais e outros seres antropomorfizados.

O primeiro conto, “Iktomi and the ducks” começa com a apresentação de Iktomi, chamado pela autora de aranha fada. Em seguida, é descrita sua roupa. As cores com as quais pinta sua cara, vermelha e amarela, que são as cores do sol e das direções, favoritas dos espíritos, segundo os informantes indígenas de Walker (1991). O primeiro erro de Iktomi é pintar seu rosto de vermelho, uma vez que não é uma pessoa voltada à comunidade.

Iktomi é o *trickster* mais importante do povo Dakota e surge da infância de Zitkala-Ša para uma audiência presumidamente infantil. O tom é de uma contadora de histórias, dirigindo-se a um grupo de crianças sequiosas por ouvi-la. Depois de apresentar Iktomi fisicamente e, ao mesmo tempo, de forma indefinida entre o humano e o animal, Zitkala-Ša apresenta seu caráter duvidoso e egoísta (quanto a esse quesito, também é interessante observar-se os desenhos que Angel De Cora fez para ilustrar *Old Indian Legends*, nos quais ela coloca os animais como humanos, inclusive Iktomi – ver figura 8).

Um item interessante na apresentação de Iktomi é o fato de Zitkala-Ša apresentá-lo como uma aranha-fada, um conceito híbrido entre o indígena – o totem da aranha – e o europeu – a ideia de fadas. Porém, a ênfase que Zitkala-Ša faz dá à figura de Iktomi não sobre é sua aparência, mas, sim, sua localização à margem da sociedade, característica do *trickster*, solidão gerada por sua própria ganância e egoísmo e também pelo fato de ser levado sempre por sua fome ou inveja, tese que ela irá provar no decorrer das lendas que conta:

Pobre Iktomi, não pode evitar ser um menino levado. E pelo fato de ser uma fada malcriada, não pode achar um único amigo. Ninguém o ajuda quando ele está em apuros. Ninguém realmente o ama. Aqueles que chegam a admirar sua jaqueta de contas e suas perneiras com grandes franjas logo vão embora, cansados de suas palavras vãs e de sua risada sem entusiasmo. Assim, Iktomi vive sozinho em uma tenda em forma de cone nas planícies. (ZITKALA-ŠA, 1901, p. 4)¹⁵⁰

¹⁵⁰ *Poor Iktomi cannot help being a little imp. And so long as he is a naughty fairy, he cannot find a single friend. No one helps him when he is in trouble. No one really loves him. Those who come to admire his handsome beaded jacket and long fringed leggins (sic) soon go away sick and tired of his vain, vain words and heartless laughter.*
Thus Iktomi lives alone in a cone-shaped wigwam upon the plain.

Respondendo a “Impressions”, Iktomi é destituído exatamente dos valores tribais e éticos que norteiam o povo Dakota, ensinando da forma contrária, ou seja, por aquilo que não se deve fazer. A partir desta apresentação, a narrativa passa para mais uma das peripécias da personagem: ele quer comer, então imagina uma estratégia para atrair patos para uma dança e matá-los. Ele constrói uma espécie de tenda de dança e os chama para dançar, enquanto toca uma música hipnótica. Disfarçadamente, ele se utiliza de um expediente mágico e diz que os patos não devem abrir os olhos enquanto dançam, ou seus olhos ficarão vermelhos. Nesse momento, Zitkala-Ša coloca palavras em Lakota, traduzindo seu sentido para os leitores não indígenas: “- *Istokmus wacipo, tuwayatunwanpi kinhan ista nisasapi kta*, que significa, - Com olhos fechados vocês devem dançar. Aquele que abrir seus olhos, para sempre terá olhos vermelhos.” (ZITKALA-ŠA, 2003, p. 9) ¹⁵¹

Os patos dançam, e Iktomi consegue pegar alguns e matar. Um dos patos olha e avisa aos outros, que fogem, porém, essa atitude os faz ficar com os olhos vermelhos. O fato de alguns patos terem os olhos vermelhos transforma essa narrativa em uma lenda de origem, pois explica porque isso ocorre. No entanto, a narrativa não termina aí, em um momento bom para Iktomi, pois ele perdeu o bando, mas tem alguns patos para comer.

Iktomi prepara o fogo e começa a assar os patos, quando ouve uma árvore pedindo ajuda. Ele vai ver o que é, mas não presta atenção a seu trabalho de ajudar a árvore, fazendo-o de mau grado, e acaba preso pelos galhos quebrados. Então, Iktomi continua cumprindo seu papel de *trickster*, caindo na armadilha de sua própria gula:

Enquanto estava prisioneiro da árvore ele via, entre lágrimas, uma matilha de lobos cinzentos vagando pelas terras planas. Acenando para eles, ele gritou em sua voz mais alta: - Hei! Lobos Cinza! Não venham aqui! Fiquei preso nessa árvore, então minha refeição de patos está esfriando. Não comam minha refeição.

O líder da matilha, ouvindo as palavras de Iktomi virou-se para seus colegas e disse: - Ah! Ouçam o tolo! Ele diz que tem uma festa de patos a ser comida! Vamos correr pra lá e pegar nossa parte! – e lá se foram os lobos até a tenda de Iktomi. (ZITKALA-ŠA, 1901, p. 13) ¹⁵²

Iktomi chora pelos patos perdidos, mas não termina seu rosário de estupidez, pois fala entre lágrimas que pelo menos os lobos haviam deixado os patos que ele havia posto para

¹⁵¹ *Istokmus wacipo, tuwayatunwanpi kinhan ista nisasapi kta*, "which is, "With eyes closed you must dance. He who dares to open his eyes, forever red eyes shall have.

¹⁵² *While sitting a prisoner on the tree he spied, through his tears, a pack of gray wolves roaming over the level lands. Waving his hands toward them, he called in his loudest voice, "He! Gray wolves! Don't you come here! I'm caught fast in the tree so that my duck feast is getting cold. Don't you come to eat up my meal." The leader of the pack upon hearing Iktomi's words turned to his comrades and said: "Ah! hear the foolish fellow! He says he has a duck feast to be eaten! Let us hurry there for our share!" Away bounded the wolves toward Iktomi's lodge.*

assar sob as cinzas da fogueira. Obviamente, os lobos escutam e acabam também com essa refeição. Quando finalmente Iktomi se liberta da árvore, não tem mais comida.

A próxima história, “Iktomi’s Blanket” tem um início ligado à última: depois de perder sua refeição de patos, ele reza a Inyan para conseguir comida. Na definição do Dicionário de Mitologia Nativo-Americana, Inyan pode ser assim descrito:

A *Rocha*, fonte de todas as coisas existentes antes do tempo ou de qualquer outra coisa. Seu espírito é *Wakan Tanka*, o Grande Mistério. Primeiro, Inyan era suave e sem forma, mesmo que seus poderes já estivessem totalmente desenvolvidos. Ele possuía seus poderes no sangue, que é azul. Devido ao fato de que Inyan estava só, ele decide criar outro ser, de uma parte de si mesmo. Ele cria *Maka*, a terra. Devido ao fato de a criação de *Maka* tomar demais de seu sangue, Inyan se encolhe e se torna duro e sem forças. Seu sangue azul corrente torna-se todas as águas da terra. Inyan também cria *Wakinyan*, o Alado, para ser seu associado ativo. Inyan tem dois descendentes. O primeiro é *Ksa*, mais tarde chamado *Iktomi*, o criador de travessuras. *Ksa* já nasce crescido de um ovo posto por *Wakinyan*. É esperado que ele seja cheio de sabedoria, no entanto, ele se torna travesso. (GILL & SULLIVAN, 1992, p. 140)¹⁵³

Iktomi, então, é neto de Inyan e filho de *Wakinyan*. Ele vai rezar ao avô por comida. A narradora e contadora de histórias descreve brevemente a natureza de Inyan, de forma poética, e utilizando também o tempo natural: “Ele era o bisavô, pois havia sentado ao lado da montanha por muitas, muitas estações. Ele havia visto a pradaria colocar seu cobertor de neve branca e então mudar para um manto verde brilhante mais de mil vezes.” (ZITKALA-ŠA, 1901, p. 20)¹⁵⁴

Iktomi entrega seu cobertor a Inyan em oferenda e, após isso, volta para casa. No caminho, encontra um gamo morto recentemente, como resposta às suas orações. Ele começa a preparar o presente do Grande Espírito. Ainda em seu trabalho, o sol se põe e começa a ficar frio. Porém, Iktomi sente frio e falta do cobertor, mesmo com o calor da fogueira. Ao final, ele raciocina que seu avô pedra não sentirá frio como ele por ser uma pedra e, portanto, sua oferta era inútil. Assim, Iktomi sobe novamente a montanha, enquanto a carne do gamo assa. Ele tira o cobertor de Inyan e volta para junto do fogo que preparara. Porém, apenas encontra ossos no lugar da carne saborosa que deixara. Sendo um *trickster* e agindo como tal, Iktomi

¹⁵³ *The Rock, source of all things, existing before time or any other thing. Its spirit is Wakan Tanka the great mystery. At first, Inyan was soft and shapeless, although his powers are already fully developed. He carried his powers in the blood, which is blue. Because Inyan is lonely, he decides to create another being, from a piece of himself. He creates Maka, the earth. Because it takes too much of his blood to create Maka, Inyan shrinks and becomes hard and powerless. His flowing blue blood becomes all the waters of the earth. Inyan also creates Wakinyan, Winged One, to be his active associate. Inyan has two offspring. The first one is Ksa, later called Iktomi, the mischief maker. Ksa is born full grown from an egg laid by Wakinyan. He is supposed to be filled with wisdom, but he becomes mischievous.*

¹⁵⁴ *He was the great-grandfather, for he had sat upon the hillside many, many seasons. He had seen the prairie put on a snow-white blanket and then change it for a bright green robe more than a thousand times.*

lamenta apenas ter ido atrás de seu cobertor antes de comer a carne. Mas agora suas lágrimas não comoveram o Grande Espírito, pois eram egoístas.

As duas primeiras histórias de *Old Indian Legends* mostram o *trickster* tentando enganar, primeiro, os animais e, depois, os Espíritos criadores. Como já foi discutido, quando Iktomi ou qualquer *trickster* enfrenta os animais ou os seres espirituais, quase sempre acaba perdendo. A escolha dessas histórias serve para educar os leitores e ouvintes sobre regras e ética da vida na comunidade indígena e que quem desobedecer a esta ética acaba sendo abandonado e cometendo erros. Assim, as travessuras e erros de Iktomi ensinam que a negação do trabalho pela comunidade e suas regras levam um indivíduo à reclusão e à incapacidade de pensar e de sobreviver.

A próxima história, "Iktomi and the Muskrat" mostra de forma mais contundente a questão do *trickster* e a convivência social. Iktomi, depois de tentar em vão se alimentar nas últimas duas histórias, ou ainda levado por sua fome insaciável, finalmente consegue pescar e começa a preparar um guisado de peixe. Então, um rato almiscarado se aproxima. Nesse momento, a narradora também reforça o costume de atender aos viajantes com cortesia:

Oh, é meu amigo - Em seus lábios traziam um pronto "Sim, meu amigo," quando Iktomi deveria dizer: - Meu amigo, você gostaria de se sentar-se e compartilhar de minha comida? Este era o costume do povo das planícies. Porém, Iktomi sentou-se em silêncio. Ele batucava uma canção de dança gentilmente na borda da panela com sua colher de chifre de búfalo. O rato almiscarado começou a sentir-se desconfortável com tal falta de hospitalidade e desejou estar dentro da água. (ZITKALA-ŠA, 1901, p. 28) ¹⁵⁵

Iktomi, sabendo da lentidão do rato almiscarado, sugere-lhe uma corrida para ver quem chegaria à outra margem do lago. Se o rato ganhasse, ele ganharia metade do peixe; se perdesse, não ganharia nada. Quando o rato fala de sua desvantagem, Iktomi sugere colocar uma pedra nas costas, para equilibrar os lados. Ele não viu o competidor do outro lado do lago, visto que cada um deveria ir por uma das margens, e quem chegasse à margem oposta primeiro ganharia a corrida. Ele abandona a corrida no meio e volta ao lugar onde havia deixado o pote fervente com o peixe, apenas para encontrar o rato comendo tudo. Iktomi, então, recebe uma lição: "Da próxima vez, diga a um amigo em visita - sente-se ao meu lado, meu amigo. Deixe-me dividir com você meu alimento". (ZITKALA-ŠA, 1901, p. 33) ¹⁵⁶

¹⁵⁵ - *On his lips hung a ready "Yes, my friend," when Iktomi would ask, "My friend, will you sit down beside me and share my food?" That was the custom of the plains people. Yet Iktomi sat silent. He hummed an old dance-song and beat gently on the edge of the pot with his buffalo-horn spoon. The muskrat began to feel awkward before such lack of hospitality and wished himself under water.*

¹⁵⁶ *"Next time, say to a visiting friend, 'Be seated beside me, my friend. Let me share with you my food.'"*

Iktomi, mais uma vez, levado pela gula e pela incapacidade de dividir, é enganado por outros animais. Ele está à margem da sociedade, não agindo como “o Dakota real”. Por esse motivo, paga caro, perdendo seu alimento, provavelmente o único que havia conseguido honestamente em muito tempo, pois não contava com o auxílio e a simpatia do grupo social. Esta história poderia ser classificada no item que Ballinger (2004) chama de Anfitrião Grosseiro:

Talvez os melhores exemplos dos apetites sociais pervertidos nas histórias do *trickster* são encontrados nos episódios de Anfitrião Grosseiro e de Imitação Tola. Em ambos os tipos de histórias, o *trickster* é ridicularizado por buscar atingir status social através de poderes mágicos. A típica história do anfitrião grosseiro ocorre quando o *trickster* está visitando outro animal de qualquer tipo que magicamente fornece comida ao convidado, por exemplo, ao cortar carne de si mesmo sem dor ou perdas, cutucando varetas em seu nariz, mantendo seus dedos sobre o fogo para conseguir gotas de gordura comestível deles, ou mesmo matando seus filhos, para revivê-los mais tarde, de seus ossos perfeitamente preservados. (BALLINGER, 2004 p. 77)¹⁵⁷

Aqui, agindo como o anfitrião grosseiro, Iktomi recusa-se a seguir os costumes dos indígenas e paga caro por isso, sendo ridicularizado e ainda recebendo uma lição de moral do rato almiscarado. O *trickster* ensina o que pode acontecer àqueles aos descumpridores das regras sociais e quais as consequências de atitudes reprováveis aos olhos da comunidade. Zitkala-Ša, então, ao optar por esses tipos de contos, não apenas diverte seus leitores, mas também transmite o conhecimento, hábitos e código moral da sociedade Dakota.

O próximo conto é o encontro de dois *tricksters*: “Iktomi and the Coyote”. Iktomi encontra Coiote sob um tufo de sálvia e o considera morto há pouco tempo, portanto, ideal para ser comido. Levado mais uma vez pela gula, Iktomi carrega o suposto defunto morro acima para sua casa, de forma que pudesse assá-lo. Coiote se diverte com a situação, olhando entre olhos (*blue wink*), de vez em quando. Depois de uma árdua caminhada carregando o grande Coiote, Iktomi começa a preparar sua refeição.

Quando Iktomi coloca Coiote no fogo, este sai, apaga o fogo, enquanto o espantadíssimo Iktomi considera estar vendo o espírito do Coiote, que também lhe dá uma

¹⁵⁷ *Perhaps the best examples of social appetites gone astray in trickster's stories are to be found in Bungling Host and Foolish Imitation episodes.'⁹ In both story types a trickster is ridiculed for his presumptions to social status through magic power. The typical Bungling Host story has a trickster visiting an animal of one sort or another who magically provides food for his guest, for example, by cutting meat from himself without suffering or loss, poking sticks up his nostrils, holding fingers over the fire so that edible fat drips from them, even killing his children but reviving them later from carefully preserved bones.*

lição: "Outro dia, meu amigo não aceite tudo como certeza. Certifique-se de que o inimigo está bem morto antes de fazer uma fogueira!" (ZITKALA-ŠA, 1901, p. 42-43)¹⁵⁸

Assim, Coiote, outro *trickster*, engana o próprio *trickster*. Mais uma vez, outra lição dentro da história, e Iktomi dificilmente tem chance de vencer outros animais ou outros seres.

A próxima história, "Iktomi and the Fawn" perfaz o tipo de história do *trickster* chamada de imitação tola, na qual ele tenta imitar outros animais por inveja e, mais que nunca, termina mal. Nessa história, especificamente, primeiro Iktomi tem inveja das penas do peru. Depois de muita bajulação ao peru, este diz a Iktomi que tem poderes mágicos para transformá-lo no mais belo peru com as mais belas penas, porém ele deve prometer algo: nunca tentar voar como os outros pássaros. Iktomi, por sua vez, mantém o voto por pouco tempo e, assim que vê um bando de pássaros no céu, tenta voar e acaba voltando à sua forma antiga.

Iktomi, então, pede a uma flecha para se tornar uma delas também e cruzar os céus voando. Uma flecha antiga se oferece para transformar Iktomi em uma flecha, mas com uma condição: voar apenas em linha reta. Quando a flecha antiga vai embora, Iktomi vê um grupo de corças brincando e pulando. Ele tem vontade de voar em ziguezague e em todas as direções, para acompanhar as corças. Nessa tentativa, ele volta à sua antiga forma. Ao ver novamente a flecha, Iktomi pede para ser transformado em uma flecha novamente, mas ela se nega a transformá-lo, voltando ao céu.

Iktomi, então, começa a chorar entre as corças e surge nele um novo desejo: ele quer as manchas da corça. A chefe das corças diz que, quando bem pequena, sua mãe havia marcado sua face com brasas quentes. Então, ela explica a Iktomi que ele deve cavar um buraco, enchê-lo de grama seca e colocar brasas ferventes.

A mãe e as pequenas corças se afastam, enquanto Iktomi pula para sua própria morte no fogo, levado pelo desejo de ser o que não é. Ao ver a fumaça azul do fogo, uma corça pergunta para a outra: "- Aquele é o espírito de Iktomi? A outra corça responde: - Não! Eu acredito que ele vai pular do fogo antes que ele queime e se torne fumaça e cinzas."¹⁵⁹

A tolice de Iktomi o leva a morrer nas cinzas, mesmo que essa morte seja apenas sugerida, terminando a história de imitação tola. Ela nos chama a atenção de diversas formas: primeiro, Iktomi não aceita sua condição atual e quer ser igual a outros seres, não importa se não merece, ou se precisa conseguir tudo sob o poder da bajulação. E mesmo após conseguir

¹⁵⁸ *Another day, my friend, do not take too much for granted. Make sure the enemy is stone dead before you make a fire!*

¹⁵⁹ "Is that Iktomi's spirit?" asked one fawn of another. "No! I think he would jump out before he could burn into smoke and cinders," answered his comrade.

seu intento, Iktomi não está feliz, pois sua inveja, ganância e insatisfação o levam a fazer o papel de tolo, desejando sempre o que não pode obter várias vezes, até que uma das tolices o leva à morte. Dois outros pontos também são importantes: Iktomi não se preocupa com a sociedade, mas pensa apenas em si mesmo. Por outro lado, como foi visto em diversas outras obras de Zitkala-Ša já discutidas, há uma outra lição social a ser aprendida aí: todos os prêmios e reconhecimentos precisam surgir por mérito próprio diante da sociedade. Como Iktomi não consegue por mérito vantagens como as belas penas, a capacidade de voar e as manchas, ele não as mantém, pois as conseguiu com suas lamentações, choros falsos e bajulações.

O conto “The Badger and the Bear” é a recuperação de uma história bem antiga do povo Sioux, da qual existem diversas versões, algumas delas registradas. Na versão recuperada por Zitkala-Ša, uma família de Texugos recebe em sua casa um urso doente e faminto, cuidando dele e alimentando-o. Quando ficou suficientemente forte, o urso expulsa os texugos de casa e se muda para lá com sua família. A situação se inverte, e os texugos agora passam fome e sofrem. De todos os ursos, apenas o menor se compadece da situação, roubando carne da própria família para auxiliar aos texugos famintos, enquanto os outros desdenham os “deserdados”. Após montar uma tenda do suor, um dos ritos sagrados mais importantes do povo Dakota, o texugo coloca três gotas de sangue de búfalo da carne recebida do pequeno urso nas pedras quentes, orando e agradecendo ao Grande Espírito. Daquele sangue surge um bravo Dakota, que expulsa os ursos da casa dos texugos.

Charles Eastman (2003) não cita o nome do Bravo, chamando-o apenas de Vingador Sioux, e a mínima menção de seu nome já expulsa os ursos, sem haver uma interferência direta. Mais próximo da fábula europeia, Charles Eastman retirou a cerimônia da Tenda do Suor, a oração ao Grande Espírito e também a bênção da carne do búfalo, que trouxe à vida o Bravo Dakota.

Ella Deloria (1932), por sua vez, tomou a história de outra fonte, com algumas modificações que mais a aproximam da história oral tal como era: as personagens da família ultrajada são coelhos ao invés de texugos. A presença do Vingador Dakota é mais efetiva, pois ele mata todos os ursos, poupando apenas aquele que teve compaixão dos coelhos, e usa seu nome original *Blood Clot Boy*. Deloria e Zitkala-Ša mostram o nascimento deste herói da tribo Dakota e também da tribo Cherokee (GILL e SULLIVAN, 1992), das três gotas de sangue jogadas nas pedras quentes da tenda de oração.

Há uma forte ligação desta história com vários fatos históricos importantes: ela pode ser considerada uma alegoria ao primeiro dia de Ação de Graças, quando, em 1621, os

colonizadores de Plymouth e os índios Wampanoag dividiram a primeira festa comemorativa da colheita de outono, e o povo nativo ensinou aos colonos como sobreviverem na terra que colonizavam. Esta refeição, na época, também se tornou um símbolo da cooperação entre os ingleses e os indígenas e mais tarde tornou-se um dos principais feriados nacionais dos EUA. Porém, este mesmo grupo, os Wampanoag, liderados pelo famoso Massasoit, perdeu suas terras e foi quase todo exterminado menos de duas gerações após o primeiro dia de Ação de Graças. (BROWN, 1970)

Outra metáfora representada por “The Badger and the Bear” pode ser a história dos Algonquinos com os colonizadores ingleses que chegaram à colônia de Jamestown em 1607. Powhatan era o chefe da tribo e o pai da famosa Pocahontas e também ajudou os ingleses a sobreviverem na Nova Inglaterra. Poucos anos depois de sua morte, em 1618, ataques dos colonos chefiados por Cotton Mather levaram a tribo de Pocahontas, os Powhatans até quase a extinção. (BROWN, 1970)

Este conto, principalmente a versão mostrada por Zitkala-Ša, pode ser considerado como uma tentativa de reescritura da história oficial a partir da lenda: os europeus seriam o Urso e sua família, enquanto os indígenas seriam o Texugo e sua família. Blood Clot Boy seria a ajuda das tradições e também um sonho de que aquele estado de vida mais feliz que existia antes da chegada dos europeus fosse recuperado. A própria fala do texugo ao ser expulso de seu lar remete ao afeto e cuidado que os índios ofereceram aos puritanos, enquanto receberam apenas a ingratidão e a morte em troca:

Em voz baixa, o pai texugo falou: - Eu te alimentei, eu te chamei de amigo, mesmo você sendo um estrangeiro e mendigo. Pelo amor de meus pequenos, deixe-nos em paz. (...) Em resposta veio um urro baixo, que cresceu em volume e ferocidade. – Wa-ough! – ele rugiu, e arremessou com força os texugos para fora da casa. Primeiro o pai texugo; então, a mãe. Os pequeninos foram jogados aos pares. Ele os jogou violentamente no chão. De pé na porta de entrada e mostrando seus dentes feios, ele rosnou: - Vão! (ZITKALA-ŠA, 1901, p. 66)¹⁶⁰

O pequeno urso é também oprimido entre os ursos e, por isso, ele toma as dores da família de texugos. Ele se apieda dos texugos e rouba sua própria família para ajudá-los. Porém, no outro dia, os texugos conseguem apenas algumas gotas de sangue. Pai texugo, então, constrói uma cabana do suor para que pudesse agradecer ao Grande Espírito. O nome tenda do suor não é utilizado no conto, mas sua construção é conhecida e utilizada até hoje em

¹⁶⁰ *Quietly the father badger spoke: "I fed you. I called you friend, though you came here a stranger and a beggar. For the sake of my little ones leave us in peace." For reply came a low growl. It grew louder and more fierce. "Wa-ough!" he roared, and by force hurled the badgers out. First the father badger; then the mother. The little badgers he tossed by pairs. He threw them hard upon the ground. Standing in the entrance way and showing his ugly teeth, he snarled, "Be gone!"*

dia pelos indígenas das planícies para purificação e oração. O nome de Blood Clot Boy, o herói que nasce das gotas de sangue, na versão de Zitkala-Ša é Dakota Brave. O nome é sugestivo, assim como a insistência na tradição: um ritual sagrado tradicional traz o nascimento de um herói da mitologia Dakota para defender os oprimidos que seguem a tradição Dakota. Os ursos, ao perceberem o poder do guerreiro e da flecha mágica dada a ele pelo Grande Espírito, fogem.

