

## **SMOKE SIGNALS: UMA VIAGEM ATRAVÉS DO OESTE CONTEMPORÂNEO DOS EUA COMO AFIRMAÇÃO DE IDENTIDADE DOS ÍNDIOS NORTE-AMERICANOS**

Jane Brodbeck<sup>1</sup>

*I mean, I just want to know if you have any idea how long it's going to take. We've been traveling a long time, enit?* **Smoke Signals**

Neste ensaio sobre o roteiro do filme *Smoke Signals* escrito por Sherman Alexie, um jovem escritor índio estadunidense, pertencente à tribo dos Spokane e Coeur d'Alene, pretendo demonstrar como o conceito do oeste miticamente construído a partir da representação pictórica e literária do século XIX sofre alterações substanciais através da narrativa de Alexie, ao (re) visitar o oeste no final do século XX. Valendo-me de um conhecido quadro do pintor John Gast e da ideologia do destino manifesto proposta por John Sullivan, traço um contraponto entre a segunda metade do século XIX e última década do século XX, demonstrando a exclusão do índio na marcha para o progresso e a sua respectiva inserção na história atual dos EUA.

Na representação pictórica da marcha para o progresso, John Gast reúne em *American Progress* (1872) um painel monumental da conquista do oeste estadunidense. Ali nos deparamos, de um lado, com os protagonistas brancos representados pelos desbravadores e colonizadores que emigram do leste dos EUA para a região desconhecida e inóspita do oeste selvagem, e do outro lado, com os antagonistas, representados pelos índios que aparecem no canto esquerdo da pintura, envoltos numa sombra. Além das vastas extensões de terra, uma jovem mulher de cabelos loiros cacheados vestida com uma diáfana túnica branca sobrepõe-se aos outros elementos do quadro, exibindo em sua testa uma estrela do império estadunidense. De costas para o leste, ela mais parece flutuar em direção ao oeste, emitindo raios de luz que iluminam o caminho dos

---

<sup>1</sup> Mestre em Literaturas da Língua Inglesa pela UFRGS, professora do Curso de Letras da ULBRA.

colonizadores Na parte iluminada do quadro, pode-se ver as cidades do leste e a estrada de ferro; na parte escura, os índios.

Através da descrição de George A. Croffut com o intuito de promover a venda de uma litografia do *American Progress*, verificamos o discurso imperialista disseminado entre o público do século XIX. De acordo com Croffut, a mulher no quadro de John Gast representa a América e o livro que ela carrega um testemunho do iluminismo nacional. Por sua vez, conforme as palavras do próprio Croffut, encontramos à direita da pintura:

uma cidade, barcos à vapor, fábricas, escolas e igrejas sobre as quais incidem raios de luz – indicativo da civilização. O tom geral da gravura à esquerda revela a escuridão, o supérfluo e a confusão. Da cidade procedem três grandes linhas continentais de estrada de ferro. . . Junto às estradas encontram-se os vagões, as diligências, os caçadores, os aventureiros em busca de ouro, o serviço postal, emigrantes pioneiros e a dança do guerreiro do “nobre homem vermelho”. Fugindo do “Progresso”... estão os índios, búfalos, cavalos selvagens, ursos e outros tipos de animais, movendo-se na direção oeste, sempre na direção oeste, os índios com suas mulheres, crianças, e cavalos, viram os seus rostos desesperados em direção da mulher ao mesmo tempo que fogem de sua visão extraordinária.<sup>2</sup>

As imagens veiculadas por John Gast incorporam uma tradição que tem início na vinda dos Puritanos para os EUA no século XVII. Utilizando-se das mesmas razões das quais se valeram os Puritanos para justificar o extermínio dos índios do território estadunidense, os políticos no século XIX enaltecem a grandeza da nação americana, e a missão que lhe foi

---

<sup>2</sup> Tradução livre do seguinte extrato: “ On the right of the picture is a city, steamships, manufactories, schools and churches over which beams of light are streaming and filling the air--indicative of civilization. The general tone of the picture on the left declares darkness, waste and confusion. From the city proceed the three great continental lines of railway.... Next to these are the transportation wagons, overland stage, hunters, gold seekers, pony express, pioneer emigrant and the warrior dance of the "noble red man." Fleeing from "Progress"...are Indians, buffaloes, wild horses, bears, and other game, moving Westward, ever Westward, the Indians with their squaws, papooses, and "pony lodges," turn their despairing faces towards, as they flee the wondrous vision”.

