

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS- PPGLET  
DOUTORADO EM LETRAS  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA COMPARADA**

**FLÁVIA CARPES WESTPHALEN**

**ÉTICA E ESTÉTICA DE *SURVIVANCE* NA  
LITERATURA E NAS ARTES VISUAIS INDÍGENAS  
DO CANADÁ**

**PORTO ALEGRE  
2013**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGLET  
DOUTORADO EM LETRAS  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA COMPARADA

FLÁVIA CARPES WESTPHALEN

**ÉTICA E ESTÉTICA DE *SURVIVANCE* NA LITERATURA E NAS ARTES VISUAIS  
INDÍGENAS CONTEMPORÂNEAS DO CANADÁ**

Tese de Doutorado em Literatura Comparada,  
apresentada como requisito parcial para a  
obtenção do título de Doutor pelo Programa de  
Pós-Graduação em Letras da Universidade  
Federal do Rio Grande do Sul.

PORTO ALEGRE  
2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS- PPGLET  
DOUTORADO EM LETRAS  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA COMPARADA

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Biagio D' Angelo  
Profa. Dra. Marta Ramos Oliveira  
Profa. Dra. Regina da Costa da Silveira

Orientadora: Profa. Dra. Rita Terezinha Schmidt

PORTO ALEGRE  
2013

*Ao meu primo César Westphalen.*

*My presence is a native trace.  
My names are forever in the book.  
My tease is natural reason.  
My memory endures in stories.  
My vision is survivance.*  
Gerald Vizenor

## AGRADECIMENTOS

Anishinaabeg oral tradition makes it clear [that when] one accepted a gift from a human or Manido, one had to fulfill promises made to perform appropriate ceremonies or use the gift in appropriate ways lest the individual become ill or the gift be withdrawn. By the same token, when accepting gifts, whether as a leader receiving gifts from another polity or as an individual getting gifts from the leaders they supported, a recipient acquiesced to the political messages and agreements that accompanied the gifts<sup>1</sup>.

Dentre as tantas lições que aprendi ao longo deste projeto, certamente a mais importante foi sobre a responsabilidade de agradecer de acordo com o princípio de reciprocidade. Assim, esta seção é bem mais do que pré-texto ou convenção formal, constituindo-se efetivamente em páginas fundamentais da tese.

Primeiramente, agradeço à CAPES pelo importante apoio financeiro para o desenvolvimento desta tese. Agradeço também ao PPG-Letras da UFRGS pela oportunidade e pela flexibilidade nos momentos em que necessitei. Dentre todas as pessoas, agradeço especialmente ao Canísio, que desde meu ingresso na graduação oferece apoio e sorrisos que vão muito além de suas competências como funcionário do Programa.

Sou grata ao governo canadense, que por meio do International Council for Canadian Studies e do Canadian Bureau for International Education forneceu os fundos necessários para que, em diferentes momentos, eu desenvolvesse pesquisas no Canadá. No entanto, meu mais profundo agradecimento em relação a essas bolsas e subsídios deve ser dado ao professor Allan J. Ryan, que me acolhe e orienta desde 19 de agosto de 2005, quando autografou seu livro sobre arte indígena canadense com a seguinte dedicatória: “*To Flávia, for inspiration, insight and amusement*”. Funcionou. Sempre lembrarei com carinho dos jantares oferecidos por ele e por sua esposa Rae e dos convites para passeios e eventos culturais. Agradeço também aos professores Armand Ruffo, Kate Higginson e Peter Thompson, que me acolheram em seus gabinetes e salas de aula na Carleton University. Ainda no contexto canadense, meu muito obrigada à Lara, essa goiana que me fez sentir menos saudades de casa e se tornou uma verdadeira amiga em Ottawa.

Agradeço aos professores Raúl Rodríguez e Delia Montero, organizadores do SEMINECAL (Seminário de Estudos Canadenses na América Latina), que em duas

---

<sup>1</sup> MILLER, Cary. *Ogimaag: Anishinaabeg Leadership, 1760-1845*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2010. p. 32-33

oportunidades (Bogotá/2011 e Havana/2012) permitiram que eu compartilhasse as histórias neste trabalho com outros pesquisadores latino-americanos das mais diversas áreas.

À professora Rita Terezinha Schmidt, meu mais profundo obrigada pelo exemplo de seriedade acadêmica e pela disponibilidade que demonstrou para a orientação. Serei sempre grata pelas referências iluminadoras e por me ensinar a lidar com o lugar escuro.

À Dra. Liliane dias de Lima, que me ajudou a sair desse lugar e me estimulou por meio de outra Rita.

À professora Zilá Bernd, agradeço pelos anos de orientação que me aproximaram dos Estudos Canadenses e pela participação na banca do exame de qualificação.

Obrigada também aos professores Biagio D'Angelo e Regina Silveira, que aceitaram participar da banca examinadora desta tese apesar do curto tempo de leitura em meio às atribuições de fim de semestre.

À professora Marta Oliveira, agradeço por sua participação fundamental em minha vida e no desenvolvimento desta tese. Obrigada por ter me apresentado e ensinado sobre as literaturas indígenas da América do Norte, por sua leitura cuidadosa do texto submetido para o exame de qualificação, pela generosidade com que compartilha seus livros e pelas suaves e multicoloridas marcações que encontrei neles; elas denotam o carinho e o respeito que tem pelo sujeito (jamais o trata como objeto) de estudo.

Entre amigos e familiares, há muitos a quem devo agradecer: ao meu pai, Biduio, prova viva e por vezes desmedida da beleza de amar o que se faz; à minha mãe, Lia, que me ensinou o valor dos livros e demonstra, sempre e a cada dia, o quanto pode ser dito no silêncio; ao meu irmão Marcos por sua bondade e pelas manhãs de terapia ocupacional-gastronômica na cozinha do 512; ao meu irmão Moisés, por sua imensa sensibilidade, ironia e por essa relação entre irmãos do meio que eu nem sei explicar; ao meu irmão Mauro, conhecido internacionalmente por ser um velho ranzinza desde criança, mas que por trás disso esconde admirável senso de dever e coragem. Aos meus pais, enfim, agradeço por esses três irmãos e por nos ensinarem a ser uma família.

É impossível agradecer devidamente aqui a todos os familiares, então vou agradecer ao primo Diego por sempre me lembrar da importância de cumprir prazos (ainda que tardiamente) e a todos os familiares e amigos pela inabalável crença em minha capacidade de trazer esta tese a bom termo. Nesta reta final, foi muito importante o refúgio proporcionado por minha tia Maninha/Rosa Helena; a quietude das paisagens verdes da serra e a introspecção conduziram à concentração e ao fortalecimento das relações que fazem parte deste trabalho.

