

Revisitando Wounded Knee em *Green grass, running water*

Elisa S. Thiago

Resumo: Este trabalho investiga de que maneira a história tem sido colocada dentro da literatura, no caso específico do texto literário pós-moderno. As complexidades de troca entre história, ficção (estória) e narrativas de vida em *Green grass, running water* são analisadas a partir de uma série de formulações. O “Massacre de Wounded Knee”, Dakota do Sul, de 1890, e seu desdobramento, a “Batalha em Wounded Knee”, que ocorreu na década de 1970, são os episódios históricos analisados a partir da perspectiva metaficcional, pós-modernista, apreendida no romance acima citado, do escritor indígena canadense Thomas King.

Abstract: This paper investigates how history has been placed within literature, in the specific case of the post-modern literary text. The complexities of the exchange between history, fiction (story) and life narratives are analysed as they appear in *Green grass, running water* from a series of formulations. The “Massacre at Wounded Knee,” South Dakota, of 1890, and its redoubling, the “Battle at Wounded Knee”, which took place in the 1970s, are the historical episodes analysed from a metafictional, post-modern perspective, as apprehended in the above mentioned novel by the Canadian native writer Thomas King.

Introdução

Discussões teóricas contemporâneas acerca de história e historiografia revelam uma clara necessidade de repensar noções herdadas sobre a relação entre o texto histórico e o texto literário. Não mais vista simplesmente como uma crônica de eventos do passado, a história, como Hayden White e outros teóricos nos ensinam, não é algo pronto com o qual simplesmente nos deparamos, mas sim algo que é produzido – uma reconstrução do passado que somos levados a ver a partir do contexto de um determinado local e momento e da perspectiva de um sujeito específico.

Neste trabalho, procuro investigar de que maneira a

história tem sido colocada dentro da literatura, no caso específico do texto literário pós-moderno, com um foco para as complexidades de troca entre história, ficção (estória) e narrativas de vida.

O texto literário selecionado para este estudo, *Green grass, running water*, de Thomas King, tem o papel de ilustrar o desenvolvimento de uma voz literária distinta – a de um autor norte-americano, descendente de Cherokees, que se coloca dentro do cenário da literatura indígena norte-americana. King situa sua narrativa num período determinado, ainda que apenas inferido dentro da narrativa – os primeiros anos da década de 1970; contexto cultural particular – a sociedade dos Blackfoot no Canadá –, e condições de vida específicas – os membros de um grupo de Blackfeet que obtiveram diferentes níveis de “sucesso” em sua relação com a sociedade dominante (medido a partir do tipo de emprego conquistado).

Em se tratando das narrativas de vida de cinco de seus personagens, suas identidades são, por assim dizer, demarcadas a partir da confluência de eventos e da relação que estabelecem com personagens da sociedade local e nacional, tudo visto a partir da perspectiva de um grupo de narradores oniscientes com características muito especiais. Trata-se de um grupo de *tricksters*¹ – Cavalheiro Solitário, Hawkeye, Ishmael e Robinson Crusoe, acompanhados de Coyote – que se reveza na atividade de contar histórias/estórias: tanto as histórias/estórias de vida dos personagens Blackfeet, quanto histórias/estórias/mitos bíblicos do Gênesis. Como *tricksters* determinados a “consertar o mundo” – “É isso mesmo” disse o Cavalheiro Solitário. “Estamos tentando consertar o mundo” (*Green grass*:

¹ O *trickster*, de acordo com Gerald Vizenor, está presente na literatura oral dos povos indígenas e é definido como uma personagem que costuma “passar a perna”, ou seja, enganar, mas é, por outro lado, também vítima de truques; é amoral e exhibe apetites fortes, principalmente por comida e sexo; não se fixa num lugar – está sempre a caminho; é irresponsável e insensível e, no entanto, amável e charmoso, e acaba por conquistar, através do tom cômico que imprime às narrativas, a simpatia de seus interlocutores. O *trickster* é apresentado de várias formas: algumas vezes como humano, mas na maioria dos casos, como coioote, lebre ou corvo. Neste ensaio, não me aprofundo na questão do *trickster*, que é, por si só, tópico para outro estudo.

133) –, eles desconstróem quatro mitos bíblicos de criação e alguns textos consagrados da historiografia oficial – dentre eles a Batalha de Wounded Knee, da qual trata este ensaio. Nesse processo de desconstrução, conseguem lançar mão daquilo que é tido como “verdades transparentes” e transformá-las em uma “superfície opaca”, sobre a qual a construção da linguagem se torna um fator evidente. Realizam seu intento através de dois elementos intrínsecos ao texto pós-moderno: a paródia e a ironia, os quais são discutidos mais à frente.

Discussão

Green grass pode ser visto como um romance que “usa e abusa” da história. Isso significa que coloca sob seu foco narrativo episódios do passado e ao mesmo tempo levanta, ainda que tangencialmente, questionamentos sobre onde e com quem se localiza a verdade – o que Linda Hutcheon denomina “cumplicidade acompanhada de subversão”. Esta mistura paradoxal de cumplicidade e crítica é característica de todas as formas do pós-modernismo.