Disponível em:< <http://www.bmcc.cuny.edu/acadpts/socscience/billheim/ibindex.htm>>. Acesso em: 8 jul. 2002.

confiada, conforme podemos observar num ensaio publicado, em 1839, por John Sullivan editor da *United States Magazine and Democratic Review* e mentor da frase “Destino Manifesto”, que tinha como título justamente “A Grande Nação do Futuro”. Através de uma prosa nacionalista e inflamada, Sullivan exprime de forma contundente a crença no poder da nação estadunidense, relegando as tribos indígenas a uma zona de invisibilidade.

Ao posicionar os EUA como nação responsável pelos desígnios de um mundo melhor, Sullivan estabelece uma relação binária onde o heroísmo, o desbravamento e a necessidade de esmagar os tiranos de outros países pertencem, por direito, à nação estadunidense e as tiranias dos reis, as hierarquias e oligarquias compõem o resto do mapa *mundi*. Quando Sullivan diz que “a América é destinada para ações melhores”, ele potencializa na pátria o direito de gerenciar uma expansão em níveis internos e transcontinentais, ao mesmo tempo em que não inclui os índios na categoria de nacionais. Conforme Sullivan, no século XVII, a alma nacional “buscou refúgio entre os selvagens e edificou os altares sagrados da liberdade intelectual nas terras inóspitas”. Ao classificar os índios como selvagens, Sullivan desautoriza as tribos indígenas do poder de participação nas decisões expansionistas da nação estadunidense, da mesma forma que não reconhece o massacre impetrado pelos brancos contra os índios desde o século XVII. Para Sullivan, os EUA diferenciam-se de todas as outras nações por execrar cenas de morticínio: “Nós temos nossos patriotas para defender nossos lares, nossa liberdade, mas nenhum aspirante a coroas ou tronos; assim como o povo americano nunca sofreu a coerção de uma ambição desenfreada para despovoar terras, para espalhar a desolação por todos os lugares [...]”.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Tradução livre do seguinte extrato: “We have had patriots to defend our homes, our liberties, but no aspirants to crowns or thrones; nor have the American people ever suffered themselves to be led on by wicked ambition to depopulate the land, to spread desolation far and wide” [...].( INGE, Thomas M. (Ed)..*A Nineteenth Century American Reader* .Washington, D.C.: USIS,1995).

A partir dos conceitos de destino manifesto e da tese de Frederick Turner da fronteira como paradigma do progresso na constituição da civilização estadunidense, inscreve-se na história oficial dos EUA o mito do progresso relacionado aos pioneiros brancos. Como bem observa Perry Horse: “O isolamento econômico dos índios e a captura de suas terras foi uma estratégia militar bem sucedida da história dos EUA na fase de expansão em direção ao oeste”: <sup>4</sup> Por outro lado, a produção artística também representa o índio como elemento não integrante do progresso da nação. Como já referido no quadro de John Gast, os índios encontram-se na região sombreada, simbolizando a extinção de uma raça diante de novos tempos.

Contrariando as expectativas dos políticos e artistas do século XIX, as tribos indígenas não apenas continuaram existindo como vem desempenhando um papel relevante na defesa da soberania das terras indígenas (reservas) e de suas identidades em relação aos EUA a partir dos movimentos de direitos civis da década de sessenta em diante. A exclusão histórica passa a ser questionada por membros atuantes das tribos indígenas, e, gradativamente, os índios começam a tornar-se visíveis diante da sociedade estadunidense através de uma série de organizações indígenas com representatividade em nível nacional e internacional, além da plêiade de autores indígenas tais como Scott Momaday, James Welch, Leslie Marmon Silko, Paula Gunn Allen, Simon Ortiz, Martin Cruz Smith, Louise Erdrich cujas obras retratam um movimento de desconstrução dos estereótipos relacionados com os índios e as reservas.

