

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA



Personagens em travessia:
Alteridade e reconhecimento em *Maíra*
e *Kiss of the Fur Queen*

Juliana Tomkowski Mesko da Fonseca

Rio Grande, 2013

JULIANA TOMKOWSKI MESKO DA FONSECA

Personagens em travessia:

Alteridade e reconhecimento em *Maíra*
e *Kiss of the Fur Queen*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História da Literatura.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Rubelise Cunha

Rio Grande, 2013

Banca examinadora:

Prof^a. Dr^a. Rubelise da Cunha

Prof^a. Dr^a. Maria da Glória Bordini

Prof. Dr. José Luis Giovanoni Fornos

Muito obrigada
à CAPES, pelo auxílio financeiro;
à Rubelise, pela orientação atenciosa;
à Fran e ao Giliard, pelas leituras fraternas;
aos meus três irmãos, meu filho e meus amigos, pelas alegrias que
nutrem a fogueira das ideias;
à minha mãe e ao meu pai pelo apoio indispensável e precioso;
ao meu amor, Matheus, por ter embarcado comigo nesta travessia.

*Para o Joaquim, o Pedro e a Sofia.
Espero que um dia leiam e gostem.*

Tecendo a manhã

*Um galo sozinho não tece uma manhã:
ele precisará sempre de outros galos.
De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro; de um outro galo
que apanhe o grito de um galo antes
e o lance a outro; e de outros galos
que com muitos outros galos se cruzem
os fios de sol de seus gritos de galo,
para que a manhã, desde uma teia tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos.*

*E se encorpando em tela, entre todos,
se erguendo tenda, onde entrem todos,
se entretendendo para todos, no toldo
(a manhã) que plana livre de armação.
A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
que, tecido, se eleva por si: luz balão.*

João Cabral de Melo Neto

RESUMO

DA FONSECA, Juliana Tomkowski. **Personagens em travessia:** Alteridade e reconhecimento em *Maíra* e *Kiss of the Fur Queen*. 2013. 97f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande.

Resumo: Esta dissertação pretende aproximar, a partir das personagens protagonistas, os romances *Maíra* (1976), do brasileiro Darcy Ribeiro, e *Kiss of the Fur Queen* (1998), do escritor cree-canadense Tomson Highway, tendo como foco o discurso literário e a percepção exterior sobre as personagens que buscam no outro o reconhecimento. As duas narrativas unem-se pelo tema do deslocamento do sujeito indígena e pelo embate entre universos culturais distintos. Para tanto, utilizam-se principalmente as ideias de Bakhtin relativas ao plurilinguismo, ao dialogismo e à constituição das personagens em obras polifônicas.

Palavras-chave: Deslocamento. Discurso. Reconhecimento. Dialogismo. Plurilinguismo.

ABSTRACT

DA FONSECA, Juliana Tomkowski. **Personagens em travessia:** Alteridade e reconhecimento em *Maíra* e *Kiss of the Fur Queen*. 2013. 97f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande.

Abstract: This thesis examines the main characters of the novels *Maíra* (1976), by Brazilian novelist Darcy Ribeiro, and *Kiss of the fur queen* (1998), by Cree-Canadian author Tomson Highway. It focuses mainly on literary discourse and on the exterior perception of characters that search for recognition in the other. Both narratives present the theme of the displacement of the Native subject and the collision of distinct cultural universes. We use mainly Bakhtin's ideas related to heteroglossia, to dialogism and to character constitution in polyphonic novels to analyze the two literary works comparatively.

Keywords: Displacement. Discourse. Recognition. Dialogism. Heteroglossia.

SUMÁRIO

Considerações Iniciais	1
Capítulo I - A Personagem no Romance: Autoconsciência e Alteridade	7
1.1 Elementos estilísticos do romance	7
1.1.1 <i>As forças da linguagem</i>	7
1.1.2 <i>A caracterização do gênero romanesco</i>	10
1.1.3 <i>As vozes no romance</i>	13
1.2 A personagem e a alteridade	16
1.3 Autoconsciência e visão de mundo.....	21
Capítulo II - <i>Maíra</i>	28
2.1 Diálogo com a crítica: às margens de si mesmo	28
2.2 Diálogo com a teoria: <i>Avá versus Isaías</i>	36
Capítulo III - <i>Kiss of the Fur Queen</i>	52
3.1 Diálogo com a crítica: do mito à ficção	52
3.2 Diálogo com a teoria: <i>Champion & Jeremiah</i>	59
Considerações Finais	81
Referências	86

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Não é novidade, na literatura, o tema do duplo. Um dos primeiros textos da tradição judaico-cristã, o Gênesis, relata a divisão do homem em duas metades pela mão de deus, preconizando a necessidade de os seres humanos não viverem sozinhos. Precisam, na verdade, encontrar a metade que os completam. Vários textos mitológicos também contemplam o assunto, como é o caso de Narciso, entre os gregos, e as narrativas sobre o *Trickster*, entre os indígenas norte-americanos. O ocidente permaneceu, a exemplo de suas religiões, presentificando a divisão binária: corpo e alma. Assim, ao ser humano é inerente a duplicidade articulada entre os mistérios do físico e do imortal.

Esta dissertação, no entanto, não pretende analisar a constituição da identidade das personagens a partir da sua autoimagem duplicada ou, ainda, problematizar as identidades com múltiplas faces, muitos sujeitos dentro de um. Este trabalho pretende aproximar, a partir das personagens protagonistas, os romances *Maíra* (1976), do brasileiro Darcy Ribeiro, e *Kiss of the Fur Queen* (1998), do escritor cree-canadense Tomson Highway, tendo como foco a criação literária e a percepção exterior sobre as personagens que buscam no outro o reconhecimento. As duas narrativas unem-se pelo tema do deslocamento do sujeito indígena e pelo embate entre universos culturais distintos.

Além disso, ambas as obras inscrevem-se em um contexto histórico cujas raízes encontram-se nos momentos cruciais que deram início à Era Moderna. Embora os processos de colonização no Brasil e no Canadá tenham tido suas peculiaridades, o encontro dos europeus com os povos nativos em toda a América teve como característica comum o encobrimento da alteridade por parte dos recém-chegados. A consequência foi a tentativa de imposição da religião e da maneira de compreender o mundo por parte dos colonizadores.

De fato, se concordarmos com Tzvetan Todorov (2010), a descoberta da América em 1492 por Cristóvão Colombo estabeleceu o modo como a

civilização ocidental europeia viria a encarar “a questão do outro”. Ao entrar em contato com os povos habitantes do “Novo Mundo”, os exploradores se depararam com seres distintos e em todas as questões alheios a tudo com que estavam acostumados, ou mesmo meramente preparados para encontrar. Por essa perspectiva, os nativos diante deles não poderiam ser “outros” – em todas as diferenças, ainda assim, homens – mas sim um “nada”. O índio, na visão de Colombo, é sujeito sem cultura, sem língua, sem religião, vivendo na selva, nu como os animais. Dessa maneira, não poderia compartilhar com os cristãos a descendência de Adão.

Nessa linha, segundo Enrique Dussel (1993), a Modernidade tem por fundação a ocasião da chegada dos espanhóis às margens americanas, momento em que a Europa se colocou como centro de uma história mundial e logo tornou periferia de si mesma o resto do mundo, negando a identidade própria dos outros povos. Nesse processo, a religião cristã desempenhou papel decisivo ao estabelecer os limites hermenêuticos do conquistador: Deus não é *um* deus, mas *o* deus, verdadeiro, único e universal (TODOROV, 2010). Assim, aos que os aborígenes pareceram seres não humanos, a tradição lhes permitia domínio e exploração, pois o homem é o senhor de toda a terra. Àqueles que encontraram no nativo americano um homem, ainda, mas completamente afastado de Deus e sem cultura, caberia, segundo os preceitos bíblicos, convertê-lo à fé cristã. A cultura, o idioma e a religiosidade das primeiras nações não foram reconhecidos pelo colonizador, o qual estava inescapavelmente ligado a um horizonte interpretativo exclusivista¹.

Dessa maneira, a identidade dos povos indígenas foi negada em seu valor intrínseco pelos diferentes modos de vê-la que vieram a se desenvolver ao longo dos séculos seguintes. Tanto na literatura canadense quanto na brasileira, as representações canônicas do ameríndio aos tempos do romantismo, nos *corpi* nacionais, foram elaboradas sob a perspectiva ocidental. Era comum a atribuição ao nativo de valores simbólicos. Segundo Gordon Johnston (1987), na literatura anglófona da América do Norte, das

¹ É necessário ressaltar ter havido exceções a esse modo de tratamento dos nativos por parte dos europeus. A ênfase recai, contudo, sobre as políticas de colonização adotadas pelos governos e pelas instituições religiosas cristãs.

primeiras manifestações literárias até fins do século XIX, a presunção de superioridade da fé cristã levou à ideia do nativo como um emblema negativo de alteridade que deveria ser impreterivelmente convertido ou morto. Tal visão criou estereótipos literários do índio como burro, estúpido e vilão, ou ainda, quando positivos, do indígena excepcional – aquele que nega sua cultura em nome da cultura branca e encontra nela sua salvação.

Tais construções textuais estereotipadas também podem ser encontradas na literatura brasileira do mesmo período. Isso porque a imagem do herói indígena foi utilizada a partir da necessidade de fundar a nação. Via de regra, esse uso se efetivou pela incorporação no nativo, o maior elemento diferenciador relativamente à metrópole portuguesa, dos ideais que o Brasil precisava para se firmar enquanto Estado. Essa aparente valorização do índio como ícone nacional, contudo, era bastante ambivalente, posto que seu enaltecimento só ocorria quando renegava sua cultura em prol do modo de ser do colonizador².

É oportuno lembrar que, apesar dessas semelhanças, os processos de colonização no Brasil e no Canadá foram bastante distintos. Tendo em vista que a política colonial britânica orientou-se no sentido de aculturar os nativos dentro da língua, religião e sistema educacional ocidentais, muitos indígenas foram enviados para *residential schools* (colégios internos). Nesses centros, eram proibidos de falar o próprio idioma e de praticar seus ritos religiosos, afastando-se das tradições orais próprias das primeiras nações americanas. No Brasil, segundo Rubelise Cunha (2007a), um papel semelhante foi desempenhado pelas missões jesuíticas – mas em muito menor escala, não tendo se caracterizado como uma política de governo. Dessa maneira, houve para o sujeito colonizado uma maior possibilidade de não aderir à educação formal colonizadora.

Dessas diferenças históricas resultaram, é claro, produções literárias distintas. Devido às políticas de colonização impostas no Canadá, encontra-se maior expressão de autores ameríndios escrevendo nos modelos ocidentais. No Brasil, o *corpus* de literatura escrita de autoria indígena torna-se cada vez

² Cf. a esse respeito CUNHA (2007b) e FIGUEIREDO (2010).

mais representativo e estudado pela academia, sendo ainda problemático o acesso das obras ao público leitor. Destacam-se, entre os autores, nomes expressivos como os de Daniel Munduruku, Olívio Jekupé e de Eliane Potiguara. Não se pretende, com essa observação, estabelecer uma comparação qualitativa entre os dois sistemas literários, mas apenas evidenciar as peculiaridades histórico-culturais dos contextos das obras aqui estudadas.

É nesse pano de fundo que *Maíra* e *Kiss of the Fur Queen* estão inseridos. Ambos são ícones da representação do indígena dentro das tradições literárias de seus respectivos países, contrapondo-se ao modelo preconizado anteriormente, pois tanto o Brasil quanto o Canadá, às suas maneiras, romantizaram e idealizaram os povos indígenas em suas obras literárias. Diferentemente, *Maíra* e *Kiss of the Fur Queen* não promovem imagens pré-concebidas, mas, ao contrário, atribuem voz a esse sujeito, focalizando o debate no âmago das personagens. O primeiro, cujo autor é um antropólogo que mergulhou profundamente nos modos de ser indígenas; o segundo, escrito por um indígena conhecedor dos caminhos da literatura e da música ocidentais. Dessa forma, as tensões e imbricamentos desses diferentes referenciais culturais estão enraizados na estrutura das narrativas, posto que a multiplicidade de vozes flui nesses romances, em sentido dialógico.

É importante considerá-los, então, a partir das teorizações de Mikhail Bakhtin (1993; 2010). Conforme o autor, o romance é o gênero do discurso que mais completa e profundamente permite a descentralização da linguagem única. Desta forma, a prosa romanesca caracteriza-se por seu aspecto plurilinguístico e plurivocal. Essa abertura à pluralidade de vozes divergentes, tanto sociais quanto individuais, é a premissa do próprio gênero. Nesse passo, o discurso é sempre dialogicamente orientado ao discurso do outro. Nunca subsistindo em si mesmo, sempre supõe alguém, um *alter*, em prol de quem a linguagem é formatada, as palavras e imagens escolhidas. Toda fala é sobre um objeto, ou seja, discorre-se sobre algo. Nesse sentido, ela está orientada sobre o já dito e sobre o que está por ser dito sobre ele, a resposta do ouvinte, supondo esses elementos em sua elaboração. O discurso, assim, busca a sua confirmação no círculo de seus ouvintes, ou a rejeição de

sua possível resposta. No fim, a própria ideia do objeto é construída pela interação dialógica.

Para analisar como se dá o cruzamento desses discursos, e como as personagens centrais dos romances sob análise constroem para si a realidade do mundo em que vivem, também serão úteis as contribuições de Hannah Arendt (1981; 2010). Segundo a pensadora alemã, a sensação de realidade do mundo somente é alcançada por uma via dupla: primeiramente, pela experiência da própria pessoa: sua percepção dos eventos e objetos, a maneira como eles o afetam. Contudo, ela precisa ser complementada pela confirmação de outros, que reconheçam as mesmas experiências enquanto existentes, embora não necessariamente em unanimidade quanto à interpretação desses eventos. Tendo isso em vista, para Arendt, a própria realidade do mundo é alcançada pelo diálogo. Uma vez interrompida a comunicação, a segurança sobre o status real das coisas começa a se desfazer, levando à dissolução do espaço no qual os sujeitos se orientam e à dúvida quanto à própria existência de si mesmo e de sua identidade.

Assim, a teoria bakhtiniana permitirá examinar como se dá o embate das ideias e das posições ideológicas e religiosas na estrutura das narrativas; como se constitui o discurso *destas* personagens e o discurso *sobre* as personagens; por fim, como as narrativas são construídas segundo um fluxo aberto de ideias, irredutíveis a definições exatas, as personalidades só se deixam a conhecer no diálogo. Em conjunto a essas teorizações, o pensamento de Arendt elucidará a situação particular e conflituosa em que as personagens protagonistas sob estudo se encontram, ajudando a perceber, nelas, a luta pelo seu local de pertencimento em meio a discursos plurais, e pelo reconhecimento de si mesmas como parte de um mundo compartilhado.

Aliado a essa articulação teórica, faz-se necessário ouvir a voz da crítica voltada à literatura indígena e aos estudos culturais. Utilizaremos especialmente a contribuição de Tomson Highway (2003), a qual ressalta o papel peculiar desempenhado pelo discurso sob a perspectiva das primeiras nações americanas. Nesse referencial, a linguagem e a mitologia são maneiras de ver e de se projetar no mundo. A literatura indígena, mesmo se escrita nos

moldes ocidentais, é distinta na maneira de ser e saber, porque carrega em si a herança da oralidade nativa que não pode ser desconsiderada.

Esta dissertação desenvolverá estes temas em quatro movimentos. O primeiro capítulo terá caráter teórico, voltando-se às ideias acima apresentadas para constituir um referencial de análise pertinente à pesquisa proposta. Em outras palavras, busca-se, nas ideias de Bakhtin, compreender a questão da personagem romanesca, sua linguagem e sua relação com a estrutura do gênero romance, enfatizando o modo como sua consciência é constituída.

Os dois capítulos seguintes serão dedicados à apresentação e análise dos romances *Maíra* e *Kiss of the Fur Queen*, respectivamente, com o intuito de ressaltar a maneira como os discursos se articulam na literatura de modo a construir um mundo compartilhado, no qual ora as personagens se inserem e ora são marginalizadas. Em *Maíra*, o foco será concentrado na personagem Avá-Isaías, jovem membro da tribo Mairum que foi retirado ainda jovem do convívio com seus semelhantes para ser educado em uma Missão católica. Almeja-se mostrar como o deslocamento vivido pela personagem, aliado à ausência de atos confirmadores por parte dos demais, impede o autorreconhecimento de Avá-Isaías e a formação de um mundo no qual o espaço por ele ocupado seja confirmado.

No romance de Highway, *Kiss of the Fur Queen*, a análise estará centrada na personagem Champion-Jeremiah – o qual, por imposição da lei canadense, foi enviado ainda criança para uma escola-internato na qual foi catequizado – e em seus trajetos posteriores na sociedade urbana canadense. Busca-se mostrar como a mitologia cree e a presença de outros companheiros solidários oferecem à personagem subsídios para que constitua uma imagem positiva de si no mundo. A conclusão procurará aproximar os dois romances, buscando estabelecer pontes e iluminar os espaços das diferenças entre ambos.

CAPÍTULO I

A PERSONAGEM NO ROMANCE: AUTOCONSCIÊNCIA E ALTERIDADE

*Preciso ser um outro
para ser eu mesmo*

*Sou grão de rocha
Sou o vento que a desgasta*

Sou pólen sem insecto

*Sou areia sustentando
o sexo das árvores*

*Existo onde me desconheço
aguardando pelo meu passado
ansiando a esperança do futuro*

*No mundo que combato morro
no mundo por que luto nasço*

Mia Couto

1.1 Elementos estilísticos do romance

1.1.1 As forças da linguagem

Mikhail Bakhtin (1895-1975), autor de obra extensa, é um dos pensadores mais férteis do século XX no que concerne à área dos estudos literários. Entretanto, como é apontado por Tzvetan Todorov (2003) e Boris Schnaiderman (2002), seus escritos apresentam contradições entre si, não sendo possível atribuir-lhes unidade sistemática exceto, como eixo comum, a “convicção, presente nele [Bakhtin] desde antes do livro sobre Dostoiévski e até seus derradeiros fragmentos, segundo a qual o *inter-humano é constitutivo do humano*” (TODOROV, 2003, p. XXVI)³. Essa linha de pensamento,

³ Há, reconhecidamente, três momentos distintos no pensamento de Bakhtin. O primeiro, no qual prevalece uma perspectiva fenomenológica, detém-se na relação entre autor e herói, tratando-a como uma forma

preocupação constante do autor, é também central para a proposta desta dissertação. Nesse sentido, a análise das obras de Bakhtin aqui desenvolvida procurará destacar esse fio condutor de seu pensamento. Especificamente, tratar-se-á da caracterização do romance como um gênero literário essencialmente dialógico e da análise das personagens e suas relações com os outros nos seguintes textos: *Problemas da poética de Dostoiévski* (2010a), *O discurso no romance*, presente em *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance* (2010b) e *Estética da Criação Verbal* (2003). Esses três constituirão o *corpus* teórico essencial deste estudo.

O discurso no romance, escrito em 1934 e presente em *Questões de literatura e estética* (2010b), discute as características estilísticas definidoras do romance enquanto um gênero específico. De acordo com Bakhtin, as disciplinas teóricas dedicadas ao estudo da linguagem e do estilo artístico verbal foram tradicionalmente sustentadas sobre uma concepção de linguagem única, realizada de maneira simples nas enunciações de cada indivíduo. Enquanto tais pressupostos, para ele, permaneceriam válidos na análise de outros estilos literários (poesia e épica), nos quais a unidade do sistema linguístico e a unicidade de língua e de voz do autor se realizam espontânea e validamente, a aplicação desse referencial ao estudo do romance leva a distorções e imprecisões que o descaracterizam estilisticamente. As consequências, afirma Bakhtin, são ou o não reconhecimento do romance como um gênero verdadeiramente literário, ou o seu exame mediante conceitos elaborados a partir de outras experiências estéticas. Nesse sentido,

A obra literária era concebida pela estilística como um todo, fechado e autônomo, cujos elementos compunham um sistema fechado que não pressupunha nada fora de si, nem sequer outras enunciações [...] A obra em sua totalidade, qualquer que ela fosse, era, do ponto de vista da estilística, um monólogo do autor independente e fechado que pressupõe além dos seus limites apenas o ouvinte passivo (BAKHTIN, 2010b, p. 83).

particular de interação humana. Pertence a esse período o texto *O autor e o herói na atividade estética*, aqui utilizado. Na segunda fase, sociológico-marxista, a linguagem e o pensamento são considerados necessariamente intersubjetivos e socialmente situados e desenvolvidos primordialmente pelo diálogo. É a esse período que pertencem as outras duas obras aqui discutidas. O terceiro período é o histórico-literário, no qual Bakhtin introduz a noção de cronotopo e se dedica ao estudo da cultura popular.

A filosofia da linguagem e a estilística tradicionais, nas palavras do autor, são representativas de forças históricas “da *unificação e da centralização das ideologias verbais*” (BAKHTIN, 2010b, p. 81). Tais forças, com direção centrípeta, estabelecem a língua oficial em cada momento histórico contra uma diversidade de línguas sempre presentes no pano de fundo social, garantindo “certo *maximum* de compreensão mútua e centralizando-se na unidade real, embora relativa, da linguagem falada (habitual) e da literária ‘correta’” (BAKHTIN, 2010b, p. 81). Este *maximum* asseguraria a saturação ideológica da língua, tornando-a ao fim uma concepção de mundo uniformizada⁴.

As tendências centrípetas opõem-se as forças vivas da linguagem comum, e é sobre elas que os gêneros prosaicos se constituíram. Estas forças, de natureza centrífuga, diferenciam a língua a cada momento de acordo com os grupos sócio-ideológicos existentes na esfera social e também de acordo com as vozes individuais de cada participante do diálogo. Dessa forma, a estratificação da linguagem em diferentes sistemas de línguas (de grupos profissionais, econômicos, de gêneros e gerações distintas, etc.) constitui o plurilinguismo, do qual a linguagem única é apenas uma vertente, e que se alarga enquanto a língua está viva e dinâmica (BAKHTIN, 2010b).

De fato, as enunciações individuais e concretas constituem o momento em que ambas as correntes se encontram e se cruzam, participando ativamente da definição da linguagem e dos estilos enunciativos. Enquanto manifestações da voz, do discurso, de um sujeito específico a partir do local por ele ocupado no mundo, elas são essencialmente dialógicas, posto que o plurilinguismo e a plurivocalidade não apenas se efetivam na contramão da língua uniformizante como, especialmente, opõem-se a ela. Foi na paródia, na ironia, nos jograis e anedotas que compunham a literatura das camadas “inferiores” da população que o romance veio a tomar sua forma moderna, atraindo para si tais gêneros literários prosaicos. Portanto, observa-se que a prosa romanesca acolhe em sua unidade estilística a pluralidade de vozes e línguas sociais e de estilos

⁴ Como é ressaltado por Maria Inês B. Campos (2012), Bakhtin mantém um forte diálogo crítico com seu contexto político e cultural, permanecendo atento às tendências centralizadoras e homogeneizadoras dos estados socialistas. Por esse motivo, dividiu as opiniões de seus contemporâneos russos acerca de seus escritos, atraindo para si repreensões que lhe dificultaram a vida acadêmica (Cf. também BRAIT, 2012).

existentes em um dado contexto histórico, dialogando com eles: “O romance, tomado como um conjunto, caracteriza-se como um fenômeno pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal” (BAKHTIN, 2010b, p. 73).

1.1.2 A caracterização do gênero romanesco

Para John Frow (2006) o romance depende fundamentalmente de outros meios discursivos para sua caracterização. A grande força do gênero, nesse sentido, está em absorver as diferentes vozes culturais e incluí-las no conjunto da obra, delineando-as estilisticamente. Frow destaca que o plurilinguismo de Bakhtin abrange não somente a incorporação e estilização de outras vozes e gêneros, mas também a interação entre diferentes posições de enunciação, as quais são tratadas de maneira equivalente na narrativa.

Assim, a unidade estilística do romance, enquanto gênero literário autônomo, está na combinação de múltiplos estilos e de diferentes línguas e vozes sociais, havendo uma interação entre linguagem e estilística na qual esta define cada manifestação daquela, integrando-a ao todo e tornando-a partícipe da estrutura e do sentido da obra. A variedade de estilos componentes do gênero romanesco, segundo Bakhtin (2010b, p. 74), inclui:

A narrativa direta e literária do autor (em todas as suas variedades multiformes);
 A estilização de diversas formas de narrativa tradicional oral (skaz);
 Estilizações de várias formas de narrativa (escrita) semiliterária tradicional (cartas, diários, etc.);
 Diversas formas literárias, mas que estão fora do discurso literário do autor: escritos morais, filosóficos, científicos, declamação retórica, descrição etnográfica, informações protocolares, etc.;
 Os discursos das personagens estilisticamente individualizados.