Vô Moysés, vó Clecy, vô Érico, vó Martinha (e suas irmãs Terezinha e Mary); tia/dinda Leila, tio Mocaio, tia Vera, tio Tito, tia Dió, tio Victor, tio Sérgio, tia Beatriz, tio Judeu, tia Judith, tia Rosinha, tio Geraldo, tia Nininha, tio Dedê, tia Zó, tio Cláudio, tio Pastel, tia Vera, tio Luís, tia Sílvia, tia Maninha/Rosa Inês, tio Antônio; primos-irmãos no mais literal sentido Pedro, Helena, Heitor, Érico, Ricardo, Diego, César, Ana, Rodrigo, Lourenço; primos também irmãos Ica, Duda, Robertito, Iça, André, Mano, Celso, Márcia, Anha, Ipe, Tinho, Ado, Chico, Dora, Jú, Cristiano, Tony, Leila, Cris; primos mais distantes, mas que não parecem, Mariano e Marcella, Caê e a família Borges; irmãs adotivo-afetivas Renata (que faz oportuníssimo aniversário em 20 de julho), Vanessa (Chef Gusteau do surfe), Maristela (que na união com o Fábio se faz minha afilhada), Alana (que me deu o imã que decora meu portapluma: Minduim considera se tenta mais um chute enquanto Lucy segura a bola e sorri. O texto: *never ever EVER give up!*), Livia (doutora em coisas do corpo e da matéria) e Paula (doutora em fungos alucinógenos que, dizem, podem trazer visões); Nora, que cuidou de nós desde pequenos (e, cantando, formou minha cultura sobre a Jovem Guarda sem que eu soubesse) e seus filhos Sandro e Denise; Li, Dudu e meus sobrinhos Dubal: agradeço a vocês e a suas famílias simplesmente por serem família – é simples mas não é pouco.

Queria agradecer ainda a alguns professores especiais: Gilnara e Fernanda, que souberam estimular minha vocação para as línguas e relevar minha inépcia para o vôlei e hoje são amigas de família; Sônia, que me ensinou inglês por muitos anos e me encorajou a buscar mais do que aulas podiam ensinar; Jussara, professora na UFRGS e, acima de tudo uma pessoa extremamente generosa e bondosa. Aprendemos também de nossos alunos e para ensiná-los. Assim, sou grata a todos, mas muito especialmente aos que se tornaram amigos queridos e acompanharam este processo: Li, Danilo, Daniel, Thiago, Mariano, Helena, Gustavo, Raero.

Duas pessoas colaboraram mais diretamente com comentários, revisões e incentivos à criação e, por isso, agradeço muito especialmente. Obrigada à Cris, que de professora de francês se converteu em especialista em paisagens do dom e da troca e *punctum* de meu *studium*. Lá da Amazônia, ela se faz uma força presente. Muito obrigada ao Rodrigo que, além de excelente português, tem um dom para o café-da-manhã que me motiva todo dia a acordar pensando que, seguindo assim, tudo deve dar certo. Obrigada, meu bem, por conviver tão harmoniosamente com o caos do meu movimento *Occupy Home Office*.

Agradeço às minhas afilhadas por, entre tantas outras coisas, me alegrarem com lições sobre arte. Especificamente, agradeço à Laura por me lembrar dos fundamentos da construção de castelos de areia e por, ao pisoteá-los com um sorriso, demonstrar que algumas coisas



precisam ser efêmeras para que outras possam ser moldadas. Agradeço também à sua mãe Aisla, comadre que deixou seu “lugar mítico no imaginário da literatura das Américas” para, com o Bruce, construir novas histórias. Em breve, mais um capítulo para a Laura chamar de irmão (ou irmã?). À Isadora, de apurado senso performativo, agradeço pela leitura da história do porquinho e pelos shows de piano e dança na sala de sua casa. Uma menina de três anos que descreve buracos no asfalto como “as pegadas dos carros” só podia mesmo ser filha da Cris (comparatista das poéticas do lugar) e do Adi (especialista em marés). Poesia e geografia em uma ausência-presença... Quando penso, algo me diz que Isa e Tomson seriam grandes amigos!

Obrigada ao Shin, que em nossas práticas de Yoga me ensina a respirar e diz que, para começar, precisamos desenvolver “só” mais sete capacidades: força, resistência, flexibilidade, agilidade, equilíbrio, concentração e coordenação. Continuamos.

Em um de seus textos, Highway relata que, como os cães que puxavam o trenó de seu pai eram selvagens e precisavam ser mantidos a uma distância segura da família, sua mãe sempre insistiu em ter um cãozinho de estimação que pudesse entrar na casa. “[T]he presence of a chipoo-cheech in her “complex life”, she always claimed, kept her emotions “under control” (whatever that meant)”<sup>2</sup>. Entendo perfeitamente o que isso significa e, por isso, agradeço à Dinha, que sabia exatamente quem e quando precisava de sua companhia e só perdia o controle diante de comida; à Lua, companheira que gostava de explorar a natureza e que, até o último segundo de sua vida complexa, tinha menos dor que vontade de viver no olhar; à Zica e à Mira que, apesar de certo desequilíbrio emocional, me recebem sempre com muito amor; à Frida, alegria pura, que cativa as pessoas e me lembra do bem que o bom-dia de um vizinho pode fazer.

Por fim, e de modo muito importante, gostaria de agradecer a todos os artistas e críticos que contribuíram para o desenvolvimento deste projeto. O prazer e o aprendizado que tive no contato com suas obras é algo que perdura muito além desta tese, como parte de mim. Em especial, agradeço a Tomson Highway, Jim Logan e Gerald Vizenor por suas obras ricas que não canso de examinar e por me inspirarem a buscar mais. Obrigada também por me manterem sonhando, imaginando histórias possíveis, nas noites em que não pude dormir. Sou grata a Niigonwedom James Sinclair por sua recente tese que foi de fato *bagijigan*, uma

---

<sup>2</sup> Highway, Tomson. The Time Tomson Highway went to *Mameek* and Survived to Tell the Tale. In: DePasquale, Paul et al. *Across Cultures/Across Borders: Canadian Aboriginal and Native American Literatures*. Peterborough: Broadview Press, 2009. p. 48.

narrativa-presente que me lembrou da importância da reciprocidade e me motivou a continuar escrevendo. *Miigwech*.