Heflin (1997) analisa a lenda sob outra perspectiva: conecta “The Badger and the Bear” com a questão do *Dawes Act* – o branco dispõe a seu bel-prazer da terra (o Urso) e a toma dos índios (o Texugo e sua família), ou a dá a eles da forma mais conveniente (o urso menor). Também há uma analogia muito interessante do urso menor, que defende o texugo e sua família, com os brancos simpáticos à causa indígena. Para Heflin (1997, p.103), “Um pequeno urso tem pena da família de texugos mas apenas por meio do trabalho do *trickster* – um movimento inverso de Iktomi, no qual o embuste é necessário – ele consegue obter carne de seu pai, o urso negro forte, para entregar aos texugos.”¹⁶¹

Há que se prestar atenção ao papel de *trickster* exercido pelo pequeno urso, para ajudar a família do texugo. Este papel se desenvolve como um movimento inverso ao de Iktomi, pois, além do embuste ser bem sucedido, a intenção não era ambiciosa ou mesquinha, mas ajudar aos necessitados.

“The Badger and The Bear” dialoga com os contos de *American Indian Stories*, principalmente “The Widespread Enigma Concerning Blue Star Woman”, que também trata do *Dawes Act*, e com o fato de que terras são retiradas dos índios por interesses escusos. Outro conto que diz respeito a “The Badger and The Bear” é *America’s Indian Problem*. Enquanto o último, sendo um ensaio, traz o problema da exploração e do abuso dos indígenas de uma forma mais direta, “The Badger and the Bear” transforma em fábula os fatos apontados diretamente em *American Indian Stories*. Por outro lado, um índice de resistência de Zitkala-Ša é a própria escolha do conto para figurar em uma coletânea.

Este é o primeiro conto da trilogia de Blood Clot Boy em *Old Indian Legends*. O próximo, “The Tree-Bound” é a preparação de uma aventura do guerreiro Dakota. No início, há um pássaro, ou seja, a natureza, que reafirma a identidade do indígena: “Vez após outra, um passarinho de peito amarelo cantava:—*Koda Ni Dakota!* – ele insistia. – *Koda Ni Dakota!* – que quer dizer – Amigo, você é um Dakota! Amigo, você é um Dakota!” (ZITKALA-ŠA,

¹⁶¹ *one little bear takes pity on the badger family, though, but only through trickstery – a reverse Iktomi move wherein trickery becomes necessary – is able to obtain meat from his father, the now robust black bear, for the badgers*

1901, p. 77) ¹⁶² Logo em seguida a ameaça é apresentada: uma águia vermelha se levanta todos os dias sobre uma aldeia e arrebatava as pessoas para devorá-las. O chefe, então, resolve lançar um desafio: aquele que conseguir matar o pássaro poderia escolher uma de suas lindas filhas como esposa. Os homens se preparam para o desafio de livrar a tribo da águia. Todos tentam, mas não conseguem atingir o pássaro. Alguns caçadores da tribo descobrem o Bravo Dakota com sua flecha mágica atingindo vários búfalos ao mesmo tempo. Depois de falarem ao chefe, eles procuram pelo guerreiro, pois a história do filho-homem do texugo havia se espalhado pelas planícies. Na volta, os caçadores descrevem o bravo Dakota, dizendo que ele já se aproxima: “Ele é honrado e alto; tem uma face bonita, com olhos negros grandes. Ele pinta suas bochechas redondas com vermelho forte, e usa as linhas traçadas de vermelho pelas têmporas, como nossos homens de posição honrada.” (ZITKALA-ŠA, 1901, p. 83) ¹⁶³

Iktomi volta à narrativa, ouvindo a conversa dos caçadores. Para os leitores não indígenas, Zitkala-Ša explica apenas rapidamente como Iktomi volta da morte, mesmo que tal fato não tenha sido confirmado (ela usa o termo Iktomi imortal). Como foi visto, uma das características de resistência do *trickster* é sua imortalidade. Nesse caso, embora ela não seja abertamente mostrada, essa característica se reforça. Tomado novamente pela inveja da flecha mágica e pela cobiça sexual e por poder (casar-se com a filha do chefe), Iktomi cria uma trama que o possibilite tomar a flecha: ele pede que o guerreiro o ajude a tirar um pássaro que havia se prendido a um galho enforquilhado numa árvore, quando caía após ser abatido. Iktomi pede que ele deixe seus mocassins, flechas e arco consigo, enquanto o bravo sobe na árvore, para dar-lhe mais habilidade. Ao subir, porém, Iktomi, por suas artes mágicas, faz o tronco da árvore crescer e aprisionar o herói. Iktomi, então, pega todas as coisas que ele havia deixado no chão e corre para a aldeia, apresentando-se à tribo como o Vingador Dakota, enquanto o verdadeiro herói fica preso à casca da árvore. Algum tempo depois passa uma mulher carregando galhos de salgueiro, e ouviu a voz do guerreiro. Quando ela utiliza seu machado de pedra no tronco da árvore, para seu espanto surge o jovem ao romper-se a casca. Ele agradece a mulher e cada um segue seu caminho.

A escolha dessa lenda, muito mais que apenas uma ponte entre o nascimento de Blood Clot Boy e sua vitória contra a águia vermelha, mais uma vez mostra a subjetificação da mulher indígena: a moça estava viajando longe de sua tribo. Ela é livre, independente e toma a decisão certa, a de libertar o prisioneiro da árvore, para que ele possa libertar a tribo. Mais

¹⁶² *Again and again sang a yellow-breasted birdie—‘Koda Ni Dakota!’ He insisted upon it. ‘Koda Ni Dakota!’ which was ‘Friend, you’re a Dakota! Friend, you’re a Dakota!’*

¹⁶³ *He is straight and tall; handsome in face, with large black eyes. He paints his round cheeks with bright red, and wears the penciled lines of red over his temples like our men of honored rank.*

uma vez, essa personagem dialoga com as outras personagens ficcionais e com a narradora autobiográfica de Zitkala-Ša: como Tusee, ela cumpre seu papel tradicional de cuidar dos homens em suas aventuras e em suas guerras, para que eles possam exercer seu papel de cuidar e proteger a comunidade como um todo.

A trama segue e passa à continuação da narrativa na lenda seguinte do livro, “The Shooting of the Red Eagle”. Quando os batedores da tribo divisam ao longe a indumentária que Iktomi usava, acreditam que ele seja o guerreiro. Ele é recebido com honra pela tribo, se alimenta e pernoita. Porém, no dia seguinte, quando Iktomi tem que efetivamente atirar contra o pássaro, ele erra. Depois de achar todos os tipos de desculpa para seus erros, Iktomi é desmascarado por uma moça que chega e pára na frente da tenda do chefe. Nesse momento, o leitor descobre que a moça libertadora do prisioneiro da árvore é uma das filhas do chefe. Ela desmascara Iktomi, que é preso, enquanto todos aguardam o verdadeiro dono do arco e da flecha, que vence o perigo da águia e casa-se com a filha do chefe.

Esta história completa a trilogia de Blood Clot Boy. Como o pássaro anuncia, na versão de Zitkala-Ša, “amigo, você é um Dakota!”. A fala do pássaro traz a identidade do povo Dakota. A tinta vermelha mostra sua nobreza e seu trabalho em favor da comunidade e dos mais necessitados. Essas características são acentuadas na história. Mais uma vez, as escolhas da contadora de histórias e de seu repertório auxiliam em dois pontos fundamentais: a manutenção da cultura e dos hábitos e também a reafirmação da identidade indígena. O final feliz do herói se casando com a filha do chefe (com o estereótipo da princesa) mostra características de contos de fada, mas a mulher é sujeito de suas ações e, diferentemente da grande maioria das princesas dos contos de fada, salva o herói antes que ele salve a tribo.

A próxima lenda, “Iktomi and the Turtle”, o *trickster* novamente é a personagem principal, e mais uma vez tenta enganar um outro animal (ou, mais uma vez, um ser indefinido, que pode ser animal ou humano, muito embora as pernas curtas sejam características de uma tartaruga verdadeira). Patkasa, a Tartaruga, volta para casa sem conseguir caçar nada para seus filhos. Porém, bons espíritos veem sua tristeza, se compadecem das bocas famintas do bom Patkasa e colocam um gamo recém abatido em seu caminho. Iktomi, mais uma vez, querendo ganhar vantagem, vê a caça e propõe uma aposta com Patkasa para ganhar a carne: ele aposta quem conseguirá pular o gamo sem tocá-lo. Obviamente, Patkasa se recusa, mas Iktomi sabe manipular a linguagem bajulando-o e atacando-lhe a honra para conseguir seu intento: “Não tenha as dúvidas que os covardes têm,

Patkasa. Eu afirmo que você é um companheiro habilidoso que não acha dificuldade em fazer coisa alguma." (ZITKALA-ŠA, 1901, p. 105) ¹⁶⁴

Patkasa cai estatelado ao lado do gamo, sem nem ao menos conseguir saltá-lo. Após perder a aposta contra Iktomi que, com as pernas muito mais compridas, pula com facilidade sobre a caça, Patkasa ainda é ludibriado para cuidar do prêmio enquanto o velho Iktomi vai buscar sua prole para comer a caça. No meio do caminho Patkasa percebe que foi enganado e trata de levar a carne para sua própria família. Iktomi, ao chegar com seus filhos, parte para pegar o gamo de volta. Há um riacho para chegar-se à casa da tartaruga, e Iktomi pavoneia-se para seus filhos de que irá atravessar o riacho e jogar os carvões do fogo da tartaruga na água para esfriá-los. Em seguida, pegaria a carne e traria aos filhos. Porém, ao pular no riacho, provavelmente não percebe é fundo e morre afogado no percurso. Patkasa, que é uma tartaruga e não tem dificuldade em atravessar a água, assiste a tudo. O teor humorístico é pai Iktomi afirmar que, quando os pequenos iktomis olhassem as manchas pretas na água, deveriam bater palmas e gritar, pois seriam os carvões do fogo da tartaruga que ele havia jogado. Porém, as manchas negras que apareceram eram os pés do próprio Iktomi, afogado. Mais uma vez, Iktomi morre para renascer de novo. Outra vez, foi levado por seu egoísmo, pela gula, pela ganância e pela vontade de enganar e tirar vantagens ilícitas dos outros membros respeitáveis da sociedade.

A próxima lenda, "Dance in a Buffalo Skull", é a narrativa que mais mostra a capacidade de reescritura de Zitkala-Ša: a raiz geral é bem conhecida de diversos *tricksters* em diversas tribos e nações indígenas. A que segue é a versão Gros Ventre citada por Ballinger (1997), com o *trickster* Nix'ant como personagem.

Nix'ant estava viajando. Quando andava, ouviu o barulho de uma dança do sol. Procurando pela fonte dos sons, ele descobre ratos dançando em um crânio de alce. Ordenando que o buraco pelo qual ele observa se torne maior, ele coloca sua cabeça no crânio, assustando os ratos no processo, e fica preso no crânio. Incapaz de ver, ele cambaleia, batendo nas árvores (que se identificam para ele, assim revelando que ele está mais e mais próximo ao rio), até que cai no rio. Enquanto ele flutua até um acampamento, assusta os nadadores, que pensam tratar-se de *bax'aan*, ou seja, um monstro da água. (BALLINGER, 2004 p.16, 17) ¹⁶⁵

¹⁶⁴ *Have no coward's doubt, Patkasa. I say you are a skillful fellow who finds nothing hard to do.*

¹⁶⁵ *"Nix'ant was travelling. As he went, he heard the noise of a sundance." Searching about for the source of the sounds, he discovers mice holding a dance in an elk skull. Commanding the hole through which he looks to enlarge, he puts his head in the skull, scattering the mice in the process, and becomes stuck in the skull. Unable to see, he stumbles off, bumping into trees (which identify themselves for him, thereby revealing that he is getting closer to the river) until he falls into the river. As he floats toward a camp, he frightens swimmers who think that he is bax'aan, that is, a water monster.*

A lenda de Nix'ant vai além, com outros acontecimentos, mas retratamos aqui apenas os acontecimentos interessantes para a lenda relida por Zitkala-Ša. Em sua tribo, o crânio é do búfalo e o tolo preso nele é Iktomi. Ela, porém, despe a história diretamente de Iktomi, e reverte a narrativa, colocando-a sob o ponto de vista dos camundongos que dançavam. O leitor não tem conhecimento do que ocorre antes ou depois, apenas o momento da dança. Como a história é narrada da perspectiva do camundongo, não há o elemento de humor e nem a ironia do *trickster*, apenas o terror suscitado por um crânio se levantar e assustar dançarinos desavisados.

Na introdução da lenda, o narrador onisciente apresenta os ratos: ela os chama de “povo da noite”. Depois, o narrador apresenta suas atitudes normais diante do perigo: “Então, quando seus ouvidos aguçados ouvem passos se aproximarem, eles se espalham nas sombras escuras da noite. Ali eles estão a salvo de todos os perigos, assim eles pensam.” (ZITKALA-ŠA, 1901, p. 113)¹⁶⁶

Esta criação de expectativa mostra o tom soturno da lenda, diferente da curiosidade do *trickster* ao ouvir o som de uma Dança do Sol (chamada de Tambor Noturno quando executada à noite, mas que não é mencionada). Iktomi se aproxima, mas, na releitura de Zitkala-Ša, como o foco é o local onde os ratos dançam, o leitor apenas toma consciência da aproximação de uma criatura de olhos flamejantes cujo corpo é escondido pelo escuro. O narrador não especula o que é, mas o que poderia ser: “Podia ter sido um gato selvagem passeando suave e lentamente, com passos furtivos. Lentamente, mas com firmeza, os olhos terríveis vinham mais e mais perto do coração da planície.” (ZITKALA-ŠA, 1901, p. 114)¹⁶⁷

A linguagem para descrição dos camundongos é voltada às crianças, muito vivaz, e com características de um contador de histórias: “Ali, em uma grande carcaça de búfalo havia uma festa e um baile alegres! Pequenininhos camundongos do campo estavam cantando e dançando ao bum-bum de um tambor pequeno, pequeno. Eles riam e conversavam, enquanto os cantores que escolheram cantavam alto uma música bem alegre.” (ZITKALA-ŠA, 1901, p. 114)¹⁶⁸

Enquanto isso, os olhos de fogo se aproximam: outros animais da floresta fogem e se protegem, e até mesmo os lobos parecem tentar avisar aos outros animais, mas os

¹⁶⁶ *Then when their sharp ears hear any strange footfalls nigh they scamper away into the deep shadows of night. There they are safely hid from all dangers, they think.*

¹⁶⁷ *It might have been a wildcat prowling low on soft, stealthy feet. Slowly but surely the terrible eyes drew nearer and nearer to the heart of the level land.*

¹⁶⁸ *There in a huge old buffalo skull was a gay feast and dance! Tiny little field mice were singing and dancing in a circle to the boom-boom of a wee, wee drum. They were laughing and talking among themselves while their chosen singers sang loud a merry tune.*

camundongos continuam desavisados. A luz dos olhos de fogo começa a vazar dos buracos do crânio, mas os pequenos não percebem, por estarem muito concentrados em sua própria festa: "A luz vazava de todos os buracos estranhos e das órbitas do crânio de búfalo. Uma luz nas planícies no meio da noite era uma coisa incomum, mas os camundongos estavam tão felizes que não ouviram o "kin-kin" dos pássaros sonolentos, perturbados pelo fogo incomum." (ZITKALA-ŠA, 1901, p. 114)¹⁶⁹

Logo os olhos entram nas órbitas da velha carcaça de búfalo, os camundongos se apavoram. "- Espírito do búfalo," gritou um camundongo assustado, enquanto pulava de um buraco na parte de trás do crânio. – Um gato! Um gato! Gritaram outros camundongos enquanto fugiam por buracos, tanto grandes quanto pequenos. Sem barulho, eles fugiram para a escuridão." (ZITKALA-ŠA, 1901, p. 116)¹⁷⁰

E assim termina a história. Como não há a ironia nem os momentos da curiosidade mórbida de Iktomi, nem sua tolice em enfiar a cabeça em um crânio de búfalo, a história termina como um conto sobrenatural, inexplicado, um alerta aos pequenos "camundongos" desavisados da audiência, para não ficarem surdos aos avisos da natureza (os lobos e os pássaros) e para se prepararem para os perigos que podem surgir durante a noite. A história também pode ser lida como uma metáfora relativa às tribos indígenas que pensam, de uma forma ou de outra, que estão livres dos perigos que espreitam à noite, por estarem livres das reservas. A característica de diversão do *trickster* cede lugar à advertência. As reações dos camundongos apavorados mostram que o perigo era real, mas foi compreendido de diversas formas, inclusive como sendo o espírito do búfalo, e como os ratos não ficaram presentes para investigar e a lenda foi mostrada pela perspectiva deles, o leitor não fica sabendo realmente o que aconteceu.

O próximo conto é independente, chama-se "The Toad and The Boy". Na lenda, um bebê Dakota é raptado de seu berço por uma sapa e criado por ela como filho. A mãe verdadeira passa dez anos procurando pelo filho. A tribo se muda durante o inverno e vai para outros lugares, enquanto os pais voltam a cada ano com os caçadores para procurar o seu filho perdido. O menino, agora crescido, começa a questionar a sapa sobre o fato de ele ser diferente de seus irmãos. Ao mesmo tempo, em volta do lago, ele ouve a mãe verdadeira chorando e se emociona, mas não consegue entender o motivo. A sapa tenta impedir de todas

¹⁶⁹ *The light streamed out of the buffalo skull through all the curious sockets and holes. A light on the plain in the middle of the night was an unusual thing. But so merry were the mice they did not hear the "king, king" of sleepy birds, disturbed by the unaccustomed fire.*

¹⁷⁰ *'Spirit of the buffalo!' squeaked a frightened mouse as he jumped out from a hole in the back part of the skull. 'A cat! a cat!' cried other mice as they scrambled out of holes both large and snug. Noiseless they ran away into the dark.*

as formas que a criança seja achada pela família verdadeira, mas os caçadores finalmente conseguem achá-lo, pois ele se aproxima encantado pela voz da mãe e pelas lembranças perdidas no véu da memória que aqueles sons provocam. Ao transcrever as tentativas da mãe raptora em manter o filho ao seu lado, Zitkala-Ša também mostra mais algumas tradições do luto entre o povo Dakota:

Então, em seu grande desejo de manter o menino roubado por mais tempo, ela se aventurou a chorar como a mulher Dakota faz. Em uma voz áspera grosseira, ela irrompeu: "Hin-hin, pele-de-corça! Hin-hin, Arminho, Arminho! Hin-hin, cobertor vermelho com pontas brancas!" Não sabendo que as sílabas de um choro Dakota são os nomes dos amados que se foram, a velha sapa procurava agradecer os ouvidos do menino com os nomes de artigos de valor. (ZITKALA-ŠA, 1901, p. 124-125)¹⁷¹

No nosso entender, a escolha dessa lenda se deve a dois fatos: há uma ameaça resolvida a contento, com a família indígena completa novamente. Também é importantíssima a ação da mulher, pois a mãe procura e se desespera – ela é a provocadora do reencontro com seu filho, uma vez que não o esqueceu e que voltou muitas e muitas vezes ao lago, mesmo quando a tribo não estava mais presente no local. Esta lenda parece ser retomada sob outra perspectiva no poema “A Sioux Woman’s Love for Her Grandchild”, a ser estudada oportunamente em *Dreams and Thunder*, no qual a tribo foge antes de uma batalha e o pequeno netinho se perde da avó. Ela sabe que voltar significará sua morte, pois perderá o auxílio e a proteção da tribo, e que muito provavelmente seu neto foi feito prisioneiro ou morreu no campo, mas ela não se intimida e volta, mesmo tendo sua própria sentença de morte decretada com esse ato. A mãe Dakota, embora tendo o auxílio de caçadores que, por fim, acham o filho perdido, também não desiste de encontrá-lo, e é por seu choro que a criança identifica a lembrança que o leva novamente à convivência humana.

A próxima lenda, “Iya, the Camp Eater” é também profundamente imbricada na mitologia Dakota. Iya, como foi visto, é o filho malvado de Wakinyan, o Ser Trovão, e irmão de Iktomi. Enquanto Iktomi é tolo e, na maioria das vezes, inofensivo, Iya é mau por natureza, sem nenhuma simpatia das tribos, às quais, inclusive, se compraz em devorar. Em “Iya, the Camp Eater”, ele é a personagem central, aparecendo como um bebê aparentemente indefeso e abandonado que atrai a atenção das tribos e, após ser adotado por mulheres bondosas, à noite torna-se um gigante que devora a tribo inteira de uma vez só.

¹⁷¹ Now, in her great desire to keep the stolen boy awhile longer, she ventured to cry as the Dakota woman does. In a gruff, coarse voice she broke forth: "Hin-hin, doe-skin! Hin-hin, Ermine, Ermine! Hin-hin, red blanket, with white border!" Not knowing that the syllables of a Dakota's cry are the names of loved ones gone, the ugly toad mother sought to please the boy's ear with the names of valuable articles.

Uma das características mais importantes do cerimonial Dakota é citada nessa lenda recontada por Zitkala-Ša: a cerimônia de nomeação, ou a *naming ceremony*, que o texto descreve com detalhes:

"Uma festa! Uma dança para a nomeação do neto do chefe!" gritava em voz alta ao povo da aldeia. (...) Todos estavam felizes em saber do neto do chefe (...) Com dedos impacientes eles arrumaram seus cabelos em tranças brilhantes e pintaram os rostos com tinta vermelha brilhante. As mulheres se apressavam pra lá e pra cá em seus vestidos de festa. Os homens em peles de gamo soltas, com longas franjas de metal, caminhavam em pequenos grupos até o centro da tribo. (...) Ali embaixo, de uma cabana temporária construída de folhas verdes eles deveriam dançar e festejar. As crianças vestidas com peles de gamo e usando tintas, assim como os mais velhos, eram pequenos homens e mulheres alegres. Ao lado de seus pais ansiosos, elas caminharam na direção da casa de dança verde. (...) Ali, sentado em um grande círculo, o povo se reunia. O chefe orgulhoso levantou-se com o pequeno bebê em seus braços. O barulho das vozes cessou. Nem um retinido de franjas de metal quebrou o silêncio. O arauto veio à frente, para saudar o chefe, então curvou-se com atenção sobre o pequeno bebê, ouvindo as palavras do chefe. Quando o chefe pausou, o arauto falou alto ao povo: - Este filho das florestas é adotado pela filha mais velha do chefe. Seu nome é Chaske. Ele tem o título de filho mais velho. Em honra a Chaske, o chefe dá esta festa e dança! Estas são as palavras daquele que vocês veem segurando o bebê em seus braços. (ZITKALA-ŠA, 1901, p. 134-135)¹⁷²

Assim, a cerimônia é descrita e todos dançam e comemoram felizes. Iya apenas espera a noite alta, quando todos dormem, para assumir sua forma horrenda e tomar a tribo desavisada de assalto, deglutindo a todos e a tudo. Quando Iya assume seu disfarce de bebê, ainda o murmúrio do sofrimento das últimas tribos engolidas pode ser ouvido por aqueles que encostarem a cabeça na boca da criança. Este ser também se torna a metáfora para o branco, que se disfarça de “bonzinho” e “necessitado” para “comer”, enquanto assimila (deglute) tribos inteiras, transformando-as em pedra (sem ação ou forças).