O autor, criador da obra literária, organiza esses diferentes estilos e línguas, introduzindo e reforçando o dialogismo em cada momento, tanto no discurso dos narradores como no das personagens. Infere-se ser a dialogização, a orientação para o discurso de outrem, o elemento singular fundamental do estilo romanesco. Direcionamento este desde sempre reconhecido pela retórica e realizado em três níveis distintos: Primeiramente, dentro de uma mesma linguagem, ao levar em consideração as enunciações de

outros; Em segundo lugar, nos limites de uma mesma língua nacional, tendo em vista outras linguagens socialmente diferenciadas (em suas inumeráveis possibilidades de estratificação); Por fim, nas circunscrições de uma mesma cultura ou horizonte social e ideológico, considerando outras línguas nacionais (BAKHTIN, 2010b). Em *Maíra* e em *Kiss of the Fur Queen*, o plurilinguismo é identificado nesse triplo aspecto, pois as experiências singulares das personagens analisadas colocam-nas em choque com seus semelhantes e com pessoas de outros povos e, inclusive, com os limites e diferenças das línguas que elas vêm a aprender. Ao se manifestarem no discurso narrativo literário, dessa forma, esses conflitos fazem com que a questão indígena seja, ela própria, elemento manifestado por meio do plurilinguismo.

O dialogismo, presente em todo discurso, pode ocorrer externa ou internamente. O confronto real entre dois falantes, no qual suas distintas enunciações são contrapostas e articuladas em resposta uma à outra, constitui a manifestação exterior do diálogo e é tema tradicional do estudo retórico. Entretanto, a orientação de um discurso existente para a fala de outrem é presente desde antes de sua manifestação externa. No plano interior, ela pode ocorrer em duas esferas diferentes: na relação entre o sujeito da enunciação e o objeto ou na relação antecipada entre os sujeitos do diálogo. Relativamente ao primeiro momento, ressalta-se:

Todo discurso concreto (enunciação) encontra aquele objeto para o qual está voltado sempre, por assim dizer, já desacreditado, contestado, avaliado, envolvido por sua névoa escura ou, pelo contrário, iluminado pelos discursos de outrem que já falaram sobre ele (BAKHTIN, 2010b, p. 86).

O objeto do discurso, nesse sentido, nunca é dado por si mesmo, mas sempre mediante um meio dialogicamente denso de perspectivas difusas histórica e socialmente. O sujeito da enunciação, portanto, descobre seu objeto obscurecido, por um lado, mas também aclarado, por outro, pelos discursos anteriores, os quais já o saturaram de diferentes matizes significativos, ideológicos e éticos. O já-dito delimita semântica e estilisticamente aquilo que há de se dizer sobre algo, constituindo a interação dialógica do objeto.

Em termos artístico-verbais, da dialogicidade interna do objeto implica-se que “a representação literária, a ‘imagem’ do objeto, pode penetrar neste jogo dialógico de intenções verbais que se encontram e se encadeiam nele; ela pode não abafá-las, mas, ao contrário, ativá-las e organizá-las” (BAKHTIN, 2010b, p. 87). A obra literária pode organizar e ativar o plurilinguismo e a plurivocalidade, a exemplo da prosa romanesca: “O objeto é para o prosador a concentração de vozes multidiscursivas, dentre as quais deve ressoar a sua voz; essas vozes criam o fundo necessário para sua voz, fora do qual são imperceptíveis” (BAKHTIN, 2010b, p. 88).

A dialogicidade interna do discurso, segundo o teórico, se efetiva também na relação entre os sujeitos do diálogo. Nesse sentido, há uma constante orientação para a resposta futura de outrem, reforçando a temporalidade de toda enunciação concreta: o discurso de agora, constituído sobre o já-dito, não deixa de considerar a resposta por vir, a qual é solicitada e antecipada pela enunciação presente. A resposta antecipada participa da formação da compreensão *ativa* de um discurso, a qual conecta o objeto compreendido ao horizonte particular do falante, “*ao seu próprio círculo*” (BAKHTIN, 2010b, p. 90)⁵. Dessa maneira, as diferentes línguas e vozes sociais que interagem com o sujeito da enunciação, apresentando-lhe objeções e aquiescências, enriquecem a compreensão deste, agregando a ela novos elementos e tornando-a mais complexa.

Em termos artísticos, o círculo das personagens passa a desempenhar um papel essencial na constituição do discurso uma das outras, mas também no círculo do narrador e do leitor. O contexto do diálogo, o qual se estabelece pelo círculo do falante e dos outros, é definidor inclusive do estilo, o qual “compreende organicamente em si as indicações externas, a correlação de seus elementos próprios com aqueles do contexto de outrem” (BAKHTIN, 2010b, p. 92). Para o autor, a dialogicidade se torna um dos elementos essenciais do estilo prosaico. Ela, todavia, depende de o plurilinguismo e as divergências entre os sujeitos do diálogo penetrarem profundamente na

⁵ À compreensão *ativa* é contraposta a *passiva*. De acordo com Bakhtin, a compreensão passiva limita-se ao significado linguístico de uma enunciação. Em outras palavras, ela ocorre sobre o pano de fundo de uma língua única e alcança no máximo a reprodução daquilo que foi dito anteriormente, não enriquecendo o objeto de compreensão (Cf. Bakhtin, 2010b, p. 90).

estrutura do discurso, “dialogizando a própria língua, a concepção linguística do mundo” (BAKHTIN, 2010b, p. 93). O romancista não elimina os traços plurilinguísticos nem as intenções e entonações de outrem, mas contribui para o seu aprofundamento em diferentes estratos ao mesmo tempo em que desenvolve o seu próprio estilo e manifesta sua própria voz. Nos romances ora analisados, dialogismo e plurilinguismo são recursos utilizados extensivamente, sem os quais a representação das experiências das personagens seria impossível.

A estratificação social da linguagem é o fenômeno natural decorrente de seu uso vivo e carregado de intencionalidade. Cada sujeito do discurso, nesse sentido, ao se utilizar de termos e expressões previamente disponíveis na língua, os impregna de novas entonações, valorações que não estavam presentes anteriormente. Segundo Bakhtin, é apenas nessa orientação intencional que o discurso pode ser compreendido adequadamente enquanto acontecimento social. Conclui-se que toda fala é sobre algo, um objeto, e este se modifica pela fala.

1.1.3 As vozes no romance

O plurilinguismo se introduz no romance de duas maneiras possíveis. Se a obra foi construída de modo a que as diferentes personagens tenham uma voz própria, por meio destas a linguagem apresentará tantos estratos quantos forem as divisões sociais representadas. Por outro lado, se o autor se utilizou apenas de uma linguagem total e fixa, mesmo nesse caso, o pano de fundo do texto não é fechado à multiplicidade de linguagens. O romance, neste caso, ressoa em um meio plurilíngue e participará nele de maneira polêmica e apologética.

Em todo caso, seja ela uma entre outras ou uma única voz expondo sua visão de mundo, é a pessoa que fala e a sua palavra o principal objeto da prosa romanesca. Para Bakhtin (2010b), são características desse estado de coisas:

1. A pessoa que fala e sua palavra são, antes de tudo, representadas artisticamente, ou seja, não se trata de uma mera transmissão de

informações, mas de uma construção artística. Constituem, nesse sentido, um objeto de estudo especial enquanto objetos de discursos, cujo tratamento não é idêntico ao dispensado a outros objetos de análise (coisas, fenômenos, fatos, etc.).

2. A linguagem usada pelo sujeito do discurso é sempre uma linguagem social, e não um dialeto individual. As particularidades da fala de uma personagem são moldadas pelo quadro de sua visão de mundo, historicamente situada, e por esse motivo são um fator de estratificação da linguagem.
3. A pessoa que fala no romance “é sempre, em certo grau, um *ideólogo* e suas palavras são sempre um *ideologema*” (BAKHTIN, 2010b, p. 135). Isso significa que todo discurso, no romance, pretende alcançar ou convencer os demais ouvintes, e dessa maneira toda fala representa uma perspectiva específica sobre o mundo.

A ação não deixa de ser importante na prosa romanesca. As personagens, nesse sentido, podem agir tanto quanto nos gêneros épico ou dramático. Sua distinção repousa no fato de, diferentemente de uma epopeia, não haver um sentido único para os acontecimentos. A personagem que age também fala sobre o que faz, e sua ação é perpassada por sua interpretação singular da vida tendo em vista um meio socialmente estratificado no qual ela procura um espaço próprio (BAKHTIN, 2010b).

Segundo Bakhtin, na vida cotidiana extraliterária o tema do sujeito que fala tem um significado profundo e é um dos principais objetos do discurso. Fala-se sobre o que os outros falaram e fizeram, como responderam uns aos outros, julgaram, etc., e isso ocorre tanto de maneira direta (pelo uso das aspas) quanto de maneira indireta, reformulando-se o já-dito em novos termos. As formas como o discurso é transmitido, então, variam e essa variedade é significativa para a representação literária desses fenômenos. Em particular, chama-se a atenção para o contexto dialógico do discurso e para quem é a pessoa que fala, e não apenas para o objeto de suas enunciações. Uma alteração no contexto ou no modo como o sujeito é representado – sua

expressão, seus trejeitos, sua entonação – assim, modificarão o sentido do enunciado.

Igualmente relevante é o peso que os discursos de outrem desempenham na história ideológica individual. Nesse sentido, Bakhtin destaca duas formas como a palavra dos outros participa da formação da visão de mundo do sujeito: há a palavra *autoritária* e a *interiormente persuasiva*. Elas interagem entre si nas enunciações concretas, podendo mesmo coincidir, mas, segundo o teórico, elas geralmente se encontram em caminhos divergentes: a palavra autoritária – dos pais, religiosa, jurídica, política, moral, etc. – carece de persuasão interior, enquanto a outra carece de autoridade e pode ser mesmo antiautoritária ou estar às margens da legalidade.

De acordo com o pensador russo, a palavra autoritária exige o reconhecimento incondicional – tendo isso sucesso ou não, a atitude dos sujeitos ouvintes apresenta matizes distintos conforme estes se relacionam com o conteúdo ou com a pessoa da enunciação – e é semanticamente mais rígida do que a palavra persuasiva ou cotidiana. Ela não aceita jogos com o contexto no qual é pronunciada nem a sua relativização: “Ela entra em nossa consciência verbal como uma massa compacta e indivisível, é preciso confirmá-la por inteiro ou recusá-la na íntegra” (BAKHTIN, 2010b, p. 144). Na prosa literária, ela é apenas transmitida, nunca representada, pois ao adentrar no romance ela se torna apenas um objeto entre outros. Quando mantém sua pretensão de autoridade, ela se torna uma citação morta sem virtude artística:

Ela penetra num contexto literário como um corpo heterogêneo, em torno dela não há jogo, emoções plurivocais, ela não é circundada de diálogos vivos, agitados, e em múltiplas ressonâncias, em volta dela morre o contexto, as palavras secam (BAKHTIN, 2010b, p. 144).

A palavra internamente persuasiva, por outro lado, tem seu espaço no sujeito para quem a consciência ideológica já começou a tomar forma, distanciando-se da voz autoritária dos pais e de outros e distinguindo-se das enunciações que lhe são indiferentes. Nesse contexto, ela está internamente conectada com a palavra do próprio sujeito, apresenta-se como parte de seu

próprio discurso, apesar de ter sua origem em outrem. “Nossa transformação ideológica é justamente um conflito tenso no nosso interior pela supremacia dos diferentes pontos de vista verbais e ideológicos, aproximações, tendências, avaliações” (BAKHTIN, 2010b, p. 146). Ela é contemporânea ao sujeito, toca-lhe naquilo que lhe é sensível e no seu contexto e se direciona também ao futuro e aos outros com os quais ele irá interagir.

Na representação em prosa, a palavra persuasiva admite reformulação estilística, sua paráfrase, pois ela faz parte do círculo da personagem e participa da sua formação: “Trata-se, em primeiro lugar, sempre, da poderosa influência da palavra do outro sobre um autor dado” (BAKHTIN, 2010b, p. 147). Ela aparecerá no romance na forma substanciada de personagens: a figura do justo, a personagem sábia, a líder, a mística, etc. Estas se tornam objeto da representação literária e participam, de maneira tensa e conflituosa, da formação da consciência do sujeito, do herói, do autor ou mesmo dos leitores.

Tendo isso em vista, faz-se necessário compreender como ocorre a relação entre os diferentes participantes (autor com personagens, destas entre si e com o leitor) de uma experiência romanesca. A maneira como a interação entre diferentes sujeitos se desdobra foi primeiramente investigada pelo teórico russo em seu texto de meados dos anos 20 do século XX, *O autor e a personagem na atividade estética*, parte da coletânea *Estética da criação verbal* (2003).

1.2 A personagem e a alteridade

A relação intersubjetiva, no ensaio acima mencionado, é apresentada essencialmente como uma vivência estética, isto é, assentada na percepção exterior (fenomênica, corporal) do outro e na incompletude do conhecimento de si mesmo. As relações entre autor e personagens e destas entre si, conforme Iris Zavala (2012), são concebidas como uma forma específica de interação humana entre consciências distintas (do autor/leitor e do herói/personagem) em iguais condições e complementando-se mutuamente. Essa complementaridade é possível graças ao excedente estético:

Quando contemplo no todo um homem situado fora e diante de mim, nossos horizontes concretos efetivamente vivenciáveis não coincidem. Porque em qualquer situação ou proximidade que esse outro que contemplo possa estar em relação a mim, sempre verei e saberei algo que ele, da sua posição fora de mim, não pode ver: as partes de seu corpo inacessíveis ao seu próprio olhar – a cabeça, o rosto, e sua expressão –, o mundo atrás dele, toda uma série de objetos e relações que, em função dessa ou daquela relação de reciprocidade entre nós, são acessíveis a mim e inacessíveis a ele. Quando nos olhamos, dois diferentes mundos se refletem na pupila dos nossos olhos. Assumindo a devida posição, é possível reduzir ao mínimo essa diferença de horizontes, mas para eliminá-la inteiramente urge fundir-se em um todo único e tornar-se uma só pessoa (BAKHTIN, 2003, p. 21).

O excedente estético, aquilo que pode ser percebido pelo sujeito graças a sua posição externa aos outros, é possível porque cada um ocupa um lugar único a partir do qual observa e julga os demais. Isso implica a impossibilidade de unificação total do mundo sob uma única perspectiva. Pelo contrário, haverá diferentes visões de mundo tantas quantas forem os sujeitos desse universo, que podem entretanto interagir e se completar reciprocamente. A humanidade, dessa maneira, é forjada nessa relação intersubjetiva entre o eu e o outro (ZAVALA, 2012).

A vivência estética ocorre por um movimento duplo de saída e retorno. Primeiramente, é preciso sair de si mesmo e entrar em empatia com o outro, procurando ver o mundo tal como ele o vê, em suas valorações e percepções cognitivas. Depois, retornar ao seu lugar e agregar ao seu círculo aquele conhecimento adquirido pelo excedente de visão. Não se trata, aqui, de encerrar o outro a partir do próprio julgamento, pois não se deve perder a autonomia, aquilo que ele tem de original, de concreto e único.

A relação entre sujeitos é mediada pela imagem externa, “o conjunto de todos os elementos expressivos e falantes do corpo humano” (BAKHTIN, 2003, p. 25). Enquanto objeto da própria cognição, o eu nunca atinge uma imagem completa de si mesmo porque suas vivências são antes de tudo interiores, da própria consciência: sensações internas, desejos e necessidades gravitando em torno de um centro incorpóreo. Mesmo o relacionamento com o corpo ocorre somente mediante os dados revelados fragmentadamente pelos sentidos e, dessa forma, é parcial. Apenas mediante a categoria do outro lhe é possível atingir certa determinação de si mesmo, pois este observa de fora,

como um espectador, e assim é capaz de apreender a totalidade do ser exterior e da vida histórica e axiológica do eu.

Para os propósitos desta dissertação, é importante levar adiante o pensamento de Bakhtin para tornar clara a imprescindibilidade do outro na formação do eu e, mais ainda, da própria realidade, compreendida aqui como a objetividade do mundo para os sujeitos. Nesse sentido, oportuna é a contribuição de Hannah Arendt (1906-1975). À parte de ambos terem se preocupado com temas distintos (teoria e crítica literária, no caso de Bakhtin; filosofia e teoria política, no caso de Arendt), ressaltam-se diversas semelhanças entre o pensamento dos dois teóricos, as quais justificam uma aproximação.

Como observado por Marília Amorin (2012, p. 19-20), Bakhtin mantém um diálogo intenso com a filosofia alemã, na qual encontrou muitos elementos para suas próprias formulações, em especial o pensamento de Kant e de Heidegger. Deste, Bakhtin retirou a ideia, fundamental para a sua teoria, de que “o diálogo é condição da linguagem” (AMORIN, 2012, p. 20). Arendt, por sua vez, tem na ontologia de Heidegger uma referência substancial da sua própria filosofia política, como evidenciado por Dana Villa (1996). Tanto Arendt quanto Bakhtin compreendem, juntamente com Heidegger, que o eu não é algo cuja existência anteceda e tenha prioridade sobre o mundo, conjunto de coisas (objetos) e relações temporalmente situadas. Pelo contrário, o mundo preexiste ao sujeito e o constitui, define “quem” ele é. Ser alguém, nesse sentido, é ser-no-mundo, e fica evidente, dessa forma, a participação dos outros na constituição do eu, posto que estes são parte e participantes do mundo. A definição que o eu fará de si mesmo, conclui-se, leva em conta as pré-compreensões e as expectativas disseminadas entre os sujeitos participantes de uma determinada sociedade, as quais são para ele possibilidades de ser, objetos de uma projeção acerca de sua própria constituição (HEIDEGGER apud VILLA, 1996, p. 122-126).

Entretanto, Heidegger termina por enfatizar a negatividade do estado do homem enquanto um ser-no-mundo. A tagarelice (a fala pública e comum) e a superficialidade dos “outros”, aliada a uma predominante maneira instrumental de interpretar a realidade (limitando-a a relações de meio e fim)

levam o eu a perder-se, decair, esquecer-se de que é uma possibilidade e a considerar seu atual estado como o seu único ser possível. Isso porque a fala dos outros não carrega senão noções e perspectivas medianas, fáceis de serem assimiladas e, justamente por isso, superficiais (HEIDEGGER apud VILLA, 1996, p. 128-129).

Enquanto o pensamento de Heidegger leva, em prol da individuação, a um afastamento da vida em comum, Bakhtin e Arendt reforçam a importância dos outros para a constituição do eu, ocupantes que são de um espaço único a partir do qual podem completar a visão que este tem de si mesmo. Em Arendt, isso ocorre especialmente porque o “quem” é revelado apenas na ação e no discurso entre sujeitos, e jamais no pensamento individualista e solitário. Segundo a teórica (ARENDR, 1981), um eu sozinho e fora do diálogo com outros não possui critérios para se certificar da veracidade de suas percepções. Por exemplo, é impossível para um sujeito saber que a experiência de estar vendo um objeto diante de si é, de fato, verdadeira, contando apenas com sua própria faculdade de visão: É possível estar errado, não estar vendo nada (uma ilusão) ou mesmo ter uma percepção errônea devido a sua perspectiva. Apenas no contato com outros, na troca incessante de opiniões sobre o mundo, torna-se possível algum grau de objetividade, de certeza.

Em sendo assim, a própria realidade do mundo e de si mesmo depende substancialmente da troca com os outros, mediante atos e palavras. A certeza da realidade das experiências subjetivas e a noção de quem se é necessitam de uma confirmação que só é possível de fora, de um espaço público, pois, para Arendt (2011, p. 61):

A aparência – aquilo que é visto e ouvido pelos outros e por nós mesmos – constitui a realidade. Em comparação com a realidade que decorre do ser visto e ouvido, mesmo as maiores forças da vida íntima – as paixões do coração, os pensamentos do espírito, os deleites dos sentidos – levam uma espécie de existência incerta e obscura, a não ser que, e até que, sejam transformadas, desprivatizadas e desindividualizadas, por assim dizer, de modo que assumam um aspecto adequado à aparição pública.

Para Bahktin, da mesma maneira, em relação ao outro se conhece primeiramente sua imagem externa. Mediante esta e pelo que é revelado por

ela, se obtém acesso ao mundo interior do sujeito. Trejeitos, expressões faciais e enunciações denunciam os movimentos da alma, a qual tem existência apenas dentro de um corpo (BAKHTIN, 2003, p. 33). Ressalta-se, na perspectiva aqui defendida, a relevância de não apenas “ver” o outro como, ao mesmo tempo, reconhecê-lo enquanto tal, alguém ocupante de uma posição única no mundo e, portanto, com uma perspectiva própria sobre as coisas diante de si. Em Arendt (2011, p. 70), a realidade só é possível na medida em que os objetos cognoscíveis do mundo – dentre os quais se incluem os próprios seres humanos, uns para os outros – sejam reconhecidos enquanto tais, apesar das diferentes perspectivas que se possam ter sobre ele. No momento em que isso não ocorre (como por exemplo, segundo Arendt, nas condições do isolamento radical e da sociedade de massas),

[...] os homens [radicalmente isolados] tornam-se inteiramente privados, isto é, privados de ver e ouvir os outros e privados de ser vistos e ouvidos por eles. São todos prisioneiros da subjetividade de sua própria existência singular, que continua a ser singular ainda que a mesma experiência seja multiplicada inúmeras vezes. O mundo comum acaba quando é visto somente sob um aspecto e só se lhe permite apresentar-se em uma única perspectiva (ARENDR, 2011, p. 71).

Os atos de reconhecimento do outro, por estarem fundamentados no conjunto de elementos aos quais apenas o eu tem acesso, formam parte da esfera do que Bakhtin (2003) denominou ativismo estético. Esses atos, de notória eficácia e irreversibilidade, tendem para fora do eu em direção ao outro, afirmando-o esteticamente, isto é, em sua totalidade corporal e espiritual. O abraço, o beijo, o carinho, têm a capacidade de apreendê-lo e revelá-lo de maneira acabada, uma compreensão plena de quem ele é que lhe dá um novo sentido e valor. Há uma prevalência do outro sobre o eu, da imagem externa sobre a interna (os elementos psicológicos e espirituais).

Nesse sentido, pode-se dizer que o homem tem uma necessidade estética absoluta do outro, do seu ativismo que vê, lembra-se, reúne e unifica, que é o único capaz de criar para ele uma personalidade externamente acabada; tal personalidade não existe se o outro não a cria; a memória estética é produtiva, cria pela primeira vez o homem *exterior* em um novo plano da existência (BAKHTIN, 2003, p. 33).

Dos elementos apontados, pode-se dizer que a relação entre autor e personagem é apresentada como uma espécie de interação estética cujos elementos são os mesmos de outra relação humana qualquer. O diferencial é a posição superior do autor em relação a sua criação. Vendo-a de fora, conhecendo completamente a história e a vida externa e interna, ele a conclui em todos os aspectos relevantes a partir de seu excedente de visão. O autor, nesse sentido, possui não apenas um ponto de observação privilegiado, como também, por isso mesmo, a sua voz está acima a de suas personagens. Bakhtin, entretanto, modifica esse posicionamento fenomenológico ao compreender que a intersubjetividade é alcançada pelo diálogo e pelo discurso. Nesse sentido, na vida social o acabamento estético não é conclusivo porque está sempre sendo construído pela incessante fala dos participantes de uma situação concreta. Da mesma forma, em um romance elaborado dialogicamente, a voz da personagem tem tanto valor quanto a voz do autor, e este se coloca lado a lado às outras vozes integrantes da tessitura do texto. Se, antes, a definição do mundo representado pertencia ao autor, agora é pela consciência da personagem que esses eventos e objetos vêm à tona na obra literária.

1.3 Autoconsciência e visão de mundo

A ideia de uma obra na qual a fala das diferentes personagens tenham um mesmo valor foi desenvolvida por Bakhtin em sua obra posterior, *Problemas da poética de Dostoiévski* (2010a), publicada originalmente em 1929. Nela, ao dissertar sobre a construção literária dos romances de Fiódor Dostoiévski, o teórico enfoca novas questões acerca da crítica sobre a prosa romanesca e ressalta as peculiaridades estruturais desse gênero. Trata especialmente do conceito de polifonia que é, para ele, a grande contribuição artística de Dostoiévski à literatura. Tais reflexões elucidam a concepção de personagem que será utilizada nesta dissertação.