A partir da última década do século XX surge a chamada terceira onda de escritores indígenas, dentre eles, Sherman Alexie, nascido na reserva indígena Spokane situada no estado de Washington. A obra de Alexie volta-se para a questão da (re) construção do passado/tradição

---

<sup>4</sup> Tradução livre do seguinte extrato: “The economic isolation of Indians and the seizure of their land was a successful military strategy in the westward expansion phase of U.S. history. (HORSE, Perry G.. Reflections on American identity”. In: WIJEYESINGHE, Charmaine L, JACKSON III, Bailey W.(Eds.). *New Perspectives on Racial Identity Development*. New York: NYU Press, 2001.

indígena através da inserção de figuras históricas canonizadas tais como o general Custer, Cristóvão Colombo, Cotton Mather no quotidiano da reserva Spokane. Dissociados do contexto histórico expansionista dos séculos passados, essas personagens perdem o status de detentores da verdade numa (re) configuração de papéis que opera um processo de dessacralização da história contada pelos europeus em relação ao descobrimento e colonização. Desta forma, quando Colombo renasce como um agente imobiliário em plena reserva Spokane, ou quando nos deparamos com um Custer memorialista, saudosos dos grandes feitos da América tais como as batalhas contra Sitting Bull, a bomba de Hiroshima, a guerra do Vietnã, Alexie evidencia a possibilidade de (re) contar a história sob outros prismas.

Em *Smoke Signals* (1998), um roteiro fílmico baseado em quatro contos da coleção intitulada *The Lone Ranger and Tonto Fistfight in Heaven* (1993), Alexie aborda a questão da busca da identidade de um jovem indígena que recebe a notícia da morte do pai, ausente há vários anos da reserva Coeur d'Alene, em Idaho. Com a notícia da morte do pai, Victor Joseph, um dos personagens principais do conto "This is What It Means To Say Phoenix, Arizona" tem a missão de buscar os restos mortais de seu pai na cidade de Fênix, Arizona. Victor, relutante, aceita a ajuda financeira de seu companheiro de infância, Thomas Builds-the-Fire, com a condição imposta por Thomas de acompanhá-lo na viagem. A viagem até Fênix simboliza não apenas a jornada interior de Victor Joseph na busca de sua identidade, mas também a (re) construção do oeste contemporâneo através da visão dos dois índios.

No oeste de Alexie, o cavalo é substituído por uma confortável poltrona nos ônibus *Greyhound*, a nudez dos índios pintada por Gast em *American Progress* recobre-se de *jeans*, *T-shirts*, e mochilas JanSport, e a língua falada é o inglês. Os escalpos e *tomahawks* são substituídos pela sutil ironia dos diálogos das personagens que, ao ridicularizar os estereótipos construídos pelos brancos, devolvem ao espectador a imagem distorcida do selvagem. Em várias

passagens de *Smoke Signals*, Victor discute com Thomas como um verdadeiro índio deve se comportar, ironizando atitudes que foram imortalizadas pelos filmes de John Wayne. Victor aconselha Thomas a aparentar estoicismo, um ar malvado, guerreiro nas atitudes, além de aparentar mistério, “como se você estivesse numa conversa secreta com a terra ou algo parecido, pois faz com que você pareça perigoso”<sup>5</sup>.

A questão do colonialismo interno é também abordada quando duas índias da reserva perguntam a Victor e Thomas se eles já tiraram os seus passaportes, afinal eles estão saindo da reserva e entrando num país completamente diferente. Thomas, mais ingênuo que Victor afirma, surpreso, que eles já estão nos Estados Unidos, que a reserva faz parte do país. Elas, por sua vez, respondem que os Estados Unidos estão muito mais longe do que ele pensa, e esperam que eles tenham tomado as vacinas.

O fato de os índios rirem de seu passado e das implicações desse passado no momento presente demonstra uma preocupação muito maior com a sobrevivência diária nos EUA do que em remoer as atrocidades dos últimos quinhentos anos. A ironia, nesse caso, transforma-se numa ferramenta eficaz para desestabilizar o processo de supressão a que os índios foram submetidos durante os séculos de colonialismo. Por sua vez, a literatura vai servir, como bem observa Louis Owens, para rearticular e recuperar a identidade indígena, “um processo que depende do sentido redescoberto de lugar bem como de comunidade [...]”<sup>6</sup>.

