

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE – FURG
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA**

RÉGIS DE AZEVEDO GARCIA

**SILÊNCIO NO LABIRINTO DAS VOZES: UMA LEITURA DAS
NARRATIVAS DA INOCÊNCIA EM *GONE INDIAN*, DE ROBERT
KROETSCH**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em História da Literatura da Universidade Federal do Rio Grande, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

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

Data da defesa: 31/03/2014

Instituição depositária:

Núcleo de Informação e Documentação
Universidade Federal do Rio Grande – FURG

Rio Grande, junho de 2014

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Mônica Reguffe por todo respaldo, pelo carinho, por aceitar e compreender minhas decisões e pelo amor incondicional, especialmente nas horas mais escuras.

À dona Marlene, por nunca ter exigido mais do que sabia que eu gostaria de suportar, pelo suporte vitalício e pela dedicação e esforço para que eu pudesse sempre fazer o que achei que seria melhor para mim.

À minha eterna mestra e orientadora, professora Rubelise da Cunha, que me acolheu e me amparou logo na graduação, me ajudando – com paciência ímpar – a dar cada pequeno passo no universo acadêmico, tanto nos momentos de maior calma de sua vida quanto ao encarar as mais assustadoras tempestades.

À professora Eliana Ávila, pelas ideias e orientações iniciais deste trabalho e pelas reflexões acerca dos tópicos abordados.

Aos amigos, colegas, ex-colegas e professores de graduação e mestrado, tanto os letrados quanto os psicólogos (e eventuais historiadores, artistas, músicos e afins), principalmente aos que, de uma maneira ou outra, puxaram a minha orelha, pegaram em minha mão ou me deram um belo abraço quando foi necessário.

RESUMO

Na década de 1970, o mundo passava por mudanças bastante significativas em termos culturais, especialmente devido à ascensão da contracultura e de outros movimentos sociais que emergiam no complexo cenário pós-guerra da América do Norte. O sujeito norte-americano experimentava a possibilidade de engajar-se politicamente para oferecer um direcionamento diferente ao seu universo. Da mesma maneira, o indivíduo poderia optar pelo escapismo e pela construção de uma narrativa que o distanciasse dos problemas e os projetasse em Outro. Assim, a partir da observação da relação do sujeito eurocêntrico com a natureza selvagem e com o espaço do Outro, representados no romance *Gone Indian* (1973), de Robert Kroetsch, serão analisadas características que possam evidenciar a maneira pela qual o subtexto do silêncio e sua construção na narrativa subvertem as narrativas tradicionais e oferecem a possibilidade de uma leitura plural da história oficial a partir de fragmentos de histórias. Com base nas teorias propostas pelos Estudos Culturais e em teóricos como Gayatri Spivak, Homi K. Bhabha, Bill Ashcroft, Margaret Atwood, e outros, a análise tem como foco principal o discurso das personagens Jeremy Sadness e Mark Madham, ou ainda a ausência do discurso na figura da própria imensidão branca.

Palavras-chave: literatura canadense nos anos 1970, narrativas da inocência, natureza selvagem, representação do indígena

ABSTRACT

During the 1970s, the world was undergoing quite significant changes in cultural terms, especially given the rise of the counterculture and other social movements that emerged in the complex postwar scene in North America. While some Americans were experiencing the possibility of being politically engaged in order to offer a different perspective to their universe, other individuals were interested in the idea of escapism and in the construction of a narrative that could keep them away from all the possible problems. Considering the relationship of the Eurocentric subject with the wilderness and the space of the Other represented in the writing of Robert Kroetsch's *Gone Indian* (1973), some characteristics might be analyzed based on Cultural Studies theories and scholars such as Gayatri Spivak, Homi K. Bhabha, Bill Ashcroft, Margaret Atwood, among others. Such characteristics will help to understand the subtext of silence and its construction in the narrative and discourse of the characters Mark Madham and Jeremy Sadness – or in the absence of speech in the figure of the great whiteness itself – undermining the traditional narratives through the exercise of a plural reading of the official history.

Keywords: Canadian literature in the 1970s, narratives of innocence, wilderness, indigenous representation

SUMÁRIO

1. Apresentação.....	07
2. A nova última fronteira.....	10
2.1. Contexto histórico.....	10
2.2. Fortuna Crítica.....	19
2.2.1. As novas últimas fronteiras.....	19
2.2.2. Autenticismo/autenticidade.....	21
2.2.3. Dicotomias e a crítica.....	26
2.2.4. Controle da narrativa e não-confiabilidade.....	29
3. Eu quero ser Grey Owl.....	32
4. A voz perdida na natureza selvagem.....	52
5. Malditos sejam os finais!.....	78
6. Referências.....	94

APRESENTAÇÃO

A ideia inicial do tópico desta dissertação surgiu por ocasião dos primeiros contatos, ainda durante a graduação em Letras – Português/Inglês, na Universidade Federal do Rio Grande – FURG, com o campo dos Estudos Culturais, sua relação com a literatura brasileira e, principalmente, com a literatura canadense. No ano de 2006, quando recebi a oportunidade de fazer parte do projeto “A representação do indígena no romance contemporâneo no Brasil e no Canadá” como bolsista CNPq e sob a supervisão da professora Doutora Rubelise da Cunha, iniciei, então, o contato mais elaborado com as leituras e teóricos dos Estudos Culturais. No ano de 2008, na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), comecei a esboçar os primeiros parágrafos sobre Robert Kroetsch, o autor canadense que ofereceria subsídio para que eu continuasse desenvolvendo um trabalho crítico em relação ao indígena canadense. No ano de 2012, novamente na FURG, retomei a escrita interrompida desta dissertação, acabando por perceber que a escrita de Kroetsch – especialmente depois de sua morte, em 2011 – ganhava mais leitores, críticos e mais espaço no universo acadêmico com o passar do tempo, oferecendo, da mesma maneira, mais espaço para o estudo da literatura produzida no Canadá, mesmo que tal literatura já venha garantindo seu espaço em uma parcela dos cânones ocidentais desde datas mais distantes.

Dentro do escopo do que é compreendido como literatura norte-americana, a literatura canadense de língua inglesa vem ganhando espaço desde meados dos anos 1960 e, especialmente, a partir dos anos 1970, conjuntamente ao advento das teorias relacionadas ao pós-modernismo. Em virtude de uma relação peculiar com a questão do nativo no Canadá, a literatura produzida naquele território acaba ganhando um direcionamento bastante político, tanto a partir da escrita de autores indígenas quanto de autores não-indígenas. Nesta dissertação será possível investigar as narrativas do silêncio e da inocência e da natureza selvagem – tópicos presumidamente típicos da escrita norte-americana – em *Gone Indian*, de Robert Kroetsch (1973), da mesma maneira que se desdobra sua problematização a partir de perspectivas pós-coloniais, que desafiam legados contemporâneos da mitificação do “Outro” colonial.

O foco deste trabalho é o estudo do desenvolvimento das narrativas presentes na natureza selvagem e no silêncio no romance de Kroetsch, suas diferenças e discrepâncias, que devem formar o labirinto de vozes presente no título desta dissertação, denunciando os potenciais significados que emergem quando tais narrativas são confrontadas por discussões e

pela crítica pós-colonial em termos de representação. Em outras palavras, estes escritos devem servir para examinar a maneira pela qual o desenvolvimento do silêncio e da voz – de maneira contrastante – devem se apresentar no romance e como são problematizados junto às representações da natureza selvagem a partir da perspectiva dos Estudos Culturais e pós-coloniais, especialmente considerando as teorias desenvolvidas por Gayatri Spivak, Homi K. Bhabha, Rey Chow, Margaret Atwood, Bill Ashcroft e outros.

A análise do romance foi feita a partir da leitura do texto de Kroetsch em relação aos textos teóricos escolhidos. O conceito central – as narrativas da inocência – é discutido a partir de textos que apresentam o sujeito não-indígena buscando no Outro uma maneira de escapar da sociedade em que está inserido. Com base nas premissas de James Farrel e Scott MacFarlane, é possível compreender os motivos pelos quais o indivíduo norte-americano busca na representação do nativo e do espaço do Outro o seu pressuposto ideal de vida, já que, para estes autores, entre outros, a aura de euforia e escapismo durante a década de 1970, especialmente considerando a contracultura, tomava conta daqueles sujeitos imersos no conturbado contexto pós-guerra. A questão do silêncio em contraste com as vozes da narrativa, também central para a análise do romance, é debatida a partir da perspectiva de Gayatri Spivak, Rey Chow, Homi Bahbha e especialmente do próprio Kroetsch, autores que buscam compreender a posição do subalterno a partir do discurso do sujeito soberano. Neste sentido, a discussão sobre autenticidade – mediada primordialmente por Chow e Atwood – aponta a existência de uma espécie de patologia na relação entre o sujeito não-nativo e o Outro, nativo, questão também relacionada ao controle da narrativa e confiabilidade, debatida por Martin Kuester e John Clement Ball e por uma perspectiva que contempla a análise da relação entre duas das personagens principais no romance, Mark Madham e Jereym Sadness. A relação de Sadness e Madham e a maneira como as dualidades são tratadas na obra de Kroetsch de maneira geral – e mais especificamente em *Gone Indian* – é debatida por Diane Tiefensee, Arnold Davidson e J.R. Snyder. As questões da representação e do problema de falar pelo Outro, debatidos, em especial, por Linda Alcoff e por Bhabha, retomam problemáticas identitárias apresentadas ao longo da narrativa do romance e colaboram para demonstrar a maneira como o Outro é compreendido, oferecendo subsídios para entendimento do final aberto deixado por Kroetsch e para a necessidade de perceber o próprio desenvolvimento da obra (e metonimicamente de Sadness) como principal responsável por expor as narrativas da inocência e problematizar a questão do nativo, do lugar do Outro e do silêncio.

A dissertação está organizada em quatro capítulos, sendo o primeiro deles teórico e de fortuna crítica do autor, os dois seguintes analíticos e o último apresentando as considerações finais do trabalho. O primeiro capítulo intitula-se “A nova última fronteira” e oferece o contexto histórico no qual o romance foi escrito, especialmente considerando os tópicos da fronteira, da natureza selvagem, do silêncio, da liberdade e da inocência, além de conter revisão da literatura, com textos críticos relevantes para a leitura dos topos do silêncio e da natureza selvagem em *Gone Indian*. Também será elaborado um panorama dos paradigmas conceituais do pós-colonialismo nos quais os capítulos analíticos da dissertação deverão estar baseados. O segundo capítulo, “Eu quero ser Grey Owl”, deve servir para o debate e a análise das representações do silêncio e da natureza selvagem enquanto moldura para a caracterização do professor Madham, narrador principal do romance, e de Sadness, narrador secundário que se encontra, principalmente, contido na narração de Madham. Ainda neste capítulo, será feita a discussão acerca das conotações destas representações a partir da perspectiva pós-colonial e será discutida também a representação do silêncio e da natureza selvagem, entendidas como elementos capazes de produzir narrativas da inocência em *Gone Indian*. O terceiro capítulo, “A voz perdida na natureza selvagem”, consiste em análise e discussão crítica da justaposição (labirinto) de pontos de vista narrativos a partir de uma perspectiva pós-colonial e também da discussão analítica do silêncio como elemento perturbador, sendo debatida ainda a possibilidade do silêncio no romance de Kroetsch servir para expor ou revelar e dismantelar as narrativas de inocência presentes no texto. Neste capítulo, o silêncio será relacionado à representação do local em si e à relação dos sujeitos masculinos e das figuras femininas presentes no romance. Finalmente, o capítulo “Malditos sejam os finais!” apontará conclusões sobre a representação da natureza selvagem e do silêncio no romance, bem como sobre a relação do texto e de seu final aberto, buscando esclarecer, por fim, a relevância da escrita de Kroetsch naquele momento histórico específico.

2. A NOVA ÚLTIMA FRONTEIRA

2.1. Contexto histórico

O Canadá tende a ser lido como a última fronteira (ainda explorável) do território da América do Norte, contradizendo a afirmação de Leslie Fiedler, em *The end of innocence* (1948), sobre o adiamento – ou prolongamento – interminável desta fronteira, obra na qual o autor aponta que “Montana é a última fronteira, não há mais Ocidente final”¹ (FIEDLER, 1972, p. 137). Mover-se ao longo da última fronteira é, muitas vezes, entendido tanto como um ato de escapar de uma civilização perversa e de rendição à natureza como fonte de força, verdade e virtude (SMITH, 1982, p. 71), quanto como um ato de silenciamento e conquista do Outro por meio de impressão de significados eurocêntricos em um suposto vazio da natureza selvagem². Esta última noção de fronteira é derivada de um longo processo colonial e foi problematizada por teóricos do pós-colonial contra a objetivação, apropriação ou redução do Outro além da fronteira.

É neste sentido que, seguindo a investigação de teóricos dos Estudos Culturais, do pós-colonial e do pós-moderno o foco deste trabalho deve ser o estudo da ficção canadense contemporânea, particularmente em termos de representação da natureza selvagem e sua relação com o silêncio. Ao longo desta dissertação, o termo representação, ao menos em uma concepção inicial, deve ser entendido como “o ato de posicionar-se, ou tomar o lugar de uma entidade que ou não está presente ou é incapaz de sustentar-se por si mesma” (CHILDERS e HENTZI, 1995, p. 260). Desta maneira, as representações do silêncio na natureza selvagem foram problematizadas a partir de perspectivas pós-coloniais através da voz de estudiosos como Rey Chow (1994), Gayatri Spivak (1988) e outros.

O Canadá é uma nação consideravelmente jovem. Por tratar-se de uma antiga colônia britânica e francesa, o grande florescimento canadense aconteceu em um passo bastante acelerado no qual a literatura sempre teve um importante papel no desenvolvimento político. Como em muitos – senão em todos – processos de colonização, a única história bastante

¹ Em grande parte, os textos utilizados para a elaboração desta dissertação estão em língua inglesa, em sua maioria a língua original de cada um deles. Nesse sentido, deixo claro desde o início que todas as citações serão apresentadas como traduções livres, sempre com o máximo esforço para não deturpar qualquer termo ou sentido global dos trechos utilizados. Eventualmente, alguns termos serão mantidos na língua original por não haver uma tradução que seja bastante acurada ou apropriada para utilização no âmbito destes escritos. Assim, não adicionarei as citações na língua original, nem especificarei em cada citação que sua tradução é derivada de um processo de tradução livre.

² Utilizei o termo “natureza selvagem” como tradução aparentemente mais adequada para o termo *wilderness*.

conhecida é aquela da superfície, aquela escrita pelo colonizador. De acordo com Bill Ashcroft em *Post colonial transformation* (2001), a “história, assim como a própria temporalidade, é uma construção da língua e da cultura, e, em última instância, o *locus* de uma luta por controle, na qual a escrita pós-colonial encontra-se em uma posição particularmente estratégica de engajamento” (ASHCROFT, 2001, p. 82), que enfatiza a ideia de prevalência da história do colonizador sobre a história do sujeito colonizado nos discursos oficiais.

De qualquer maneira, este estudo está interessado nas representações do Outro pós-colonial na literatura, considerando também o contexto da contracultura – um conceito a ser discutido em outro momento deste estudo. Em termos de lugar e pensando em características geográficas, o interesse principal aqui está na parcela histórica – não somente em termos históricos, mas também em termos literários, pensando nas problemáticas relacionadas ao Oeste e, mais especificamente, ao Norte, coordenada geográfica fundamental para a compreensão e construção da alteridade da personagem principal do romance a ser analisado nas páginas seguintes desta dissertação³. De acordo com Desmond Morton em *A short History of Canada* (2001), “pessoas imigrando ao Canadá tiveram a estranha tendência a assumir que nada de muito proveitoso aconteceu após sua chegada” (MORTON, 2001, p. 74). Morton reforça esta crença apontando que “a falta de registro formal e de escrita deles, [dos povos indígenas,] os barrou, por pura convenção, da possibilidade de ter uma ‘história’” (MORTON, 2001, p. 75). Em outras palavras, assumindo que a literatura é, em parte, um documento histórico, a parte referente à história indígena canadense acaba sofrendo um desfalque devido à falta de documentação formal de seu próprio processo formativo e evolutivo, particularmente em termos políticos, culturais e sociais. Mesmo que a história indígena canadense possa receber suporte da tradição oral, autores nativo-canadenses – especialmente os mais novos – e inclusive por desconstrução dos textos do Outro a partir de uma perspectiva pós-colonial, fazem com que “legitimar a existência” (ASHCROFT, 2001, p. 83) seja uma tarefa complicada.

Antes de entrar pontualmente em um recorte específico da história canadense baseado em sua literatura, é importante lembrar que o contexto global no momento em que o objeto desta pesquisa foi produzido – a década de 1970, imprime bastante influência no contexto

³ Utilizarei “alteridade” para designar o mesmo que o termo “*otherness*”.

canadense e em seus autores, especialmente naqueles que lidam com problemáticas relacionadas ao pós-colonial. Durante os anos de 1970, a cultura norte-americana passava por um momento delicado no qual os jovens, influenciados por novas ideias da década anterior, estavam criando e desenvolvendo um olhar crítico do mundo ao seu redor e protestando contra os grandes problemas de sua década como, por exemplo, as guerras e a alienação política. Talvez como resultado de conflitos internos, e especialmente da Guerra Fria (1945-1989)⁴ e da Guerra do Vietnã (1959-1973), os cidadãos dos Estados Unidos estavam divididos entre perder a confiança no governo e apoiar os seus líderes. Enquanto alguns jovens participavam de manifestações para acabar com a Guerra do Vietnã, outros estavam confortáveis em seu mundo à parte, tentando evitar os jornais e a crítica da situação daquele momento. Movimentos como o dos *hippies* estavam ganhando força e ficando a cada dia mais populares, principalmente por conta dos suportes de artistas de todos os tipos. A contracultura foi um dos mais importantes movimentos naquele período e ofereceu base sólida para a linha de raciocínio de movimentos posteriores que consolidaram sua importância na cultura da América do Norte e em sua história. Com o grande aumento das forças culturais agindo sobre aquela geração, é possível observar um desenvolvimento considerável, não somente em termos artísticos (música, teatro, cinema, literatura, artes plásticas), mas também em termos sociais. Movimentos sociais, a exemplo da segunda onda do feminismo e o seu esforço e a luta por direitos iguais, o movimento Afro-Americano pelos direitos civis, o Ambientalismo, e todos os subsequentes protestos anti-guerra, estavam se tornando parte da cultura norte-americana. De qualquer maneira, havia a ideia ilusória de pertencimento a uma cultura subversiva na mente de uma parte da população em lugares nos quais a contracultura era um elemento importante para a mudança do mundo.

É realmente complicado definir o termo “contracultura” devido à grande quantidade de significados que podem estar agregados a ele. Brant Whelan, em “‘Further’: reflections on

⁴ John Mueller, em seu artigo intitulado “What was the Cold War about? Evidence from its ending” (2005), publicado em *Political Science Quarterly*, aponta que é importante identificar o momento exato em que a Guerra Fria acabou, já que este momento específico pode oferecer uma visão mais precisa sobre o que realmente foi a Guerra Fria (MUELLER, 2005, p. 609). Mueller afirma que o fim do conflito ideológico “é comumente associado ao colapso do império soviético no Leste Europeu no fim de 1989 ou, ainda, com a desintegração da União Soviética e do Comunismo em 1991” (MUELLER, 2005, p. 609). Enquanto Mueller oferece uma visão dupla na questão do fim da Guerra Fria, ele também argumenta que “a Guerra Fria acabou, essencialmente, no início de 1989, mas [ele não] deseja sugerir que a Guerra Fria está necessariamente encerrada de forma permanente ou que ela não possa ter sido reinstituída após aquela data” (MUELLER, 2005, p. 609-10). Nesse sentido, nesta dissertação, o ano de 1989 é percebido como marca do fim do conflito, mas não deixando de concordar com a posição de Mueller de que a guerra não estava permanentemente encerrada.

Counter-Culture and the Postmodern” (1988-89), argumenta que “enquanto a contracultura é um objeto periférico em muito da profusa literatura que recentemente fortaleceu-se em torno da noção de ‘pós-modernismo’, seus feitos são geralmente negados por todos os lados: por críticos na ‘direita’ (...) e por aqueles de ‘esquerda’” (WHELAN, 1989, p. 64). De acordo com o autor, os críticos mais tradicionais rejeitaram a contracultura por um aparente desrespeito pelo passado, enquanto os esquerdistas a rejeitaram por ser uma “variante perversa do consumismo” (WHELAN, 1989, p. 64). Para Rachel Adams, ao discutir contracultura em “Hipster and Jipitecas: literary Countercultures in both sides of the border” (2004), contraculturas são normalmente criadas como formas de resistência a um *mainstream* específico e, por isso, “tendem a buscar alternativas no exterior para o seu cenário local ou nacional, para responder a um presente conturbado com nostalgia pelo passado, ou fé em uma utopia futura” (ADAMS, 2004, p. 60). Entre outras definições para o termo “contracultura”, a de Matt Becker em “A point of little hope: Hippie horror films and the politics of ambivalence” (2006), pode revelar que a maior parte dos escritores não faz distinção entre os termos “hippies” e “contracultura”. A opinião de Becker é de que “os hippies (...) eram um subgrupo dentro da contracultura, embora os mais emblemáticos e visíveis”, o que diferenciaria cultura hippie e o termo “hippie” do termo “contracultura” e da fusão dos dois termos em “contracultura hippie” (BECKER, 2006, p. 44). Becker considera que o momento no qual os eventos aconteceram – o ponto inicial para a cultura *hippie* e a popularização do termo “contracultura” – exerceu grande influência no sentido político para a constituição e legitimação de tais termos.

Além disso, a definição do termo “contracultura” pode variar de acordo com a voz de quem o evoca. A ideia de contracultura sugerida por James Farrell em *The spirit of the sixties: making postwar radicalism* (1997) é de algo que se apresenta em direção oposta ao que é visto como sociedade opressora por abandono da “expectativa cultural do casamento, carreira e afluência suburbana em prol de um estilo de vida *Beat* de pobreza voluntária, liberdade sexual, expressão sexual e consciência elevada” (FARRELL, 1997, p. 203). Apesar de Farrell parecer explicar o termo “contracultura” com bastante clareza, o próprio autor argumenta que “interpretações do que se entende por contracultura são tão variadas como a própria contracultura” (FARRELL, 1997, p. 204). Ao historicizar a contracultura norte-americana das décadas de 1960 e 1970, Peter Braunstein e Michael William Doyle, em *Imagine Nation: the American Counterculture of the 1960s and '70s* (2002), sugerem, da mesma maneira sugerida por Becker, que existem problemas envolvidos na construção de termos como “hippies” e

“contracultura” quando tais termos são retirados de seu contexto original, “desistoricizados”, ou até usados por algumas pessoas para que ideias distorcidas sobre determinados assuntos sejam disseminadas (BRAUNSTEIN e DOYLE, 2002, p. 06). A perspectiva de Braunstein e Doyle, a qual é, em vários sentidos, similar à de Farrell sobre a dificuldade de definir contracultura, é de que é possível compreender que até as gerações do fim da década de 1960 ou dos primórdios da década de 1970 podem ter ficado confusas com as ideias – em termos gerais – existentes na contracultura, já que nem sempre denotavam diferenças entre *hippies* e contracultura em si. Como exemplo, Becker, ao discutir o modo de vida *hippie*, indica que “quanto mais gente assumia essa forma alternativa de vida, mais difuso, distorcido e subjugado transformava-se o potencial revolucionário das políticas culturais dos *hippies*” (BECKER, 2006, p. 46). Enquanto parte considerável da juventude começava a criar consciência política e social, outra parte parecia desenvolver um senso de fantasia e utopia. Além disso, uma outra parcela parecia afundar no buraco perigoso da agressividade e do radicalismo. Adentrando profundamente na questão do significado e da significância dos termos, Braunstein e Doyle afirmam que tais termos “inevitavelmente perdem seu apelo histórico original, viram referências estenográficas, então se tornam atalhos para os pensamentos e, finalmente, jingles de um comercial de Pepsi” (BRAUNSTEIN e DOYLE, 2002, p. 06).

Em *The hippie narrative: a literary perspective on the Counterculture* (2007), Scott MacFarlane reflete acerca do suporte para as ideias de escapismo presentes, porém pouco elaboradas, na escrita de Braunstein e Doyle. MacFarlane discute as diferentes perspectivas em ideia e termos que algumas pessoas envolvidas com o movimento *hippie* e a contracultura podem ter desenvolvido ou adquirido. O autor cita que uma parcela dos políticos esquerdistas “tentaram, com sucesso limitado, apropriar-se da energia do fenômeno *hippie* em causas políticas declaradas [no sentido anti-guerra ou esquerdistas] e, enquanto muitos ativistas políticos passaram a considerar a si mesmo como *hippies*, muitos *hippies* eram apolíticos ou não esquerdistas” (MACFARLANE, 2007, p. 68), o que significa que, para muitas pessoas, a contracultura pode ser considerada apenas outra tendência política no contexto em que estes sujeitos estavam inseridos, uma possibilidade de trabalhar suas relações políticas ou ainda uma ideia vazia e desprovida de significado político complexo, permeado apenas por uma vaga ideologia social. De qualquer maneira, MacFarlane não indica apenas os pontos negativos da contracultura norte-americana durante as décadas de 1960 e 1970, mas, além disso, discute que aquele contexto servia também como momento de descobertas, de

construção de identidade e de reflexão acerca das questões do individualismo em contraste com o coletivo. De acordo com MacFarlane, a crise que afetava a estrutura social e política da América do Norte estava bastante relacionada com a ideia de individualismo e liberdade. Neste sentido, considerando o movimento hippie como um fortalecimento do coletivismo para o empoderamento da sociedade e da destituição de poder do governo, consolidando uma mudança do foco do poder para a margem, a narrativa *hippie* ofereceu a possibilidade de experiência do viver comunal para ajudar o sujeito a encontrar seu individualismo no coletivo da vida cotidiana (MACFARLANE, 2007, p. 70).

Ao mesmo tempo em que ideias literárias e filosóficas de autores como Ginsberg, Kerouac, Burroughs, e até Thoreau estavam sendo usadas como parte de um discurso de contracultura, a

contracultura foi chamada de ingênua, romântica e utópica como uma maneira de dissipar aquela era, mas o senso hippie de que “nós podemos mudar o mundo” veio como um desejo em direção à autossuficiência e a crença na possibilidade, assim como foi em relação à plenitude do otimismo e da esperança jovem (MACFARLANE, 2007, p. 70).

MacFarlane também compreende contracultura como uma maneira de resistência a novas ideias de uma era moderna, um “sentimento de que a natureza selvagem está sendo suplantada pela modernização acelerada do sujeito” (MACFARLANE, 2007, p. 74) que começava a proliferar, a se desenvolver e a ser cada vez mais pronunciado naquele contexto. Essa percepção de natureza selvagem pode ser interpretada, da maneira que Farrell sugere, como uma tentativa de “distanciar [pessoas] de um estado de autorização e de uma economia capitalista” (FARRELL, 1997, p. 204). Estas pessoas acabarão por procurar comunidades nas quais elas possam, eventualmente, encontrar um senso de coletividade ou, como a análise presente neste texto deve mostrar, a presença de um *self* individual em locais distantes que não podem oferecer nada além de uma escapatória.

Nesse ponto, as narrativas que constroem imagens de inocência estavam sendo desenvolvidas nas bases da sociedade norte-americana a partir da premissa de escapismo e liberdade. Farrel oferece a ideia de que o espírito de liberdade nos Estados Unidos estava sendo absorvido não somente por mentes críticas, mas também por “jovens alienados submersos em práticas eufóricas de liberdade, enquanto a Guerra do Vietnam, protestos raciais urbanos e políticas de confronto (...) os empurravam para longe da pobreza espiritual da sociedade americana” (FARRELL, 1997, p. 204). William Herbert New, em *A History of*

Canadian Literature (2003), faz uma revisão de toda a Nova Literatura do Canadá periodizada nas seguintes categorias: *Mythmakers*; *Early Literature*; *Reporters*: Literatura até 1867; *Tale-Tellers*: Literatura até 1922; *Narrators*: Literatura até 1959; *Encoders*: Literatura até 1985; *Reconstructors*: Literatura do século XXI.

De acordo com W. H. New, a literatura canadense inicia-se com os *Mythmakers*, a literatura primordial forjada pelos povos originais e culturas de formação, passando, então, pelos diários de viagem (até 1867) dos *Reporters*, as literaturas dos *Tale-Tellers* (até 1922), na qual há preocupação em discutir uma espécie de reforma social, formas de resistência e estórias da natureza, os *Narrators* (até 1959), a qual pode oferecer (e ofereceu em algumas circunstâncias) um *background* excelente para esta pesquisa ao passo em que é possível perceber a relação entre romance canadense e a terra (espaço/local), literatura e a guerra, além de voz e ponto de vista. Por fim, é possível identificar o momento denominado por W. H. New como *Encoders*, a literatura até 1985, que parece contemplar com mais acuidade o período em que Robert Kroetsch escreve o objeto de estudo desta dissertação. Neste período, a literatura canadense parecia apoiar sua escrita em questões bastante pontuais envolvendo códigos de figura e sujeito, gênero, folclore e mitos. Esse momento é conhecido pela quantidade de artistas de grande relevância que produziu no Canadá. Enquanto na primeira metade deste período ensaístas e teóricos como Northrop Frye eram os grandes nomes da escrita canadense, a segunda metade abria espaço para romances e poesia. Dois campos específicos – ironia e estudos culturais – eram amplamente explorados por estes novos escritores. Entre os mais populares dentre tais escritores, é possível apontar a escrita de Margaret Laurence, Margaret Atwood e Leonard Cohen. Kroetsch, um dos mais importantes escritores pós-modernos na literatura do Canadá, direcionava sua escrita para a criação de uma fascinante combinação de elementos mitológicos com criticismo político. Para melhor entender a definição de criticismo político, recorro ao texto de Ian Shapiro, *Political Criticism* (1990), no qual o autor sugere que “a realidade pós-guerra de armas nucleares e Guerra Fria decisivamente sossegou qualquer fé utilitarista que possa ter restado na ideia [entre as pessoas] de que avanços técnicos pudessem, ao longo do tempo, oferecer a expectativa de transformar problemas morais em algo obsoleto” (SHAPIRO, 1990, p. 04).