Os Anishinaabe acreditam que há sete lições sagradas (também conhecidas como os Sete Avôs) que nos guiam no caminho da *Mino-bimaaziwin*, a boa vida: *Nibwaakaawin* (Sabedoria), *Zaagi'idiwin* (Amor), *Monaadendamowin* (Respeito), *Aakode'ewin* (Bravura), *Gwayakwaadiziwin* (Honestidade), *Dabaadendiziwin* (Humildade), *Debwewin* (Verdade). Buscar compreensão de culturas e visões de mundo tão ricas e distintas não é tarefa fácil. A todos que citei explícita ou implicitamente aqui, agradeço de todo coração por me ajudarem a compreender essas lições e o bem que podem fazer quando incorporadas em cada uma de nossas ações.

## RESUMO

O objetivo desta tese é retornar a um corpus artístico produzido em um contexto histórico extremamente ativo nas artes indígenas canadenses. Depois de uma primeira onda de ativismo político nos anos 1970, incorporada no movimento Red Power e na literatura da chamada Native American Renaissance, o final do século XX constituiu-se em um novo contexto de mobilização. Em grande medida impulsionada pela proximidade do aniversário de 500 anos da chegada de Colombo às Américas, uma nova geração de escritores e artistas visuais indígenas se engajou em reexaminar a história que levou a tal contexto. A publicação de suas obras coincidiu com um momento de extrema popularidade de estudos acadêmicos pós-coloniais, pós-estruturalistas e focados em cultura e, conseqüentemente, foi extensamente analisada dessas perspectivas. Especialmente desde o início do século XXI, passaram a ser publicadas obras críticas de intelectuais indígenas nacionalistas, que se opõem a noções como hibridação e identidades fragmentadas para afirmar a especificidade dos diversos povos e culturas indígenas. Além disso, esses autores dedicam-se a produzir uma obra crítica engajada em refletir a longa história das tradições intelectuais e narrativas indígena, evidenciando que estas não se iniciaram com a colonização, com as residential schools – internatos para educação de indígenas – ou com a Native American Renaissance. A fim de refletir sobre esse contexto, localizo e relaciono as obras de Tomson Highway – escritor Cree – e Jim Logan – artista plástico Métis – na longa história da narrativa indígena. No segundo capítulo, introduzo o conceito de *survivance* do escritor Anishinaabe Gerald Vizenor e proponho que tal conceito pode servir de centro para a definição de uma ética e estética indígenas refletidas nas narrativas. Contrasto o referido conceito com alguns termos de teorias ocidentais sobre sobrevivência – experiência, trauma, testemunho – e considero suas limitações para tratar de obras fundadas em outras visões de mundo. Assim, também, busco na especificidade da cultura Anishinaabe o esclarecimento de como a teoria literária de *survivance* pode ser aplicada às artes visuais e, assim, ampliar o próprio conceito de narrativa. No terceiro capítulo, apresento o debate corrente na crítica indígena e trato de examinar os motivos pelos quais Gerald Vizenor é criticado na crítica nacionalista e explico como seu fazer artístico e crítico pode, de fato, revelar uma identidade Anishinaabe profundamente nacionalista, fundada na tradição. Em seguida, aplico os fundamentos da crítica nacionalista para examinar o romance *Kiss of the Fur Queen* e pinturas de Jim Logan, a fim de propor interpretações fundadas nas tradições culturais indígenas que foram em grande medida obscurecidas pela aplicação do marco teórico ocidental. Em conclusão, reflito sobre a importância das histórias de Criação, que aparecem como traço em todo o corpus artístico e crítico e proponho que a *survivance* pode servir de centro para a compreensão dos parâmetros éticos e estéticos que guiam os seus autores.

## ABSTRACT

The aim of this thesis is to revisit an artistic corpus produced in an extremely active historical context in Canadian First Nations Art. After a first wave of political activism in the 1970s, embodied in the Red Power movement and the so-called Native American Renaissance, the late twentieth century gave new momentum to social engagement. Largely driven by the imminence of the 500th anniversary of Columbus' arrival to the Americas, a new generation of First Nation writers and visual artists engaged in revisiting the history leading to that scenario. The publication of their works coincided with a time when postcolonial, poststructuralist and cultural academic studies enjoyed especial popularity. Consequently, they have been extensively analyzed from these perspectives. Especially in the 21<sup>st</sup> century, an increasing body of criticism by Native American nationalist intellectuals has been published, questioning the implications of notions such as hybridization and postmodern, fragmented identities to assert the specificity of various indigenous peoples and cultures. Furthermore, these authors produce critical work geared to stressing the long history of indigenous intellectual and narratives traditions. Thus, they show that history did not begin with colonization, residential schools, or the Native American Renaissance. In order to reconsider this context, I locate the works of Cree author Tomson Highway and Métis painter Jim Logan in the long history of indigenous narrative. In Chapter 2, I introduce Gerald Vizenor's concept of *survivance* and propose it can center an understanding of the ethics and aesthetics in Native American narratives. I confront the concept with key terms in Western theories on survival – namely, experience, trauma, testimony – and ponder on their limitations to study works founded on different worldviews. Thus, I also rely on the specificity of Anishinaabe culture to bridge the application of the literary theory of *survivance* to the visual arts and ultimately expand the concept of narrative. In Chapter 3, I present the current debate in Native American criticism and examine the reasons why Gerald Vizenor has criticized by nationalist critics. I then seek to expose how his creative and critical works may indeed be reflective of a deeply nationalist Anishinaabe identity, grounded in tradition. Finally, I seek to apply the principles of nationalist criticism to study Tomson Highway's *Kiss of the Fur Queen* and paintings by Jim Logan in order to propose interpretations stemming from Native American cultural traditions which have been largely obscured by the application of Western theoretical frameworks. In conclusion, I reflect upon the importance of Creation stories as they appear as traces in the creative and critical *corpus* of this thesis and propose *survivance* can center the understanding of the ethical and aesthetic parameters guiding the authors.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Christi Belcourt, <i>This Painting is a Mirror</i> .....	28
Figura 2 – Classical Aboriginal Series .....	31
Figura 3 – <i>Spot the Trickster</i> , Canadian Museum of Civilization .....	41
Figura 4 – Indians Welcome.....	49
Figura 5 – The Rez Sisters.....	52
Figura 6 – Kiowa Ledger Art from 1874.....	65
Figura 7 – <i>Sun Shines, Grass Grows, River Flows</i> (1972), de Alex Janvier .....	68
Figura 8 – Shaman with Sacred Corn (1973), de Norval Morrisseau .....	70
Figura 9 – <i>The Impending Nisga'a' Deal. Last Stand. Chump Change</i> (1996), de Lawrence Paul Yuxweluptun.....	72
Figura 10 – <i>Mawu-che-hitoowin: A Gathering for Any Purpose</i> , de Rebecca Belmore .....	73
Figura 11 – <i>Self-Portrait in my Christian Dior Bathing Suit</i> (1980), de Carl Beam.....	74
Figura 14 – <i>Indians' Summer</i> (1984), de Bill Powless.....	77
Figura 17 – <i>Venus Myth</i> (1993), de Jim Logan .....	79
Figura 18 – <i>Memorial Blanket for Eddie (My Marilyn)</i> (1991), de Jim Logan.....	80
Figura 21 – <i>The Vanishing Race</i> (1904), de Edward Curtis .....	100
Figura 22 – <i>Edward Curtis, Paparazzi</i> (2006), de Jim Denomie .....	101
Figura 23 – <i>Imagem do vídeo Canadian Holocaust</i> .....	153
Figura 24 – Capa do livro <i>Victims of Benevolence: the dark legacy of Williams Lake Residential School</i> .....	155
Figura 25 – Capa do livro <i>A National Crime</i> .....	156
Figura 26 – Thomas Moore, antes e depois do ingresso na Regina Indian Residential School .....	157
Figura 27 – Blue Quills Indian Residential School, de Alex Janvier .....	159
Figura 28 – Documento da Grande Paz de Montreal (1701).....	169
Figura 29 – Capa do filme <i>Cannibal Holocaust</i> (1980) .....	180
Figura 30 – <i>Cannibal Holocaust</i> (2008), de Andrea Carlson.....	181
Figura 31 – <i>Rounding Up the Children</i> (1990), de Jim Logan.....	182
Figura 32 – <i>Christmas 1963</i> (1990), de Jim Logan .....	183
Figura 33 – <i>I would see her in the girls play area</i> (1990), de Jim Logan .....	184
Figura 34 – <i>I heard she contracted T.B.</i> (1990), de Jim Logan.....	184
Figura 35 – <i>I had a sister, they took her away</i> (1990), de Jim Logan .....	185
Figura 36 – <i>National Pastimes</i> (1992), de Jim Logan .....	186
Figura 37 – <i>Father Image 2</i> (1992), de Jim Logan .....	187
Figura 38 – <i>Winners and Losers</i> (1992), de Jim Logan .....	188
Figura 39 – <i>Father Image</i> (1992), de Jim Logan .....	189
Figura 40 – <i>Break Free</i> (1992), de Jim Logan .....	190
Figura 41 - <i>Defensive Pair</i> (1992), de Jim Logan .....	190
Figura 42 – <i>Night Visit</i> (1990), de Jim Logan .....	192
Figura 43 – <i>Let Us Compare Miracles</i> (Classical Aboriginal Series, 1994), de Jim Logan .....	205
Figura 44 – Rótulo da cerveja Old Style Pilsner .....	206
Figura 45 – Mapa da província de Manitoba, Canadá – Percurso dos irmãos Okimasis .....	211
Figura 46 – <i>A Rethinking on the Western Front</i> (1992), de Jim Logan.....	219