Os dominantes culturais de nossa era se fazem presentes na arte pós-moderna – dominantes tais como o capitalismo, o patriarcado, o humanismo – mas presente está também o compromisso de fazer uma crítica à cultura de referência. Esta cumplicidade e postura paradoxal em relação aos dominantes culturais acaba por não favorecer o desenvolvimento de uma teoria de agência social. No entanto, a crítica que faz à cultura contemporânea é bastante real e importante – um discurso que possibilita a ocorrência de mudanças. Uma das lições do pós-modernismo, por exemplo, é que o local, o particular, o diferente são valores importantes a substituir o universal e o geral.

Denominador comum a todas as expressões do pós-modernismo, a inserção da história dentro de seu discurso específico – no caso de *Green grass*, o discurso literário – não toma uma forma nostálgica, mas sim crítica, freqüentemente paródica, a partir de um olhar irônico para o passado. De imediato, ao incluir dois planos em sua narrativa – um que

denominarei plano mítico, já que se ocupa, prioritariamente, com os mitos de gênese e outro, o plano social, que enfoca, em grande parte, as histórias de vida de cinco personagens –, King provoca uma reflexão a respeito do modo complexo como se dá a relação entre história, tempo e processo social.

O plano mítico parece estar suspenso acima do plano social e se pauta por um tempo cíclico, de volta constante ao ponto de partida e recomeço. Mantém com o plano social uma relação de vai-e-vem através de seus personagens *tricksters*, que têm acesso tanto a um quanto a outro plano.

A narrativa pertencente ao plano mítico é apresentada na forma de história oral (*storytelling*), como linguagem em andamento – “sempre-já” –, isto é, como se o leitor fosse introduzido a uma narrativa que já estivesse se processando mesmo antes do início concreto da história (estória):

Então. No começo, não havia nada. Somente a água. Coyote estava lá, mas Coyote estava dormindo. Aquele Coyote estava dormindo e aquele Coyote estava sonhando. Quando aquele Coyote sonha, qualquer coisa pode acontecer. Posso lhe afirmar (*Green grass*: 1, minha tradução).

A concepção de tempo é marcada por esse constante retorno ao princípio, numa tentativa de retomada das narrativas de gênese do mundo a partir de uma nova perspectiva – a que se volta para as concepções indígenas transmitidas através de sua literatura oral. Portanto, no plano suspenso das narrativas míticas e, como veremos, também no plano social, a intenção de desautorizar as grandes narrativas da modernidade – neste plano, representadas pelos mitos judaico-cristãos – está presente. É através da ironia e da paródia que tal objetivo é alcançado:

“Vamos ter que fazer novamente. Vamos ter que acertar”. “Okay”, diz Coyote, “Posso fazê-lo”. “Está bem”, digo, “preste atenção. No começo não havia nada. Somente a água” (*Green grass*: 107).

Lá embaixo naquele Mundo Água, aqueles animais aquáticos olham para cima e vêem aquela mulher grande e forte cair do céu. Aqueles Patos berram, cuidado, cuidado. E voam para o alto e pegam aquela mulher e a trazem para a água.

Que barulho é esse? diz a vovó Tartaruga, e quando a vovó vai para a superfície da água para ver o que era aquela confusão, aqueles Patos colocaram Primeira Mulher sobre as suas costas (...) Hei, diz vovó Tartaruga quando percebe aquela mulher nas suas costas. Você está nas minhas costas.

Isso mesmo, diz Primeira Mulher. Acho melhor fazermos um pouco de terra. Assim o fazem. Primeira Mulher e vovó Tartaruga. Pegam um pouco de lama e colocam aquela lama sobre as costas da vovó Tartaruga e logo aquela lama começa a crescer (*Green grass*: 39).

Joanna Overing, em seu trabalho “O mito como história”, alerta para a noção de que “culturas diferentes [desenvolvem] historicidades diferentes”. Cada historicidade, segundo essa concepção, contém, de uma forma ou de outra, uma noção de tempo que lhe é específica. Antes que se possa emitir um juízo válido a respeito da historicidade de um certo grupo social, é necessário que se examine o modo complexo como esse grupo vê a relação entre história, tempo e processo social.

O tempo, da mesma maneira como a historicidade, tem seu lado social. Em geral, percebe-se dificuldade, por parte de sociedades que se atêm unicamente ao tempo linear, de reconhecer tanto a historicidade quanto a teoria e as práticas sociais que são constitutivas do mito. Partimos do pressuposto de que o mito se opõe à história:

Segundo nossa visão do mundo [– pautada num tempo linear –] a história diz respeito a eventos verídicos que seguem um percurso linear e progressivo, enquanto os eventos da mitologia não passam de realidades fantasmas, as quais são relativamente pouco relevantes quanto a qualquer mundo real de ação e experiência (OVERING, 1995: 110).