A versão de Charles Eastman (2003) mostra Iktomi enganando o irmão Iya para salvar a tribo que ele havia engolido, em um de seus poucos atos heróicos. Na versão de Zitkala-Ša, são os próprios guerreiros que abrem a barriga da Iya com facas afiadas. Na versão contada por *Bad Wound*, é *Stone Boy* que liberta a tribo, já transformada em pedra, que ele faz voltar à

¹⁷² "A feast! a dance for the naming of the chieftain's grandchild!" cried he in a loud voice to the village people. (...) All were glad to hear of the chieftain's grandson. With excited fingers they twisted their hair into glossy braids and painted their cheeks with bright red paint. To and fro hurried the women, handsome in their gala-day dress. Men in loose deerskins, with long tinkling metal fringes, strode in small numbers toward the center of the round camp ground. (...) Here underneath a temporary shade-house of green leaves they were to dance and feast. The children in deerskins and paints, just like their elders, were jolly little men and women. Beside their eager parents they skipped along toward the green dance house. (...) Here seated in a large circle, the people were assembled, the proud chieftain rose with the little baby in his arms. The noisy hum of voices was hushed. Not a tinkling of a metal fringe broke the silence. The crier came forward to greet the chieftain, then bent attentively over the small babe, listening to the words of the chieftain. When he paused the crier spoke aloud to the people: "This woodland child is adopted by the chieftain's eldest daughter. His name is Chaske. He wears the title of the eldest son. In honor of Chaske the chieftain gives this feast and dance! These are the words of him you see holding a baby in his arms."

forma de humanos novamente. Na versão de Ella Deloria (1932), é Iktomi quem liberta a tribo de Iya.

É importante lembrar que as outras versões mostram uma ajuda sobrenatural (Blood Clot Boy, Stone Boy, Iktomi, ou uma combinação de Stone Boy e Iktomi), enquanto Zitkala-Ša aposta no poder de ação da mulher (na forma da filha do chefe, a mulher que adotou o bebê desconhecido) para notar o perigo e em sua união (os índios usaram um “sinal secreto” de perigo para fugir à criança/monstro, enquanto os guerreiros eliminam, juntos, a ameaça, quando ela se torna mais enfraquecida – a forma gigantesca de Iya se torna um gigante monstruoso, mas com pernas fracas e pequenas, com grande dificuldade para correr ou mesmo para sustentar seu peso).

Iya é “cortado” na barriga para a tribo libertar-se, e a mesma sai ilesa. Metaforicamente analisando, Iya é o mecanismo assimilador que destrói as tradições, as aldeias, as danças e tudo. Ainda seguindo essa alegoria, percebe-se que os indígenas ainda tinham alguma esperança de recuperar sua antiga cultura – porque a deglutição seria como a assimilação, que destrói as culturas, enquanto que o fim do devorador seria a recuperação da cultura antiga. Porém, o processo da máquina assimiladora criada pela sociedade euroamericana é lento e apresenta falhas. A metáfora que pode ser retirada da escolha desta lenda é a seguinte: o processo de assimilação é poderoso e enganador; se disfarça de inocência – como as políticas que oferecem escolas ou terras aos povos indígenas, mas na verdade absorvem e tiram do nativo tudo o que é mais importante, ou seja, sua cultura, representada por uma aldeia, onde todos dançam e conversam felizes. Porém, apesar de poderosa a ponto de absorver a cultura indígena, transformando tribos inteiras em pedra, isto é, tirando-lhes a alma comunal, esta máquina tem seus defeitos e pontos cegos. São esses pontos cegos que acabam por transparecer para as tribos com poder de observação, trazendo a esperança de que alguém possa escapar de ser “assimilado” pelo poder dominante e transformado em pedra. A questão da deglutição traz novamente à baila o pensamento de Henry Pratt já citado nessa tese: “não alimentem o índio com a América, pois isso seria tribalizar, mas alimentem a América com o índio, pois isso seria a forma de resolver o problema indígena.” Isso também leva a se pensar se a escolha foi proposital como resposta a este comentário e, além de tudo, mais uma prova do poder de ação do indígena. Esta lenda dialoga com “Dance in Buffalo Skull”. Os ratinhos deixaram de ouvir os vários sinais da natureza e foram pegos de surpresa, da mesma forma que a tribo deglutida e resgatada. Ao mesmo tempo, a tribo observadora e atenta não apenas conseguiu libertar-se do perigo, mas também libertar outros. Ao final, em termos de analogia, a história de Iya traz uma promessa de liberdade e de sobrevivência

indígena ao processo de assimilação para as tribos que agirem com inteligência, bilinguismo e atenção. O bilinguismo é demonstrado porque a mulher possuía um “sinal” de aviso, só entendido por outras pessoas da tribo. Assim, Zitkala-Ša optou por retirar os elementos sobrenaturais da resolução do problema nessa lenda para mostrar o indígena como sujeito de suas ações.

A próxima lenda, “Manstin, the Rabbit”, mostra um guerreiro jovem e aventureiro. Mais uma vez, a fronteira entre animais e humanos é fluida. O guerreiro deixa sua casa para uma caçada a terras distantes, e esta lenda descreve algumas de suas aventuras. O primeiro perigo com o qual ele se encontra é Anog Ite, Duas faces, ser mitológico conhecido dos povos Lakota e Dakota. Segundo Gill e Sullivan (1992), ela é a esposa de Taté, o vento e filha do Primeiro Homem e da Primeira Mulher, neta de Skan, o Céu. Por tentar seduzir Wi, o Sol, ela é condenada por Skan a ter duas faces, uma bela e outra horrível. Ela também é matrona das artes manuais, e as mulheres que são visitadas por Duas Faces em sonhos são grandes artistas, especialmente na utilização de espinhos de porco-espinho, muito embora a dedicação exclusiva a Double-Face Woman e suas artes muitas vezes obrigue as mulheres a deixarem suas famílias.

Um fato interessante é que Zitkala-Ša muda o gênero de Double-Face, transformando-o em um gigante cruel e devorador de bebês: "Wan! Esse é o trabalho do cruel Duas-Faces. Covarde sem-vergonha! Ele se deleita em torturar criaturas desamparadas!" (ZITKALA-ŠA, 1901, p. 152)¹⁷³

Na primeira parte da lenda, Manstin, o Coelho enfrenta Duas Faces, resgata um bebê indígena e o devolve à sua mãe. Em seguida, Manstin faz o bebê crescer em uma noite, com o objetivo de ajudá-lo, para que ele ajude aos pais, e para ter um amigo. Também afirma que, quando um precisar do outro, eles utilizarão o ouvido da terra para se comunicarem e, assim, um poderá ouvir o outro a longa distância.

Continuando sua viagem, Manstin encontra um velho cego e descobre que o velho tem sacos mágicos com carne de veado e de búfalo secos que nunca se esvaziam, para que ele não passe fome, e tem cordas que o levam até o riacho atrás da tenda, para beber água e também cordas para ir até a floresta para pegar galhos secos para o fogo. Os dois conversam entre si sobre a vontade de estar no lugar do outro. O velho diz que Manstin seria infeliz sendo cego, mas Manstin insiste que gostaria de estar no lugar do velho. Então, Manstin troca seus olhos pela vida do velho cego. Nos primeiros dias tudo foi muito bom. Porém, ao manejar as cordas

¹⁷³ *Wan! that is the work of cruel Double-Face. Shameless coward! he delights in torturing helpless creatures!*

que o levavam até o riacho e a floresta com a pressa da juventude ao invés da calma da velhice, o coelho acabou por cair na água. Com sua energia, ele também não consegue pacientemente ir à floresta para juntar madeira, fazer uma fogueira e secar-se. Inconscientemente ele derruba a ponta da corda e não consegue mais voltar à cabana. Pequenas pistas são dadas pela autora sobre o fato de se tratar realmente de um coelho e não de um ser humano, como esta: “Hin! hin! Ele gemeu. Então, pausando por um momento, ele usou suas orelhas de abano para captar qualquer som de passos que se aproximassem. Não havia nenhum.” (ZITKALA-ŠA, 1901, p. 153) ¹⁷⁴

Ao desesperar-se, Manstin sussurra ao ouvido da terra por ajuda. Seu amigo e irmão, o bebê que ele havia salvado de Duas-Faces vem em seu socorro com o Velho, que dá de volta seus olhos, com a lição: “- Aqui, Manstin, tome seus olhos de volta, - disse o velho – eu sabia que você não ficaria contente em meu lugar, mas eu quis que você aprendesse sua lição. Eu tive o prazer de ver com seus olhos e usar seu arco e flechas, mas, uma vez que sou velho e fraco, eu prefiro muito mais meu próprio lar e meus sacos mágicos!” (ZITKALA-ŠA, 1901, p. 154) ¹⁷⁵

Além do intento educativo contido na lição do Velho sobre cada um ocupar o lugar que lhe é devido na comunidade tribal, muitos outros pontos podem ser observados na releitura de Zitkala-Ša para esta lenda: ela recupera a figura de *Double-Face*, figura mitológica primordial, mudando-lhe propositadamente o sexo; ela aborda de maneira sutil a ligação do indígena com a natureza, quando Manstin e seu amigo se comunicam pelo Ouvido da Terra, ou seja, a terra é boa para quem a ouve e para quem é bom com ela; na justiça da lenda, a bondade que Manstin praticou voltou a ele; e, por último, o socorro veio pela comunicação, em um modo conhecido apenas pelos indígenas, que respeitavam a terra. Mais uma vez, o domínio da linguagem fez diferença entre a vida e a morte, como o domínio da linguagem do inimigo por Tusee, em “The Warrior’s Daughter”, de *American Indian Stories*, e o domínio do sinal secreto de comunicação entre a tribo em “Iya, the Camp Eater”. O estereótipo de os indígenas batedores do exército norte-americano terem a capacidade de ouvir pessoas se aproximando a distâncias muito grandes apenas por encostarem os ouvidos no chão era bem conhecido. Zitkala-Ša coloca essa habilidade em um tempo indefinido e antigo e dá a ela uma razão e uma origem: os indígenas teriam essa capacidade pelo fato de se

¹⁷⁴ *Hin! hin!" he groaned. Then pausing a moment, he set his fan-like ears to catch any sound of approaching footsteps. There was none.*

¹⁷⁵ *Here Manstin, take back your eyes," said the old man, "I knew you would not be content in my stead, but I wanted you to learn your lesson. I have had pleasure seeing with your eyes and trying your bow and arrows, but since I am old and feeble I much prefer my own teepee and my magic bags!*

comunicarem com a terra e utilizarem seu ouvido. A autora assume o estereótipo e o subverte ao explicá-lo.

A última lenda recontada de *Old Indian Legends* é “The Warlike Seven”. Nessa lenda, não há enganos quanto à fronteira entre animais, humanos e outros seres, muito embora a convivência entre eles seja diferente daquelas da fábula: não são apenas humanos ou animais e outros seres que convivem entre si, mas todos eles convivendo em conjunto. Na lenda, sete seres partem para fazer guerra contra o povo: Cinza, Fogo, Bexiga, Gafanhoto, Libélula, Peixe e Tartaruga. Em sua caminhada para a guerra, começam as baixas: o vento leva Cinzas embora; ao atravessarem um riacho, Fogo se apaga; Bexiga sobe nas árvores para ver o caminho à frente, e um espinho a fura; Gafanhoto ia à frente com Libélula. Ao passarem pela lama, os pés de Gafanhoto ficam presos e, ao tentar sair da lama, ele acaba ficando sem pernas; Libélula chora tanto pelo primo que sua cabeça explode de tanto chorar. Após cada baixa no pequeno exército, palavras em fórmulas, como “esse não vai mais”, ou, “esse não é guerreiro” são ditas. Peixe e Tartaruga são os únicos que chegam a seu destino: uma tribo indígena.

Peixe fala, mas a tribo não entende. Então Iktomi age como tradutor. “Do meio da multidão espantada, surge o espertalhão velhaco Iktomi. - Hei, escutem! – ele gritou, esfregando suas mãos travessas, porque onde havia confusão fervendo, ele estava sempre no meio dela. – Este homenzinho estranho diz, *'Zuya unhipi!* Viemos fazer guerra!” (ZITKALA-ŠA, 1901, p. 203)¹⁷⁶

Depois de parar de rir, a multidão decidiu que iria cozinhar aquele povo pequeno e convencido. Porém, antes de serem jogados na água fervente, Peixe joga a água nas pessoas, que fogem. Outros decidem afogá-los no lago. Porém, a água é o ambiente primário da tartaruga e do peixe, e eles nadam livres. O chefe, então, resolve usar a ajuda de outro ser temerário para o auxílio da tribo: Iya, o comedor de aldeias. Eles colocam Iya para sugar o lago, o que ele faz durante um dia e uma noite, mas não consegue sugar Peixe e Tartaruga, pois eles se escondem na lama. Iktomi perfura a barriga de Iya, e a água volta ao seu curso, mas antes disso, afoga o povo da aldeia. Quando a água volta ao seu leito, Peixe e Tartaruga voltam à margem e depois voltam à sua casa, pintados de guerreiros vitoriosos e cantando sua vitória.

¹⁷⁶ “From the bewildered crowd witty old Iktomi came forward “He, listen!” he shouted, rubbing his mischievous palms together, for where there was any trouble brewing, he was always in the midst of it.” “This little strange man says, *'Zuya unhipi!* We come to make war!”

Mais uma vez, observa-se a vitória dos mais fracos sobre os mais fortes. Aqui, os animais e elementos da natureza tentam ser guerreiros. Eles, na verdade, simbolizam o indígena sendo consumido em sua luta diária. Partindo-se dessa alusão, podem-se comparar os sete guerreiros com personalidades daqueles povos oprimidos: aqueles que já não possuem o “fogo da luta”, Cinzas, que o vento leva; aquele que é levado apenas pelo calor da batalha, mas esfria ao primeiro obstáculo, Fogo, que a água apaga; aquele que voa alto demais, sem se dar conta dos perigos, Bexiga, perfurada por um espinho, que também representa as dificuldades; aqueles que se prendem na lama do desânimo, como Gafanhoto, ou aqueles que ficam se lamentando pelos que ficaram, como Libélula. Por fim, Peixe e Tartaruga são aqueles que, mesmo sendo parte do povo pequeno, são inteligentes e fortes o suficiente para vencerem as adversidades e um inimigo infinitamente mais poderoso e mais numeroso, que ainda conta com a ajuda sobrenatural de Iya, o devorador de aldeias e de Iktomi. Este último trabalha como agente duplo, pois seu interesse não é ajudar qualquer um dos lados, mas criar confusão entre eles e, consciente ou inconscientemente, destrói aqueles que se julgavam indestrutíveis. Neste caso, a tribo é a inimiga, enquanto os animais são os heróis. Ao final, abrindo a barriga de Iya, Iktomi auxilia Peixe e Tartaruga em sua batalha. Iktomi, mesmo querendo criar confusão, como um *trickster*, assume o papel de mediador entre os povos e os animais, e, mais uma vez, utiliza-se de seu poder sobre a linguagem. Apesar de sua intenção de provocar confusão, Iktomi não deturpa a mensagem, tornando-se um intérprete confiável.

Mesmo não sendo citado, Iya também é imortal: ele foi destruído no conto “Iya, the Camp Eater”, mas volta nesta lenda, para ter o mesmo final. Enquanto Iktomi, como *trickster*, é o símbolo da sobrevivência indígena e sua continuidade, Iya é o símbolo da continuidade do mal.

Na arte de educação por meio de lendas e histórias, não se pode esquecer da interferência e da escolha dos contadores de história. Além de este ser o papel dos anciãos, é principalmente um ato tradicional, exercido principalmente pelas avós. Ao deter a arte de contar histórias, a mulher indígena domina o simbolismo e todas as alusões colocadas em *Old Indian Legends*. E as escolhas de Zitkala-Ša provaram não apenas ser intencionais, mas intencionalmente voltadas à discussão do poder de ação do indígena e, principalmente, da mulher indígena. Muito mais que meras histórias para divertir, estes contos colocam o indígena, como sujeito, discute estereótipos e retoma seres da tradição, além de cerimônias sagradas. As lendas, como foi observado, dialogam com a ficção da autora, complementando-a e reforçando-a. A arte de criar objetos de uso diário, mas de beleza ímpar, assim como a arte de tecer histórias são atributos da mulher indígena. Na escolha das versões da lenda e da

estrutura simbólica em *Old Indian Legends*, Zitkala-Ša demonstra um poder de abstração, além de uma maturidade estilística não compatível ao primitivismo selvagem pregado por antropólogos e outros críticos literários da época, mas perfeitamente compatível com o domínio da mulher indígena sobre o simbolismo, desde o trabalho manual de fiação e tecelagem até o conhecimento dos ciclos naturais, os sonhos e seus mistérios. Uma vez que a mulher lida muito mais com a terra, a plantação, a cura e o ciclo da vida, ela vai conhecer melhor seus mistérios e os símbolos, e também sente, muito mais que o homem indígena, a questão da perda do contato com a terra, com a natureza e com seu antigo modo de vida. Uma vez que o ato de contar histórias é cultural, ele também garante a continuidade da tradição. No caso de Zitkala-Ša, o ato de contar histórias em *Old Indian Legends*, redefiniu o ato de contar histórias em si, pois os leitores são a plateia, o livro é a fogueira em torno do qual se ouvem as histórias, e a linguagem não é mais a linguagem materna para a contadora de histórias. A própria ação de trazer os seres da religião Dakota à tona e a apresentação do indígena como sujeito e não como objeto do qual se fala, torna-se um ato político.

3.5 DREAMS AND THUNDER AND THE SUN DANCE OPERA

Esta obra foi compilada por Jane Hafen, uma das maiores estudiosas sobre Zitkala-Ša. A primeira parte é feita de histórias, recolhidas tanto de contadores de histórias da reserva quanto obras de ficção originais da autora. A compilação começa com lendas e mitos recolhidos e recontados por Zitkala-Ša. A primeira é uma recontagem da história “The Buffalo Woman”, ou a origem dos conhecimentos e das tradições dos Dakota. Essa história foi contada também por Alce Negro em seu livro *O Cachimbo Sagrado (The Sacred Pipe)*, originalmente publicado em 1932 - BROWN, 1997). Na versão de Alce Negro, há dois irmãos, sendo um deles ganancioso e cheio de luxúria, que acaba perdendo sua própria vida por não reconhecer a sacralidade da Mulher Búfalo. O outro irmão, mais novo, encontra a Mulher Búfalo e a respeita, recebendo dela os ensinamentos sobre várias coisas sagradas para o povo Dakota. Na versão de Alce Negro, ela passa vários dias ensinando aos Dakota, e depois vai embora. Na versão de Zitkala-Ša, ela se casa com o irmão mais novo e, depois de diversos anos, tem um filho, até que, por ignorância e tolice da juventude, a tribo desobedece às regras estabelecidas pela mulher búfalo e acaba por perder sua ração de alimento. Enquanto isso, o marido segue a esposa e prova ser um homem honrado entre os búfalos. A lenda

mostra a presença de um ser mitológico, mas muito mais que isso, reafirma a sabedoria do povo Dakota e também a honra e a sacralidade da união entre o povo de duas pernas (os humanos) e o povo de quatro pernas (os búfalos). Há uma indistinção entre búfalos e humanos, levando-os a misturarem-se e comunicarem-se. Por outro lado, há respeito e honra no tratamento para com todos os povos, mesmo os não humanos.

Além disso, fórmulas de linguagem muito utilizadas pelos indígenas são presentes no texto, como esta afirmação: “O povo Búfalo viu que aquele homem era *wakan*”.¹⁷⁷ A expressão de que algo é *wakan* (sagrado) é muito usada pelos informantes indígenas, pelos *medicine men* e pelos anciãos que responderam sobre a cultura Lakota a Walker (1991).

A próxima lenda recontada também foi compilada por Julian Rice (1994), em seu estudo sobre a obra de Ella Deloria, no livro *The Buffalo People (Tatanka Oyate)*, pois os Dakota se autodenominavam dessa maneira. Esta lenda conta como os búfalos foram para o oeste. Trata-se, portanto, de uma lenda de origem e, claro, tem a participação do *trickster* Iktomi. É Iktomi que, inadvertidamente, baseado em sua ganância, liberta uma quantidade incontável de búfalos e fornece ao povo Dakota o alimento e o calor básicos para sua sobrevivência. Isto mostra como o *trickster* é importante para o desenvolvimento e a mudança do mundo, porém, quase sempre por meios excusos. Assim, o *trickster* é a sobrevivência do povo, cumprindo o papel que Vizenor (1998 e 2008) reserva para ele: uma criatura de linguagem, uma presença afirmada em meio à ausência do Nativo. Além disso, também há a lição da generosidade para com os necessitados, e esta acaba por ser o motivo que desenvolve a trama: um *medicine man* doente e sua esposa procuram alimento e um homem caça um búfalo, dando aos dois apenas as tripas, mesmo bradando sobre sua generosidade. Como castigo, o homem perde sua magia, que trazia o búfalo a um local onde ele não existia.

O próximo conto, “Buzzard Skin and The Sea Monsters”, traz Iktomi novamente em um papel secundário. Também é uma lenda de origem, pois fala sobre o motivo do texugo ser tão territorialista. Iktomi, numa das raras vezes, fala a verdade sobre o fato de Hepassu estar usando a pele de um abutre. Como em “The Warlike Seven”, no qual ele traduz corretamente a fala de Peixe e Tartaruga para iniciar uma guerra, Iktomi fala a verdade sobre o engano de Hepassu apenas com o intuito de gerar confusão entre os animais. Por outro lado, Hepassu também assume o papel de *trickster*, utilizando sua capacidade de mutação de forma. Assim, são dois *tricksters* em combate.

¹⁷⁷ *The buffalo people saw that this man was wakan.*

“The Hawk Woman”, próxima história de *Dreams and Thunder*, tem o guerreiro Dakota Cetan, conhecido como o Espírito do Falcão, como herói. Também é uma lenda recontada e reforça a ligação do índio com a terra: na história, Cetan é auxiliado por um rato do campo, um leão da montanha, um falcão, uma cascavel e uma coruja a vencer a terrível ameaça da feiticeira Hawk Woman, sua própria irmã, que ataca e mata todas as pessoas em sua aldeia natal. Mostra também outros pequenos detalhes da cultura indígena, como o ato de defumar com grama doce para agradar à terra, entre outros.

“The Boy and The Rainbow” também segue a mesma linha de ensinar códigos de moral e de auxílio e também mostra a união entre homens e animais. O primeiro parágrafo ensina o significado de *medicine man* para uma audiência que não o conhece. Nela, o menino Huntka faz amizade com Coruja, mas exige demais de todos, além de usar erradamente a sacola de medicina do seu avô. Isso provoca um imenso castigo e o faz tornar-se uma gaiivota negra. Sobre o índio e a terra, é interessante se observar esse excerto: “Naqueles dias, meninos e meninas indígenas se lembravam de seu parentesco com todas as árvores, animais, com a terra e o céu.” (ZITKALA-ŠA, 2001, p. 37)¹⁷⁸

A próxima lenda, “Stone Boy and The Grizzly” recupera *Stone Boy*, o menino que nasce da pedra. Ele é um ser *wakan*, mítico e sagrado, nascido para ajudar as pessoas a pedido de uma mulher, que se torna sua mãe. Este conto traz diversos itens da tradição Dakota, como os números quatro e cinco – as quatro direções e a montanha sagrada: uma mulher vivia sozinha, pois seus quatro irmãos partiram para as quatro direções. As quatro direções são pontos sagrados da tradição Dakota. Stone Boy, o Menino Pedra, nasce para auxiliar essa mulher, e o faz durante quinze anos. Ele, então, sai pelo mundo, vive muitas aventuras, aparecendo aqui a questão da busca do herói por seu destino. No caminho, o Menino Pedra encontra quatro amigos, que encontram quatro esposas, assim como ele também encontra uma esposa, filha de seres *wakan*. Stone Boy destrói seu sogro e sua sogra, seres *wakan* que usam sua magia contra os seres humanos. Sendo uma criatura mítica, Stone Boy usa várias vezes seu poder de mudança de forma (*shapeshifting*) para vencer seus inimigos, transformando-se em pedra, por exemplo, quando flechas e outros ataques são dirigidos contra ele. No caminho, encontra seu poder, é auxiliado pelas forças dos seres trovões e dos ventos. Ao final, volta para a casa da mãe trazendo esposa e filho. Seus quatro tios também voltam para casa. Eles se tornaram seres-trovão, os ventos que voltam das quatro direções. Stone Boy retoma a tradição Dakota e, mais uma vez, prova o poder do índio em ser sujeito de sua vida, principalmente o

¹⁷⁸ *In those days, Indian boys and girls remembered their kinship to all trees, birds, animals, earth and sky*

poder da mulher indígena, que, ao orar sozinha, comove Wakan Tanka, que dá Stone Boy de presente a ela e ao mundo. Ele recupera os tios perdidos, mata um urso mau, vence dois seres que maltratavam a humanidade, e finalmente se casa e volta à casa de sua mãe. Pontos interessantes são os fatos de que Stone Boy não usa apenas de sua força e destreza como caçador para matar o urso e os dois seres mágicos, mas também de sua inteligência e sua piedade, dando-lhes a chance de mudar antes que ele tome a atitude extrema de matar. Nessa história, além de recuperar um herói Dakota em sua essência, a ação como sujeito também é das mulheres (tanto as cunhadas quanto a esposa de Stone Boy e, principalmente, a mãe), que oram e auxiliam os homens, colocando ênfase no herói, encaminhando-o à sua vitória.