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	15
<b>1 A CRIATIVIDADE COMO TRADIÇÃO: CONTEXTOS CRIATIVOS PARA A LITERATURA E AS ARTES VISUAIS INDÍGENAS CANADENSES .....</b>	<b>42</b>
1.1 TOMSON HIGHWAY: RENASCIMENTO INDÍGENA E O NASCIMENTO DE UM ROMANCE .....	42
1.1.1 Preparando o terreno: a literatura indígena e o contemporâneo .....	42
1.1.2 Construindo um teatro: Native American Renaissance e Native Earth Performing Arts.....	46
1.1.3 Tomando o palco: Red Power e o “romance <i>trickster</i> ” de Tomson Highway .....	53
1.2 JIM LOGAN: ÍNDIO CLÁSSICO, ARTE CONTEMPORÂNEA.....	61
1.2.1 Misturando as tintas: as artes visuais indígenas até a contemporaneidade.....	61
1.2.2 Pintando o próprio corpo: identidade indígena nas artes visuais do Canadá .....	67
1.2.3 Pintando o corpo do outro: Jim Logan e o cânone.....	76
<b>2 “MY VISION IS SURVIVANCE”: CONTEXTOS CRÍTICOS E HISTÓRICOS E A EXPERIÊNCIA DAS RESIDENTIAL SCHOOLS .....</b>	<b>83</b>
2.1 GERALD VIZENOR: <i>SURVIVANCE</i> INDÍGENA DA LITERATURA A OUTRAS ARTES.....	83
2.1.1 Hipótese: por uma arte de <i>survivance</i> .....	83
2.1.2 Marco teórico: sobrevivência, testemunho e as narrativas de experiência .....	103
2.1.3 Tese: <i>survivance</i> como ética e estética da narrativa indígena.....	116
2.2 VERDADE, RECONCILIAÇÃO E SURVIVANCE: PERSPECTIVAS SOBRE A HISTÓRIA DAS <i>RESIDENTIAL SCHOOLS</i> .....	127
2.2.1 História: a colonização das Américas e o sistema de <i>residential schooling</i> na América do Norte.....	128
2.2.2 Memória: testemunho de sobreviventes e memória oficial.....	134
2.2.3 Literatura: <i>residential schooling</i> nas artes indígenas .....	145
2.2.4 Imagens e narrativa de <i>survivance</i> .....	153
<b>3 DA TEORIA À PRÁTICA: AS NARRATIVAS DE <i>SURVIVANCE</i> DE TOMSON HIGHWAY E JIM LOGAN.....</b>	<b>161</b>
3.1 <i>BEYOND THE REALM OF DARKNESS</i> : PRÁTICAS NARRATIVAS E O WEETIGO .....	165
3.1.1 Shadows, shadows, shadows, and archshadows: Gerald Vizenor entre discurso <i>trickster</i> e discurso <i>weendigo</i> .....	165
3.1.2 <i>When the crane calls, all listen</i> : a crítica vizenoriana como <i>praxis</i> Anishinaabe ...	168
3.1.3 <i>Before the healing can take place, the poison must first be exposed</i> : do Weetigo ao <i>Trickster</i> nas obras de Tomson Highway e Jim Logan.....	175
3.2 <i>SEE, SPOT, RUN</i> : VER OU NÃO VER O TRICKSTER? EIS A QUESTÃO .....	196
3.2.1 <i>Under new spotlights</i> : novos olhares sobre os irmãos Okimasis .....	197
3.2.2 <i>The trickster did NOT make me do it</i> : cartografias narrativas para a <i>survivance</i> indígena.....	202

<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>214</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>220</b>