O romance polifônico do autor russo, de acordo com Bakhtin (2010a), difere-se da prosa até então escrita especialmente pelo tratamento literário destinado ao herói. Segundo o teórico, na nova estrutura romanesca criada por

Dostoiévski a personagem é sujeito do seu próprio discurso. Nessa perspectiva, não é construída como representação da realidade, com características individuais rigidamente definidas sob o olhar externo. Ao contrário, encarna um determinado ponto de vista sobre si e sobre o mundo. Em sendo assim,

não são os traços da realidade – da própria personagem e sua ambiência – que constituem aqueles elementos dos quais se forma a imagem da personagem, mas o valor de tais traços *para ela mesma*, para a sua autoconsciência. [...] A sua posição social, a tipicidade sociológica e caracterológica, o *habitus*, o perfil espiritual e inclusive a aparência externa – ou seja, tudo de que se serve o autor para criar uma imagem rígida e estável da personagem, o “quem é ele” –, tornam-se objeto de reflexão da própria personagem [...] (BAKHTIN, 2010a, p. 53).

Na obra de Dostoiévski, as considerações sobre o mundo representado na literatura são reservadas aos momentos de pensamento da personagem, “ele não constrói um caráter, um tipo, um temperamento nem, em geral, uma imagem objetiva do herói; constrói precisamente a *palavra* do herói sobre si mesmo e sobre o mundo” (BAKHTIN, 2010a, p. 60).

Para Bakhtin, o sentido profundo dessa concepção artística é a “descoisificação” do sujeito vivo, irredutível a quadros rígidos e interpretações exteriorizantes, isolado do diálogo com outras consciências. A revelação do ser humano está na sua própria meditação sobre si mesmo e só pode acontecer por meio do discurso e do dialogismo. A caracterização artística no romance polifônico versa, portanto, sobre a consciência e autoconsciência do ser representado. Mais do que a sua própria realidade, o ambiente, a cultura e os costumes são focalizados pelo ponto de vista da personagem que busca “tomar consciência de si no mundo” (BAKHTIN, 2010a, p. 56). Em pé de igualdade com essa consciência só podem existir outras consciências, outros paradigmas e visões de mundo em intenso diálogo dentro da obra literária. Nesse sentido, a multiplicidade de vozes - consciências independentes entre si e plenivalentes – constitui a verdadeira polifonia.

O processo dialógico ocorre pela interação entre os discursos que habitam o romance. O diálogo entre as personagens é uma constante luta de paradigmas, que ora ocorre em momentos de reflexão intimista, ora em

confronto direto entre vozes, no qual cada um a sua maneira tenta provar a sua opinião sobre si mesmo e sobre o mundo. O eu e o outro se completam mutuamente, sem significar a renúncia das partes ao seu ponto de vista próprio. A interpretação da pessoa alheia ao diálogo reduz sua imagem a uma definição conclusiva por parte do outro, pois o sujeito “só é acessível a um enfoque dialógico, diante do qual ele responde por si mesmo e se revela livremente” (BAKHTIN, 2010a, p. 67).

Dessa forma, a consciência da personagem, e do ser humano em última instância, é fruto das relações intersubjetivas e interdiscursivas. O eu não existe isolado do convívio com as outras pessoas, e só se reconhece e se revela diante do outro, como parte de uma realidade compartilhada. São os olhos dos outros que permitem ao sujeito enxergar o mundo fora de si e, por fim, formar sua autoconsciência na contramão do solipsismo.

Segundo Todorov (1984), pelo fundamento do dialogismo bakhtiniano uma voz apenas se faz audível quando se une ao complexo coro de vozes já presentes em cena. Nessa teoria, tais pressupostos, utilizados para pensar o fazer literário, são aplicáveis também a outras formas de discurso. Por esse motivo, Bakhtin é levado a repensar o conceito de cultura. Nas palavras de Todorov (1984, p. X), em Bakhtin a “cultura consiste em um discurso conservado pela memória coletiva (os lugares comuns e os estereótipos tanto quanto as palavras excepcionais), discursos em relação aos quais qualquer sujeito da enunciação deve situar-se”⁶.

O conflito entre culturas, vistas a partir dessa conceituação, é um tema que aproxima os dois romances, *Maíra* e *Kiss of the fur Queen*, especialmente no que concerne às mitologias – cristã e indígena – ao se levar em consideração as formulações de Tomson Highway (2003). Mitologias são expostas, por esse autor, como espaços espirituais coletivos em que os sujeitos transitam buscando reconhecimento. Articulado Highway e Bakhtin, podem-se compreender os mitos como elementos centrais dos discursos representativos nas obras comentadas. Visões mitológicas do mundo

⁶ Nesta dissertação, todas as traduções a partir do inglês foram feitas por mim. No original: “culture consists in the discourses retained by collective memory (the commonplaces and stereotypes just as much as exceptional words), discourses in relation to which every uttering subject must situate himself or herself”.

encontram-se em diálogo e em confronto, e determinam por fim a estrutura dos romances.

Highway, em *Comparing Mythologies*, resultado de sua palestra *Charles R. Bronfman Lecture in Canadian Studies*⁷ – proferida em 2002 na Universidade de Ottawa e publicada no ano de 2003 – propõe um conceito de mitologia como uma forma de narrativa constitutiva do imaginário espiritual de um povo ou de um grupo social. Sob essa definição são abarcadas tanto a tradição ocidental – judaico-cristã, greco-romana – quanto as orientais (islâmica, chinesa, hindu, etc.) e as cosmovisões indígenas, não as reduzindo unicamente à perspectiva religiosa. Ao definir mitologia etimologicamente, ressaltando sua origem grega nas palavras *mythos* e *logos*, significando respectivamente narrativa ou estória e palavra ou discurso, Highway a diferencia de outro termo correlato: a teologia – originada da conjunção de *theos*, deus, e também de *logos*. Segundo o autor,

a primeira ao fim significa um discurso sobre narrativa, ou a arte de contar estórias, incluindo, mais notavelmente, uma narrativa sobre a tríade humanidade, reino animal e deus, a última, um discurso sobre deus (ou deuses), e deus somente (HIGHWAY, 2003, p. 21)⁸.

Está implicada, nessa diferenciação, que a teologia é uma disciplina de estudos sobre deus na qual os temas são desenvolvidos racionalmente no plano conceitual. A mitologia, por outro lado, nasce espontaneamente de histórias contadas e recontadas, envolve acontecimentos, sentimentos e reflexões pelos quais diferentes sujeitos identificam-se como pertencentes a um mundo compartilhado que, nessa perspectiva, é um mundo narrado. Por brotar da experiência, “toda raça, toda linguagem, até mesmo toda metrópole, toda cidade, toda vila tem a sua própria” (HIGHWAY, 2003, p. 27)⁹.

Tal distinção é complementada pela aproximação com o idioma *Cree*. Na língua materna de Highway, há três palavras para designar o ato de narrar.

⁷ Sediada na Universidade de Ottawa, a *Charles R. Bronfman Lecture on Canadian Studies* é uma palestra anualmente proferida por um indivíduo que tenha contribuído de maneira significativa para a área dos estudos canadenses.

⁸ No original: “So that the former ends up being a discourse on narrative, or the art of story-telling, including, most notably, a narrative on all three of humankind, animalkind, *and* god, the latter a discourse on god (or gods), and god only”. Optamos por utilizar estória para traduzir o termo inglês *story*, ao invés do termo indistinto história, reforçando a ficcionalidade e oralidade que somente aquele carrega.

⁹ No original: “Every race, every language, even every city, every town, every village has its own”.

A primeira, *achimoowin*, significa “contar uma história” ou “dizer a verdade”. Em outros termos, é o ato de narrar um acontecimento fidedignamente. A segunda, *kithaskiwin*, expressa a ideia de “contar uma mentira” ou “criar ficção”. A terceira e última, *achithoogeewin*, repousa a meio caminho entre as duas primeiras; a um passo entre contar a verdade e contar uma mentira está o ato de “mitologizar”, conforme a tradução do autor.

Sem revelar a verdade, mas também não a escondendo, ao produzir mitos a humanidade amadurece na linguagem a sua visão de mundo e forma o universo espiritual no qual se move, “e esta [...] é precisamente a região de nosso mundo dos sonhos coletivo” (HIGHWAY, 2003, p. 25)¹⁰. A mitologia, nessa concepção, define o espírito presente em cada grupo humano, “o sistema nervoso coletivo espiritual, pode-se dizer, no qual todo cordão, todo fio, todo filamento tem um propósito e uma função” (HIGHWAY, 2003, p. 26)¹¹. A imagem evoca um papel estruturante central à mitologia: assim como o sistema nervoso anima o corpo e define a ação de suas partes, os mitos orientam os seres na vida e proporcionam a sensação de pertencimento e finalidade. São responsáveis, enfim, pela atribuição de sentido à vida humana. E, ainda mais, a mitologia

é [...] o princípio, ou força norteadora, que decide se a natureza ou nossos corpos, por exemplo, são amigos ou adversários, inimigos para serem conquistados ou amantes para serem amados, jardins para serem mortos ou jardins para serem cultivados (HIGHWAY, 2003, p. 27)¹².

Por essas razões, Highway entende como próprio da mitologia a formação da consciência dos povos. Ela é a origem da linguagem humana, entendida como a ferramenta pela qual um grupo social articula a própria existência e a compreensão do mundo ao seu redor. Nesse sentido, a mitologia possui também valor ético, pois define ao menos em linhas gerais a maneira pela qual o ser humano se relaciona com os outros e com o ambiente.

¹⁰ No original: “And that [...] is precisely the region of our collective dream world”.

¹¹ No original: “the collective spiritual nervous system, if you will, where every cord, every wire, every filament has a purpose and a function”.

¹² No original: It [...] is the principle, or driving force, that decides whether nature or our bodies, just for instance, are friends or foes, enemies to be conquered or lovers to be loved, gardens to be killed or gardens to be tilled”.

Ao tornarem-se elementos da prosa romanesca, a mitologia e a cultura passam a fazer parte do discurso das personagens, representadas por suas autoconsciências como um quadro de suas visões de mundo. São por elas expressadas na maneira como se movem na estrutura social e se relacionam com os outros e consigo mesmas. Isso posto, na teoria de Bakhtin, o principal objeto do gênero romanesco é “o homem que fala e a sua palavra” (BAKHTIN, 2010b, p. 135). Seu discurso é histórica e socialmente situado, e não um dialeto individualizado.

A linguagem, carregada semântica e ideologicamente de manifestações culturais plurais e cambiantes, se enriquece a partir de cada enunciação concreta, a qual deixa de ser reprodutiva sempre que o sujeito passa a considerar o outro e o seu círculo de valores e opiniões, suas possíveis objeções ou aquiescências, e dessa forma é embasada em uma compreensão ativa de seu objeto (BAKHTIN, 2010b). É impossível escapar da influência alheia sobre quem se é, mas a força dessa determinação não é fechada, conclusiva, está sempre aberta ao diálogo renovador das interpretações (BAKHTIN, 2010a).

No romance, infere-se do pensamento de Bakhtin, há para a pessoa que fala um conflito com a palavra do outro sobre os aspectos da vida; nesse plano, aborda-se a percepção do outro sobre si e os demais. Há, ainda, uma discussão no plano ético e, também, no ideológico. No primeiro, a personagem entra em contato com o julgamento do outro a seu respeito, o seu reconhecimento ou isolamento da realidade compartilhada. No segundo, a visão de mundo das personagens é trabalhada como um processo dialógico inacabado e infinito.

A intersubjetividade dos discursos na obra literária permite, assim, a análise do dialogismo e do plurilinguismo como características do gênero romanesco; e também das tensões das relações entre as personagens que interagem cada qual representando um ponto de vista específico. Nesse sentido, percebe-se a pluralidade e a diferença cultural como inerentes à criação do romance. O tomar parte do mundo como sujeito autoconsciente é resultado da interação humana de muitas consciências que se reconhecem e complementam-se umas às outras reciprocamente. O outro sempre faz parte do

eu, não há percepção sobre si mesmo sem o olhar do outro. A certeza da existência de uma realidade compartilhada, trazida ao sujeito pela relação com os demais, é o que o permite enxergar além de si mesmo, fugindo do isolamento e relativizando-se como parte do mundo.

CAPÍTULO II

MAÍRA

*Eu quis ser o sol
Para entrar pela janela
Dos olhos de quem não vê
Alceu Valença*

2.1 Diálogo com a crítica: às margens de si mesmo

Darcy Ribeiro nasceu na cidade de Montes Claros, em Minas Gerais, aos 26 dias de outubro do ano 1922. É largamente reconhecido por seu trabalho como antropólogo e autor de diversos livros e artigos nessa área. Tendo sido pesquisador do Serviço de Proteção aos Índios, realizou estudos etnológicos de campo entre 1947 e 1956, principalmente junto aos índios *Kadiwéu* do estado de Mato Grosso; *Kaapor*, da Amazônia; diversas tribos do alto Xingu no Brasil Central; bem como entre os *Karajá*, da Ilha do Bananal, em Tocantins; *Kaingang* e *Xokleng*, dos estados do Paraná e Santa Catarina, respectivamente¹³. Ribeiro desempenhou cargos políticos nos governos da União e do Estado do Rio de Janeiro, envolvendo-se especialmente com assuntos nas áreas da cultura e da educação. Sua obra literária veio tarde, quando, já perseguido devido à repressão militar na década de 1970, escreveu na prisão as primeiras linhas de seu romance de estreia. Ao todo, o escritor publicou quatro romances: *Maíra*, em 1976; *O Mulo*, em 1981; *Utopia Selvagem*, em 1982; e finalmente, *Migo*, em 1988. Suas obras, bem recebidas pelo público e também pela academia, foram traduzidas para diversos idiomas e continuam a instigar diferentes interpretações.

O romance *Maíra* é o primeiro livro de ficção escrito por Darcy Ribeiro. A obra divide-se em quatro partes: *Antífona*, *Homilia*, *Cânon* e

¹³ Cf. <http://www.fundar.org.br>. Sítio da Fundação Darcy Ribeiro.

Corpus, que remetem à estrutura da missa católica. É oportuno lembrar que a celebração cristã foi instituída desde o início da Igreja para rememorar os últimos momentos da vida de Jesus, culminando na santa ceia, o festejo do corpo e do sangue de Cristo. Essas partes são subdivididas em sessenta e seis capítulos, nos quais, paralelamente à história do protagonista Isaías, são narrados os mitos da criação do mundo e da genealogia do povo mairum. Mitologias cristã e indígena são fundidas em *Maíra*, de forma que ambas são relativizadas e ganham novos sentidos.

O protagonista, Avá/Isaías, índio mairum, é destinado por sua ascendência a ser tuxaua, chefe de guerra. Ele foi preparado desde a infância, isolado das outras crianças, para assumir o lugar de seu tio materno, Anacã. No entanto, acometido por uma doença, não pôde permanecer na aldeia e foi levado até as Missões sob o cuidado do padre Vecchio, afastando-se de seu destino. Avá, batizado Isaías, parte de sua aldeia ainda menino para se tornar sacerdote cristão, entrando em contato com a cultura sacra e europeia. Contudo, nunca se sente parte daquele mundo: “Não, não sou ninguém. Melhor que seja padre, assim poderei viver quieto e talvez até ajudar o próximo. Isto é, se o próximo deixar que um índio de merda o abençoe, o confesse, o perdoe” (RIBEIRO, 2007, p. 41).

Depois de anos estudando na Itália, Isaías/Avá empreende viagem de retorno à aldeia natal, voltando apenas, como ele mesmo se denomina, um “eterno seminarista”. Nesse caminho, busca ser reconhecido novamente entre os mairuns, como confessa:

Não sou soldado que regressa vitorioso ou derrotado. Não sou exilado que retorna com saudades da raiz. Sou o outro em busca do um. Sou o que resulto ser, ainda, nesta luta por refazer os caminhos que me desfizeram (RIBEIRO, 2007, p. 107).

A chegada, todavia, não oferece a Isaías a reintegração de sua identidade. Ao contrário, percebe, nesse momento, a impossibilidade de reconhecimento.

A história de Isaías começa no momento em que está retornando à terra natal, ainda indeciso sobre qual caminho seguir. Afinal não se ordenou padre como pretendia anteriormente, mas também não tem certeza sobre assumir seu papel como tuxaua após a morte de Anacã, conforme a regra

tribal. Durante o retorno encontra Alma em travessia inversa. Ela, jovem carioca, tem o intuito de tornar-se missionária e viver junto aos índios.

Alma é integrada à banda das onças, como uma irmã de Isaías, e torna-se mirixorã – uma mulher cuja função dentro da tribo é deitar-se com todos os homens e ensinar-lhes as artes do amor. O índio retornando decepciona os compadres ao não conseguir informar com precisão e confiança os segredos do mundo do homem branco; e a si mesmo por sentir-se tão alheio aos seus.

Depois de uma pausa vêm as perguntas, que ele responde cuidadosamente:

- Quem é o dono do sal?
- Quem faz as ferramentas?
- De quem é o fósforo?
- Como se fabricam as miçangas?
- Quem é o senhor dos espelhos?

Isaías tenta explicar como e quem faz cada coisa, mas mal encontra expressões adequadas para atender à curiosidade mairum.

Surgem, mais tarde, perguntas sobre temas complexos:

- E Maíra, o Avá esteve com ele, o viu? Soube notícias recentes dele, notícias seguras? E os deuses dos brancos, pôde vê-los? (RIBEIRO, 2007, p. 249).

Turbilhão de acontecimentos desenvolve-se nessa parte da trama em ritmo acelerado, intensificando as ansiedades tanto de Isaías em assumir o destinado papel na liderança do seu povo, quanto dos mairuns em vê-lo tuxaua. Há ainda forte presença de Maíra e Micura como personagens e narradores a representarem suas opiniões e, também – ao invadirem o corpo e a alma das personagens –, as opiniões de outros mairuns sobre o transformado Avá. A angústia do protagonista, durante sua longa travessia em busca do reencontro consigo mesmo, é objeto de reflexão do povo que lhe recebe de volta. A dúvida instaurada com o seu retorno não está somente em seu espírito, mas espalha-se por toda sua gente que não cansa de perguntar: é esse o nosso tuxaua?

O Avá veio e não veio. Este que veio é e não é o verdadeiro Avá. O que eu esperava, e que vi vindo dia a dia por terras e águas, não chegou. Aquele, sim, era o Avá mesmo, inteiro. Este é o que restou do meu filho Avá, depois que os pajés-sacanas mais poderosos dos caraíbas roubaram sua alma. Ele anda por aí, meio dormido, perdido para si, perdido para nós (RIBEIRO, 2007, p. 257).

A desesperança com a continuidade das tradições mairuns e a proximidade da sucumbência frente ao mundo dos brancos é reforçada pelas

palavras de Maíra, narrador do segundo capítulo “Mairañee”. Ele prevê o desaparecimento dos mairuns e com isso o seu próprio, pois ele somente existe apoiado nas crenças daqueles que não existem. A dificuldade de conciliação entre as culturas é um elemento forte no romance, especialmente quando caminha para o final. *Maíra* reúne uma multiplicidade de perspectivas apontando diferentes discursos componentes de um mundo transformado pela colonização e choque de culturas.

O narrador onisciente abre espaço para outras vozes, “eus” vão surgindo e fazendo seus relatos. Pelos seus discursos, adentramos a vida dos índios mairuns, do universo mítico estabelecido pela presença dos deuses como personagens do espaço ficcional, mas também ouvimos a perspectiva do homem branco em sua relação com os povos nativos. As consequências das incursões missionárias e do fanatismo religioso estão presentes no capítulo “Pastoral”, no qual o narrador pastor Bob apresenta a sua visão sobre os povos indígenas e sua missão como evangelizador, além de refletir sobre um brutal assassinato cometido em nome de deus.

Há, ainda, a fala do Major Nonato dos Anjos, detetive responsável por apurar a morte de Alma; é figura desajeitada que não compreende o universo mairum, olhando-o sempre com superioridade. Há a voz do homem civilizado, que aparece nos pensamentos de Juca, comerciante explorador e mestiço que não aceita sua ascendência mairum. Seu objetivo principal é fazer dinheiro à custa dos povos indígenas e termina morto em uma armadilha de sua própria cobiça. Ele é um exemplo dos olhares gananciosos de políticos e empresários, que veem na condição das populações nativas apenas a oportunidade de gerar lucros. Por fim, há as lamentações dos padres por não conseguirem ordenar seu escolhido Isaías como sacerdote da igreja. O menino índio, que abandonou a aldeia para viver na missão próxima e depois ganhou o mundo, sempre foi visto como um projeto de conversão. O sucesso dos religiosos nessa empreitada significaria não só um novo padre de batina, mas a salvação dos mairuns e a renovação da esperança dos missionários em um povo inteiro.

Isaías aparenta cada vez mais confusão e desolamento, ao não se encontrar nos sítios a si destinados. Ele apresenta um olhar utilitarista em relação à cultura indígena, mas também não se imagina a viver fora da aldeia.

A instabilidade emocional faz com que o futuro tuxaua aproxime-se do oxim, espécie de curandeiro ou feiticeiro – função dentro da tribo que, por lidar com os assuntos de doença e morte, causa repulsa entre os demais. Isaías afasta-se assim dos caminhos apontados por Maíra, o sol, e caminha por outras bandas, adotando o antagônico perfil de Micura-lua.

Maíra é um romance contemplado com volumosa crítica produzida por grandes nomes dos estudos literários brasileiros e estrangeiros que abordam a originalidade de aspectos formais da escrita e também ressaltam os elementos históricos trabalhados nessa obra, tendo-lhe sido reservado um lugar de destaque na história da literatura do país. Na edição comemorativa dos 20 anos, publicada em 1996, estão anexados, ao final do livro, ensaios de críticos renomados, como Antonio Candido, o que reforça a importância do romance no cenário da literatura brasileira. O interesse acadêmico na obra literária de Darcy Ribeiro também é crescente. Muitos são os artigos, teses e dissertações escritos sobre seus quatro livros de ficção, especialmente o primeiro, *Maíra*.

Dentre eles, pode-se apontar a tese *Existencialismo na ficção brasileira* (1986), de José Fernandes, na qual *Maíra* é analisado ao lado de outras obras de ficção. O romance integra, ainda, como objeto de estudo, a dissertação de mestrado de Gislaine Simone Silva Marins, intitulada *O viajante na fronteira de dois mundos* (1996). Há, também, inúmeros artigos acadêmicos, dentre os quais se destacam, por força do recorte desta análise: *A duplicidade do sujeito indígena em Maíra e Kiss of the Fur Queen* (2007), de Rubelise da Cunha; além de *A figura, o réquiem e a cerveja: três visões de um Brasil entre Darcy Ribeiro e Antonio Callado* (1999), do professor José Luiz Passos.

A densa e entrelaçada narrativa do romance abre a possibilidade de inúmeras interpretações, como se verifica durante a leitura das análises já feitas sobre o livro. Para Antonio Candido, no artigo *Mundos cruzados* (2007, p. 381), a pedra de toque de *Maíra* está na tênue linha divisória entre ficção e realidade. Para o crítico, o conhecimento antropológico de Darcy Ribeiro foi fundamental para a construção da agônica personagem Isaías, índio civilizado

vivendo na fronteira entre mundos: o lado dos brancos a cercar e destruir o lado dos índios.

Pode-se observar dos apontamentos feitos por Candido que o conhecimento da vida e religião indígenas permitiu ao autor escrever um livro sem precedentes na literatura indianista brasileira. De fato, personagens sobrenaturais, pertencentes à mística mairum, assim como hábitos das populações nativas integram-se naturalmente à narrativa e são convincentemente representadas em relação à vida fora da aldeia, compondo um jogo de forças em que os poderes das crenças indígenas prevalecem. Nas palavras de Candido (2007, p. 383):

Os mitos funcionam na organização do livro como uma espécie de estrutura de referência, parecendo *justificar* o comportamento dos homens. Sendo etiológicos, eles constituem uma *razão* profunda da realidade exposta pelo narrador, na medida em que, além de explicarem a cosmogonia e a cultura dos mairuns, são expressões de criação e destruição, nascimento e morte, força e fraqueza, amizade e ódio – tudo como avatares das forças primigênicas do cosmos e da vida.