Green grass propõe uma abordagem diferenciada da relação entre mito e história. No lugar de tratá-los como instâncias que se opõem, dentro do pressuposto de que mito é fantasia, e história, realidade, o que se percebe é a convivência paralela entre os dois planos – mítico e social. Nos momentos em que seus limites demarcatórios desaparecem para dar lugar a

uma trama que envolve ambos, as duas temporalidades – cíclica e linear – dão lugar ao que Overing denomina “tempo contextual” ou Bhabha define como “contingência”, ou seja, o tempo mítico age sobre o tempo presente e leva à afirmação de uma estrutura igualitária, na qual as relações interpessoais se tornam a tônica.

Relevante ao projeto de King, nota-se, ainda com Overing, que os eventos míticos são contrapostos não apenas à história, mas também às descobertas científicas modernas referentes às propriedades físicas do universo. A base da confusão é o fato de que teorias da existência, cujo teor é essencialmente social, são contrastadas com teorias a respeito do universo físico que são “a-sociais” no que diz respeito tanto a seu alcance quanto a seu propósito. Não admira, pois, que o evento mítico, uma vez despidido de sua significação social, moral e histórica, seja visto como deficiente. Overing, como que ecoando as noções de suplemento desenvolvidas por Derrida e Bhabha, afirma, entretanto, que o “problema” do mito “não é uma questão de deficiência, e sim de excesso” (1995: 111). Vejamos, através de um exemplo, como a questão do “excesso” está encenada em *Green grass*. Alberta gostaria de resolver seu dilema – ter um filho sem ter que se “atrelar” a um marido – propondo paternidade sem casamento a Lionel ou a Charles. Ao longo da seqüência narrativa, nos é revelado que há possibilidade de Alberta estar grávida:

Lionel desviou seu olhar para o nascer do sol ao perceber que Alberta começava a ter náuseas. “Então”, disse. “Norma diz que você está grávida”. “Não estou grávida”. Lionel voltou-se para ela. “Não está?” “Não dá para estar grávida” (*Green grass*: 452).

Mais adiante, temos a confirmação da suspeita, quando nos inteiramos de uma revelação que ocorre no plano mítico. Coyote esclarece alguns fatos em conversa com Lone Ranger, Ishmael, Robinson Crusoe e Hawkeye: “Mas eu ajudei também”, diz Coyote. “Aquela mulher que queria um bebê. O que eu fiz ajudou mesmo” (*Green grass*: 456). Desfaz-se, assim, a relação de causa-efeito, própria do tempo linear, e

propõe-se a contingência, um conceito que Homi Bhabha explora na tentativa de explicar a relação que a cultura não-dominante tem com o tempo. Enquanto a linearidade e a progressividade não contêm uma perspectiva crítica e, portanto, não desenvolvem uma consciência de sua própria contextualização, a contingência surge como ironia, com múltiplos focos de enunciação, como conceito de tempo não-linear, híbrido, de ruptura, descontinuidade. Sua temporalidade é denominada “performática”, ou seja, atém-se à natureza espontânea dos eventos; rejeita, dessa forma, a edição oficial realizada por um centro de poder. No lugar da “visão homogênea e horizontal associada com a comunidade imaginada da nação”, Bhabha propõe a noção de tempo “duplo e cindido”, às avessas da tentativa de Bakhtin de “ler o espaço nacional como alcançado somente na plenitude do tempo”. A crítica que Bhabha faz a Bakhtin se dirige, exatamente à impossibilidade, frente à exigência da plenitude do tempo narrativo, de uma cultura de contestação social articular sua autoridade representativa (BHABHA, 1998: 204).

Esta noção de tempo duplo e cindido, de uma temporalidade performática, opõe-se ao conceito de tempo linear e progressivo – às pedagogias de temporalidade. A pedagogia, forjada na modernidade como prática voltada a lapidar a humanidade latente e tirá-la de seu estado bruto, cede lugar à performance.

Concomitantemente, o sujeito essencialista, fixo e estável é substituído pela noção de sujeito pronominal: instável, móvel, mas sempre contextualizado. O “eu”, como pessoa única, pode se inserir em vários discursos, dependendo da posição ocupada num determinado momento. O sujeito passa a ser sempre posicionado – isto é, ocupa um determinado lócus numa determinada enunciação. O que existe de fato, dentro dessa perspectiva, é o contexto e não o real, visto como uma construção social.

Esses pressupostos permitem formular a hipótese de que King, em *Green grass*, propõe a idéia de que o povo indígena tem de ser “pensado num tempo duplo”, como diz Bhabha:

[...] o povo consiste em “objetos” históricos de uma pedagogia nacionalista, que atribui ao discurso uma autoridade que se baseia no pré-estabelecido ou na origem histórica constituída no passado; o povo consiste também em “sujeitos” de um processo de significação que deve obliterar qualquer presença anterior ou originária do povo-nação para demonstrar os princípios prodigiosos, vivos, do povo como contemporaneidade, como aquele signo do presente através do qual a vida nacional é redimida e reiterada como um processo reprodutivo (1998: 206).