Para Shapiro, por conta da problemática criada no cenário pós-guerra, pessoas em geral, na sua maior parte estudiosos, pensadores, filósofos e escritores, começaram a pensar e agir de maneira mais crítica considerando as dinâmicas das relações humanas. Para os estadunidenses, por exemplo, a década de 1960 foi um momento para novas considerações

sobre os seus fundamentos de relações políticas e o momento ideal para reflexões sobre alienação e opressão. Shapiro também aponta que para o povo dos Estados Unidos – assim como para muitos outros povos, aquele foi um momento de “inquietação urbana e de enfrentamento da pobreza em seus lares” (SHAPIRO, 1990, p. 04) e que naquele “período de intranquilidade crescente em relação à legitimidade americana, quando filósofos políticos e morais pareciam ter assumido um semblante mais ou menos tolo, ficou claro para muitos intelectuais que repensar o básico em termos de fundamentos morais de suas políticas era inescapável” (SHAPIRO, 1990, p. 05). Nesse sentido, em uma tentativa de rejeição dos padrões éticos e morais impostos pelas instituições políticas, o criticismo político – o qual pode assumir um papel semelhante ao criticismo literário se considerarmos a relevância política da literatura – foi disseminado pelo mundo inteiro como nova possibilidade de pensamento.

Kroetsch nasceu em Alberta em 1927 onde viveu, estudou e, em 1948, formou-se na universidade de Alberta, completando, mais tarde, seu mestrado no Middlebury College, em Vermont. Finalmente obteve seu Ph.D. fora do Canadá, na universidade de Iowa, no programa de Escrita Criativa patrocinado pelo governo do Canadá durante o *boom* do “nacionalismo cultural que rodeava o ano do centenário canadense” (NEW, 2003, p. 203). Kroetsch publicou seu primeiro romance, *But we are exiles*, em 1965, mas o seu trabalho mais popular de crítica está em sua trilogia “*Out West*”. O trio é composto do romance *Words of my roaring* (1966), *The studhorse man* (1969) e o objeto de estudo desta pesquisa, *Gone Indian*, publicado em 1973. A série de livros explora as ideias do mito no espaço canadense e, ao mesmo tempo, faz um grande esforço para criar criticismo em relação à maneira como o espaço é retratado na literatura tradicional canadense.

No romance de 1973, Kroetsch oferece ao leitor a possibilidade de acompanhar a trajetória de Jeremy Sadness – jovem estudante estadunidense – desde o momento de sua chegada ao Canadá até o seu completo desaparecimento. A jornada de Sadness e a tentativa de compreensão da sua própria identidade, narrada pela personagem a partir de relatos orais em um gravador de bolso, é mediada pelas palavras de seu orientador, o professor Mark Madham, que transcreve a saga do aluno. É na tensão hierárquica existente entre as duas personagens que é possível perceber a representação da natureza selvagem e a relação do espaço e do Outro com o discurso e com as narrativas da inocência das personagens principais do romance. Além de Sadness e Madham, a população da pequena Notikeewin e personagens

indígenas, como Daniel Beaver e sua família e o mitológico Grey Owl, figura histórica reconhecida por sua relação conturbada com a identidade nativa, dão o tom da relação assimétrica denunciada pelo autor de *Gone Indian* em um Canadá não tão silencioso como pode parecer.

Considerando os códigos previamente mencionados, o trabalho de Kroetsch, mesmo que lidando essencialmente com heterossexualidade, acaba por tocar questões “sociais, sexuais, formais e verbais” (NEW, 2003, p. 251), não ao acaso questões que serão exploradas através do desenvolvimento desta tentativa de percorrer os gélidos labirintos de vozes criados pelo autor. É interessante perceber que o romance de Kroetsch tem características únicas que foram marcas registradas do autor, que ficou conhecido pela sua ótima relação com a escrita e as estratégias pós-modernas. Ao der de antemão o modo como Kroetsch vai ser percebido ao longo desta dissertação, é válido apontar que Diane Tiefensee, em *The old dualities: deconstructing Robert Kroetsch and his critics* (1994), acredita que

claramente, a crítica não ortodoxa desconstrutivista/arqueológica de Kroetsch não leva em conta a indecidabilidade, mas ao invés disso, desvela para os canadenses uma meta-narrativa, uma Presença, uma literatura, uma identidade que supostamente nos falta. Para um exame mais minucioso dos meios pelos quais Kroetsch realiza essa dialética inversa, devemos considerar, de maneira aprofundada, os pressupostos dos quais sua teoria literária depende (TIEFENSEE, 1994, p. 86),

ou seja, suas estratégias e as questões de violência que seu trabalho denuncia. Sobre as estratégias de Kroetsch, que certamente o põem em um patamar distinto de outros escritores em relação ao romance escrito no Canadá no mesmo contexto que *Gone Indian*, Ann Munton, em *Robert Kroetsch and his Works* (1992), sugere que Kroetsch “é tanto um produto do mundo pós-moderno quanto das pradarias. [Sua escrita é] descontinuidade ao invés de unidade, colagem ao invés de cronologia linear, adiamento no lugar de respostas imediatas, continuação ao invés de conclusão – acima de tudo, *différance*” (MUNTON, 1992, p. 14). Desta maneira, de acordo com as características apontadas por Munton, o texto e a escrita de Robert Kroetsch relacionam-se de maneira direta com os pequenos e grandes universos nos quais o autor pode transitar, fazendo com que sua obra possa ser percebida como uma espécie de sincretismo literário, pairando entre o desejável pelo cânone e o inevitável confronto com o mesmo.

2.2. Fortuna crítica

Neste tópico, o conteúdo apresentado será organizado em tópicos temáticos para que seja possível construir uma revisão estruturada da literatura baseada na convergência dos pensamentos de diversos críticos de Robert Kroetsch, mais especificamente de *Gone Indian*, bem como assuntos relacionados a essa pesquisa como um todo. Esta revisão deve começar pensando no Norte como um novo espaço sendo explorado (A nova última fronteira), seguido por uma discussão acerca das questões de autenticismo – ou autenticidade (Autenticismo/autenticidade), das oposições binárias apresentadas ao longo da narrativa de *Gone Indian* (Dicotomias e a crítica), e finalmente uma discussão sobre o ponto de vista da crítica em relação ao problema da confiabilidade da narrativa (ou sua falta) no romance (Controle da narrativa e não-confiabilidade).

2.2.1. As novas últimas fronteiras

Uma das questões mais pertinentes para esta pesquisa é a questão que envolve o Norte canadense representado como uma nova última fronteira. Em “There’s no business like snow business: narrative voice in Robert Kroetsch’s *Gone Indian*” (1973), John Thieme aponta que o Oeste estadunidense não mais representa a extensão de uma fronteira desejada. Ao invés disso, o Canadá substituiu o Oeste dos Estados Unidos, que já não é mais representado como um lugar contemporâneo na América do Norte para exploração do novo, do intocado. A noção de Thieme do Canadá como uma nova última fronteira pode ser comparada à noção de *Far North*⁵, articulada por críticos como Aron Senkpiel, por exemplo. Em “From the Wild West to the Far North: literary representations of North America’s last frontier” (1992), Senkpiel indica que o Canadá, ainda hoje em dia, é considerado por muitas pessoas como um lugar de vazio, uma vasta área congelada que cruza a fronteira dos territórios ao Norte. De qualquer maneira, de acordo com Senkpiel, o Norte está ganhando espaço e a fronteira, que concede a característica exótica e selvagem ao espaço, está encolhendo como muitas outras fronteiras em um mundo globalizado. Os argumentos de Thieme e Senkpiel convergem com um dos ensaios de Leslie Fiedler, intitulado “Montana; or the end of Jean-Jacques Rousseau” em *An end to innocence* (1972), o qual discute questões da fronteira, noções sobre o nobre selvagem e o mito do Oeste Selvagem. Fiedler abre seu ensaio apontando que o movimento

⁵ Evitando uma tradução literal para o termo *Far North* que soe de maneira estranha em língua portuguesa, decidi manter o termo em língua inglesa ao longo da escrita desta dissertação, podendo, por vezes, utilizar alguma espécie de sinônimo para o termo sem que este perca o teor original no contexto em que é empregado.

romântico europeu na literatura é, provavelmente, uma das forças responsáveis por formatar Montana da maneira que ela se apresentava quando ele, Fiedler, veio do Leste, em 1941. Nesse contexto, Fiedler critica o conceito de Bom Selvagem de Rousseau, o qual chama de “a bela mentira” (FIEDLER, 1972, p. 132). Para Fiedler, a versão romantizada do nativo no imaginário estadunidense é uma maneira de evitar o sentimento de culpa em relação às consequências históricas do colonialismo. O autor divide a formação da fronteira de acordo com três momentos transicionais relacionados ao sentimento de culpa. Em primeiro lugar, um local de sobrevivência, livre de culpa, quase ingênuo; em segundo lugar, um local de sobrevivência atormentado pelo “vago sentimento de culpa no confronto da lenda do passado com a história real” (FIEDLER, 1972, p. 133); em terceiro lugar, finalmente, uma fronteira terciária e artificial, focada somente no seu próprio potencial e em propósitos comerciais baseados no mito do Oeste Selvagem e na versão romântica, idealizada e exotizada do sujeito nativo.

Nesse sentido, Fiedler demonstra que existe uma transformação virtual da fronteira que segue a criação contínua do mito do Oeste Selvagem. Baseado em suas experiências pessoais e suas observações, Fiedler descobriu que o desejo pelo novo era rentável para aqueles que estavam explorando o mito, e que por trás da exploração existia certa “inocência”, mas também “ignorância” (FIEDLER, 1972, p. 135) daqueles que estavam comprando suas entradas para uma idealizada terra dos sonhos. Montana por si só era possivelmente incapaz de perceber a sua própria face por conta da cortina de fumaça criada pela ideia mitologizada de fronteira.

Como alguns teóricos têm demonstrado, há constante substituição e, até certo ponto, renovação, dos mitos e das figuras míticas na história norte-americana (Fiedler, Atwood, Kroetsch, entre outros). Talvez, neste momento, o explorador do Norte seja uma das figuras mais significativas discutidas em termos de complexidade ideológica na literatura canadense. Mesmo que alguns críticos como Kroetsch e Atwood argumentem que o Canadá como um todo não pode ser lido como a última fronteira, o uso da ideia do Canadá como a nova última fronteira de Thieme, ao invés do termo *Far North*, pode ser compreendido como símbolo metonímico para nação.

Seguindo a ideia de Margaret Atwood em *Survival: a thematic guide to Canadian Literature* (1972), Senkpiel afirma que, considerando que o Canadá ainda precise definir seu território em termos de identidade, a questão mais pertinente a se fazer em primeiro lugar é

“onde é aqui?” para que então seja possível perguntar “quem sou eu?”. Assim que a questão do território é definida, a busca por identidade torna-se mais fácil de ser discutida. Além disso, Senkpiel oferece uma comparação entre o Oeste e o Norte como últimas fronteiras. O Norte é agora o que o Oeste foi em outro momento: um lugar a ser explorado, um cenário imaginativo, o espaço estadunidense para escapismo e para as descobertas de identidade individual onde o sujeito precisa encarar todos os tipos de situações estranhas e estranhamentos na natureza selvagem. Como demonstrado no contexto histórico apresentado neste texto, é possível compreender que Thieme, Senkpiel e Atwood concordam sobre a importância do espaço e do ambiente para a criação da identidade das personagens nativas, assim como do próprio romance canadense.

2.2.2. Autenticismo/autenticidade⁶

Em “The Grey Owl syndrome” (1995), Atwood sugere que tal síndrome, nomeada por conta de Archibald Belaney, cidadão britânico aceito e adotado pelos índios Ojibway e que viveu o resto de sua vida como Grey Owl, influencia não-nativos a agirem como o Outro, a buscar e assumir ou assimilar uma identidade que não é sua. Atwood oferece a ideia de que alguns exploradores da natureza selvagem canadense podem assumir comportamento similar ao descrito como síndrome de Grey Owl. O termo “síndrome”, de acordo com a definição oferecida pelo dicionário Oxford, consiste em um conjunto de sintomas que podem indicar uma condição diferente ou anormal. Neste sentido, o uso de tal termo é uma maneira de criticar a atitude de não-nativos, cujos esforços para tornarem-se a representação do Outro podem ser comparados a uma doença, a qual acaba por tornar-se uma espécie de agressão, especialmente em relação ao nativo. Da mesma maneira que Grey Owl, exploradores são dragados por concepções mitológicas da natureza selvagem canadense, o que acaba fazendo com que codifiquem não somente o ambiente em si, mas também a figura do nativo. Tais concepções no imaginário colonial, normalmente reduzem o nativo a uma extensão do seu próprio local de origem, o qual também é criado no imaginário eurocêntrico como uma vaga representação. Nesse sentido, tanto a imagem do local quanto a do nativo na mente do explorador sustentam a ideia de síndrome como noção de constructo, ao invés de uma indigenidade baseada em origem. Também é importante apontar que Rey Chow, em “Where

⁶ Optei, por vezes, pela utilização do termo “autenticismo” ao invés do corriqueiro “autenticidade” por ter encontrado os dois termos em textos estudados em língua inglesa. Nesse sentido, decidi manter autenticismo onde era aplicado e, ao mesmo tempo, não fazer qualquer maior diferenciação entre os dois termos, deixando para o contexto de cada um dos textos e de seus autores a referência e a preocupação com o teor geral do termo.

have all the natives gone?” (1994), por exemplo, acredita que “nativos são representados como imagens impuras e esse é o fato da nossa história” (CHOW, 1994, p. 141), mas isto não justificaria uma segunda representação, uma inversão de ordem que consiste em uma exposição dupla de uma situação que não deve ser perpetuada para evitar um *status* santificado para o nativo (CHOW, 1994, p. 141). Enquanto nesta dissertação o foco está em um trabalho com a problemática da representação, não há intenção de perpetuar ou criar inversões burlescas do papel do nativo no contexto desta análise.

Os ensaios de Thieme, Senkpiel e Atwood convergem no ponto de caracterização das personagens nativas e não-nativas no romance canadense contemporâneo. Para estes críticos, a natureza selvagem no Norte do Canadá parece ter o poder de transformar aqueles que exploram o seu suposto vazio em diferentes seres com características do sujeito aborígene. Ao invés do suposto vazio, o qual exploradores acreditam que irão encontrar, o que a maior parte dos invasores da natureza selvagem acaba por achar é a sua própria alteridade projetada no semblante do local, o que, como já mencionado anteriormente, é uma redução – que passa por uma expansão – do nativo, o Outro exótico.

Nos primeiros capítulos do romance, um de seus protagonistas principais, Jeremy Sadness, afirma que seu objetivo em ir ao Canadá é tornar-se Grey Owl, entretanto, de acordo com Atwood, Grey Owl, da mesma maneira que o Norte selvagem no imaginário de Sadness, é somente uma representação criada pela sua percepção eurocêntrica reducionista. O Norte selvagem, o suposto vazio, assombra o imaginário de Sadness até em seus sonhos mais profundos. Atwood argumenta que Sadness é muito honesto em admitir que ele quer “tornar-se índio”⁷, e sugere que ele acaba por superar sua síndrome de Grey Owl ao falhar em sua busca. Rodeado por tantas imitações, Sadness não tenciona nem ao menos ser um índio de verdade, mas a imitação de um, o que, para Atwood, parece ser o mais honesto dos desejos de Sadness, bem como sua mais verdadeira realização (ATWOOD, 1995, p. 55). Isso ocorre

⁷ Atwood discute a questão de quem qualifica o que é ou como é dada a identidade de um nativo (1995, p. 37); culturalmente, “para tornar-se um índio você deve viver a cultura” (1995, p. 37). “Tornar-se índio” como a possibilidade de participação na cultura do Outro sem ter, necessariamente, que “tornar-se nativo” é virtualmente impossível, já que ser nativo representa mais do que uma simples condição, mas um conjunto de requisitos para que seja possível pertencer ao universo de uma cultura qualquer que seja. Nos dois casos, não somente o não-nativo é afetado, mas também os nativos, no sentido de que é impossível mensurar a questão da autenticidade em um sujeito ou em uma cultura nas sociedades e no contexto contemporâneo. A morte de Jeremy é uma das possíveis narrativas de silêncio dentro do romance. Ele só é capaz de tornar-se quando desaparece, quando se vai. Contudo, Jeremy nunca se torna nativo por, mesmo depois de tudo, a ideia de nativo continuar existindo para o protagonista somente como representação. Atwood também aponta que seria mais fácil para um sujeito branco com “cabelos negros, um nariz aquilino e um bronzado, como Grey Owl”, tornar-se índio, do que tornar-se chinês ou africano (1995, p. 38).

quando, de acordo com Atwood, ao falhar em tornar-se Grey Owl, Sadness torna-se capaz de “matar seu eu branco”, para deixar sua antiga identidade – uma identidade marcadamente ocidental – para trás, sem render-se ao clichê da personificação do Outro. A percepção de Atwood em tal problemática deve ser discutida mais tarde neste texto, juntamente com a análise do romance e de suas personagens.

A opinião de Atwood sobre as realizações de Sadness é suportada por Arnold Davidson em “Will the real R. Mark Madham please stand up: a note on Robert Kroetsch’s *Gone Indian*” (1981). Para Davidson, o processo que guia Jeremy para sua morte pode sugerir a possibilidade de desaparecimento de um velho e mal sucedido Sadness de maneira que seja possível tornar-se outro ser humano, alguém similar à figura de Madham. No momento em que Jeremy compreende que falhou em sua busca para tornar-se um nativo, a personagem muda sua perspectiva e decide que a figura de Madham pode oferecer uma possibilidade de uma identidade mais segura. Madham deixou as pradarias canadenses ainda muito jovem para tornar-se modelo de sujeito colonizador. Ao rejeitar a si mesmo ao falhar em tornar-se Grey Owl, Sadness encontra a única possibilidade de escape para a sua liberdade no seu desaparecimento e reconstrução da mesma maneira que Kroetsch sugere que Madham teria feito. Nesse sentido, a estrutura com final aberto do romance nos oferece tanto a possibilidade de que Sadness possa ter se tornado parte do contexto nativo ou assumido a identidade do sujeito colonizador, da mesma maneira que seu professor.

Um dos principais argumentos de Atwood diz respeito à questão da voz do nativo na narrativa. Em seu texto “The Grey Owl syndrome”, a autora discute a problemática de escritores não-nativos se apropriando de ideias que eles acreditam ser parte do universo nativo autêntico. Atwood explica que alguns escritores nativos discordam da apropriação de suas ideias por escritores não-nativos. A partir de uma perspectiva diferente, alguns escritores nativos como Thomas King e Tomson Highway acreditam que, para eles é importante conhecer e explorar não só o seu próprio universo cultural, mas também ideias e perspectivas culturais de escritores não-nativos. Para estes, a questão se desenvolve para incluir outro ponto, talvez algo mais dramático: a questão de “quem qualifica o que é nativo?” (ATWOOD, 1995, p. 37). Atwood sugere que o que realmente importa é a consciência daquele que explora a área além das fronteiras conhecidas. Para ela “o projeto de longa data branco-em-índio” faz parte da cultura canadense, bem como “o desejo de ser nativo” (ATWOOD, 1995, p. 60). Desta maneira, enquanto alguns não-nativos canadenses mantiverem sua postura exploratória

e não respeitosa para com os nativos e em relação “[à]quela natureza selvagem com a qual eles vivem dizendo que se identificam” (ATWOOD, 1995 p. 60), será impossível resolver o problema da construção do Outro no universo canadense.

Em “The myth of authenticity” (1995), Gareth Griffiths discorre sobre o papel da mídia em estereotipar os povos indígenas, criando uma autenticidade idealizada ou, mais especificamente, “mitologizada e fetichizada” (GRIFFITHS, 1995, p. 238). Esta construção constitui uma versão unilateral da história, o que compromete a auto-narração de cada cultura indígena de acordo com a especificidade de seus próprios elementos culturais, comprometendo assim a sua legitimidade. Tal opressão cultural do Outro é um ato de violência, agravada pelo fato de que nem mesmo a resistência através do silêncio pode ser possível, uma vez que o silêncio em si é normalmente reduzido a uma marca do exótico, obliterando mais ainda as possibilidades de compreensão de questões de alteridade. Griffiths concorda em seu texto com Michael Taussig, para quem o opressor teme a estória (assim como a história) do Outro. Para ambos os autores, esse medo é a principal causa de atos de violência do opressor em relação aos povos indígenas. Griffiths explica que “as possibilidades de discurso subalterno são contidas pelo discurso do opressor”, que constitui um ato de violência, uma vez que descreve o nativo como autêntico ou selvagem (GRIFFITHS, 1995, p. 238). O ato violento de silenciar o Outro é descrito não só metafórica e politicamente sobre fatos históricos, mas também com termos físicos, tais como a brutalidade de cortar a língua dos nativos com a finalidade de impor silêncio.

A questão da autenticidade em relação ao personagem Jeremy Sadness também é discutida, embora brevemente, no ensaio de John Clement Ball “Framing the American abroad: a comparative study of Robert Kroetsch's *Gone Indian* and Janet Frame's *The Carpathians*” (1994). Ball comenta que a busca de Sadness para tornar-se um nativo é ironicamente baseada em uma figura que não é um verdadeiro indígena. No entanto, para Sadness, Grey Owl é o nativo mais autêntico que pode existir. Assim, para Ball, mas não para Atwood, a busca de Sadness constrói uma narrativa falsa, uma farsa, baseada na ideia romântica gerada pela figura de Grey Owl, arbitrariamente comprovada (ou melhor, narrada) para parecer a figura nativa mais verdadeira, já que a alteridade de Belaney não mata animais. Ball destaca que “os estereótipos brancos de identidade e filosofia indígena acabam por tornar a versão branca e inautêntica do nativo ainda mais verdadeira do que a autêntica experiência indígena, que envolve o ato de matar” (BALL, 1994, p. 46) animais. Assim, a narrativa falsa

produzida por Sadness é um produto da sua compreensão arbitrária do outro, da leitura de uma figura estereotipada.

Em “Unhiding the hidden” (1995), Kroetsch discute a tensão entre autenticidade e aparência, referindo-se a este último termo como o ato de parecer exatamente como qualquer outra coisa ou outra pessoa, ou, nas próprias palavras de Kroetsch, “uma língua, dentro de uma literatura, que parece ser autenticamente sua, e não um empréstimo” (KROETSCH, 1995, p. 394). Kroetsch lembra que para a maioria dos escritores canadenses, ser autêntico significa trabalhar com uma linguagem própria e não com algo emprestado de outra cultura. De qualquer maneira, se a linguagem canadense é influenciada pela experiência norte-americana e britânica, argumenta o escritor, é impossível garantir a impermeabilidade da linguagem que alguns escritores canadenses valorizam tanto.

Kroetsch oferece a noção de “desinventar o mundo” e explica que “na ficção canadense contemporânea os principais escritores resolvem o paradoxo – a tensão dolorosa entre a aparência e a autenticidade – pelo processo radical de desmitificar os sistemas que ameaçam os definir” (KROETSCH, 1995, p. 394). Para exemplificar o funcionamento da questão da desmitologização ou da desinvenção, Kroetsch usa o romance de Margaret Atwood, *Surfacing* (1972). Nele, a personagem feminina sem nome retorna à sua terra e tenta experimentar o autêntico, o que pode ser entendido da mesma forma que a busca de Sadness no romance de Kroetsch: um processo de enraizamento, de encontro com uma velha civilização que está escondida, disfarçada, camuflada. Do mesmo modo que em *Gone Indian*, a única maneira de encontrar autenticidade, tornar-se autêntica, para o personagem de Atwood em *Surfacing*, é ter contato com a natureza selvagem e sua presumida característica e capacidade reveladora. Isto está intimamente relacionado ao conceito de desvelar o oculto de Kroetsch onde, considerando que o novo subjuguou o velho, é importante para o sujeito experimentar o processo de explorar a construção do mundo para reafirmar verdades há muito perdidas.

Em “Kroetsch’s fragments: approaching the narrative structure of his novels” (1992), Martin Kuester também conecta a questão narrativa de uma autenticidade impossível à postura pós-moderna em geral, e particularmente, à postura de Kroetsch (Kroetsch é conhecido como “Mr. Postmodern”⁸) de desconstruir narrativas para produzir ou recriar um

⁸ Esta é a referência de Kuester para a definição de Hutcheon sobre Robert Kroetsch como escritor. Ver também Linda Hutcheon, 1988, p. 160.

discurso subversivo. Kuester termina seu ensaio sugerindo que a forma pós-moderna com que Kroetsch escreve seus textos garante uma nova postura característica de compreensão do mundo, e, mais especificamente, da literatura. De acordo com Kuester, se a percepção de Kroetsch é de que a narrativa tradicional baseada na questão do autenticismo não é mais eficaz, o seu trabalho deve procurar desmistificar narrativas através de um código não-tradicional.

John Ball tem uma ideia semelhante no seu ensaio “Framing the American abroad”, no qual ele diz que em *Gone Indian*, Sadness é capaz de desinventar-se e absorver identidades de Outros. Para Ball, Sadness só é capaz de fazer isso ao rejeitar a sua linguagem, silenciando a si mesmo. Em “The carnival of Babel: the construction of voice in Robert Kroetsch’s ‘Out West’ triptych” (1989), Ball reforça essa hipótese ao escrever que o romance de Kroetsch apresenta um personagem que precisa perder a sua identidade para que seja possível ser renomeado no final do texto, bem como para encontrar sua alteridade. Ball chama esse fenômeno de “processo de limpeza de página” (BALL, 1989, p. 45), um processo de apagamento no qual Sadness precisa experimentar outras identidades (Roger Dorck, o Rei do Inverno, Grey Owl), de modo a encontrar o seu próprio Eu (BALL, 1989, p. 45).

2.2.3. Dicotomias e a crítica

Até agora, é possível notar que a poética de Kroetsch de desvelar o oculto tem sido relacionada ao que é feito de crítica aos tópicos de oposição binária, tais como aqueles determinados pela narrativa eurocêntrica de autenticismo, especialmente em relação à construção da alteridade no Canadá. Assim, críticos como Senkpiel, Thieme, Ball e outros deverão compreender que independente do estilo individual de escrita de Kroetsch, o autor alia e põe em encontro, de maneira desafiadora, questões culturais com as grandes narrativas eurocêntricas baseadas em binarismos clássicos, tais como civilização/barbárie, cultura/natureza, tradição/identidade e assim por diante.

A crítica ao eurocentrismo e seu legado nas Américas é encontrada de maneira subjacente em grande parte dos comentários e textos sobre Kroetsch (e especialmente em *Gone Indian*). Neles se pode ver que regularmente o autor, ao mesmo tempo, usa e deturpa oposições binárias na sua escrita, na maioria das vezes em seus romances escritos entre 1966 e 1973, respectivamente *The words of my roaring* (1966), *The studhorse man* (1969), e *Gone Indian* (1973). Em “The carnival of Babel”, por exemplo, Ball identifica tal estratégia e

acredita que os pares que criam as oposições binárias necessitam um ao outro, não para que permaneçam estáveis, mas para que possam ser dissociados em um determinado momento para criar o caos ao desinventar o mundo, assim como para redefinir, recriar e reinventá-lo. Por essa perspectiva, o uso ostensivo de oposições em textos de Kroetsch pode ser compreendido, como Ball argumenta, como uma maneira de problematizar o ponto de vista narrativo e obliterá-lo, mais do que, de fato, reforçar a distinção entre verdade e ficção na estória de Madham sobre Sadness.

Ao explicar uma das dualidades de Kroetsch (cavalo/casa), Ball cita uma passagem de “Death is a happy ending: a dialogue in thirteen parts (with Diane Bessai)” (1978), na qual Bessai explica que o Canadá precisa dessas dualidades, e que "por trás da multiplicidade de teorias da literatura canadense, há sempre o padrão de opostos igualmente combinados" (BALL, 1978, p. 07). Apesar de oposições binárias serem bastante visíveis e constantes em Kroetsch, essa possibilidade de ter diferentes interpretações através do silêncio como voz narrativa é a maneira que Kroetsch encontra para fazer com que as oposições se choquem. O colapso destes binários, sem pensar em o quanto podem ser elaborados ou não, é o que torna possível a história do Outro, a versão silenciada subtraída da oposição entre a narrativa de Madham (sua história) e uma outra narrativa, a história não escrita. É uma maneira de desfazer, desconstruir, a fim de ser capaz de refazer ou reconstruir de forma diferente.

Em “Will the real R. Mark Madham please stand up” (1981), Arnold Davidson afirma que a dicotomia mais importante reside no confronto de Jeremy Sadness com seu professor Mark Madham. O verdadeiro Madham compartilha a mesma perspectiva de Sadness sobre o nativo e a natureza selvagem do Canadá. As dicotomias são muito claras no romance: vida/morte, sucesso/fracasso, aluno/professor (absolutamente central para este estudo) e assim por diante. Embora Davidson acredite na importância destas dualidades, seus escritos são focados na oposição binária entre o velho e o novo. Davidson afirma que essas oposições são “opostos combinados” e não apenas “oposições binárias” (DAVIDSON, 1981, p. 136), que também podem ser encontrados em todos os textos de Kroetsch, mas não com o mesmo valor expressivo da combinação binária, exclusiva e mais elaborada. Como exemplo das “velhas dualidades”, Davidson menciona “a antiga oposição entre juventude e velhice, um dispositivo de estruturação que data, pelo menos, da Nova Comédia Grega, mas ao qual Kroetsch ainda dá algumas novas formas particulares” (DAVIDSON, 1981, p. 136). Além disso, a fusão dessas duas personalidades, do professor e do aluno, leva a uma “dupla exposição turva [em

que] cada homem, parcialmente capaz de expor as limitações do outro (...) parcialmente é bem sucedido ao expor algo de suas próprias limitações” (DAVIDSON, 1981, p. 136).

Mesmo que alguns críticos concordem em assumir que a existência de oposições binárias é uma das características mais marcantes de Kroetsch (Senkpiel, Ball, Kuester, Davidson e outros), J.R. Snyder afirma que, além de existirem dezenas de simplificações absurdas das oposições binárias de Kroetsch, há também a problemática da interpretação errônea de suas dualidades. Em “A map of misreading: gender, identity, and freedom in Robert Kroetsch’s *Gone Indian*” (1993), Snyder considera que a maior parte dos críticos segue a mesma lógica ao dissertar sobre o trabalho de Kroetsch: “críticos da ficção de Kroetsch e, particularmente, de *Gone Indian*, similarmente perpetuam o binarismo repressivo do qual suas personagens tentam escapar. Suas personagens são amaldiçoadas a carregar uma visão existencial dicotômica e os críticos, da mesma maneira, tendem a cair nas armadilhas desta visão (SNYDER, 1993 p. s/n⁹). Snyder também tece comentários acerca do aspecto bastante particular da simplificação reducionista destas dualidades, as quais, em sua opinião, acabam por posicionar todas as personagens do romance no mesmo patamar:

as respostas da crítica tendem, similarmente, a simplificar a complexidade, ambiguidade e natureza indeterminada da maior parte das personagens no livro, tanto masculinas quanto femininas. Poucas personagens no romance são o que parecem ser e ainda menos personagens continuam consistentes ao decorrer da narrativa (SNYDER, 1993 p. s/n).