Além de ressaltar poderes e rituais para cortejar moças neste conto, Zitkala-Ša também colocou música e letra de uma canção Dakota. No original do conto existe até mesmo a partitura dessa canção:

Enquanto sua carne estava cozinhando, os quatro queimaram grama doce e produziram seus *wotawe* (talismãs de medicina), rezando para o Grande Mistério que os abençoasse em sua missão. Eles cantaram uma canção, deixando suas sacolas de medicina enfileiradas: “*Ate, ma yu ju ju wo, cepaya ma yu ju ju wo*,” que traduzida quer dizer – Pai, me liberte, pai me liberte com orações. (ZITKALA-ŠA, 2001, p. 47)¹⁷⁹

A cerimônia de defumação com ervas é bastante conhecida até hoje entre os indígenas norte-americanos, especialmente entre os Dakotas. A sálvia branca é utilizada para a purificação, enquanto a grama doce é muito utilizada para a consagração de instrumentos para a comunicação com os espíritos e com os seres *Wakan*, especialmente o cachimbo, o tambor e os amuletos ou talismãs de medicina. A sacola de medicina (que é uma bolsa de couro de animal, geralmente decorada com contas, que varia de 5 a 30 cm e que contém os elementos mágicos – talismãs – representando os ancestrais ou os espíritos animais e vegetais que auxiliam o dono da sacola, como, por exemplo, pequenas pedras, plantas, pele, pelo, ossos garras, dentes, penas, ou outras partes dos animais totêmicos guardiões) e os talismãs também são instrumentos difundidos até o presente entre os indígenas em geral e entre os *medicine persons* em particular e são utilizados especialmente para proteção e para atrair coisas boas, como saúde, ou até para conquistar um amor.

¹⁷⁹ *While their meat was cooking, the four burned sweet grass and produced their wotawe (medicine charms) praying the Great Mystery to bless them in their undertaking. They sang a chant, laying their medicine bags in row, “Ate, ma yu ju ju wo, cepaya ma yu ju ju wo”, which interpreted, “Father untie me, father untie me with prayers.”*

Assim, além de recuperar elementos da tradição oral, como o herói *Stone Boy*, este conto traz uma visão da religião indígena e também a enriquece a linguagem com citação de músicas na língua Dakota, acrescida com a tradução, para aqueles que não a conhecem.

O conto, “The Making of Thunder People”, apresenta Wakinyan, o Pássaro do Trovão, ou O Alado. Wakinyan é um ser central na crença para o Povo Dakota: ele é a voz do trovão e do relâmpago e toma uma mulher humana, com quem tem um filho. A mulher abandona a criança com seu irmão mais novo, Tahince Iheya. Wakinyan leva o jovem cunhado e o filho para a terra do povo trovão. Depois de auxiliar o Wakinyan e seu povo a vencer um monstro, Tahince-Iheya, o Dakota nobre se torna o chefe do povo trovão e do vento. O conto tem como base, então, além de uma das tradições mais caras do povo Dakota, sua própria nobreza e dignidade, quando Tahince-Iheya se torna o chefe dos espíritos mais poderosos da natureza, o povo-trovão. Na lenda recontada no filme *Dream Keeper* (2003), Thunder Boy, o filho de Wakinyan é arrebatado pelo pai porque o menino apanha da avó por fazer uma traquinagem. Trata-se de uma variação Haudenosaunee (ou Iroquesa) da lenda.

A seguir, “Zicha, the Squirrel, and Iktomi” é a típica história do anfitrião grosseiro: Iktomi vê Zicha, o esquilo, matar sua filha, que depois sobrevive, e retirar um talho de carne do próprio corpo sem dor e nem cicatrizes, para alimentar seus hóspedes, e Iktomi, movido por sua inveja e por seu desrespeito aos cerimoniais sagrados, tenta imitá-lo, primeiramente matando sua filha e depois se suicidando ao tentar arrancar de si um pedaço de carne. Como foi dito, o *trickster* ensina como a audiência deve agir por meio de atitudes em contrário: ao desrespeitar as normas do bem receber com Zicha, Iktomi paga um preço muito alto, matando a si mesmo e parte de sua família.

“The Witch Woman” e “The Squirrel and His Double”, que seguem, são duas versões da mesma história. A primeira versão, “The Witch Woman”, mostra a reconstituição e a ourivesaria de Zitkala-Ša: ela mostra os animais e Iya aparece novamente e, pela primeira vez, ele não é totalmente mau como nos outros contos, pois auxilia o herói sem nome da história a vencer a bruxa que aterrorizava um grupo de mulheres. Trata-se de uma lenda de origem, tanto sobre o monstro aquático chamado Unktehi, a bruxa transformada por artes de Iya, quanto do rio Missouri, que também surge graças à fissura que Iya faz à terra para defender-se da fúria da bruxa e de seus ataques.

Em comparação, “Squirrel Man and His Double” foi utilizado como material inicial para “The Witch Woman” e foi transcrito de forma direta da linguagem Dakota, provavelmente por algum ancião informante. As histórias são parecidas, e o número quatro também é recorrente: quatro seres chegam para auxiliar o “duplo” do Homem Esquilo – um

urso, um urso negro, uma pantera e um gigante. Iya não é mencionado, mas o gigante toma seu lugar, agindo da mesma forma. O problema do duplo (pessoas iguais, uma boa e outra má, e o nó do enredo se desenvolve com o mau tentando tomar o lugar do bom) é trabalhado nessa história também. O final de “Squirrel Man and His Double” traz marcas próprias da oralidade, como nas fórmulas finais dos contos de fada, mostrando sua transcrição a partir de outro contador de histórias: “É o fim. Prima, eu contarei uma a mais novamente, mas é apenas uma história comum, assim dizem. O primeiro povo é o que dizem, prima. Não é uma história popular, mas é uma tradição oral, dizem.” (ZITKALA-ŠA, 2001, p. 85)¹⁸⁰

Um ponto interessante sobre o fechamento da história mencionado acima é o informante se referir às personagens da história como o primeiro povo, ou seja, os criadores e heróis do povo Dakota, além dos povos não humanos, chamados também de primeiros povos. Outro momento digno de nota é o fato de o informante saber que esse tipo de história faz parte do que seria a tradição oral, mas também em um rótulo atribuído por outras pessoas – assim dizem.

A próxima história, “Child Dancer - Pi-Yeh-Kah-Nump- transfigured”, sai do terreno das lendas, sejam elas transcritas ou recontadas, e passa para a realidade do indígena contemporâneo a Zitkala-Ša, sendo de sua autoria.

A narrativa ocorre em dois tempos distintos: o primeiro quando Pi-Yeh-Kah-Nump (Mais Doce que Açúcar) é uma criança cheia de vida e de certa forma mimada pelos pais. Esta parte do conto mostra um momento particularmente feliz na vida de Pi-Yeh-Kah-Nump, quando uma anciã da tribo veio pedir um enfeite cerimonial à família da pequena em nome dela. Como foi visto em “Impressions”, é comum que forasteiros ou pessoas da tribo peçam algo a outras pessoas em nome dos entes queridos, vivos ou mortos. É um protocolo que garante que o desejo daquela pessoa seja atendido. Assim, a anciã pediu em nome da filha e agradeceu o presente recebido cantando o nome da filha da família, como era costume. Logo a tribo toda foi reunida pelo canto cerimonial e todos cantavam o nome de Pi-Yeh-Kah-Nump. Até esse momento, um idílio é descrito sem a presença do homem branco e baseado nas antigas tradições de compartilhamento entre os membros da tribo. Então, há uma transição de 100 anos. E a mesma pessoa, Mais Doce que Açúcar, é encontrada agora centenária. A realidade mudou sobremaneira, embora o passar dos anos seja silencioso: agora há uma reserva, e todos os conhecidos que mimavam a menina de cinco anos e cantavam seu nome morreram.

¹⁸⁰ *That is the end. Cousin, I will tell one again but it is just a common story, they say. The first people story is what it is they say, cousin. It is not a folk but it is an oral tradition, they say.*

O narrador lamenta a criança ter sido mimada, pois agora ela se rebelava contra o fato de que todos os seus familiares e conhecidos haviam morrido e que ninguém mais satisfaria seus desejos. Ela não é mais a criança, e seu orgulho a impede de pedir ajuda a outros, como as pessoas faziam anteriormente com sua família. Nesse momento, sabe-se que se trata de uma reserva, o cenário da segunda parte da história. Outra informação relevante é o desgosto da personagem ante a situação de ser sustentada pela parca caridade do governo: “Seu nome ainda está na lista de Ração Tribal. Cada mês ela recebe sua escassa porção de amargura de espírito.” (ZITKALA-ŠA, 2001, p. 88) ¹⁸¹

A vida nas reservas era pouco mais que um aprisionamento: sem ter terras suficientes para produzir o sustento, e muito menos locais para caçar e pescar, a maioria dos índios padecia de depressão ou tristeza crônica por não poderem fazer nada, pois tudo lhes era proibido, inclusive seus próprios rituais religiosos. Porém, pior que isso, eles eram obrigados a conviver com seu orgulho alquebrado por dependerem do alimento e das roupas enviadas pelo governo, cada vez mais escassas e de menor qualidade. Além disso, havia a presença e o detrato de guardas e agentes, índios e brancos corruptos e aproveitadores, além dos comerciantes de armas e de uísque, que viciavam e aliciavam os homens da reserva. O alcoolismo e o suicídio são problemas gravíssimos nas reservas ainda hoje, a ponto de ONGs serem criadas para tratar com o problema.

Voltando ao conto, a velha Açúcar vivia na borda da reserva, acompanhada de cães mestiços com lobos. E o presente da narrativa coloca a velha indo buscar sua ração mensal na agência da reserva, parando com seu cavalo e seus cachorros na entrada da agência, onde a distribuição mensal estava ocorrendo. Pessoas se acotovelavam pela miséria de alimentos vindos do governo. Ela olha tensamente às pessoas que estão ali, mas ninguém a ajuda. Ninguém fala uma palavra. Nesse momento, o leitor se depara com o poder de ação por parte da protagonista: ela se transfigura e, em um momento de epifania, fala e age raivosamente, mas com propriedade. Ela se dirige aos índios que se acotovelavam pela ração do governo com as seguintes palavras: “Vocês me lembram de um curral de gado teimoso! Vocês andam em círculos por uma esmola que nem sustenta nem enriquece vocês. Se seus nobres ancestrais pudessem vê-los agora, eles lamentariam, cortariam seus cabelos, e gritariam alto, como o faziam pelos mortos.” (ZITKALA-ŠA, 2001, p. 90) ¹⁸²

¹⁸¹ *Her name is still on the Tribal Ration Roll Each month she draws her scanty portion in bitterness of spirit*

¹⁸² *You remind me of a corral of balky herds! You mill around in circles for a dole that neither fills nor enriches you. Could you noble ancestors see you today, they would mourn, cut their hair short and cry aloud as for the dead.*

Esse momento de epifania tem a nota da autora, Zitkala-Ša, e sua própria opinião sobre as vidas nas reservas. Raymond Bonnin, seu marido, foi agente indígena em diversas reservas e enfrentou a corrupção e as dificuldades que as tribos passavam ali, com ração escassa e nenhuma forma de vencer a burocracia e o descaso do governo, além dos brancos que roubavam a pouca terra dos índios em troca de uísque e de armas obsoletas. Além disso, a passagem dialoga com diversas partes da história autobiográfica da autora, como no momento em que ela se coloca e às outras crianças da escola como “animais tangidos”.

Continuando o ápice da história, ela passa pela multidão atônita com uma faca em punho, pega sua ração, pega mais algumas caixas e latas vazias do fundo da agência de administração da reserva, sobe com dificuldade em seu cavalo e desaparece no horizonte. O narrador onisciente diz que ela se vai, sem ser cantada ou adornada, numa referência às canções com as quais os mais velhos a homenageavam na primeira parte da história. Ela não ganha adeuses, mas se move “Desdenhosamente para longe da agência e de sua multidão de vagabundos tão detestados por ela.” (ZITKALA-ŠA, 2001, p. 91)¹⁸³

Assim como “Impressions of an Indian Childhood”, esse conto retrata a queda do paraíso e assim como “School Days of and Indian Girl”, condena o descaso do homem branco para com o indígena, agora dirigido a outra realidade: a reserva. Em contraste com “Impressions”, a reserva não é o paraíso, mesmo um paraíso visto pelos olhos ingênuos de uma criança, mas um inferno. Mas algo fica suspenso no ar: a primeira parte teria passado também em uma reserva, e a menina estaria sendo protegida como a pequena narradora protagonista de “Impressions”? A questão não é respondida, inclusive não há menção específica do lugar citado na primeira parte. Apenas se sabe que a tribo age com seus costumes antigos, como cantar o nome dos filhos das famílias para se conseguir auxílio. Também se mostra o respeito aos mais velhos e às crianças. Aqui também há o contraste entre a cultura antiga, muito mais rica e satisfatória socialmente, e a nova cultura trazida pelo homem branco aos indígenas. Porém, com o passar dos anos e com o envelhecimento da personagem, vê-se o desrespeito aos idosos, além da falta de perspectiva e de educação geral da população indígena mais jovem da reserva: ao mesmo tempo em que perderam os parâmetros dos costumes tribais antigos, não ganharam novas perspectivas no mundo dos brancos. Os jovens índios da reserva é que estão “suspensos entre dois mundos, sem fazer parte de nenhum deles”, parafraseando a própria Zitkala-Ša referindo-se a si mesma em “An Indian Teacher Among Indians”.

¹⁸³ *Disdainfully away from the Agency and its idle mob of hangers-on so much detested by her.*

Entretanto, “Mais Doce que Açúcar”, a protagonista, é também uma das heroínas da autora, mesmo que tenha agido com origem no desespero de ver sua situação e da tribo, e sem perspectiva de vencer o *establishment*, ela é forte e tem coragem de dizer verdades diante da população da reserva. Trata-se de índios passivos esperando a esmola do governo que apenas os impedirá de morrerem de fome, mas não lhes trará nenhuma perspectiva de melhora em qualquer aspecto de suas situações, e muito menos dignidade. O nome soa irônico, visto que Mais Doce que Açúcar se torna velha, amarga e desesperançada. Ela luta com suas armas, sua língua ferina, sua capacidade de se adaptar, sua ligação com a natureza (os lobos e os cavalos), que têm uma participação importante na história. Os animais que acompanham Açúcar são as personagens tratadas com mais carinho e mostram um entendimento e respeito para com a protagonista, que falta a todos os seres humanos da história.

Porém, o desfecho é pessimista. A história é inacabada, deixando à imaginação do leitor o que acontecerá à centenária índia depois de seu ato de rebeldia. Este conto tem características realistas amargas, quase naturalistas, marcando um cruel contraste com as histórias prévias do mesmo livro, nas quais o índio caminhava em um mundo apenas povoado por outros índios e pelos seres sagrados da religião indígena, com os quais interagia. O final é igualmente realista: a “mocinha” não vence os vilões e depois cavalga para o pôr-do-sol com seu herói num cavalo baio. Ela cavalga para um destino incerto, capengando, velha e desesperada, cercada pelos únicos amigos que lhe restaram, os animais. Aqui, indiretamente, o branco envenena e destrói a vida da personagem principal e da tribo, que também perde seu paraíso e é jogada na reserva, local que não traz nenhum crescimento e prende o índio independente e o desrespeito é a norma.

Um ponto para a análise do conto é seu nome, “Child Dancer, Pi-Yeh-Kah-Nump Transfigurada”, referência bíblica da transfiguração da personagem protagonista: ela muda de aparência, como Jesus no Monte das Oliveiras. Por um segundo, ela recupera a glória de sua infância e mostra sua força, a partir de um momento de revolta, para depois retornar ao seu antigo eu, centenário, decrépito e dependente da caridade do governo. Além de ser uma crítica à política das reservas, este conto configura também uma amarga crítica aos indígenas que aceitavam as imposições do governo sem questionamento, perdendo sua dignidade. O mais interessante é o uso de uma referência ao sagrado cristão para mostrar a “verdadeira face” de uma indígena.

Seguindo a mesma linha, o conto seguinte de *Dreams and Thunder*, “The Search for Bear Claws, the Lost School Boy”, retrata também um período em que índios e eurodescendentes viviam e sofriam seus conflitos e narra a história do pequeno Garras de

Urso (Bear Claws), que desaparece da *Boarding School*, e dos esforços de seus pais e de toda a tribo para encontrá-lo. O desfecho é, ao mesmo tempo, surpreendente e igualmente trágico: o *medicine man*, o curandeiro da tribo aponta o caminho para que o menino seja encontrado pela indicação de sinais da natureza, como o uivo de um lobo, entre outros. A família encontra o pequeno fugitivo da escola e, nesse momento, descobre que ele fora soterrado pela neve e havia morrido. O fim é contundente e feroz: “Sob o cobertor de neve, eles encontraram o corpo do menino fugitivo. Pequeno Garras de Urso havia ido para onde os internatos não mais poderiam torturá-lo.” (ZITKALA-ŠA, 2001, p. 96)¹⁸⁴

Trata-se de um ataque frontal a instituições como as *boarding schools*. A história dialoga firmemente com “The Soft-Hearted Sioux”: ambos os protagonistas foram para escolas indígenas e sofreram as consequências de seus atos. Ambos tiveram um final trágico que culminou em suas mortes, mesmo que ambas as mortes não sejam descritas com detalhes (o narrador de “Soft Hearted Sioux” morre depois do final da história narrada por ele, enquanto que o pequeno Bear Claws morre num período indefinido entre sua fuga e o momento em que seu corpo é encontrado). Outra similaridade é a presença do *medicine man* representando a tradição: enquanto o *medicine man* de “Soft-Hearted Sioux” defende sua tribo afastando-se do narrador por seu desrespeito às leis tribais, o *medicine man* de “Bear Claws” encontra o pequeno fugitivo, sendo a única esperança da família. Bear Claws se perde e morre por haver se separado de sua tribo. Ambos os protagonistas, então, pagam com suas vidas por se afastarem da tradição tribal. A família de Bear Claws procura ajuda dos brancos para saber do estudante fugitivo e é destrutada por eles. A *boarding school* mostra todas as suas facetas ruins: professores que não se preocupam com seus pupilos e estão sempre prontos para dar uma surra, crianças que preferem a morte e a fuga a ficarem nas escolas, a distância entre as tribos e as escolas para dificultar as fugas.

Novamente, a neve é o símbolo da frieza e da dominação branca e traz sofrimento e morte ao indígena: o branco da neve era o cobertor frio e assassino que estava mantendo o pequeno Garras de Urso preso. A morte, entretanto, configurou-se na sua libertação. A escrita da autora é impressionista, ou seja, ela não recria a história em seus detalhes, mas uma sensação de destino, de que tudo aquilo seria necessário para a recriação e o forjar da própria identidade dos índios. Neste sentido, as injustiças, castigos e horrores da escola de “School

¹⁸⁴ *Under the snow blanket they found the run-away school boy's body. Little Bear Claws was gone away where boarding schools can no more torture.*

Days” seriam, também, na verdade, uma metáfora para a situação de Wounded Knee¹⁸⁵, uma vez que Zitkala-Ša faz tantas referências ao frio e ao túmulo que seria a escola. Ao sonhar com tribos dançando em “A Dream of Her Grandfather” e ao defender as danças nas calmas noites dos acampamentos, índios dançando livremente, ela recria um reverso de Wounded Knee, pois o massacre aconteceu não apenas por causa da dança, e sim pelo ideal da recuperação das tradições, incluindo as danças destruídas pela proibição de seu acontecimento e pelo massacre, cujo ponto inicial foi a execução da *Ghost Dance*.

Os mortos estão nos campos, velhos e crianças estão mortos na neve, como a foto que mostra o líder dos Oglala Sioux, Big Foot, abaixo, em uma pose grotesca. Mas a garota está em uma tumba, enterrada viva no frio da escola em “School Days”, assim como Bear Claws. A pedagogia de Zitkala-Ša previa a sobrevivência, ou um tipo de sobrevivência, por meio da convivência entre gerações, entre os grupos que viveram antes das reservas, em uma relação dialógica na qual estes grupos conseguiriam preservar seu conhecimento e encontrar articulação em contextos modernos. “The search for Bear Claws” mostra outra metáfora: o menino saiu da tumba – a *boarding school* para se libertar dela por meio da morte na neve. Pode-se observar aqui uma alusão quase clara a Wounded Knee, com seus corpos jogados e congelados na neve, ao lado de uma igreja, dois dias após o natal (Figuras 25 e 26 - BROWN, 1970).



Figura 25 e 26 – Fotografias do massacre de *Wounded Knee*, em 1890. À direita, Blackfoot, o chefe Sioux do grupo exterminado. (BROWN, 1970)

¹⁸⁵ Riacho que serviu como cenário para o maior massacre indígena: ainda ressentidos pela derrota da Sétima Cavalaria de Custer por Touro Sentado em *Little Big Horn*, os soldados abriram fogo contra 350 homens, mulheres e crianças Sioux chefiados por Big Foot, quando se dirigiam à reserva de Pine Ridge para se entregarem. A acusação é que eles estariam executando a Dança Fantasma (*Ghost Dance*), iniciada pelo homem sagrado Paiute chamado Wovoka, que prometia a volta do búfalo e dias mais felizes aos indígenas para os grupos que a dançassem. Mais de 300 pessoas morreram, entre elas Big Foot. Vinte e cinco soldados morreram, vítimas de seu próprio fogo cruzado.

O próximo conto, “Prayer of Pe-Snija – Shriveled-Top” encontra-se inacabado em *Dreams and Thunder*. Mesmo assim, pela escrita, pode-se observar que dialoga com “Child Dancer” ao falar da “esmola do governo” aos indígenas da reserva. Porém, a história se aprofunda mais na questão do poder dominador da igreja e do governo, além de explicitar os meios de coerção que o poder lança mão para conseguir o controle sobre os indígenas, e da terrível lógica dessa coerção: “O agente do governo contou à nossa tribo que eles deveriam ir à igreja e ouvir os sermões. Se ousassem desobedecer, eles teriam de responder à bandeira. O agente apontou uma garra como um dedo para aquela bandeira, e eu entendi todo seu significado: soldados seriam enviados para nos matarem e a nossos filhos.” (ZITKALA-ŠA, 2001, p. 98)¹⁸⁶

O narrador do conto não é identificado, como na maioria das histórias: apenas se sabe que é um habitante da reserva. A descrição raivosa e aguda dos acontecimentos mostra uma pessoa observadora e consciente dos problemas e do ataque à dignidade do indígena. A história acaba no momento da introdução da personagem Pe-Snija, com uma nota de Jane Hafen de que a segunda parte do conto foi perdida.

A próxima narrativa, “Dreams”, descreve diversos sonhos em detalhes. Primeiramente, deve-se lembrar da importância que os indígenas atribuíam aos sonhos. Em segundo lugar, veem-se vários fatos parecendo ser dotados da inverossimilhança onírica, como imagens que aparecem e desaparecem. Por outro lado, é importante observar dois símbolos importantes constantes no relato: a questão do encontro entre índios de diversas tribos no relato do primeiro sonho, e a questão do domínio da linguagem – no caso do sonho, a linguagem Sioux que, mais uma vez, garante a autonomia e a identidade indígena. Esta mesma imagem onírica pode ser recuperada em ‘The Devil’, de “School Days”, quando o demônio cristão não podia atacar a mãe da pequena narradora-protagonista porque não conseguia falar sua linguagem.