## INTRODUÇÃO

### Objeto de estudo e perspectiva de abordagem

Se quisesse iniciar por uma certeza, esta provavelmente não seria a área de estudo ideal: os Estudos Indígenas são pouco propensos ao consenso. Para começar, os próprios termos “índio” e “indígena” são frequentemente contestados, especialmente no contexto da língua inglesa, em que se confundem com o adjetivo pátrio dos nacionais da Índia. Enquanto alguns assumem com orgulho que são *Indians*, outros preferem ser chamados de *Native Americans*, *First Nations*, *Aboriginal*, *Indigenous*... Tantos outros sustentam que identidades panindigenistas serão sempre imprecisas, sendo imperativa a afirmação de identidades tribais ou nacionais específicas na luta pela soberania dos povos indígenas. Há aqueles que assumem com orgulho a identidade esquimó, embora a maioria ainda prefira *Inuit*.<sup>3</sup>

Os casamentos intertribais não eram incomuns antes da colonização das Américas pelos europeus, mas, desde sua chegada – acompanhada do aporte de inúmeras teorias raciais, a maioria hoje absolutamente ultrapassada –, ganharam relevo as discussões sobre miscigenação. Nesse contexto, ultrapassar teorias não significa de modo algum poder contornar o tema e, assim, autores e críticos assumem posições que vão desde afirmar uma identidade tribal específica ou indígena independente de *blood quantum*<sup>4</sup> até adotar a identidade mestiça com orgulho, denunciando o preconceito subjacente a pretensões de “pureza”.<sup>5</sup> Associadas, estão as diversas tensões entre recuperação, afirmação e renovação cultural que marcam o discurso sobre identidade.

Reconhecidas essas questões, é necessário esclarecer que, sempre que possível, ponho o debate a respeito desses termos em segundo plano, a fim de evitar que tomem o espaço de discussões que hoje parecem mais proveitosas. Aceito as limitações das línguas inglesa e

---

<sup>3</sup> Neste trabalho, embora ciente do debate terminológico, utilizo amplamente os termos “índio” e “indígena” por acreditar que são consideravelmente menos problemáticos que o *Indian* da língua inglesa que se confunde com a nacionalidade indiana. Além disso, os vocábulos são amplamente aceitos pelos mais diversos povos indígenas brasileiros, embora, é certo, cada vez mais frequentemente acompanhados da identidade tribal específica. No entanto, ao citar autores que expressam claramente preferência por um ou outro termo, acompanho sua afirmação identitária. Quando o debate em torno de um vocábulo específico é crucial – como no caso de *indian* – uso as palavras em inglês ou na língua indígena dos autores para fins de clareza.

<sup>4</sup> Quantidade de sangue indígena exigida para que um indivíduo receba o status oficial de indígena e, portanto, possa usufruir dos benefícios estabelecidos por tratados ou outras políticas governamentais. Há uma tendência a cada vez mais priorizar fatores políticos e culturais em vez de sangue na concessão de status indígena, mas ainda há tribos que adotam este critério para o reconhecimento de membros.

<sup>5</sup> Alguns termos adotados pelos autores são *mixedblood*, *crossblood*, *half-breed*, *métis* e, no vocabulário teórico de Gerald Vizenor, *trickster*. Cabe ressaltar que “Métis” é o nome de um povo indígena distinto e legalmente reconhecido no Canadá, com herança cultural mista das Primeiras Nações e dos europeus.



portuguesa e não me estendo em discutir qual dos termos é mais politicamente correto ou em ponderar a in/traduzibilidade de culturas e assumo a tarefa<sup>6</sup> de examinar a arte de outras culturas a partir dos instrumentos e das limitações que impõem minha posição de leitura.

Mais especificamente, arrisco passos fora de minha área de formação ao propor um estudo comparativo entre literatura e artes visuais. A tese é centrada no conceito de *survivance* de Gerald Vizenor (Anishinaabe) e visa a definir como este pode revelar o posicionamento ético e estético de escritores e artistas e como estes se relacionam com as culturas de suas tribos.

Examino a representação da experiência das *residential schools*, de interações culturais e da relação com a terra no romance *Kiss of the Fur Queen*, de Tomson Highway (Cree), e nas pinturas de Jim Logan (Métis/Cree) a fim de testar a hipótese e identificar como a narrativa indígena atual se relaciona com as tradições tribais. Embora a crítica indígena nacionalista, com foco em povos e culturas específicas em vez do pantribalismo, revele-se especialmente produtiva para a análise, importantes proximidades históricas e culturais entre as nações Cree e Anishinaabe justificam o *corpus*, como será evidenciado ao longo da análise<sup>7</sup>.

Com a intenção de ser apenas mais uma voz no polifônico diálogo dos estudos indígenas, proponho esta tese por perceber que, embora acadêmicos indígenas e não indígenas tenham já produzido literatura crítica considerável a respeito de literatura e artes visuais indígenas contemporâneas, há ainda poucos estudos comparativos com *corpus* composto por ambas as artes. Via de regra, encontram-se apenas citações ilustrativas ocasionais de literatura em trabalhos sobre artes visuais e vice-versa.

Ao perguntar-me sobre os motivos para tal lacuna, levantei a hipótese de que talvez isso se deva à perspectiva adotada desde o modernismo de que mais importante que o tema é a forma; em outras palavras, para reconhecer adequadamente as qualidades de uma obra artística, deve-se privilegiar seu aspecto estético. Consequentemente, as artes plásticas foram se afastando da figuração, enquanto a poesia, por exemplo, foi se tornando cada vez menos narrativa e descritiva e mais voltada para a representação de emoções e sentimentos. De certo

---

<sup>6</sup> Utilizo o termo “tarefa” no sentido que lhe é dado por Walter Benjamin em “A tarefa do tradutor”, como empresa incompleta e transitória, necessária e necessariamente falha.

<sup>7</sup> Os idiomas Anishinaabemowin e Cree apresentam muitas semelhanças, pois ambos fazem parte da família de línguas algonquinas. Além disso, esses povos historicamente compartilharam territórios na região das planícies e mantiveram uma tradição de casamentos intertribais. Consequentemente, formou-se mesmo uma nação distinta – os Oji-Cree. Acredita-se que os Cree do Norte, de quem Highway trata mais especificamente em seu romance, costumavam viver nas planícies mas eventualmente migraram para o norte, passando a compartilhar território com os Dene. Para uma introdução às relações entre os Cree e outros povos e suas consequências para afirmações a respeito de identidade, conferir MCLEOD, Neal. Plains Cree Identity: Borderlands, Ambiguous Genealogy and Narrative Irony. *Canadian Journal of Native Studies* –Brandon, v. 20, n. 2, p. 437-454, 2000.

modo, a valorização de aspectos formais pode, naquele momento, ter tornado pouco desejável o estudo intermédias, geralmente unificado por elementos temáticos.