Nesse sentido, Snyder aponta Carol Sadness como exemplo: ela é muito mais complexa do que a maneira como é lida pelos críticos e por leitores comuns. De acordo com Snyder, críticos normalmente acabam por ler as personagens femininas de Kroetsch de maneira estereotipada, deixando para trás a ideia de que o texto serve exatamente para expor a maneira como estes estereótipos realmente são apresentados e como se desenvolvem. Snyder usa Kroetsch como exemplo para argumentar que o papel de homens e mulheres na ficção canadense é mais complexo do que as velhas dualidades às quais estas personagens são normalmente reduzidas. A premissa de Snyder é de que Kroetsch problematiza tais dicotomias ao torna-las cada vez mais visíveis por exposição, não simplesmente afirmando estas oposições binárias. Para Davidson, da mesma maneira que para Snyder, a oposição binária mais importante está contida na relação complexa entre Madham e Sadness, mais

⁹ O texto original de Snyder, publicado em *Studies In Canadian Literature / Études en Littérature Canadienne*, número 18, não possui numeração no formato acessado.

especificamente nos seus papéis como narradores e na maneira como a narrativa é dividida em oralidade e escrita.

2.2.4. Controle da narrativa e não-confiabilidade

Todos os críticos estudados até este ponto desta pesquisa argumentam que Madham controla as duas narrativas que se intercalam e se sobrepõem – a sua própria e a de Sadness. Considerando que Madham tem o controle sobre a narrativa de uma maneira mais ampla, o professor é capaz de usá-la em seu próprio favor, como o faz, de fato, ao silenciar a voz narrativa de Sadness.

Para Ball, em “The carnival of Babel”, a não-confiabilidade da narrativa está presente em todas os três romances da trilogia do autor de *Gone Indian*. Ball compreende que as personagens de Kroetsch tendem a ser nada confiáveis, assim como o próprio autor dos romances enfatiza. Em uma entrevista, Kroetsch explica que seus narradores são pessoas reais e que, em geral, pessoas reais não são confiáveis. Para Ball, considerando que a falta de confiabilidade mina as narrativas tradicionais, ou as grandes narrativas, é possível assumir que a não-confiabilidade, da mesma maneira que o silêncio, é uma estratégia que Kroetsch utiliza para subverter a escrita tradicional e a história oficial.

Em “Framing the American abroad” (1994), Ball compara a figura histórica do explorador Cristóvão Colombo ao semblante de Sadness no romance de Kroetsch, especialmente baseando-se na premissa de que ambos dividem características por serem controlados por uma espécie de força maior. Enquanto Colombo é supostamente controlado pelo Império, Jeremy Sadness é controlado por Mark Madham. Mesmo que Madham tenha o poder sobre a narrativa, Ball sugere que o professor não é capaz de controlar Sadness como agente-explorador, já que “para Madham, ao pensar no enquadramento, assim como para nós, Sadness só existe como texto, narrativa. Madham transcreve, edita e critica as fitas nas quais Sadness reporta suas experiências” (BALL, 1994, p. 02). Kuester concorda com Ball em relação ao problema da não-confiabilidade da narrativa e levanta questões sobre a maneira como Madham organiza na narrativa as palavras e as gravações em fitas de seu pupilo. Por Madham ser a personagem que envia (ou incentiva a ida de) Sadness para o Canadá por conta de seu interesse na esposa de seu aluno, Carol Sadness, o professor organiza fragmentos da fala e do discurso de Sadness de maneira arbitrária e acaba por criar um terceiro discurso, que não é nem seu, nem de seu aluno, mas uma variação distorcida e deturpada que oferece a

tônica do romance. Thieme, confirmando as questões apontadas por Kuester e Ball, critica a narrativa autoritária de Madham, sugerindo que pode ser considerada não-confiável por sobrepor-se integralmente ao outro narrador, sendo de Madham a palavra final e a transcrição das fitas, fazendo com que o leitor menos atento acredite que exista, na divisão da narrativa, alguma igualdade, já que é fácil compreender que os dois narradores dividem-se em turnos para narrar o romance.

De fato, Madham e Sadness são responsáveis por duas vozes muito diferentes que interagem como em um diálogo dentro da narrativa, mas sem nunca estarem presentes lado a lado ou frente a frente. Enquanto a voz de Sadness é representada como a de um jovem estudante contando sua história de maneira oral em um gravador de fitas, a voz de Madham é representada como de um acadêmico maduro, canônico, capaz de mediar a narrativa de Sadness através da escrita. Thieme argumenta que as duas principais narrativas são parte de um sistema polifônico de narrar, no qual “um labirinto de vozes” (THIEME, 1989, p. 207) – como o próprio Kroetsch o chama (NEUMAN e WILSON, 1982) – é construído.

André Peyronie escreve sobre a história e a importância da figura do labirinto através das eras e dentro de diversas narrativas no seu capítulo “The Labyrinth”, em *The companion to literary myths, heroes and archetypes* (1996). Peyronie descreve o labirinto como “uma imagem de múltiplas significações”, no qual (e com o qual) o sujeito pode, ou não, criar uma conexão (e normalmente a conexão é feita) com o mito grego de Teseu (PEYRONIE, 1996, p. 685). O autor afirma que o labirinto é, de maneira geral, uma imagem mental não relacionada a “qualquer protótipo arquitetônico”, no qual um tema explícito pode ser evocado (PEYRONIE, 1996, p. 685). Peyronie também esclarece o termo (assim como a figura) labirinto não é somente encontrável em situações míticas, mas, de maneira filosófica, como em trabalhos de Platão e pode ser conectado à ideia de perda de direção ou direcionamento ou, em outras palavras, à perda da razão (PEYRONIE, 1996, p. 686). Além disso, o labirinto literário, aquele apresentado em trabalhos modernos de literatura, tem conexão bastante rígida com o uso de palavras e línguas (PEYRONIE, 1996, p. 714).

Kroetsch, em *The lovely treachery of words* (1989), ao discutir “Disunity as unity: a Canadian strategy”, afirma que na literatura canadense as histórias presentes, que o autor identifica como meta-narrativas, constituem o alicerce para a compreensão de algumas narrativas particulares dentro de uma cultura (KROETSCH, 1989, p. 21). Ao mesmo tempo, Kroetsch oferece a ideia de que as meta-narrativas são parte de uma construção canadense de

narrativas e sugere que estas meta-narrativas conseguem manter seu valor justamente por não estarem presentes e contidas no centro, em posição central, questão identificada como estratégia canadense de sobrevivência (KROETSCH, 1989, p. 23). Uma das ideias principais de Peyronie sobre a figura do labirinto oferece sustentação ao que é compreendido como a importância da narrativa descentralizada, excêntrica (fora do centro) no contexto da literatura do Canadá e, conseqüentemente, no trabalho de Kroetsch. Peyronie diz o seguinte:

não há motivo (...) para encontrar o centro, ou, inclusive, o final. Nós não estamos envolvidos [no labirinto] da mesma maneira que estamos com a linguagem e no mundo – os quais são, ambos, finitos e infinitos e, todavia, não inteiramente, já que a fala é a linguagem usada por um orador e, neste caso, torna-se cada vez mais pobre e exausta à medida em que o orador se degenera e se desgasta. Enquanto ele, o orador, está falando, no entanto, estamos com ele e vivos. Desta maneira, vamos esperar que o desempenho dure um pouco mais, para que no final do miserável labirinto de palavras, seja possível nos depararmos com o encontro iminente da morte nas profundezas do silêncio (PEYRONIE, 1996, p. 714).

De acordo com esta percepção, o labirinto, que pode ser lido como uma figura repleta de dicotomias, entre elas a relação entre finito e infinito, está sendo comparado com a linguagem. Ao mesmo tempo em que tal percepção sustenta a ideia de um labirinto de palavras, em um primeiro momento parece rejeitar a possibilidade de silêncio. Contudo, em uma análise mais profunda do significado de silêncio, é possível assumir que a figura do labirinto apresentada reforça a ideia de que as meta-narrativas podem existir no silêncio ou na ausência de narrativa. Nesse sentido, Kroetsch delibera em consonância ao pensamento de Bakhtin, e, como Thieme argumenta anteriormente neste mesmo tópico, a meta-narrativa canadense torna-se estratégia de sobrevivência em um possível labirinto polifônico no qual o sujeito responsável pelo discurso, o orador, deve permanecer polifônico (THIEME, 1989, p. 207); em outras palavras, assumir diferentes possibilidades de discurso em um único discurso ou até aceitar as diferentes possibilidades de narrativa ou meta-narrativa fora da realidade dos textos canônicos e das verdades das grandes narrativas.

3. EU QUERO SER GREY OWL

Entre todas as vozes no labirinto pessoal de Sadness, quem sabe o eco da voz – ou o silêncio – da figura mítica de Grey Owl seja o mais significativo e intrigante discurso no âmbito desta pesquisa. Em primeiro lugar, pode ser importante explicar quem é Grey Owl, figura controversa que serve de guia para Sadness ao longo de sua jornada. Nascido em 1888, Archibald Stansfeld Belaney tem suas origens em solo britânico. Archibald Belaney foi aceito e adotado pelas *First Nations* canadenses, mais especificamente pelos *Ojibwa*, grupo no qual passou alguns anos de sua vida e do seu desenvolvimento como parte dos povos nativos do Canadá. Keith C. Heidorn, autor de “Man of the last frontier: the story of Grey Owl” – um pequeno artigo sobre a vida de Archibald Belaney, afirma que a “estória de Grey Owl é tão misteriosa na verdade quanto na ficção” (HEIDORN, 2001, p. 18). Belaney deixou os cuidados de sua família somente quando fez dezoito anos e decidiu ir até a última fronteira para buscar uma direção para sua vida. Tomado pelo desejo de compreender o desconhecido e a grande natureza selvagem, Belaney tornou-se um *trapper* e, em seguida, um *ranger* no território canadense. Durante toda sua vida, Belaney publicou diversos artigos e alguns livros, dentre os mais importantes *The men of the last frontier* (1931), *Pilgrims of the wild* (1934), *The adventures of Sajo and her beaver people* (1935) e outros, tornando-se muito conhecido por suas palestras e discursos acerca de questões ambientais e dificuldades encontradas por comunidades nativas do Canadá. Durante o período da Grande Guerra, Belaney retornou para a Europa para defender sua terra natal. Heidorn também aponta que após ser exposto a experiências traumáticas e danos físicos no campo de batalha, Belaney foi dispensado e recebeu baixa do exército, rumando novamente para o Canadá.

Por ter presenciado a crueldade da guerra, Belaney mudou dramaticamente em termos de pensamento, assumindo por completo uma identidade nativa – “Wa-Sha-Quon-Asin”, ou “Aquele-que-voa-pela-noite”. Grey Owl mergulhou tão fundo em sua nova identidade assumida, que para algumas pessoas tornou-se impossível perceber seu *background* europeu não só em termos culturais, mas também em seu aspecto. Como já apontado, a figura de Grey Owl é extremamente enigmática. De um ponto de vista pós-colonial, é possível ler Grey Owl como uma construção antitética de um momento histórico propício para sua criação, sendo fácil visualizar a dualidade e a antítese do colonizador e do colonizado na mesma moldura humana. Em termos práticos, Grey Owl precisou negar sua existência como Archibald Belaney para que fosse possível existir e sobreviver como Aquele-que-voa-pela-noite, ou,

como Heidorn sugere, “Archie Belaney, para todos os efeitos, morreu e nasceu novamente como um homem da natureza selvagem canadense, do grande vazio” (HEIDORN, 2001, p. 19). Durante o seu processo de reconstrução, seu renascimento, “o ódio do mundo do homem branco tornou-se indiferença” (HEIDORN, 2001, p. 19), o que pode ter criado a impressão mais comum, aquela que desenha o Nobre Selvagem com louvor, em sua figura. Em última instância, Grey Owl foi o maior explorador dentre os exploradores; alcançou e penetrou com êxito a última fronteira. Tornando-se parte dos *First Nations* em território canadense, Belaney conseguiu vivenciar a mais intensa experiência em termos de conquista. É possível imaginar que todo o processo de transmutação, o ritual de tornar-se nativo, é algo transcendental que permite que a essência do sujeito que passa por tal experiência ocupe a posição de um nativo verdadeiro, mesmo que este sujeito seja, de fato, um britânico nascido e criado, e possua todas as características básicas inerentes ao ímpeto colonial. Contudo, a possibilidade de alternar sua nacionalidade europeia com sua identidade indígena etérea oferece a Belaney a chance de ser, tecnicamente, superior aos povos originais do Canadá. Ser tecnicamente superior, nesse contexto, não significa ser melhor que qualquer outro sujeito britânico ou indígena, mas ter a possibilidade de experimentar dois universos de maneira bastante íntegra, tanto em âmbito político quanto físico e, quem sabe, espiritual. Não é por acaso que Kroetsch escolheu Archibald Belaney para satisfazer a fantasia do Outro de Sadness. A trajetória do protagonista na narrativa é tão similar quanto é possível ser ao que é possível saber da história de Grey Owl.

Albert Braz, em “The white indian: Armand Garnet Ruffo's Grey Owl and the spectre of authenticity”, publicado no *Journal of Canadian studies* em 2002, diz que, “superficialmente, a história de Grey Owl é basicamente sobre auto-transformação, uma história acerca de um indivíduo com habilidade para moldar nada menos que sua própria identidade étnico-racial” (BRAZ, 2002, p. 172). Contudo, tal auto-transformação parece ser bastante problemática, já que o sujeito que emerge desta simbiose, desta mutação, não é Outro, mas não é Eu. Ainda para Braz, “até críticos com sérias ressalvas sobre a fixidez da identidade grupal ou individual ficam confusos quando estas fronteiras são transpassadas, não por minorias, mas por membros da sociedade dominante” (BRAZ, 2002, p. 172), como no caso de Grey Owl e, da mesma maneira, no caso de Jeremy Sadness, que apesar de não ser cidadão britânico, europeu, faz parte de uma estrutura neocolonialista estadunidense. Apesar da história de Grey Owl ter valor sentimental para Sadness por estar presente em seu imaginário de infância por conta de leituras realizadas naquele período de sua vida, de

maneira geral, “a história de Grey Owl, é claro, continua tópica porque ele [– Aquele-que-voa-pela-noite,] está tão profundamente envolvido com uma grande parte das questões mais sensíveis nas sociedades coloniais, especialmente em questões de cidadania e apropriação de voz” (BRAZ, 2002, p. 172).

Em “St. Archie of the Wild: Grey Owl’s account of his ‘natural’ conversion”, publicado em *Other selves: animals in the Canadian literary imagination*¹⁰ (2007), Braz argumenta sobre a importância histórica da figura de Grey Owl. Para o crítico, não só a relação de Grey Owl com a questão do ambientalismo ofereceu material para debates consistentes e para reflexão acerca da preservação da natureza, mas a questão da identidade que Archibald Belaney carrega em sua subjetividade a partir do momento de sua metamorfose também é muito valiosa enquanto estudo histórico, principalmente no âmbito do estudo da questão da autenticidade, proposto por esta dissertação. Braz compreende que Grey Owl é lido tal qual uma grande fraude por uma porção generosa da crítica que o estuda, não meramente remetendo a uma espécie de fantasia indígena, mas como um disfarce e uma perversão daquilo que mimetiza, ou, ainda, como um dos maiores impostores existentes em terras canadenses (BRAZ, 2007, p. 208). Contudo, mesmo com uma percepção bastante negativa da crítica contemporânea, para Braz não parece razoável debater Grey Owl, identidade e autenticidade com tanto fulgor e com tanta rispidez, principalmente considerando que essas questões são debatidas por um novo viés através do qual a hereditariedade não significa, de modo geral, autenticidade. Braz aponta que

a ideia de um impostor pressupõe a existência de uma identidade autêntica, sendo apenas concebível relacionada ao sujeito completamente transparente. Além disso, por conta da ubiquidade das teorias de hibridismo atuais, seria possível imaginar que os denegridores de Grey Owl seriam mais receptivos à noção de identidade transcultural (BRAZ, 2007, p. 208).

É interessante ressaltar que a escrita de Kroetsch tem um tom bastante paródico, com a utilização da ironia constantemente ao longo do romance. Nesse sentido, no que diz respeito ao tópico das identidades transculturais, não parece que o autor de *Gone Indian* tenha deliberadamente levantado tal questionamento, principalmente considerando o contexto do seu momento de escrita, mas, sem dúvida, há uma preocupação positiva em relação ao desenvolvimento de Sadness como sujeito transcultural, uma figura capaz de ser parte de um

¹⁰ Editado por Janice Anne Flamengo.

ritual de sincretismos culturais que se desenrolam junto com sua capacidade de compreender o Outro ao longo do romance.

Sobre a relação de Grey Owl com a morte de animais, Braz identifica que o *trapper* nunca perdeu integralmente, nesse sentido, seu ímpeto não-nativo. Apesar de crer que o ato de matar uma criatura pudesse não ser o mais justo ou sensato no ambiente em que se encontrava, Grey Owl acreditava que a morte digna de um animal, para consumo integral do que seu corpo poderia oferecer, não constituía uma grande problemática. As mutilações, caça desenfreada e incompetente e a relação assimétrica e desnecessária entre o homem e a natureza eram, então, os fatores que representavam a real preocupação de Grey Owl. Em *Gone Indian*, Sadness acredita na pureza mítica da relação de Grey Owl com a natureza, de sua simbiose com o ambiente e na autenticidade que essa relação oferece ao seu herói. Sadness é convicto sobre a incapacidade de Grey Owl de fazer qualquer tipo de mal, de gerar dano aos seres ao seu redor. Daniel Beaver, ao resgatar Sadness de uma surra por ser confundido com um nativo, comenta ter conhecido Grey Owl e oferece ao protagonista a ideia de que, certa vez, a metamorfose nativa de Archie Belaney teria matado um homem em uma briga:

“Ele era um bom lutador”, Daniel explicou. “Uma vez ele matou sozinho um homem em uma luta”.

“Ele matou a si mesmo”, eu sussurrei. Eu não ousava flexionar um músculo sequer. “Ele matou Archibald Belaney. E então se tornou Grey Owl”.

“Eu nunca ouvi nada sobre isso”, disse Daniel. “Mas uma vez ele matou um homem. Outro homem. Grey Owl era rápido com a faca. Ele gostava de beber. Ele gostava de mulheres”.

Eu não falei nada.

“Ele era um pouco como você”, adicionou o índio.

“Você não o conhecia”, eu disse em voz alta, defendendo Grey Owl. Ninguém podia dizer uma coisa dessas sobre meu homem da fronteira. Meu guia.

“Eu o conheci nos arbustos. Ele era bravo como você. Ele lutava contra o homem branco”. O índio esperou. Eu não falei coisa alguma. “Mas quando ele ia para a cidade, às vezes ficava selvagem” (KROETSCH, 1999, p. 106).

A ideia de que seu herói pudesse ter qualquer traço diferente daqueles idealizados na sua alteridade romantizada fazia com que Sadness ficasse completamente desiludido e desconcertado. A aceitação da possibilidade de Grey Owl ter matado qualquer criatura, especialmente outro homem, seria um atestado completo da falta de autenticidade do

britânico-nativo. A negação de Sadness é clara e óbvia, já que Grey Owl é a estereotipação pela qual o nova-iorquino tem apreço, a representação almejada para si, objeto de sua busca no grande Norte. Contudo, para Beaver, um indígena “autêntico”¹¹, não parece haver qualquer problemática no fato narrado, o que faz com que a dúvida suplantada no pensamento de Sadness relacionado ao seu modelo seja ainda mais complexa e difícil de ser resolvida.

Ainda sobre a questão dos animais, da natureza e do ato de matar, ao longo do romance de Kroetsch é possível verificar que Sadness busca relacionar-se de maneira mística com as criaturas da indumentária mítica e da fauna canadense. O búfalo, por exemplo, está presente em grande quantidade de passagens e nos sonhos e devaneios da personagem. Além disso, a tentativa de diálogo com uma gralha ao perder-se na vastidão gélida da corrida na neve indica o quanto tal contato exacerbado faz sentido para Sadness e para sua imersão no Canadá na tentativa de apagar sua identidade e encontrar um Outro que deve ser semelhante ao seu ícone mais honesto – “Aquele-que-voa-pela-noite”. Para Braz, Grey Owl doutrina uma consciência capaz de fazê-lo parar de matar qualquer animal, ainda que não julgue ou oponha-se por completo ao fato de existirem sujeitos que utilizem a vida animal como forma de sobrevivência ou de lucro. Contudo, como resolve abdicar de suas habilidades de *trapper*, de caçador, Grey Owl precisa dedicar-se a algum outro tipo de atividade para que seja possível sobreviver. É interessante perceber que, ironicamente, a escrita – se vista como habilidade tipicamente ocidentalizada – é a saída que Grey Owl encontra para seu sustento, de sua esposa e de sua colônia de castores.

Considerando sua escrita, para Braz, ao mesmo tempo em que passa a ser uma forma de conseguir angariar fundos para sua sobrevivência sem precisar dedicar-se à caça, a maneira como Grey Owl escreve seus primeiros textos faz com que sua autenticidade seja posta em cheque por editores. Braz afirma que, ao escrever em inglês, “a fluidez e a fluência de sua linguagem levantaram algumas questões sobre seu passado, o que Grey Owl admitiu quando, em trabalhos futuros, mudou sua linguagem, conscientemente, para uma linguagem mais coloquial” (BRAZ, 2007, p. 221). A experiência da escrita é complexa para Sadness, incapaz de finalizar sua tese. Nesse sentido, a ironia da veneração do mito de Grey Owl põe-se em mais uma instância: a escrita de Grey Owl, que influenciou Sadness desde sua infância, é substituída pelo protagonista do romance por um gravador, já que a experiência da oralidade parece soar mais autêntica.

¹¹ O uso de aspas, nesse caso, não sugere descredibilidade na autenticidade, na hereditariedade de Beaver, nascido indígena e criado no Canadá, mas sim do termo em si.

A desconstrução do mito é, à primeira vista, a impossibilidade de que Sadness reconstrua ou encontre sua identidade. Contudo, a verdade, que é insuportável, torna-se em seguida um agente do estranhamento. É necessário, para a personagem, mesmo que a partir de uma narrativa forjada e em um mito discutível, a desconstrução da farsa, fazendo com que, pelo menos por um momento, haja reflexão e descoberta. Lee Maracle, em “Oratory on oratory” (2007) considera que

[p]ara os *First Nations*, o estudo [como forma inspiradora, de reflexão, capaz de transformação social e de racionalização das condições opressivas] é direcionado àquilo que não é visto, o que não se sabe, o que tem valor e está oculto. Na descoberta do desconhecido encontra-se o crescimento (MARACLE, 2007, p. 57).

Nesse sentido, é possível destacar o mito do silêncio denunciado no romance, criado no pensamento ocidental a partir da branquidão do Canadá e da natureza selvagem, exposto como agente transformador, o que só é possível a partir da qualidade e capacidade transformativa do gênero, já que o silêncio é um intertexto presente em quase toda a narrativa principal. Os mitos formadores em Kroetsch não são utilizados para relacionar a ancestralidade e a oralidade com o resgate da tradição, mas sim para subverter a cultura indígena e a cultura ocidental, deslocar cada uma das duas e, por fim, gerar a possibilidade de uma terceira cultura que não é lá, nem cá.

Para J. Edward Chamberlin em “From hand to mouth: The Postcolonial politics of oral and written traditions” (2000), o sentimento de pertencimento a algum lugar, logo, de certa maneira, uma parcela da identidade de qualquer sujeito, é, no mínimo em parte, acompanhado por suas histórias ou narrativas. Assim, se não existem histórias – e pensando aqui no contexto do indígena canadense, há muito pouca possibilidade de haver bom desenvolvimento do processo de formação identitária de um sujeito e, consecutivamente, de uma nação. Contudo, Chamberlin explica cuidadosamente que não se trata de um processo de redução onde ter história significa possuir história ou, ainda, possuir, de fato, uma posição física no mundo. Para ele, mais do que demonstrar que há posse de algum lugar ou território por parte dos indígenas, ter histórias demonstra o quanto o local possui o nativo, sua real relação com seu contexto e com sua autenticidade (CHAMBERLIN, 2000, p. 127). Neste ponto é possível refletir sobre a postura inicial do texto de Chamberlin, na qual a linguagem é sempre responsável por *fazer* ou definir algo e, nesse sentido, apontar que a linguagem é a grande

estratégia de sobrevivência utilizada por Kroetsch. Ou, ainda, para corroborar com a substituição proposta pelo autor, de subsistir (CHAMBERLIN, 2000, p.127). Ainda é válido ressaltar que, para Chamberlin, “tradições orais, assim como todas as tradições de expressão, estão estreitamente associadas às condições de sua língua” (CHAMBERLIN, 2000, p. 140) e que as tradições orais e escritas, salvo suas dimensões específicas em seus contextos, tem valores extremamente semelhantes e a função final de revelar o que não é dito, e não simplesmente de expressar algo que pode ser facilmente dito de maneira menos velada (CHAMBERLIN, 2000, p. 140). Desta maneira, a subsistência do texto, do discurso de Sadness, depende da estratégia utilizada por Kroetsch para fazer com que, mesmo com a sobreposição do texto de Madham, o primeiro texto seja visível.

Incapaz de encontrar uma solução para a maior parte de seus problemas, Sadness é um homem dividido entre o conforto de seu *self* estadunidense e sua fantasia *wannabe* indígena. De qualquer maneira, como Madham sugere, “ele se surpreendeu da mesma maneira que nos surpreendemos com o curso dos eventos, falhando em compreender, como ele o fez, a natureza da liberdade” (KROETSCH, 1999, p. 01). A ideia de liberdade aproxima-se da geografia da natureza selvagem e, de maneira geral, ao tropo do silêncio. De acordo com Margery Fee em “Romantic Nationalism and the image of Native people in contemporary English-Canadian Literature”, publicado em *The native in Literature: Canadian comparative perspectives* (1987) e editado por Thomas King, o homem moderno tem o “desejo de naturalizar a apropriação da terra [dos indígenas, o que] também explica a falta geral de interesse na cultura e história do nativo (FEE, 1987, p. 24). A visão romantizada da vastidão branca é uma prática que reduz o nativo a um símbolo não importante ou estereótipo conectado a um espaço limitado e específico. Sadness, a jovem e pouco brilhante personagem de Kroetsch, embarca em um avião rumo ao grande Norte. Além de uma disfunção sexual, sua pouca habilidade para eventos esportivos (como o leitor pode perceber no episódio da corrida na neve na grande imensidão branca) e, ainda, a dificuldade para terminar ou, inclusive, começar a sua tese, Sadness é incapaz de aceitar verdades acadêmicas (o modelo ocidentalizado) como é possível perceber a partir da sugestão do outro narrador, professor Madham, em sua carta introdutória nas primeiras páginas do romance, já que Sadness tem como parte de seu ímpeto (colonizador e ocidentalizado, é válido ressaltar) a necessidade de compreensão da natureza selvagem, onde acredita poder encontrar respostas para seus fracassos. Professor Madham, responsável por arranjar e motivar a ida de Sadness para o Canadá, aponta que o jovem era fascinado e apresentava um “interesse romântico nas

florestas do Norte e nas planícies dos búfalos” (KROETSCH, 1999, p.02), mas que, apesar disso, Sadness temia o perigoso ambiente das pradarias. A sensação de medo misturada com curiosidade é derivada de uma visão romântica do explorador ao imaginar e desejar experimentar a cultura e a terra do Outro.

Para Graham Huggan, em “The Postcolonial exotic” (1994), no “ambiente cultural global do fim do século vinte, o exótico assume a função de proximidade, não a de afastamento” (HUGGAN, 1994, p. 27). Tal ideia de proximidade pode parecer negativa quando o sujeito interessado em aproximar-se da cultura do Outro não está interessado, de fato, em desenvolver qualquer tipo de conexão respeitosa e mutuamente proveitosa, mas somente em apropriar-se desta cultura e de suas características como forma de confrontar e compreender parcialmente um espaço ou ambiente “civilizado”. O sujeito histórico na figura de Archibald Belaney é, senão, uma desculpa para a atitude de Sadness em relação ao ambiente e ao espaço ao seu redor ou, ainda, como Fee revelará ao debater a postura do sujeito não-nativo em relação ao indígena: “nós queremos ser eles, não compreendê-los” (FEE, 1987, p. 24). Assim, o objeto desta pesquisa não é apenas Jeremy Sadness e suas inúmeras possibilidades de personalidades, tampouco somente seu professor, Mark Madham, e sua capacidade de manipular as narrativas apresentadas no romance, mas também o lugar como um elemento absolutamente indispensável, a terra, voz presente no grande labirinto polifônico e nos discursos que hipoteticamente são produzidos pelo silêncio.

Sadness tenta livrar-se de Madham, o sujeito soberano da narrativa de *Gone Indian*. É importante ressaltar que no romance, tanto Madham quanto Sadness dividem a narrativa até o momento em que a voz do estadunidense começa a sumir, desaparecer. Madham é o único que tem acesso e poder em relação aos documentos nos quais Sadness descreve o que aprendeu e vivenciou na natureza selvagem. Na condição de responsável pela transcrição das fitas de Sadness, Madham pode fraudar, adulterar, distorcer e manipular a história e as estórias do jovem de maneira completamente arbitrária e livre, especialmente quando do desaparecimento de Sadness e sua impossibilidade de corrigir alguma informação ou mesmo defender-se. Como Alcoff enfatiza, “quando eu falo por mim, eu estou construindo um eu possível, uma maneira de estar no mundo, oferecendo isso, tendo a intenção ou não, para os outros como uma possível forma de existência” (ALCOFF, 1992, p. 109) e, é claro, ao contrário, quando alguém fala pelo Outro, este Outro pode não existir da mesma maneira,

sendo uma representação, a alteridade de um Eu locutor. Neste sentido, o discurso de Sadness é mediado e, por definição, nada transparente.

Além disso, Madham oferece algumas dicas de que ele mesmo, o professor, já havia sido um explorador ao dizer que “pode ser que eu saiba algo sobre climas frios – é possível que eu já tenha mencionado algo. Eu conheço os efeitos do inverno nas Grandes Planícies” (KROETSCH, 1999, p. 131) e “a verdade é que eu nasci lá, naquelas planícies de ventos cortantes, na borda rota daquela floresta do Norte” (KROETSCH, 1999, p. 13), o que indica sua faceta de explorador da última fronteira, assim como Sadness. Pode ser que pela relação conturbadamente afetuosa entre professor e aluno, ou ainda por sensibilidade e simpatia por um colega explorador, Madham seja capaz, mesmo que em poucos momentos, de definir Sadness como um herói: “Srta. Sunderman: o tipo de ansiedade emocional que o seu herói vivenciou, somos levados a compreender, não é incomum em climas frígidos. O fenômeno algumas vezes descrito como histeria do ártico tem sido estudado por uma porção de autoridades russas” (KROETSCH, 1999, p. 130). Para os narradores, a última fronteira, o mito existente em penetrar a vastidão branca, o território do outro, parece ser capaz de dar vida aos heróis de seus imaginários, local onde contos épicos são criados, onde lendas, como a de Grey Owl, por exemplo, nascem e morrem.