O outro ponto é a presença de mulheres líderes – politicamente participantes – as feministas de classe média que surgiam na época de Zitkala-Ša. Esta presença é notável pelo fato de que a luta pelos direitos da mulher indígena sempre foi importante para a defesa dos indígenas. No sonho, elas possuíam o poder de controlar as figuras que apareciam e desapareciam e, no fim, passaram esse poder à narradora. Este sonho também recorda outro registro onírico da obra de Zitkala-Ša: o sonho do chefe High Flier no conto “The Widespread

¹⁸⁶ *The government agent told our tribe they must attend the church meetings, that they must listen to the sermons, if they dared to disobey, they would have to answer to the flag. The Agent pointed a claw like a finger at that flag, and I understood his full meaning. Soldiers would be sent to kill us and our children.*

Enigma Concerning Blue Star Woman”, no qual as mulheres dos EUA, lideradas pela própria Estátua da Liberdade, iniciavam um período de esperança para o mundo.

A próxima parte de *Dreams And Thunder* é composta de poemas, com estilo mais reflexivo pela autora. Eles serão discutidos em seu conjunto. The “Red Man’s America”, “The Iris of Life” e “The Indian’s Awakening”, especialmente o primeiro e o último, são transcrições em forma de poema das reflexões do tipo ensaio, sentimentais e subjetivos, apresentando diversos gêneros textuais que já foram vistos, por exemplo, em “Great Spirit”.

O último poema é de interesse narrativo especial, “A Sioux Woman’s Love for Her Grandchild” narra a história de uma tribo que foge das tropas de Custer pouco antes da batalha de Little Big Horn, maior derrota do exército norte-americano contra Touro Sentado e outras tribos da nação Sioux. O poema é um recorte desta fuga, falando sobre uma anciã que procura desesperadamente por seu netinho. Este netinho ficou para trás ou se perdeu no deslocamento das tribos para um lugar a salvo. Como as tropas do exército seguiam os indígenas bem de perto e atacavam os que sobrassem, a probabilidade de a criança ter sido capturada ou morta era imensa, e o mesmo destino aguardava a velha senhora, pois ela estava indo ao encontro das tropas do exército, sem o auxílio do restante da tribo, num sacrifício final de sua própria vida para salvar a criança que tanto amava. Esta mulher demonstra a capacidade de ação e a consciência de tantas outras personagens criadas por Zitkala-Ša ao longo de seu trabalho: ela, embora simples e sem forças, luta para salvar seu amado, mesmo sem ter a força de Tusee, de “Warrior’s daughter”, ou os instrumentos da ativista sem nome de “A Dream of Her Grandfather”. Mais que tudo, essa avó nos traz a lembrança da mãe de “The Toad and the Boy”, de *Old Indian Legends*, história na qual a mãe não desiste de achar seu filho raptado por uma sapa e, ao final, acaba recompensada por sua persistência ao encontrar a criança depois de dez anos. Porém, diferentemente da história infantil, o destino da avó, como o de Mais Doce que Açúcar, torna-se nebuloso e nada promissor. Em seguida, a última parte de *Dreams and Thunder* é a “Sun Dance Opera”.

3.5.1 *The Sun Dance Opera*

Sun Dance – Hunka Lowapi para o Dakota – ou Dança do Sol é uma cerimônia característica dos povos indígenas das planícies e dos planaltos, entre eles os Shoshone, Ponca, Lakota, Dakota, Cheyenne, Hidatsa, Arapaho, Crow, Blackfoot, Ute e Kiowa. Trata-se

de uma dança anual comemorativa do solstício de verão (Figura 27). Antigamente, a dança reunia tribos de uma mesma nação, ou de nações irmãs, que viajavam por muitos quilômetros para esse encontro. No total, a cerimônia tem a duração de 16 dias, sendo quatro dias de preparação dos dançarinos e do local, quatro dias de preparação da dança e dos objetos cerimoniais, como a árvore, a casa dos espíritos e a tenda da lua, quatro dias de dança efetiva, e mais quatro dias para retirada de todos os objetos sagrados e limpeza do local. A cerimônia varia de nação para nação em alguns de seus aspectos, mas é sempre uma comemoração de reencontro da comunidade, época de definir assuntos importantes, ou apenas rever os amigos de outras tribos. Também, nesses encontros, alianças, casamentos e outros atos comunitários eram aprovados e anunciados; também ocorre a educação de jovens pelos mais velhos, orientação dos *medicine men*, e assim por diante. Na parte religiosa, a cerimônia marca dois momentos importantes: o agradecimento da comunidade ao Sagrado, *Wakan Tanka*, ou o Grande Mistério para os Dakotas pela alimentação e pela vida, no início de um novo ciclo anual para os povos, assim como o pedido de novas bênçãos e cura ao Grande Espírito, além do cumprimento de votos e pedidos de oração para o novo período que se inicia.



Figura 27 – Pintura feita por um dos dançarinos da Dança do Sol, M. L. Hawk, representando cerimônia e sua simbologia de ligação entre o céu e a terra. Observe as cores das quatro direções.

Esta obra é a única ópera composta por um indígena, com tema indígena. Neste trabalho, ela utiliza um dos maiores símbolos de erudição europeia para falar de um tema essencialmente sagrado ao indígena. Ela a compôs em dupla com um jovem professor de música de Vernon chamado William Hanson. O enredo da ópera é um triângulo amoroso

clássico entre o guerreiro Sioux Ohiya, sua amada Winona, e um Shoshone, Sweet Singer. Ohiya busca a aprovação do chefe Ute para casar-se com sua filha, Winona, completando o teste de resistência e abnegação que é a *Sun Dance*.

Seu rival e chefe de música na Dança do Sol é *Sweet Singer*, que também procura ganhar o coração de Winona. As mulheres da tribo (Gossips e Blue Necklace) e o palhaço sagrado (Heyokah) Hebo tomam o lado de Ohiya, que entalha uma flauta para cortejar Winona (costume comum aos povos Sioux e Ute) e faz uma serenata a ela. Sweet Singer oferece presentes ao pai de Winona por sua mão em casamento, mas ela o rejeita. Enquanto Ohiya completa seu teste, Sweet Singer morre e é carregado pelas Bruxas da Noite. Sua sombra aparece em um penhasco próximo. O Chefe dá sua filha a Ohiya. Na última versão da ópera, apresentada na Broadway em 1938, ano da morte de Zitkala-Ša, há mais uma personagem: uma donzela Shoshone a quem Sweet Singer seduz utilizando folhas mágicas, as “folhas do amor” roubadas de um *medicine man* e que o segue até a Sun Dance. Após ser desprezada novamente, ela se torna uma das feiticeiras da noite e leva Sweet Singer, pois ele havia cometido maldades.

Hanson, em seu livro *Sun Dance Land* (1967), a respeito da criação e execução da ópera, afirma que a ideia de retratar a *Sun Dance* foi de Zitkala-Ša. A ópera, de certa forma, escondeu o real significado e os detalhes mais sagrados da dança, pois se trata de um ritual de autossacrifício feito em nome da tribo. Os dançarinos são escolhidos ainda no ano anterior, passando por uma longa seleção e treinamento, tanto no decorrer do ano quanto nos dias que antecedem à dança, e não podem fazê-lo com um propósito próprio, mas sempre em benefício de outra pessoa da tribo, ou da comunidade em geral. Como é uma cerimônia que pressupõe o autoflagelo de ser preso a uma árvore pela pele, a *Sun Dance* é vista como selvageria pelos euroamericanos, especialmente pelos missionários, que tentaram fazer os indígenas abandonarem a cerimônia. A Dança do Sol foi uma das primeiras cerimônias proibidas pelo *Indian Act*. Sobre o assunto, LAUBIN (1977) afirma:

Era a severidade da autotortura, claro, que horrorizava os observadores brancos. Eles não compreendiam a atitude do indígena, ou quão pobre de fato era oferecer possessões materiais como oferenda de gratidão pela ajuda espiritual. Todas as coisas possuídas vinham do Grande Mistério em primeiro lugar. Oferecê-las a ele era apenas devolver o que lhe pertencia. Então, o único sacrifício sincero que um homem poderia fazer era o de seu próprio corpo e sangue. (LAUBIN, 1977, p. 275)¹⁸⁷

¹⁸⁷ *It was the severity of the self-torture, of course, which horrified and shocked the white observers. They did not understand the Indian attitude or how that according to the ancient belief it was a poor sacrifice indeed to offer material possessions as a token of gratitude for the supernatural help. Possessions all came from the Great*

Em algumas tribos ou Danças do Sol específicas, as mulheres não precisavam doar seu sangue na cerimônia ou serem atadas à árvore sagrada por suas peles, porque estas doavam seu sangue a terra quando tinham filhos ou quando menstruavam, mas os homens precisavam fazer esse sacrifício pelo menos uma vez na vida, para que pudessem oferecer seu sangue em benefício da comunidade e da Terra e assim merecerem um status de dignidade perante o grupo. A última celebração da Dança do Sol, registrada oficialmente entre os Sioux, ocorreu em 1882 e seu registro se deu exatamente devido à interferência do exército norte-americano em sua proibição. Algumas outras clandestinas ocorreram depois disso, das quais não há registro. Além da suposta selvageria, o exército temia a reunião de muitas pessoas com raízes culturais em comum, pois isso poderia ser a causa de rebeliões e guerras (LAUBIN, 1977).

A proibição oficial veio em 1904, porém, de modo implícito, as danças e cantos indígenas continuaram, bem como quase todas suas manifestações culturais. Isso também ocorreu de acordo com o trabalho do *trickster*, pois os indígenas continuavam fazendo suas cerimônias, por exemplo, disfarçadas nos shows circenses com aspectos de sua vida, como o Show do Oeste selvagem de Buffalo Bill, que contou com várias figuras de importância para o povo Sioux, como Alce Negro, Touro Sentado, Cavalo Doido e Urso em Pé. Apenas após a década de 1920, as restrições foram amenizadas, mas cessaram de existir no final da década de 60 e início da década de 1970. Atualmente, várias tribos e reservas voltaram a celebrar a Dança do Sol anualmente, como os Oglala (Sioux), os Cheyenne, os Ute, os Crow e os Shoshone (GILL e SULLIVAN, 1992).

Os primeiros dias da Dança do Sol envolviam o encontro das tribos e das comunidades, enquanto os dançarinos eram preparados e instruídos secretamente, além de jejuarem e participarem de diversos rituais de purificação, como a Tenda do Suor. Doações e partilhas eram feitas. Um grande acampamento era montado para acomodar todos os visitantes, e os campos da *Sun Dance* são lugares extremamente sagrados para os Lakota e Dakota e não poderiam ser utilizados para nenhum outro propósito.

Além da tenda dos dançarinos, vários outros locais comunitários eram construídos, como a casa dos espíritos e também tendas especiais para reunião dos chefes e *medicine people*, locais de atendimento para a cura e instrução, acentuando o cunho religioso e social da cerimônia. Havia também tendas do suor, para que todos os participantes da *Sun Dance*, não apenas os dançarinos, pudessem se purificar. No quinto dia de preparação, uma árvore de *cottonwood* (uma árvore da família dos choupos) é escolhida por quatro jovens guerreiros.

Mystery in the first place; to offer them to him was only to give back his own. So the only sincere sacrifice a man could make was of his own body and blood.

Esta árvore é retirada cerimonialmente, carregada com todas as honras pelos dançarinos e pelos batedores que a localizaram e seguida pelos demais participantes. Os galhos e as folhas são mantidos para colocar as oferendas da sociedade, e mais tarde o tronco será usado como poste no qual os candidatos prenderão cordas nas pontas das quais há madeiras que prenderão as peles de seus braços ou tronco. Os candidatos dançam até a pele se romper, o que ocorre geralmente no terceiro dia da dança e sétimo dia da cerimônia. Alguns permanecem ligados à árvore por apenas alguns minutos, outros por dias.

Outras danças, como a dança de agradecimento ao búfalo, e cerimônias, como a do cachimbo sagrado, também são realizadas nesse período, como forma de agradecimento e doação. Os dançarinos dançam em torno da árvore desde o período em que o sol nasce até o período em que ele se põe. Eles jejuam e participam de tendas do suor para purificação durante os quatro dias de dança intensa. Isso faz muitos dançarinos desmaiarem com fome, sede, exaustão, ou entrarem em estados alterados de consciência. Não há notícias de mortes ou ferimentos graves provocados pela dança, e isso significa que o Grande Espírito fica alegre com a oferenda.

Hanson e Zitkala-Ša apresentaram esta ópera pela primeira vez em uma reserva Ute, com atores Ute, em 1914, plena época da proibição das danças. O povo Ute também possuía a Dança do Sol como seu ritual sagrado, como a grande maioria das nações que viviam nas planícies, assim como os Shoshone e os Dakota. Há discussões a respeito do papel que Zitkala-Ša tenha tido na criação da ópera. Sobre isso, há uma resenha de N.L. Nelson, outro professor da BYU, citado por Smith (2001):

Foi ela que forneceu os elos perdidos que fizeram uma história da Sun Dance. Ela revisou o libreto, frase por frase, de forma que eles refletissem seu povo. Ela opinou na música dele (Hanson), quando era originada na verdadeira melodia indígena. Ela forneceu todas as ideias para as roupas magníficas – a maior e talvez a mais esplêndida coleção jamais reunida; ela treinou os dançarinos para que fossem fiéis aos mais altos e melhores ideais de seu povo. (SMITH, 2001, p. 22)¹⁸⁸

A *Sun Dance Opera* confirma-se, assim, como um momento de encontro entre as culturas europeia e indígena, misturando as duas tradições e desafiando as fronteiras destas duas culturas. A própria existência da obra é instigante: a *Grand Art*, cultivada entre as elites da Europa é agora mesclada a uma cerimônia sacrificial de suma importância para um povo

¹⁸⁸ *It was she who furnished the missing links that made a story of the Sun Dance, she who revised his poems, phrase by phrase, so that they should truly reflect her people; she who criticized his music, wherever it departed from true Indian melody; she who furnished all the ideas for the magnificent costumes--the largest and perhaps the most splendid collection ever brought together; she who trained the dancers and singers so as to be true to the highest and best ideals of her people.*

não europeu, considerada terror e tortura pelos próprios euroamericanos. O uso da Dança do Sol é desafiador de duas maneiras: a primeira era o fato de que a dança indígena fora oficialmente abolida de todas as reservas desde 1904, mas extraoficialmente, por meio do *Indian Act*, muitas décadas antes. A segunda, é que não foi utilizado um veículo cultural comum, mas elitizado para retratar-se uma manifestação supostamente selvagem. Os autores tentam cativar e transmitir uma mensagem a uma audiência de gosto europeu sobre a nobreza do povo indígena, mas não de uma forma estereotípica. Ao invés disso, eles constroem uma estrutura narrativa que o público-alvo possa compreender e identificar (um triângulo amoroso entre Winona, Ohiya e *Sweet Singer*), mas também informam sobre a cultura indígena. O libreto é construído de uma forma relativamente simples, não identificada com a forma normal e vívida pela qual Zitkala-Ša constrói seus textos escritos. Hafen (em nota a respeito da ópera no livro em que publicou o libreto - ZITKALA-ŠA, 2001) defende que o libreto usa de sentimentalidade e outras formas de identificação com a audiência branca que costumava assistir óperas, como pode ser visto em um excerto de uma Aria de Winona, *The Magic of the Night*: “Ohiya, sim, o bravo Ohiya – em sua serenata/ Eu passo pelo mundo da noite sem medos/ Ele vem para cantar o êxtase/ Ele vem para cantar sua serenata.” (ZITKALA-ŠA, 2001, p. 141) ¹⁸⁹

Como foi citado acima, há uma tendência geral em se acreditar que a *Sun Dance* foi exclusiva escolha de Zitkala-Ša, porque Hanson estava muito mais interessado na Dança do Urso. Ele de fato não apreciava a *Sun Dance*, um dos motivos pelos quais seus propósitos e detalhes foram tão atenuados na peça operática. Uma das maiores concessões da *Sun Dance Opera* com a relação à tradição indígena foi a omissão do propósito da dança em si. Na ópera, diminuiu-se o valor comunitário e religioso da dança. Algo que fica subentendido é que encontrar um companheiro para a filha do chefe é um dos propósitos da dança. Smith (2001) afirma:

A representação da prática nativa relacionada aos papéis de gênero parece estar ajustada na ópera, pelo menos em parte, às sensibilidades da audiência. O Guia Enciclopédico Smithsonian Dos Índios Norte-Americanos afirma que o casamento era “um laço tênue e temporário em todos os grupos Ute.” Escolher uma esposa era geralmente uma decisão individual, mesmo houvesse alguma influência dos pais na escolha dos primeiros casamentos.” (45) O Guia também menciona um elemento não comum de igualdade entre os sexos, que não se adaptava ao ponto de vista de Hanson e da audiência: “Como outras tribos da Grande Bacia, e diferentemente de quase todo o resto da América do Norte ocidental, os Ute tinham uma proporção igual de homens e mulheres xamãs.” (46) Pode-se deduzir disso que uma cerimônia da Dança do Sol provavelmente não deve ser feita para uma razão pessoal, como

¹⁸⁹ *Ohiya, yes, Ohiya Brave – in his serenade./ I pass into the nightworld unafraid./ He comes to chant ecstasy./ He comes to chant his serenade.*

ocorre no enredo da ópera. Além do mais, a noção de que o pai da noiva deve “dar” a noiva a seu pretendente, não era, de acordo com o Guia citado, essencial à cultura Ute. (SMITH 2001, p. 20)¹⁹⁰

Há outra situação importante na qual o uso dos padrões europeus entra no enredo principal: o frequente uso de termos folclóricos europeus, como Elfos e Fadas. “- Oh, povo fada – Povo do mundo noturno, ouça-me, eu rezo a ti.” (Refrão dos homens, Monólogo de Winona - ZITKALA-ŠA, 2002 p. 139)¹⁹¹

Referências da literatura Ocidental eram também visíveis, especialmente a presença das feiticeiras da noite. A começar pelo termo, feiticeiras não era termo comum para se chamar qualquer ser do mundo sobrenatural para o povo indígena, muito embora, depois do contato entre europeus e indígenas, o termo tenha sido adotado. A própria imagem das feiticeiras da noite lembra as Moiras, as deusas do destino, porque quando elas talham a imagem de algum guerreiro em um penhasco, este guerreiro irá morrer. As feiticeiras da noite também trazem à memória as figuras das bruxas de Macbeth, predizendo o destino dos participantes da dança. Porém, como já abordado, não foi registrada nenhuma morte na Dança do Sol original.

No lado indígena do acontecimento cultural que é a *Sun Dance Opera* em si, dois pontos se sobressaem: uma delas é a música, especialmente a percussão, e também a canção de amor recuperada por Zitkala-Ša, *Inkpata*, e que foi cantada em inglês e em Lakota durante a apresentação. Essa união de línguas é muito importante, e uma característica acentuada das obras de Zitkala-Ša. As danças foram treinadas por *Bad Hand*, um Sioux centenário que viveu com a autora depois de ficar anos vivendo sozinho nas montanhas. Ele lutou ao lado de Touro Sentado, em *Little Big Horn*. O uso de flauta para cortejar é também um elemento importante da contribuição do conhecimento indígena para a música da *Sun Dance Opera*. A flauta original utilizada na primeira apresentação da peça havia sido um presente de Raymond Bonnin, marido de Zitkala-Ša a ela.

¹⁹⁰ Representation of native practice relative to gender roles appears to be adjusted in the opera, at least in part, to the sensibilities of the audience. The Smithsonian's encyclopedic Handbook of North American Indians tells us that marriage was "a tenuous and temporary bond in all Ute groups." Choosing a spouse was usually an individual decision although parents had some influence in the selection for first marriages." (45) The Handbook also implies an unusual element of equality between the sexes, one that did not fit with Hanson's or the early audience's view: "Like other Great Basin tribes and unlike almost all the rest of western North America, the Ute had an equal proportion of men and women shamans." (46) One might infer from this that a sun dance ceremony would probably not have been undertaken for so personal a reason as is done in the opera's plot. Moreover, the notion that the bride's father must "give" the bride to her suitor was not, according to the later Handbook, essential to Ute culture.

¹⁹¹ O fairy Indian people – People of the night world, hear me, I pray to you. (Men`s Chorus – Winona Monologue - ZITKALA-ŠA, 2001 p. 139)



FIG. 1. William F. Hanson and Zitkala Ša (Gertrude Benson) from Hanson's *Sun Dance Land*, page 1. Courtesy of Photographic Archives, Harold B. Lee Library, Brigham Young University, Provo, Utah. William Willard, photographer. (MSS 299, H27, 1639).

102

Figura 28 - Hanson e Zitkala-Ša, do livro *Sun Dance Land* e também do artigo de Smith (2001).

Porém, a mais importante contribuição do indígena à obra e provavelmente a mais relevante contribuição de Zitkala-Ša não se encontra na linha narrativa ou no enredo principal, mas nas participações secundárias e nos acontecimentos e comentários periféricos e pelas personagens ligadas ao *trickster* presentes na obra. O primeiro evento a ser marcado nesse sentido é a figura da aranha. Como foi mencionado na análise de *Old Indian Legends*, a aranha é o símbolo de Iktomi, o principal *trickster* da nação Sioux. O texto também faz referência ao fato de Iktomi ser filho de Wakinyan, o Ser Trovão, chamado de avô na humanidade. O coral masculino canta “hi... Hi... Ho! Meu amigo, nunca mate uma aranha, nunca mate uma aranha sem dizer. Vovô trovão matou você. Má sorte. Avô trovão não está. Má sorte para você...” (ZITKALA-ŠA, 2001 p. 135-136)¹⁹²

Matar uma aranha era um tabu para praticamente todas as nações, seja por causa da aranha ser o símbolo de Iktomi e suas variantes, seja porque a aranha era a contadora de histórias, aquela que tece os destinos da humanidade, a avó. Na *Sun Dance Opera*, além dessa menção ao filho de Wakinyan, Iktomi, a representação direta deste último no mundo material, o *Heyokah*, palhaço sagrado também aparece. Além dele, há comentários típicos de um *trickster* feitos pela personagem Gossips, mas que não são desenvolvidos.

¹⁹² hi... Hi... Ho! My friend, never kill a spider, never kill a spider without say. Grandfather thunder killed you. Bad luck. Grandfather thunder's out. Yes, bad luck for you.

Começando por Gossips, vejamos alguns dos comentários típicos de um *trickster* realizados pela personagem, ao confundir e misturar ideias e palavras:

Vamos tentar agora até que ele, até que ele morra. *Blue Necklace* aqui, e Hebo para se livrarem dele. – Nós vamos morrer – *Blue Necklace* aqui, e Hebo para livrar nossa tribo dele. Amaremos ele – importunaremos e agradaremos ele – dia e noite – até que sua vida seja um fardo, até que ele nos deixe aqui em paz. Amaremos ele. Importunaremos ele. Agradaremos ele, o Shoshone. Nós cuidaremos dele / nós assombraremos ele. Oh, fora com ele. Fora com o Shoshone. (*We will love him - ZITKALA-ŠA*, 2001 p. 133)¹⁹³

Infelizmente, as duas personagens, Gossips e *Blue Necklace*, não são bem desenvolvidas na trama, muito embora uma das características marcantes do *trickster* de utilizar a linguagem para confundir e divertir seja bem clara acima. Porém, a outra personagem com características de *trickster* é bem desenvolvida: Hebo, o *heyokah*, e é necessário que se faça uma análise mais precisa. O *heyokah* é um tipo específico de *trickster*. *Heyohah*, ou o palhaço cerimonial sagrado indígena é escolhido por meio de sonhos com o Ser Trovão, *Wakinyan*, ou com o próprio Iktomi. A forma de cura do *heyokah* é o riso e as atitudes opostas ao que se espera. Eles se utilizam de roupas coloridas e diferentes, vestem-se de roupas de verão no inverno e vice-versa, falam coisas sem nexos, jogam coisas nas pessoas do alto de árvores, para testar sua atenção, andam para trás quando solicitados a adiantar-se, entre outras atitudes estranhas e engraçadas. Muitas vezes utilizam roupas travestidas. O riso é considerado sagrado para o povo Dakota, e o *heyokah* é considerado sagrado porque faz rir, além de ter conhecimento de diversas formas de cura. Assim, seu poder de cura (sua medicina) é considerado poderoso. As tribos Hopi e os Pueblo chamam o palhaço sagrado de *Kosharii*. (GILL e SULLIVAN, 1992)

Muitos sonhadores com *Wakinyan* mostram-se como *heyokahs* em períodos específicos do ano, como na Dança do Sol, e usam roupas normais nos outros dias. Entretanto, eles não deixam de ser os palhaços sagrados, operando por campos opostos, pois o riso que provocam é planejado para fazer pensar, e esse é seu método de trabalho. Se o *heyokah* for bem sucedido em sua missão de cura, o resultado é uma grande risada e a quebra de regras e de hábitos não mais necessários. Porém, não se deve achar que o treinamento de um *heyokah* seja brincadeira. Muito pelo contrário, pois são anos de treinamento e preparação para o trabalho e, apesar de haver quebra de regras ditas normais, as regras para o próprio *heyokah*

¹⁹³ *Let us now try till he shall, till he shall die. Blue Necklace here, and Hebo to rid of him. We will die – Blue Necklace here, and Hebo to rid our tribe of him to rid of him. We will love him – tease and please him, scare and haunt him – day and night – till his life here be a burden, till he leaves us here in peace. We will love him. We will tease him. We will please him the Shoshone. We will care him/ we will haunt him. O with him away. Away with Shoshone.*

em seu treinamento são muito rígidas. Pode-se afirmar que ele assume no mundo físico os paradoxos do *trickster*, de quem é representante.