Tal característica da escrita de Darcy Ribeiro não é, para o crítico, o único mérito do romance. A estrutura da obra é ancorada nos destinos entrelaçados de Alma e Isaías, desembocando em diversos rumos narrativos que ora convergem, ora derivam. Assim, exige-se do leitor que atente para uma leitura não superficial, e comprova o quanto o antropólogo entende da arte literária. Como efetivamente se observa na obra, a fragmentariedade dos discursos das personagens, ora burocráticos em forma de documentos e relatórios, ora em fluxos de consciência e diálogos interiores, permite ao leitor a imersão nas plurais visões de mundo apresentadas.

Nesse mesmo sentido, José Luiz Passos (1999) atribui à narrativa um caráter mítico que distancia o romance das obras indianistas até então escritas na literatura brasileira. Anteriormente, o índio era tomado predominantemente como símbolo e representação dos desejos e utopias que a razão nacional mantinha com relação ao seu “selvagem”. Para Passos, a composição tecida por Darcy Ribeiro mantém próxima a prosa romanesca à estrutura do mito, fragmentando a voz narrativa entre personagens e entidades fabulares,

instrumento pelo qual reforça a diversidade dos discursos e perspectivas que dialogam com a personalidade de Isaías.

O cerne do romance, na análise de Passos assim como nesta dissertação, está no choque de visões de mundo dentro da consciência da personagem protagonista. Enquanto aqui se trata da possibilidade de pertencimento diante de outros que o reconheçam, Passos reflete sobre a capacidade de ação de Isaías frente à trágica hibridização das suas crenças. As duas problematizações apontam para a mesma linha de conversão das experiências narrativas presentes no romance: a representação da solidão do ex-seminarista enquanto sujeito inapto a superar a situação conflitante em que se encontra.

Condenado a um "livre arbítrio" que se encontra povoado por um sentimento moral de culpa e penitência, Isaías entoa, estático, o seu próprio réquiem: morte de si, morte de Deus, morte Mairum. Curiosamente, ao protagonista é negada a morte. Todos os personagens que de alguma maneira encenam a mistura (por exemplo, Juca e Alma), morrem até antes do fim da narrativa. Isaías não. Está condenado a permanecer e a não ser salvo, nem ser inteiro (PASSOS, 1999, p. 223).

Posto que a experiência de conversão do índio mairum trouxe a Isaías o conflito ético entre duas referências de sagrado, indígena e cristão, Passos (1999) analisa a incapacidade de Isaías transcender o sofrimento e a repartição em sua alma. A personagem encaminha-se para o trágico desfecho de ausência de pertencimento, com o coração dividido entre dois tipos de existência.

Essa duplicidade, de acordo com Rubelise da Cunha (2007), é o elemento central em *Maíra*, e é reforçada pelos duplos que permeiam a narrativa, tais quais os nomes atribuídos ao tuxaua-seminarista, Avá/Isaías, ou às figuras míticas dos irmãos Maíra/Micura. Para a pesquisadora, a ideia de deslocamento é atrelada à imobilidade social e cultural das personagens, como um paradoxo. Dessa forma, o romance fala aos seus leitores sobre a trágica tentativa de integração entre dois mundos díspares. Especialmente por serem as trocas culturais realizadas a partir da imposição da perspectiva nãoindígena. A morte de Alma e a perplexidade de Isaías diante da vida mairum, à qual nunca retorna de pleno, são para Cunha as passagens que

ênfatizam, no romance de Darcy Ribeiro, o pouco diálogo estabelecido entre as populações colonizadas e seus colonizadores, assim como a ausência de trânsito cultural em um mundo de determinações unilaterais.

Isaías tem consciência, no momento decisivo de voltar à tribo e abdicar da ordenação, dessa situação intransponível. Sabe a personagem não ser mais a mesma da hora da partida na qual deixou para trás seu povo mairum. Mas também sabe não ser nada fora da aldeia. Segundo Gislaine Simone Silva Marins (1996), Isaías apresenta-se um índio transfigurado que encarna a síntese do cristianismo e da mairunidade, e por isso, permanece estático, como alguém que se reconhece na periferia, mas é seduzido pelo centro¹⁴. Sua dissertação de mestrado é voltada ao estudo da pós-modernidade na literatura brasileira, na qual *Maíra* é analisado ao lado de dois outros romances cujos protagonistas são igualmente indígenas. Marins afirma que Isaías é homem primitivo encantado pelo mundo ocidental e ele próprio oferece resistência ao retorno, apesar da tentativa de reintegração, concentrando a ambiguidade no seu discurso sincrético.

A personagem percorre a narrativa afastando-se e aproximando-se dos mairuns e dos cristãos, mas não apresenta mudanças significativas. Seu deslocamento inicial, de Roma ao Iparaná, tem continuidade dentro da aldeia, onde perambula sem assumir uma função clara. Esses deslocamentos apenas reforçam a ideia de inutilidade de seu esforço e, articulando-se com a história, revelam que o tempo somente faz repetir os equívocos (MARINS, 1996, p.92-93).

Para o protagonista do romance, a visão do centro é motivo de tensão permanente ao longo da narrativa. Sendo assim, segundo Marins (1996), a situação em que se coloca a personagem é de impossível ruptura da estagnação: nem Avá, nem Isaías, apenas um viajante na fronteira de dois mundos. Tal condição de dupla existência conflitante é tema da tese de doutoramento de José Fernandes. O autor de *o existencialismo na ficção brasileira* (1986), enfatiza, ao tratar de obra de Darcy Ribeiro, o problema da

¹⁴ Marins faz uso da terminologia proposta por Linda Hutcheon em *Poética do Pós-Modernismo* (de 1988). O centro, segundo Hutcheon, diz respeito aos valores predominantes na cultura ocidental, cuja tendência é torna-los totalizantes, hierarquizados e fechados para influências externas. O ex-cêntrico encontra-se dentro dessa sociedade de valores, mas não os encarna, razão pela qual é marginalizado. Cf. HUTCHEON, 1991.

história de vida da personagem repartida, que tenta, a partir do retorno a casa, a reconstrução do ser e da personalidade.

Nesse passo, Fernandes ressalta a importância do discurso produzido em primeira pessoa como instrumento capaz de reerguer a essência do homem descentrado pelas transformações culturais que carrega na experiência. É também capaz de expressar, no romance, as diversas perspectivas e impressões dos sujeitos que pertencem à narrativa. São, portanto, para o autor, os discursos sobre a cultura fundamentais nessa obra literária, pois todas as vozes expressas no texto, do plano cosmogônico ao humano, demonstram não haver conciliação possível entre o mundo mairum e o mundo civilizado. Nas palavras de Fernandes (1986, p. 247), “Civilizar-se ou primitivizar-se é destruir-se ontologicamente”.

Há, ainda, muitos outros estudos e textos de análise sobre o primeiro romance do antropólogo brasileiro. Opta-se, porém, por um recorte sucinto que se mantenha vigoroso e capaz de dialogar com a abordagem pretendida por esta dissertação. A fortuna crítica acima reunida aproxima-se em todos os casos pela ênfase da análise no deslocamento/duplicidade da personagem protagonista do romance, Avá/Isaías. A diferença deste trabalho repousa, no entanto, ainda que compartilhe do tema central, no enfoque da interpretação. Em outras palavras, a análise proposta nesta dissertação procura identificar, no romance, o modo como é constituído o plurilinguismo e a sua relação com a formação da consciência da realidade da personagem, a partir de Bakhtin e de Arendt.

2.2 Diálogo com a teoria: Avá *versus* Isaías

*Se perguntarmos o que é este nós, o que é este ver, o que é este mundo,
penetramos num labirinto de dificuldades.*

Merleau-ponty

Maíra é um romance polifônico. De estrutura incomum, mesclando fluxos de consciência, relatórios policiais e burocráticos, descrições em terceira e primeira pessoa, os planos espiritual e humano, descentraliza a linguagem por força do embate de ideias. Aberta em afluentes narrativos

plurivocais, a perspectiva do mundo contado é dada ao leitor por meio das várias impressões recolhidas, evidenciando a impossibilidade de verdade ou conclusão. A categoria da realidade, no romance, é permeada pelos enfoques a ela propostos pelas próprias personagens e figuras fabulares que frequentam a história, podendo, portanto, ser entendida como possibilidade.

Dentre as muitas percepções expressas no jogo prosaico, destacam-se três conjuntos muito fortes, carregados de diferentes opiniões, também, internamente: 1) a visão da comunidade indígena sobre a sociedade nãoindígena; 2) a visão nãoindígena sobre os ameríndios; 3) e a visão externa/interna sobre a personagem protagonista, Isaías/Avá. Os mitos – cristãos e indígenas – imiscuem-se nessas visões, oferecem tanto forma quanto conteúdo aos discursos presentes na obra. A presença de elementos mitológicos, os quais constituem o núcleo de toda cultura (HIGHWAY, 2003), é reforçada em *Maíra*, pois o confronto entre cosmovisões é peça-chave do romance, especialmente no que concerne à representação do protagonista. Há, por um lado, a visão indígena, permeada por sua mitologia, à espera do líder espiritual Avá. Há a visão cristã, esperançosa da conversão de Isaías. E há a visão dele mesmo, conflituosa. É a mitologia, assim, um dos principais objetos sobre os quais serão produzidos os discursos.

Cada perspectiva cultural tem espaço na estrutura polifônica do romance. O olhar dado ao leitor nunca é fixo. Antes, é articulado ao redor de vários eixos narrativos particularizados, nas vozes de diferentes grupos. A autoridade sempre pretendida por discursos religiosos ou mitológicos é colocada em questão. Instaura-se a dúvida. Como informam Candido (1996), Passos (1999) e Marins (1996), *Maíra* afasta-se dos moldes ocidentais e mimetiza o mito: “Deriva do desejo antropológico de transpor para as linguagens das culturas históricas conteúdos, modos particulares de contar e organizar símbolos” (PASSOS, 1999, p. 224).

A força da mitologia mairum é, dessa maneira, valorizada enquanto forma orgânica na artesanaria desta obra literária. Ela ocupa campo semântico imprescindível à compreensão do texto ao oferecer informações bussolares à leitura do mundo exposto pelos contadores. A exposição da mitologia permite, por um lado, compreender as dificuldades de Avá-Isaías e de seus irmãos de

tribo em relação ao mundo ocidental. Por outro lado, ela adquire voz própria ao se inserir ativamente na narrativa, como quando o deus Maíra reflete sobre o rumo das personagens e de seu povo como um todo. Os deslocamentos narrativos funcionam como uma inversão de perspectivas – o europeu não possui mais a exclusividade do olhar sobre o outro – a alteridade é mostrada em sua realidade. *Maíra*, porém, não busca firmar-se como uma nova mitologia. É uma obra criativa, mas suas inovações atêm-se aos elementos estruturais romanescos:

Uma vez publicado como romance, *Maíra* agora vai buscar os seus antecedentes formais e temáticos em ancestrais como José de Alencar, *Macunaíma*, Ulysses, Guimarães Rosa, e mesmo em *Quarup*. *Maíra* não é um mito, é um romance que abraça entrecos míticos (PASSOS, 1999, p.224).

E, portanto, preserva características desse fazer literário na própria conjugação de ideias, plurivocalidade e polifonia. Tal qual se definiu no primeiro capítulo desta dissertação a partir das conceituações de Bakhtin, este romance é uma articulação discursiva dialógica, capaz de iluminar diferentes enunciações sobre o mesmo objeto. A literatura, composta nesses moldes, abre a possibilidade de imersão no mundo compartilhado pelas personagens. Entre as visões divergentes há pontos de intersecção em que não necessariamente convergem as opiniões, mas estão situados os objetos sobre os quais versam os discursos. No romance polifônico não há uma construção objetiva exteriorizam-te sobre os sujeitos, mas sim a construção da palavra desses sujeitos sobre si mesmos, sobre os outros e sobre o mundo. E justamente nos discursos voltados à personagem protagonista – a terceira margem dos conjuntos narrativos que direcionam os caminhos do romance – debruça-se esta análise.

A primeira parte, denominada *Antífona*, remete ao momento inicial da *Matina* e da *Vigília*, liturgias católicas, no qual são recitados ou cantados salmos das Escrituras. A *Antífona* consiste, especificamente, em um verso ou sentença de salmo que introduz e sucede a leitura dos salmos principais. No recorte e na repetição dessas passagens é dada a chave do significado geral da liturgia ou do salmo, apresentando a perspectiva pela qual os momentos seguintes devem ser interpretados (OTTEN, 1907). No romance, esta parte

introduz as personagens principais e seus dilemas, assim como também os rituais do povo de Avá.

A imagem de abertura é profundamente significativa dos caminhos que serão trilhados pela obra literária: uma jovem branca – Alma – pintada como índia, morta à beira do rio Iparanã, presa ainda pelo cordão umbilical aos filhos gêmeos, igualmente mortos. Os contrastes são muitos: a moça, prenhe de vida, dá luz à morte; a loura se adorna como índia, mas não possui, como as meninas da terra, a facilidade para o parto; os meninos, nem vividos em terra, encontram na água seu primeiro e último lar. Essa passagem abre o livro, em um capítulo chamado *A Morta* e é também o assunto de outro cujo nome é *Inquérito*. A investigação do possível crime é parte constante da narrativa e se alonga até a última página sem encontrar solução.

As personagens Anacã; Juca, mameluco primo de Avá; Alma; Nonato, policial responsável por averiguar os crimes cometidos na aldeia no alto do rio Iparanã; e Xisto, beato fervoroso da região, são apresentadas cada qual em seu homônimo capítulo. O protagonista, porém, é apresentado em dois. O primeiro, denominado “Isaías”. O segundo, “Avá”. Os demais títulos da *Antífona* são dedicados à apresentação geral do enredo e da cultura *mairum*.

A travessia de Isaías/Avá começa em Roma, anos após ter saído da aldeia, prestes a se tornar um sacerdote cristão, faltando-lhe para isso apenas a certeza de sua vocação. No terceiro capítulo do romance, “Isaías”, a personagem é apresentada ao leitor já em agônica reflexão acerca de sua posição no mundo. Abre-se essa passagem com um fluxo de consciência de Isaías, incapaz de pertencer ao lugar em que está: “Todos os homens nascem em Jerusalém. Eu também? Padre serei, ministro de Deus e da Igreja do Nosso Senhor Jesus cristo. Mas gente, eu sou?” (RIBEIRO, 2007, p.41). Evidenciando o desconforto causado pela sua ascendência no ambiente do seminário, ele continua, “Muitos até se comovem: ‘Um índio convertido?’ Quase sempre se espantam: ‘Vais receber ordens?’ E todos concluem: ‘Para se dedicar às missões?’” (RIBEIRO, 2007, p.41). E ainda mais:

Padre Ceschiatti está preocupado. Ele é o melhor confessor e guia espiritual que eu poderia ter. Nunca viu um índio. Nunca viu uma missão. Nunca saiu aqui de Roma. Por isso mesmo pode me entender. Para ele, eu não sou um índio, sou um índio genérico,

nem melhor, nem pior que ninguém. É como ele diz: ‘Ser brasileiro, cangolês, ou mairum, não é a mesma coisa? Você é mairum como eu podia ser cangolês’. Mas não é assim. Ele não diz: você é mairum como eu sou genovês, como nossos irmãos da Ordem são italianos, alemães, brasileiros. Diz que eu sou mairum (e sou) tal como aquele cangolês a quem ele se refere tem a desgraça de ser de certa tribo do Congo (RIBEIRO, 2007, p.41-42).

Isaías não se encontra no discurso de Ceschiatti, e nem poderia. Reconhecimento, no sentido de conhecer em algo sua especificidade, não é possível sem reciprocidade. Os irmãos do seminário não saem de si e de seu contexto restrito para penetrarem no umbigo das dúvidas vividas pelo pupilo. Percebem-no como um outro periférico, não um igual apesar das diferenças. Os rasgos internos de Isaías não são, para eles, uma possibilidade de existência. Há sobre ele exigência de conversão, e esta é a única perspectiva a partir da qual o índio seminarista é julgado. A perturbação maior da personagem está em não ser vista e compreendida pelos outros que compartilham do mesmo espaço, como profere referindo-se ao padre confessor: “Também ele não me entende. [...] Trata-se de pecados não capitulados: o pecado de não aceitar a si mesmo, de não se consolar por não caber em algum nós” (RIBEIRO, 2007, p. 43). Nos fluxos discursivos acerca da sua condição, não há uma troca de experiência que legitime e ofereça respostas aos seus sentimentos.

A falta de reconhecimento enquanto sacerdote soma-se às dúvidas interiores com relação ao abandono de sua própria cultura: “Sou um filho de Deus. N’Ele sou homem, um homem qualquer. N’Ele sou gente e não apenas mairum ou, pior ainda, um mairum converso, civilizado, transpassado, evadido” (RIBEIRO, 2007, p. 44). Sua autoimagem é o resultado das opiniões proferidas sobre ele, vistas no espelho repartido por duas maneiras distintas de se relacionar com o sagrado. A síntese de suas crenças gera conclusões inusitadas à lógica cristã, tal qual o povo mairum pertencer à criação do deus católico, logo, viver conforme os costumes tradicionais indígenas seria também a vontade divina. Devido à inviabilidade de ordenação concreta, que o tornasse padre plenamente integrado à vida religiosa e livre de julgamentos sobre sua origem, Isaías opta pela desistência. Decide retomar os caminhos de Avá e buscar acolhimento entre os seus. O desejo dele é exposto quase em

tom de oração: “Ser igual, apesar de todas as diferenças, graças a uma identidade essencial, é isto que aspiro” (RIBEIRO, 2007, p. 43).

No sexto capítulo, cujo título é “Avá”, é apresentado o segundo discurso em primeira pessoa do protagonista. Desta feita é o mairum quem fala a reconciliar-se com seu velho modo de ser, pintando-se a si e à sua terra com pinceladas de expectativa. O desejo profundo da personagem, nessa passagem, é mais reconstituir-se do que reintegrar-se aos mairuns. Deposita, porém, toda a esperança de reunificação ontológica no reencontro com sua gente, enfatizando o pronome *nós* ao conjugar seu relato.

O ser de lá não tem nada de comum com esse meu sentimento de que aqui sou apenas um mairum, de que estou por fora, de que me encontro perdido e só nesse mundo estrangeiro. Eu sou deles, para os mairuns de todas as bandas e famílias. E eles são comigo para formarmos juntos um nós poderoso que abriga a todos (RIBEIRO, 2007, p. 74).

A espera é igualmente intensa para os familiares, informados do retorno do filho perdido por uma visão do *aroe*. Irmãos e cunhados anseiam pela chegada do novo chefe de guerra, substituto matrilinear do recém-falecido *Anacã*. A agitação gira em torno da esperança trazida pelo regresso do predestinado líder solar, capaz de iluminar as veredas dos guerreiros mairuns e fortalecer toda sua gente. O burburinho, agora na aldeia, corria entre todos:

Aí vem o nosso Avá, meu filho, seu sobrinho: o Uruantãremu que há de ser tuxaua. Foi levado daqui pelo pajé-sacada, há tantos anos, você se lembra? Pois é! Ele vem vindo de volta. Vem nos trazendo de tudo numa barca branca, grande como um baíto (RIBEIRO, 2007, p. 55).

A chegada de Avá, carregado de Isaías, é vista como uma promessa de vitória do povo mairum frente às dificuldades do mundo de fora. O nativo traria à aldeia todo o conhecimento do lado de lá, fortalecendo o espírito indígena na luta por permanecer. O único a perceber a complexidade do retorno de Avá é o *aroe*, pois em sua premonição captura a solidão que acompanha o andarilho. Do mesmo modo, Isaías busca restabelecer-se na tribo, deseja para si uma função, um papel que o faça integrar-se ao todo.

A segunda parte do livro chama-se *Homilia*, novamente em referência ao ritual católico. Na tradição cristã, é esse o momento da celebração em que

o sacerdote prega sobre passagens escolhidas dos evangelhos, almejando desvelar para os fieis o significado literal e espiritual do texto comentado (BEECHER, 1910). Em *Maíra*, o sentido espiritual dos feitos narrados é apresentado, desta vez sob a perspectiva mairum. Isso porque, nos capítulos que compõem esse bloco, é narrada a viagem de retorno de Isaías, juntamente com Alma, à sua aldeia natal, além dos mitos fundacionais daquela tribo indígena.

“A comida”, “O beijo”, “A língua”, “A goela”, “o goto”, “O Bucho”, “O vômito”, são os títulos das narrativas que cuidam de informar os destinos da viagem empreendida pela dupla. O efeito semântico das palavras escolhidas para nomear os relatos do trajeto, todos interligados entre si e a lembrarem da vocação física de alimentar-se, é ressaltar a incursão do protagonista nos sentimentos carnis dos quais antes se situava afastado. A mitologia *mairum* aproxima-se das experiências do corpo, do toque e do gozo. A viagem ativa em Isaías a memória, a fome e o desejo pela companheira. A longa travessia pelo rio Iparanã, em uma canoa com pouca infraestrutura e escassez de comida são privações impostas aos viajantes para alcançarem a aldeia. Alma e Isaías conversam pouco, mas trocam confidências e ensinamentos, por parte de Isaías, sobre os hábitos de sua gente. Os dois, famintos, são recebidos no caminho por uma família norte-americana, Pastor Bob e sua esposa linguista, que pretendem evangelizar indígenas na região.

Outros capítulos dessa parte do romance são destinados à contação dos mitos indígenas, assim como à descrição da estrutura da aldeia e dos papéis desempenhados pelos sujeitos na tribo mairum: “Mairahú”, “Maíra”, “Mairaíra”, “Maíra-Poxi”, “Maíra-Monan”, “Maíra e Micura” e “Tuxauarã”. Eles são textualmente intercalados, acompanhados, ainda, de três outros que diretamente expressam a referência à religião católica: “Missa”, “Verbo”, e “Egosum”. Nesse terceiro título é Darcy Ribeiro que assume a voz autoral e, tal qual Deus, se denomina o *Ego Sum* (Eu Sou), o autor coordena os destinos e fornece referências dos personagens. Fala, ainda, de sua experiência como antropólogo “aprendendo a viver a existência dos outros” (RIBEIRO, 2007, p. 205).

Segundo é contado no livro, na cosmogonia do povo mairum, o Sem-nome, criador de todas as coisas, envia à Terra seu arrote, Maíra, para entender como iam suas criaturas. Ele, no entanto, acaba por tornar-se deus no mundo humano e aquele passa a chamar-se Mairahú. Tal tradição, de denominar o pai de acordo com o nome do filho é repetida entre os mairuns. O deus-pai é então castrado e perde a capacidade de moldar criaturas mairuns, essas são modificadas pelo filho, que por elas é idolatrado.

Maíra é responsável por dividir os mairuns em bandas opostas: o clã Jaguar-Onças e o clã Gaviões-Carcarás, e com isso estabelece o tabu do incesto, proibindo que casais se formem entre mairuns de mesma ascendência tribal. Assim, sob a mesma oca, na metade amarela-solar, vivem irmãos, tios, filhos onças, família de Isaías da linhagem matrilinear da qual vem, a cada geração, o novo *tuxaua*. Do lado de lá, na banda azul-lunar, cunhados, sogros, genros e noras carcarás. Assim como a tribo, que se divide em dois principais núcleos, outros elementos da obra são permeados de duplicidades: o nascimento de Maíra, acompanhado de seu irmão gêmeo Micura, dupla guia do dia e da noite, o primeiro sendo o sol, o segundo sendo a lua. A personalidade ambígua de Isaías, a flunar por duas culturas e a não encontrar-se em nenhuma, os filhos de Alma.

Durante a viagem de volta, Isaías/Avá encontra-se com Alma e vão os dois juntos à aldeia, ela indo, ele voltando. Alma pretende se oferecer como voluntária nas missões para exercer a vocação que julga ter. Na longa travessia pelo rio Iparanã conhecem-se melhor. A primeira reação de Alma ao saber a ascendência do companheiro é de grande espanto, tamanha a descaracterização física de Isaías em relação ao estereótipo indígena: “Ele é triste, feio e triste, coitado. Nunca pensaria que fosse índio. Nem imaginava um índio assim de franzino. A única coisa viva nele é o olhar aceso. Parece calmo, quando fala, mas é controle. É defesa” (RIBEIRO, 2007, p. 137). No percurso, ambos compartilham um com o outro suas inquietações. Alma revela buscar na religião e no serviço a deus a absolvição para uma vida de excessos e dissolução. Isaías espera, no reencontro com seu povo umbilical, a reconstrução de sua identidade. Alma sensibiliza-se com a situação do ex-seminarista e percebe ser ele mais perdido que ela. O conflito interno de Avá

acentua-se quando, ao pararem no posto indígena, é informado pelo funcionário da morte de Anacã, o *tuxaua*. O peregrino adivinha: terá de assumir a posição designada a ele desde o nascimento.