Mais recentemente, desde a ascensão dos Estudos Culturais e Pós-Coloniais, tal perspectiva vem sendo relativizada, dando ênfase ao caráter político das obras de arte e ao posicionamento ético que deve ser assumido pelo artista em seu trabalho. Esse engajamento com o mundo real de certo modo resgata a importância do “conteúdo”, minimizada por modernos e pós-modernos. Colocando seu trabalho a serviço do bem-estar social de minorias e excluídos, diversos artistas rejeitam o ideal da “arte pela arte” e buscam a um tempo retratar e modificar o mundo a seu redor.

Nesse contexto, a maioria dos estudos acadêmicos sobre artistas indígenas contemporâneos parece articular literatura *ou* artes visuais a outras áreas como história, antropologia, sociologia, psicologia, etc. O estudo comparado entre essas duas formas de criação ainda é bastante incipiente. Por isso, mesmo conhecendo o tamanho da tarefa de articular conhecimentos tão diversos, reconheço também o potencial oferecido por enfrentá-la com o intuito de trazer uma nova possibilidade interpretativa ao diálogo crítico. Mais do que isso, creio que seja possível demonstrar como alguns elementos aparentemente temáticos – neste trabalho, o principal exemplo é a sobrevivência – estão, em verdade, intimamente relacionados aos parâmetros éticos e estéticos adotados pelos artistas.

Em *Keeping Slug Woman Alive*, Greg Sarris resalta a importância de nos perguntarmos: “*Who am I as a reader? Indian? Non-Indian? Scholar? How do I position myself and what are the consequences of that positioning?*” (SARRIS, 1993, p. 91). De acordo com o autor, é a resposta a essas perguntas que estabelece um lugar a partir do qual o leitor possa entrar em diálogo com a obra, explorar questões e possíveis respostas. Aceitando, pois, que esta é apenas uma resposta possível às obras do *corpus* e que ela é determinada – muitas vezes inconscientemente (e talvez perigosamente) – por minha posição como leitora, faço desta uma apresentação tanto da tese quanto de mim mesma.

## **Percursos**

Quando criança, enquanto minhas amigas sonhavam ser veterinárias, arquitetas, bailarinas, eu, tendo pescado a referência em uma conversa de adultos, decidi me dedicar à profissão de “poliglota”. Que grande ideia, entender e ser entendida por pessoas das mais diversas partes do mundo, ter acesso a sabe lá que tipos de conhecimento...

Não foi sem uma boa dose de desapontamento que descobri não ser essa uma profissão válida no mundo dos adultos e passei a oscilar entre Psicologia, Medicina Veterinária, Direito... É isso, Direito! Parecia justo, e foi minha decisão quase-final até que encontrei a brecha no mundo das profissões “de verdade” para realizar, ainda que parcialmente, o sonho de infância. Tornei-me tradutora.

No entanto, ao longo do curso, deparei-me com a comum dificuldade de encontrar espaço no mercado de trabalho. Estágio aqui, estágio ali e, levada pelo tríplice acaso da amizade com uma estudante de francês, do emprego insatisfatório em uma escola de inglês e da necessidade de bolsista por uma professora da Literatura Comparada, descobri o Canadá.

Acontece que a tal professora da Literatura Comparada era Zilá Bernd, e creio não exagerar ao chamá-la de fundadora dos Estudos Canadenses no Brasil. Como não me deixar seduzir, poliglota de vocação, pelo charme de um país com duas línguas oficiais? *Alors, étudions le français.*

Pensando assim, em retrospecto, prefiro acreditar em coincidências, e acontece que foi justamente nessa época que precisei preencher horário com uma disciplina optativa e a que melhor se encaixou foi Literatura Norte-Americana IV. Literatura Indígena com professora Marta Oliveira. “Hum... Acho que terei de ler aqueles longos poemas heroicos de séculos idos, mas vá lá. O horário é *tão* conveniente.”

A surpresa foi encontrar textos contemporâneos, inteligentes e muito, muito divertidos. Já apaixonada pelo Canadá, comecei a me interessar especialmente por Thomas King, esse mestiço de índio Cherokee e grego, professor universitário, cuja nacionalidade é disputada entre Canadá e Estados Unidos só porque sua literatura é tão boa! *Borders*. Um continho pequenininho e que me abriu os olhos para o fato de que o Canadá, afinal de contas, tinha muitas mais línguas pátrias, uma fronteira muito menos definida ao sul e um espaço muito mais vivo ao norte.

No fim das contas, o assunto foi ficando tão empolgante que acabou respingando nas discussões do grupo de pesquisa da professora Zilá, que na época trabalhava diligentemente na redação do *Dicionário de Figuras e Mitos Literários das Américas*. Em uma de suas idas e vindas ao Canadá, a professora me trouxe uma cópia do romance *Kiss of the Fur Queen*, sabendo que Tomson Highway era o autor indígena de maior reputação no país. *Et voilà*. Estava iniciado o verbete *Sobrevivência*, publicado no *Dicionário*, desenvolvido em dissertação de mestrado e repensado ainda outra vez para esta tese de doutorado. Tudo isso

porque eu queria ser poliglota. Quer dizer, porque eu queria ser poliglota e porque havia tanta riqueza nessa literatura, tantas nuances, tanta história mesmo que havia sido silenciada<sup>8</sup>.

O Canadá fora inicialmente para mim, como ainda hoje deve ser para muitos, imaginado como o país “bacana” por excelência. Dois idiomas oficiais, aceitação de imigrantes de todas as partes do mundo, política de multiculturalismo que respeita e aceita a diferença... Opa! Mas onde entram essas tais de *residential schools*? E a política governamental cujo mote era “*Kill the Indian, Save the Child*”? Creio que muitos terão, como tive, a primeira reação de pensar “ah, mas isso deve ser coisa de séculos atrás. Eram outros tempos.” De fato (e afortunadamente), outros tempos; mas tempos que terminaram oficialmente na década de 1990, há não muito tempo. Oficialmente.

Na realidade, porém, essa história ainda está muito viva na memória das Primeiras Nações do Canadá, uma ferida aberta que traumatiza e contamina gerações, apesar dos esforços de cura. No entrecruzamento de memórias e esquecimentos dos traumas gerados pelas várias etapas da colonização dos povos originários da América do Norte, produziu-se, na segunda metade do século XX, um corpo cada vez mais numeroso de obras artísticas de autoria de membros das Primeiras Nações, Métis e Inuits com as mais variadas experiências e culturas.