King “olha”, por meio da ironia e da paródia, para o passado, para os objetos históricos, representados pelos eventos de Wounded Knee – com os quais me ocupo mais à frente. Simultaneamente, King “transforma os fragmentos, retalhos e restos da vida cotidiana nos signos de uma cultura indígena coerente, enquanto o próprio ato da performance narrativa interpela um círculo crescente de sujeitos”. Nessa produção da nação indígena como narração, King provoca uma “cisão entre a temporalidade continuísta, cumulativa, do pedagógico e a estratégia repetitiva, recorrente, do performativo” (BHABHA, 1998: 207).

Para Bhabha, assim como já o era para os movimentos feministas, a primeira plataforma política é a vida privada. O mundo privado torna-se o lócus de enunciação de onde se faz ouvir a voz política. Essa noção é encenada dentro do texto de King através das histórias de vida dos cinco protagonistas Blackfeet: duas mulheres – Latisha e Alberta – e três homens – Elis, Lionel e Charlie.

Já que são narrativas de vida, podemos, de acordo com a crítica feminista Maria Odila Leite da Silva Dias, analisá-las sob a ótica da “hermenêutica do cotidiano”, que busca “historicizar aspectos concretos da vida de todos os dias” dos seres humanos em sociedade. Da mesma forma, podemos recorrer a Mikhail Bakhtin e encaixar essas narrativas no âmbito do que ele denomina “ideologia do cotidiano”. Seu conteúdo é puramente ideológico, determinado por fatores sociológicos – e não por fatores individuais e biológicos, como poderiam querer alguns teóricos conservadores, em se tratando da história de vida de

índios. Bakhtin afirma que a ideologia do cotidiano recebe a influência dos sistemas ideológicos que se cristalizam a partir dela. E mais, a obra literária ou a idéia cognitiva morrem se não são submetidas a uma avaliação crítica viva, que para Bakhtin é a única razão de ser de toda produção ideológica. A ideologia do cotidiano coloca a obra numa determinada situação social, permitindo que estabeleça vínculos com o “conteúdo total da consciência dos indivíduos receptores e só é apreendida no contexto dessa consciência que lhe é contemporânea” (BAKHTIN, 1994). Se esse vínculo é rompido, a obra deixa de ser apreendida como ideologicamente significante.

Vemos, portanto, que o “centro organizador de toda enunciação” (inclusive a enunciação literária) não é interior, mas exterior: está situado no meio social que envolve o indivíduo. A enunciação, enquanto tal, é puro produto da interação social, quer se trate de um ato de fala determinado pela situação imediata, quer pelo contexto mais amplo que constitui o conjunto das condições de vida de uma determinada comunidade lingüística. Claramente, portanto, e ainda a partir da discussão bakhtiniana, a língua é constituída pelo fenômeno social da interação verbal concretizada por meio de enunciações.

No plano que denomino social, no qual se desenvolvem as narrativas de vida das personagens indígenas, o contexto que o autor procura representar é o de *status*² *Blackfoot Indians*, subgrupo dos Lakota (Sioux, para os “brancos”), que, juntamente com outros povos indígenas da região entre Montana, nos Estados Unidos, e Alberta, no Canadá, e entre o Rio Mississipi, a leste, e as Montanhas Rochosas, a oeste, são coletivamente denominados *Plains Indians*. As condições de vida dos protagonistas, definidas enquanto sucesso ou não-sucesso em obter empregos prestigiosos e manter-se neles, uma

² No Canadá, a palavra “índio” adquiriu uma definição legal a partir do Decreto Indígena (Indian Act) de 1876. Aqueles legalmente definidos como índios são conhecidos como “índios por status” (*status Indians*). Os que escolheram abrir mão de seus direitos, ou que os perderam, através de casamento com brancos, são denominados “índios sem status” (*nonstatus Indians*). Os *status Indians* ocupam as mais de 2.250 reservas e têm um padrão de vida mais baixo do que a média canadense.

preocupação constante verbalizada pelos seus parentes mais velhos, variam: Eli, Alberta e Charlie têm grau superior e são, respectivamente, professores universitários de literatura e história (Eli e Alberta) e advogado em um grande escritório de advocacia; Lionel, não tendo concluído seu curso, é vendedor em uma loja de eletrônicos (depois de ter perdido sua posição como funcionário público). Latisha é dona de um restaurante – Dead Dog Café – que faz sucesso entre os turistas que visitam Blossom. Esses cinco personagens, todos com idades próximas aos 40 anos, residem ou em Calgary ou em Blossom e se deslocam, de tempos em tempos, para a reserva perto de Blossom, onde estão seus parentes e onde se dá, no verão, o grande evento dos povos dos *plains*: o *Sun Dance*. O plano histórico alude a um tempo linear que alterna ação no passado mais recente com *flashbacks* que retomam momentos de vida num passado mais distante – do ponto de vista do narrador. Em termos de tempo decorrido, o passado mais recente refere-se a um período que inicia numa sexta-feira à tarde e adentra o fim de semana, quando ocorre o *Sun Dance*.