A figura de Hebo confunde as demais personagens e do público desde o início da ópera, entrando no palco travestido: é um homem confundido com uma mulher, por usar roupas de mulher. Hebo é um sinal de humor na ópera, mas a personagem traz em si muitas críticas à situação indígena: por ser “louco” e por ser sagrado, o *heyokah* Hebo está fora do alcance da crítica e das regras do bom viver e do bom agir: ao ficar nas margens, pode ver as situações de maneira mais clara e falar sobre elas sem ser repreendido, como esse excerto mostra:

Ainda assim, quando estou só. Ainda assim, quando estou só, eu penso sobre mim mesmo – meu verdadeiro eu. Então, não, eu olho para ele eu mesmo. Então não, eu olho para eu mesmo olha pra mim. Eu o percebo agora, ele que se acovarda quando os outros não titubeiam. Sua respiração me sufoca. Seu coração bate forte e alto. Quando outros se levantam, quando outros se levantam, ele treme. Meu real-eu falha. Sua cabeça está caindo. Sua face se endurece gelada. Ele olha indiferentemente para mim. Seus olhos maus estão me assombrando. Seus dedos se movem lentamente em minha direção como espíritos a me devorarem. Sua maldição está me assombrando. Ele vem para me matar. Ho, Não. Eu sou Hebo, o preguiçoso, eternamente teimoso Hebo. (ZITKALA-ŠA, 2001, 135)¹⁹⁴

Não parece ser um comentário comum de um palhaço para criar humor, mas uma leitura do velho ditado Maya *En Lak Ech*, que significa “você é o outro eu.” Dessa forma, o povo euroamericano é o “outro eu assustador”, respeitado e temido por Hebo, assim como a passagem também permite outras leituras múltiplas e confusas, características do *trickster*. Outra metáfora importante na qual se pode ver o europeu invasor no texto é a figura de Sweet Singer, um Shoshone tentando obter a filha do chefe Ute a qualquer preço. Levando-se em consideração a comparação do índio com a terra, Winona seria a terra a ser ganha. Por outra leitura em um viés cultural, porém, o maior pecado de Sweet Singer é interferir em um ritual sagrado como a *Sun Dance*, naturalmente feita em prol da comunidade, para proveito próprio, ou seja, para se livrar de um rival e se vingar de um desafeto, o que se configura um sacrilégio ao qual ele paga com a morte.

Finalmente, esta ópera cruza as fronteiras entre o mundo ocidental chamado civilizado e o mundo “selvagem” ao apresentar um rico matiz de nuances de uma tradição que foi

¹⁹⁴ *Yet when alone, Yet when alone, I think about my self – my real self. So no I look at him my self. So, no I look at me my own self stares at me. I know him now, he that is weak. He wearies when others falter not. His breath quickly chokes. His heart beats hard and loud. When others rise, when others rise, he winks. My really-self fails. His head is dropping. His face draws cold. He gazes listlessly at me. His fingers creep toward me slowly like spirits to devour me. His evil eye is haunting me. He’s come to kill me. Ho. No. I’m Hebo, only he the lazy the crazy eternally stubborn Hebo.”*

incompreendida e que estava desaparecendo naquele período. Tradições europeias e indígenas são recombinaadas para que se criasse uma memorável obra de arte.

4 UM PÁSSARO COM MUITAS PLUMAGENS – AS ESTRATÉGIAS DE RESISTÊNCIA EM ZITKALA-ŠA

Zitkala-Ša escreveu durante o início do século XX sobre as contribuições dos indígenas americanos à sociedade e sobre as injustiças que eles sofreram ... Ela escreveu histórias contendo cenários tradicionais indígenas sobre os quais ela colocou problemas contemporâneos. Ela escreveu sobre sua infância. Ela escreveu sobre o choque de culturas antes que o termo tivesse sido criado. E mais interessante de tudo, ela viveu a vida sobre a qual os romancistas de hoje em dia escrevem ... Ela é a índia que foi levada à escola para aprender as maneiras do homem branco e que não se tornou totalmente branca nem totalmente índia. Sua vida e seu trabalho são ambos importantes para a perspectiva histórica necessária para se observar a literatura indígena americana (LISA, 1996, p. 49).¹⁹⁵

Zitkala-Ša foi uma *insider*. Ela viveu intensamente tudo o que retratou em sua obra. A assimilação pode ser vista nas concessões, no uso da linguagem, muitas vezes no emprego de comentários que levam o público a formar a imagem dos indígenas como tolos e fáceis de enganar.

Este capítulo se propõe a explicitar algumas das formas com as quais ela moldou sua resistência. Obras como “Blue Star Woman”, ao mesmo tempo em que reforçam a facilidade de engano dos indígenas, também mostram sua inteligência e lógica de pensamento, abordando a história sob outro ponto de vista. A partir de agora, proceder-se-á a uma visão geral de quais mecanismos constroem estes paradoxos no texto.

4.1 TROPOS, GÊNEROS E CULTURA INDÍGENA

Cole (1998) recupera Mullen e Battaile (1987) em algumas das características da escrita indígena utilizadas por Zitkala-Ša. Vejam:

- Ênfase no evento – isto ocorre nas histórias, mesmo nas reflexivas, pois todas têm um viés narrativo com o intuito de ensinar ou de provar algum ponto de vista, como foi visto nas análises do capítulo anterior.

¹⁹⁵ *Zitkala-Ša wrote during the early twentieth century of Native American contributions to society and the injustices they suffered... She wrote stories containing traditional Indian backgrounds upon which she posed contemporary problems. She wrote of her childhood. She wrote of culture shock before the term was coined. Most interesting of all, she lived the life that today's novelists write about... She is the Indian who was taken off to school to learn the white man's ways and who became someone neither wholly white nor wholly Indian. Her life and her work both are important in the historical perspective necessary for considering contemporary Native American Literature*

- Atenção à sacralidade da linguagem - Zitkala-Ša manteve muitas características da linguagem oral indígena, assim como as metáforas e características de descrição indígena, além de formas peculiares de se referir à natureza.

- Preocupação com a paisagem: a natureza retratada por Zitkala-Ša não é apenas um enfeite ou efeito estético romântico – ela é mãe e irmã do índio, *wakan*, ou seja, sagrada. A natureza concorda ou discorda da própria vida do indígena, tingindo-se de branco e frio nos invernos da vida do indígena, e trazendo o calor quando há um momento de paz.

- Afirmação dos valores culturais – vê-se isso de diversas formas, que serão discutidas neste capítulo, mas dois dos papéis de valores culturais trabalhados em Zitkala-Ša são o papel do contador de histórias e as várias faces assumidas pelo *trickster*.

- Solidariedade tribal – toda a parte de “Impressions” e muitos dos contos ficcionais mostram a vida em sociedade nas tribos. A solidariedade tribal para o povo Dakota tem o nome de *Tyošpaye* e será vista com mais detalhes abaixo.

Gostaríamos também de enfatizar o papel de Zitkala-Ša como contadora de histórias e seu uso da oratória provinda da oralidade indígena. Das formas de histórias apontadas por Heflin (1997) e Cole (1998), pode-se afirmar que Zitkala-Ša utilizou-se de quase todas, muitas vezes misturando várias delas:

- Contos de grandes valentias – narrativas míticas – Tanto em histórias como a trilogia de *Blood Clot Boy*, recontada em *Old Indian Legends*, como em versões mais modernizadas como o papel de Tusee como guerreira em “The Warrior’s Daughter”, pode-se localizar este tipo de histórias na obra de Zitkala-Ša.

- Contos formais e mais detalhados sobre guerra e caçadas. “The Warrior’s Daughter” também pode ser colocado nessa classificação, pois descreve a participação em uma guerra e movimentos táticos contra o inimigo.

- Auto-reflexão – “The Great Spirit” é um exemplo perfeito, que junta autobiografia e reflexão.

- Autodefesa – várias histórias recontadas, como “The Warlike Seven”, que mostra como o peixe e a tartaruga conseguiram escapar de seus inimigos, até as histórias como *The Trial Path*, que mostra como um guerreiro consegue vencer seu suplício, acabam por ilustrar histórias de autodefesa.

- Narrativas educacionais – como foi visto anteriormente, todas as narrativas feitas são utilizadas para ensinar uma audiência, de uma forma ou de outra, seja para transmitir os valores de uma cultura e da tribo para outros da tribo, seja para mostrar à audiência branca o mundo indígena, não apenas o mundo que desaparece, mas um mundo bonito e justo.

- Histórias de aquisição de poder – principalmente em *Dreams and Thunder*, veem-se várias personagens adquirindo poder, como Tahince-Iheya da obra “The Making of Thunder People”, que, ao se provar uma pessoa nobre, conquista o direito de ser o líder dos seres-trovão. Ao mesmo tempo, esta também é uma história mítica, pois fala de Wakinyan, o Ser Trovão.

Fanon (2008) fala sobre o motivo do povo europeu em subjugar outras etnias e como isso se manifesta:

Nas profundezas do inconsciente europeu elaborou-se um problema excessivamente negro, onde estão adormecidas as pulsões mais imorais, os desejos menos confessáveis. E como todo homem se eleva em direção à brancura e à luz, o europeu quis rejeitar esse não-civilizado que tentava se defender. Quando a civilização européia entrou em contacto com o mundo negro, com esses povos selvagens, todo o mundo concordou: esses pretos eram o princípio do mal. (FANON, 2008, p. 161)

Como os negros, os indígenas tentam se defender através de ativismo político, sua escrita, entre outras formas, mas têm suas vozes caladas pelo medo irracional que o branco tem deles. Para se defenderem, há a transformação da etnia em ausência, seja pelos estereótipos da raça evanescente, do selvagem sanguinário ou do mestiço trágico veiculados pela mídia, seja pelas ações baseadas nesses estereótipos. O índio, no entanto, não é ausência na obra de Zitkala-Ša: tanto a autora quanto as personagens são agentes e sujeitos de suas vidas. Não se considera errada ou certa a nova cultura, apenas diferente. A diferença na forma de tratar a natureza é patente, e também na forma de encarar os animais – tanto na obra autobiográfica, como em ‘The Ground Squirrel’ – quanto na obra ficcional e nas lendas recontadas – que retratam, em sua grande maioria, senão em sua totalidade, a presença de animais como “povos” e irmãos.

Como contadora de histórias, Zitkala-Ša faz um pacto com a audiência, principalmente ao apresentar um novo mundo e uma nova cultura a uma audiência branca. Ela explica brevemente quem é Iktomi, introduzindo o leitor branco em um novo mundo. Ao mesmo tempo, ao apresentar as histórias do povo Dakota-Yankton, Zitkala-Ša exerce um ato de continuação da tradição e da herança indígena para as crianças (agora brancas e indígenas), o que coloca a autora no papel de educadora da tribo e figura primária responsável pela transmissão de valores. Apenas a fogueira e o cobertor foram substituídos pelo livro e a cadeira. Desse ponto de vista, o *Dawes Act*, que separou as tribos, foi um ataque violento a essa organização social, pois não havia mais a união da tribo em torno de fogueiras e a educação das crianças por meio de histórias. Nesse sentido, Zitkala-Ša mantém seu papel

social feminino provindo da tribo Dakota, ao continuar como contadora de histórias. Também nesse papel, ela adaptou as histórias aos seus interesses e estilo, como os outros contadores de histórias faziam: não há versões finais, mas diversas versões de um mesmo mito. Nesse sentido, Zitkala-Ša utilizou-se de seu conhecimento da retórica indígena e branca para adaptar suas histórias, não apenas para mostrar um mundo que desaparecia, mas para mostrar a vivacidade desse mundo, e que, na maioria das vezes, os selvagens não eram os indígenas, mas quem os tentava destruir.

Zitkala-Ša inclui narrativas dentro de narrativas – exemplo disso é a reprodução de uma história ouvida em torno da fogueira por uma das anciãs, que a autora reproduz em seu capítulo ‘The Legends’, ou o sonho transcrito em ‘The Devil’ . Sua narrativa lembra os simétricos cobertores e desenhos indígenas: elas são unidades, “desenhos por si”. Cada conto ou figura geométrica da trama pode ser estudado de forma separada, sem prejuízo da sua compreensão, mas, ao mesmo tempo, as narrativas comunicam-se umas com as outras, complementam-se, respondem-se, formando um todo coeso e de grande beleza, um desenho complexo da vida indígena. Por outro lado, a escrita, especialmente a autobiográfica, parece uma busca ou parte de um processo de “cura” e busca da compreensão da própria identidade. Os fatos que a autora narra parecem exercer a função não apenas em relação ao leitor, de denúncia velada e intrincada, para ser descoberta aos poucos, mas também parece representar um momento em que a autora busca compreender-se e retomar sua identidade, afirmando-se como indígena. Esta autoafirmação é bastante relevante quando se observa o alto grau de interiorização e subjetividade das obras da autora.

Baseamo-nos em alguns tropos e gêneros discursivos do povo Dakota, apontados por Kelsey (2008), para mostrar o comprometimento de Zitkala-Ša com a cultura indígena e suas tentativas de utilizar-se destes instrumentos em sua obra:

- Diálogo educacional e histórias – vê-se no capítulo “Impressions of an Indian Childhood” como os adultos da tribo educam as crianças por meio de estímulos e reprimendas carinhosas. O respeito às crianças é um tropo discursivo indígena utilizado por toda a obra de Zitkala-Ša. Veem-se mulheres mais velhas direcionando, explicando, estimulando, dividindo seu conhecimento com os mais jovens e, ao mesmo tempo, respeitando-os. O ato de contar histórias também é utilizado com efeitos educacionais. Há histórias contadas por personagens, histórias contadas pela narradora autobiográfica, pela narradora reflexiva e pela ensaísta (como a revisão da história oficial dos primeiros contatos entre índios e brancos em “America’s Indian Problem” (último conto de *American Indian Stories*); há histórias dentro de histórias (como “The Trial Path”, na qual a avó conta à neta a história do avô). O diálogo

educacional está presente em momentos quando a mãe pede para a filha observar tudo em uma olhada só, e assim por diante.

- O discurso de honra aos antepassados, presente em várias partes da obra, entre elas quando a mãe ajuda e recebe bem todas as pessoas que vêm pedir alguma coisa em sua tenda em nome do irmão falecido querido. Outra demonstração de discurso de honra ocorre quando as pessoas vão à tenda dos pais de Mais Doce que o Açúcar em “Child Dancer Transfigured”. Crianças imitando suas mães e parentes, ou quando contam histórias sobre suas aventuras e realizações – presente em grande parte de “Impressions” – também demonstram um discurso de honra, assim como a avó de “The Trial Path”, ao contar a história do avô para a neta.

- Humor e ironia – citado por Vizenor (1998) em seu estudo sobre o *trickster* e apontando como parte da resistência, veem-se vários tipos de ironia sutil, especialmente nos contos ficcionais da autora, como em “The Widespread Enigma Concerning Blue Star Woman”, enquanto que o humor está presente nas próprias histórias do *trickster*, especialmente Iktomi, em *Old Indian Legends*.

- Cerimônias – vê-se a descrição ou a menção de várias cerimônias importantes para a vida diária e para os indígenas transmitidas por Zitkala-Ša: a cerimônia de nomeação (*naming ceremony* – em “Iya, the Camp Eater”, quando o bebê recebe o nome em uma cerimônia); a tenda do suor ou purificação (*sweat lodge* – *inipi* – praticada por Texugo em “The Badger and the Bear”); a Busca da Visão (*Vision Quest* ou *Crying For a Dream* - *Hanblecheyapi* – praticada pelo *medicine man* na busca do menino fugitivo da escola em “The Search for Bear Claws”, mesmo que não seja descrita em detalhes); a preparação para a puberdade feminina (*Ishna Ta Awi Cha Lowan* – vivido pela personagem Tusee em “The Warrior’s daughter”); a preparação para a puberdade masculina em “The Soft Hearted Sioux” e em “The Dead Man’s Plum Bush”, de “Impressions”; o ato de fumar o cachimbo em sociedade e com fins de receber instruções do mundo dos espíritos (*Chanupa Wakan* – presente em muitas das histórias, incluindo “The Soft Hearted Sioux”); e *Wiwanyag Wachipi*, a Dança do Sol – tema da ópera do mesmo nome, *Sun Dance Opera*, ritual sagrado mais importante para o povo Dakota-Sioux e também para diversas tribos, englobando diversas outras cerimônias, como o ato de fumar o cachimbo sagrado e a tenda do suor. Além destes, vê-se a consagração de instrumentos e talismãs cerimoniais, como em “Stone Boy and the Grizzly”, defumação com grama doce, entre outros procedimentos religiosos e práticos da cultura indígena.

Porém, é interessante notar que as cerimônias apontadas por Zitkala-Ša em sua obra não são abertamente trabalhadas ou explicadas aos euroamericanos. A Dança do Sol, por exemplo, é considerada manifestação de violência às pessoas que não compreendem seu

significado. Dessa forma, essa faceta de insistência na cultura indígena tem passado despercebida no estudo da obra da autora aos olhos daqueles que a observam apenas do ponto de vista das teorias críticas de origem europeia normalmente utilizadas. É nos interstícios do texto que estas notas culturais vão aparecer. Na nossa opinião, os aspectos abordados aqui, juntamente com a figura do *trickster*, são os principais instrumentos de resistência utilizados pela autora.

- “Caminho”, “Trilha” ou “Estrada” – são certas tarefas de bravura atribuídas aos guerreiros, viagens ou sofrimentos pelos quais eles têm que passar para que possam atingir seu poder, adquirir status ou pagar seus débitos com a sociedade. Este tropo pode ser observado em várias histórias: “The Trial Path”, quando o jovem guerreiro tem que saldar sua dívida com a comunidade e, para conseguir o perdão, tem de superar a penalidade imposta pela família ultrajada perante a tribo; em “The Warrior’s Daughter”, em que o jovem tem de vencer o inimigo para ser digno do amor de Tusee; em diversas histórias de *Dreams and Thunder*, especialmente em “Stone Boy and the Grizzly”, na qual Stone Boy viaja, adquire poder, vence obstáculos e seres malvados, consegue uma esposa e, então, volta para casa.

- A recuperação de heróis e criadores do povo Dakota, os Tunkašila, ou os avôs, como Inyan (a Rocha, citado em diversas histórias, como em “Iktomi and The Blanket”, na qual Iktomi tenta enganá-lo); Wakinyan (O Ser Trovão – citado principalmente em “The Making of Thunder People”, em *Dreams and Thunder*); a Mulher Búfalo Branco (em “The Buffalo Woman”, outro conto de *Dreams and Thunder*); Wakan Tanka (O Grande Espírito, ou O Grande Mistério, citado em diversas histórias), que são os criadores; Blood Clot Boy (Na trilogia “The Badger and the Bear”, “The Tree Bound” e “The Shooting of the Red Eagle”), Stone Boy, em “Stone Boy and the Grizzly”, heróis Dakota; além deles, outros seres mitológicos são trazidos, como Iktomi, Iya (em *Old Indian Legends*) e Duas Faces (em “Manstin, the Rabbit”, de *Dream and Thunder*).

Também aqui cabe o comentário de que as escolhas dessas personagens foram feitas de forma não apenas a sublinhar a identidade e a força do indígena como sujeito, pois são seres poderosos e heróis surgidos de um povo oprimido, mas também apresenta ao homem branco uma nova dimensão e uma nova versão da história de criação do universo e do povo, diferente daquilo chamado pela própria Zitkala-Ša de “superstições dos caras-pálidas”.

Além disso, muitas das situações supostamente mitológicas, mesmo em histórias aparentemente inocentes, podem ser ligadas ao momento histórico vivido pelos indígenas no período em que as histórias foram escritas. Blood Clot Boy nasce para salvar a família de

Texugos de perder suas terras para uma família de ursos malvada e ingrata, como os índios precisariam de um herói de seu povo para resolver os problemas de roubos das terras indígenas (a família de texugos) pelos brancos (os ursos ingratos e maus).

O último tropo apresentado por Kelsey (2008) tem importância essencial na obra de Zitkala-Ša e, por esse motivo, será abordado de forma detalhada: é o princípio de *parentesco*, ou *Tyošpaye*, fundamental à manutenção da sociedade Dakota e indígena de modo amplo. Este princípio afirma que todos os seres do universo são parentes – daí a origem da oração e saudação *Mitakuye Oyasin*, que significa “Somos todos parentes”, ou “por todas as nossas relações”.

Kelsey (2008) apresenta dois tipos principais de *Tyošpaye*:

- *Hakata*, que representa a união indissolúvel de certos grupos consanguíneos especiais, como irmãos e primos. A união entre primos consanguíneos e irmãos é marcada pela devoção e pelo respeito. Veem-se essas demonstrações na obra de Zitkala-Ša no primeiro capítulo de *American Indian Stories*, quando ela mostra seu amor pela prima, Warka Ziwin e pela tia materna, assim como o amor da mãe pelo irmão já falecido.

- *Kola*: a primeira palavra em quase todas as canções que das cerimônias Dakota. Essa palavra pode ser traduzida livremente por “companheiro”, mas seu sentido é bem mais profundo. É um parentesco sem ligações consanguíneas, obtido por honra e respeito. O indígena não é apenas parente de outras pessoas que considera importantes para si, mas de todos os seres do universo, no céu, na terra, sob a terra, nas águas e no ar. Os *Tunkašila* são avôs de todo o povo indígena, e são nuvens, pedras, árvores, todos os tipos de animais. Assim, Zitkala-Ša, em mais de uma história, mostra o princípio de *Kola*, quando os animais se ajudam, pessoas auxiliam animais, e assim por diante. Também está presente no tratamento carinhoso entre pessoas da mesma idade por “primos”, “avós e netos” entre crianças e anciãos, e “tios e sobrinhos” por jovens e adultos da tribo, mesmo sem haver parentesco de sangue. Estes exemplos vão aparecer em toda a obra da autora, inclusive entre os animais em *Old Indian Legends*.

Este ponto é muito importante, pois, para o indígena, o animal apenas tem outra forma, mas eles são “povos”. Por esse motivo, o indígena não esclarece se a história está se referindo a um animal com comportamento de animal, um animal antropomorfizado, um humano com características animais ou a um humano simplesmente com um nome daquele animal específico. Isto ocorre com bastante frequência em *Old Indian Legends*. Em bem poucas ocasiões se sabe que a autora está se referindo a animais ou a objetos, como, por exemplo, em

“The Warlike Seven”, no qual o fogo, antropomorfizado, morre (se apaga) ao atravessar um rio, e assim por diante.

O princípio da hospitalidade na vida comunitária, receber a todos com carinho e respeito também faz parte da definição de *Kola*, justificando, assim, a oração já citada, *Mitakuye Oyasin*. Todos são parentes, e *Kola*, dentro do princípio de *Tyošpaye*, abarca a ideia de todos os seres do universo serem interdependentes. (DE MALLIE, 1980)

O conceito de *Kola*, nesse sentido, pode ser notado com clareza em *The Great Spirit*, de *American Indian Stories*. Os animais como parentes dos homens e seus companheiros de coexistência podem ser observados em praticamente toda a obra de Zitkala-Ša. Os animais são amigos do indígena não apenas por ajudá-lo em todos os momentos, mas também porque, no mundo do pensamento euroamericano, os animais, como os indígenas, não têm voz. Zitkala-Ša dá voz não apenas ao indígena, mas também a toda a família extensa à qual o indígena pertence, incluindo os animais.