Para tratar dessas obras, diversas vogas teóricas já foram adotadas, aplicadas e descartadas, especialmente a partir da década de 1990, com o potencializado interesse que elas despertaram na academia quando da aproximação do quingentésimo aniversário do “descobrimento” das Américas. O próprio termo “descobrimento” foi centro de muitos estudos acadêmicos que buscavam, em um quadro teórico que transitava entre literaturas pós-coloniais, literaturas minoritárias e Estudos Culturais, diluir perspectivas eurocêntricas preconceituosas que perpetuavam uma atitude colonizadora.

No entanto, esses pontos de vista – mesmo que sem intenção – muitas vezes terminavam por reproduzir a mentalidade colonizadora que buscavam enfrentar. Para melhor entender esse mecanismo, podemos recorrer ao exemplo de Thomas King, autor que diversas vezes trouxe tal problemática à baila em suas obras de ficção e não ficção.

Já em seu título, a coletânea de contos *One Good Story, That One* (1993) evidencia um dos elementos que recorrem nas obras de King: ao narrar suas histórias, o autor imprime na

---

<sup>8</sup> Em retrospecto, fico um tanto consternada de perceber o que essa descoberta da literatura indígena contemporânea no contexto da América do Norte revela sobre minha posição de leitura. Foi posterior e consequente ao estudo desses autores meu conhecimento da literatura indígena produzida no Brasil; foi no intuito de me tornar poliglota, de conhecer o estrangeiro, que percebi minha ignorância sobre o que me é mais próximo.

língua inglesa elementos da oralidade, com entonação e estrutura sintática que remetem a tradições narrativas orais. Mais do que isso, utiliza a estrutura do romance ou do conto para dialogar com essa tradição e apresentar diferentes perspectivas sobre o mundo e o modo como o conhecemos, por exemplo, enfatizando o caráter performativo das palavras e alertando para os perigos de contar uma história sem considerar suas implicações.

Em “A Coyote Columbus Story”, um conto curto que compõe a coletânea, King apresenta uma rica reflexão sobre o aniversário do descobrimento das Américas, recém completado naquele ano de 1993. O narrador conta que recebeu uma visita da Coyote, devidamente paramentada para ir a uma festa em homenagem a Colombo. Segundo ela: “*That is the one who found America. That is the one who found Indians*” (KING, 1993, p. 121). Apesar da insistência da Coyote em dizer que está certa, porque lera em um livro de história, o narrador diz que ela está enganada e se propõe a contar a história certa: “*Sit down, I says. Have some tea. We’re going to have to do this story right. We’re going to have to do this story now*” (KING, 1993, p. 121). Note-se o uso do verbo *do* (fazer), indicando o ato transformador da história que é seu contar. O que segue, portanto, é a narração de uma história que corrige a memória colonizadora registrada como História e explica que Colombo, em verdade, foi uma criação inadvertida e desastrada de Old Coyote. Ela estava entediada e queria novos parceiros com quem jogar bola depois dos Índios terem se cansado dos truques que ela utilizava para sempre sair vitoriosa.

Por seu uso criativo da linguagem para apresentar uma perspectiva indígena em gêneros narrativos europeus e por reivindicar o direito de questionar certezas hegemônicas em relação à história de contato entre colonizadores e povos indígenas, o autor pode facilmente ser estudado a partir do ponto de vista dos estudos culturais, de minorias ou pós-coloniais (como, de fato, já o foi). No entanto, o próprio King questiona os pressupostos e as implicações desse tipo de leitura no ensaio *Godzilla vs. Post-Colonial* (1990). Ele não rejeita diretamente a aplicabilidade do termo, que em muitos estudos pode se mostrar plausível, e chega a reconhecer o apelo de ser inscrito em uma literatura que surge em grande parte como consequência da experiência da colonização e, portanto, “*can be counterpoint to Canadian literature, a new voice, if you will, a different voice in the literary amphitheatre*” (KING, 1997, p. 242). No entanto, ressalta suas implicações de dominação, que circunscrevem a história dos povos indígenas e de suas culturas à relação com o colonizador. De acordo com King:

Pre-colonial literature, as we use the term in North America, has no relationship

whatsoever to colonial literature. The two are neither part of a biological or natural cycle nor does the one anticipate the other, while the full complement of terms – pre-colonial, colonial, and post-colonial – reeks of unabashed ethnocentrism and well-meaning dismissal, and they point to a deep-seated assumption that is at the heart of most well-intentioned studies on Native literatures (1997, p. 242).<sup>9</sup>

Esse tipo de reação à perpetuação – advertida ou inadvertida – de uma mentalidade colonizadora se reflete nas obras de diversos autores indígenas norte-americanos. Entre tantos possíveis, um exemplo é *Our Fire Survives the Storm* (2006), de Daniel Heath Justice, que traça uma história da literatura Cherokee desvencilhada do paradigma do colonialismo. *God is Red* (1972), de Vine Deloria Jr.; *The Sacred Hoop* (1983), de Paula Gunn Allen; *Red on Red* (1999), de Craig S. Womack; e *American Indian Literary Nationalism* (2006), de Jace Weaver, Craig S. Womack e Robert Warrior são algumas das principais obras que assumem pontos de vista tribais e argumentam que sua priorização em relação a abordagens teórico-críticas de tradição europeia pode enriquecer o conhecimento acadêmico produzido até o momento.

Esse ponto de vista avesso a conceitos em voga nos estudos pós-coloniais e culturais (hibridismo, transculturação, etc.) teve, é claro, uma boa quantidade de críticos. Ora, se é ponto pacífico que a literatura indígena atual tem traços marcantes de tradições europeias – bastante evidentemente, as línguas e os gêneros narrativos utilizados – como ignorar a realidade do contato? Em *Toward a Native American Critical Theory* (2003), Elvira Pulitano expõe duras críticas a esses autores. A respeito de Allen, ela diz:

How can a theory that acknowledges the vitality and ongoing adaptability of the oral tradition be essentialist? More significantly, how can Allen's transformational writing, a writing that utilizes the performative dimension of verbal art, remain trapped in essentialist positions? (PULITANO, 2003, p. 25).

Pulitano considera os riscos inerentes a posições tão rígidas, que poderiam desautorizar autores indígenas que abraçam o hibridismo e descartar estudos sérios realizados por não indígenas. Em seu Capítulo 2, *Intellectual Sovereignty and Red Stick Theory*, a autora questiona o ponto de vista “tribocêntrico” de Warrior e Womack, afirmando que eles parecem não tomar conhecimento do “*complex level of hybridization and cultural translation that is*

---

<sup>9</sup> “A literatura pré-colonial, como costumamos chamá-la na América do Norte, não tem qualquer relação com a literatura colonial. As duas nem são parte de um ciclo natural ou biológico nem uma antecipa a outra, enquanto a complementação total dos termos – pré-colonial, colonial e pós-colonial – está impregnada de um etnocentrismo descarado e de uma destituição bem-intencionada, e apontam para uma presunção muito pronunciada que está no cerne da maior parte dos estudos bem-intencionados sobre literaturas nativas”.