Quando Norma – tia de Lionel –, logo no primeiro parágrafo da narrativa, começa a tirar pedaços de carpete de dentro de sua bolsa com o intuito de pedir opinião sobre que cor escolher, esses pedaços que surgem sinalizam para o fato de que serão pedaços de narrativas que irão se suceder – fragmentos, multiplicidade de perspectivas – todos dirigidos à unidade de totalização que é realizada somente pelo leitor atento:

“What do you think, Lionel? Maybe something in blue?”
Norma began pulling pieces of carpet out of her purse and placing them on her lap. She stuck the larger pieces on the dashboard (*Green grass*: 7).

Essas várias tomadas de cenas – verdadeiros fragmentos – que compõem *Green grass* alternam, assim, um passado recente e passados remotos e vão, pouco a pouco, perfazendo as identidades dos protagonistas focalizados. Bhabha diria que *Green grass* encena a construção do povo na “performance da narrativa”. Mas não se trata de fragmentos estanques e isolados.

Há um verdadeiro emaranhado de canais que possibilitam o fluxo e refluxo de relatos pertinentes aos diferentes protagonistas, que vão perfazendo uma narrativa total, fruto da composição de todas as narrativas individuais. King estabelece essa conexão, no plano textual, através da inserção de significantes e signos que “conversam” entre si e que fazem a transição entre o final de um fragmento e o início do outro:

Charlie took the pillow off his face. The white woman was nowhere to be seen. Soldiers were building a barricade of logs and saddles. More soldiers were running back and forth, shouting at each other. Charlie turned the sound off and lay there with his eyes open.

Alberta turned back to the movie. The soldiers were trapped on one side of the river against a cliff face, and the Indians sat on their ponies on the other side (...) (*Green grass*: 240-241).

Meu pressuposto é de que *Green grass* é um texto pós-moderno. Vejo claramente que sua crítica é dirigida ao sujeito unificado, universal, transparente, forjado dentro da concepção cartesiana (*Cogito Ergo Sum*) e racional (científica) do Iluminismo europeu.

Green grass certamente pode ser identificado como parte de um esforço pós-modernista de desautorizar, ou pelo menos minimizar, a importância das “grandes narrativas” de progresso histórico iniciadas pelo Iluminismo, forjadas dentro de uma visão eurocêntrica – universalista e cartesiana. “História” e “realidade” não mais podem sustentar a validade dos textos iluministas, uma vez que, tanto uma quanto outra, tornaram-se “textualizadas” “no mundo de imagens e simulações que caracterizam a era contemporânea de consumo de massa e tecnologias avançadas” (SELDEN; WIDDOWSON, 1993: 74). King realiza uma verdadeira desconstrução dos textos históricos consagrados pela visão humanista e insere sua literatura no mundo da práxis social, livre do compromisso opressivo com a “alta cultura” (*high culture*). Se por um lado o plano mítico parodia as grandes narrativas míticas cristãs ocidentais, o plano social o faz em relação às narrativas históricas oficiais, vestidas que são de uma ideologia de dominação, de poder, que é assim,

através da paródia, desconstruída e interpelada. O episódio de Wounded Knee, inserido neste projeto pós-modernista, é “encenado” dentro do passado remoto, a partir do ponto de vista de Lionel, sempre intermediado pelo narrador *trickster* – daí a paródia. Portanto, conclui-se que, pela ótica de King, o ato de produzir ficção torna-se realmente um ato ideológico, ou seja, um processo de criar significação dentro de um contexto social. *Green grass* é uma metaficção historiográfica, isto é, uma ficção que não deixa de ser intensamente arte, auto-reflexiva, mas que se pauta, também, por realidades histórica, social e politicamente bem-definidas.

Característica fundamental do texto pós-moderno, a auto-reflexividade se encontra ali presente e é a demonstração de que esta literatura tem consciência de que é um artifício, que é arte, “escrita e lida como pertencente a uma determinada cultura e que tem a ver igualmente com o passado literário e com o presente social”. Daí o uso que faz da “paródia” como forma de “fazer eco a trabalhos do passado”, estabelecendo uma prática intertextual que acima de tudo assinala para a consciência de que a literatura é construída, em primeiro lugar, a partir de outros textos (HUTCHEON, 1988: 7). Essa autoconsciência da arte como arte, paradoxalmente, estabelece os meios para um novo compromisso com o mundo social e histórico, e isto é feito de tal forma a desafiar (embora não destruir) nossas crenças humanistas sobre a função da arte na sociedade. Tal problematização autoconsciente do fazer história e do fazer ficção é uma característica fundamental da literatura pós-moderna, no entender de Hutcheon. Não é como se simplesmente a intertextualidade ocorresse dentro do texto pós-moderno para repudiar, ironizar ou reproduzir o passado de forma nostálgica. Ao contrário, o uso da ironia e do paradoxo assinala para uma distância crítica dentro do mundo das representações que provoca questionamentos acerca não tanto do que é verdade, mas a quem ela pertence, e acerca da construção ideológica e discursiva do passado. Daí o fato de Hutcheon detectar uma função política nessa forma de ficção – contrariamente a outros teóricos, que acusam o pós-modernismo de apolítico –, na medida em que o texto pós-moderno se