O sonho é um elemento importante na cultura e na tradição indígena norte-americana e mundial: os filtros de sonhos (*dream catchers*) são exemplos disto. Tanto para os aborígenes na Austrália e Nova Zelândia quanto para as diversas tribos indígenas norte-americanas, os sonhos são instrumento de ensino e aviso. A ideia de “dormir sobre o problema” é levada tão a sério que há tribos que se reúnem diariamente para conversar sobre seus sonhos e tirar deles suas lições. A evocação de imagens oníricas na obra de Zitkala-Ša aparecem em diversos momentos de sua escrita, tanto em *American Indian Stories* (com “The Devil”, “A Dream of Her Grandfather” e “Widespread Enigma Concerning Blue Star Woman”), quanto em “Dreams”, de *Dreams and Thunder*, tornando seus relatos de instrumentos importantes de sua resistência. O espaço onírico cria o improvável e o torna possível, traz o caminho para a transformação – a mãe, simbolizando a tradição, vence o demônio cristão; a Estátua da Liberdade traz a libertação do indígena com a ajuda das mulheres; o baú de cedro traz visões de um mundo melhor para o indígena, e outros sonhos também fornecem poder ao sonhador.

O que poderia ser algo fora da realidade é, na verdade, um posicionamento político metafórico e livre de repreensões – no sonho e na visão, tudo é possível, tudo é permitido. Sonhos e visões são terrenos em que o homem branco estava engatinhando, com o início da teoria da psicanálise de Freud no início do século XX, mas no qual o indígena já caminhava há muito tempo. Assim, ao libertar seu texto de julgamentos e dos grilhões da verossimilhança – fato também conseguido no universo mágico das lendas recontadas - Zitkala-Ša consegue colocar o leitor branco em uma posição de descoberta, e falar de sua postura política sem “ferir” os ouvidos dos brancos. Histórias como “The Soft-Hearted

Sioux”, por exemplo, causaram grande embaraço e críticas, por serem mais abertamente políticas. *The Devil*, no entanto, é tão virulento contra as *boarding schools* e as religiões cristãs quanto o anterior, mas passou despercebido, pois a crítica estava sendo transmitida por imagens oníricas.

Finalizando o estudo geral do estilo, podem-se classificar as narrativas de Zitkala-Ša em três níveis distintos:

- Sonho (e/ ou profecia) – presente nas descrições e ambiência, nas figuras míticas, nas situações insólitas ou insolitamente narradas, proporcionando uma atmosfera de encantamento e a preparação para a aprendizagem, o convívio, a diversão e a reflexão.

- A trama ou narrativa em si – a ação, as personagens, o argumento.

- Intertextualidade histórica — posicionamento político (subjetividade ativista muitas vezes chamada de romântica no grupo de índios que frequentaram as escolas indígenas do período). Esta intertextualidade permite que suas obras tragam alusões a diversos fatos do presente e do passado, trabalhados com o auxílio de estratégias de resistência simbolizados pelo *trickster*.

4.2 O TRICKSTER EM AÇÃO

Se analisado antropológicamente, o *trickster* pode ser categorizado como um artefato ou personagem de cultura; se analisado em sua manifestação pela oralidade, pode ser classificado como artefato de linguagem ou tropo (visão também compartilhada por Vizenor (1998). Porém, devido à sua importância na obra de Zitkala-Ša, trabalhar-se-á com os diferentes aspectos do *trickster* em sua obra em um item separado.

Pode-se classificar a presença do *trickster* de três formas na escrita de Zitkala-Ša: a primeira como história, personagem e produto cultural; a segunda, como linguagem. A terceira forma de trabalho do *trickster* na obra de Zitkala-Ša, na verdade, transcende a escrita e entra no próprio espaço da vida da escritora e de seu posicionamento político. Esses aspectos serão desenvolvidos adiante.

O *trickster* como história está presente nas lendas recontadas, tanto em *Old Indian Legends* quanto em *Dreams and Thunder*. Nesse sentido, a estrela é Iktomi. Ele vai personificar aquele ser, nem animal, nem humano, nem deus, nem palhaço, nem certo, nem errado, ao mesmo tempo tudo isso. Iktomi é a aranha antropomorfizada, tece suas teias e se

adapta aos ambientes por meio de sua esperteza e adaptabilidade, muitas vezes se enredando em suas próprias armadilhas. Como história, o *trickster* faz parte das *Ohunkankan*, ou histórias construídas para serem contadas como lição de moral, mas não para serem acreditadas. Iktomi é a personificação do inimigo: ele é egoísta e usa a sociedade para fins egoístas. Por causa de Iktomi, as aldeias Dakota são construídas em forma de círculo. A explicação é que, se as portas das tendas ficarem viradas umas para as outras, Iktomi não conseguirá invadi-las. Na verdade, trata-se de um estratagema de proteção entre as pessoas da tribo. E a autoproteção é um dos ensinamentos dos *tricksters*. Iktomi aí simboliza todos os tipos de inimigos da aldeia. Por outro lado, as crianças sabem que esta é uma história feita de alusões e que têm uma “moral”, exatamente pelo descumprimento das regras.

Iktomi está presente em seis histórias de *Old Indian Legends*, como o título Iktomi e os patos, Iktomi e a Tartaruga, Iktomi e o Rato Almiscarado, e assim por diante. Ele aparece em 10 das 14 histórias da coleção, e, nas histórias em que ele não é o título, muitas vezes, ele age como personagem importante, como, por exemplo, a pessoa que prendeu Blood Clot Boy na árvore, tentando se passar por ele perante a aldeia, e dando o ensejo dele ser resgatado pela filha do chefe. Em *Dreams and Thunder* (2001), Iktomi vai aparecer como título em pelo menos mais uma das histórias, “Zicha, the Squirrel, and Iktomi”, além de ser personagem secundário em outra. A personagem, portanto, mesmo não sendo a base da cultura indígena, é importante para a educação e fundamental para a personificação do engano e da ilusão. Assim, como contadora de histórias, Zitkala-Ša vai orientar sua audiência sobre como não proceder, ou seja, vai sublinhar os exemplos negativos, enquanto diverte com as consequências nefastas dos apetites exacerbados, a ganância e a inveja do *trickster*. Iktomi enreda-se nas suas próprias teias e sofre as consequências da sua quebra das regras sociais e seus propósitos egoístas. Ele age do lado de fora da sociedade: está sempre só, não é auxiliado pela comunidade, pois tenta sempre tirar vantagem de todos. Por um lado, é bufo e superficial, como quando perde sua refeição de patos por sua própria fala patética; também é sábio quando seus planos funcionam por algum tempo. Ele é sempre levado por seus apetites, está sempre tentando obter comida, poder, sexo, ou qualquer outra coisa que o satisfaça. Ele tem o poder de transformação, mesmo que o obtenha por modos excusos e, por isso, acabe sendo prejudicado por isso, como quando quer as pintas da corça e acaba morrendo (“Iktomi and the Fawn”). Também, quando age como o anfitrião grosseiro imitando poderes que outros animais conseguiram graças à sua honra e merecimento, acaba pagando com a vida (“Zicha, the Squirrel, and Iktomi”, de *Dreams and Thunder*), e quando ele tenta produzir comida de formas estranhas, como matando a si mesmo e à própria filha.

Como personagem, Iktomi vai caracterizar-se por sua imortalidade e mostrar, por meio dela, que o indígena não pode descansar e que o engano não dorme ou morre jamais. Assim, Iktomi vai personificar os enganadores da tribo Dakota, sejam eles outros indígenas, sejam eles os eurodescendentes. Ao mesmo tempo, ele representa o povo indígena como um todo que, apesar de todas as dificuldades, sobrevive.

Além de Iktomi, vê-se a presença do *heyokah*, seu correspondente no mundo material, outro nível de *trickster* como personagem, na *Sun Dance Opera*. O *heyokah* não é mais uma história construída, mas é um fato histórico, *woyakapi*, pois os *heyokahs* existem no mundo real e são curadores respeitados, mesmo que utilizem de métodos contrários às expectativas. Hebo, o *heyokah* da *Sun Dance Opera* não é apenas um *trickster* agindo ao contrário, mas ele também subverte a linguagem, de forma a falar pelo indígena que não tem voz, conforme foi visto na análise da obra, no capítulo anterior.

Mas não apenas os *tricksters* como personagens ou literais vão aparecer na obra da autora. Em *American Indian Stories*, veem-se *tricksters* metafóricos, enganando pela linguagem, tirando vantagem de suas vítimas. Há personagens enganando, tanto para o bem quanto para o mal, em diversos contos de Zikala-Ša. Em *American Indian Stories*, Tusee, a filha do guerreiro em “The Warrior’s Daughter” lança mão de diversas estratégias de *trickster* para vencer seus inimigos: primeiro, ela se disfarça de velha (mudança de forma); depois, ela atrai o inimigo para uma armadilha alimentando sua lascívia; em seguida, ela engana as pessoas por dominar a linguagem do inimigo, atributo que, como foi visto, também pertence ao *trickster*, que usa a linguagem e sua subversão para atingir seus objetivos.

Pequeno Urso engana a própria família para conseguir comida para a família de texugos. Assim, Pequeno Urso e Tusee se configuram como *tricksters* que utilizam de suas habilidades de enganar e manipular direcionadas para o bem da comunidade.

Os dois índios educados nas *boarding schools* que enganam Blue Star Woman e o Chefe High Flyer, em “The Widespread Enigma Concerning Blue Star Woman” também são *tricksters*. O próprio título é um engodo, porque o enigma fica circunscrito ao grupo de leitores da obra, mas seria divulgado porque os “corredores do poder” foram movidos e corrompidos, mais uma vez, para retirar as terras dos índios. Porém, os dois índios que comem como lobo e enganam seus irmãos também acabam sendo os *tricksters* que serão enganados no final, pois, mais cedo ou mais tarde, perceberão que foram apenas um joguete nas mãos de brancos inescrupulosos.

Na sequência, veja-se o *trickster* como linguagem. Os *tricksters* de diversas tribos, incluindo-se Iktomi, criam a linguagem e também a subvertem. Iktomi utiliza-se da

linguagem para desafiar, manipular as coisas e adequá-las a seus objetivos. Porém, ele acaba sendo enganado pela própria linguagem. O *heyokah* Hebo também joga com a linguagem, de forma a abordar problemas da identidade do próprio indígena, como foi visto na análise de *Sun Dance Opera*.

Enfim, todos os usos do *trickster* nas histórias de Zikala-Ša são uma prova do uso da linguagem do dominante, que ela adquiriu e da qual se apropriou nas *boarding schools* para subvertê-la e criticar os projetos do governo. Pode-se ver isso nas estratégias narrativas das histórias e no modo como as manipula, utilizando uma ferramenta muito importante da contadora de histórias: a capacidade de mudá-la, também outra característica dos *tricksters*, o poder de mudar de forma. Isso ocorre, por exemplo, quando ela retira da história “Iya, the Camp Eater” os elementos sobrenaturais (Iktomi, Blood Clot Boy e Stone Boy) que participam na destruição do monstro e coloca os indígenas como agentes de sua própria liberdade. A mudança não é sem propósito, pois enfatiza a importância da união da comunidade (a mãe adotiva nota o perigo da criança e, com o auxílio do grupo, traça um plano para os guerreiros eliminarem a ameaça, ainda libertando a outra tribo prisioneira). A linguagem também é um ponto importante nessa história, pois toda a articulação só é possível devido ao sinal secreto utilizado pela mãe adotiva. Assim, ela negocia, mostra o poder das mulheres que, como o *trickster*, controlam a linguagem.

Outra manipulação da linguagem utilizada por Zikala-Ša é que a tribo mostrada por ela não está morrendo ou desaparecendo, ela está viva e vai se afirmando a cada história, mesmo com todos os esforços feitos para destruí-la. Como Iktomi e Iya, a esperança da tribo ressurgue a cada história. Isso também é um trabalho do *trickster*: ser imortal e símbolo da sobrevivência indígena, conforme o afirmado por Vizenor (1998). Se o *trickster* é um tropo, uma criatura feita de linguagem, a afirmação da identidade do indígena também se dá pela linguagem.

Pode-se, inclusive, aumentar o escopo do sentido de linguagem aqui: os pequenos camundongos do campo foram enganados por um truque involuntário do *trickster* Iktomi devido à sua incapacidade de “ler” os sinais da natureza e também de comunicar-se com os outros seres, que buscavam avisá-los do perigo. O *trickster* não é apenas um exemplo de como não se deve agir como personagem, mas também há lições sobre como se deve sobrepujá-lo. Ele é o inimigo por sua postura egoísta e interesseira e, por isso, suas histórias são alerta de como se deve vencê-lo. Zikala-Ša, desta forma, mostra que, ao abrir mão da linguagem da natureza, as tribos ficam muito mais expostas a enganações, sejam elas perigos reais ou imaginários, como um tolo (Iktomi) preso em um crânio de búfalo, ou um gato que

efetivamente comerá os camundongos. O verdadeiro perigo representado pelo *trickster*, mostrado nessa e em outras histórias, é não saber como localizá-lo e reconhecer seus truques – é a falta de atenção, que provoca a inevitável queda e confusão, enfraquecendo o grupo. *Dancing in a Buffalo Skull*, ao ser despida de suas características cômicas, apresenta uma ação política e um alerta à população indígena, ‘vestida’ de camundongos do campo.

Diferentemente dos animais irracionais realistas e naturalistas, os animais ficcionais nas narrativas indígenas são gente, capazes de pensar, interagir com seus próprios povos e com outras espécies, criando e executando representações sociais assim como obrigações comunitárias. Além de serem o espelho da sociedade indígena, os animais também têm hierarquias e hábitos próprios, aprendidos pelos indígenas pela observação da natureza. Muitas das tradições, como as formas de educação nativa e regras de hospitalidade e boa convivência social são ensinadas em quase todas as histórias de *Old Indian Legends*, principalmente naquelas cujo desfecho é cômico pela quebra de protocolo gerada por intermédio do *trickster*. Porém, o *trickster* também torna a relação entre seres humanos e animais imprecisa, pois ele provoca esse estreitamento de fronteiras, agindo exatamente dentro da sociedade (pois suas histórias são uma prática social, compartilhada por membros da tribo), mas à sua margem (pois suas ações o excluem a personagem do grupo social). Iktomi vive sozinho, está sempre faminto, interagindo com outros animais. E, como a maior parte de seus interlocutores nas histórias de Zikala-Ša são seres divinos, como Inyan, seu avô rocha (em “Iktomi’s Blanket”), ou animais (“Iktomi and the Ducks”, “Iktomi and the Fawn”, e assim por diante), ele sempre se sairá mal nas histórias, seja morrendo, seja perdendo o objeto de sua ganância, que, na maioria das histórias de Zikala-Ša, é comida. Inyan retira a comida de Iktomi depois do *trickster* pegar seu cobertor de volta. Iktomi consegue patos e peixe para comer, em diferentes histórias, mas, em ambos, sua gula e indisposição em compartilhar o fazem perder seu alimento. Sua inveja e vontade de ser como outros animais sem ter o devido merecimento para isso, fazem-no morrer (“Iktomi and the Fawn”). A única referência à fome sexual do *trickster* está em “The Tree-bound”, quando ele tenta enganar o Guerreiro Dakota (Blood Clot Boy) para ganhar a filha do chefe.

O papel de *trickster* é assumido em várias culturas, como se pode ver em Exu, a divindade afro-brasileira, também mimetizado em um bode, mediador entre os orixás e os homens. Seu nome já é baseado em ‘eixo’. (SOUZA, 1994) Na mesma classificação vê-se Ganesha, o deus hindu, também híbrido entre animal e humano e também a ponte entre os deuses e a humanidade. Até mesmo Hermes (para os Gregos) ou Mercúrio (para os romanos), mensageiro dos deuses, também apresenta características híbridas – asas nos pés. E além de

suas características de agirem como intermediários entre deuses e humanos, todos esses deuses têm o engano como característica, o que os qualifica como *tricksters*. Ele é criado pela linguagem, mas também a cria ou a preside e a deturpa, em quase todas as culturas nas quais participa, tornando-se o articulador e o articulado. (VIZENOR, 2008)

O *trickster* torna impossível o trabalho de se separar o humor físico, a crítica à comunidade, a ironia, a sátira, brincadeiras, normas sérias, ensinamentos sagrados, regras de prática social e vida cotidiana. Todos esses elementos estão presentes em toda a extensão do trabalho de Zikala-Ša, como foi visto. Assim, o *trickster* faz parte de um senso mais amplo de sociedade, do que se pode imaginar em uma análise mais superficial de suas participações individuais. Assim como o processo assimilatório era um “polvo” com diversos tentáculos, aparentemente independentes, mas que faziam parte de uma estrutura maior de eventos e leis voltadas a forçar a cultura euroamericana aos indígenas, muitas vezes com o custo das vidas dos que se negassem a aceitá-la, o trabalho com o *trickster* vai interligar-se a outras posturas de Zikala-Ša, como Iktomi, a aranha, em uma teia, que vai prender a própria figura do *trickster* a outras posturas de explicitação e preservação da cultura indígena por meio não só da linguagem dos caras-pálidas, mas também de seu estilo. Porém, a teia da preservação da cultura indígena, por intermédio da ação do *trickster* também vai ser híbrida, humano-animal, multi-gêneros textuais (ensaio, conto, ópera, autobiografia) e multi-escolas e estilos literários (sentimentalismo romântico, regionalismo realista, naturalismo, histórias infantis).

Como o *trickster* na linguagem, Zikala-Ša coloca seu texto à margem, híbrido, porém coeso, como instrumento eficiente de ligação entre todas as partes. Mesmo utilizando-se dos modelos europeus de discurso, ainda com elementos da oralidade indígena e os contrastes entre ambas as culturas e discursos, Zikala-Ša foge do individualismo da sociedade eurodescendente e trabalha com o sentido de identidade indígena, focalizado na comunidade. A multiplicidade de vozes presentes (a narradora autobiográfica, a narradora reflexiva, a ensaísta, os narradores ficcionais) contribui para a atribuição de voz ao indígena, especialmente à mulher indígena, heroína de sua história e ouvida em toda a sua plenitude, movimentando-se em um mundo hostil ao indígena, à mulher, e principalmente à mulher intelectual. Antes de mais nada, Zikala-Ša compõe e apresenta a história da mulher indígena, mais especificamente da mulher Dakota, além de assumir seu papel de educadora da tribo, mesmo que esse papel muitas vezes tenha sido confundido com a assimilação:

Não que Zikala-Ša desafie a representação de uma assimilação completa e fácil, mas ela trabalha para escrever textos contrapedagógicos. “School days” e *Old Indian Legends*, ambos escritos em 1901, são textos que podem ser, e em alguns

casos o são, ensinados na escola. Ela re-escreve a história da *boarding school* pela ótica da quebra das famílias tribais e da alienação dos alunos. A resposta para Zitkala-Ša não é ‘voltar aos métodos indígenas’ como Burgess escreveu, mas ensinar os métodos indígenas no contexto assimilado e colonialista – renovar o ato de contar histórias. (NORRIS, 2003, p. 155)¹⁹⁶

A capacidade de reinventar o ato de contar histórias é importante na escrita de Zikala-Ša, e ela o faz agora na língua do dominante. Como o excerto acima mostra, Zikala-Ša confunde até mesmo os críticos literários que a estudam, permitindo múltiplas visões de sua obra e, portanto, garantindo uma outra característica do *trickster* na linguagem, ao confundir a audiência sobre seus propósitos e métodos. Outro ponto importante abordado pelo excerto é o fato de as histórias da autora serem estudadas na escola, fazendo com que seu papel de contadora de histórias se complete.

Assim, pode-se afirmar que o *trickster* na linguagem não está presente em sua escrita apenas como personagem, mas também como gênero, resultado de vários gêneros em conjunto, um entre-gênero derivado da hibridez, numa forma de mostrar os contrastes e conflitos de forma eficiente e de fácil compreensão em algumas de suas camadas de entendimento, porém, de grande profundidade em outras. A confusão da linguagem vai recair até mesmo na compreensão da audiência e no julgamento dos críticos com relação à escrita de Zikala-Ša:

O estilo Yankton tanto de oratória quanto de contar histórias é marcadamente vigoroso, direto e tenso, em comparação ao estilo Teton, que é floreado e enfraquecido frequentemente por firulas e romanceamento desnecessário. Esta deve ser a caracterização mais comum de Zitkala-Ša (mesmo que Deloria não esteja falando de Zitkala-Ša em particular). Mesmo com a acusação frequente de “romanceamento desnecessário”, sustento que, realmente, os leitores estão respondendo ao estilo vigoroso e forte de Zitkala-Ša, e sinceramente incertos sobre o que fazer com ele. (NORRIS, 2003, p. 18).¹⁹⁷

Ao trabalhar de maneira tão profundamente simbólica, a ponto de transcrever o *Dawes Act* para a linguagem infantil, utilizando-se da história de Texugo e Urso, Zikala-Ša politiza seu discurso e o direciona para assuntos urgentes na vida indígena no momento da escrita das

¹⁹⁶ *Not does Zitkala-Ša challenge the representation of full and easy assimilation, but she endeavors to write counter-pedagogical texts. “School days” and “Old Indian Legends”, both written in 1901, are texts that could be, and in some cases were, taught in school. She rewrites the boarding school story to account for the disruption of tribal families and the alienation of its students. The answer for Zitkala-Ša is not to ‘beat out for the Indian ways’ as Burgess wrote, but to teach Indian ways in the assimilated and colonialist context – to (re) new storytelling.*

¹⁹⁷ *The Yankton style is both oratory and story-telling is markedly vigorous, plain and tense, as compared with the Teton which is flowery, and often weakened by padding and needless romancing” This must be the most compelling characterization of Zitkala-Ša (though Deloria is not speaking of Zitkala-Ša in particular). While often accused of “needless romancing”, I would argue that actually readers are responding to Zitkala-Ša’s strong, vigorous approach, and fairly uncertain what to make of it.*

histórias, mais uma vez, subvertendo a linguagem do dominador para utilizá-la “contra” ele. Porém, ao fazer isso, ela propositamente se coloca no entre-lugar – como os outros alunos das *boarding schools*, pois não era possível voltar à tradição sem levar o trauma e as ideias europeias recebidas. Porém, toda a carga da infância na comunidade indígena não é algo que possa ser simplesmente abandonado. Assim, ela se coloca como “suspensa entre mundos” para que pudesse ter entrada franqueada neles, e não apenas como uma forma de criar identificação e piedade no homem branco, assumindo o estereótipo da “mestiça trágica”. Mais uma vez, o *trickster* age, buscando criar pena e identificação, quando, na verdade, ela manipula a linguagem do homem branco para chamar sua atenção aos problemas enfrentados pelos indígenas. O fato de estar suspensa entre mundos dá a ela, como à aranha e ao *trickster*, a mobilidade de trabalhar em prol da causa indígena.

Ao se falar de posicionamento político gerado pela manipulação da linguagem, entra-se no terceiro aspecto do *trickster*, pois este transcende os meros aspectos de escrita, e entram nos aspectos históricos, biográficos, estilísticos. Assim, o fato de se classificar como “um índio incauto” é uma maneira de mostrar a subjetificação do indígena pela afirmação do seu contrário, como o *heyokah*, pois a obra de Zikala-Ša, e sua própria postura literária e política mostra indígenas que podem ser tudo, menos incautos. Zikala-Ša, manipulando a linguagem, assume, ela mesma, o papel do *trickster*. Como pessoa pública, ela também se move e se adapta em diversos ambientes, seja nas reservas, onde ensina e auxilia o marido na administração e como professora, podendo conviver com o indígena e beber de sua tradição, seja nos ambientes de decisão política em Washington, onde se pode lutar pelos direitos daqueles que não têm voz.

Uma das principais características de Zikala-Ša como *trickster* é precisamente o fato de que ela transplanta lendas e o conhecimento indígena para a língua do dominante: ela poderia ter optado por tratar de outros assuntos, ou esquecer suas origens; poderia também tornar-se apenas uma ativista; mas opta por transcrever a tradição de seu povo para os que estivessem dispostos a ouvi-la. Enquanto trabalhava com gêneros prezados pela audiência branca (o sentimentalismo da autobiografia, para chamar atenção das mulheres; a retórica, para chamar a atenção dos homens; as lendas para atrair as crianças; a ópera, para as elites), ela hibridizava os gêneros e colocava elementos importantes da cultura indígena, como foi visto ao se tratar das cerimônias, do *tyošpaye*, entre outros. Assim também faz o *trickster*, ao confundir seus perseguidores, ou suas “vítimas”.