Também pode ser interessante lembrar que Sadness não é o único a desenvolver uma imagem nada realista e romantizada da natureza selvagem canadense. Madham, ao explicar a razão pela qual Sadness aterrissou em solo canadense, afirma que “fui eu que arranjei a entrevista de emprego para ele naquela última universidade, naquela última cidade, na longínqua última borda de nossa civilização. Eu fiz um telefonema discreto; ele meramente embarcou em um avião” (KROETSCH, 1999, p. 05), bem como, mais tarde, reforça sua assertiva e o interesse de Sadness na natureza selvagem e no contexto criado como representação do exótico ao dizer que

Jeremy acreditava que toda sua vida havia sido moldada e governada por uma profunda necessidade americana de busca pela fronteira. Um filho de Manhattan, nascido e criado, ele sempre sonhou com um interior profundo, o qual ele pudesse habitar em carne e osso. Ele sonhou com o noroeste, isso é inegável. Mas que fique claro: fui eu quem o mandou para lá (KROETSCH, 1999, p. 05).

Até este momento é possível compreender que a) o professor Madham está claramente definindo a si mesmo como o responsável pelo evento todo e por todas as suas possíveis consequências, incluindo o processo de apagamento de Sadness e b) Madham percebe o

Canadá como a borda mais longínqua de uma civilização, um lugar de vazio e insignificância, um local no qual o som produzido no labirinto de vozes pode ser um dos elementos mais importantes para a sobrevivência do sujeito e, ao mesmo tempo, nada. Madham é completamente honesto ao assumir seu fetiche pelo Outro ao dizer que é “um garoto do Oeste que sempre sonhou com o Leste” (KROETSCH, 1999, p. 100). Tanto Sadness quando Madham estão, ao mesmo tempo, buscando suas identidades na figura do Outro e no local de origem dessa representação, o que reforça a hipótese da existência de narrativas da inocência, já que o Canadá é tido como um lugar de obliúvio. Sadness deixa isso bastante claro ao apontar para Madham que se sente “totalmente inocente, um pobre garoto da cidade enviado em um avião precário junto com os degenerados e rebeldes da fronteira desvanecida” (KROETSCH, 1999, p. 08). Enquanto Sadness defende a si mesmo culpando a fronteira que se apaga ou se dissolve como uma das forças motoras responsáveis por seus atos, Madham afirma que Sadness projeta sua frustração e deposita a culpa não somente na natureza selvagem, mas também no “mundo civilizado” por seu fracasso.

Em contraste ao seu desejo de rumar ao desconhecido, à natureza selvagem, o desejo oposto de Sadness pela conveniência do ambiente do mundo civilizado fica claro na premissa de Madham sobre o questionamento de Sadness de que “o homem se aventura no desconhecido quando pode estar seguro em seu flat de dois quartos e sem elevador, com cerveja em sua geladeira, espaguete no seu cardápio, livros ainda não lidos empilhados em suas prateleiras de tijolos e tábuas e sexo na sua cama deformada” (KROETSCH, 1999, p. 10). Tal desejo irracional de Sadness de busca pela última fronteira é também, de acordo com Madham, produto do acidente do nome real da protagonista, Jeremy Bentham¹², “aquela porção da identidade que é, ao mesmo tempo, completamente inventada e completamente real” (KROETSCH, 1999, p. 54). Ao prestarmos atenção no discurso de Madham, é possível perceber que ele, em alguma instância, compara a natureza selvagem a um estado irracional de percepção da mente, atribuindo, assim, uma condição racional para as identidades forjadas pelo universo eurocêntrico, o qual, na própria perspectiva ocidentalizada, deve confrontar o diabólico silêncio do vazio da natureza selvagem.

¹² Jeremy Bentham (1748 – 1832) foi um filósofo e jurista inglês responsável pela criação de uma postura conhecida por Pan-optismo, que incentivava a observação por todos ângulos possíveis com a intenção de assegurar controle absoluto sobre o sujeito. Mais tarde, a postura tornou-se estrutura e foi utilizada como sistema de segurança em prisões e até mesmo em escolas. A questão relativa ao nome verdadeiro de Sadness será retomada mais adiante, a partir da página 55 desta dissertação.

A maneira que Sadness encontra para livrar-se de seu antigo *self* é a penetração no suposto vazio, na natureza selvagem. De acordo com críticos como Senkpiel, “o Oeste como fronteira já deixou de existir, exceto, é claro, como uma das construções mais potentes do imaginário da América” (SENKPIEL, 1992, p. 140). Senkpiel afirma que já houve momentos em que a necessidade do explorador era a conquista do Oeste Selvagem, mas como o expansionismo tomou por completo o controle do Oeste, a consequência natural foi o movimento gradual para o Norte com a finalidade de controlar o desconhecido. Senkpiel acredita que “o Norte é para o século vinte e um o que o Oeste foi para o fim do século dezoito e para o século dezenove: um local com mais futuro do que passado, de mais alcance do inexplorado do que de topografia cuidadosamente mapeada” (SENKPIEL, 1992, p. 141). A motivação de Sadness é completamente egoísta e centrada em seu desejo de tornar-se Grey Owl, principalmente considerando que o discurso montado na narrativa constrói uma versão bastante romantizada da imagem e da representação do Norte.

Sadness apresenta em seu discurso (ou ao menos seu discurso é apresentado na narrativa como) uma versão mitologizada e romantizada da natureza selvagem, uma autenticidade que, de fato, não pode ser medida e não existe. Para Rey Chow, “a qualquer momento em que o oprimido, o nativo, o subalterno e assim por diante são usados para representar a questão da autenticidade em nosso discurso crítico, eles se tornam, ao mesmo tempo, o lugar da construção do mito e um escape da natureza impura das realidades políticas” (CHOW, 1994, p. 134-135), o que, se relacionado ao comportamento de Sadness, sugere que seu discurso é permeado pelo tom do escapismo da realidade. De qualquer maneira, em um determinado ponto da narrativa é possível perceber uma inversão de percepções onde, pela primeira vez, Sadness denuncia a visão de seu orientador em relação ao Canadá e um possível começo de seu esclarecimento em relação ao local: “E foi por isso que você me enviou para lá, para as malditas tentações da natureza selvagem. Para aquele lugar que você, na sua espantosa ignorância, gosta de imaginar que é a natureza selvagem” (KROETSCH, 1999, p. 63). A percepção de Madham em relação à natureza selvagem é confrontada pela voz de Sadness ao mesmo passo em que ele próprio quebra o silêncio e interrompe o processo de aceitação de Madham como um sujeito soberano. Talvez Sadness não esteja apenas recusando a ideia de Madham em relação ao Outro, mas começando, finalmente, seu processo de (re)construção de identidade, dessa vez baseado em uma experiência que acredita ser real, mas ainda não abandonando por completo a relação com a representação de Grey Owl.

A construção de uma voz própria no labirinto no qual Sadness parece estar perdido, uma voz que não depende tanto de Grey Owl ou de Madham, uma construção subjetiva baseada na experiência, levanta a questão da problemática existente em expressar-se por Outro, principalmente no âmbito político. Linda Alcoff, em “The problem of speaking for Others”, discorre sobre o desejo natural de resolver questões nas quais a resposta possa indicar uma situação política desconfortável. Entre estas questões, Alcoff sugere que

se [um sujeito] não deve falar pelos outros, [esta pessoa] deve restringir [a si mesmo] a seguir o que é dito de maneira não crítica? Seria a maior contribuição [do sujeito] seguir em frente e sair do caminho? E se for, qual a melhor maneira para fazer isso – manter-se em silêncio ou desconstruir o próprio discurso? (ALCOFF, 1992, p. 100).

Considerando a indecisão de Sadness e a postura de Madham em relação ao contexto da natureza selvagem e a representação que criam sobre ele, é possível assumir que ambos guardam em si algum tipo de dúvida ao longo da narrativa como as apontadas por Alcoff. A autora também afirma que a maior parte dos sujeitos constrói suas narrativas baseando-se em construções prévias e que esse processo de prática discursiva é uma maneira de apagar ou ignorar responsabilidade pelo próprio discurso (ALCOFF, 1992, p. 101). Ao assumir uma postura que move seu discurso para algo similar ao de Grey Owl, Sadness evita assumir sua parcela de responsabilidade por sua própria percepção e, assim, por seus atos e postura romantizada em relação ao Norte.

Em outro momento da narrativa, ao assumir uma postura ocidentalizada e ao negar sua experiência no contexto canadense, Madham tenta confirmar o apagamento de sua identidade e, ao mesmo tempo, culpar o grande Norte pelas possíveis falhas e desvios em sua carreira. A percepção de Madham em relação à decisão de Sadness em escolher Grey Owl como um modelo para eximir-se de responsabilidades de seu discurso e, consecutivamente, criar uma narrativa de inocência, pode ser encontrada na seguinte passagem:

Jeremy Sadness poderia ter escolhido uma infinidade de exploradores da fronteira para personificar seu sonho de voar rumo ao Oeste. Curiosamente, ele escolheu um modelo dos confins das eras mais cultivadas do mundo civilizado. Considerando o quanto ele era dado à auto-análise auto-ilusiva, ele acreditava que o sentido de sua vida encontrava-se num tipo como o de Grey Owl. Ele tinha uma fascinação típica de fase anal naquele irascível sujeito britânico que partiu da Inglaterra vitoriana, desapareceu nos arbustos canadenses e, anos depois, emergiu como Wa-Sha-Quon-Asin (KROETSCH, 1999, p. 06).

Além disso, como outro elemento importante para esta análise, Alcoff oferece a ideia de que o local e o contexto surtem efeito no sentido do discurso produzido por aqueles que, objetivamente, buscam sua alteridade. Os rituais de falar, de posicionar-se, quase catárticos, deverão afetar a verdade ou as possíveis verdades no discurso do interlocutor. Para Madham é mais simples posicionar-se e apresentar sua voz e sua versão dos fatos, já que goza da condição de sujeito não-nativo, ocidentalizado, detentor de alto cargo em uma universidade respeitada e, mais importante, detentor das fitas e do discurso de Sadness. Por outro lado, o protagonista encontra-se circundado por todos os elementos possíveis que lhe negam a possibilidade de fala ou, sendo mais específico, de poder ser escutado. De fato, o único ponto positivo no papel que Sadness desempenha em sua experiência, a qual, ao fim da narrativa permite a construção de uma verdade silenciosa, é a denúncia da típica dicotomia existente entre o sujeito subalterno que oferece sua voz em um labirinto polifônico e aquele que insiste, mesmo ciente das problemáticas, em falar pelo Outro. Nesse sentido, Alcoff, assim como o próprio Kroetsch ao longo do romance e através das vozes de seus narradores, acusa ambos os discursos – de Madham e de Sadness: “qualquer um que fala pelos outros só o deveria fazer a partir de uma análise concreta das particulares relações de poder e efeitos do discurso envolvidos” (ALCOFF, 1992, p. 111).

Sadness é sujeito de um apagamento identitário (voluntário ou não) no qual ele é destituído de uma parcela ocidentalizada de sua subjetividade e, mesmo que seu desejo seja de desaparecimento nas pradarias, a personagem acaba por deixar um rastro, pistas de sua localização e possibilidades de rastreamento, por exemplo, suas fitas. É possível pensar na documentação oral e gravada de Sadness como um projeto tático e falso para confundir aqueles que desejam saber sua localização. Da maneira que Madham lembra em sua carta inicial, a esposa de Sadness, Carol, afirma que “ele estava fingindo tudo desde o momento em que proferiu a primeira frase no gravador” (KROETSCH, 1999, p. 02). Nesse sentido, a manobra de Sadness pode ser considerada eficiente, já que seu desaparecimento na vastidão branca, na natureza selvagem, não deixando corpo ou vestígios para a confirmação de sua morte, é indício de um processo completo de auto-apagamento, coroando, dessa maneira o romance de final aberto de Kroetsch. Além disso, em *Gone Indian*, há sugestão de que Sadness possa ter criado e forjado várias identidades, por exemplo, o complexo Roger Dorck, o qual supostamente trocou bagagens com Sadness no aeroporto em que o protagonista desembarcou.

O próprio Jeremy Sadness é criação, uma variação de Jeremy Bentham, o nome real da personagem. Ao chegar no Aeroporto Internacional de Edmonton, Sadness, ao ser examinado pelos fiscais, sugere que sua mala não é de fato sua, mas de alguém não identificável:

“Ei”, ele disse. “Isso não é meu”.

Muito apropriado que estas tenham sido suas primeiras palavras.

“Não fique sem jeito”, disse o oficial.

“Não”, Jeremy disse. “É sério. Essa mala não é minha. A minha é muito parecida com essa. Exatamente como ela, mas dentro tem uma muito importante –” (KROETSCH, 199, p. 05).

Assim como Madham sugere, é bastante apropriado que as primeiras palavras de Sadness em solo canadense tenham sido a negação de sua identidade como Jeremy. Ao quebrar seu silêncio, Sadness decide pronunciar-se pela primeira vez no Canadá recusando-se e resistindo à ideia de ser o sujeito colonizador que, aparentemente, deixou nos Estados Unidos ao partir para a entrevista de emprego no Canadá.

Ainda no diálogo entre o fiscal aduaneiro e Sadness, é possível perceber que a postura do protagonista é de vergonha da sua indumentária, de sua bagagem, do que carrega consigo do território estadunidense para as pradarias canadenses. O início da metamorfose de Sadness pressupõe que, para encontrar sua alteridade, é necessário esquecer sua identidade prévia, processo pelo qual Sadness afirma passar ao dizer que “por um momento, Professor, eu não pude lembrar do meu nome. Por um momento fatal, minha mente ossificada, bloqueada, buscadora-de-PhD., era uma página em branco” (KROETSCH, 1999, p. 07). Apesar da preocupação aparente de Sadness com o pressuposto esquecimento, é interessante perceber que o autor, desde o início da narrativa, já aponta o caminho para a construção das narrativas da inocência no romance. Sadness, em seu desejo mais íntimo de escapar da civilização, constrói o espaço do outro da maneira romantizada que lhe convém, fazendo o máximo para que sua nova intenção identitária seja reconhecida o mais breve possível e com o menor ônus para si mesmo. Continuando a argumentação com os fiscais, Sadness indica com mais assertividade que seus pertences não são aqueles naquela mala igual a sua, a qual, de acordo o próprio protagonista, deve pertencer a um tal Roger Dorck.

É interessante perceber a maneira como a questão da identidade é tratada na discussão que segue a assertiva de Sadness: “‘Não é minha [(mala)]’, eu praticamente gritei. ‘Eu admito

que não é minha. Eu não a estou roubando’. Minha voz ecoando de volta às minhas orelhas já vermelhas. ‘Tirem-na de mim, por favor’” (KROETSCH, 1999, p. 07). Como fragmento isolado, é quase impossível não perceber que Sadness faz clara referência ao seu conflito identitário e à sua metamorfose, já que parece suplicar por auxílio na dissociação de sua parcela ocidentalizada e de sua parcela romantizada indígena *wannabe*. De qualquer maneira, uma consciência absolutamente elaborada sobre toda questão e todo processo pelo qual a protagonista passa não é necessariamente algo de que Sadness tenha plena ciência, mas parte de um desejo internalizado em detrimento do conhecimento da narrativa do Outro, do desejo de ser o Outro, postura que serve para reforçar a noção já apresentada de Fee de que a falta de entendimento e conhecimento do Outro e de seu contexto é bastante perigosa. Quando Sadness reafirma que a mala que ele estava carregando não é a sua, em um sentido geral, ele está negando suas possessões e, por extensão, parte de sua identidade, onde sua bagagem repleta de informações e elementos culturais poderia servir enquanto representação de um elo material entre seu universo e o espaço do Outro. É válido ressaltar que, tanto o processo de apagamento da identidade anterior quanto o processo, ou tentativa, de aquisição de uma nova identidade, nativa, são considerados, em momentos distintos, fardos para Sadness.

Mais adiante em *Gone Indian*, durante a corrida com sapatos para a neve, Sadness, ornado de indumentária que lhe faria ser facilmente confundido com um nativo canadense, livra-se de suas posses, de sua jaqueta de camurça, item que pode ser conectado ao seu fetiche pelo Outro, ao indicar estar usando muitas roupas e ao dizer que a “jaqueta de camurça por si só pesava uma maldita tonelada e [o] estava retardando” (KROETSCH, 1999, p. 89). A ideia de Sadness de retardamento não precisa ser lida somente como um atraso físico durante a corrida, mas também como metáfora para sua conexão com sua identidade prévia ou, ainda, com a identidade criada no momento de devaneio do entre-lugar, já que naquele instante o pouco preparado e nada ágil corredor não era nem o sujeito colonizador, nem o colonizado, mas uma tentativa desesperada de ser uma representação falsa ou de não ser o que supunha ter sido no seu universo presumidamente civilizado. É importante registrar que a jaqueta de camurça tem conexão com seu interesse em tornar-se Grey Owl e que, ao descartar este item, Sadness está negando a figura de seu herói mítico, sujeito idealizado e modelo de sua transformação, bem como a representação do não-nativo em relação ao indígena canadense.

Quanto mais fundo Sadness penetra na natureza selvagem, mais parece crescer seu conhecimento em relação ao Outro e sua natureza. Sua jaqueta era, em última instância, e ele

mesmo a define, um objeto sufocante de aprisionamento; finalmente, Sadness consegue sentir-se “livre daquele casulo abrupto” (KROETSCH, 1999, p. 91), o qual, por definição, é uma casca protetora e espaço onde a transmutação acontece. De qualquer maneira, o conceito de liberdade que Madham insiste em apontar que Sadness não é capaz de compreender, não está completamente elaborado na mente da personagem que adentra na imensidão branca. Eufórico com a possibilidade de livrar-se definitivamente de Jeremy Bentham, Sadness está, ao mesmo tempo, confiante e relutante em relação ao seu novo e memorável momento:

E foi então que me livrei de minha jaqueta de camurça. Eu a larguei no meio de um vasto campo de neve onde, mais tarde, eu pudesse facilmente enxergá-la. Eu prometi a mim mesmo que pegaria emprestado outro par de sapatos para a neve e faria novamente o circuito para, mais tarde, resgatá-la da neve (KROETSCH, 1999, p. 91).

Neste trecho fica bastante claro o quanto é difícil para Sadness a ideia de livrar-se da idealização e da figura romantizada do nativo que carrega em seu imaginário. A possibilidade de resgate da jaqueta, uma pele trocada e deixada à vista, indica claramente a sua indecisão e necessidade de transição confortável entre os vários possíveis espaços e contextos apresentados na narrativa, o que contribui para a confirmação da hipótese da existência das narrativas de inocência na voz de Sadness e Madham.

Ironicamente, livre de sua jaqueta, exausto na neve após correr vigorosamente para conseguir vencer a corrida, Sadness é encontrado imóvel por um grupo de outros corredores, não-indígenas, interessados em saber como o jovem teria chegado tão longe e tão rápido. Sadness é levado até um local que lembra um bar: “Nós estávamos cercados por mesas, que estavam cercadas por homens que estavam bebendo cerveja e rindo e tentando se fazer ouvir acima do volume da *jukebox*. E mesmo assim havia um silêncio em meio ao ruído” (KROETSCH, 1999, p. 96). Em meio ao ruído, a experiência de Sadness na corrida, sua relação com o lugar, parecia fazer com que a possibilidade de silêncio se instaurasse. Impressionados com a maneira como Sadness correu e com seu semblante, as figuras que lhe mantinham refém passam a imaginar que o estudante só possa ser um nativo. Contudo, ao ser indagado sobre ser um índio, Sadness é incapaz de negar, já que, pela exaustão – ou, quem sabe, por assumir alguma espécie de parcela nativa, não era capaz de falar palavra alguma. Desta maneira, julgando por si mesmo, o grupo espanca Sadness por confundi-lo com um nativo canadense.

A primeira experiência de Sadness como indígena seria a metáfora perfeita para resumir a maneira como o nativo canadense pode ser cruelmente tratado por seus conterrâneos. Após o espancamento, mais uma vez uma das vozes perguntaria: “Você é índio ou algo assim?”. Como se duas vezes não fosse o suficiente. Mais uma vez eu não respondi. Eu poderia ter me salvado simplesmente falando. Mas eu não falaria. Mesmo que eu tivesse tentado, seria uma língua que eu não entenderia” (KROETSCH, 1999, p. 98). Nesse momento, Sadness parece compreender a natureza da relação do Eu com o Outro, a relação entre o nativo e o não-nativo no Canadá, bem como a problemática instaurada pelo silêncio como forma de existência e resistência. E ainda, parece reforçar a sua ideia de que existe um elo especial entre o espaço, o lugar, e o sujeito nativo, já que a questão e a dúvida que se instauram a partir do silêncio da personagem estão ligadas diretamente ao seu semblante, que remetia de alguma maneira ao indígena, bem como da sua relação como corredor exímio naquele lugar. Este fato, para os agressores, provaria sua condição de nativo. É justamente perdido em um labirinto de vozes, em meio ao “círculo de vozes” (KROETSCH, 1999, p. 96), que a personagem encontra, finalmente, um sinal da transformação em Grey Owl, ou em uma terceira instância, um entre-lugar, uma ruptura na fronteira, que lhe permitiriam entrar no universo do Outro e, mais tarde, perceber que precisaria voltar a si mesmo.

Além da entrevista de emprego arranjada por Madham, uma das principais motivações de Sadness para sua ida até o Canadá é, evidentemente, seu interesse na figura de Grey Owl. Nesse sentido, é importante verificar o interesse de Sadness em relação aos nativos, já que, em termos gerais, parece haver uma fetichização da ideia de indígena para o protagonista. Margaret Atwood, em “The Grey Owl Syndrome”, questiona a postura de não-nativos com um desejo bastante intenso de tornar-se parte do universo do Outro buscando alteridade no suposto vazio da natureza selvagem, o que lhes concederia uma espécie de salvação ou, ainda, redenção (ATWOOD, 1995, p. 35). Ao argumentar sobre a ansiedade pelo lugar do Outro na sociedade contemporânea, Atwood escreve que

no fim do século dezenove e no início do século vinte, ao mesmo tempo em que a era das guerras coloniais começava a desaparecer, motivos de vingança e estado de guerra deram espaço aos temas de nostalgia (...) [onde] viver como os nativos para conseguir sobreviver na natureza selvagem era traduzido por viver como os nativos na natureza selvagem para que fosse possível sobreviver (ATWOOD, 1995, p. 44),

o que serve de explicação bastante justa ao interesse deturpado de Sadness em tornar-se Grey Owl. Sua jornada não é guiada somente pelo desejo de encontrar sua alteridade ao explorar o

desconhecido, mas, primordialmente, pelo seu fetiche em relação ao Outro. Sua construção representativa do espaço do Outro na natureza selvagem, na grande vastidão branca, é, em sentido geral, baseada na representação do próprio sujeito objetificado. Atwood explica que “o Norte tornou-se um fetiche entre aqueles que não vivem mais por lá, mas que sentem intensa necessidade de provar sua autenticidade e masculinidade ao adentrarem naquele território” (ATWOOD, 1995, p. 49). Devido aos seus problemas sexuais, Sadness sente necessidade de provar sua masculinidade ao penetrar em território considerado virgem, o intocado e longínquo Norte, o qual é, obviamente, uma construção não-realística do espaço do Outro.

Como Madham explica no início do romance, “a possibilidade de transformação, devo reconhecer, teve papel fundamental na duradoura fantasia de completude de Sadness. Isso deu a ele, diante de tantas inadequações, a ilusão de esperança” (KROETSCH, 1999, p. 06). Nesse sentido, é difícil acreditar que Sadness possui algum interesse real na autenticidade da cultura e do lugar do Outro. É mais fácil assumir que, como Carol sugere, Sadness é um mentiroso e toda sua fascinação pelo Outro exótico deve servir também como artifício para ludibriar o chamado mundo civilizado para, ao final, desaparecer na natureza selvagem sem deixar qualquer pista. Sua manobra, se analisada em relação à Madham, de quem Sadness possui várias razões para tentar escapar, pode ser considerada eficiente. Madham parece acreditar na atitude falsaria de Sadness e em seu interesse no Outro. Criando Jeremy Sadness, Kroetsch também cria uma narrativa irônica de pureza, de autenticidade. Senkpiel afirma que

para escritores como Margaret Atwood, Aritha Van Herk, Robert Kroetsch, e M. T. Kelly, o Norte representa uma última chance de escapar dos erros e dos terrores do civilizado – ou seja, industrializado, poluído e super-povoado – sul. Ele oferece uma última chance de encontrar uma vida simples em um mundo mais puro (SENKPIEL, 1992, p. 142).

Sadness utiliza suas intenções como camuflagem e não necessariamente como uma maneira de encontrar a nova identidade, seu outro e novo *self*, mas, principalmente, como uma forma de enterrar seu antigo e desafortunado *self* em uma tumba de neve para nunca ser encontrado. O fetiche de Sadness (como uma fantasia honesta¹³ ou somente farsa para convencer os outros de suas intenções) reforça o argumento de Chow de que o nativo apresentado na maior parte das narrativas, somente existe a partir da construção do homem branco, o que é, sem dúvida,

¹³ Alcoff não se sente completamente confortável com a ideia de “honestidade”. De acordo com a autora, essa manobra pode significar uma estratégia para suportar e sustentar um discurso não transparente. Nesse sentido, acredito que, da mesma maneira que Kroetsch e Atwood também sugerem, toda honestidade em *Gone indian* é necessariamente uma forma de borrar, de desfocar discursos e problematizar o silêncio.

“uma redução/abstração da imagem do nativo” (CHOW, 1994, p. 124). Chow afirma que, seguidamente, as sociedades modernas compreendem o nativo como um sintoma do homem branco, assim como a mulher como um sintoma do homem. De acordo com o pensamento de Chow, se o homem branco é considerado sujeito, como no caso de Sadness, “o espaço ocupado pelo nativo é essencialmente objetivo, o espaço do objeto” (CHOW, 1996, p. 124).

Todas as possíveis representações da natureza selvagem criadas pelos narradores de *Gone Indian* até este ponto da análise estão conectadas, como a própria natureza selvagem, à figura do labirinto, apresentada ao leitor pela primeira vez enquanto Sadness ainda encontra-se dentro do aeroporto. Como Madham narra, “nosso querido Jeremy perdeu sua maleta. Mais precisamente, ele abriu a mala para o oficial da imigração que o esperava e encontrou uma mala que afirmou não ser sua” (KROETSCH, 1999, p. 05). Em virtude de uma confusão com as malas, Sadness é obrigado a ficar confinado em uma sala pelos oficiais da imigração do aeroporto que, por necessidade, precisam deixar o recinto e deixam a sala destrancada com o protagonista dentro. É interessante perceber que Sadness compreende que “[ele] tomou aquela decisão. [Ele] caminhou para fora [daquele] lugar. [Ele], bravamente, corajosamente, escapou daquele calabouço sufocante: DISFARÇADO DE [SI] MESMO¹⁴” (KROETSCH, 1999, p. 11). Se a maneira mais fácil de deixar o aeroporto era disfarçado de si mesmo, era Sadness, para si, o Outro? Talvez Sadness estivesse confuso por suas roupas, típicas de um estereótipo nativo do Canadá; Talvez Sadness só estivesse tentando defender a si mesmo da acusação de ser Roger Dorck, dono de uma maleta; talvez ele estivesse transitando perdido, da mesma maneira que o garoto búfalo travestido que esperava inspeção na mesma sala de Sadness. Em meio a um labirinto emocional, Sadness estava encarando a possibilidade de transformação da qual falava Madham, a ilusão de esperança.

O protagonista estava transformado, transmutado em algo ou alguém que nem mesmo ele poderia reconhecer (ou quem sabe aceitar), deixando a sala disfarçado de si mesmo, com suas “luvas de couro costurado [com suas mãos] nos bolsos de [sua] jaqueta de camurça” (KROETSCH, 1999, p. 11) pelo corredor deserto e por toda construção. Após contornar o terminal, Sadness, completamente perdido, fitou a “pintura de Shadbolt de um aeroporto labiríntico... Um labirinto...” (KROETSCH, 1999, p. 11). Um dos conceitos de labirinto oferecido por Peyronie é de que a construção atua como uma força ambivalente. Peyronie afirma que com o crescimento das cidades no século dezenove, a figura do labirinto clássica

¹⁴ Decidi manter o grifo do autor para enfatizar a mesma informação.

começou a ser comparada com os pequenos labirintos formados pelas grandes quantidades de pessoas, ruas, construções, prédios e becos sem saída nessas cidades (PEYRONIE, 1996, p. 704). Assim, a metáfora também poderia ser “utilizada para ilustrar a jornada que leva, pela cidade, da ignorância ao auto-conhecimento, do anonimato à identidade” (PEYRONIE, 1996, p. 704). A proposta de Peyronie oferece a ideia de que vagar completamente perdido por um labirinto também pode ser uma maneira de encontrar respostas e conhecimento durante determinada jornada. Naquele momento angustiante, naquele instante específico, perdido no aeroporto, “Jeremy estava enfrentando uma transmutação de um tipo que ele não podia aceitar” e a sua única solução parecia ser uma jornada “pelo silêncio para encontrar uma saída” do labirinto. (KROETSCH, 1999, p. 13).

Finalmente, é possível assumir que as representações do silêncio e da natureza selvagem criadas por Madham e Sadness são baseadas na ilusão de uma cultura ocidentalizada e em conceitos individualistas. Desta maneira, os dois narradores só estão preocupados em satisfazer suas fantasias e criar suas próprias significações para o espaço do Outro que, de diversas maneiras, reprodução de um ingênuo, vitimizado, impróprio e perigoso falso autêntico universo. Para Alcoff,

a tentativa de evitar a problemática de falar por [alguém] contraindo-se em um universo individualista, é baseada em uma ilusão, bem suportada na ideologia individualista do Ocidente, de que um sujeito não é constituído de múltiplos discursos que se cruzam, mas consiste em um todo unificado capaz de assumir autonomia de outros (ALCOFF, 1992, p. 109)

e, como apresentado durante a narrativa de *Gone Indian*, é distribuída nas passagens e cantos sombrios do labirinto das vozes. Como Sadness afirma: “Esta é uma terra peculiar, Professor. Ilusão é algo corriqueiro” (KROETSCH, 1999, p. 08).