inscreve e intervém dentro de um determinado discurso. Ao mesmo tempo em que experimenta com a forma, o texto pós-moderno reitera seu compromisso ideológico: a procura por questionar, problematizar, através da imaginação, o desejo tipicamente modernista por ordem ou verdade. A partir de uma autoconsciência metaficcional, a intertextualidade paródica pós-modernista, portanto, revela o passado – a história – como uma construção ideológica e discursiva.

King revê o episódio histórico de Wounded Knee, de 1973, ao inseri-lo, na forma de paródia, dentro da narrativa de vida de Lionel Red Dog. Lionel, prestes a completar 40 anos, realiza um exercício de retomar momentos de sua vida pregressa com o intuito de compreender sua vida presente. Lionel estava “em seu segundo ano na universidade e trabalhando, então, para o Departamento Americano de Assuntos Indígenas”. Como seu supervisor não podia ir a uma conferência sobre educação indígena, onde apresentaria um trabalho, pediu a Lionel que o fizesse em seu lugar. Lionel foi surpreendido pelos acontecimentos:

A ocupação de Wounded Knee estava em seu segundo mês, e quando Lionel chegou à sala no Hotel Utah, onde daria sua palestra sobre o tema “A História do Pluralismo Cultural nas Escolas Internas do Canadá”, encontrou, não os vinte e cinco ou trinta professores e burocratas que esperava encontrar lá, mas uma sala lotada de índios vestidos em calças jeans e camisas coloridas. Todas as cadeiras estavam ocupadas, e metade da multidão estava em pé, encostada na parede ou sentada no chão. A maioria usava uma faixa de couro com miçangas na cabeça.

Lionel se sentiu deslocado em seu terno (...) e começou a sua palestra sobre a história das escolas internas. Mal havia começado quando uma mulher no fundo (...) levantou-se e berrou: “O que esta bosta tem a ver com nossos irmãos e irmãs em Wounded Knee?” E antes que Lionel pudesse pensar em uma boa resposta, várias pessoas se amontoaram ao redor do púlpito, empurrando-o para longe do microfone. (...) Ele ficou ali, em pé, se sentindo ameaçado, conforme cada um discorria sobre o povo em Wounded Knee e o FBI e as condições de vida do Povo Nativo da América do Norte. (...)

Lionel se envolve com os acontecimentos aleatoriamente e vamos encontrá-lo, junto com um grupo de ativistas, a caminho de um evento. A polícia os persegue:

Os policiais pararam o furgão na entrada de Green River. Lionel lembrava ainda as luzes do carro de polícia e o alto-falante que dizia que eles saíssem do furgão com as mãos para o alto.

E o imprevisto acontece:

Todos saíram, mas quando Lionel deu um passo para fora do furgão e foi envolvido pela luz do sol brilhante de Wyoming, trouxe presa em sua bota a alça de um dos rifles, perdeu o equilíbrio e caiu para cima de uma policial que gritou: “Ele tem um rifle”, imediatamente dando um passo para o lado e atingindo a cabeça de Lionel com algo longo e duro (*Green grass*: 58-63, minha tradução).

A Batalha de Wounded Knee, de 1973, reencena o episódio de 1890, quando foram massacrados aproximadamente 300 indígenas norte-americanos, entre homens, mulheres e crianças, no que foi ainda mais uma tentativa do governo americano, representando os interesses das elites brancas, de emudecer e apagar para sempre a soberania de um povo que lutava por ter sua identidade demarcada e respeitada a despeito da ótica discriminatória de uma sociedade invasora que traiçoeiramente se apoderava de seus territórios, através da quebra de tratados. King registra essa quebra de tratados já no título de seu livro: *Green grass, running water*. Dentro da narrativa, a frase toma seu significado completo:

As long as the grass is green and the waters run. Era uma frase bonita, sem dúvida. Mas não significava nada. Era uma metáfora. Eli sabia. Todo índio na reserva sabia. Tratados mal podiam ser considerados documentos sagrados. Eram contratos, e ninguém assinava um contrato para a eternidade. Ninguém (*Green grass*: 296).