Ser *tuxaua*, eu? Como? Com que força? Mas como não ser, se o velho Anacã morreu, como deve ter morrido? Não existe no clã, eu sei, nenhum outro homem da minha geração que seja sobrinho dele. Não tem jeito, se eu voltar, tenho de assumir (RIBEIRO, 2007, p. 171).

Nos dois lados da fronteira entre a mitologia *mairum* e a mitologia católica, o papel social esperado de Avá/Isaías é de liderança. No entanto, é impossível a ele pertencer a apenas um modo de ver as coisas e ser no mundo. Ainda que tenha tido a alma “reformada” sob um viés religioso cristão, como ele diz, “no fundo, como um caroço, está meu sentimento de mundo de *mairum*” (RIBEIRO, 2007, p. 183). E mesmo sendo esse *mairum* em essência, veste no espírito marcas de outras vivências. As exigências que recaem sobre ele pedem uma decisão. Sacerdote ou *tuxaua*? Isaías ou Avá?

Antes de chegarem à aldeia, destino final dessa travessia, Isaías e Alma aportam na Missão da Nossa Senhora do Ó. Morada de Isaías por muitos anos, a Missão ainda abriga os padres que lhe foram os primeiros professores e deram início à catequização do convertido Avá. O momento desta chegada é tenso na narrativa. A última tentativa da igreja, enquanto instituição, de convencer Isaías a aceitar a ordenação está na conversa entre ele e seus antigos mentores, padre Vecchio e padre Aquino. A elevação de Isaías a sacerdote significaria o sucesso de toda uma empresa: do projeto de salvação estipulado pelos padres à alma do Avá; e da missão religiosa em sua função de pescadora de corações sombrios.

No segundo dia, Isaías senta-se, com naturalidade, no caramanchão com os dois velhos. Falam de quase tudo, mas bem pouco de cada coisa. Os assuntos mal tocados se esgotam. Entre os três pesa somente o tema jamais referido: a desistência e a insistência. Mas ele pulsa em cada apreciação. Padre Vecchio, fazendo milagres para mostrar a Isaías a sua compreensão, seu perdão, torna tudo mais difícil. Padre Aquino, controlado, olhos postos nas emoções do velho missionário, afasta discretamente os escolhos (RIBEIRO, 2007, p. 220).

O diálogo explícito circunda sem tocar o diálogo verdadeiro, mas não realizado. A dialogicidade interna do discurso faz-se presente nessa passagem

de forma a reforçar a tensão entre as personagens, pois estas sabem, antecipadamente, quais as enunciações possíveis umas das outras – e evitam-nas. O contexto revela a decepção que sentem os padres, mas também sua incapacidade de penetrar no círculo de Isaías.

A terceira parte de *Maíra, Cânon*, momento da liturgia católica destinado à eucaristia e à aceitação do corpo de cristo, é na narrativa o tempo de acentuação do isolamento de Isaías e negação de influências externas para a personagem. O primeiro capítulo dessa parte, “Coracipor”, narra pelos olhos do *Aroe*, guia religioso de seu povo e Gavião pertencente ao lado azul-poente, cada canto da aldeia e sua gente pronta em expectativas à espera do Avá. Logo no segundo momento, a chegada. “Mundo alheio”, título conferido ao capítulo, dá o tom do encontro entre os mairuns.

Avá/Isaías parte, deixando a missão sob pesado clima de desapontamento. O ar bolorento segue seu rastro. O *aroe* tem nova visão em que antevê a chegada do novo tuxaua junto a Alma. Entretanto, adverte o povo da necessidade de não ir ao encontro do Avá. Deve deixá-lo descer o rio até a aldeia, sozinho, para avaliar suas experiências e as consequências de sua volta. A chegada dos dois viajantes causa grande alvoroço. Toda a aldeia vai até a praia recebê-los. É chegada a hora de falar o Avá: “Falar duro e forte como cabe ao tuxauarã. Falar de tudo o que seus olhos viram, de tudo que seus ouvidos escutaram e de tudo que seu espírito entendeu, durante todos esses longos anos, no grande mundo dos brancos” (RIBEIRO, 2007, p. 248).

No início, Avá corresponde à expectativa dos mairuns falando longa e detalhadamente sobre todo o mundo que visitou e sobre como vivem os brancos. No fim, vai perdendo credibilidade atrapalhando-se com o labirinto de perguntas: “E os deuses dos brancos, pôde vê-los? [...] O filho, Jesus, é Maíra ou é Mairaíra?” (RIBEIRO, 2007, p. 249). Não consegue respondê-las satisfatoriamente, pois em verdade são questões feitas por ele mesmo.

O prestígio do Avá sai muito abalado desta provação.

Quando todos saem, noite alta, Jaguar se aproxima do *aroe* e se agacha junto dele, sem palavras. Remui compreende a indagação muda. Explica, como pode, que também para ele é um mistério. O Avá veio na forma do embuçado, do encoberto que não se deixa ver. Sua forma visível só esconde, só encobre a sua essência verdadeira (RIBEIRO, 2007, p. 251).

Remui, o aroe, entende o gesto de Jaguar, sobrinho de Avá e o próximo na linha sucessória, como apreensão de ter de assumir no lugar do tio o posto de *tuxaua*. O aroe, ele próprio, também está deveras decepcionado e desesperançoso com o futuro dos mairuns. Chega a cogitar o aparecimento de um novo arroteo do Sem-Nome para carregar a mairunidade adiante.

A ruptura vivida por Avá-Isaías não é percebida pelos demais. O diálogo não é estabelecido efetivamente, pois se o dialogismo é a orientação do discurso para a fala de outrem, ele necessita do reconhecimento deste outro, a fim de o objeto e os sujeitos serem iluminados (BAKHTIN, 2010b). No reencontro do protagonista com os seus, porém, o discurso não é esclarecedor, mas reforça o isolamento no qual ele se encontra – Avá não é livre para revelar-se, mas encontra os discursos sobre si já concluídos nas antecipações sobre o que ele poderia e deveria ser:

Ele sente como os olhos se põem nele, perplexos, espantados. Adivinha que estão todos desejando uma espécie de milagre, uma eclosão, que faça sair de dentro de suas poucas carnes, de dentro do seu corpo esquelético um outro ser: um onção vigoroso, maduro, respeitável, sábio. O chefe que esperam: o tuxauareté (RIBEIRO, 2007, p. 254-255).

Por consequência, Avá não consegue construir para si realidade, isto é, um local concreto e reconhecido no mundo. O olhar dos outros não consegue enxergar seu conflito. Não é simples recusa ou discordância naturais ao diálogo. É como se houvesse ausência no interior das ideias de Isaías sobre sua posição no mundo, elas simplesmente não são percebidas pelos interlocutores. Sua autoconsciência é minada pela porta fechada ao diálogo confirmador. O mundo, para Isaías, não é o lugar onde a convivência entre duas mitologias é possível. O coro de vozes com as quais o protagonista interage exige-lhe adotar uma visão de mundo em sua integralidade, renunciando ao ponto de vista que lhe é próprio.

A última parte do romance, denominada *Corpus*, é o auge da narrativa em que as soluções da trama serão apontadas, com exceção do destino de Isaías, que permanecerá em aberto. O culto especial de *corpus christi*, em homenagem ao sacrifício de Jesus ao morrer na cruz, nomeia o quarto momento do livro. No primeiro capítulo, “Monsaignar”, que significa a mulher escolhida por Mairahú que gerou Maíra e Micura, Alma narra sua

experiência de grávida, gestando os gêmeos que serão recebidos mortos pelo povo mairum como uma reencarnação abortada do deus-sol e do deus-lua. No capítulo “Tuxauareté”, a recusa mairum ao líder viajado é definitiva. O baíto – oca central da aldeia destinada apenas aos homens, onde a entrada das mulheres e crianças é permitida apenas em dias especiais – é invadido por todo o povo mairum.

O velho baíto é uma enorme lâmpada acesa no meio da noite. Para lá vão todos correndo e de entrada veem, com espanto, que ali estão todos os mairuns. O povo todo inteiro, os homens, sem faltar um, as mulheres sim, todas as mulheres e até as crianças de peito. A gente mairum, o povo mairum invadiu o baíto num dia comum. Por quê? (RIBEIRO, 2007, p. 367).

A quebra da rígida tradição é feita em nome de mais uma subversão: instituir o sobrinho de Isaías – Jaguar – como o novo tuxaua. Isaías diante da impossibilidade de ação, e movido pela sua agônica interioridade, dividido entre as promessas de salvação do deus cristão e os mitos da sua tribo, dá início à tradução do evangelho de Mateus para a língua mairum, a pedido da linguista estrangeira. Percebendo a impossibilidade de construir a ponte de palavras entre os dois discursos, ele altera a sintaxe textual e acrescenta imagens conhecidas do povo indígena na sua versão. Para Avá, cada povo enxerga dentro do quadro de seu idioma, aqui compreendido por ele de maneira mais ampla: como mundo cultural.

Nesse sentido, faz-se alusão ao conceito de híbrido adotado por Homi K. Bhabha em *O local da cultura* (1998). Bhabha problematiza a imposição da bíblia aos indianos, ressaltando a leitura particular feita pelos colonizados. Somente mediante a apropriação e reformulação dos mitos cristãos sob imagens indianas foi possível aos nativos compreenderem a visão de mundo ocidental. O resultado, porém, foi a criação de um terceiro espaço interpretativo, agônico, mesclado das duas visões de mundo. Isaías, nesse passo, hibridiza a retórica do colonizador, dá por meio da tradução nova vida à mitologia mairum, e cria um espaço de convivência entre a tensão das duas cosmovisões, na esperança de representar-se.

Maíra é, antes de tudo, um romance sobre o isolamento e a incapacidade de transcendência diante da recusa do olhar externo sobre o sujeito. A personagem protagonista começa e termina só, a caminho da casa à

qual não poderá nunca voltar, andando em círculos trançados a tantos destinos que, como o dele, não se encontram. Ela perde as marcas físicas sob os olhos que a caracterizavam como mairum, assim como sua função na tribo. Além disso, não consegue ou não quer integrar-se plenamente ao mundo ocidental.

Assim, sua visão de si mesmo é, enquanto parte do mundo branco, a de “um índio de merda” (RIBEIRO, 2007, p. 41). Enquanto indígena, teve a alma roubada pelos pajés caraíbas (RIBEIRO, 2007, p. 257). De uma forma ou de outra, o excedente estético, a visão dos outros sobre si, é capturado por Isaías em plena negatividade e se incorpora em sua autoconsciência. Avá esforça-se por reintegrar-se e os mairuns, por reintegrá-lo, inclusive celebrando casamento entre o protagonista e uma das moças nativas, que no entanto não o ama nem enxerga nele a força de um marido mairum. As dúvidas mantêm Avá/Isaías com os pés cravados em dois modos de ser, nas duas mitologias, não podendo exercer a liderança em nenhuma. Sua marca de onça da banda solar não consegue emanar luz, nem sequer iluminá-lo internamente. É Jaguar, o sobrinho, quem apresenta a conduta apropriada ao tuxaua e a força para desempenhá-la.

O Avá, meu tio que eu vejo, o que todos veem, talvez não esteja embruxado. Talvez seja assim mesmo, frouxo e covarde como tantos velhos. Mas, assim mesmo, ele poderia ser tuxaua. Não vai haver guerra, ao menos não vai haver agora. Se houver, eu estou aqui mesmo para tomar conta (RIBEIRO, 2007, p. 289).

Jaguar acredita ver seu tio, assim como todos. Todavia, enxerga-o sob filtros interpretativos já consolidados: Avá seria um velho por dentro, fraco e covarde. Desorientado, Avá/Isaías aproxima-se de Teidju, o oxim, feiticeiro da banda oposta que causa grande mal estar entre os nativos. Teidju recebe Avá com reservas: “O que ele quer é um ouvido que escute as tolices dele” (RIBEIRO, 2007, p. 269). O predestinado tuxaua passa a ter conversas sobre a mitologia mairum com o velho mágico a fim de entender melhor seu papel dentro da tribo, para o qual lhe falta a qualidade de guerreiro, perdida a muito pela introspecção exigida nos ensinamentos do seminário. Impossível é explicar essa relação aos mairuns, que passam a ignorá-lo. Teró, irmão de sangue de Avá, procura-o pra questioná-lo sobre os encontros escusos na tentativa de compreendê-los:

O Avá tenta explicar para ele e para si próprio que a tudo precisa estar atento. A verdade não está num só lugar. E não é uma coisa única. Ela está em toda parte, é múltipla, dispersa e contraditória. Deus criou o homem para conhecer-se a si mesmo, vendo-se refletido no espelho embaçado das mentes humanas. Eu, confessa o Avá, quero ver Deus nesses mesmos espelhos. Para isso preciso olhar cuidadosamente. Só assim poderei, para além das pessoas, conhecer Deus e decifrar seus desígnios. Só assim tenho a esperança de que possa um dia alcançar o que mais quero como homem. Coisas simples que para mim são quase inatingíveis. Teró tenta sorrir, compreender. Deixa, afinal, o Avá, prometendo vir buscá-lo qualquer dia, para pescarem pelo Iparanã afora, enquanto o tempo dá (RIBEIRO, 2007, p. 344).

Teró afasta-se perturbado com a explicação do irmão, que para ele parece confusa, prometendo-lhe um reencontro sem verdadeira intenção de cumprir. Não há mais palavra a ser dita entre ele e Avá. Até mesmo Alma, que tem uma dupla vivência cultural, integrada já ao compasso mairum, fazendo esforços de enfermeira durante o dia e carinhos de mirixorã durante a noite, vê a duplicidade de Isaías como ausência: “O mal de Isaías é ser ambíguo. Ser e não ser. Não é índio, nem cristão. Não é homem nem deixa de ser, coitado. Ser dois é ser nenhum, **ninguém** (RIBEIRO, 2007, p.346 [grifos nossos]). A diferença entre Alma e Isaías repousa na força com que as experiências culturais conversam em suas respectivas autoconsciências. Alma, como a personagem mesma afirma é “filhinha do seu Alberto, lá do Cosme Velho, sobretudo, [...] não é mairuna não!” (RIBEIRO, 2007, p.349). A estada entre os índios é apenas um escape da vida urbana e desregrada. Alma vê na alteridade uma possibilidade de salvação para seus excessos. Para Isaías/Avá, a duplicidade é condição de existência.

O seminarista mairum percorre a narrativa em busca de um lugar de pertencimento, mas não o encontra, pois estar no mundo não é o mesmo de ter um lugar nele. O primeiro ocorre automaticamente pelo nascimento. O segundo resulta da interação autoconsciente entre diferentes sujeitos que se reconhecem e confirmam-se uns aos outros, de forma que no processo de formação do eu o outro desempenha papel essencial. Isaías, dessa maneira, está no mundo, mas apenas isso. Para os outros – seus irmãos de aldeia e de seminário – ele não participa da esfera compartilhada. Mesmo Remui, o aroe e pai carnal de Avá, não o enxerga. Como afirma:

O obstáculo está na perda da alma. Ele anda aí com o corpo vazio, os olhos embaçados, **a boca falando a palavra do outro [...] Ele não é ninguém**. Não há ninguém atrás dos olhos dele (RIBEIRO, 2007, p. 259 [grifos nossos]).

A própria mitologia mairum renega o tipo de figura encontrada em Avá/Isaías. Um mairum tem de ser forte, vigoroso, alegre, sexualmente ativo. Os mairuns são o povo que ri. Isaías/Avá não é mais assim: aprendeu no seminário a antagônica visão de mundo católica. Foi ensinado a renegar a carne, a cultivar o espírito e o silêncio, a sentir culpa e a preservar-se, purificando-se dos pecados. A visão que Maíra, o deus, tem de Avá sintetiza a visão mairum sobre essa outra forma de vida: “Eta merda de corpo este, desgastado de tão mal gastado. É um tubo: numa ponta, a boca, que bota a comida para dentro sem sentir o cheiro e o gosto. Na outra, o cu, por onde caga, também sem gozo” (RIBEIRO, 2007, p. 301). Nesse sentido, a estrutura do romance pode ser concebida como uma representação em larga escala do espírito do protagonista. Se as divisões da obra seguem ritos cristãos, não são estes os representados em seu interior, e sim as histórias mairuns. Por outro lado, estas são enquadradas nos contornos da missa católica, que aprisiona na forma o discurso livre e oral, tal qual Isaías conforma seus impulsos e seu interior mairum às prescrições do cristianismo, ainda que inconscientemente.

Devido a essas dificuldades, Jaguar assume a posição de tuxaua, liberando Avá da obrigação tribal. Já sem o peso das tradições sobre os ombros, Isaías/Avá busca na tradução do evangelho para a língua mairum uma maneira de aproximar-se de si mesmo. Trabalhando juntamente com a linguista e missionária estadunidense Gertrudes, Isaías tenta transpor em palavras a experiência religiosa iniciada desde a partida da aldeia até o retorno. A intenção dele de traduzir as imagens bíblicas à concepção mairum de espiritualidade é, no entanto, repelida pela linguista:

Além de palavras ele acrescenta frases e imagens. E isso é inadmissível, abominável. A bíblia é por si só um manancial de imagens de todas as literaturas. Se seu Isaías começa a colaborar com mais algumas imagens, como é que vai ser? (RIBEIRO, 2007, p. 374).

Nesse final aberto, não há solução para os problemas do protagonista. Enquanto outras personagens encontram um desfecho – Alma, com a morte; a aldeia, com um novo tuxaua – a Avá/Isaías é negado um desenlace.

Pertencente ao clã Jaguar da banda do sol nascente, Avá teve seu destino iluminado pelos raios de Maíra antes ainda de nascer. Era de si esperado a luz que guiaria seu povo durante as trevas da guerra ou quando a alma pede socorro. Da mesma forma, durante os estudos como seminarista, Isaías acreditou que seu papel seria o de levar a palavra do senhor aos corações carentes de luz, e guiá-los pelos labirintos do mundo espiritual. Avá ou Isaías – o irmão desaldeado, o padre desbatizado – é filho do sol, tragicamente apagado por não alcançar com seus confusos raios a face de quem o reconheça e conforte. O predestinado tuxaua já não mais emite luz que seja percebida pelo outro, e sem alteridade que confirme a realidade da existência, não brilha. Ele roda em torno do mundo na busca de encontrar-se.

CAPÍTULO III

KISS OF THE FUR QUEEN

*Send out imaginative roots into that mysterious world between the “is” and
the “is not” which is where our ultimate freedom lies.*

J. Edward Chamberlin

3.1 Diálogo com a crítica: do mito à ficção

Tomson Highway é o mais celebrado autor indígena do teatro canadense. Nascido em 1951 no seio de uma família de caçadores de caribu em Manitoba, província gelada ao norte do Canadá, Highway cresceu falando dois idiomas: *cree*, sua língua materna, e *dene*, língua da comunidade indígena vizinha. Aos seis anos de idade foi enviado a um colégio interno quinhentos quilômetros distante de sua família. Nessa instituição, teve o primeiro contato com o cristianismo e com a música erudita, a qual passou a fazer parte da sua vida desde então. Colou grau em música e artes pela universidade de Western Ontario e dirigiu por anos, em Toronto, uma companhia de teatro indígena. Hoje atua como músico, dramaturgo e escritor.

Sua origem Cree é determinante na tessitura de sua obra literária, cuja estrutura sintetiza elementos mitológicos e culturais a partir da própria vivência do autor. De acordo com Mark Shackleton (2002), as peças teatrais de Highway apontam para duas direções. Por um lado, procuram incentivar nas populações nativas o orgulho e o conhecimento das suas tradições esquecidas. Por outro, têm um caráter educativo às populações não nativas, no sentido de mostrar as realidades – as dores e os prazeres – das reservas indígenas no Canadá. Dentre seus trabalhos mais festejados estão as peças *The Rez Sisters*, *Dry Lips Oughta Move to*

Kapuskasing, Rose, Ernestine Shuswap Gets Her Trout, e o romance objeto desta análise, *Kiss of the fur Queen*.

Ainda que as impressões autobiográficas na prosa de Highway não sejam tema deste estudo, cabe ressaltar que a obra em questão foi baseada na experiência dos irmãos Tomson e René Highway. A narrativa tem início no ano de 1951 e acompanha a vida de Jeremiah e Gabriel – ou Champion e Dancer, como significam seus nomes na língua cree – até 1987. Divide-se em seis partes, as quais representam movimentos da música clássica: *Alegro ma non troppo*, *Andante cantabile*, *Alegretto grazioso*, *Molto agitato*, *Adagio Espressivo* e *Presto con fuoco*.

Abraham Okimasis, patriarca da família de Jeremiah e Gabriel, caçador de caribus, recebe em 1951 prêmio por sua vitória na corrida de trenós do *Trappers' Festival*, em *Oopaskooyak*, Manitoba. Além do troféu, Abraham recebe um beijo da exuberante Rainha da Pele, a *Fur Queen*, evento que fica sedimentado na história da família por meio de histórias e de uma fotografia que acompanha os irmãos quando são mandados para a *Birch Lake Indian Residential School*.

A *Fur Queen*, no compasso das histórias e sonhos, encarna a figura do *Trickster*, entidade mitológica que acompanha os garotos do nascimento à maturidade. Na mitologia Cree, Weesageechak é o nome dessa figura mítica, a qual é elemento comum das diferentes culturas nativas da América do Norte. De acordo com Highway, na Nota Introdutória ao romance, o *Trickster*

pode assumir qualquer disfarce que ele desejar. Uma espécie de personagem essencialmente cômica e clownesca, seu papel é nos ensinar sobre a natureza e sobre o significado da existência no planeta Terra. Ele atravessa a consciência do homem e de Deus, o Grande Espírito (HIGHWAY, 2008, p. vii)¹⁵.

A exemplo dos movimentos realizados no capítulo anterior, optou-se aqui por um recorte que mantenha firme diálogo com a proposta desta dissertação. Em sendo assim, ainda que haja numerosa fortuna

¹⁵ No original: “In fact, he can assume any guise he chooses. Essentially a comic, clownish sort of character, his role is to teach us about the nature and the meaning of existence on the planet Earth; he straddles the consciousness of man and that of God, the Great Spirit”.

crítica relativamente a *Kiss of the Fur Queen*, destacar-se-ão os trabalhos cujo enfoque esteja na relação das personagens entre si e no reconhecimento enquanto meio para a construção subjetiva da personagem.

Serão analisados os textos: de Richard J. Lane, *Surviving the residential school system: resisting hegemonic canadianness in Tomson Highway's Kiss of the Fur Queen*¹⁶ (2002), o qual trata do sistema de internação escolar aplicado aos povos nativos do Canadá e os caminhos de resistência a essas políticas construídos por Highway no romance em questão; o já comentado artigo de Rubelise Cunha, publicado em revista destinada a estabelecer inter-relações entre os estudos brasileiros e canadenses, voltado à análise da duplicidade do sujeito indígena em ambos os romances ora analisados. Há a contribuição de Diana Brydon (2001) em texto que busca aproximação entre *Kiss of the Fur Queen* e os debates sobre as teorias pós-coloniais contemporâneas. Destaca-se ainda artigo de Mark Shackleton (2002) sobre os conflitos entre culturas religiosas na obra de Highway e, finalmente, a análise de Sarah Wylie Krotz (2009) que discorre sobre o papel da música clássica no romance.

Richard Lane (2002) argumenta que o principal contexto histórico em que está situado o romance de Highway é o disfuncional sistema educacional canadense voltado para as comunidades indígenas na década de 1960. Este, predominantemente, consistia na internação forçada das crianças e adolescentes em idade escolar em instituições internas de ensino religioso. Os sequestros e os abusos sofridos pelas crianças nativas por meio desse sistema são considerados pelo autor uma catástrofe cultural em larga escala. Os abusos sexuais e a desautorização dos conhecimentos comunais, afirma Lane, caminham lado a lado; porém, apenas por meio da comunidade – ainda que machucada pelos eventos – é possível encontrar espaços para cura.