4. A VOZ PERDIDA NA NATUREZA SELVAGEM

Antes de passar ao debate sobre o silêncio como elemento perturbador no romance e as possíveis implicações políticas da sua representação, a tensão sobreposta das vozes de Sadness e do professor Madham devem ser analisadas para que um caminho seja aberto até uma discussão mais elaborada, em um segundo momento deste capítulo, sobre a questão do silêncio. Ao abordar o embate titânico entre os dois narradores de *Gone Indian*, é válido deixar clara a importância de tal batalha para assumir a narrativa e, consecutivamente, sua autoridade. Em “Can the subaltern speak?”, ao discutir Foucault, Deleuze e outros, a partir de seus apontamentos sobre a questão do sujeito soberano nas narrativas, Spivak oferece a possibilidade de conexão intrínseca entre poder e silêncio. Diferente da maior parte dos exemplos usados pela autora em seu texto, a situação apresentada por Kroetsch em seu romance não se refere exatamente ao problema de “superdominação de raça-classe-gênero da situação” (SPIVAK, 1988, p. 101). O embate no romance cai sobre duas figuras relativamente similares: Madham pode ser lido como a figura imperialista, mas Sadness, mesmo ao compartilhar algumas características imperialistas com Madham, está imerso em uma realidade completamente diferente da realidade de seu professor naquele momento apresentado no romance.

Ao oferecer a luz de Spivak sobre o trabalho de Kroetsch e pensando em algumas de suas definições, fica claro que Sadness seja parte de um processo de constituição subjetiva, o que significa que sua consciência está sendo transformada de acordo com sua experiência no lugar e no papel do Outro. Se Sadness é parte de tal processo, sem dúvida Madham colabora de maneira sórdida para manipular o desenvolvimento da compreensão e representação do Outro e da transformação da consciência de seu aluno, o que, em última instância, liberta o professor de sua posição de sujeito soberano e o coloca no papel do suposto intelectual transparente e consciente do papel do Outro. Para Spivak, tal crítica, na qual intelectuais representam a si mesmo como transparentes, e tal projeto, escuso por vezes (a maioria delas), não devem ser deixados de lado, já que um olhar crítico sobre sua postura de apropriação, autoridade e redenção através da utilização da figura do Outro como autopromoção e enaltecimento de uma consciência inexistente, deve ser lançado para que a própria questão da representação em conjunto com as questões da subjetividade do Outro não sejam obliteradas (SPIVAK, 1988, p. 70). Nesse sentido, esse argumento pode ser válido para explicar a tensão existente entre as vozes de Sadness e Madham ao longo da narrativa, já que, sem dúvida, há

um esforço bastante consistente do professor, intelectual transparente, para nulificar a voz de seu estudante expondo sua relação com o Outro de maneira torpe e desleixada.

De acordo com Chow, o ensaio de Spivak é radical por ser

um protesto contra os dois lados da imagem-identificação, os dois tipos de liberdade que são oferecidos ao subalterno – formação de objeto e constituição do sujeito – o que resultaria tanto na proteção do subalterno (como objeto) de seu próprio tipo, ou sua realização como uma voz assimilável ao projeto do imperialismo (SPIVAK, 1988, p. 128).

Nesse sentido, Chow acredita que Spivak é pessimista ou, ao menos, desafia um ponto de vista otimista – o qual seria mais similar ao ponto de vista de Homi Bhabha – ao argumentar que o subalterno nunca teria chance alguma de falar em qualquer instância enquanto o discurso imperialista apropriar-se da voz do Outro. Para Spivak, o subalterno não está falando e nunca teve possibilidade de falar. Madham patroniza a narrativa de Sadness, o que pode indicar uma espécie de proteção da infiltração de outros possíveis subalternos no discurso da protagonista, como, por exemplo, os nativos, ou, ainda, pode indicar uma estratégia para que a voz de Sadness seja ouvida como parte de um projeto imperialista que almeja legitimar a representação do nativo a partir da voz de um Outro que não o nativo, mas que se ponha em posição de vitimização, que endosse a narrativa da inocência e que assuma o papel do indígena, passando a ser porta-voz de uma cultura que não é sua de fato e a expondo e explorando com a legitimidade e autoridade de um verdadeiro nativo, intencionalmente ou não, perpetuando o projeto colonialista.

Ao final de *Gone Indian*, parece que a liberdade oferecida ao subalterno se dá por meio de estratégias imperialistas; mas é possível perceber nítida cisão a partir da estratégia narrativa de Kroetsch, que oferece ao seu protagonista, Jeremy Sadness, o controle narrativo por uma sequência considerável de capítulos, apresentando ao leitor, finalmente, um discurso constituído por sua própria voz. Durante este intervalo, do vigésimo quinto ao trigésimo primeiro capítulo, Kroetsch oferece uma quebra ao leitor, tática de escrita que oferece a Sadness a possibilidade de exposição de suas ideias e pensamentos sem a censura de Madham e sem o seu gravador, já perdido – ou abandonado, na natureza selvagem. Mais tarde, quando Sadness recupera seu gravador e começa a usá-lo novamente, Madham, então, passa a dividir novamente a narrativa com Sadness organizando, mais uma vez, seu discurso e impondo sua censura e suas ideias ao que é exposto ao leitor. Nesse sentido, é possível inferir que a estratégia de Kroetsch neste momento específico é de oportunizar um distanciamento e um

silenciamento gradativo – intencional, é importante ressaltar – de Sadness, que some nas planícies brancas, na grande imensidão da natureza selvagem, sem deixar vestígios e sem fazer ruído.

Se a ideia de ser subalterno pode ser conectada à ideia de não ter controle algum em qualquer situação na relação entre sujeito imperialista e o próprio subalterno, então é possível assumir que Sadness, controlado pelo ímpeto de sua esposa e pela censura de seu professor, também é produto da falta de controle sobre sua própria vida. Ao pensar em ligar para sua casa e dar informações sobre sua jornada, ele acaba criando um monólogo interno com sua esposa, apresentando ao leitor, desta maneira, algumas de suas principais preocupações capazes de demonstrar sua falta de controle financeiro e emocional, bem como algumas primeiras impressões sobre seu relacionamento e as personagens femininas do romance, em especial Carol: “Dinheiro, dinheiro, dinheiro (...) Nós pegamos um empréstimo muito alto de meu pai para que você pudesse evitar o trabalho por nove anos” e “assim que eu me formar, no momento em que eu tirar essa tese do meu caminho, situe-se, pague algumas dívidas” (KROETSCH, 1999, p. 47). Os monólogos de Sadness denunciam não só sua falta de intimidade e sua intimidação com a figura de sua esposa, Carol, mas também sua vontade de abandonar o modelo típico de família e de carreira ocidentalizado, reforçando mais uma vez a hipótese de que sua obsessão por Grey Owl e pelo modelo de vida de sua representação do nativo é uma forma de escapismo. Em relação ao controle de Madham sobre a vida de seu pupilo Sadness, é possível perceber que o professor o exerce orgulhosamente: “Fui eu o responsável por arranjar-lhe aquela entrevista de emprego. (...) Eu dei o telefonema discreto; ele simplesmente embarcou no avião” (KROETSCH, 1999, p. 05). Sadness é manipulado o tempo todo, não apenas por sua esposa e seu orientador, mas também pelo povo de Notikeewin.

Contudo, é na relação conturbada com seu professor que as maiores problemáticas são desenvolvidas. Em determinado momento da narrativa, o estudante estadunidense percebe que Madham foi o responsável por mandá-lo ao Norte, ao último refúgio humano na imensidão branca das planícies gélidas. Ao perceber tal feito, Sadness parece compreender a possibilidade de livrar-se da opressão que o assola, mantida pela sombra de seu tutor e, consecutivamente, do ambiente no qual nasceu e foi criado, um local repleto de imagens e discursos sobre a existência de terras exóticas e místicas, do local do Outro, da fronteira e do território adiante. Sadness, tomado por uma consciência súbita, culpa Madham ao dizer que

“você fez isso. Você me mandou para cá. Você, com sua maldita síndrome de vá-arranjar-emprego, publique, encabece um comitê” (KROETSCH, 1999, p. 20), o que pode, como dito anteriormente, apontar para um dos primeiros momentos de questionamento acerca de seu papel no lugar do Outro. Ao tentar livrar-se do controle de Madham e, por analogia, de seu passado e de seu mundo, Sadness sente a necessidade de encontrar elementos que possam conectá-lo a um *background* confortável. Ao mesmo tempo em que deseja a condição do Outro – a possibilidade de ser (ou ter, ou ainda estar) algo que parece lhe faltar, Sadness busca o conforto da civilização.

Em um pequeno desabafo resultante da percepção de estar começando a ficar desprovido de si mesmo e relativamente exposto no local do Outro, Sadness diz: “Eu precisava de uma escova de dente. Eu precisava de um barbeador. Por ter viajado milhares de milhas, por ter sobrevivido até aqui, aos julgamentos, aos tormentos (...)” (KROETSCH, 1999, p. 20). Contudo, após uma noite em claro, a mala que carregava consigo permanecia intocável, já que Sadness evitava a todo custo abrir sua bagagem imaginando encontrar dentro dela a si mesmo¹⁵, e não Roger Dorck, uma das possíveis alteridades assumidas pela personagem. A existência de Roger Dorck é parte de um processo de transmutação, uma espécie de casulo primário, já que serve para situar Sadness no espaço do Outro, nas bordas da imensidão branca sem, de fato, aproximar-se tanto do nativo. Em todos os casos, os acessórios e o casulo são indicativos de que Sadness teme tornar-se o Outro e perder seu conforto e sua civilidade. Ao mesmo tempo em que o protagonista dá um passo adiante em sua jornada para recuperar o controle de sua vida, parece que é bastante complexo reconstruir ou abandonar suas características e sua identidade, bem como as alteridades que assume pelo caminho, ou ao menos que tenciona assumir, aceitando, por fim, uma outra que possa ser sua, singular.

Sobre a questão do controle, é interessante perceber que Kroetsch batiza Sadness de Jeremy Bentham, mesmo nome do sujeito responsável pela criação do panóptico, uma

¹⁵ É interessante perceber que a mala de Sadness teria ido direto para o escritório de Dorck, onde Jill, momentos antes do primeiro encontro das personagens, seria observada pelo rapaz enquanto bisbilhotava na maleta. Madham narra que “a partir de sua maleta, você o está criando. Isso é mais do que você pode aguentar. Você lê a palavra TEMPLAR em dois lápis mastigados e, então, os larga e limpa os dedos de uma mão nos dedos da outra. (...) Ele é desleixado, nervoso, imundo, sua versão de um selvagem. Nem ao menos uma vez, nem por um segundo, você o confunde com Roger Dorck” (KROETSCH, 1999, p. 21). A percepção de Jill de que Sadness é mediado por Madham, que parece ter interesse em fazer com que a figura do pupilo soe, o mais breve possível, como o Outro, justamente para que seu discurso baseado nas narrativas da inocência possa ser justificado e legitimado.

estrutura desenvolvida para controlar o comportamento alheio. No panóptico, o sujeito responsável por observar e controlar fica em uma torre com visão plena de vários pontos estratégicos, sendo capaz de ver sem ser visto. Esta vantagem faz com que apenas um sujeito seja capaz de controlar vários outros, potencializando as estratégias de poder, domínio e autoridade. Ironicamente, Sadness, batizado Bentham, não é capaz de controlar suas possíveis alteridades, tampouco qualquer coisa ao seu redor. Além disso, a questão de sua impotência e de seus impulsos sexuais também é interessante, em termos de condição psicológica da personagem quando analisamos seu comportamento e a questão do controle. Sadness só vai recuperar o domínio da situação ao final da narrativa, quando o caos está posto em seu universo particular e no momento em que, teoricamente, torna-se índio – ou o que quer que tenha conseguido encontrar ao buscar tornar-se o Outro – e mergulha em um universo de solidão e silêncio branco. É justamente nesse sentido que a questão do debate sobre controle na narrativa torna-se clara: o silêncio, como contraponto ao controle e à possibilidade de falar, de ser ouvido, é elemento indispensável para a compreensão do romance.

Sadness é o que Chow compreende como o sintoma do homem branco. Para a autora, “a atividade de observar está relacionada por projeção ao desnudamento físico. Observar é teoricamente definido como a primeira instância da violência, um ato que penetra o outro, o qual habita o lugar de vítima passiva exposta” (CHOW, 1994, p. 123). Tal exposição ou desnudamento é uma maneira de perceber o Outro, um sujeito diferente e uma verdade diferente que rodeia tal figura em evidência, uma verdade por trás, por baixo, ao redor, como aponta Chow. Nesse sentido, Jeremy confunde-se com o papel do lugar, da natureza selvagem do Norte, da última fronteira, do Outro, sem ainda ser ou sem poder ser, de fato, o Outro. Chow também oferece a ideia de que “em muitos discursos críticos, imagem é implicitamente o local no qual batalhas são travadas e estratégias de resistência são negociadas” (CHOW, 1994, p. 123), ou, em outras palavras, a natureza selvagem serve como paisagem e pano de fundo para um embate entre Sadness e Madham, discurso e silêncio, controle e liberdade (não necessariamente apenas como relação dicotômica, mas como base para desconstruir e silenciar as próprias dicotomias). Ao mesmo tempo, todo produto criado a partir de tais embates e desta batalha é, de alguma maneira, estratégia de resistência e, por fim, culmina sempre no silêncio como forma de privação de poder – ou, no caso de *Gone Indian*, de expor o próprio silêncio e evidenciar relações assimétricas. É tal discurso que denuncia o silêncio, que é o elemento perturbador do romance e dentro da narrativa deve, em última instância, desvelar as narrativas da inocência.

No décimo quarto capítulo de *Gone Indian*, Sadness, vagando pelo hospital no qual decidiu buscar Roger Dorck, desaparecido e com quem teria trocado a bagagem, descobre uma de suas supostas alteridades completamente silenciada, em coma, em um leito do local. Mais do que o silêncio de Dorck, ao tentar conversar com outros pacientes do local, Sadness lamenta pelo “insuportável silêncio. Falar. Se eles ao menos falassem. O silêncio é pior que o grave longo som de todo o problema” (KROETSCH, 1999, p. 29). Inconscientemente ou não, Sadness tem certeza de que o silêncio é um grande inconveniente e que na ausência existe uma grande possibilidade de perceber determinadas construções, ideias e discursos que em outras circunstâncias não são facilmente percebidos. Madham, ao dialogar sobre a experiência de seu pupilo no hospital, sugere que “ele virou-se e desapareceu naqueles corredores labirínticos”, (KROETSCH, 1999, p. 29) deixando para trás o quarto do silencioso Dorck. No capítulo seguinte o próprio Sadness define: “Professor. O mundo é um hospital” (KROETSCH, 1999, p. 29). A relação entre a percepção de Sadness e a narração de Madham gera a imagem de um mundo labiríntico onde o silêncio é responsável, ao mesmo tempo, pelos problemas e pelas soluções, por fazer com que o sujeito ponha-se no centro do labirinto e o percorra sem respostas e, ainda assim, encontre suas próprias saídas.

A situação é basicamente a mesma comparada ao seu primeiro contato com o território canadense ao tentar escapar dos agentes alfandegários no aeroporto. É interessante perceber que o silêncio passa a ter um papel não apenas de elemento perturbador na trajetória de Sadness, mas também de um elemento intrínseco, formador e constituinte de sua busca pelo (re)conhecimento do Outro. No décimo nono capítulo, ao buscar libertação dos labirintos, Sadness dirige um *snowmobile*, veículo para viagens no gelo que se assemelha a uma moto, o mesmo veículo com o qual Dorck sofre o suposto acidente que o leva ao estado de coma no hospital. Na busca por libertação, Sadness recupera a hipótese narrativa de que Dorck estaria buscando liberdade longe da civilização ao arremessar-se em um combro de neve, saltando como se voasse para longe sem que ninguém conseguisse o encontrar inicialmente. Em um impulso – característica apontada o tempo todo por Madham, Sadness decide fazer o mesmo. O resultado do voo¹⁶ é uma queda sem grandes implicâncias. Contudo, ao tentar se recompor, Sadness percebe ser incapaz de controlar seu corpo:

¹⁶ Os voos são uma constante também para Sadness. O voo de chegada ao Canadá. O voo do cowboy esquiador. O voo da gralha na corrida na neve. O voo de Dorck em um *snowmobile*. Voar em direção ao céu significa uma possibilidade de desaparecer e escapar do labirinto sem necessariamente percorrê-lo. Tal qual Ícaro, Sadness almeja escapar do labirinto voando, mas é sabido que o voo é perigoso.

Foi então que eu descobri que não conseguia dar nem um passo. Eu estava rígido com o frio. Meus braços estavam grudados nas minhas laterais, minhas pernas estavam fixas, enraizadas na neve solta. Neve nos meus cílios denunciavam que eu estava dentro de um boneco de neve, olhando para um mundo distante e estranho. (...) *Scott of the Antarctic*¹⁷, eu pensei comigo mesmo, dentro de sua frágil teia de veias e artérias, seu centro de calor diminui cada vez mais. Você tem razão em escrever o último comentário e fechar o caderno de anotações, deixe o lápis escorregar da sua mão. Você só precisa escutar agora. Não diga mais nada. Escute a queda do silêncio, escute seu último fôlego e perceba por um instante que você não existe mais. Após a longa caminhada, o prazer final; a rendição que é tão boa quanto, ou superior, a batalha infinita (KROETSCH, 1999, p. 42).

Nessa passagem, é possível identificar diversos elementos interessantes que podem oferecer material para uma leitura e análise mais pontual e detalhada sobre a relação de Sadness com o espaço, o controle e a identidade.

Em primeiro lugar, é possível encontrar referência clara ao mito dos exploradores na comparação da figura de Scott com a figura de Sadness. Em segundo lugar, a falta de controle de Sadness, conforme já apontado mais cedo neste texto, é um dos motivos de sua busca pelo desconhecido na natureza selvagem. Na passagem acima, Sadness é incapaz de mover seu corpo por estar trancado em um buraco com neve, emoldurado pela imensidão branca. A neve que cobre seu corpo forma uma espécie de caixão branco e, dentro do boneco de neve, metaforicamente, Sadness está no corpo do Outro, mas, ainda assim, observando o mundo ao seu redor com os seus próprios olhos e percebendo que aquele espaço, longe da civilização, não parece lhe pertencer. Nesse sentido, o estudante passa a olhar para dentro do boneco de neve, para si mesmo, assumindo uma posição diferente e tornando-se capaz de começar a perceber uma realidade mais abrangente. Quando Sadness sente que suas entranhas estão começando a definhar com o frio, que seu núcleo está diminuindo, é possível assumir que a sua relação com o universo eurocêntrico, sua parcela compreendida como civilizada, está diminuindo. As bordas de Sadness, suas fronteiras em relação ao espaço do Outro, reduzem cada vez mais seu centro, indicando, de maneira representativa, que o desenvolvimento do sujeito em relação ao objeto marginal e, especialmente, sua relação direta com a margem, reduzem o poder do centro e põem em risco a autenticidade do discurso que refuta o Outro como possível. Para fazer oposição a sua ideia inicial de silêncio como elemento perturbador, Kroetsch faz com que Sadness perceba o silêncio como aceitação, não como fraqueza ou falta.

¹⁷ Robert Falcon Scott foi oficial da Marinha Britânica e explorador da Antártida, líder das expedições Discovery (1901-04) e Terra Nova (1910-13), sucumbindo ao frio extremo e falecendo de exaustão, inanição e das consequências do frio na sua viagem de regresso da segunda expedição.

Considerando o desenvolvimento linear de Sadness na narrativa, este é o primeiro grande momento de aceitação de sua possível nova condição. Se este é o primeiro momento, a primeira etapa da metamorfose de Sadness, que passa a existir quando o estudante põe os pés pela primeira vez em solo canadense, o segundo grande momento para que o jovem passe a perceber com mais propriedade o que pode ser a questão do Outro – o pressuposto “tornar-se índio” – é o episódio da corrida na neve. Durante o evento, Sadness é basicamente forçado a uma experiência transcendental e, pela primeira, vez, parece encontrar a possibilidade de recuperar o controle de seu corpo, mesmo em circunstâncias que pareçam tão extremas ao impossibilitar que o sujeito perceba qualquer coisa. Sadness aponta que

estava totalmente sozinho: o que me surpreendeu não era a solidão por si só, mas o silêncio que a acompanhava. Eu sentia uma espécie de necessidade de preenchê-lo: sim, expliquei para mim mesmo, identifique a precisão de seu corpo, Sadness. Regozije-se nisso, um fim em si. E perceba: além da moralidade, além das coisas da mente, além da própria escolha, o desejo do corpo de continuar (KROETSCH, 1999, p. 87-88).

A falta de controle de seu corpo e, por analogia, da situação toda em que se encontrava, começava a desaparecer. Sadness estava sozinho e sentindo-se confiante. Ao sentir a necessidade de preencher o silêncio, mesmo sendo capaz de aceitar tal ausência de forma menos rigorosa, Sadness continua por percebê-lo como algo perturbador. A principal diferença neste momento é que para preencher a lacuna deixada pelo silêncio, Sadness não projeta nem busca necessariamente uma solução nos elementos ao seu redor, mas dentro de si mesmo. Ao revelar que agora se sente acima e além da moralidade, coisas da mente e da própria escolha, o narrador de Kroetsch oferece ao leitor uma ideia de que pode haver mudança em sua postura, algo que o assemelhe ao nativo, ao subalterno, especialmente por tratar-se de uma condição não controlada, mas de aceitação. Quanto maior a distância que Sadness percorre na corrida e, consecutivamente, na natureza selvagem, mais intenso torna-se seu sentimento de liberdade.

É possível relacionar sua experiência transcendental com uma catarse, relação que pode ser feita não somente pela questão física de seu corpo, mas também pela percepção que sua mente começa a elaborar. Nas palavras de Sadness, “minha mente estava clara como o próprio céu. Eu conseguia ver melhor. Eu compreendia que era um homem livre, galopando como um coite pelo vale do rio. O ar era gelado o suficiente para equiparar as coisas (...) eu podia sentir os músculos da minha barriga endurecendo” (KROETSCH, 1999, p. 88). Ao dizer que conseguia “ver melhor”, Sadness afirma que se sentia capaz de compreender o lugar

e a si mesmo de maneira mais clara, sua identidade a partir de diferente perspectiva, não mais a identidade alheia como sendo algo seu, uma apropriação indevida. Da mesma maneira que seu corpo inteiro e sua mente começavam a responder mais uma vez de maneira autônoma, sua disfunção sexual desaparecia.

Na neve, em meio ao seu segundo túbulo gelado, seu pênis respondia ao excesso de adrenalina em seu corpo. Sua nova autoridade, o prazer de recuperar o controle de seu corpo e de sua mente, fariam com que Sadness sobrevivesse a uma ruptura com as problemáticas de seu universo controlado. Ainda assim, o silêncio ainda perturba e deslumbra Sadness, já que a personagem aponta que o vale estava repleto de silêncio (KROETSCH, 1999, p. 89), percebendo a paisagem ao seu redor e sendo levado a compreender, mais uma vez, o espaço como um universo romantizado, capaz de gerar selvagens ou, ao menos, de aproximar o homem branco do nativo representado e compreendido como real. Durante a narrativa, passo a passo, é possível perceber que Sadness é incapaz de organizar seus pensamentos e decidir o quanto acredita no mito que carrega consigo do nativo ou o quanto passa a acreditar, de fato, na existência de um Outro no qual não é possível nem aceitável projetar seu ímpeto colonialista para apropriar-se do sujeito e transformá-lo em mero objeto.

Neste momento específico, pode ser possível identificar que Sadness não está exatamente tentando fazer parte do ambiente ao seu redor, mas talvez mudando progressivamente sua maneira de perceber sua solidão naquele espaço e, por extensão, a si mesmo e ao silêncio, que, mesmo mudo, não está mais vazio. Como mencionado no capítulo anterior desta dissertação, a jaqueta de Sadness, durante a corrida na neve, torna-se um fardo pesado, tanto no sentido físico, já que se trata de uma peça de roupa realmente consistente em termos de medidas, quanto no sentido metafórico, já que aquela jaqueta simboliza um segundo casulo no qual Sadness vivencia mais uma parte de sua metamorfose. Durante a corrida, sua sensação de liberdade mediada pela euforia dura pouco. Ele começa a sentir os efeitos de correr com sapatos para neve na natureza selvagem quando os “músculos dentro das coxas começaram a doer” (KROETSCH, 1999, p. 90). Sadness, então, livra-se de sua jaqueta de camurça¹⁸, seu casulo, e começa a correr novamente, mas desta vez rio acima, na

¹⁸ Talvez uma nota possa ser importante aqui, principalmente considerando a importância da descrição da vestimenta de Sadness no romance: jaquetas de camurça são tipicamente associadas a versões estereotipadas de masculinidade. Dessa maneira, pode ser que as roupas de Sadness e sua relação com elas possam ajudar na compreensão do que Madham chama de “sua grande jornada ao Oeste em busca da masculinidade” (p. 38). Em um momento prévio, Madham aponta que “Jeremy está com a barba por fazer e não veste camisa sobre seu peito nu. Ele surgiu junto com um raio de sol gélido em suas Levis, mocassins e com sua jaqueta de camurça” (p. 22). A figura de Sadness paira entre a representação mítica e quase mística do guerreiro nativo e de um cowboy

direção do Oeste – “nós estamos correndo rio acima agora. Nós estamos correndo para o Oeste, direto para o sol” (KROETSCH, 1999, p. 91). A corrida para o Oeste é uma construção que serve para reforçar a ideia de que Sadness ainda guarda em si pensamentos típicos do colonizador, oferecendo ao leitor a ideia de perpetuação das visões românticas em relação aos tópicos da fronteira do final do século XIX.

Reforçando essa ideia, é possível relacionar o trecho citado com a seguinte passagem: “aquele homem vivendo em um espaço completamente aberto tinha uma relação diferente com os objetos: ele podia ver onde estava, onde ele estava indo” (KROETSCH, 1999, p. 92). Mais uma vez, Kroetsch parece estar oferecendo a ideia de que Sadness acredita em uma versão romantizada do nativo, do homem que vive em espaços abertos, na natureza selvagem, que é capaz de sentir e entrar em contato com o universo, com homens que possuem uma espécie de vínculo sanguíneo com a terra. Por outro lado, o mesmo trecho pode significar uma espécie de compreensão bruta, pouco elaborada do Outro. Desta maneira, pode ser que Sadness esteja começando a aceitar o processo de relação com sua nova possível identidade pelo qual parece querer passar.

Ao pegar uma carona até Notikeewin, a cidade mais próxima do aeroporto, Sadness menciona pela primeira vez o termo “vazio” como referência ao pouco que vê pela janela do veículo. Para o jovem estudante, a paisagem da estrada parece fazer contraponto ao seu universo:

Nós estamos a mais ou menos oitenta milhas por hora. Os bosques de álamos, pincelados nos alvos campos, eram grandes o suficiente apenas para enfatizar o vazio. Vislumbramos um campo de alimentação ao lado de um celeiro e talvez umas cinquenta cabeças de gado amontoadas para continuarem aquecidas. Se houvesse uma casa por perto, estava perdida na neve; somente um moinho mostrou-se, levantando sua roda imóvel sobre o telhado do celeiro (KROETSCH, 1999, p. 16).

Na passagem acima, Sadness descreve a estrada para Notikeewin como uma estrada para lugar algum, para um local tão vasto quanto a representação construída da imensidão branca, a estrada para a última borda da civilização, como Madham haveria de apontar previamente ao descrever o local para onde, orgulhosamente, teria mandado o seu pupilo. É interessante perceber o contraste da velocidade do automóvel e da quase imóvel paisagem onde a roda do

sensual – uma representação ocidentalizada, de acordo com Madham, que pode oferecer a ideia de superioridade sobre as mulheres, sujeitos que normalmente são representados como figuras inocentes e indefesas em grande parte do romance. Mais adiante, ainda neste capítulo, esta questão voltará a ser discutida com mais propriedade e relacionada ao tópico da caracterização do lugar e do espaço da narrativa.

moinho encontra-se completamente estanque. Protegido do frio, da noite e da vastidão do exterior, Sadness percorre seu caminho bastante rápido, observando, ainda sem compromisso e com todo afastamento que a civilização pode oferecer, o lugar do Outro.

Mais tarde, no mesmo capítulo, Sadness dirá que “logo quando [ele] estava quase começando a acreditar que [eles – Sadness e o motorista] estavam congelados em uma espécie de movimento infinitamente imóvel, uma luz piscou no horizonte” (KROETSCH, 1999, p. 17), reforçando a ideia de imobilidade e de calma, que acompanham o pensamento vigente da personagem até determinado momento da narrativa. O aspecto místico da paisagem é concluído no momento em que Sadness escuta do motorista o nome da cidade: Notikeewin. Para Sadness foi como se “ao dizer o nome ele tivesse criado um lugar na terra em branco”, o que indica que as primeiras imagens construídas pela personagem, além de mediadas por uma espécie de medo do desconhecido, também fossem criadas a partir de um atlas escrito pelos primeiros exploradores canadenses. É importante ressaltar que não há neste texto oposição que refute a descrição do cenário criado por Kroetsch. É claro que algumas cidades do Norte, em especial, são locais onde não há grande concentração populacional. Contudo, o aspecto da surpresa e da insistência em narrar a falta e o vazio no discurso de Sadness são, sem dúvida, elementos que sublinham as estratégias utilizadas pelo autor para mostrar a relação do sujeito com sua imagem idealizada do local do Outro, do exótico e, por silogismo, do próprio Outro.

É interessante perceber que as figuras femininas apresentadas ao longo da narrativa também possuem relação direta com a questão do espaço e do silêncio. Antes de começar uma discussão um pouco mais pontual sobre a relação de Sadness com as figuras femininas do romance, é interessante observar a perspectiva de Snyder (1993) de que há uma tendência ao reducionismo dos romances de Kroetsch ao binarismo trivial. Snyder acredita que indicar uma relação assimétrica entre masculino e feminino em *Gone Indian* seria uma típica leitura equivocada da crítica em relação ao autor, já que

as personagens de Kroetsch podem ter a experiência de uma ansiedade inicial na dissolução da identidade, mas essa ansiedade é tipicamente seguida de uma aceitação da liberdade contínua que a dissolução oferece. Mais do que escapar da Mulher, Jeremy encontra uma mulher, reconhece a natureza artilosa e isoladora da missão da busca masculina que tem seguido e alcança um relacionamento autêntico com ela baseado nesse reconhecimento. Ele e ela não são Homem e Mulher, mas humanos, dotados de identidades protéticas que continuam a mudar por não serem rigidamente fixas em uma repressiva dicotomia de gênero (SNYDER, 1993, p. s/n).