Há vários pontos de contato entre a narrativa de King e a narrativa histórica, desenvolvida por autores como Peter

Matthiessen (1983) e Dee Brown (1974). King “revisita” os eventos com o intuito de problematizar, através da paródia e da ironia, o *status* de “presença” do qual se reveste o discurso forjado dentro da perspectiva do fazer História. O diálogo que se estabelece entre o discurso histórico – na forma de informações colhidas em fontes reconhecidas pelo historicista – e a metaficção historiográfica – presente na obra de King – leva ao questionamento de onde se encontra a verdade e se ela pode ser tida como única, como quer a perspectiva herdada do eurocentrismo.

Em 1970, no auge dos movimentos por direitos civis nos Estados Unidos, Brown lançou o livro *Enterrem meu coração na curva do rio*, no qual relata minuciosamente os eventos que levaram ao desfecho trágico do Massacre de Wounded Knee em dezembro de 1890. Touro Sentado havia sido assassinado pelos soldados índios a 15 de dezembro de 1890, de forma atrapalhada, durante a tentativa de aprisioná-lo. Nuvem Vermelha, o último grande líder indígena, era a esperança de proteção para centenas de índios que se dirigiam para Pine Ridge, comandados por Pé Grande, que contraiu pneumonia durante o trajeto:

Depois que [Pé Grande] foi transferido para a ambulância, Whitside formou uma coluna para a marcha até o riacho Wounded Knee. Dois pelotões de cavalaria tomaram a frente, em seguida vinham a ambulância e os carroções, os índios reunidos num grupo compacto atrás deles, com outros dois pelotões da cavalaria e uma bateria de dois canhões Hotchkiss na retaguarda. (...)

No acampamento de tendas da cavalaria no riacho Wounded Knee, os índios foram detidos e as crianças contadas. Havia 120 homens e 230 mulheres e crianças. (...) Para assegurar que nenhum dos prisioneiros escaparia, o major colocou dois soldados da cavalaria como sentinelas à volta das tendas sioux e, então, colocou os dois canhões Hotchkiss no cimo de um morro que dominava o acampamento. Os canos raiados dessas armas, que poderiam atirar cargas explosivas a mais de 3 quilômetros, estavam em posição para cobrir toda a extensão das tendas índias.

Mais tarde, na escuridão dessa noite de dezembro, o remanescente do Sétimo Regimento avançou, do leste, e acampou tranqüilamente ao norte das tropas do major Whitside. O coronel James W. Forsyth, comandando o antigo regimento de Custer³, encarregou-se das operações. (...) Depois de colocar mais dois Hotchkiss no morro, ao lado dos outros, Forsyth e seus oficiais instalaram-se para passar a noite com um barrilete de uísque para celebrar a captura de Pé Grande.

O chefe [Pé Grande] jazia em sua tenda, doente demais para dormir, mal podendo respirar. Seu povo temia os cavalarianos acampados à sua volta. Quatorze anos antes, no Little Bighorn, alguns desses guerreiros haviam ajudado a derrotar alguns desses chefes de soldados – Moylan, Varnum, Wallace, Godfrey, Edgerly – e os índios imaginavam se a vingança ainda poderia estar em seus corações. (...)

“Na manhã seguinte, houve uma clarinada”, disse Wasumaza, um dos guerreiros de Pé Grande que, anos depois, mudou seu nome para Dewey Beard. “Então, vi os soldados montando em seus cavalos e nos cercando. Foi anunciado que todos os homens deveriam ir ao centro para uma conversa e, depois dessa conversa, deveriam ir até a agência de Pine Ridge. Pé Grande foi trazido de sua tenda e sentou-se na frente; os mais velhos foram reunidos ao seu redor e sentaram-se.

A decisão de revistar um a um os guerreiros indígenas levou a uma reação raivosa por parte de alguns. O feiticeiro Pássaro Amarelo deu alguns passos da Dança Fantasma⁴ e assegurou aos outros, por meio dos cânticos sagrados, que não precisavam temer, pois as balas dos soldados não conseguiriam atravessar as suas vestimentas sagradas. Por fim, Coiote Preto, enraivecido por quererem tomar o seu rifle, exalta-se. Ouve-se um estrondo e em seguida a confusão estava armada:

³ George Armstrong Custer

⁴ Um movimento religioso baseado na profecia de Wovoka, o messias paiute. Basicamente assegurava a volta aos velhos tempos, com fartura de alimentos e qualidade de vida para todos os índios, e retorno dos mortos, que voltariam a viver como antes. James Mooney, antropólogo, fez o levantamento mais significativo sobre a *Ghost Dance*, ainda durante os anos em que ela vigorou, inclusive com um extenso acervo fotográfico.

Quando a loucura cessou, Pé Grande e mais de metade de seu povo estavam mortos ou gravemente feridos; 153 foram contados como mortos, mas muitos dos feridos arrastaram-se para longe, morrendo depois. Uma estimativa avaliou o total final de mortos quase em 300 dos originais 350 homens, mulheres e crianças (BROWN, 1971: 283-285).