Lane investiga os meios de resistência encontrados pelos jovens para fazer frente à imposição cultural do ensino religioso. De acordo

¹⁶ “Sobrevivendo ao sistema de colégios internos: resistindo à hegemonia canadense em *Kiss of He Fur Queen*, de Tomson Highway”.

com ele, no romance de Highway essa saída é possível graças ao retorno ao mundo mitológico originário e à manifestação desse universo por meio da dança e do teatro. A mitologia cree, manifesta na figura do Trickster, oferece um refúgio mas, ao mesmo tempo, encoraja a denúncia dos sofrimentos que lhes foram impingidos.

Nesse mesmo sentido, Rubelise Cunha (2007) argumenta que é na companhia do trickster Weesageechak, transformado na *Fur Queen*, que os irmãos Okimasis encontram forças para se reconstituírem como sujeitos inseridos na cultura cree e viverem a sua espiritualidade. Para a autora, a questão do duplo, fortemente presente no romance de Highway – as duas personagens principais vivem em duas culturas, falam duas línguas e têm dois nomes – não apresenta posicionamento maniqueísta do eu em oposição ao outro, no qual uma parte é absolutamente oposta a sua dessemelhante. Há, portanto, o entendimento de que os irmãos, ainda que tenham sido atingidos pelo colonialismo, só encontram sua verdadeira voz na fronteira dos dois mundos. A própria adaptação do Trickster na imagem da *Fur Queen* ilustra a convivência, dentro do romance, das concepções culturais distintas.

Para Diana Brydon (2001), o encontro de mitologias do romance de Highway ilustra os desafios encontrados pelos estudos pós-coloniais canadenses. De acordo com a autora, a literatura indígena canadense está implicitamente em diálogo com as teorias pós-coloniais: não está completamente subsumida por elas, mas não se encontra tampouco fora de seus questionamentos. Ainda que muitos autores indígenas reclamem que essas teorias sejam apenas mais uma construção ocidental preocupada em iluminar problemas ocidentais, Brydon acredita que as políticas de colonização e suas implicações às nações ameríndias precisam ser abordadas. Segundo a autora, o romance de Highway questiona o contexto das instituições que seguem reproduzindo, no âmbito canadense, o poderio articulado em racismo e arrogância.

Dessa maneira, Brydon critica a alegação de inocência dos euro-canadenses que, por um lado, não se veem como herdeiros do passado colonial mas, por outro, negam reconhecimento à condição e à cultura

indígena. Jeremiah, nesse sentido, teria conseguido articular, embora relutantemente, sua herança nativa com a arte musical europeia, clamando por ser visto da maneira que realmente é, na fusão de suas experiências. Simbólica desta condição é a figura da *Fur Queen*:

Ela incorpora a dor e o prazer do desejo. Sua enigmática presença nos céus assegura continuidade e sobrevivência por meio da adaptação e relembra o leitor sobre dimensões espirituais alternativas (BRYDON, 2001, p.21)¹⁷.

Para a autora, portanto, é preciso reconhecer a problemática específica da expressão indígena contemporânea e as novas representações dessas identidades, nas quais não há espaço para visões estereotipadas.

Mark Shackleton, em *Tomson Highway: Colonizing christianity versus Native myth* (2002)¹⁸, segue caminho similar ao argumentar que Highway, embora não negue o trauma do passado nativo após o contato com os europeus, não se limita a tematizar choques culturais entre grupos étnicos. Ao enfatizar a liberdade individual além dos limites identitários rígidos das definições étnicas e de gênero tradicionais, Highway articula em seu trabalho a interdependência entre a cultura dominante e a nativa:

Highway não coloca uma oposição simplista: Nativo = bom; não-Nativo = mal. As variações musicais [na arte de Champion] são baseadas na música do homem branco, [cuja experiência leva] a um sentimento de seu mundo expandindo (SHACKLETON, 2002, p. 46 [acréscimos da autora])¹⁹.

Nesse sentido, *Kiss of the Fur Queen* é, por um lado, um doloroso relato sobre os efeitos dos abusos culturais e sexuais sofridos pelos jovens ameríndios por meio de um sistema educacional opressor. Por outro, segundo o autor, o romance demonstra como pode ser profícuo o entrelaçamento de culturas quando postas em diálogo construtivo.

¹⁷ No original: “She incorporates the pain and pleasure of desire. Her enigmatic presence in the heavens above ensures continuity and survival through adaptation and operates to remind the reader of alternative spiritual dimensions”.

¹⁸ “Tomson Highway: cristianismo colonizador *versus* mito nativo”.

¹⁹ No original: “But Highway does not posit a simplistic opposition: Native = good; non-Native = bad. [...] musical variations are based on white man’s music [...] provides a sense of his world enlarging”.

Por último, recolhe-se a contribuição de Krotz, *Productive dissonance: classical music in Tomson Highway's Kiss of the Fur Queen* (2009)²⁰. Neste artigo, a autora analisa as influências da música clássica na escrita de Highway assim como as inferências semânticas que se podem extrair da estrutura do romance, fortemente vinculada à forma musical ocidental. Nesse passo, Krotz afirma que, ao contrário do que fora apontado por alguns críticos como sendo incongruente na escrita de Highway, a centralidade da música clássica na estrutura e na temática de *Kiss of the Fur Queen* traz consigo muitos significados. As referências à arte europeia, como postas pelo autor indígena, evidenciam as expressões da relação colonial e as possíveis consequências de transformação vivenciadas em ambas as culturas quando postas em contato.

Para a pesquisadora, a relação de Jeremiah com o piano clássico permite uma reflexão sobre os desafios da transculturação. Em um primeiro momento, o piano o aproxima da cultura branca colonizadora, afastando-o da sua referência cultural própria. Porém, posteriormente, é por meio da música que a personagem reencontra-se com seu passado e seu lugar de pertencimento. A construção estética, permeada de musicalidade, é voltada a habitar o hiato entre culturas, mais do que a transpô-los. Neste romance, “a música não cria tanto uma harmonia, mas uma dissonância produtiva a partir do violento choque entre os mundos em que os personagens de Highway se movem” (KROTZ, 2009, p.1)²¹.

Em um primeiro momento, observa-se que os artigos selecionados não mantêm diálogo direto com os pressupostos teóricos desta dissertação. Esse diálogo, entretanto, existe, ainda que indiretamente, pois a teoria de Bakhtin enfatiza a interação discursiva entre diferentes sujeitos inseridos em relações sociais complexas, das quais as relações coloniais situam-se em posição exemplar, posto que reforçadas pelos contrastes entre colonizador e colonizado. Tanto as contribuições selecionadas quanto esta dissertação tematizam a inter-relação entre

²⁰ “Dissonância produtiva: música clássica em *Kiss of the Fur Queen*, de Tomson Highway”.

²¹ No original: “Music creates not harmony so much as a productive dissonance from the violent clash of worlds through which Highway’s characters move”.

culturas. Lane (2002) demonstra como as *residential schools* foram utilizadas para tentar aculturar os jovens nativos no modo de vida colonizador, e os efeitos perversos que os abusos – sexuais e culturais – causaram nas comunidades indígenas. Tanto Lane (2002) quanto Cunha (2007), Brydon (2001), Shackleton (2002) e Krotz (2009) dissertam sobre o papel fundamental desempenhado pela exteriorização, na arte, da condição singular experienciada pelos irmãos Okimasis. Em outras palavras, na fusão dos universos cree e ocidental, Champion e Dancer encontram novamente seu lar.

Nos termos conceituais utilizados nesta dissertação, procurar-se-á mostrar essas relações da forma seguinte: a imposição da linguagem e da cultura branca retirou a voz própria dos povos nativos, negando-lhes assim a possibilidade de constituírem espaços para si mesmos. Sendo impossível, desde a imersão forçada na sociedade ocidental, retornarem a um estado de “autenticidade”²² – posto que a visão de mundo do colonizador incorporou-se à vida dos jovens educados nos internatos religiosos – é necessário para eles serem reconhecidos enquanto participantes de um mundo comum no qual ocupam uma posição singular. Para Champion / Jeremiah, este reconhecimento é possível graças à transcendência da arte, a qual transpõe fronteiras, permitindo-lhe viver numa sociedade ocidental sem abandonar as origens culturais cree. A *Fur Queen*, nesse sentido, é a exteriorização simbólica da fusão de linguagens e vozes articulada por Jeremiah.

²² A noção de autenticidade é problemática, pois, na concepção de Bakhtin, a cultura é resultado das inúmeras interações entre sujeitos ocupantes de lugares distintos no mundo. Por isso as aspas, como que relativizando a visão estereotipada do indígena tendo de agir de acordo com padrões culturais de seus antepassados.

3.2 Diálogo com a teoria: Champion & Jeremiah

It is not down on any map; true places never are.

Herman Melville

Lar. Eis o tema central que percorre os 49 capítulos da obra de Tomson Highway. Mais do que a casa em que se habita, o lar é onde a vida individual está conectada com as histórias e celebrações definidoras de uma comunidade e do eu em face de um mundo de contradições e mudanças constantes, como explica J. Edward Chamberlin (2003). A personagem principal de *Kiss of the Fur Queen*, está, a todo o momento, em busca desse lugar de pertencimento na sua construção subjetiva. O foco desta análise está situado, justamente, no âmbito da formação da autoconsciência de Jeremiah: a maneira como se coloca no mundo e pertence a ele, encontrando espaços para si na realidade compartilhada, ou seja, aquilo que Arendt (2010) definiu como a segurança gerada pela troca de opiniões, confrontos e confirmações num espaço plural.

No romance polifônico, do qual esta obra é também um exemplo, não há construção dos sujeitos objetiva e exterior, mas parte-se dos discursos das personagens sobre si mesmas e sobre o mundo. No primeiro caso, a linguagem e a voz presentes no romance seriam representativas das forças históricas centralizadoras, cuja presença foi particularmente forte, no Canadá colonizado, nas relações entre brancos e nativos. Porém, *Kiss of the Fur Queen* é desenvolvido a partir da força viva e centrífuga de outros pontos de vistas e das experiências singulares vividas pela personagem protagonista, Jeremiah/Champion, objeto desta análise. Assim, há um discurso que se opõe à imposição colonizadora, e ao mesmo tempo se ouvem ecos dos discursos católicos nas enunciações dos sujeitos.

A mitologia e a linguagem *cree* fazem parte do plano estrutural da prosa de Highway. Tornam-se elementos do romance, expressas como partes do discurso e como visões de mundo. As misturas dos idiomas *cree* e inglês e os jogos gramaticais evidenciam o descentramento da

linguagem e por vezes reforçam o deslocamento das personagens, que foram retiradas da realidade conhecida para serem incluídas de maneira compulsória em outra cultura. O resultado pode-se observar nesta passagem, na qual os jovens irmãos são recém-chegados ao internato e ouvem pela primeira vez uma oração cristã pronunciada por seus colegas, também indígenas:

“Hello merry, mutter of cod, play for ussiness, now anat tee ower of ower beth, aw, men”. Gabriel recitava as sílabas sem sentido o mais ágil que conseguia, fingindo saber o que significavam. Mas, com seus joelhos doendo do linóleo duro e frio, não podia deixar de se perguntar por que a prece incluía a palavra cree *“ussiness”*. Que necessidade essa *mutter of cod* tinha de ter uma pedra? (HIGHWAY, 2008, p. 71)²³.

A prece católica, nos ouvidos de um recém-chegado da reserva indígena, torna-se inadvertidamente cômica. A reverência à mãe de Deus, Maria, passa a soar, em inglês, uma saudação trôpega à alegria: “Olá alegria, murmúrio do bacalhau” (*“Hello merry, mutter of cod”*). O pedido de proteção, um convite ao jogo: “brinque pela *ussiness*” (pedra, em *cree*). Assim, o *maximum* de compreensão garantido pelas forças de unificação do discurso oficial (BAKHTIN, 2010b), no caso, o inglês católico, é tornado impossível pela incontrolável e imprevisível interação viva entre diferentes linguagens, diluindo a univocalidade em um caos cômico e antiautoritário.

Em relação a essa passagem, Krotz (2009) chama atenção para o problema da intraduzibilidade, do qual a comicidade seria apenas uma faceta; a outra, a terrível realidade da imposição cultural e linguística sofrida tanto por Highway quanto por seus personagens. Para a autora, a força imperialista manifesta-se no controle sobre a linguagem, no que pode ser dito e vir a ser por meio da palavra. Moldar o idioma e selecionar argumentos são formas de restringir a expressão da mitologia e modos de ser e de estar de um povo. Se é na própria linguagem que as histórias e crenças são repassadas de geração em geração, cortar a ponte

²³ No original: “Hello merry, mutter of cod, play for ussiness, now anat tee ower of ower beth, aw, men.” Gabriel rattled off the nonsensical syllables as nimbly as he could, pretending he knew what they meant. But, his knees hurting from the cold, hard linoleum, he couldn’t help but wonder why the prayer included the Cree word *“ussiness”*. What need did this mutter of cod have of a pebble?”.

das palavras certas a serem ditas é como atropelar os caminhos do significado. Há, por meio da aculturação, a retirada do ser de seu enraizamento. Essa relação poderia ser expressa em termos da palavra autoritária de Bakhtin: impondo-se frente a outras formas de discurso, a educação em Birch Lake enfraquece a cultura crie, introduzindo nas crianças sentimentos e maneiras de verem-se alheias àquela em que foram criadas.

A música, nesse sentido, funciona no romance como um mecanismo de aproximação. Nas palavras de Krotz (2009):

Em *Kiss of the fur Queen* a capacidade única da música de acomodar a variedade e as nuances inefáveis da experiência permitem-na ressoar através das culturas, oferecendo a possibilidade de tradução de um dos lados da ruptura pós-colonial ao outro²⁴.

Krotz mostra como os limites da linguagem – sua tendência a generalizar, a abstrair e a confundir – são explorados na prosa de Highway. Ao invés de servir à comunicação, acaba muitas vezes por promover o desentendimento, e isso não apenas relativamente à tradução, mas também à expressão de experiências subjetivas. A música também é parte da estrutura de *Kiss of the Fur Queen* e o uso da linguagem musical está evidente não apenas na narrativa, mas também na divisão dos capítulos, como já apontado. Krotz (2009, p.2), novamente, aduz que

o leitor é encorajado a sentir e a escutar as palavras do texto através de uma abrangente progressão de padrões tonais e rítmicos. Entre outras coisas, o sentido de unidade assim criado obscurece distinções entre culturas, tradições estéticas [...] e outras construções artificiais da diferença²⁵.

O primeiro movimento, *Allegro ma non troppo*, correspondente à primeira divisão do livro, faz referência ao nome do andamento “rápido, mas não muito”, utilizado para indicar ao músico o ritmo moderadamente

²⁴ No original: “In *Kiss of the Fur Queen*, music’s unique capacity to accommodate the ineffable nuances and variety of experience allows it to resonate across cultures, offering the possibility of translation from one side of the postcolonial divide to the other”.

²⁵ No original: “The reader is encouraged to feel and hear the words of the text through an overarching progression of tonal and rhythmic patterns. Among other things, the sense of unity that this creates blurs the distinctions between cultures, aesthetic traditions [...] and other artificial constructions of difference”.

rápido, uma pulsação rápida de expressão leve e alegre. Nos quatro capítulos contidos nessa parte é contada a infância de Jeremiah, desde seu nascimento – conectado ao aparecimento do *Trickster* – até a despedida da família, quando é encaminhado ao colégio interno. *Allegro ma non troppo* é o ritmo da infância ainda inocente e remete o leitor ao estado de espírito que acompanha a personagem nesse estágio de sua vida.

O romance inicia-se com a narrativa da grande corrida de trenó da qual Abraham Okimasis sai vitorioso e na qual ganha, como recompensa, um troféu e um beijo da recém-coroadada rainha da pele. O evento, descrito pelo narrador em terceira pessoa, é apresentado na verdade pela voz de Abraham, caracterizando discurso indireto livre, marca narrativa do romance. Mais ainda: as dificuldades da corrida, a vitória surpreendente, a premiação gloriosa, o encontro com a Rainha do *Trapper's Festival* – o surgimento desta em meio à multidão, o beijo, a entrega do troféu e seu rápido desaparecimento – são narrados a partir das recordações do corredor transmitidas oralmente a seus filhos. Nessa passagem fundamental para o restante da obra, a linguagem apresenta tonalidades místicas do início ao final. A *Fur Queen* é apresentada como uma deusa de beleza celestial que flutuava em direção a Abraham carregando um objeto descrito como um “recipiente sagrado”, semelhante a um ventre. Nesse encontro o instante perde o caráter efêmero, torna-se o tempo mitológico da eternidade:

Ele havia vencido. Ele era o rei de todas as legiões de pilotos de trenós, o campeão do mundo! Toda realização, todo sentido, todo tempo subitamente tornou-se emaranhado em uma cola invisível. Abraham retirou seu olhar aturdido da taça prateada, em direção ao sorriso brilhante da *Fur Queen*, no qual novamente aprisionou-se (HIGHWAY, 2008, p. 11)²⁶.

A nuance mitológica prepara caminho para a transformação final da rainha da pele na deusa que acompanharia a família em todos os

²⁶ No original: “He had won. He was the king of all the legions of dogmushers, the champion of the world! All realization, all sense, all time suddenly became entangled in some invisible glue. Abraham pulled his stunned gaze from the silver bowl to the Fur Queen’s brilliant smile, where it became imprisoned once again”.

momentos. Ao mesmo tempo em que incorpora a narrativa mítica indígena na qual a divindade criadora é feminina, a Mãe Terra, a passagem mimetiza a narrativa cristã: a *Fur Queen* eleva-se aos céus, em mágica criadora do cosmos inteiro, da aurora boreal e, por fim, de uma criança cujo caminho é escrito pela primeira vez nas estrelas, a qual se revelará, posteriormente, ser Champion – o décimo primeiro filho de Abraham: “Enquanto as galáxias de estrelas e sóis e luas e planetas zuniam seus caminhos de um lado ao outro do céu e de volta, a *Fur Queen* sorria enigmaticamente, e das sete estrelas de sua tiara rompeu um feto humano, totalmente formado, opalescente, fantasmático” (HIGHWAY, 2008, p. 12)²⁷.

Nascido em pleno inverno, Champion, o filho da vitória, cresce em meio às histórias familiares e míticas que confirmam seu lugar e papel no clã. Manifestando interesse pela música desde cedo, o jovem *cree* é presenteado aos três anos com um pequeno acordeão e passa a compor canções, a primeira delas direcionada ao sucesso da caçada de seu pai:

“*Ateek, ateeek, astum, astum, yoah, ho-ho!*” A voz de soprano, semelhante a um pisco, soava alto, seus pulmões eram pequenos balões. No momento em que repetia a frase pela décima vez, uma manada de caribus iria estourar no outro lado da primeira ilha, seu pai não mais de vinte metros atrás deles (HIGHWAY, 2008, p. 23)²⁸.

Na maneira como é narrado o estouro da manada – nesta passagem e noutra posterior, quando Champion já estava prestes a fazer sete anos – não é claro se a canção efetivamente desempenhou algum papel ou se em outro momento alguém, provavelmente seu pai, teria confirmado ter um fato ocorrido após o outro. De qualquer forma, essa indagação cede diante do papel do mito na vida *cree*. Champion, não menos que os outros, é parte dessa cultura em que fantasia e verdade andam juntas na

²⁷ No original: “As its galaxies of stars and suns and moons and planets hummed their way across the sky and back, the Fur Queen smiled enigmatically, and from the seven stars of her tiara burst a human foetus, fully formed, opalescent, ghostly”.

²⁸ No original: “‘*Ateek, ateeek, astum, astum, yoah, ho-ho!*’ Champion’s robin-like soprano rang out, his lungs small balloons. By the time he got to the tenth repetition of the phrase, a herd of caribou would come bursting out the other side of that first island, his father not twenty yards behind them”.

forma dos mitos, e na qual a música conecta os sujeitos ao todo da natureza.

Assim, em todo momento as vozes confirmam umas às outras, as posições ocupadas pelas personagens, assim como os eventos, adquirindo sentido na teia de experiências compartilhadas. Dessa maneira, ao nascimento de seu novo irmão, Champion já navega pelo “mundo dos sonhos, onde poderia voar ao alto para encontrar na metade do caminho o bebê que cai, e dizer-lhe que voltasse” (HIGHWAY, 2008, p. 31)²⁹. Abraham, também, pode nomear o recém-nascido como *Ooneemeetoo* – ou Dancer – e afirmar profeticamente que ele dançará ao som da música produzida por Champion. O pequeno de três anos e o recém-nascido enxergam no céu noturno a *Fur Queen* acenando a eles com seu cetro estelar.

O tom otimista e pleno de magia infantil não é rompido nem mesmo quando, em distinção a Champion, Dancer é batizado no rito católico e, por imposição do padre da comunidade, Eustace Bouchard, tem negado o nome *cree* com que fora nomeado por seus pais. O padre Eustace, após silenciar a voz da madrinha de Dancer, pois “as mulheres não devem falar sua opinião dentro da igreja” (HIGHWAY, 2008, p. 37)³⁰, batiza *Ooneemeetoo* como Gabriel Okimasis “*in nomine Patris, et Filii, et Spiritus Sancti*” (HIGHWAY, 2008, p. 37).

Ao fazer sete anos, Champion é enviado para a escola interna contrariamente à vontade de seus pais. Antes dele, suas três irmãs mais velhas, Josephine, Chugweesees e Chichilia já haviam sido retiradas do seio familiar em cumprimento das normas do Departamento para Assuntos Indígenas. Quando fizer sete, também Gabriel se unirá àquele. Na viagem de Champion, porém, ainda não se anunciaram os eventos pelos quais ele iria passar na *residential school*. Apenas a expectativa pelo que viria, e a saudade recíproca de um irmão pelo outro.

²⁹ No original: “[...] the world of dreams, where he had long ago learned how to fly, where he might fly up to meet the falling baby halfway and tell him to go back”.

³⁰ No original: “[...] women are not to speak their minds inside the church”.

Andante cantabile, o segundo movimento do romance, designa o tempo musical moderado, fluído, com efeito de canto. Relaciona-se ao período de Champion dentro da *Birch Lake Residential School*, suas primeiras impressões acerca da religião cristã e os abusos culturais, psicológicos e sexuais sofridos. Champion, rebatizado Jeremiah e tendo os cabelos aparados, é apresentado a uma religiosidade opressiva. As imagens de Deus, ameaçando a Terra com raios e com olhares venenosos, e de um céu repleto de anjos e de cristãos cujas fisionomias são exclusivamente europeias, fazem Champion/Jeremiah sentir-se deslocado, sem conseguir reconhecer-se: “Entre as pessoas ascendendo dos túmulos em direção ao céu, Champion-Jeremiah tentou identificar uma pessoa indígena, mas não pôde” (HIGHWAY, 2008, p. 59)³¹.

Por outro lado, é também no internato que ocorre sua primeira experiência com o piano, o qual oferece a ele a proximidade com o lar do qual está afastado. É neste “tempo moderado”, contido, que Champion aprende a se relacionar com as imposições e também a burlá-las, sentindo na música a possibilidade de outro discurso, como palavras que contassem novamente a sua história. No momento em que pela primeira vez ouviu o som do piano, “a música o atingiu como água morna e doce, em uma nuvem de borboletas-cauda-de-andorinha pretas e amarelas” (HIGHWAY, 2008, p. 56)³².

A música e a *Fur Queen*, imortalizada em uma foto que Jeremiah guarda consigo sobre o travesseiro nas noites frias do internato, são conexões vivas dos meninos com seu lar: “A *Fur Queen* cuidará de vocês [...], a sua raposa branca protegerá vocês dos homens maus” (HIGHWAY, 2008, p. 74)³³, assim rezara sua mãe, Mariesis Okimasis. São refúgios encontrados por Jeremiah e também pelo irmão – que mais tarde veio juntar-se a ele e aos outros meninos ameríndios da escola –

³¹ No original: “Among the people rising from these graves to heaven, Champion-Jeremiah tried to spot one Indian person but could not”.

³² No original: “Finally, the music splashed him like warm, sweet water, in a cloud of black-and-yellow swallowtail butterflies”.

³³ No original: “The Fur Queen will watch over you [...] The white fox on her cape will protect you from evil men”.

para suportarem a série de abusos, culturais e sexuais, sobre os quais vagarosamente aprenderam a assumir a culpa:

Ele não ousou abrir os seus olhos inteiramente por medo de que o padre ficasse zangado; simplesmente presumiu, após alguns minutos de confusão, que isso é o que acontece nas escolas, apenas outra razão pela qual ele havia sido enviado para lá, que isso era direito de homens santos (HIGHWAY, 2008, p. 78)³⁴.