A preocupação de Snyder em relação ao modo superficial e reducionista de leitura dos romances de Kroetsch é justificada, mas, apesar de ter certeza da relevância da argumentação sobre a problemática das dicotomias, ainda não há como ler Kroetsch sem percebê-las. Nesse sentido, perceber as dicotomias e fazer com que elas soem insignificantes ao serem percebidas, não é um contorno significativo para esta análise. As dualidades de Kroetsch, em especial em *Gone Indian*, multiplicam-se e sobrepõem umas às outras, fazendo com que as infinitas relações possíveis entre as dualidades apresentadas possam constituir, em parte, o labirinto pelo qual este texto percorre. A discussão da relação entre masculino e feminino no romance relaciona-se, também, diretamente com a questão do espaço. Desta maneira, compreendendo a natureza plural interna das relações entre Madham, Sadness e as figuras femininas, onde por vezes o predador é ele e por vezes ela, e concordando com a falta de fixidez nas identidades das personagens do sexo masculino e feminino, é importante expor tais dicotomias para revelar as narrativas da inocência, que escondem as problemáticas em relação aos binarismos existentes.

Mesmo que o romance tenha uma quantidade mais significativa de personagens mulheres, Carol Sadness, Jill e Bea Sunderman¹⁹ e a Sra. Beaver, são, sem dúvida, as mais importantes – em termos analíticos – entre todas. Madham narra o momento em que Sadness vê pela primeira vez Jill Sunderman ao descrever que “a risada surpreendeu Jeremy. Ele já a tinha imaginado como sendo distante, uma espécie de solitária e, ainda assim, uma mulher desejando que seu isolamento fosse violado” (KROETSCH, 1999, p. 21). O encontro das personagens é marcado não somente por uma excitação sexual, mas também pela perspectiva recorrente de Madham em relação às mulheres em geral. O diálogo entre Madham e Jill tem início logo na carta de abertura do romance. Naquele momento, ao dialogar com Jill, que pedia informações sobre os fatos com sua mãe e Sadness, Madham tenta deixar claro que não

¹⁹ Uma breve nota: é bastante óbvio que os nomes das personagens carregam consigo um significado que busca explicar ou demonstrar algo. O sobrenome que Jeremy concede a si mesmo – Sadness, indica, em primeira instância, um estado específico da personagem, que busca, de forma melancólica, sua identidade. Madham, por sua vez, parece uma alusão ao estado deturpado do homem imerso no universo civilizado, a insensatez de um sujeito enlouquecido com a vida ocidental, um contraponto ao estandarte da razão que carrega em sua função acadêmica. Contudo, e principalmente considerando a questão das dicotomias, dualidades e plurais significados recém-estabelecidos neste texto, é no sobrenome de Jill e Bea Sunderman que podemos encontrar um dos mais interessantes significados. Ao mesmo passo em que, aparentemente, Sunderman (o termo “sunder” aproxima-se do termo “separar” em português) está ligado à presumida relação nociva que estas mulheres podem ter com um homem, algo que os divide, os separa, afasta ou quebra, é importante perceber que, como aponta Snyder, o sobrenome é do marido ausente de Bea, o que põe em dúvida qualquer análise que reduza a esposa e sua filha ao papel de opressoras. Ocorre da mesma maneira com Carol, de quem Sadness tenta escapar por não aguentar a pressão do relacionamento, reforçando a ideia inicial da construção de uma narrativa da inocência baseada num discurso de escapismo e culpa.

se sente compelido de maneira alguma em dar satisfações para a filha de Bea: “Cara Srta. Sunderman, no final de sua carta você me pede, de sua maneira improvisada, para ‘explicar tudo’. Deixe-me esclarecer que não me sinto na obrigação de explicar coisa alguma” (KROETSCH, 1999, p. 01). A voz de Madham, como acontece ao longo da narrativa, sobrepõe-se com um tom paternalístico e autoritário à voz de Sadness, já que a perspectiva sobre a intenção de ser violada posta sobre a figura de Jill é uma construção narrada por Madham a partir da cena original narrada por Sadness em seu gravador. Em outra instância, ainda sobre a percepção de Sadness e Madham em relação às personagens femininas, Carol é uma incógnita.

Tudo o que é possível saber sobre a esposa de Sadness e amante de Madham é o que é dito pelos dois narradores. Para Snyder,

nenhum dos dois é capaz de vê-la como algo que não uma simples entidade estereotipada. Para Jeremy, ela é a esposa megera exigente que ele deixou para trás; para Madham, ela é o adorável calmante jovial para seu ego. Jeremy a define como sendo parecida com Madham; Madham a define como o oposto de Jeremy; nenhum dos dois a enxerga como ela mesma ou imagina que ela possa compartilhar o mesmo desejo por liberdade que cada um deles imagina ser a solene busca pela masculinidade (SNYDER, 1993, p. s/n).

Nos dois casos, como Snyder aponta, a figura da mulher e sua representação são basicamente romantizadas: por um lado é diabólica, impura e vilanizada por sua suposta capacidade de opressão e de privação da liberdade, mas, por outro lado, é pura, inocente e delicada. Na carta de abertura do romance, Madham oferece ao leitor a ideia de que Carol tem um caso com ele. A primeira perspectiva que temos de Carol é sua lascividade narrada pelo professor, que faz questão de indicar ter feito sexo com a esposa de seu pupilo em um zoológico enquanto um búfalo os observava. Ao mesmo tempo em que descreve Carol como libidinosa, sensual e intensa, Madham parece acreditar na fragilidade e inocência da esposa de Sadness, indicando: “ela é uma garota de Binghamton, cresceu protegida por colinas e árvores” (KROETSCH, 1999, p. 160). A relação que Madham tece entre Carol e o espaço onde nasceu, um local pouco perigoso e, ao mesmo tempo, civilizado, é um contraponto direto ao espaço no qual Sadness acaba desaparecendo.

Ainda sobre Carol, Sadness, direcionando sua fala ao seu professor, aponta que

agora, ao reconstruir o momento do impulso, foi sua sugestão que eu me inscrevesse para o emprego por aqui. Eu começo a suspeitar do seu motivo. Eu sei que você tem um desejo de professor de exercer sua impotência em minha crédula esposa, Professor Madham. Sua lascividade agrada a ela. Sem

mencionar sua enorme cabeça com seus grisalhos cabelos ondulados, sua silhueta perfeita de jogador de squash, seu bigode de Zapata cheirando, como Carol ociosamente observou certa vez, a cachimbos de sepiolita, rum e mel. Eu sei que você adicionaria a inocência típica do interior dela à sua coleção de belos objetos, usaria ela para estimular seu apetite falho. E é por este motivo que você me enviou para este lugar nas malditas eternas tentações da natureza selvagem. Naquilo que você na sua terrível ignorância gosta de *imaginar* que seja a natureza selvagem (KROETSCH, 1999, p. 63).

Para Sadness, Carol é a esposa opressora, mas, quando relacionada ao seu professor, inusitadamente passa a ser vítima da sedução de um homem experiente. Da mesma maneira que Madham, Sadness relaciona Carol ao interior, ao local da inocência, da ingenuidade. Enquanto isso, a natureza selvagem passa a ser um local de tentação onde o sujeito masculino (e masculinizado ao extremo) é corrompido pela beleza e pela atratividade virginal. Se neste momento Sadness tem interesse pelo exótico oferecido pelo território desconhecido e gélido do Canadá, Madham, por sua vez, sujeito criado nas pradarias canadenses, encontra seu exótico na calma do interior da figura de Carol, no que compreende como ingenuidade e inocência. Por conta das metamorfoses de Sadness e das intervenções cada vez mais autoritárias de Madham, a maneira como as representações das mulheres surgem no discurso das personagens também muda constantemente.

Na passagem em que Madham oferece a perspectiva de que Sadness compreende Jill como distante, solitária e isolada, não é possível ter certeza da percepção exata do estudante por conta da mediação do professor, mas, considerando a maneira como Madham descreve outro encontro entre Sadness e Jill, um posicionamento mais particular parece ficar mais evidente:

Você abriu um buraco no gelo com sua risada. Ele saltou. Ele mergulhou na borda quebrada. Retornou, retornou. Para dentro do banho gélido e para baixo. O mundo branco ao seu redor tornando-se negro. Sua risada, ele disse, ele delirou, era de uma criatura estranha que vinha para violentar a terra congelada: você é do norte, fria, vazia, indiferente, excêntrica, assassina, amoral, rígida. A rígida virgem amoral (KROETSCH, 1999, p. 45).

Mais uma vez, Sadness, a partir da escrita de Madham, descreve uma figura feminina com alguma conotação sexual – neste caso a exploração da virgindade – explícita, além de, novamente, comparar Jill ao norte em si, o território, o lugar, porém mais veladamente. O lugar de vazio e o vazio da figura feminina no Norte, o desejo de ser penetrada, é contraposto ao desejo de conhecer o desconhecido do ocidente, do sujeito civilizado, aquele que penetra a fronteira e sacia seu desejo, completando sua jornada em busca da masculinidade.

O processo colonial de conquista fica evidente na relação de Sadness, Madham e as figuras femininas na narrativa. De acordo com esta leitura, é possível compreender a questão dos problemas sexuais de Sadness e sua presumida falha ao completar sua missão como representante do ocidente dentro da natureza selvagem. Sua impotência – utilizando para disfunção erétil o mesmo termo que o próprio Sadness utiliza para atacar Madham – parece refletir sua incapacidade de conquistar e controlar o local, sua vida e seu processo de formação e desenvolvimento identitário. Ao invés de simplesmente penetrar com facilidade na natureza selvagem, Sadness, por diversas razões, acaba por conhecer melhor o espaço ao seu redor, o que faz com que o protagonista passe a compreender com um pouco mais de propriedade o Outro e, desta maneira, o processo de desenvolvimento de sua alteridade. A relação entre a figura feminina e a questão do nativo é bastante evidente, já que o Outro, no contexto da narrativa, apesar da sugestão de que Sadness busca a compreensão de si mesmo na figura do indígena, é, também, a mulher e, consecutivamente, o espaço.

Por mais que o estudante possa agir como o colonizador, o conceito cristão de culpa que Sadness carrega consigo é um dos responsáveis por fazê-lo incapaz, por um momento que seja, de violar completamente Jill e, metaforicamente, o espaço. Em determinado momento do vigésimo terceiro capítulo, em um momento íntimo com Jill Sunderman, Sadness faz o máximo possível para procrastinar sua relação sexual com a filha de Bea por conta de sua incapacidade de ter uma ereção, assumindo sua angústia para Madham: “eu tinha que fazer alguma coisa. Eu me sentia culpado novamente. Eu me sentia culpado pelo que não estava fazendo” (KROETSCH, 1999, p. 59). Além disso, a culpa de Sadness fica evidente, mais cedo na narrativa, durante sua confissão na igreja de Notikeewin:

Você está arrependido, meu filho?

O arrependimento que se dane, Padre. Culpa. A boa e velha culpa. Toda vez que deito eu sinto culpa por não estar de pé estudando. Trabalhe na sua nova tese, Sadness. Faça revisão para o exame oral final. Refaça aquele exame de alemão. Escreva aquele trabalho quatro anos atrasado. EU SOU COMPLETAMENTE CULPADO!

Dez Ave-Marias, meu filho, e dez Pais-Nossos.

Me escuta. É um fato divino. Meu pênis levanta e então eu não posso estudar. Eu me deito. MEU PÊNIS TAMBÉM DEITA.

E lembre-se, meu filho, você não pode comungar se pecou contra o Pai. Agora reze por arrependimento (KROETSCH, 1999, p. 37).

A culpa de Sadness é reflexo da sua relação com o universo ocidentalizado e a pressão de Madham e de Carol, bem como da sua incapacidade de lidar com a problemática. O estudante é incapaz de satisfazer os anseios da sociedade ocidental, de sua mãe, de seu desaparecido pai, de seu modelo acadêmico e de masculinidade, da esposa que lhe soa dominadora e de seu contexto cristão. Para provar sua capacidade de satisfazer o desejo de todo esse conjunto de pressões, pode ser possível inferir que Sadness almeje a violação do Outro e de seu espaço, uma pele nova que possa ser trocada pelo antigo traje colonial e que lhe afaste da relação assimétrica que o próprio Eu pode imaginar experimentar dentro de contextos onde, ao perceber o Outro de maneira romantizada, sente-se marginal. Essa vitimização, que elimina a problemática do Outro por sobreposição de uma suposta problemática do Eu, faz parte do conjunto de ideias que compõem as narrativas da inocência em *Gone Indian*.

A anulação e o silêncio da voz das figuras femininas nos labirintos polifônicos do romance também estão diretamente relacionados ao patriarcalismo e à necessidade eurocêntrica de autoridade narrativa. A objetificação feminina, como no apontamento de Sadness sobre a coleção de belos objetos de Madham, ou ainda de Jill, o próprio norte, lugar e objeto, a virgem exposta e pronta para ser conquistada e penetrada, é estratégia típica do sujeito colonial, que invoca a ideia de salvação e a utiliza como fio condutor do pensamento que culmina na perpetuação secular da relação de poder assimétrica entre Eu e o Outro. O autoritarismo de Madham, que se impõe desde o princípio da narrativa com a sobreposição de uma camada de texto escrito em relação ao texto oral original de Sadness, é um recurso que nubla e oblitera a possibilidade de conhecimento do Outro e maximiza a necessidade de cumprir a missão de busca pela masculinidade, que só pode se dar na anulação do feminino, bem como amplia o sentimento de culpa e de impotência do pupilo de Madham. Tal estratégia autoritária é absolutamente perversa por oferecer ao sujeito que se apropria do exótico e busca no Outro seu duplo como sintoma de seu próprio Eu, uma possibilidade de tornar-se, em uma instância paralela, também vítima, amplificando o volume da voz responsável pela criação das narrativas da inocência.

Retomando o pensamento de Mikhail Bakhtin, é possível encontrar em sua fala sobre a palavra autoritária argumentos importantes para perceber melhor tal relação com a narrativa em Kroetsch. O discurso oficial, aquele que soterra qualquer outro discurso pelo semblante do autoritarismo é um discurso fechado. Como Kroetsch escreve *Gone Indian* em um momento de experimentalismo estético no Canadá e posicionando-se dentro do escopo do

compreendido, então, como pós-moderno, o discurso fechado parece não servir como forma narrativa adequada para que as problemáticas que precisam ser denunciadas surjam no texto. Contudo, a característica de fechamento do discurso apresentada na narrativa de Madham é a de contraponto direto com o final aberto do texto, bem como com a ambiguidade das características das personagens do romance, o que vai ao encontro da premissa de Snyder de que a estrutura binária simplificada não se encontra presente no romance. Nesse sentido, não parece difícil conceber a palavra autoritária como parte do romance, já que só a suposição de sua existência não acabaria por fechar as portas para a fluidez e, então, para a própria hibridez da qual trata Bakhtin. Em “O discurso do romance”, o autor russo aponta que

a palavra autoritária exige de nós o reconhecimento e a assimilação, ela se impõe a nós independentemente do grau de sua persuasão interior no que nos diz respeito; nós já a encontramos unida à autoridade. A palavra autoritária, numa zona mais remota, é organicamente ligada ao passado hierárquico. É, por assim dizer, a palavra dos pais. Ela já foi reconhecida no passado. É uma palavra encontrada de antemão. Não é preciso selecioná-la entre outras equivalentes. Ela ressoa numa alta esfera, e não na esfera do contato familiar. Sua linguagem é uma linguagem especial (por assim dizer, hierática). Ela pode tornar-se objeto de profanação. Aproxima-se do tabu, do nome que não se pode tomar em vão (BAKHTIN, 1990, p.143).

Assim, reconhecemos facilmente o discurso de Madham como palavra autoritária, já que sua relação com a escrita, principalmente na sua carta introdutória e explicativa de Madham ao início do texto de *Gone Indian*, denuncia o desejo de superação do discurso oral de Sadness, transcrito pelo próprio professor. Além disso, a utilização de uma estética formal na construção da carta, com datas, endereços e, inclusive, assinatura, apontam a intenção de Kroetsch de oferecer um semblante hierárquico para a voz de Madham.

A figura de Madham, por muito, se confunde também com a palavra de um pai, como é possível perceber no desacato ao ordenado por Sadness em relação ao não uso das fitas cassete gravadas enviadas para o professor, bem como na primeira parte do discurso inicial de Madham no romance, na qual o quase patriarca afirma que “certamente a relação entre professor e aluno é do tipo sagrada: que eu seja o primeiro a aplaudir tal artigo de fé. Mas tão sagrado quanto isso, é a tarefa do professor de ajudar o seu aluno a deixar o ninho – figurativamente, claro – e partir para o mundo real” (KROETSCH, 1999, p. 05). Para Dick Harrison, em “The ghost of Aeneas: fathers in Manitoba novels” (2012), “pais são figuras surpreendentemente globais nos romances de pradaria [canadense], e são geralmente representados, em alguma instância, como problemáticos – com falhas, ausentes ou moralmente questionáveis” (HARRISON, 2012, p. 01). Ainda para Harrison, a figura do “pai

nunca pode ser desmistificada. Ele pode ser declarado morto, as bases do seu poder expostas, a ordem paterna desacreditada, mas através de quaisquer fontes primárias ou ideológicas, o pai mantém o seu poder sugestivo na nossa cultura e na literatura” (HARRISON, 2012, p. 03). A figura do pai no contexto canadense assume uma faceta bastante ocidentalizada. Não só a figura paterna assombrosa da colonização que paira sobre o semblante do Canadá pode ser rememorada, como também a do pai violador, agressivo, alcoolizado e, em última instância, ausente. A figura do pai ausente não é meramente ilustrativa e vai ao encontro da grande busca por masculinidade tipicamente ocidental e própria do colonizador e seu ímpeto heroico por desbravamento do Oeste em um momento inicial, e, mais tarde, do Norte, ou da grande brancura da natureza selvagem, apresentada como uma das narrativas transversais (ou no mínimo tangenciais) do romance. Além da relação pai/filho apresentada por Kroetsch na intersecção entre Madham e Sadness, acima de tudo com um patriarcalismo acadêmico dominado por culpa e hostilidade, Para Harrison “o pai ausente em *Gone Indian* é quase literalmente um pai que desaparece, o jovem Robert Sunderman sumindo no gelo – performatizando um ato de desaparecimento para escapar da paternidade e do seu destino, fugindo para o Leste para tornar-se o professor Madham” (HARRISON, 2012, p. 9). A ideia de que Robert Sunderman possa ser Madham é bastante interessante, já que faria com que Sadness, ao começar uma relação com Bea, preenchesse as lacunas deixadas na natureza selvagem pelo professor. Em outra instância, o ímpeto patriarcal assumido por Sadness dentro da narrativa lacunar da ausência do pai, deve servir para enxertar e encobrir a possibilidade de silêncio, já que a existência de uma não narrativa serve para demonstrar o problema do Outro, que, por extensão, é o indígena, também pai ausente do local no qual o colonizador, presumidamente patriarca benevolente, busca seu lugar para escapar da civilização deturpada. Enquanto Sadness encontra na identidade do nativo canadense uma forma de silenciamento com seu desaparecimento súbito na neve, Madham encontra respaldo para controlar a narrativa em um caminho inverso: ao invés de desbravar a natureza selvagem e assumir sua identidade canadense, o professor retorna para a zona de conforto pré-fronteiriça e assume todo o aparato de sujeito ocidentalizado, abandonando filha e esposa na pradaria após ter sido sujeito da exploração do lugar do Outro.

Como exemplo de tal relação de ausência e, consecutivamente de relações problemáticas nos romances canadenses, é possível destacar o relativamente recente *The lesser blessed* (1996), romance de estreia do escritor *Dogrib* Richard Van Camp, onde o adolescente Johnny, mestiço, possui uma relação dupla com a questão da paternalidade ao

longo da narrativa. Filho em família desestruturada, ele reside com a mãe nativa e sem perspectiva, o pai é ausente, de quem quase não fala. Além disso, ao final da narrativa, torna-se também, de maneira indesejável, pai. Larry, protagonista do romance, batalha constantemente para superar as relações patriarcais problemáticas recorrentes em seu contexto. O adolescente é responsável pelo assassinato do próprio pai, ausente, abusador e agressivo. Nesse sentido, Sam McKegney, em “Indigenous masculinity and kinship” (2009), destaca que

alienado de papéis integrados comunais, Larry é muito pouco claro, não só em relação à sua identidade, mas também sobre a apropriação de comportamentos masculinos. Embora ausente do presente temporal do romance, o pai biológico de Larry fornece um modelo disfuncional de masculinidade comprometido pela violência colonialista (...) [e] afirma sua masculinidade por meio da dominação e da violência sexual (McKEGNEY, 2009, p. 211).

A ausência da figura paterna pode ser facilmente percebida nos romances (tanto em *The lesser blessed* quanto em *Gone Indian*), de acordo com Harrison, por conta da sua “forma linear e de desenvolvimento [que] valoriza mais a questão da origem e, consecutivamente, os pais. Ela tem em seu DNA a busca por uma identidade heroica” (HARRISON, 2012, p. 03). Nesse sentido, o formato escolhido pelos dois autores – Van Camp e Kroetsch – é, de certa maneira, um meio validado pela cultura ocidental para pensar a questão das relações patriarcais e, então, pela sua fácil permeabilidade, problematizar por meio da subversão e da exposição de narrativas não típicas, como o *storytelling*²⁰, questões que a própria tradição romanesca ocidental não suporta ou ainda refuta.

Como já ressaltado em outro momento neste texto, o autoritarismo de Madham e da palavra escrita vai desaparecendo ao longo da narrativa, dando espaço não para a voz de Sadness apenas como transcrição, mas para a voz da própria personagem, não mais mediada, senão pela escrita do autor, deixando de existir apenas em um momento final, onde é possível verificar que o processo de metamorfose de Sadness alcança um nível avançado e possivelmente é concluído, fazendo com que sua voz, finalmente pertencente ao contexto,

²⁰ O *storytelling*, prática de contação de estórias, não está relacionado apenas à questão de entretenimento, mas sim de resgate histórico-cultural de um determinado povo aborígine. Além disso, a contação de estórias pode ser verídica ou não, tendo cunho reflexivo para o ouvinte, que é, indiretamente, um participante ao criar sua própria versão imagética a partir da narrativa oral. Ainda, um dos aspectos mais importantes da contação de estórias (e assim também da história) é a relação com a espiritualidade do povo ao qual pertence o contador. A contação – ou *storytelling*, termo que será utilizado ao longo da dissertação – é de plurais significados e de extrema importância para a compreensão das nações indígenas.

transforme-se em mais uma das narrativas silenciosas, deixando para Madham a tarefa de manter a narrativa da inocência viva em seu discurso autoritário. Carol, no único trecho onde sua voz é de fato ouvida pelo leitor, durante uma interrupção no discurso de Madham, aponta que

nós estávamos entrando em meu carro, dirigindo até o Parque Zoológico Ross para um piquenique na grama. “Eu já andei naquele trem”, expliquei para ela. “Eu vim para o Leste naquela mesma linha, viajei por um inverno rigoroso. (...) Eu vi os rios fluindo para o Norte. Debaixo de gelo e neve: enclausurados –”

“Eu teria ido com ele”, Carol interrompeu.

É esse tipo de bobagem que se impõe sobre a razão. Carol argumenta que Jeremy viu a ponte enquanto participava da corrida na neve e reconheceu as possibilidades de fraude pelas quais ele vinha procurando... Eu sei que ele estava simplesmente fugindo e, acidentalmente, bateu na ponte. Jeremy tinha dificuldades com um apontador de lápis. Se você dissesse para ele para que lado fica o Norte, ele não conseguiria, por nada, encontrar o Sul (KROETSCH, 1999, p. 162).

Carol, até então figura apática e alvo de críticas de Sadness, desarma a consistência da narrativa de Madham ao dizer que confia na capacidade de Sadness desaparecer na natureza selvagem propositalmente, mesmo quando Madham insiste na sua autoridade ao afirmar ter experiência naquele contexto. A voz de Carol, ouvida pela primeira vez, é tão significativa que nem a tentativa frustrada (ou inocente) de Madham de tentar determinar a incapacidade de seu estudante ter propositalmente sumido no labirinto de vozes e na grande imensidão branca pode reafirmar sua hipótese de que Sadness passou a fazer parte do mito da natureza selvagem criado pelo colonizador. Contudo, Madham, evidentemente, não assume a sua incoerência e não abre mão da martirização de seu pupilo, o que faz com que sua fábula pessoal possa, até o fim da narrativa, conservar elementos que apontem para a construção das narrativas da inocência.

Ainda sobre a questão do *storytelling*, Para Tzvetan Todorov, contar-se faz parte de um processo que desova de um ato de fala onde existem duas identidades, “a do autor com o narrador e a do narrador com o personagem principal” (TODOROV, 1980, p. 57). Em outra instância, podemos pensar na ideia de Bakhtin de que “[n]o romance, a simploriedade (a incompreensão) sempre é polêmica: ela está dialogicamente relacionada com a inteligência (a falsa inteligência superior), polemiza com ela e a denuncia” (BAKHTIN, 1990, p. 194). A dicotomia também é apresentada, quase com a mesma intensidade em *Gone Indian*, no qual Sadness é o sujeito simplório, enquanto Madham é o tenaz professor capaz de afastar seu

aluno o mandando para além da fronteira com o intuito de conquistar a esposa do aprendiz. É notável que a ficção indígena-canadense respira ironia e estratégias similares de apresentação de problemáticas em seus romances. Nesse sentido, Kroetsch busca uma maneira de subverter a narrativa tradicional, colonial e patriarcal, justamente utilizando o próprio diálogo entre história, sociedade e estória, bem como o discurso humano citado por Todorov de maneira bruta, na oralidade. Percebendo que o valor da ideia da narrativa oral possa ficar soterrado ou na sombra da tradição escrita, faz questão de submergir ainda mais a voz do Outro. Além disso, outra estratégia de Kroetsch relacionada ao *storytelling* e a utilização do discurso humano em uma forma primordial, é o resgate de alguns mitos da cultura indígena canadense, bem como, já discutido previamente neste texto, a criação de novos mitos híbridos baseados nas relações entre o Eu e o Outro e, especialmente, na relação do sujeito e do espaço.

A narrativa mitológica não tem apenas por função a disseminação ou perpetuação de tradições específicas. Sua natureza é transformadora e libertadora. Para Lee Maracle, sob a perspectiva *Salish*, em “Oratory on oratory” (2007), “de certa maneira, ficção/mito, estória, é real: é histórico e reflete a vida; é condicionado pelo desejo de espelhar a relação de uma personagem com o mundo” (MARACLE, 2007, p.57). Ainda para Maracle,

o motivo pelo qual se ouve (e agora se lê) a estória é o seu estudo em si mesma, o exame do contexto no qual é contada, o entendimento dos obstáculos à existência que apresenta, e então, a partir disso, ver a nós mesmos através da estória, ou seja, transformar a nós mesmos de acordo com nossa concordância e compreensão dessa estória (MARACLE, 2007, p. 55).

Nesta perspectiva, é possível perceber o quanto as denúncias presentes no romance de Kroetsch podem contribuir para, de fato, expor as relações assimétricas na sociedade canadense naquele momento em que a contracultura estadunidense deturpada em um viés romântico de libertação sem necessidade alguma de compromisso social e político, bem como a sensação da possibilidade de liberdade mediada pela manipulação tendenciosa de uma juventude considerada escapista, davam o tom do rumo histórico dos eventos e reduziam drasticamente a liberdade do Outro nativo, reduzindo seu semblante ao espaço que o jovem escapista, como o próprio Sadness, buscava para provar a si mesmo a possibilidade de uma transformação individual.

A transformação individual de Sadness só é possível por completo em detrimento de sua relação com Bea Sunderman. No décimo quinto capítulo do romance, Madham descreve a mulher que Sadness encontrou no hospital ao visitar Dorck. A mulher de quarenta e poucos,

alta, orgulhosa e desafiadora (KROETSCH, 1999, p. 31) era Bea Sunderman, mãe de Jill, a mulher com quem, de acordo com Sadness, Madham deveria ter casado. Convidado por Bea, que tomava conta de Dorck no quarto onde a personagem encontrava-se em coma, Sadness, que nela demonstrara interesse imediato, sem argumentar, dirigiu ao desconhecido, rumando ao Norte no carro de Bea durante a noite na grande imensidão branca até chegar, finalmente, em um local com uma placa indicando o “FIM DO MUNDO”²¹. Lá, na vasta borda de lugar algum, “o silêncio era absoluto. Ele poderia ter escutado um camundongo roendo seu caminho para dentro de um baú no sótão da casa” (KROETSCH, 1999, p. 32). A casa na qual eles entraram era um lugar misterioso, “um jardim empriionado. Plantas domésticas de todas as sinistras formas e cores lotavam as janelas e subiam e desciam as paredes, penduradas em verdes tentáculos do teto. (...) Todo o primeiro andar era uma selva” (KROETSCH, 1999, p. 32-33) e, quanto mais longe eles iam casa adentro, mais úmido, verdejante, exótico e complexo o labirinto de plantas acabava por tornar-se. Um local tão peculiar que só poderia ser comparado a um cenário como o do coração das trevas, de Conrad.

De acordo com Madham, Bea era uma mulher que “passara a vida inteira escutando, não somente uma voz, um telefone que tocasse. Não, ela esperava escutar uma porta se abrindo entre suas plantas e flores, uma escada que rangesse. Um galho que se movimentasse em sua floresta privada” (KROETSCH, 1999, p. 33-34). Duas referências são típicas da relação entre o sujeito masculino e a representação do sujeito feminino em *Gone Indian*: em primeiro lugar, a aparente submissão de Bea é relacionada ao silêncio, a impossibilidade de posicionar-se. Em segundo lugar, a metáfora do galho²² na floresta privada, obviamente como construção de intenção sexual equivalente ao tom virginal de Jill e de seu local esperando por violação. Neste sentido, a caracterização de Bea e Jill por Madham é bastante sexista, tipicamente vinculada aos anseios pela manutenção da masculinidade no universo eurocêntrico do qual faz parte, bem como faz parte de uma indumentária violenta perpetuada pelo ato colonizador de conquista do espaço do exótico, desconhecido e suposto vazio, seja na natureza selvagem ou no coração das trevas.

²¹ Na placa, em língua inglesa, a seguinte mensagem: “WORLDS END”. Sadness comenta que “alguém deixou de colocar o apóstrofo”, o que mudaria consistentemente o significado da mensagem. Sem dúvida, a dica de Sadness pode indicar a sua incapacidade de perceber tratar-se de uma mensagem relacionada ao fim dos mundos, no plural, de mais de um sujeito. Contudo, considerando que Sadness, ao apontar a falta do apóstrofo, compreende tratar-se do “fim do mundo”, um local; a indicação ao longo desse texto também tratará da expressão desta maneira. O grifo, em maiúsculas, é do autor.