O Massacre de Wounded Knee, de 1890, veio a ser reencenado em 1973, e provocou um grau semelhante de “constrangimento”, como define muito bem Lionel. Visto sob o prisma da noção de “evento como suplemento”, no entanto, pode-se dizer que encontramos neste segundo episódio elementos que se repetem, os quais King reinscreve como paródia em sua versão. Resumidamente, a Batalha de Wounded Knee se refere à situação descrita a seguir, em que se percebem claramente os pontos de contato com o primeiro episódio.

Na primavera de 1973, centenas de índios se dirigiram ao vilarejo de Wounded Knee, na reserva de Pine Ridge, Dakota do Sul. Sua intenção era exigir um fim aos ataques assassinos que vinham sendo impostos à comunidade Lakota pela polícia e pelos agentes governamentais, e também que o governo americano honrasse os tratados assinados com os povos indígenas, que lhes asseguravam terra e autonomia.

No dia seguinte à sua chegada em Wounded Knee, descobriram que estavam cercados por um exército superior a 300 membros da força governamental, que incluía agentes do FBI, do Bureau de Assuntos Indígenas (BIA), do Departamento de Justiça e vários membros da polícia local e do estado. Apesar da desigualdade de forças, os índios se recusaram a desistir, usaram armas para se defender e mantiveram as forças do governo a distância durante os setenta e um dias que durou a tomada de Wounded Knee.

O incidente de 1973 faz eco aos fatos que levaram ao evento de 1890 aos quais King alude em sua narrativa. Depois de ver sua cavalaria derrotada na Guerra de Boseman Trail, o governo americano se viu obrigado a assinar um tratado que reconhecia os direitos do povo Lakota sobre uma grande extensão de terra contígua aos Black Hills. Esse tratado, no entanto, foi ignorado logo depois, quando foi descoberto ouro

nos Black Hills. A cavalaria do General George Custer foi então enviada para proteger os garimpeiros que haviam invadido as terras indígenas. Ao mesmo tempo, os euro-americanos sistematicamente eliminavam os búfalos e, conseqüentemente, destruíam a base da vida tradicional dos Lakota (ou Sioux, para os brancos). Uma batalha teve início em 1876 e os índios das Planícies do Norte foram derrotados – mas não sem antes matar Custer e sua cavalaria em Little Big Horn.

Green grass faz menção à Batalha de Little Big Horn de forma peculiar, através da inclusão, na narrativa, de um quadro no saguão do Hotel Utah, para o qual Lionel retornou depois de seu envolvimento involuntário com os protestos de Wounded Knee:

Numa extremidade do saguão (...) podia-se ver um quadro da Batalha do Little Bighorn. George Armstrong Custer, em pé, no meio da tragédia, esplêndido numa jaqueta de couro com franjas, luvas e botas de cavalgar (...) à sua volta índios e soldados se movimentavam num redemoinho de cor e movimento. Lionel olhou o quadro por um momento, e se lembrou do comboio de carros de polícia que havia surgido em frente ao furgão. Ele ainda estava se sentindo abalado e constrangido pelo episódio. Talvez fosse assim que Custer houvesse se sentido quando descobriu seu erro. Constrangido (*Green grass*: 65).

Ao apresentar a possibilidade de que Custer – sujeito uno, identidade individual, construído dentro do paradigma do sujeito-herói, tão essencial para a visão modernista – tivesse se sentido da mesma maneira como Lionel, isto é, constrangido, King desconstrói o discurso historicista e insere, na brecha assim obtida, o sujeito falível, híbrido, construído a partir de centenas de fragmentos, mais propício à perspectiva pós-modernista.

Referências

BAKHTIN, M. Forms of time and of the chronotope in the novel. In: _____. *The dialogic imagination*. Austin: University of Texas Press, 1968.

- BHABHA, H. Disseminação: o tempo, a narrativa e as margens da nação moderna. In: _____. *O local da cultura*. Trad. de Myriam Ávila. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998.
- BROWN, D. *Enterrem meu coração na curva do rio*. Trad. de Geraldo Galvão Ferraz. São Paulo: Círculo do Livro, 1974.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Introdução: Rizoma. In: _____. *Mil platôs*. São Paulo: Ed. 34, 1997. v. 1.
- DIAS, M. Odila L. da S. Novas subjetividades na pesquisa histórica feminista: uma hermenêutica das diferenças. *Revista de Estudos Feministas*. CIEC/UFRJ, v. 2, n. 2, 1994.
- HUTCHEON, L. Introduction. In: _____. *The Canadian postmodern: a study of contemporary English-Canadian fiction*. Toronto: Oxford University Press, 1988.
- KING, T. *Green grass, running water*. Toronto: Bantam Books, 1994.
- OVERING, J. O mito como história: um problema de tempo, realidade e outras questões. *MANA: estudos de antropologia social*, Rio de Janeiro, Museu Nacional, v. 1, n. 1, p. 107-140, 1995.
- SELDEN, R.; WIDDOWSON, P. Postmodernist and postcolonial theories. In: _____. *A reader's guide to contemporary literary theory*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 1993.