Sob a perspectiva teórica adotada nessa dissertação, compreende-se a relação dos alunos com as autoridades religiosas como uma forma de constituição da visão de mundo na qual o dialogismo está prejudicado. Em outras palavras, Jeremiah, ainda jovem e relativamente desconhecedor do significado dos ritos cristãos, tem negado o acesso ao mundo por ele conhecido. Não pode falar sua língua, nem expressar-se por meio do seu corpo ou cultivar as histórias e mitos trazidos de casa. É apenas mais um em uma fileira de meninos vestidos iguais, com o mesmo corte de cabelo e um mesmo sentimento de descentramento.

Irremediavelmente, a tomada de consciência desses sujeitos no mundo resta prejudicada, haja vista não haver espaço de construção e diálogo no qual suas experiências pessoais sejam válidas. Há apenas a imposição de uma visão de mundo, que por mais incompreensível que seja aos meninos, deve ser aceita. Sob o viés da filosofia arendtiana, não há o compartilhamento da realidade, ou seja, Champion não é reconhecido em sua realidade, nem é trazido ao espaço público como participante ativo do diálogo. Dessa maneira, não é por acaso que vem a introjetar a culpa cristã – apesar de não entendê-la em seu significado tradicional – e a aceitar os abusos por que passa como parte necessária de seu processo de catequização:

“Minha culpa, minha culpa, minha máxima culpa”. Os irmãos Okimasis nunca discutiram essa frase, porém ambos haviam concluído que estava sendo pedido a eles para se desculparem por alguma coisa além do seu controle. Sob essas circunstâncias, entretanto – jardins encerrados por cercas de aço, quartos de dormir patrulhados pela noite por padres e

³⁴ No original: “He didn’t dare open his eyes fully for fear the priest would get angry; he simply assumed, after a few seconds of confusion, that this was what happened at schools, merely another reason why he had been brought here, that this was the right of holy men”.

irmãos – eles tinham, também independentemente, concluído que era melhor aceitar a culpa; a máxima culpa *era* deles (HIGHWAY, 2008, p. 81)³⁵.

Se a relação de Jeremiah com a música clássica e com o piano, em um primeiro momento, oferece a ele maneiras de lidar com o peso desta culpa e o faz sentir-se perto de casa, posteriormente no romance esta mesma relação opera o distanciamento do jovem de suas origens:

As semicolcheias de Jeremiah continuaram tocando. Por seis anos, elas tocaram sem pausa. Com asas, elas decolaram, naquele outono, da Ilha Kamamagoos, grassnaram adeus a Eemanapiteepitat vinte milhas ao norte, então planaram em uma semi-perfeita formação em V sobre as ondas ondulantes de Mistik Lake, além da vila de Wuchusk Oochisk, sobre as rochas escarpadas onde o Rio Mistik se une ao Churchill, para além de Patima Bay, Chigeema Narrows, Flin Flon, e – seguindo a rota em que Abraham Okimasis correria em fevereiro de 1951 – através de Cranberry Portage em direção a Oopaskooyak, onde pousaram para aliviar sua sede na memória do beijo da *Fur Queen*. Depois de um desvio de alguns anos na *Birch Lake Indian Residential School*, vinte milhas ao oeste de Oopaskooyak, a música virou ao Sul até se encontrar junto à grande planície canadense e pousar, exatamente, na cidade de Winnipeg, Manitoba, oitocentas milhas ao sul de Eemanapiteepitat, no salão rosa de outra mulher em peles brancas (HIGHWAY, 2008, p. 96)³⁶.

Esta “outra mulher em peles brancas” entra em cena no terceiro andamento deste romance-sonata. No *allegretto grazioso*, Lola van Beethoven é a professora de piano de Jeremiah em Winnipeg quando ele, após ter completado seus estudos em Birch Lake, muda-se para esta cidade para cursar o ensino médio. Nesse contexto, a música se torna sua melhor amiga. O protagonista é acompanhado por ela em toda sua vida e

³⁵ No original: ““Through my fault, through my most grievous fault”. The Okimasis brothers had never discussed this phrase but both had concluded that they were being asked to apologize for something beyond their control. Under these circumstances, however – yards enclosed by steel fences, sleeping quarters patrolled by priests and brothers – they had also independently concluded that it was best to accept the blame; it *was* their most grievous fault”.

³⁶ No original: “Jeremiah’s sixteenth notes played on. For six years they played without pause. Sprouting wings, they lifted off Kamamagoos Island that autumn, honked farewell to Eemanapiteepitat twenty miles to the north, then soared in semi-perfect V-formation over the billowing waves of Mistik Lake, past the village of Wuchusk Oochisk, over the craggy rocks where the Mistik River joins the Churchill River, past Patima Bay, Chigeema Narrows, Flin Flon, and – following the route Abraham Okimasis had raced back in February 1951 – through Cranberry Portage to Oopaskooyak, where they touched down to slake their thirst on the memory of the Fur Queen’s kiss. After a detour of some years at the Birch Lake Indian Residential School twenty miles west of Oopaskooyak, the music curved south until it leveled onto the great Canadian plain and landed, just so, in the city of Winnipeg, Manitoba, eight hundred miles south of Eemanapiteepitat, in the pink salon of another woman in white fur”.

mantém conexão com suas origens geográficas e familiares. Isso permanece evidente naquela passagem metafórica. Não obstante, é por causa dela que ele se afasta cada vez mais do lar, assumindo progressivamente a cultura dos homens brancos. Em paradoxo, a música o leva para longe ao mesmo tempo em que *é* sua casa.

Em Winnipeg, Jeremiah sente-se como se fosse a única pessoa ameríndia do planeta Terra. Frequentando círculos exclusivamente brancos, exceto pela presença dele mesmo, o jovem mergulha na cultura colonial canadense: assume modos afrancesados de vestir e de portar-se, e aprofunda-se no conhecimento e na prática da música erudita. Ao mesmo tempo, Jeremiah se fecha para o passado de abusos que sofrera durante a infância, bloqueando não apenas sua memória dos eventos progressos como, também, sua própria sexualidade presente. A imagem repetidas vezes utilizadas é a de “portas fechadas”, para as quais o acesso está fechado. Na música ele sublima sua condição e os traumas de seu passado. Apenas vagarosamente, Jeremiah começa a perceber quais os espaços ocupados por outros sujeitos de origem comum à dele: guetos, ruelas, bares decadentes, vítimas de todo tipo de violência – racismo, estupro, espancamento e morte.

Ao mesmo tempo em que o abrigo proporcionado a Jeremiah pela música o afastara do desespero – em que havia sido lançado ao perceber qual era a condição das populações indígenas no Canadá urbano – o afastou também da comunidade indígena em si e, com isso, da potencialidade de construção de um discurso capaz de fortalecer sua cultura frente ao neocolonialismo. Cada vez mais isolado de outros iguais a ele, inclusive de Gabriel, Jeremiah passa a fechar os olhos para sua própria história. Dialogando com a teoria desenvolvida nesta dissertação, ele rejeita os discursos cuja persuasão interna advinha das próprias origens culturais, passando a adotar um discurso alheio como forma de ser no mundo, e esperando ser ali reconhecido.

Jeremiah não quer ser índio, fugindo inclusive dos ambientes frequentados por indígenas em Winnipeg, relutando em visitar seus familiares e utilizando apenas a língua inglesa – a ponto de se

questionado por seu irmão, Gabriel. Porém, não se sente confortável assumindo um papel típico das sociedades eurocêntricas, posto que o olhar confirmador do canadense branco esbarra, inevitavelmente, na própria constituição física da personagem. A determinação do “eu” de Jeremiah, sem encontrar um outro confirmador, encontra-se prejudicada. Isso não o impede de atuar costumes do homem branco, pretensão finalmente perturbada pela presença de Amanda Clear Sky, uma jovem colega indígena:

Ouvindo – e sentindo – a recém-chegada escorregar até o assento não muito atrás dele, Jeremiah levantou a guarda: seria por que esta garota jovem – e inegavelmente índia – o confrontava com sua própria indianidade, a qual tinha negado tão veementemente, devido à vista que tinha, a partir do ônibus, dos bêbados da North Main Street, que por semanas acreditou que sua própria pele era tão branca quanto pergaminho? Ele tinha trabalhado tão duro para transformar-se em um perfeito pequeno “europeu transplantado” – qualquer coisa para sobreviver (HIGHWAY, 2008, p. 124)³⁷.

Jeremiah é exposto por Amanda, cuja cor de pele e atitude militante o desafiam a alcançar novos limites de percepção acerca das fronteiras que havia estabelecido entre si e a realidade compartilhada. Sua autoconsciência fora aos poucos sendo moldada a partir de um olhar externo excludente, em que boa parte dos preconceitos sofridos foram esquecidos e escondidos, e apenas a linguagem musical produzia sentido. O lar em que ele, Jeremiah, não era nem índio, nem branco, era apenas um tocador de piano.

No quarto movimento do romance, *Molto agitato*, é enfatizado o desconforto e agitação da personagem quando questionada pelos fatos e direcionada a assumir um papel que conjugasse suas novas experiências e os ensinamentos de sua ancestralidade. O isolamento dentro do qual Jeremiah esconde-se com o manto do reconhecimento artístico, a ele permitido pelo intraduzível discurso musical, demonstra-se um abrigo

³⁷ No original: “Hearing – and feeling – the new arrival sliding into the seat not far behind him, Jeremiah was put on his guard: was it because this young – and undeniably Indian – girl confronted him with his own Indianness, which his weekly bus sightings of the drunks on North Main Street had driven him to deny so utterly that he went for weeks believing his own skin to be as white as parchment? He had worked so hard at transforming himself into a perfect little “transplanted European” – anything to survive”.

controverso: ainda que esse discurso produza reconhecimento em ambas as culturas, estabelecendo uma zona de contato entre as sonoridades da infância e os barulhos da cidade, ele é capaz, também, de oprimir e sufocar o espírito de Champion aos olhos de Jeremiah. De fato, durante uma aula com Lola, na prática de uma *Toccata* – ritmo capaz de “fazer os pianos cantarem como com uma voz humana” (HIGHWAY, 2008, p. 100)³⁸ – o produto dissonante da experiência do pianista se revela: enquanto tocava,

imagens marionetes de Kookoos Cook, de Annie Moostoos, de Jane Kaka McCrae, de seus parentes, e de todos os convidados exaltados [...] saltavam em sua imaginação, espremiam seu coração: “Venha para casa, Jeremiah, venha para casa; você não pertence a esse lugar, você não pertence a esse lugar” – o ritmo de sua língua nativa veio sangrando através da música (HIGHWAY, 2008, p. 101)³⁹.

Em meio a essa agitação interna, Jeremiah-Champion é convidado por Amanda para um encontro sobre a cultura ameríndia, uma versão urbana do grande festival *Powwow*. Indeciso sobre participar ou não, o jovem ignora o convite, mas acaba esbarrando no espaço de danças intertribais durante a caminhada de volta da Biblioteca Central, onde ele procurava “afogar-se nas melodias agrídoces das mazurcas de Chopin, quando evitar a North Main Street se tornara necessidade absoluta” (HIGHWAY, 2008, p. 170)⁴⁰.

A troca brusca de espaços gera muito mais que conflito entre culturas. Jeremiah rejeita a musicalidade popular indígena, a qual faria “o compositor polonês levantar-se de seu túmulo em protesto” (HIGHWAY, 2008, p. 171)⁴¹ sem perceber que muitas das obras de Chopin foram baseadas em danças populares⁴². Champion renega as danças ritualísticas dos povos ameríndios, alegando inautenticidade e

³⁸ No original: “[...] a touch able to make pianos sing as if with a human voice”.

³⁹ No original: “marionette images of Kookoos Cook, Annie Moostoos, Jane Kaka McCrae, his parents, and all the overanimated guests at those steamy wedding bacchanals bounced through his imagination, tugged at his heart – ‘Come home, Jeremiah, come home; you don’t belong there, you don’t belong there’ – the rhythm of his native tongue came bleeding through the music”.

⁴⁰ No original: “[...] to drown himself in the bittersweet melodies of Chopin’s mazurkas when avoiding North Main Street became an absolute necessity”.

⁴¹ No original: “[...] the dead Polish composer rise from his grave in protest”.

⁴² Conf. SAID, 2003, p. 245.

primitivismo: “Teria ele se esbarrado em um espetáculo do Velho Oeste de Buffalo Bill? Um filme do John Wayne?” (HIGHWAY, 2008, p. 171)⁴³. Brydon (2002) atenta para esse aspecto da situação experienciada por Jeremiah, o qual questiona visões estereotipadas dos povos nativos sem conseguir, nesse momento, expressar uma forma de representação situada na contemporaneidade.

Amanda, orgulhosamente vestida como seus ancestrais, parecia para ele apenas uma moça com uma fantasia barata da princesa Pocahontas. A percepção da realidade é externada por Jeremiah/Champion pelas lentes de uma visão de mundo racista. O discurso do outro, eurocêntrico, toma forma na autoconsciência do nativo pianista, momento em que o deslocamento se torna evidente. O desconforto pelo qual Jeremiah passa ao deparar-se com sua própria cultura e sentir-se tão outro a todas as suas referências ancestrais põe em evidência a questão: Onde pertence o artista *cree* e como fazê-lo pertencer “no meio de uma cidade na virada do século XXI?” (HIGHWAY, 2008, p. 172)⁴⁴.

A dúvida, acompanhada da rejeição ao discurso nativo, é reforçada pela presença de Lola, a professora de piano. Segundo Krotz (2009), essa mulher, vestida em peles brancas tal qual a *Fur Queen*, representa o anti-trickster. Highway (2008), na abertura do romance, explica que o papel desempenhado por essa figura mitológica na espiritualidade *cree* é tão importante quanto o de Jesus, na cristã. *Weesageechak*, metamorfoseado na *Fur Queen*, está no núcleo da cultura indígena. Para Krotz, Lola representa a negação e a rejeição do modo de estar no mundo aborígene, pois personifica, intensamente, a negação e o afastamento de Champion-Jeremiah em relação à cultura *cree*.

Segundo Brydon (2002), assim como a *Fur Queen*, Lola representa uma figura híbrida que, ao longo do romance, apresenta aspectos bons e maus. A proximidade de Jeremiah à carinhosa professora

⁴³ No original: “[...] a touch Had he just walked into a Buffalo Bill Wild West extravaganza? A John Wayne movie?”

⁴⁴ No original: “[...] in the middle of a city, on the cusp of the twenty-first century?”

levou-o a cinco anos de completo alheamento do mundo, dedicando-se apenas a aprimorar sua técnica no instrumento com a promessa de assim vencer o grande festival de Winnipeg e ganhar *The Crookshank Memorial Trophy* – alcançando um espaço para si na sociedade erudita.

O ápice desse treinamento é a apresentação no festival. Símbolo da transformação pela qual Jeremiah irá passar, ela ocorre no capítulo trinta e três – correspondendo à idade em que Jesus é crucificado, renasce e sobe aos céus para o encontro de seu pai. Também simbolicamente, a apresentação consiste nos Prelúdios de Sergei Rachmaninoff – o prelúdio é o “movimento musical destinado a preceder uma obra maior” (SADIE, 1994, p. 742). A chegada à etapa final do festival não é suficiente para alegrar o ânimo de Champion, pois a impossibilidade de Gabriel assisti-lo faz com que ele seja o único indígena em todo o teatro.

Nesse momento, as emoções, impressões e preconceitos da plateia inserem-se na voz do narrador. Revelam inúmeras camadas de preconceito: “Quem diabos pensa que é esse homem moreno e bochechudo, caminhando em direção aos holofotes com essa marcha sem graça?” (HIGHWAY, 2008, p. 211)⁴⁵. Aos juízes, vindos da Inglaterra, fora dito que ele

era um índio Comanche cujos antepassados interpretaram cenas de perseguição no filme *Nos tempos das diligências* [...] que ele veio dos desertos mais remotos e primitivos do país, onde seu pai matava animais selvagens e bebia do seu sangue para apaziguar alguma deidade pagã mal-humorada. E tudo isso porque esse jovem índio de smoking e cabelos soltos – Apache, Comanche, Kickapoo – iria agora tocar Rachmaninoff (HIGHWAY, 2008, p. 211-212)⁴⁶.

Em todos os lados, o pianista não via senão olhares de desconfiança e reprovação – ele não deveria estar ali. A expectativa de ser julgado apenas enquanto pianista, em si já alheia à cultura *cree*, para a qual a

⁴⁵ No original: “Just who the hell did this cheeky brown man imagine himself to be, walking to the spotlight with such a graceless gait?”

⁴⁶ No original: “It was said, among the judges [...] that he was a Commanche Indian whose forebears had performed the chase scenes in the movie *Stagecoach* [...] that he came from the country’s most remote and primitive hinterlands, where his father slaughtered wild animals and drank their blood in appeasement of some ill-tempered pagan deity. And all because this tuxedo-clad, flowing-haired Indian youth – Apache, Commanche, Kickapoo – was about to perform Rachmaninoff”.

música nunca é objeto de competição, é esfacelada diante da percepção de que ele sempre será “um índio” para a sociedade canadense. As pré-compreensões e expectativas reveladas nesse ambiente, enquanto possibilidades de ser de Jeremiah, revelam-se para ele insuficientes.

Durante sua apresentação, o espírito de Champion parte em direção ao lar, e essa viagem é expressa nas notas musicais, na intensidade com que as toca. O prelúdio de Rachmaninoff torna-se o lamento de Champion, longe do irmão e de tudo que lhe é familiar:

Decibel por decibel [...] Jeremiah tocou um norte de Manitoba ceifado de seu Gabriel Okimasis; ele tocou o choro do mergulhão, os lobos ao anoitecer, a aurora boreal em Mistik Lake; ele tocou o vento através dos pinheiros, o púrpura dos pores do sol, o voo em zigue-zague de mil andorinhas-do-mar, os campos lilás de erva-do-salgueiro subindo e descendo como um coração exposto (HIGHWAY, 2008, p. 213)⁴⁷.

A narrativa assume os contornos daquela que abre o romance, a vitória de Abraham Okimasis na corrida dos trenós. Em meio a chamados pelo irmão, ao “choro” e ao uivo dos animais, ao “coração exposto” e à visão do mundo ocidental como as entranhas do *Weetigo*, entidade maligna da mitologia *cree*, o retorno musical de Jeremiah culmina em um encontro com a *Fur Queen*, que sorri para ele da abóbada do céu, mostrando-lhe a linha de chegada. Em referência ao mito cristão, Champion retorna a seu pai, cumprindo seu destino vitorioso. A sonoridade, as cores, os movimentos, os vários tecidos da musicalidade despertam Jeremiah de sonhos distantes. Outra vez, campeão.

A vitória, possível graças à associação de sua terra natal com a música clássica, não traz o reconhecimento esperado pelo pianista. Sua performance, criativa e recriadora de significados, que imprime à melodia do compositor russo nuances pessoais, não é compreendida pela plateia, como se o discurso sobre si próprio ecoasse no vazio. É justamente sua vivência que mitologiza e confere ao prelúdio a

⁴⁷ No original: “Decibel by decibel [...] Jeremiah played a northern Manitoba shorn of its Gabriel Okimasis, he played the loon cry, the wolves at nightfall, the aurora borealis in Mistik Lake; he played the wind through the pines, the purple of sunsets, the zigzag flight of a thousand white artic terns, the fields of mauve-hued fireweed rising and falling like an exposed heart”.

tonalidade digna do troféu; e é essa mesma parte de si que Jeremiah/Champion vê ser ignorada pelo público.

Em seu próprio povo, Champion enfrenta a perplexidade de não haver qualquer palavra para “pianista”, e os padrões, a métrica e a disciplina da música erudita soam estranhos à cultura *cree*. Dentre os ouvintes do Canadá branco, resta a impressão do jovem não pertencer àquele ambiente, apesar de admirarem sua técnica. Nem mesmo ele sabe quem é ou quer ser. Ao perceber que sua condição de pianista na sociedade urbana e predominantemente branca canadense era precária, que sua arte nunca seria de pleno reconhecida, tal qual sua identidade, Jeremiah/Champion perde as referências.

A comemoração ocorre no *Hell Hotel*, localizado na outrora evitada North Main Street, em meio a bêbados de várias nações indígenas, mas o reflexo do troféu revelava uma imagem “enfuriantemente sozinha” (HIGHWAY, 2008, p. 215) ⁴⁸. Ali, Jeremiah finalmente cede e reconhece não poder deixar de ser quem ele é, e se identifica com os demais nativos naquilo que por muito tempo fora, para ele, a maior referência do ser-indígena: o álcool. Perdido entre seus muitos quens – *cree*, pianista, artista, não-branco, Jeremiah encontra-se prestes a destruir, com uma garrafa de cerveja quebrada, o instrumento de seu sucesso, e de seu afastamento da cultura nativa: suas mãos de pianista. O ato é interrompido pela intervenção de Evelyn Rose McCrae, a *Fur Queen* manifestada na forma de uma velha conhecida do Norte. Evelyn, *cree* como ele, “filha há muito perdida de Mistik Lake, seu ventre abarrotado de garrafas quebradas” (HIGHWAY, 2008, p. 215) ⁴⁹, aparece para Jeremiah com manto e tiara de brilhantes, grávida de vinte e sete meses. Se ele perdera a esperança em si mesmo, ela não: “Você me faz orgulhosa de ser a porra de uma índia, sabia?” (HIGHWAY, 2008, p. 216) ⁵⁰.

⁴⁸ No original: “infuriatingly alone”.

⁴⁹ No original: Long-lost daughter of Mistik Lake, her womb crammed with broken beer bottles”.

⁵⁰ No original: “You make me so proud to be a fuckin’ Indian, you know that?”

Pela primeira vez efetivamente percebendo a situação precária da população ameríndia em Winnipeg, e o quão pouco sua vitória contribuiu para a melhoria dessa condição, Jeremiah abandona o piano e o mundo erudito. Os trajetos de um ex-pianista agora decadente são narrados no quinto movimento – *Adagio espressivo*, ritmo lento e de expressão melódica lamentosa – no qual Jeremiah dedica-se, nos seis anos seguintes, a auxiliar a remoção das ruas e o abrigo de alcoólatras indígenas, sem ignorar a pouca efetividade desse serviço:

Quanto mais ele poderia aguentar nesse... purgatório? Será que seis anos raspando os bêbados do chão da rua não foram o bastante? Contra a elevada silhueta da negra casa de espetáculos, ele podia ver cinzentos e curvados Cree, Sioux, Saulteaux – seu povo, perambulando, para onde? (HIGHWAY, 2008, p. 221)⁵¹.

Sem ter uma resposta, Jeremiah encontra alívio, ele também, no álcool. Este é, ainda, o meio pelo qual ele ameniza o sofrimento de não falar mais com o irmão, Gabriel, o qual passou a fazer parte de um grupo de dança com renome internacional – apresentando-se ao redor do mundo e sem tempo para a família e para o irmão. O alcoolismo, mais do que fazer esquecer uma realidade áspera, é para Jeremiah a maneira de preencher o vazio deixado pela ausência de música, outrora lar, em sua vida depois que esta se mostrara opressivamente aculturadora. Agora se sentindo um estranho (*unhomely*)⁵² no mundo, Jeremiah não compreende sua própria cultura – da qual tem vergonha – e não se identifica com o modo de ser branco.

Ele e Gabriel se reencontram no leito de morte de Abraham Okimasis. Ali, o pai moribundo percebe a tristeza nos olhos dos filhos e, em flagrante abandono da religião cristã sob a qual recebia naquele momento a extrema unção, retorna à religião mítica *cree*, passando a lhes narrar a história do Filho de Ayesh, enviado com armas mágicas a um

⁵¹ No original: “How much longer could he endure in this... purgatory? Was six years of scraping drunks off the street not enough? Against the towering silhouette of the dark concert hall, he could see the grey, stoop-shouldered Cree, Sioux, Saulteaux – his people, shuffling, to go where?”

⁵² *Unhomely* traduz não a situação de estar sem teto, mas sim de estar estranho ao lar: “O momento do estranho relaciona as ambivalências traumáticas de uma história pessoal, psíquica, às disjunções mais amplas da existência política” (BHABHA, 1992, p. 144).

mundo mal para, com elas, criar um novo mundo – imagens que ressuscitam lembranças da infância, ficam gravadas no imaginário dos irmãos, mas ainda não ressoam em suas experiências.