²² A versão original, não traduzida, da expressão indica um trocadilho: “A twig to break in her private forest”, onde “break in” pode ter o valor de “penetrar”, bem como de “quebrar em” um determinado local, no caso, a floresta.

Além disso, o interesse de Sadness em Bea pode ser conectado ao seu interesse romantizado pelas florestas do Norte, como Madham sugere na carta introdutória. Ao mesmo tempo em que Sadness ostenta interesse profundo e peculiar pelo outro e pela natureza selvagem, Madham afirma para a Srta. Sunderman que seu pupilo “não estava ciente de que tinha passado a noite na casa de sua mãe. Ele não tinha ideia de sua identidade quando ela o deixou, na manhã seguinte, na igreja onde ele deveria entregar uma mensagem ao padre” (KROETSCH, 1999, p. 37). Entretanto, como já apontado anteriormente neste capítulo, tanto Jill quanto Bea não são, da maneira que uma leitura superficial pode indicar, a parcela fragilizada do universo binário do qual Kroetsch tenta escapar. Para ser mais exato, ao invés de ser mera paisagem exposta, Bea é, em parte, agente transformadora da identidade de Sadness. No fim do mundo, além do ambiente selvagem, Sadness percebe a existência de um cômodo que “pode ter sido um quarto. Uma longa e estreita sala que continha, entre outras coisas, uma cama grande. Mas o que mais havia por lá eram relógios”. Contudo, Sadness percebe que, peculiarmente, “nenhum relógio estava funcionando. Nem um. Nenhum ponteiro se movia” (KROETSCH, 1999, p. 33). Para Snyder,

o tempo foi reiniciado para Bea e Jeremy no FIM DO MUNDO, não por Jeremy ter completado sua missão de busca por uma nova identidade tornando-se Grey Owl, mas por ter sido libertado de sua necessidade masculina de escapar de mulheres e do tempo. Dessa maneira, o FIM DO MUNDO não é o fim do mundo sem o apóstrofo, não é a armadilha do Éden prisional; é, ao contrário, uma promessa de que mundos terminam, de que é possível escapar das “cosmologias da crença” (para usar uma frase de Kroetsch). Jeremy não assume, até onde podemos saber, uma nova identidade, mas parece permitir que suas camadas de identidade tornem-se difusas e abertas. Ele aproxima-se muito de uma tábua rasa, não-pensante e não-verbal no encerramento da narrativa (SNYDER, 1993, p. s/n).

Da mesma maneira que Sadness é capaz de tornar-se outro, que não o Outro, a partir da libertação que não é falácia, uma libertação objetiva do sujeito, a personagem é capaz de compreender e demonstrar, finalmente, que as narrativas da inocência são, de fato, grilhões mediados pela ação de um universo colonial. Ainda de acordo com Snyder,

a representação da experiência que Sadness adquire em sua jornada ao FIM DO MUNDO é típica de como Kroetsch coloca em imagens a fluidez da identidade. Nesses casos, a personagem é exposta a algum tipo de força elemental esmagadora: um rio que transborda, um redemoinho, um enxame de abelhas, uma avalanche ou qualquer coisa similar. Para alcançar Bea, Sadness deve passar por uma nevasca ofuscante. O caos elemental do turbilhão de neve força-o a encontrar seu próprio caminho, criar novo trajeto, da mesma maneira que ele busca encontrar uma identidade nativa fluída ao invés de apropriar-se de uma outra (SNYDER, 1993, p. s/n).

É interessante perceber que Snyder não encontra problema no fato de Sadness necessitar vivenciar um caos elemental, em precisar, para sua transformação, da intervenção do lugar e das forças da natureza selvagem. Ainda que a análise de Snyder seja muito coerente e consistente, a relação do sujeito com o ambiente que esta dissertação importa-se em evidenciar continua aparente e problemática, já que Sadness, na perspectiva de Snyder, só é capaz de encontrar respostas quando confirma o mito transformador da natureza selvagem e, ainda, projeta em Bea sua relação com a imensidão branca, da mesma maneira que Madham o faz. Ao acreditar na hipótese de Dorck não estar mais em coma e voltar para o fim do mundo, na casa de Bea, o cenário que Sadness encontra não é mais exatamente o mesmo. Ao invés da calma do primeiro momento, o peso da atmosfera, que inicialmente mantinha-se imóvel, parece cair sobre a personagem na completa escuridão. Ao entrar em uma sala da casa que tinha certeza ter visto vazia, Sadness percebe que “um relógio estava funcionando. Eu tateei para pará-lo. Ao tentar pará-lo, topei com outro: aquele relógio também, em meio à escuridão, começou a funcionar” (KROETSCH, 1999, p. 154). Como uma reação em cadeia sinistra, muitos relógios começaram a funcionar, indicando que o aspecto atemporal, quem sabe relativo ao coma de Dorck, tivesse sido dissolvido pelo enfrentamento da nevasca. Além da dissolução da atemporalidade, Sadness, mais uma vez, insiste em relacionar a figura feminina ao local ao indicar que

ela tinha se despido; ela estava parada, nua e invisível ao lado da cama. Aquela mulher invisível. Parada imóvel na cabeceira da cama. Ela deu à sala inteira o cheiro de terra; não somente de flores, mas da respiração negra e silenciosa de samambaias em fendas de rochas. (...) O aroma de uma floresta do norte, onde a neve derrete-se negra na última sombra. As águas lamacentas do norte, gélidas e profundas em tons marrons mais escuros do que qualquer mão cheia de barro, aroma que evocava toda nossa história (KROETSCH, 1999, p. 155).

Bea é, então, a floresta do Norte no fim do mundo, onde Sadness chega após sobreviver ao gélido clima, escuridão e nevasca ofuscante na grande imensidão branca. De qualquer maneira, para Snyder o tempo, que não se encontra mais parado, bem como seu encontro com uma mulher, não são, finalmente, uma espécie de fonte de ansiedade para o protagonista. Snyder acredita que, “diferente de outras personagens masculinas na estória, ao invés de fugir de mulheres e do tempo, Sadness chega a um acordo com tempo e mortalidade ao aceitar e conectar-se com uma mulher no âmbito individual, cortando as camadas de identidade herdadas e impostas, as quais aprisionavam tanto ele quanto Bea” (SNYDER, 1993, p. s/n).

A hipótese da libertação por conta do encontro da fluidez da identidade e da dissolução das barreiras fronteiriças pode ser confirmada, indicando que Kroetsch acredita, como Snyder, que a jornada de Sadness denuncia e desconstrói os conceitos de masculinidade ocidentalizados. Alan Twigg, em “Male: Robert Kroetsch”, publicado em *For openers: conversations with 24 Canadian writers* (1981), confirma a ideia de Kroetsch ao apontar a reflexão do próprio autor de *Gone Indian* na qual “para ir ao Oeste, um homem precisa definir a si mesmo como órfão, fora da lei ou cowboy. Com essas definições como você pode casar com uma mulher? (...) Você precisa perder essa auto-definição. Esse é o problema do sexo masculino. Ele precisa quebrar sua auto-infringida definição de masculinidade” (TWIGG, 1981, p. 112).

A última personagem a ser discutida neste capítulo é a Sra. Beaver, esposa de Daniel Beaver, ambos indígenas, responsáveis por salvar a vida de Sadness após o espancamento na corrida na neve. A Sra. Beaver é um caso bastante peculiar por reunir em sua figura dois dos estereótipos mais complexos presentes na narrativa de *Gone Indian*: a mulher e o nativo. É importante ressaltar que Daniel também tem papel interessante ao longo da jornada de Sadness, já que sua autenticidade é posta em questão em diversos momentos. Contudo, é na figura da Sra. Beaver que é possível encontrar um aspecto essencial para a compreensão da metamorfose de Sadness, já que, ao ser resgatado, o estudante, debilitado na caçamba da caminhonete dos Beaver, tem a possibilidade de perambular pelo sonho da esposa de Daniel. Ao adormecer na caçamba, coberto por uma lona, em meio ao calor de cachorros puxadores de trenó, inebriado pela dor e pela adrenalina relacionadas ao espancamento e aos ferimentos, Sadness, que acabara de experimentar uma parcela do lugar do Outro, cai no oblívio de um negro sonho místico. Para Justin Edwards, em “Going Native in Robert Kroetsch’s *Gone Indian*” (2001),

a submissão de Jeremy à escuridão da caminhonete conjura o espectro da estória de busca: o arquétipo de um útero, um local que é invocado como fonte de individualidade, é procurado por seu potencial de desvelar a essência perdida de um *self* primordial. Contudo, mais uma vez, a busca por este *self* é prejudicada pela exposição narrativa da construção identitária. O retiro sombrio de Jeremy engendra uma visão, mas é uma visão que não é propriamente sua; ele sonha o sonho da Sra. Beaver. A “escuridão total”, dessa maneira, produz a herança mística da vida da Sra. Beaver enquanto é filtrada por um homem branco. Como resultado, o eu interior de Jeremy permanece uma ausência invocada ao passo em que ele temporariamente assume a aparência da Sra. Beaver (EDWARDS, 2001, p. 95).

A possibilidade de apropriação do sonho da Sra. Beaver é o santo graal da experimentação desejada por Sadness. Por um momento, o estudante teve a possibilidade de ser, ao mesmo tempo, mulher e indígena, especialmente uma mulher como a Sra. Beaver, que sonha na escuridão justamente por, fora do mundo espiritual e dos sonhos, não ter possibilidade de falar, não ter uma sonora voz significativa ao longo de suas aparições no romance. Nesse sentido, além de experimentar o outro, Sadness experimenta o silêncio e, mais uma vez, tem a possibilidade de ser ouvinte.

Em relação ao lugar, o sonho dentro de um sonho de Sadness também falha ao perceber a relação do espaço com o Outro de uma maneira romantizada. O búfalo encarnado por Sadness paira livre por todo cenário canadense, vindo do Norte, das grandes planícies, florestas ao sul (KROETSCH, 1999, p. 107), o animal é um elemento capaz de conectar Sadness ao espaço de maneira ampla e completa. Como aponta Edwards, “as imagens narrativas dos nativos, então, não são paisagens estáticas, mas retratos narrativizados”, parte da criação do mito do lugar do Outro, representação romântica “que não consiste nem em uma identificação que consolide um senso de autenticidade, nem de um estereotipo” (EDWARDS, 2001, p. 92). Na farsa vivida na metanarrativa onírica, “Kroetsch, está mais uma vez parodiando as noções essenciais de identidade de Jeremy, que localizam identificação de autenticidade em um Eu natural ou primitivo” (EDWARDS, 2001, p. 95) e, dessa maneira, tornam a busca pela suposta voz perdida no espaço em branco uma jornada que só faz sentido como denúncia da impossibilidade de perceber o Outro e seu espaço a partir de uma imersão como a narrada em *Gone Indian*.

5. MALDITOS SEJAM OS FINAIS!

É justamente com a sentença que batiza o capítulo conclusivo desta dissertação que Sadness indica sua problemática com conclusões, bem como, ao mesmo tempo, denuncia uma das principais estratégias narrativas de Kroetsch e parte do pensamento teórico ao longo da carreira do escritor. A narrativa em *Gone Indian*, de final aberto, já que se recusa a apresentar uma resposta sobre o paradeiro de Sadness, é reflexo direto da estratégia de Kroetsch para indicar que o processo da escrita é o local perfeito para desvelar as possíveis narrativas da inocência, o silêncio como elemento perturbador, a mistificação e a romantização do nativo e da fronteira em seu romance. Uma vez fechado, direto, o fim de um romance indica uma solução ou, ao menos, uma posição sobre determinado tópico, o que não é desejado para o resultado que Kroetsch almeja obter com sua escrita. Para Margaret E. Turner (1988), “Kroetsch não permite que o processo envolvido com literatura – a escrita de poesia e ficção, ou os atos de criticismo ou leitura – sejam fechados. Se a escrita reinventa o mundo, a leitura reinventa o texto” (TURNER, 1988, p. 57). O que foi observado na análise de *Gone Indian* até este momento foi, de fato, que o texto recusa-se a apresentar qualquer alternativa fechada para a própria análise. Cada leitura do romance de Kroetsch apresenta nova perspectiva e um conjunto de possibilidades de compreensão de um mundo específico em diversas nuances. Para Tiefensee, Kroetsch concentra seu interesse na tradição oral, “no processo de ‘contar a estória’”, já que o sujeito se conta para existir, enfatizando que é “a contação que nos torna reais” (TIEFENSEE, 1994, p. 37), onde, para Kroetsch, o ato heroico de contação de estória/história, é uma maneira de, no processo da narrativa, priorizar a voz ou as vozes silenciadas ou não aparentes (TIEFENSEE, 1994, p. 37). Contudo, mesmo com a existência de tantas possibilidades, a relação de alguns elementos – como identidade, fronteira, violência e silêncio – ainda deverá revelar, de maneira geral, o tom global da narrativa.

No processo de desenvolvimento da narrativa de *Gone Indian*, Sadness teve a possibilidade de experimentar uma quantidade considerável de possíveis identidades, bem como, de perto, teve a possibilidade de perceber o lugar do outro e vivenciá-lo. Retornando ao início desta dissertação, mais especificamente ao contexto histórico do primeiro capítulo, ao situar Jeremy Sadness em seu próprio contexto histórico, possível de supor ser aproximado ao da escrita do romance, é necessário compreender que o cidadão estadunidense tinha, ao mesmo tempo, inúmeras possibilidades para construir sua identidade e, ao mesmo tempo, possibilidade alguma. A ideia de MacFarlene de que naquele momento específico havia uma

perspectiva geral de que a natureza selvagem estivesse desaparecendo, sendo substituída de maneira voraz pelo projeto civilizatório estadunidense, reforça tanto a narrativa de Madham quando a postura de Sadness ao longo do texto de *Gone Indian*. Sadness é, sem dúvida, o escapista da mesma maneira que Madham o fora e, de certo modo, o é naquele momento, projetando-se no outro protagonista do romance:

Quando eu tinha idade suficiente, bravura suficiente, um professor estagiário em meu saco de dormir, fugi para Greenwhich Village. (...) Sim, para a natureza selvagem. Para um labirinto de ruas, *highways* e corredores pelos quais, em nove anos, não aprendi a encontrar meu caminho. Para uma cidade que não é uma cidade, mas um local nas colinas (KROETSCH, 1999, p. 99).

Para Sadness, a cidade, mais do que a própria natureza selvagem, é local de desconforto, onde o labirinto de ruas e a complexidade das estruturas não oferece possibilidade de assumir qualquer identidade individual. A necessidade do escapismo, da jornada em busca do Eu, da alteridade, parece ser indispensável para a manutenção da sanidade da personagem. Enquanto uma parcela da juventude dos Estados Unidos era acusada de alienação política pela tentativa de escapismo de uma realidade marcada pela relação com a Guerra do Vietnã, outra parcela, aquela engajada com os movimentos políticos, era considerada utópica e romântica, especialmente aquela que flertava com tópicos que indicassem alguma relação com a natureza selvagem como forma de combate ao capitalismo, ao aparato e indumentária política e econômica daquele contexto. Nesse sentido, as duas parcelas soavam como escapistas, cada uma de sua maneira, sendo acusadas injustamente ou não.

Entretanto, durante a análise da construção das possíveis narrativas da inocência no romance de Kroetsch, fica absolutamente claro que a relação entre a busca de identidade do sujeito estadunidense e a natureza selvagem canadense não é exatamente marcada pelo esclarecimento das condições em que Sadness, sujeito dos Estados Unidos, encontra seu Eu, mas sim da maneira como o universo canadense encontra sua própria identidade. O contraste dissonante criado pela reverberação das ações de Sadness em Notikeewin e na imensidão branca do Canadá, bem como a sua relação com todas as outras personagens, especialmente com Madham – ao longo da narrativa identificado como possível explorador ou sujeito canadense – denuncia não só as narrativas da inocência criadas pelo sujeito estadunidense, ou pelo neocolonialista no espaço do Canadá, mas também a dificuldade de perceber a identidade como algo fixo ou definitivamente fechado no país, em suas fronteiras e em seus sujeitos. Mesmo assim, é através do processo da narrativa e da autoridade dos sujeitos soberanos de *Gone Indian* que é possível construir a narrativa canadense de busca de identidade no próprio

país. Assim, ainda é a partir de Madham e de Sadness que é possível perceber o desfecho desta análise, já que, como indica Turner,

o romance inteiro é em função da necessidade de confissão de Madham. O que ele diz sobre Jeremy pode ser dito sobre ele mesmo: Jeremy não se torna simplesmente Madham, mas Madham, em algum sentido, torna-se Jeremy ao ser revelado através dele. Enquanto Jill se debruça na maleta aberta de Jeremy e o cria a partir de seu conteúdo, ela também está criando Madham: sua vida está disposta em seus comentários sobre o trabalho de Jeremy. Quando Jeremy entra no antigo mundo de Madham, ele compartilha partes de sua vida, bem como de outras pessoas. Eventualmente ele se torna Madham/Sunderman com Bea (TURNER, 1988, p. 64).

Consecutivamente, ao criarem um ao outro, Madham e Sadness desvelam questões de identidade subjetivas, forjam uma identidade canadense a partir de narrativas subjacentes, tanto do local quanto do indígena, a partir de uma sequência de representações compreendida como narrativas da inocência. Nesse sentido, mais do que pensar em analisar individualmente as narrativas sobre a identidade do local e do sujeito do Canadá, a compreensão da relação entre Madham e Sadness serve para o estudo mais apurado do que é desvelado pelo processo narrativo em Kroetsch.

Em última instância, a representação deturpada do espaço do Outro e a criação das narrativas da inocência por parte de Sadness são frutos de uma relação escapista estadunidense naquele contexto, que favoreceu e incitou a busca incessante por uma identidade individual e, ao mesmo tempo, é o resultado de uma fetichização mediada por massiva romantização histórico-literária do mito da fronteira e do habitante do local. É interessante perceber que, na infância, brincando com as crianças maiores, Sadness aponta que

não queria mesmo ser o índio. Eles disseram: “seja você o índio, Sadness. Nós vamos lhe caçar. Não importa onde você se esconda, nós vamos lhe caçar. Nós vamos lhe matar”. E eles jogaram pedaços de tijolos e me amarraram e colocaram fósforos acesos nas costuras dos meus tênis e, uma vez, eles largaram, de cima de uma casa, uma camisinha cheia de água que acertou minha cabeça e quase quebrou o meu pescoço. Eles não tinham a intenção de me machucar, explicaram; estavam somente esperando em uma emboscada e aconteceu de eu aparecer no *Canyon* estavam só largando um pedregulho na minha cabeça. Então, o alfaiate de defronte o hall do apartamento da minha mãe me trouxe os seus livros sobre Grey Owl; um por um ele os trouxe. Ele os abriu e os revelou. Ele me deu o seu sonho de um garoto europeu que se tornou... descobridor... homem da fronteira... o índio mais verdadeiro entre todos (KROETSCH, 1999, p. 99).

A violência sofrida por Sadness é um dos motivos pelos quais ele percebe o mundo civilizado como selvagem. O espaço urbano de Sadness é exatamente o contrário do espaço

do Outro. Ao sofrer como o Outro estaria fadado a sofrer na brincadeira, na representação do indígena, ele então assume uma espécie de empatia primordial, especialmente após conhecer Grey Owl e o mito da relação impecável com a natureza que acompanhava Belaney. Sobre a experiência de Sadness na infância e a sua relação com o Outro – romantizada ou não a partir daí, Nilo Odalia, em *O que é violência* (2011), dirá que

a violência, no mundo de hoje, parece tão estranha em nosso dia a dia que pensar e agir em função dela deixou de ser um ato circunstancial, para se transformar numa forma do modo de ver e de viver o mundo do homem. Especialmente, do homem que vive nas grandes cidades – esses grandes aglomerados humanos que se tornam o caldo de cultura de todos os tipos de violência (ODALIA, 2011, p. 09).

O espaço urbano, por si só, no contexto do pós-colonialismo, pode significar uma violência ainda mais complexa, já que o espaço torna-se, então, uma dupla violência: por um lado a violência do espaço urbano do qual Odalia fala, do outro a fronteira pela qual o nativo se transforma em tipificação do não-nativo. Os espaços urbanos, mesmo espaços como Notikeewin, no contexto do nativo, ainda insistem em ser o entre-lugar, nunca familiar ou confortável, sempre transitório e perigoso. Nesse sentido, Sadness, ao tentar escapar do seu espaço, do local onde sofre por não conseguir encontrar sua identidade, acaba por remanejar a violência sofrida ao espaço do Outro através da fronteira, transformando o nativo em sintoma de sua doença civilizatória. Mais uma vez, em termos analíticos parece impossível descartar a análise do romance sem levar em consideração a leitura das dicotomias apresentadas. Em acordo com as ideias de Munton citadas nas primeiras páginas desta dissertação, é Tiefertsee quem diz:

a ideia de que as próprias dicotomias devam ser dissolvidas é, em minha opinião, típica de pensadores que percebem que nossos hábitos de pensamento são problemáticos, mas que não percebem que dissolver estas dicotomias é, ao mesmo tempo, impossível e indesejável. Dessa maneira, a tentativa de dissolvê-las é uma tentativa de *neutralizar difference* – “diferença” no sentido de Derrida, que *não* é oposição lógica, mas a alteridade radical que previne qualquer *self* ou conceito de subsumir ou de ser subsumido por outro. (...) Neutralizar diferença é reduzir tudo ao mesmo (TIEFENSEE, 1994, p. 93).

Assumir que a narrativa de Kroetsch é permeada por dicotomias e binarismo não é reducionismo como propõe Snyder, mas não perceber que esses binarismos carregam em si uma tensão assimétrica é, sem dúvida, não compreender a verve das estratégias do autor de *Gone Indian*. Tiefertsee debate a problemática em que “os termos de um par binário devem ser hierarquicamente arranjados com o termo privilegiado tendo prioridade” (TIEFENSEE,

1994, p. 94), numa espécie de absorção do termo de maior hierarquia sobre o outro. Ainda para a autora, “conceber que o pensamento tradicional é construído de acordo com oposições binárias, que se arranjam como iguais, pares coexistentes, é não ter consciência de como os termos de tais oposições violentamente realizam síntese no modo de pensamento subjetivo (assim como na meta-narrativa canadense de Kroetsch)” (TIEFENSEE, 1994, p. 94). Em outro sentido da violência, Ashcroft, em *Post-colonial transformation* (2001), entende que “o aspecto mais tenaz do controle colonial tem sido sua capacidade de vincular o colonizado a um mito binário (...) que serve para justificar a missão civilizatória e perpetuar a distinção, essencial para o ‘negócio’ de exploração política e econômica” (ASHCROFT, 2001, p. 21). O mito binário ao qual Ashcroft se refere é o das dicotomias que reduzem o indígena e o seu local ao duplo do branco. A relação, nesse sentido, é sempre assimétrica, já que o nativo é sempre o objeto, a parcela não civilizada que necessita do suporte do sujeito eurocêntrico para desenvolver suas características, coroando o discurso imbuído nas narrativas da inocência. No curso do desenvolvimento da identidade do sujeito não-nativo com o local indígena, este processo específico e deturpado de relação especular é, sem dúvida, uma violência bastante saliente.

Debatendo a questão do lugar, Turner indica que “Kroetsch levanta um problema sério e complexo aqui: se construímos nosso lugar na linguagem e linguagem é um jogo, qual a natureza do lugar? Claramente, lugar – e *self* – podem ser expressados da mesma forma que colocados em existência” (TURNER, 1988, p. 69). O Canadá é construído na narrativa de *Gone Indian* a partir do jogo de representações, logo linguagem, mesmo dentro do romance, entre Madham e Sadness. Para Turner, “é um balanço instável para se manter, uma negociação difícil da passagem do meio – entre algum lugar e lugar algum, dentro e fora do silêncio – e que ameaça tornar-se permanente” (TURNER, 1988, p. 69).

A permanência que preocupa Turner surge através da cristalização das representações obtidas a partir da visão romantizada dos narradores, Ao mesmo tempo em que gera ilusão, uma representação da realidade, o faz de forma tão extrema que não parece contemplar, de fato, o real. Este efeito, típico da narrativa de Kroetsch, faz com que o absurdo da realidade torne-se referência plausível, ou, ao menos, passível de reflexão. Em *O demônio da teoria* (2012), Antoine Compagnon, em sua reflexão inicial, oferece o exame de duas teses extremas da relação entre literatura e realidade:

segundo a tradição aristotélica, humanista, clássica, realista, naturalista e mesmo marxista, a literatura tem por finalidade representar a realidade, e ela o faz com certa conveniência; segundo a tradição moderna e a teoria literária, a referência é uma ilusão, e a literatura não fala de outra coisa senão de literatura (COMPAGNON, 2012, p. 111).

Apesar de soarem extremas e impossíveis dentro do contexto analisado nesta dissertação, as teses de Compagnon, antagônicas, levam, no final da exposição de seu pensamento, ao que o autor compreende como síntese entre os dois movimentos. Não é vantajoso para o autor representar de maneira fiel – ou o mais realista possível – o conteúdo que deseja demonstrar em sua narrativa. As representações oferecidas por Kroetsch só obterão valor significativo ao passo em que houver dúvida sobre a realidade do fato, tanto quanto na relação direta da literatura com o mundo extra-literário.

Para Northrop Frye, em *Anatomia da crítica* (1989) “os modos da ficção se movem do mítico para o imitativo baixo e para o irônico, aproximam-se de um ponto de extremo ‘realismo’ ou semelhança de representação com a vida” (FRYE, 1989, p. 136). Frye entende representação como uma possibilidade de realidade, mas percebe que tal possibilidade só pode existir dentro de um escopo específico, que compreende (e problematiza) a questão da autenticidade. É justamente neste ponto específico que o romance de Kroetsch encontra sua brecha para chamar a atenção do leitor para as narrativas do silêncio presentes no discurso romantizado de suas personagens. Sobre o romance, de acordo com Turner, “o final de *Gone Indian* deve ser como é: nós somos deixados com um contador no qual não confiamos e um conto em que não podemos acreditar realisticamente” (TURNER, 1988, p. 69). Assim, sintetizando tanto a ideia final de Compagnon quanto a de Frye, este também aceita “um conceito de literatura como corpo de criações hipotéticas, que não se envolve necessariamente com os mundos da verdade e do fato, nem se afasta necessariamente deles, mas que pode entrar em todo tipo de relações com eles, indo do mais ao menos explícito” (FRYE, 1989, p. 95-96).

Homi Bhabha, em *O local da cultura* (1998), entende que a questão da representação em grande parte dos textos e do discurso pós-moderno e pós-colonial está intrinsicamente ligada ao signo do repressivo, carregando em si uma espécie de ansiedade que problematiza a questão da autenticidade e, por este motivo, “emerge a necessidade de uma análise global da cultura” (BHABHA, 1998, p. 297). Para Bhabha, a “mímica emerge como uma das estratégias mais ardilosas e eficazes do poder e do saber coloniais” (BHABHA, 1998, p. 130). E ainda:

a mímica colonial é o desejo de um Outro reformado, reconhecível, *como sujeito de uma diferença que é quase a mesma, mas não exatamente*. O que vale dizer é que o discurso da mímica é construído em torno de uma *ambivalência*²³; para ser eficaz a mímica deve produzir continuamente seu deslizamento, seu excesso, sua diferença. A autoridade daquele modo de discurso colonial que denominei mímica é portanto marcada por uma indeterminação: a mímica emerge como a representação de uma diferença que é ela mesma um processo de recusa. A mímica é, assim, o signo de uma articulação dupla, uma estratégia complexa de reforma, regulação e disciplina que se “apropria” do Outro ao visualizar o poder (BHABHA, 1998, p. 130).

Em suma, para Bhabha, a mímica pode soar como ameaça: “sua visão dupla que, ao revelar a ambivalência do discurso colonial, também desestabiliza sua autoridade e é uma visão dupla que é o resultado do que descrevi como representação/reconhecimento parcial do objeto colonial” (BHABHA, 1998, p. 133).

Para Bhabha, em “Representation and the colonial text: a critical exploration of some forms of mimeticism” (1984), “a representação – o texto literário – torna-se uma imagem do representado, uma dada realidade – que, como a fonte essencial, original, determina a forma e a ação dos seus meios de representação” (BHABHA, 1984, p. 99-100). Em Bhabha, a ambivalência pode ser, ao mesmo tempo, perigosa e desejável, já que o discurso colonial apresenta em si uma forma mimética do sujeito colonizado, onde a representação oferecida teria em sua construção híbrida um tanto da voz do subalterno. Quando Madham e Sadness mimetizam, eles exploram não só o lugar do Outro, mas seu discurso e a possibilidade de fazer parte de outro universo. Eles estão agindo de forma dupla, oferecendo, não voluntariamente, voz ao Outro sem necessariamente apresentá-lo como sujeito não-passivo, capaz de narrar e expor sua própria natureza e suas problemáticas. Por outro lado, em acordo com o discurso de Spivak, a representação, no seu sentido político, é “apenas uma ‘ação’, o teórico não representa (fala por) o grupo oprimido. De fato, o sujeito não é visto como uma consciência representativa (uma consciência que re-presenta a realidade adequadamente)” (SPIVAK, 2010, p. 31-32). A questão de “agenciamento” levantada tanto por Bhabha quanto por Spivak, faz com que a autoridade do discurso e, consecutivamente o estatuto geral da representação, seja desafiado e problematizado de maneira bastante complexa. Em uma instância especulativa, Kroetsch, como não nativo, não teria possibilidade de escrever e tornar evidente o problema do outro, já que sua autoridade se resume ao fato de ser sujeito

²³ Grifos do próprio autor.

canadense. Desta forma, para oferecer valor à crítica em seu romance, Kroetsch precisa fazer com que sua personagem principal não fale pelo nativo, assim como, em uma relação autobiográfica, o próprio autor não poderia ou deveria falar. A autoridade de Madham destruindo a possibilidade de expressão de qualquer outro sujeito subalterno na narrativa é, então, uma maneira de assegurar voz no silêncio infinito da natureza selvagem. Da mesma forma, a não conclusão de Kroetsch em sua trama faz com que não haja resposta para a questão do nativo, o que assegura a possibilidade aberta para reflexão e debate.