Ela comparou ironicamente os dois modos de vida, reforçando a capacidade de ação do indígena como sujeito de sua história. Para se enfatizar esses pensamentos, que mostram

Zikala-Ša como *trickster* em contexto histórico e pessoal, pode-se citar a introdução de *Old Indian Legends*, na qual a autora explica: “Ora, tentei transportar o espírito nativo dessas histórias – com raiz e tudo – para a linguagem inglesa, uma vez que a América, nos últimos séculos adquiriu uma segunda língua.” (ZITKALA-ŠA 2003, p. 5) ¹⁹⁸ A partir deste comentário, vê-se que o inglês não é apenas uma “segunda língua” para Zikala-Ša, mas também para os EUA, e foi imposta, juntamente com sua cultura correspondente, sobre um grupo rico de linguagens e culturas que existia muito antes da chegada dos europeus. Além disso, ela enfatiza o fato de que isso só ocorreu há poucos séculos, provocando a necessidade de um transplante das culturas mais velhas, para aquela cultura mais nova e impositiva, de forma que os eurodescendentes possam ter acesso a elas. Assim, ao colocar-se solícitamente como trabalhadora em prol do conhecimento euroamericano, ironicamente, Zikala-Ša se apresenta como fazendo um favor a ele, ao abrir-lhe uma gama de novas riquezas culturais inimaginadas. Também, ao citar “poucos séculos”, ela coloca em xeque a história imemorial do pensamento ocidental, mostrando que há outras histórias e outras culturas mais velhas, tornando desconfortável a situação do leitor em sua garantia de primazia cultural. Outro conceito desafiado pelo trecho é a questão da cidadania: a América pertencia a outros antes de pertencer aos falantes de língua inglesa.

Agindo dessa forma, todas as afirmações de subalternidade, ou até mesmo de reconhecimento à supremacia branca que pervadem a obra da autora, especialmente nas obras reflexivas e editoriais de jornais, soa irônica. A linguagem do indígena era anterior aos descobrimentos. Esta capacidade de contextualizar e recontextualizar a história faz parte das habilidades do contador de história e são exploradas por Zikala-Ša. Suas histórias são ajustadas em permanente diálogo com as contextualizações de sua contemporaneidade. As histórias são modificadas para que sirvam a um propósito que não seja apenas divertir, mas colocar em xeque instituições e acepções dos euroamericanos por meio das histórias e da reafirmação da identidade indígena. Com isso, ela também se torna um *trickster*, interpretando e reinterpretando sua realidade, de forma a preencher uma necessidade e colocar a marca pessoal do contador de histórias na história indígena, de autoria coletiva.

Assim, a leitura de resistência atribuída pela compreensão do papel do *trickster* na obra de Zikala-Ša abre caminho para algumas reflexões: o mundo aparentemente idealizado no qual os índios viviam, retratado pela autora nas lendas e nos contos de ficção como “The Warrior’s Daughter” e “The Trial Path” faz parte da afirmação da identidade indígena, e

¹⁹⁸ *Now I have tried to transplant the native spirit of these tales – root and all – into the English language, since America, in the last few centuries has acquired a second tongue*

também Dakota. Os indígenas, na obra da autora, não são objetos, mas sujeitos, com pensamento, voz e ação. Com a força de sua unidade, eles vencem os inimigos, como se pode ver em “Iya, the Camp Eater”; a trilogia de Blood Clot Boy, e The “Warlike Seven” de *Old Indian Legends*, assim como “The Warrior’s Daughter”, de *American Indian Stories*, que são apenas alguns dos exemplos. Se não são capazes de destruir os inimigos, mantêm sua dignidade, mesmo em face da morte, da perda e do desespero, como a anciã Mais Doce que Açucar em “Child Dancer”, a mãe da personagem autobiográfica, ao lançar sua maldição em ‘My Mother’s Course’, o chefe High Flier, em “Blue Star Woman”, ou o protagonista-narrador sem nome de “The Soft-Hearted Sioux”. Eles aprendem e ensinam, têm uma sociedade democrática, e, por comparação, uma sociedade mais justa que aquela imposta pelos euroamericanos. Além do mais, a narração da paisagem e o uso do tempo natural, longe de uma romantização, ou de uma fuga romântica à natureza, trata da reverência religiosa e da relação de parentesco entre o índio e a terra, cuja presença mostra o quão injustas haviam sido as políticas que mataram o búfalo e roubaram as terras onde os indígenas eram livres. Em uma última leitura, os problemas entrevistados na narrativa mostram que o mundo dos Dakota não era perfeito, mas a afirmação da identidade indígena gerada por sua existência como um lugar de paz servia ao propósito mais amplo de reafirmar a sobrevivência e equidade cultural, permitindo que vozes múltiplas de um povo sem voz fossem ouvidas.

5 CONCLUSÕES

Zitkala-Ša viveu em um período conturbado para o povo indígena nos Estados Unidos, no qual as políticas tentavam destruir as culturas indígenas e, caso não fosse possível, tribos indígenas inteiras. Por um longo período, ela foi considerada uma indígena assimilada, mas a escrita autobiográfica e as lendas indígenas que Zitkala-Ša recuperou de sua infância são denúncias contra as políticas do governo, como a lei de distribuição de terras e as instituições como os internatos indígenas e serviram como modelos a escritores indígenas modernos.

Ela executou sua resistência por meio da mistura de gêneros e estilos literários, do discurso político e principalmente uso de técnicas indígenas tradicionais, como a manipulação do simbolismo, especialmente envolvendo animais e o universo onírico, a metáfora, a arte de contar histórias e seu ajuste à língua inglesa e aos acontecimentos contemporâneos. A recuperação de heróis e seres mitológicos, o registro de cerimônias, a forma de educação e transmissão do conhecimento Dakota e a figura do *trickster* marcam a insistência e a sobrevivência da cultura indígena por parte de Zitkala-Ša. Assim, cremos ter demonstrado a tese proposta de que as ações que aparentemente assimiladas, como discurso elogioso e o uso da língua inglesa podem ser lidos como uma agenda de resistência e de sobrevivência do indígena.

As proposições para uma continuidade desta tese são várias. É nossa intenção não apenas fazer a autora conhecida nos meios acadêmicos, mas além deles, porque se sente que sua missão de educadora pode ir muito mais adiante: mostrar aos brasileiros um pouco do mundo do indígena norte-americano, de sua cultura, de sua vida e das lições que tem a transmitir. Além de nos fornecer rico material de análise, Zikala-Ša também diverte, ensina e, mais que tudo, abre caminho para novas perspectivas na análise de textos escritos por brasileiros, especialmente por mulheres indígenas brasileiras, como Eliane Potiguara e uma discussão possível sobre a identidade do indígena na América como um todo. A obra e a vida de Zikala-Ša também nos apresentou a outros escritores indígenas de língua inglesa, como a contadora de histórias e crítica literária, Paula Gunn Allen, o contador de histórias, *trickster* nas horas de trabalho, e crítico Gerald Vizenor, as ativistas e escritoras Joy Harjo e Leslie Marmon Silko, além de outros que fazem rir: Thomas King e Sherman Alexie. Todos esses escritores são matéria para estudo e foram, de alguma forma, influenciados pelos escritores da Renascença Sioux e, principalmente, por Zikala-Ša. Sobre o estudo da mulher indígena, esta

tese pode trazer a sugestão da análise sob o prisma da mulher do Terceiro Mundo. Também pode-se ver um novo caminho de análise ao aplicar-se as teorias críticas de estudo indígena de Vizenor, Krupat, além de outros que não foram base deste estudo, mas são também essenciais ao entendimento da mente, das crenças e do modo de pensar e agir dos dos indígenas americanos, como Vinnie Deloria e Phillip Deloria. A Teoria Crítica Indígena sugere que se olhe a escrita indígena não apenas como literatura, mas também sob o ponto de de vista cultural, mitológico, levando em consideração as particularidades de cada tribo, sua experiência, linguagem e filosofia de vida.

Portanto, além de chamar a atenção para a escrita indígena e suas diversas nuances, apontar e servir de modelo a autores contemporâneos, pode-se afirmar que muito ainda resta para ser analisado no trabalho da própria Zikala-Ša, como suas cartas, riquíssimo repositório de seu conhecimento e pensamento, o livro *Oklahoma Poor Rich Indians*, bandeira de seu ativismo, além de outros aspectos abordados em sua própria história, como o aprofundamento nas diversas versões recuperadas por outros autores das lendas indígenas. Também seus editoriais, artigos, comentários e ensaios, além de outros materiais publicados de forma independente em diversos jornais são ricos materiais de estudos, tanto aqueles especificamente voltados à escrita indígena, quanto ao estudo de gêneros discursivos e escrita jornalística, pois sua hibridização de textos permite que se veja o valor literário de sua poderosa retórica e também a liberdade dos rótulos e das dualidades.

Para nós, essa experiência foi enriquecedora e poderosa; além de mostrar uma face totalmente nova do povo norte-americano que não aparece normalmente; trata-se de outro aspecto da cultura bem diferente dos estereótipos de cowboy *versus* índio visto nos filmes antigos. De forma geral, muitas das afirmações contidas nesta tese, confirmadas nas conversas com os anciãos. Muitas informações difíceis de compreender ao se ler relatos ou anotações antropológicas em livros e dicionários foram complementadas com a riqueza de sua fala. Esta tese foi mais que mergulhar na história e nas histórias de um povo maravilhoso: foi receber uma lição de vida e de sobrevivência. E é uma honra poder passá-la adiante.

6 REFERÊNCIAS

ASHCROFT, B. **Post-colonial transformation**. London: Routledge, 2002.

BALLINGER, Franchot. **Coyote, He/She Was Going There: Sex and Gender in Native American Trickster Stories**. American Indian Quarterly, Lincoln, University of Nebraska Press. Winter, p. 15-30, 1989.

_____. **Living Sideways: tricksters in American Indian oral tradition**. Norman: University of Oklahoma Press, 2004.

BATAILLE, Gretchen M.; SANDS, Kathleen Mullen. **American Indian Women, telling their lives**. Lincoln, NE: University of Nebraska, 1986.

BELL, B. L. **If This is Paganism: Zitkala-Ša and the Devil Language**. In: Weaver, J. (Ed.) Native American Religious Identity: Unforgotten Gods. Maryknoll, NY: Orbis Books, 1998. p.61-68

BROWN, Joseph Epes. **The Sacred Pipe: Black Elk's Account of the Seven Rites of the Oglala Sioux**. MJF Books, 1997.

BROWN, Dee. **Enterrem meu coração na curva do rio**. Trad. Geraldo Galvão Ferraz. São Paulo: Melhoramentos, 1970.

BURGESS A. Maureen. **“Reforming” the Native: Frontier activism and Women’s authobiography in the progressive era**. Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy. Athens: Ohio University, 2000.

CANADIAN Government. **Indian act past and present: historical legislation 1850 - 1951**. Disponível em http://www.ainc-inac.gc.ca/qc/csi/ind_e.html. Acesso em 10 dez 2007.

CARPENTER, Cari. **Detecting Indianness: Gertrude Bonnin's Investigation of Native American Identity**. in Wicazo Sa Review, Minneapolis: University of Minnesota Press, 20 n.1. 139-59. spring 2005.

CHIARELLO, Barbara. **Deflected Missives Zitkala-Ša's Resistance and Its (Un)Containment**. *Studies in American Indian Literatures*. Lincoln, University of Nebraska Press. 17.3 (2005) 1-26.

COLE, Rachel A. K. **Assimilation Process as Seen through Native American Literature**. Master of Arts. Clear Lake: University of Houston. May, 1998..

COOPER, James Fenimore. **The last of the Mohicans**. Penguin Classics; New Edition. Penguin Books USA: New York, 1986.

CUTTER, Martha J. **"Zitkala-Ša's autobiographical writings: the problems of a canonical search for language and identity. (Special Issue: Varieties of Ethnic Criticism)**." MELUS 19. Eugene: University of Oregon. n.1. spring 1994, 31-44.

DELORIA, Ella. **Dakota Texts**. New York: Stechert, 1932.

DE MALLIE, R.J. **The Siouan Religion**. University of Oklahoma Press. Norman, Lincoln: University of Nebraska Press, 1980.

DVORAK, Marta. **The discursive strategies of Native literature: Thomas King's shift from adversarial to interfusional**. in *ARIEL*. Calgary: University of Calgary Press. 33.3-4. july-oct., 2002. p. 213(18).

DOMINGUES, Susan Rose. **The Gertrude Bonnin Story: from Yankton destiny into American History, 1804-1938**. v.1. 390 p. Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the Michigan State University. East Lansing: 2005.

EASTMAN, Charles e EASTMAN, Elaine Goodale (seleção). **O talismã da boa sorte e outras lendas dos índios sioux**. Trad. Antonio Dorival. São Paulo: Landy, 2003.

ENOCH, Jessica. **Resisting the Script of Indian Education: Zitkala Ša and the Carlisle Indian School**. in *College English*. v. 65. n. 2. nov., 2002. p. 117-141. Bloomington: Indiana University Press.

FANON, Franz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FISHER, Dexter. **The Transformation of Tradition: a Study of Zitkala-Ša and Morning Dove, Two Transitional American Indian Writers**. Dissertation. New York: New York University, 1979.

_____. **Zitkala-Ša: The Evolution of a Writer**. *American Indian Quarterly*. Lincoln, University of Nebraska Press. v. 5, n.3. aug., 1977. p. 229-238.

GILL, Sam D.; SULLIVAN, Irene F. **Dictionary of Native American Mythology - Oxford Paperback Reference**. Oxford University Press. Santa Barbara, 1992.

GREEN, R. **The Pocahontas Perplex: The Image of Indian Women in American Culture in Native Women's History in Eastern North America Before 1900 - A guide to search research and Writing**. Edited by Kugel, R. and Murphy L.E. University of Nebraska Press: Lincoln, 2007.

GREGG, John B.; GREGG, Pauline S. **Dry Bones. Dakota Territory Reflected**. Sioux Falls, Dakota: The University of South Dakota Press, 1987.

GUNN ALLEN, Paula. **Studies in American Indian Literature: Critical Essays and Course Designs**. New York: MLA, 1983.

_____. **Spider Woman's Granddaughters: Traditional Tales and Contemporary Writing by Native American Women**. Boston: Beacon Press, 1989.

HAFEN, Jane P. **Zitkala Ša: Sentimentality and Sovereignty Wicazo Sa Review**. Minneapolis. University of Minnesota Press. v. 12, n. 2. Autumn, 1997. p. 31-41.

HANSON, William. **The Sun Dance Land**. Provo, UT: J. Grant Stevenson, 1967. HARLOW, Barbara. *Resistance Literature*, New York: Methuen, 1987.

HEFLIN, J. Ruth. **Examples for the world - Four transitional Sioux writers and the Sioux Renaissance**. Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy. Stillwater: Oklahoma State University, 1997, may.

HOEFEL, J. R.. **Zitkala-Ša: A Biography. The outline archive of nineteenth- century U.S. women's writings**. Ed. Glynis Carr. Online. Internet. Posted: Winter, 1999. Available in <http://www.facstaff.bucknell.edu/gcarr/19cUSWW/ZS/rh.html> in January, 2006.

HOLLRAH, Patrice E.M. **Political Ramifications of Gender Complementarity for women in Native American Literature**. Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy. USA: Las Vegas, U of Nevada. Aug, 2001.

HOXIE, Frederick E. **Exploring a Cultural Borderland: Native American Journeys of Discovery in the Early Twentieth Century**. in *The Journal of American History*, v. 79, n. 3, *Discovering America: A Special Issue*. (Dec., 1992), p. 969-995. Champaign: University of Illinois Press.

HULTKRANTZ, Åke. **Theories on the North American Trickster**. Department of Comparative Religion, Stockholm University. issue of *Acta American*. Stockholm: v.5. n.2, 1997.

HUMPHREYS, Debra. **Authority, Authenticity and Ambition: American Women Writers Performing their Femininity in Public**. Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy. New Brunswick: State University of New Jersey. aug, 2001.

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

JAIMES, M. A. **The State of Native America - Genocide, Colonization, and Resistance**. South End Press, Boston: 1992.

KASEBIER, Gertrude. **Buffalo Bill's Wild West Warriors: A Photographic History**. Compilada por DELANEY, Michelle. Washington: Smithsonian 2007.

KELSEY, Penelope Myrtle. **Native American Autoethnography, Sovereignty, and Self: Tribal Knowledges in New Genres**. 135 p. Thesis to the Faculty of the Graduate School of the University of Minnesota. Minneapolis: may 2002.

_____. **Tribal theory: Dakota and Haudenosaunee writing and indigenous worldviews**. Lincoln: University of Nebraska Press, 2008.

KRUPAT, Arnold. **The voice in the margin: Native American literature and the Canon**. Berkeley: University of California Press, 1989.

_____. **Native American Autobiography: An Anthology**. Madison: University of Wisconsin, 1994.

LAUBIN, Gladys and Reginald. **Indian Dances of North America: Their Importance to Indian Life**. Norman: U of Oklahoma P, 1977.

LISA, Laurie. **The life story of Zitkala-Ša: Gertrude Simmons Bonnin: writing and creating a public image**. 227 p. Dissertation of requirements for the Degree Doctor of Philosophy. Phoenix: Arizona State University. May 1996.

LUKENS, Margareth Austin. **Creating cultural Spaces: the Pluralist project of American Women Writers 1843, 1902 (Margareth Fuller, Harriet Jacobs, Sarah Winnemucca, and Zitkala-Ša)**. Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy. Boulder: University of Colorado, 1991.

MACBAIN, Tiffany Aldrich. **Impurely white: Representations of Racial Contacts in Nineteenth-Century American Literature**. 246 p. Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in English in the Office of Graduate Offices of the University of California: Davis. 2004.

MINTZ, S. **Digital History**. (2007). Acessada em maio de 2010, disponível em <http://www.digitalhistory.uh.edu>

MOHANTY, Chandra Talpade. **Feminism without borders: decolonizing theory, practicing solidarity**. Durhan: Duke University Press, 2006.

MORGAN, Tabitha Adams. **Ghetto Regionalism: Place, Identity, and Assimilation in the Fiction of Abraham Cahan, Sui Sin Far, and Zitkala-Ša**. 74 p. Thesis for the Degree of Master of Arts (in English),: Graduate School of the University of Maine. Orono: Aug, 2002.

MOURNING Dove. **Cogewea, the Half-Blood**. In *Encyclopedia of American History*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1981.

NEIHARDT, John G. [Flaming Rainbow]. **Black Elk Speaks: Being the Life Story of a Holy Man of the Oglala Sioux**. Intr. Vine Deloria, Jr. Lincoln: U of Nebraska P, 1979.

NORRIS, Ada Mahasti. **Zitkala-Ša and National Indian Pedagogy: storytelling, activism, and the project of assimilation**. 275 p. Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the Department of English in the Graduate School of Duke University. Durhan: 2003.

OFFICIAL Report of the Nineteenth Annual Conference of Charities and Correction (1892), 46-59. Reprinted in Richard H. Pratt, —**The Advantages of Mingling Indians with Whites, Americanizing the American Indians: Writings by the —Friends of the Indian 1880-1900**. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1973, p. 260-271.

PIERRE, Mark, St.; LONG SOLDIER, Tilda. **Walking in the sacred manner: healers, dreamers, and pipe carriers--medicine women of the Plains**. New York: Simon & Schuster, 1995.

QUIRK, T; SCHARNHORST, G. **American realism and the canon**. Newark: University of Delaware Press; London and Toronto: Associated University Presses, 1994.

RAPPAPORT, Doreen. **The Flight of the Red Bird**. New York: Puffin Books, 1997.

RICE, Julian. **Ella Deloria's The Buffalo People**. New Mexico: University of New Mexico Pr, 1994.

SCHNEIDER, Liane. **Escritoras indígenas e a literatura contemporânea dos EUA**. João Pessoa: Idéia, 2008.

SENIER, S. **Voices of American Indian Assimilation and Resistance: Hellen Hunt Jackson, Sarah Winnemucca and Victoria Howard**. Norman: University of Oklahoma Press, 2001.

SHENANDOAH, Joane. **All Spirits Sing, Music For Little People, Tower Records**. Sacramento: 1997.

SMITH, J. — 'A Second Tongue': **The Trickster's Voice in the Works of Zitkala-Ša**. In *Tricksterism in Turn-of-the-Century American Literature: A multicultural perspective*. Elizabeth Ammons and Annette White-Parks, eds. Hanover, N.H.: University Press of New England, p.46-60, 1994.

SMITH, Catherine Parsons. **An operatic skeleton on the western frontier: Zitkala-Sa, William F. Hanson, and The Sun Dance Opera. Women & Music**. Lincoln, University of Nebraska Press. Annual 2001 p.1- 31 - 14087

SOUZA, Lynn Mario Trindade Menezes de. **O rato que ruge: o discurso crítico-literário pós colonial como suplemento**. CROP, São Paulo, v. 1, p. 60-66, 1994.

SPACK, Ruth. **America's Second Tongue: the ownership of English and the American Indian Education (1860's, 1900)**. Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy. Cambridge: Lesley College Graduate School. May, 1991.

_____. **Dis/engagement: Zitkala-Ša's Letters to Carlos Montezuma, 1901-1902**. in MELUS. Eugene: University of Oregon. v. 26. n. I. spring 2001.

STANLEY, Sandra Kumamoto. **Claiming a Native American Identity: Zitkala-Ša and Autobiographical Strategies**. Pacific Coast Philology, University of Pennsylvania: Philadelphia. v. 29, n. 1. Sep. 1994. p. 64-69.

SUSAG, Dorothea M. **Zitkala-Ša (Gertrude Simmons Bonnin): A Power(full) Literary Voice**. Studies in American Indian Literature. n. 5.4. 1993. p.3-24. Lincoln: University of Nebraska Press. 1993.

TABAYASHI, Yo. **Neither a Princess Nor a Squaw: Civilization Discourse and Authobiographical narratives by a Sioux Woman**. Disponível em http://www.ps.ritsoumei.ac.jp/assoc/policy_science/091/09102.pdf , 2007. Acesso em 20 dez 2007.

TOTTEN, Gary. **"Zitkala-Ša and the problem of regionalism: nations, narratives, and critical traditions."** American Indian Quarterly. Lincoln, University of Nebraska Press. 29.1-2. winter-spring 2005: 84(40).

TRINH, T. Min-Ha. **Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism**. Indianapolis: Indiana University Press: 1989.

TWAIN, Mark. **Tom Sawyer**. New York: Penguin Classics, 1987.

VIZENOR, Gerald. **Fugitive Poses: Native American Indian Scenes of Absence and Presence**. Lincoln: University of Nebraska Press, 1998.

_____. **Ed. Survivance: Narratives of Native Presence**. Lincoln: University of Nebraska Press, 2008.

WALKER, James R.. **Lakota Belief and Ritual**. Lincoln: University of Nebraska Press, 1991.

WEIDMER, Heidemarie Z. **The Fruits of Literacy: Loss or Gain**. In Zitkala-Ša: Native American Author and Reformer, paper apresentado no 45th Annual Conference of College Composition and Communication, Nashville, TN, Mar, p. 16-19, 1994.

WEXLER, L. **Tender Violence: Domestic Visions in an Age of U.S. Imperialism**. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2000.

WILLARD, William. **Zitkala-Ša: A Woman Who Would Be Heard! Wicazo Sa Review**. Minneapolis, University of Minnesota Press. v. 1, n. 1. (Spring, 1985), p. 11-16.

WRIGHT, Elizabeth. **Leaving "Home": travel and the Politics of Literacy in United States' Women's Ficion and Autobiography (1898-1988)**. Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy. New Mexico: University Of New Mexico. dec. 2000.

ZITKALA-ŠA. **American Indian Stories, legends and other writing**. (with introduction and notes by Cathy DAVIDSON and Ada NORRIS). New York: Penguin Classics, 2003.

_____. **Dreams and Thunder: Stories, Poems, and The Sun Dance Opera**. Introduction by Jane Hafen. Lincoln: University of Nebraska, 2001. Introdução e comentários por HAFEN, Jane.

_____. **Why I Am a Pagan**. The Online Archive of Nineteenth-Century U.S. Women's Writings. Ed. Glynis Carr. First published in Atlantic Monthly 90 (1902): 801-803. Online. Internet. Posted: Winter 1999.

_____. **Old Indian Legends**. Ginn Company and Publishers, The Athaeneum Press. Boston, 1901. Illustrations by Angel de Cora.