Jeremiah permanece em Eemanapiteepitat bebendo compulsivamente, esboço de uma crise espiritual que assume aspectos diversos. A imagem de portas fechadas, trancadas, que não deveriam ser abertas reverbera ao longo dos últimos movimentos do romance, fechando o caminho do protagonista para retornar à arte, à sexualidade, à música e à cultura *cree* – tão centrada no corpo e na felicidade dos prazeres terrenos. A música, especialmente a sonoridade indígena, o bater dos tambores, assusta Jeremiah a ponto de levá-lo ao pânico; a lembrança de padres, igualmente – qualquer referência a eles, de fato – arrasta-o à bebida. Jeremiah, assim, há tempos “desejou que seu corpo estivesse morto. Ele não mais existia, [...] ele era intelecto – puro, indissoluto, preciso” (HIGHWAY, 2008, p. 205)⁵³. Os profundos abusos sofridos pelo jovem Champion/Jeremiah, combinados com uma mitologia cristã inspiradora de culpa e de negação de tudo carnal, levam-no a temer profundamente qualquer evento capaz de lembrá-lo da vida terrena. Sua consciência, tão impregnada dos valores cristãos, encerra-o em si mesmo, tornando-o incapaz de responder aos apelos do mundo exterior e às palavras de apoio das pessoas ao seu redor.

São necessários repetidos movimentos de ativismo estético – atos de reconhecimento estético de quem é Champion-Jeremiah em sua totalidade física e espiritual – para ser possível a construção de novos caminhos na interpretação que a personagem tem de si mesma. A primeira a desafiar a visão de Jeremiah sobre si mesmo é a própria *Fur Queen*, a qual aparece para ele na forma de uma branca raposa ártica e o questiona sobre qual o sentido de uma vida vivida sem diversão, sem sonhos:

Sem celebração, sem mágica para massagear sua alma cansada e sobrepujada, tudo fica bastante sem sentido, né não? [...]

⁵³ No original: “He willed his body dead. It existed no longer, [...] he was intellect – pure, undiluted, precise”.

Nós dançamos, lutamos, choramos, fazemos amor, rimos e trabalhamos e brincamos, morremos. Então, acordamos na sala de vestir com maquiagem espalhada por toda cara, tão suados que você cheira a cocô de cachorro. Sério, sai dessa, Alice. Cê não tem tanto tempo antes desse *grand finale*. Então arrasta essa sua bundinha Cree pra fora daí. Só não vem pra cá desperdiçando meu tempo fazendo ‘Oh, buá-buá-buá-buá, pobre de mim, oh, buá’ (HIGHWAY, 2008, p 233)⁵⁴.

Ainda aturdido, a *Fur Queen* convida-o para ouvi-la ao piano. O som com que é deixado, o vento norte do ártico, é para Jeremiah “a mais linda canção que ele jamais ouvira” (HIGHWAY, 2008, p. 234). Nesta passagem, como em outras, o Norte simboliza a raiz mítica e nativa de Champion, resgatando-o do desespero. Em termos bakhtinianos, o Norte representa um discurso internamente persuasivo com o qual a personagem consegue se identificar imediatamente, em que pese a multiplicidade de discursos em conflito na sua consciência.

A segunda tentativa de resgate tem iniciativa em Gabriel, o qual se dispõe a levar o irmão, com quem as relações já haviam esfriado há mais de treze anos, para um acampamento espiritual, um festival de *Powwow*. Lá, atemorizado pelo contato com ritos, histórias e ritmos dos povos nativos, e ainda carregando preconceitos em seu discurso, Jeremiah é novamente provocado: “Mais tambores? Ou seria alguém batendo em uma grande porta de ferro, exigindo que ela fosse aberta?” (HIGHWAY, 2008, p. 246)⁵⁵. A fuga do confronto com sua cultura e com sua história, para ele, é novamente refugiar-se na bebida, razão pela qual abandona o irmão em um festival noturno, mesmo vendo-o ser hostilizado por ser dançarino e gay.

Jeremiah, dormindo em um banco do bosque, é encontrado tendo pesadelos – nos quais era perseguido pelo *Weetigo* e pela *Fur Queen* – por Amanda Clear-Sky. A amiga o leva para a casa de sua família, onde o convida para tocar piano para os familiares e para os visitantes que ali

⁵⁴ No original: “Without celebration, without magic to massage your tired, trampled-old soul, it’s all pretty pointless, innit? [...] We dance, we fight, we cry, make love, we laugh and work and play, we die. Then we wake up, in the dressing room, with make-up all over the goddamn place, sweating so you smell like dog’s crotch. I mean, get over it Alice. You aint’ got much time before that grand finale. So you get your little Cree ass out there. Just don’t come here wastin’ my time going, ‘Oh, boo-hoo-hoo-hoo, poor me, oh, boo’”.

⁵⁵ No original: “More drumming? Or someone pounding at some great steel door, demanding it be opened?”

se reúnem. Após a tentativa frustrada de agradar o público, Jeremiah confessa a Amanda o sentimento de deslocamento que sente: “‘Você já pensou que nasceu no planeta errado? [...] Na... era errada? Na...’, ele ria pateticamente, ‘raça errada? [...] Simplesmente eu não conseguia perceber. Afinal, que merda os índios estão fazendo tocando [...] Chopin?’” (HIGHWAY, 2008, p. 257)⁵⁶. A réplica, inesperada para Jeremiah, é simples, mas ao mesmo tempo recoloca a perspectiva quanto ao papel ocupado por ele: “Oh, desce desse cavalo [...] Quem diabos você pensa que é, o Salvador dos Índios?” (HIGHWAY, 2008, p. 257)⁵⁷.

No entanto, Amanda é afirmativa: “Você é um artista nato [...] É uma responsabilidade; um dever; você não pode fugir disso” (HIGHWAY, 2008, p. 259)⁵⁸. Por suas palavras, procura devolver a visão integral sobre Jeremiah que ele mesmo havia perdido, visão essencial para o mundo adquirir caráter de realidade e dentro da qual ele pudesse agir. Assumindo a voz de Jeremiah, o narrador revela a resposta, na qual a associação dos abusos com a música torna-se evidente: “Jeremiah deu de ombros; um verme estava dentro dele. Ou um... Não, não, Jeremiah-Champion, nós não vamos pensar sobre isso. Não agora, nem nunca. Aquela porta está fechada” (HIGHWAY, 2008, p. 259)⁵⁹.

As portas irão se abrir para Jeremiah apenas em um momento posterior. Sua crise espiritual e as tentativas, por parte de seus amigos e irmão, de ajudá-lo, narradas no quinto movimento, começam a se desenlaçar apenas no último, *Presto con fuoco*, no qual o retorno ao ritmo inicial do romance é recuperado, assim como o sentido espiritual. Ao reencontrar Gabriel, sob a pena de não ser perdoado pelo abandono anterior, aceita participar com ele de um espetáculo fundindo a música e a dança clássicas com as *cree*. No processo criativo, vagarosamente,

⁵⁶ No original: “‘Ever thought you were born on the wrong planet?’ [...] ‘Into the wrong... era? The wrong...,’ he laughed pathetically, ‘race?’ [...] ‘I just couldn’t figure it out. I mean, what the fuck are Indians doing playing’ [...] ‘Chopin?’”

⁵⁷ No original: “‘Oh, get off your high horse’ [...] ‘Who the hell do you think you are, the Saviour of the Indians?’”

⁵⁸ No original: “‘You are born an artist’. [...] It’s a responsibility, a duty; you can’t run away from it”.

⁵⁹ No original: “Jeremiah shuddered; a worm was inside him. Or a... No, no, Champion-Jeremiah, we won’t think about that. Not now. Not ever. That door is closed”.

Jeremiah ganha confiança em si mesmo e começa a enxergar novas possibilidades para sua vida, reconectando-se com Champion. Com o sucesso da apresentação, percebe a potencialidade da arte e cultura indígenas para o resgate de crianças nativas nos grandes centros urbanos e passa a escrever peças teatrais nas quais os mitos de seus antepassados são interpretados.

Porém, a memória de Jeremiah abre “as portas cadeadas”⁶⁰ (HIGHWAY, 2008, p. 285) apenas com o esforço conjunto seu e de amigos. São as palavras afirmativas de Gabriel e de Amanda, principalmente, que permitem ao protagonista reconectar-se com a mágica e com a “diversão” espiritual cree, vindo pela primeira vez com clareza sua história, o abuso sexual, a imposição da religião cristã, o silenciar da sua própria. Ele finalmente consegue retornar à mitologia cree, assumindo o discurso de seus ancestrais e deixando de lado o cristão. Se, de acordo com Bachelard (2008, p. 208): “a casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade”, Jeremiah/Champion encontra no imaginário cree e na proximidade com os seus o sentido do pertencimento ao mundo – o lar antes perdido –, e é por meio da arte e da música que expressa o seu discurso, produzindo reconhecimento na esfera compartilhada.

A circularidade, inerente ao mito, diz respeito ao sentimento de busca sempre presente nos sujeitos pelas ações exemplares das entidades espirituais no início de todos os tempos (ELIADE, 2010). Tal qual dançar em sentido anti-horário, Highway retoma, em sua sonata, as tonalidades musicais dos primeiros andamentos. Aqui, as linguagens – musical, literária e mítica – interagem para expressar um único sentimento: pertencimento. Gabriel, convalescendo pelo vírus da AIDS, recebe em seu leito de morte a xamã Ann-Adele Ghost rider, avó de Amanda, para os últimos ritos. A vitória do Weetigo – da morte sobre a vida – é frustrada pelo retorno final da *Fur Queen*. Tal qual Abraham Okimasis, Gabriel vence a corrida da vida e é esperado, do outro lado,

⁶⁰ No original: “The padlocked doors”.

pela deusa-trickster com vestes de pele branca. Jeremiah, ao lado do irmão, em meio à fumaça sagrada da xamã, reconhece o irmão vitorioso ao lado da Rainha da Pele que, mais uma vez, pisca para ele.

A estrutura marcante da sonata de Highway busca a estabilidade tonal, assim como os passageiros da sua ficção buscam equilibrar-se na corda do destino. Flexível diante da possibilidade de transcendência mítica e musical, Jeremiah/Champion descola-se das palavras para transformar em música a literatura. Mais do que funcionar como compasso de tempo e ritmos marcados, os movimentos do livro são a harmonia que desenha o espetáculo. É no conjunto que encantam, iluminam-se no silêncio do ventre, para cumprirem seu destino com o mergulho no silêncio da morte - que simboliza o fim da vida física para Gabriel e o renascimento espiritual para Champion. Os sons que constroem o círculo do caminho desafinam e se chocam até, finalmente, produzirem diálogo confirmador. O aconchego do mundo enquanto lar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Homem humano: travessia

João Guimarães Rosa

Como fica claro ao longo desta dissertação, nunca se está sozinho. Mesmo solitário, longe da presença de outras pessoas, o sujeito nunca está só, pois é acompanhado das vozes da alteridade, do diálogo silencioso com os demais. Assim, a construção subjetiva passa pela relação entre as projeções imaginativas internas e as cartografias exteriores: desenho a muitas mãos dos mapas das personalidades. Há uma passagem no conto *O espelho*, de Machado de Assis, em que uma personagem, após alimentar muitos silêncios, pronuncia-se para o espanto dos demais ouvintes:

existem duas almas: uma exterior, outra, interior... A alma exterior não é sempre a mesma, modifica-se com as circunstâncias. As duas juntas, metafisicamente, se completam, quem perde sua alma exterior vive incompletamente, e há caso de pessoas que perdem a existência inteira (MACHADO DE ASSIS, 2011, p. 208).

Apropriando-se da metáfora machadiana, pode-se dizer que os homens de maneira geral são incompletos e repletos. A aparente contradição se resolve ao repensar-se a condição humana diante do mundo por todos compartilhado. Nenhuma imagem, nenhuma história, nenhuma rima toca o sujeito sem que antes tenha alcançado sua imaginação, seus julgamentos, suas histórias. O mundo chega, a cada um, escorrendo por entre filtros e partindo almas ao meio, tornando, assim, um só ser em seres diversos. Da mesma forma, a própria concepção de pessoa, de ser o que se é, depende da confirmação externa. A habilidade de equilibrarem-se sobre a corda da existência, unindo as duas pontas, ser no mundo e pertencer ao mundo, é o que une as personagens sob análise nesta dissertação. Sem a confirmação do outro, a realidade perde-se no fluxo do isolamento. Tanto Isaías quanto Jeremiah, tanto Avá

quanto *Champion*, tiveram negado o reconhecimento externo de suas realidades.

E não só por isso se aproximam as narrativas. Ambas estruturam-se a partir de concepções lineares ocidentais - *Maíra* sedimentado nos pilares da missa católica e *Kiss of the Fur Queen* ancorado na música clássica – para logo após mitologizarem os enredos a partir de uma nova perspectiva de sagrado e de verdade. As estruturas funcionam, nos dois casos, como simbologia dos aprisionamentos instaurados pela razão colonial, conseguidos por meio da religião e da música, porém acompanham um fluxo de ideias libertador dessa sistemática.

Em *Maíra*, os conflitos instaurados pelo diálogo intercultural e a própria estrutura polifônica do romance de Darcy Ribeiro, que contempla entrecos míticos e abre espaços a díspares vozes, revolucionam a maneira de representação da personagem ameríndia na literatura nacional. Ribeiro mantém a tensão entre os dois mundos na autoconsciência de sua personagem protagonista. É pelo diálogo incessante com outras consciências e com outra cultura que a personagem indígena é mostrada. Em seus encontros e isolamentos surge a voz de Isaías/ Avá, sem pretensões de representar ícones ou estabelecer estereótipos, mas em busca de reconhecimento exterior. Novamente retornando ao conto machadiano, Isaías vaga ao encontro de sua alma exterior, capaz de estabelecer contato com os conflitos interiores, sem encontrá-la.

Da mesma forma, em *Kiss of the Fur Queen*, a construção estética da personagem é ressignificada. A literatura polifônica de Tomson Highway, capaz de abordar em toda a complexidade a situação dos povos indígenas no Canadá contemporâneo, constrói personagens em perene diálogo consigo mesmas e com o mundo repleto de desafios. As vozes descortinadas por Highway não só problematizam os estereótipos veiculados à identidade indígena – exigida enquanto pureza e lealdade à tradição – quanto reivindica seu lugar de existência frente a uma sociedade fragmentada, que ora o integra e ora o exclui.

O reconhecimento é, portanto, a linha que costura essa conclusão: os dois romances abordam o tema a partir da composição dos contornos das personagens protagonistas. Em ambos os casos, a construção do sujeito humano é literariamente trabalhada a partir das concepções de todos que o cercam e dele mesmo. As vozes enfatizam, em especial, a situação de deslocamento das personagens: essas não podem voltar ao ponto de partida, pois as vivências e as experiências pessoais fazem parte da bagagem da qual não podem se desfazer. Da mesma forma, não podem despir-se do passado como se ele não houvesse existido.

A trajetória das personagens analisadas tem em comum a retirada do ambiente em que naturalmente estariam em casa – no qual os atos de reconhecimento, de afirmação estética, se efetivavam dentro do círculo discursivo originário de cada uma. Tanto Avá quanto Champion foram retirados cedo do lar e enviados para ambientes educacionais religiosos cristãos. Tanto um quanto o outro recebem uma formação colonial, aprendem o significado da culpa, da cruz e da expiação. De ambos se exige o abandono das crenças familiares e a adoção do discurso católico. O círculo discursivo no qual passam a se integrar é excludente, porém Isaías e Jeremiah percebem a impossibilidade de adotarem integralmente a forma de ser do outro: seriam, para sempre, índios – essa condição inscrita na própria cor da pele não os abandonaria – seja para si próprios, seja perante os olhos da sociedade ocidental. Da mesma forma, os dois se veem impossibilitados de voltar ao que eram antes: o círculo, uma vez expandido, não poderia encolher; suas experiências os moldaram de maneira irremediável.

O deslocamento está, portanto, presente nos dois romances. Champion e Avá descobrem nessa experiência uma razão para a introspecção. Os caminhos internos percorridos pelas personagens não são, entretanto, suficientes para alcançarem uma voz própria. Sem o reconhecimento externo há o apagamento dos contornos da subjetividade.

Nesse aspecto, as diferenças entre as obras tornam-se evidentes. Em *Kiss of the Fur Queen*, a pluralidade de discursos traz consigo a confirmação, por parte dos outros e dos mitos *cree*, do lugar singular

ocupado por Champion/Jeremiah. O resultado final é a formação de uma esfera compartilhada de experiências, uma polifonia na qual há espaço para outras vozes. A personagem não está sozinha, pois outros viveram situações semelhantes e se encontram na mesma posição, de modo que as consciências das personagens reconhecem e complementam umas às outras. O discurso mítico, assim como a música, produz reconhecimento individual e coletivo, pois, por meio da articulação de um e de outro, Jeremiah encontra, enfim, o aplauso da sociedade canadense pelo que ele é em sua integralidade: *cree*, músico, artista.

Maíra, por outro lado, revela uma personagem isolada em seu discurso. De um e de outro lado, exige-se de Avá/Isaías a adoção total de um papel, tuxaua ou padre. Em ambos os casos, o conflito interno é percebido apenas com pena – ou nem isso alcança – e a possibilidade de constituição da autoconsciência a partir do espaço único ocupado por Avá/Isaías é minada pelas expectativas em relação ao que ele poderia ou deveria ser. A tentativa final de mesclar ambas as mitologias, talvez uma maneira de espelhar sua inserção entre os dois mundos, é, ela também, frustrada. De nenhum lado encontrando reconhecimento nos atos estéticos de seus interlocutores, Avá/Isaías encontra-se perdido, sem lhe ser possível compartilhar suas experiências: polifonia dissonante, instabilidade na pluralidade de discursos presentes em *Maíra* que, por fim, isola o protagonista.

Em um universo polifônico, os discursos não precisam ser todos iguais, nem se lhes exige a semelhança de orientação ou valoração em relação aos objetos. Todavia, é requisito da dialogicidade, da constituição da realidade discursiva, que os discursos sejam reconhecidos *enquanto* discursos, que o sujeito que fala tenha reconhecido o seu ponto de acesso à realidade, por mais que este contrarie os discursos dominantes. O dialogismo é possível quando há pluralidade de vozes que discutem sobre o mesmo objeto, ainda que demonstrem opiniões diversas sobre o mesmo tema. Reconhecem-se mutuamente como pontos de vista inseridos no mundo. Avá-Isaías, nos acordes dissonantes de sua existência, vê seu discurso cair no vazio, sua

posição para os demais interlocutores é inexistente e seu espírito repousa à sombra da realidade. Nenhum dos cordões afetivos aos quais a personagem é vinculada – cristã e indígena – reconhece sua posição enquanto discurso. Para eles, o protagonista só é válido enquanto *Avá ou Isaías*, e nunca os dois juntos. Para os cristãos, ele fala como índio. Para os indígenas, ele fala como cristão. Ainda que suas palavras habitem um lugar completamente distinto. Não há ouvidos que possam ouvi-lo. Tal como previra a personagem de Machado, *Isaías/Avá* perde sua alma exterior e, com ela, a interior – a existência inteira.

REFERÊNCIAS

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Tradução de Roberto Raposo. 11.ed.rev, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. **The life of the mind: Thinking/Willing**. Edited by Mary McCarthy. New York: Mariner Books, 1981.

AMORIN, Marília. Para uma filosofia do ato: “válido e inserido no contexto”. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin, dialogismo e polifonia**. São Paulo: Contexto, 2012.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 4.ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 5.ed. revista. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. 3.ed. São Paulo: Unesp, Hucitec, 2010.

BEZERRA, Paulo. In: BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 5.ed. revista. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BEECHER, Patrick. Homily. In: **The catholic encyclopedia**. Vol. 7. New York: Robert Appleton Company, 1910. Disponível em: <http://www.newadvent.org/cathen/07448a.htm>. Acesso em: 14 jan. 2013.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BRAIT, Beth. Problemas da poética de Dostoiévski e estudos da linguagem. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin, dialogismo e polifonia**. São Paulo: Contexto, 2012.

BRYDON, Diana. Compromising Postcolonialisms: Tomson Highway's *Kiss of the Fur Queen* and Contemporary Postcolonial Debates. In: RATCLIFFE, G; TURCOTTE, G. **Compr(om)ising Post/colonialism(s): Challenging narratives and practices**. Sydney (Australia): Dangaroo Press, 2001.

CAMPOS, Maria Inês B. Questões de literatura e de estética: rotas bakhtinianas. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin, dialogismo e polifonia**. São Paulo: Contexto, 2012.

CHAMBERLIN, J. Edward. **If this is your land, where are your stories?** – Finding common ground. Toronto: Alfred A. Knopf Canada, 2003.

CUNHA, Rubelise da. A duplicidade do sujeito indígena em Maíra e Kiss of the Fur Queen. In: **Interfaces Brasil/Canadá**, n.7. Rio Grande, 2007.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

DUSSEL, Enrique. **1492 – O encobrimento do outro**: a origem do "mito da modernidade". Petrópolis: Vozes, 1993.

FERNANDES, José. **Existencialismo na ficção brasileira**. Goiânia: Editora da Universidade Federal de Goiás, 1986.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Representações de etnicidade**: perspectivas interamericanas de literatura e cultura. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010. 293p.

FROW, John. **Genre**. New York: Routledge, 2006.

FUNDAÇÃO DARCY RIBEIRO. **Biografia**. Disponível em: <http://www.fundar.org.br/>. Acesso em: 14 maio 2012.

HIGHWAY, Tomson. **Comparing mythologies** – Charles R. Bronfman Lecture in Canadian Studies. Ottawa: University of Ottawa Press, 2003.

_____. **Kiss of the fur queen**. Toronto: Anchor Canada, 2005.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JOHNSTON, Gordon. An intolerable burden of meaning: Native peoples in white fiction. In: KING, T; DAWNAN, C. et al. **The native in literature**. Toronto: ECW Press, 1987.

KROTZ, Sarah Wylie. Productive dissonance: classical music in Tomson Highway's Kiss of the Fur Queen. **Studies in Canadian literature / Études en littérature canadienne**. Vol.34, n.1, 2009. Disponível em: <http://journals.hil.unb.ca/index.php/scl/article/view/12386/13260>. Acesso em: 20 jan. 2013.

LANE, Richard J. Surviving the residential school system: Resisting hegemonic canadiennes in Tomson Highway's *Kiss of the Fur Queen*. In: MAUFORT, M; BELLARSI, F. (Eds.). **Reconfigurations: Canadian literatures and postcolonial identities / Littératures canadiennes et identités postcoloniales**. Brussels: Presses Interuniversitaires Européennes, 2002.

MACHADO DE ASSIS. **Papéis avulsos**. São Paulo: Companhia das Letras/Pinguim, 2011.

OTTEN, Joseph. Antiphon. In: **The catholic encyclopedia**. Vol.1. New York: Robert Appleton Company, 1907. Disponível em: <http://www.newadvent.org/cathen/01575b.htm>. Acesso em: 16 jan. 2013.

PASSOS, José Luiz. A “Figura”, o Requiem e a Cerveja: Três visões de um Brasil entre Darcy Ribeiro e Antonio Callado. **Revista de crítica literária latinoamericana**. Ano 25, n.49, 1999. p.217-230. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/4531034>. Acesso em: 27 abril 2012.

RIBEIRO, Darcy. **Maíra** – um romance dos índios e da Amazônia. 18.ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

SADIE, Stanley (Ed.). **Dicionário Grove de música**: edição concisa. Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SAID, Edward W. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SHACKLETON, Mark. Tomson Highway. colonizing christianity versus native myth – From cultural conflict to reconciliation. In: STILZ, Gerhard. **Missions of interdependence**: a literary directory. Amsterdam: Editions Rodopi B.V, 2002.

SCHNAIDERMAN, Boris. Boris Schneiderman e Mikhail Bakhtin (Entrevista). In: BRAIT, Beth (Org.) **Bakhtin, dialogismo e polifonia**. Entrevistador: Geraldo Tadeu Souza. São Paulo: Contexto, 2002.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

_____. Prefácio à edição francesa. In: BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

VILLA, Dana. **Arendt and Heidegger**: the fate of the political. Princenton (New Jersey): Princenton University Press, 1995.

ZAVALA, Iris. O que estava presente desde a origem. In: BRAIT, Beth. (Org.). **Bakhtin, dialogismo e polifonia**. São Paulo: Contexto, 2012.