Para Chow, em acordo com Spivak, o subalterno não pode falar. O nativo só encontra nas suas possíveis representações o lugar de objeto silencioso. Chow entende que a representação do nativo gera um problema na autenticidade do discurso. Contudo, para a autora, “é apenas quando percebemos o fato de que o subalterno não pode falar que podemos começar a desenvolver uma espécie diferente de processo de identificação para o nativo” (CHOW, 1994, p. 132), o que significa dizer: em uma instância contextualizada culturalmente, a partir da reflexão do papel não imaginário do nativo dentro do representado, é possível verificar uma problemática real. Ainda assim, para Chow

mais do que dizer que o nativo já falou por conta do discurso dominante, hegemônico que se encontra dividido/híbrido/diferente de si mesmo, e mais do que tentar reposicionar o nativo em contexto “autêntico”, deveríamos considerar que o silêncio é a pista mais importante para a compreensão do seu deslocamento. Esse silêncio é, por fim, evidência da opressão imperialista (CHOW, 1994, p. 134),

sendo o silêncio a forma pela qual a representação pode indicar as maiores violências. Para Linda Alcoff, em “The problem of speaking for others” (1991), falar pelos outros, sobre os outros e, finalmente, por si mesmo, faz parte da crise na representação. Em última análise, todos os “falar por” constituem uma problemática que exige análise particular num nível político. Mesmo assim, Alcoff não sugere que “todas as representações são ficção: elas possuem efeitos bastante materiais, assim como origens materiais, mas são sempre mediadas de maneira complexa por discurso, poder e local” (ALCOFF, 1991, p. 101). No mesmo passo em que é indesejável compreender as dualidades internas na narrativa de Kroetsch enquanto relações de simetria, é desejável, em termos de representação, refutar a “maldição do binarismo, que quer forçar-nos a escolher entre duas posições tão insustentáveis uma quanto a outra, mostrando que o dilema se baseia numa concepção algo limitada, ou caduca, da

referência” (COMPAGNON, 2012, p. 112) que insiste em não perceber o elo entre a literatura e a realidade.

Sobre a questão identitária no romance, Kroetsch explorou todas as possibilidades de relação entre seu protagonista e o universo ao seu redor. A metamorfose – ou jornada colombiana²⁴ – de Sadness começa com sua chegada em solo canadense, onde experimenta a sensação de ser um estrangeiro, deixando para trás por completo a ideia da existência de um Jeremy Benthan, refutando a bagagem que lhe é entregue julgada como sua, já que não foi capaz de reconhecer seu conteúdo. A única maneira que encontra para escapar do aeroporto é disfarçado de si mesmo, já que, enquanto estrangeiro, não tem autoridade para partir do local onde estava preso, representando o início bastante incipiente do seu desenvolvimento tal como o Outro. A seguir, Sadness experimenta – ou luta contra – a possibilidade de ser Roger Dorck, e, eventualmente, Robert Sunderman, o rei do Festival de Inverno, assim como parte do sonho da Sra. Beaver, ou a própria imensidão branca da natureza selvagem, o silêncio e, no momento do encontro com Bea Sunderman, uma maneira de redescobrir a si mesmo e reconhecer o Outro plenamente de uma distância apropriada em meio ao silêncio. Além disso, a ideia de tornar-se Grey Owl é uma constante ao longo da narrativa no pensamento de Sadness. Contudo, é em Madham que o estudante estadunidense encontra e projeta uma tensão bastante peculiar, que pode ser vista, sem dúvida, como a dicotomia assimétrica capaz de desvelar as problemáticas do romance e apresentar as narrativas da inocência existentes.

A respeito da questão das identidades de Sadness, Stuart Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006), propõe a existência de três concepções de identidade: dos sujeitos do Iluminismo, sociológico e pós-moderno. A identidade do sujeito pós-moderno, para Hall, de maneira abreviada e simplificada, não é

fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpolados nos sistemas culturais que nos rodeiam. É definida historicamente e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora “narrativa do eu” (HALL, 2006, p. 12-13).

²⁴ Título de sua última tese fracassada: “‘A jornada de Colombo: o sonho, a viagem, a surpresa’. Dezoito semanas. Eu não pude passar da primeira frase” (KROETSCH, 1999, p. 65).

A formação da identidade que Hall identifica só é possível a partir do descentramento do sujeito. Enquanto Madham permanece sujeito autoritário e central na narrativa, Sadness vai, ao longo do texto, aproximando-se cada vez mais da margem, até que, enfim, desaparece na natureza selvagem. Para Hall, “a formação do eu no ‘olhar’ do Outro, de acordo com Lacan, inicia a relação da criança com os sistemas simbólicos fora dela mesma e é, assim, o momento de sua entrada nos vários sistemas de representação simbólica” (HALL, 2006, p. 37-38). Na perspectiva pós-colonial, a falta de fixidez das identidades no contexto global que propõe Hall é absolutamente desejável. O sujeito, tanto aquele que busca a tradição ou o retorno a ela quanto aquele que faz parte do que Hall entende por “tradução”, acaba por sofrer o efeito pluralizante dessa nova perspectiva de formação identitária. Sadness é, ao mesmo tempo, agente da tradição e da tradução, percorrendo um caminho linear para tornar-se, enfim, sujeito plural, capaz de converter as vozes de sua experiência, sem mais almejar que façam parte de um sistema singular e autoritário de manipulação das mesmas dentro da perspectiva de sujeito único, com sua própria voz, experiência potencialmente mais próxima do compreendido tal qual algo autêntico, já que compreende o lugar do Outro e o próprio sujeito subalterno e não parece ter intenção de utilizá-lo como modelo. Contudo, a tarefa, a missão inicial de encontrar o Outro – Grey Owl, a mimese, a versão romantizada, mítica – na natureza selvagem, torna-se o aparente motivo secundário para a necessidade de escapar das garras da civilização, já que o motivo principal passa a ser a necessidade de não se tornar Madham:

“Sadness”, o velho Madham diz um dia para mim, “só há um problema neste mundo que você leva a sério”.

“Certo”, Eu disse.

“Não”, Ele disse. “Quer dizer, sim. Por qual motivo Archie Belaney tornou-se Grey Owl?”

“*How*²⁵”, Eu disse. Eu levantei minha mão direita, a palma encarando a face radiante do bom professor. O motivo pelo qual ele estava suando eu não sei.

“A história de um homem”, eu concordei, “Que morreu em uma nova vida”.

“Ele fingiu sua morte”.

²⁵ O termo “how”, que significa “como” em inglês, foi mantido na sua forma original por tratar-se de um trocadilho, já que Sadness indica com a interjeição uma espécie de cumprimento típico da representação deturpada do nativo norte-americano, onde o indígena estende a mão com a palma virada para o rosto da pessoa a qual está cumprimentando, proferindo o termo monossilábico que, em pronúncia, lembra a expressão “how” da língua inglesa.

“Mas ele finalmente acordou vivo”

“Fale sério”.

"Um movimento em falso, Professor, e ao invés de me direcionar a você, eu serei você. Isto é sério" (KROETSCH, 1999, p. 65).

Em relação ao indígena e sua identidade – e aqui se pode pensar no caso Grey Owl ou ainda no espaço do nativo – Aduato Novaes, em *A outra margem do ocidente* (1999), deixa claro que a problemática e a violência infringida na identidade do sujeito indígena tem relação com um modelo menos elaborado de representação no qual o europeu “persistiu em definir as sociedades indígenas apenas seguindo sua imaginação” (NOVAES, 1999, p. 10). No contexto do romance, a problemática não deve ficar apenas restrita ao olhar do não-nativo sobre o Outro, mas também no próprio nativo ocidentalizado, marginal e desconstruído sobre seu próprio Eu. É o caso de Daniel Beaver, ou ainda, do que pode ser compreendido como a versão mais original de um nativo para Sadness, de Grey Owl. A relação especular que se dá nesses casos específicos é de infinitos reflexos, um dentro do outro, em uma espiral complexa e perversa de deslocamento e apagamento identitário pleno. Ainda para Novaes,

com ideias constituídas previamente e lidando empiricamente com os fatos, o europeu passou a carregar uma dupla imagem do Outro: a herança de todo o imaginário que antecedeu o descobrimento e a construção de um novo imaginário; viu o Outro, mas não foi capaz de pensar sua história. Mais ainda: durante muito tempo confundiu imagens com ideias (NOVAES, 1999, p. 10).

Ainda hoje é possível identificar essa relação entre o Eu e o Outro e a constituição da identidade do sujeito nativo naturalizada e cristalizada na mentalidade (não só) das nações que sofreram ocupação colonial. Em síntese, “a imagem do índio resume, pois, referências simbólicas do pensamento ocidental, e nele inscreve um destino trágico: os selvagens foram o Outro do Ocidente” (NOVAES, 1999, p. 11).

Bhabha compreende que o lugar da identificação, da formação da identidade (ou de uma parcela do processo), é um lugar de cisão. Neste sentido, “não é o Eu colonialista nem o Outro colonizado, mas a perturbadora distância entre os dois que constitui a figura da alteridade colonial, (...) é em relação a esse objeto impossível que emerge o problema liminar da identidade colonial e suas vicissitudes” (BHABHA, 1998, p. 76-77). Assim, o entre-lugar que o indígena habita – a fronteira, real ou imaginária, criada, delimitada e mantida pelo

colonizador, bem como o espaço em branco, silencioso, como a suposta natureza selvagem de *Gone Indian* é, também, a distância que constitui a alteridade colonial. A imagem criada pelo não-nativo em relação ao nativo afeta o desenvolvimento do indígena enquanto habitante do espaço (pós)colonial. Para Bhabha, “no texto pós-colonial, o problema da identidade retorna como questionamento persistente do enquadramento, do espaço da representação, onde a imagem – pessoa desaparecida, olho invisível, estereótipo oriental – é confrontada com sua diferença” (BHABHA, 1998, p. 77), o que significa que, dentro de um sistema de representação que concebe um como parte de outro no sentido fetichista, a necessidade do Eu incorporar a ideia de Outro apenas como objeto de satisfação de sua plenitude, sempre será negada a origem, a originalidade e a autoridade da figura do Outro, gerando o mais alto nível de violência possível na relação entre as duas partes: do silêncio e do apagamento. Em *Gone Indian*, ao contrário dos romances onde o final apresenta um desfecho consistente, é possível perceber que há uma amplificação da força do processo e de cada informação que levaria até o final da obra.

A versão de Frederick Jackson Turner da representação do local no projeto original de delimitação e construção da fronteira é a base sólida para um notório e confuso modelo que ultrapassou décadas e tornou-se parâmetro para debater a questão do outro neste entre-lugar fronteiro. Para Turner, em *The frontier in American History* (1921),

o efeito da fronteira indígena como um agente consolidante na nossa história é importante. Quase no fim do século dezessete, vários congressos intercoloniais foram convocados para tratar com índios e estabelecer medidas comuns de defesa. O particularismo era forte nas colônias sem fronteiras indígenas. A fronteira se alargava ao longo da borda ocidental como um cordão de união. Os índios eram um perigo comum, necessitando de ação unida (TURNER, 1921, p. 15).

Turner compreende que a melhor maneira de manter o particularismo, ou seja, a identidade, nas regiões de fronteira, seria o apagamento do indígena, que, supostamente, apresentava perigo ao universo civilizado. Ainda para o autor, “a fronteira é a borda externa da onda – o ponto de encontro entre selvageria e civilização” (TURNER, 1921, p. 03). A visão de Turner é endossada pelas sociedades fronteiriças na América do Norte, contribuindo para a perpetuação dos mitos que representam o nativo como incapaz de relacionar-se de maneira simétrica e confiável com o branco, mas que, ao mesmo tempo, possibilitam e reforçam a ideia de que o não-nativo deve salvar o Outro de sua selvageria. Contudo, de acordo com William Cronon em “Revisiting the vanishing frontier: the legacy of Frederick Jackson Turner” (1987),

longe de ser a prova severa de “americanização” que Turner fez dela, a fronteira era uma região onde minorias raciais e étnicas permaneciam significativamente isoladas de outras comunidades: negros, *chicanos*, chineses e índios, todos possuíam experiência histórica que não engrenava na tese de Turner, nem na cultura dominante do momento de Turner, fazendo com que ele falhasse ao estudá-los (CRONON, 1987, p. 159).

Ainda assim, uma vez lançada, a tese de Turner durou por longo período, o suficiente para fazer com que a necessidade de explorar, de invasão e penetração do sujeito europeu – e mais tarde do próprio estadunidense – fosse justificada em teoria. Além disso, a fronteira não se constitui apenas de maneira física, já que o mais vil dos projetos da fronteira de Turner pode ser encontrado no nível da representação. Uma vez criada a imagem da fronteira permeada por nativos sanguíneos ou carentes de cuidados e de civilização, a desconstrução da imagem passa a ser – covardemente – responsabilidade do Outro. Nesse sentido, a questão da fronteira em Kroetsch busca desmistificar o mito de uma fronteira real entre civilidade e selvageria a partir da desastrosa invasão de Sadness, que, mais do que perpetuar a noção tradicional de fronteira, constrói uma possibilidade de imaginá-la novamente sob a perspectiva do Outro. Edwards lembra que, “para Kroetsch, a fronteira oferece uma alternativa significativa ao discurso colonial de identidade: é um espaço onde ele pode explorar a ideia de ‘autêntico’ e do ‘fantástico’ – no qual a fronteira entre imaginação e realidade desmorona” (EDWARDS, 2001, p. 96). Ainda para Edwards,

a cisão de Kroetsch com barreiras identificatórias não leva a uma apropriação da voz, pois tal leitura seria demasiadamente simplista, confiando nas categorias essencialmente binárias de etnicidade que o texto deseja complicar. Ao fazer performativas as identidades étnicas, Kroetsch sugere a impossibilidade de qualquer reivindicação individual sobre uma identidade étnica autêntica. Tal movimento questiona a retórica do discurso colonial que enfatiza diferenças culturais, raciais e étnicas como uma maneira de estabelecer superioridade baseada em taxonomia (EDWARDS, 2001, p. 96-97).

Neste caso, a mesma simplificação em relação aos binarismos no texto de Kroetsch pode ser identificada em qualquer leitura equivocada das questões de fronteira e identidade no autor. A fronteira, ao invés de afirmar questões de identidade, age como instância transformativa. É importante ressaltar que a ideia de fronteira não se restringe apenas ao espaço imaginário de uma linha que divide, mas ao espaço (in)transponível no qual existe o mesmo que de um outro lado, só que de outra forma. A instância transformativa da fronteira concede ao sujeito a possibilidade de repensar a fixidez de si mesmo e de seu espaço, bem como – e especialmente – a ideia de fixidez do espaço do Outro. Assim como o próprio processo, a transformação na fronteira de Kroetsch não visa o fechamento do processo de desenvolvimento da percepção do

sujeito, mas, ao contrário, oferece a possibilidade de compreender uma outra narrativa, outras vozes e o silêncio como instância capaz de desvelar discursos obliterados por uma narrativa hierarquizada e romantizada, com ênfase em uma autenticidade não-plural eurocêntrica, ou, em outras palavras, uma possibilidade de narrativa da inocência, que busca manter a forma com a presumida intenção de mantê-la original e inabalável, como maneira de preservação. Ainda em Edwards,

as representações das identidades fluídas de Jeremy ilustram a importância política de atravessar fronteiras, de trespassar os limites nos quais a identidade é convencionalmente fixada. Desenhando as linhas dessas categorias para que seja possível atravessá-las, Kroetsch põe em evidência questões sobre autenticidade, identidades essenciais. A fixidez do processo narrativo tradicional é, então, minada (EDWARDS, 2001, p. 96).

A maneira que Kroetsch encontra para apresentar a ideia da existência de fluidez nas identidades é partir de pequenas construções internas na narrativa que possam apresentar um semblante fixo para, então, poderem ser pensadas e problematizadas como possíveis instâncias fluídas. Durante o café da manhã na igreja, Sadness aponta: “ele enterrou sua grande e ampla cara em suas panquecas. Seu maldito grande rosto Cree; eu soube que ele era Cree pela maneira como ele se manteve quieto” (KROETSCH, 1999, p. 68). Na perspectiva de Sadness, o nativo em questão pode ser caracterizado pelo silêncio, uma redução do sujeito ao estereótipo romantizado de sua hereditariedade. Entretanto, é apenas a partir da percepção de Sadness que o leitor é capaz de perceber a questão do silêncio no nativo e, consecutivamente, do local, bem como a construção da identidade fluída da personagem principal por conta das relações com as supostas identidades fixas existentes no Canadá. É só no processo de desconstrução, ou de renomeação, que aquele que já fora previamente nomeado a partir da percepção oferecida em uma relação assimétrica de poder pode existir. Para Tiefensee, a ideia de Kroetsch de que é necessário “desnomear para que seja possível renomear, para achar nosso próprio nome” (TIEFENSEE, 1994, p. 80) fica explícita no romance, no processo da narrativa e, especialmente, na voz de Sadness. Ainda,

bem como ter bastante relação com Presença, Ausência, Verdade e Voz, tudo isso tem a ver com origens, ou, ainda, com a falta de uma origem apropriada, que é de extrema importância, não somente na noção arqueológica de Kroetsch, mas também no gesto que motiva seu argumento em toda sua crítica” (TIEFENSEE, 1994, p. 80).

Dessa maneira, Kroetsch encontra nas narrativas da inocência do sujeito ocidentalizado uma forma de explorar a questão da identidade canadense e do indígena do Canadá.

É também interessante perceber que Kroetsch reforça, dentro da narrativa, a ideia de inocência em relação ao seu protagonista, desconstruindo, logo após oferecer a imagem, a partir da narração de Madham, a figura criada por Sadness. Na frente da igreja de Notikeewin, esperando o padre, Sadness

pegou a si mesmo encarando um garoto que pode ter sido um querubim descido de uma das figuras sagradas sobre sua cabeça. Exceto pelo fato de que no jovem faltava um dente superior da frente. Assim mesmo o garoto gesticulou em direção à rua e Jeremy viu em seu peito, em um suéter vermelho, uma cabeça alada. (...) Jeremy, é claro, era sempre o estudante. Ele viu na jovem face um grande prodígio: o garoto-jogador estava destinado a crescer e viajar para o Leste para jogar como ala esquerda para os Boston Bruins, para os New York Rangers. Buscando fama, dinheiro e mulheres fáceis. E Jeremy queria aquecê-lo: era o dente que faltava que fazia aquilo. A cicatriz no maxilar. A cicatriz que não era culpa e dor, mas a inocência restaurada, a construção de um alicerce forte. Nunca parta. Nunca se vá. Fique em casa (KROETSCH, 1999, p. 38-39).

Ao mesmo tempo em que percebe no garoto canadense uma angelical figura repleta de inocência infantil, Sadness nele encontra o seu papel inverso, o que considera ser o anseio de qualquer sujeito nascido na natureza selvagem. É interessante perceber que o menino é uma representação do exótico para Sadness, já que a falta de seu dente da frente lhe concede uma espécie de aura masculina primitiva, típica da representação dos jogadores profissionais de hóquei no gelo. Nesse caso, a fama do garoto deve ser construída em torno de sua característica peculiar, amplificando a ideia de violência existente no fetiche do sujeito ocidentalizado sobre o Outro. A inocência do garoto e a súplica para que o menino não se vá, não deixe seu espaço, é, também de maneira dupla, a ambiguidade do sentimento de Sadness enquanto sujeito no espaço do Outro. A presença, então, da inocência do garoto na narrativa, só é possível a partir da violência de sua partida do seu espaço, deixando para trás a própria inocência. Para Tiefensee,

até mais interessante é o fato de que temos aqui, novamente, outra das inversões dialéticas típicas de Kroetsch, desta vez aninhada nos termos desconstrutivistas “a lacuna” e “a ruptura”, a partir dos quais “incompletude é possível apenas através da completude” (...) Como de costume, com pares binários, o termo privilegiado – completude – *possibilita* incompletude como seu outro, como aquele que não o é, assim permitindo a lacuna, a ruptura, que acabam por se tornar nada menos que a oposição lógica que permite o que Kroetsch normalmente descreve como o ato necessário de violência pelo qual um escritor pode ganhar o espaço na prateleira que ele tão implacavelmente busca. É a violência que é necessária e inerente para qualquer metafísica da presença (TIEFENSEE, 1994, p. 83).

Em *Gone Indian*, o final aberto deturpa as narrativas da inocência de Sadness e Madham, que se apropriam ao longo do texto da voz do Outro, inclusive impondo a autoridade da voz do colonizador – presente na figura do professor – sobre a voz do sujeito não-nativo, que flerta com a possibilidade de relacionar-se da maneira menos assimétrica possível com o Outro e seu espaço. O espaço toma vida no romance, especialmente por relacionar-se diretamente com a identidade do sujeito subalterno do Canadá. O mito presente na figura histórica de Grey Owl é a justificativa romantizada que Sadness encontra para agir como o colonizador no espaço canadense e, uma vez que o mito é – ao menos – parcialmente contestado, a relação do protagonista com o lugar muda radicalmente, reconfigurando, pouco a pouco, o mito da natureza selvagem e do silêncio. Livre da necessidade de buscar sua identidade em algo que não seja próprio de sua natureza, Sadness, romantizado por Madham e representado pela figura medieval ocidentalizada de “um cavaleiro aprendendo a justar” (KROETSCH, 1999, p. 31), salta em seu cavalo mecânico para o desconhecido. Madham supõe a morte, já que a necessidade do fechamento do romance é absoluta para justificar a narrativa da inocência meticulosamente armada ao longo do texto. Carol, cética, acredita no desaparecimento e fuga do herói, que presumidamente forja sua morte para poder tornar-se outro. Outro que não é o Outro, mas um Eu capaz de perceber o Outro, muito mais seguro de si. O silêncio deixado por Sadness amplifica a falha na tentativa de continuar com a farsa da inocência; o final aberto indica sempre a volta ao processo em busca de resposta, uma eclipse desejável num universo de não conclusões, de reflexão. O silêncio (re)significa o conflito necessário para que o texto subjacente fique visível. Já que as respostas presentes nos finais não são parte do processo, são conclusão e, consecutivamente, fecham as portas para a compreensão de pontos de vista plurais, malditos sejam os finais.

6. REFERÊNCIAS

ADAMS, Rachel. Hipsters and jipitecas: Literary Countercultures on both sides of the border. **American Literary History** 16 (1), Oxford University Press, 2004, p. 58-84.

ALCOFF, Linda. The problem of speaking for others. **Cultural Critique**. University of Minnesota Press, 1992, p. 05-32.

ASHCROFT, Bill. **Post-Colonial transformation**. New York: Routledge, 2001.

ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth and TIFFIN, Helen (eds). **The Post-Colonial Studies reader**. New York: Routledge, 1995.

ATWOOD, Margaret. The Grey Owl syndrome. **Strange things: the malevolent North in Canadian Literature**. New York: Oxford University Press, 1995.

ATWOOD, Margaret. **Survival: a thematic guide to Canadian Literature**. McClelland and Stewart, 1972.

BAKHTIN, Mikhail. O discurso no romance. In: **Questões de literatura e de estética. A teoria do romance**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e outros. São Paulo: Editora da UNESP/Hucitec, 1990, p.71-210.

BALL, John Clement. Framing the American abroad: a comparative study of Robert Kroetsch's *Gone Indian* and Janet Frame's *The Carpathians*. **Canadian Literature**, nº 141, 1994, p. 38-50.

BALL, John Clement. The carnival of Babel: the construction of voice in Robert Kroetsch's "Out West" triptych. **Essays on Canadian Writing**, nº. 39, 1989.

BECKER, Matt. A point of little hope: hippie horror films and the politics of ambivalence. **The velvet light trap**. Nº. 57, Spring, University of Texas Press, 2006, p. 42-59.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Reis, Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BLASING, Mutlu Kunuk. Introduction. **Politics and form in Postmodern Poetry: O'Hara, Bishop, Ashbery, and Merrill**. Cambridge: Cambridge UP, 1995.

BRAUNSTEIN, Peter and DOYLE, Michael William. **Imagine nation: the American Counterculture of the 1960s and '70s**. New York: Routledge, 2002.

BRAZ, Albert. St. Archie of the wild. Grey Owl's account of his "natural" conversion, In: **Other Selves: Animals in the Canadian Literary Imagination**. Janice Fiamengo (ed), Ottawa: University of Ottawa Press, 2007, p. 206-226.

BRAZ, Albert. The white indian: Armand Garnet Ruffo's Grey Owl and the spectre of authenticity. **Journal of Canadian studies** 36, n° 4 (Winter), 2002, p. 171-187.

CHAMBERLIN, J. Edward. From hand to mouth: the postcolonial politics of oral and written traditions. In: BATTISTE, Marie. **Reclaiming Indigenous voice and vision**. Vancouver: University of British Columbia Press, 2000, p. 124-141.

CHILDERS, Joseph, and HENTZI, Gary, (eds). **Columbia Dictionary of Modern Literature and Cultural Criticism**. New York: Columbia University Press, 1995.

CHOW, Rey. Where Have All the Natives Gone?. **Displacements: Cultural Identities in question**, In: BAMMER, Angelika. Indiana University Press, 1994, p. 123-151.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFGM, 2012.

CRONON, William. Revisiting the vanishing frontier: the legacy of Frederick Jackson Turner. **Western Historical Quarterly** 18, 1987, p. 157-176.

DAVIDSON, Arnold E. Will the real R. Mark Madham please stand up: a note on Robert Kroetsch's *Gone Indian*. **Studies in Canadian Literature**. Vol. 6.1, 1981, p. 135-139.

EDWARDS, Justin. Going Native in Robert Kroetsch's *Gone Indian*. **Studies in Canadian Literature** 26, 2001, p. 84-97.

FARRELL, James J. **The spirit of the sixties: making postwar radicalism**, London: Routledge, 1997.

FEE, Margery. Romantic Nationalism and the image of Native people in contemporary English-Canadian Literature. **The native in Literature: Canadian comparative perspectives**. Toronto: ECW, 1987, p. 15-33.

FIEDLER, Leslie A. **An end to innocence**. New York: Kenyon College, 1972.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1989.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes. Rio de Janeiro, DP&A, 2006.

HARRISON, Dick. The ghost of Aeneas: fathers in Manitoba novels In: **Symposium of Manitoba writing**. New York, 2012.

HEIDORN, Keith. Man of the last frontier: the history of Grey Owl. Disponível em: <<http://www.islandnet.com/~see/living/articles/greyowl.htm>>. Acesso em: 18 de dezembro de 2013.

HUGGAN, Graham. **The Postcolonial Exotic**. London: Routledge, 1994.

HULME, Peter. **Colonial encounters: Europe and the Native Caribbean, 1492-1797**. London and New York: Methuen, 1996.

HUTCHEON, Linda. **The Canadian Postmodern: a study of contemporary English-Canadian fiction**. Oxford University Press, 1988.

KROETSCH, Robert and BESSAI, Diane. Death is a happy ending: a dialogue in thirteen parts. **Figures in a ground: Canadian essays on Modern Literature collected in honor of Sheila Watson**. In: BESSAI, Diane and JACKEL, David (eds). Saskatoon: Western Producer Prairie, 1978.

KROETSCH, Robert. **Gone Indian**. Toronto: Stoddart, 1999.

KROETSCH, Robert, Unhiding the Hidden (1974), In: **The Postcolonial Studies Reader**, ASHCROFT, Bill, et al (eds). London: Routledge, 1995.

KROETSCH, Robert. **The lovely treachery of words: essays selected and new**. Toronto: Oxford UP. 1989.

KUESTER, Martin. Kroetsch's fragments: approaching the narrative structure of his novels. **Postmodern Fiction in Canada**, 1992, p. 137-160.

MACFARLANE, Scott. **The hippie narrative: a literary perspective on the counterculture**. New York: MacFarlane & Co. Inc, 2007.

- McKEGNEY, Sam. Beautiful hunters with strong medicine: indigenous masculinity and kinship in Richard Van Camp's *The Lesser Blessed*. **The Canadian Journal of Native Studies XXIX, 1&2**. 2009, p 203-227.
- MARACLE, Lee. Oratory on Oratory. **Trans.Can.Lit: resituating the study of Canadian Literature**. Waterloo: Wilfrid Laurier, 2007, p. 55-70.
- MORTON, Desmond. **A Short History of Canada**. McClelland & Stewart, 2001.
- MUELLER, John. What was the Cold War about? Evidence from Its Ending. **Political Science Quarterly, Vol. 119, n° 4, Winter**, 2005.
- MUNTON, Ann. **Robert Kroetsch and his works**. Toronto: ECW Press, 1992.
- NEUMAN, Shirley and WILSON, **Robert**. **Labyrinths of voice: conversations with Robert Kroetsch**. Edmonton: NeWest Press, 1982.
- NEW, W.H. **A History of Canadian Literature**. McGill-Queen's University Press, 2003.
- NOVAES, Adauto. **A outra margem do ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras: MINC-FUNARTE, 1999.
- ODALIA, Nilo. **O que é violência**. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- PEYRONIE, André. The labyrinth. In: **Companion to literary myths, heroes and archetypes**, BRUNEL, Pierre (ed). London: Routledge, 1996.
- PRATT, Mary Louise. **Imperial eyes: Travel Writing and Transculturation**. London and New York: Routledge, 1992.
- SENKPIEL, Aron. From the Wild West to the Far North: literary representations of North America's last Frontier. **Desert, garden, margin, range: Literature on the American frontier**, In: HEYNE, Eric (ed), New York: Twayne Publishers, 1992, p. 135-142.
- SHAPIRO, Ian. **Political Criticism**. California: University of California Press, 1990.
- SMITH, Henry Nash. **Virgin land: the American West as symbol and myth**. Cambridge, Mass: Harvard UP, 1982.
- SNYDER, J. R. A map of misreading: gender, identity, and freedom in Robert Kroetsch's *Gone Indian*. **Studies in Canadian Literature, Vol. 18, No. 1**, 1993.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Can the Subaltern Speak? Marxism and the interpretation of Culture.** London: Macmillan, 1988.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra Regina Almeida Goulart. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **The Post Colonial critic.** New York: Routledge, 1990.

THIEME, John. There's no business like snow business: narrative voice in Robert Kroetsch's *Gone Indian*. **Multiple voices: recent Canadian Fiction**, In: DELBAERE, Jeanne (ed), 1989.

TIEFENSEE, Diane. **The old dualities: deconstructing Robert Kroetsch and his critics.** McGill Queens UP. 1994.

TODOROV, Tzvetan. **Os Gêneros do Discurso.** Trad. Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TURNER, Frederick Jackson. **The frontier in American History.** New York: Henry Holt and Company, 1921.

TURNER, Margaret E. Endings be damned: Robert Kroetsch's *Gone Indian*. **Canadian Literature 119**, 1988, p. 57-71.

TWIGG, Alan. Male: Robert Kroetsch, **For openers: conversations with 24 Canadian writers.** Madeira Park: Harbour Publishing, 1981.

VAN CAMP, Richard. **The Lesser Blessed.** Vancouver: Douglas & McIntyre, 2004.

WHELAN, Brent. Furthur: reflections on Counter-Culture and the Postmodern. **Cultural Critique, n° 11, Winter**, 1989, p. 63-86.