Na entrevista que Sherman Alexie concedeu a Dennis West and Joan M. West para a revista *Cineaste*, ele explica que o título do filme foi escolhido por ele, tendo em vista a possibilidade de diferentes interpretações, pois a expressão sinais de fumaça carrega uma imagem estereotipada ao se pensar em índios com cobertores, enviando sinais de fumaça, uma imagem

---

<sup>5</sup> Tradução livre do extrato da página 62. ALEXIE, Sherman. *Smoke Signals*. New York: Hyperion, 1998.

<sup>6</sup> OWENS, Louis. *Other Destinies : Understanding the American Indian Novel*. Norman and London: University of Oklahoma Press, 1992, p. 5. Tradução livre de: [...] a process dependent upon a rediscovered sense of place as well as community [...].

que é vagamente cômica. “Entretanto, quando você assiste ao filme, você compreende que, num sentido contemporâneo, sinais de fumaça se referem a um chamado de sofrimento, a um chamado de ajuda. O filme é sobre isso - Victor, Thomas e o resto das personagens pedindo ajuda”.<sup>7</sup>

As observações finais desse ensaio nos remetem a epígrafe, transcrição de uma fala de Thomas, que pergunta a Victor se ele tem alguma idéia de quanto tempo a viagem levará, pois eles estão viajando há muito tempo. Esse questionamento de Thomas sintetiza uma pergunta que vários índios se fazem constantemente, como o próprio Thomas diz:

[...] Colombo aparece e nós começamos a caminhar longe da praia, tentando escapar, e então Custer aparece na vizinhança, carregando todos os valores ligados a propriedade, e nós temos que caminhar ainda mais um pouco, então o velho Harry Truman larga a bomba e nós temos que continuar caminhando para um outro lugar, com exceção que agora tudo está brilhante e nós podemos ver para onde estamos indo, e então você e eu conseguimos uma casa de praia na lua, mas o velho Neil Armstrong aparece e nos dá um pontapé que nos joga no espaço. (*Smoke Signals*, p.68)<sup>8</sup>

Em *Smoke Signals*, o primeiro filme escrito, dirigido, co-produzido apenas por índios, com uma melhor distribuição em relação aos outros filmes dirigidos por índios, Alexie desmistifica o índio criado nos estúdios de Hollywood e confere as suas personagens características humanas que os diferenciam dos índios selvagens e cruéis dos filmes de John Wayne. O oeste de Sherman Alexie distancia-se do oeste representado por John Gast e John Sullivan não apenas pelo fator temporal, mas principalmente pela opção que Alexie nos oferece de vivenciar através do roteiro e do filme o testemunho dos índios que vivem na reserva. Fugindo

---

<sup>7</sup> Dennis West and Joan M. West . Sending Cinematic Smoke Signals An Interview with Sherman Alexie. *Cineaste* v23, n4 (Fall, 1998): 28 (cinco páginas).Disponível em:< <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/alexie.html> >.Acesso em: 11jul. 2001.

<sup>8</sup> Tradução livre da autora do seguinte excerto: [...] Columbus shows up and we start walking away from that beach, trying to get away, and then Custer moves into the neighborhood, driving down all the property values, and we have to walk some more, then old Harry Truman drops the bomb and we have to keep on walking somewhere, except it's all bright now so we can see exactly where we're going, and then you and I get a beach house on the moon, but old Neil Armstrong shows up and kicks us off into space.

do clichê hollywoodiano, Alexie problematiza a atual situação dos índios nas reservas através do humor e da ironia, subvertendo as narrativas canônicas da conquista do oeste.

A fama que *Smoke Signals* e os outros trabalhos de ficção lhe proporcionaram, conforme afirmações do próprio autor, deve-se ao fato de ele ser um índio, nascido na reserva. Alexie comenta que, dificilmente, ele teria lugar no mercado editorial extremamente competitivo dos EUA se ele fosse um autor branco de Berkeley. Desta forma, Alexie bem como outros autores indígenas vêm conquistando um lugar de destaque no cenário literário dos Estados Unidos, uma evidência que Alexie ironiza, afirmando que, poucas vezes na sua vida, “ser índio é uma grande coisa”.