*already operating in any form of Native discourse (including their own) – the product of more than five hundred years of cultural contact and interaction”* (PULITANO, 2003, p. 61).

À primeira vista, a crítica de Pulitano parece bem fundamentada, tanto que a apresentei de maneira um tanto acrítica em minha dissertação de mestrado. Hoje, com mais leitura e reflexão sobre o tema, percebo a importância do ponto de vista desses autores para a conformação e o fortalecimento de um campo de Estudos Indígenas (*Native American Studies*)<sup>10</sup> em que não se reproduza uma mentalidade dominadora e que permita a críticos indígenas a apresentação de seus pontos de vista plurais. Se é verdade que as literaturas e artes indígenas seriam muito diferentes sem o contato com o colonizador, se é verdade que a própria possibilidade de “crítica literária indígena” nos moldes acadêmicos atuais é determinada pela forma de estruturar o pensamento aprendida pela inclusão de indígenas no sistema educacional euro-americano, também é verdade que estaríamos bem mais limitados na compreensão dessas obras sem autores indígenas que enfatizassem sua especificidade. Em última instância, impor o ponto de vista híbrido como necessário acaba por gerar uma homogeneização tão falsa e ofuscadora de identidades reais quanto o estereótipo do bom selvagem ou da índia sedutora. Craig Womack evidencia isso com humor: “*Hello, I’m Gayatri, and I’m a hybrid*” (WOMACK, 2006, p. 124).

Mais do que isso, a leitura da crítica nacionalista revela que o argumento de Pulitano está baseado em uma perspectiva interpretativa que perpetua o binarismo simplificador entre dois polos: aceitar ou rejeitar a influência. Robert Warrior comenta:

For me, privileging Native voices was not a matter of infusing Native perspectives with an infallible access to truth, but a recognition of the need to be methodologically self-conscious in attending to perspectives that had been ignored, debased, discounted, and marginalized (In: WEAVER; WOMACK; WARRIOR, 2006, p. 195).

Womack responde à acusação de Pulitano de que os críticos nacionalistas parecem ignorar as interações resultantes do contato com uma lista de 60 artistas, acadêmicos, ativistas e intelectuais não indígenas citados em seu *Red on Red* (WOMACK, In: WEAVER; WOMACK; WARRIOR, 2006, p. 104-105).

---

<sup>10</sup> Vale observar que, além disso, o ponto de vista de Pulitano claramente ignora trechos em que os autores esclarecem que, embora não achem a perspectiva “híbrida” inválida, adotam a perspectiva tribal para explorar leituras que até então estavam ausentes nos estudos indígenas. Para ver respostas às críticas de Pulitano, conferir WEAVER, Jace; WOMACK, Craig; WARRIOR, Robert. *American Indian Literary Nationalism*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2006.

Como qualquer boa obra de arte, os trabalhos que compõem o *corpus* desta tese se abrem a uma infinidade de possibilidades interpretativas. Não creio que se possa definir resposta certa ou errada à arte, nem que seja desejável determinar definitivamente o que seja “literatura indígena” ou “arte indígena”. Como campos de trabalho criativo, estas necessariamente relativizam e expandem seus limites a cada vez que obras inovadoras são produzidas. No entanto, ao longo da tese, algumas perspectivas serão trazidas à discussão para instrumentalizar a análise.

Se minha vocação para a poliglossia ultrapassou o nível linguístico e hoje parece ser, mais do que tudo, pulsão, disponibilidade para entender o outro, coloco-me humildemente neste campo ainda tão disputado e incerto para propor uma leitura possível, focada em aspectos éticos e estéticos. Sei, por óbvio, não estar na posição ideal para expressar perspectivas indígenas norte-americanas em minha condição de brasileira branca, descendente de portugueses e alemães, que não convive com indígenas fora das páginas de livros. Por outro lado, meu percurso de estudos em Literatura Comparada e, mais especificamente, Literatura Indígena, move-me a explorar essas perspectivas a fim de entender como elas se distinguem das artes de outros povos rotulados como “minoritários” ou “oprimidos”, estudadas pelo viés crítico pós-colonial. Afinal de contas, se aceito o que dizem os autores estudados sobre o poder das palavras, devo assumir responsabilidade e investigar as implicações do ponto de vista da hibridação que adotei como marco teórico em minha dissertação de mestrado.

Assim, mantenho o conceito de *survivance* como centro deste trabalho, mas exploro a crítica indígena nacionalista e suas aproximações e divergências com a perspectiva dita “cosmopolita” de Gerald Vizenor. Apresento minha leitura reconhecendo a importância da crítica indígena – inclusive de perspectivas que negam meu direito a estudar o tema (em verdade, são raras) – e do ponto de vista do qual posso me relacionar, o humano. Falar de sobrevivência implica falar de provações e, no caso dos povos indígenas, há pouco mais de cinco séculos estas se tornaram especialmente pronunciadas.

Se “sentir a dor do outro” não é possível ou desejável, uma vez que pode ser interpretado como uma forma de tomar para si ou diminuir a experiência, busco colocar-me na posição de interlocutora. Em *Os afogados e os sobreviventes* (1986), Primo Levi fala de um sonho recorrente contado por vários sobreviventes dos campos de concentração: voltavam para casa e contavam seus sofrimentos a entes queridos, mas eram ignorados. “Na forma mais típica (e mais cruel), o interlocutor se virava e ia embora silenciosamente” (LEVI, 2004, p. 10). Eu não sei pelo que passaram os povos indígenas antes ou desde a chegada dos



colonizadores, não sei o tamanho do trauma ou como se sentem essas pessoas. Eu não tenho e jamais terei a experiência, mas eu *quero saber*. Como interlocutora, meu maior receio é cometer a crueldade de, silenciosamente, dar as costas.<sup>11</sup>

Por sua própria natureza, uma tese deve ser circunscrita. Deve-se, antes de tudo, definir o que se quer demonstrar e estabelecer um marco teórico para instrumentalizar a argumentação da tese. É fácil se perder nas possibilidades de leitura e ser levado por ondas teóricas que vão e vêm. Não fui imune a essa incerteza, talvez porque, de maneira atípica, tive antes convicção do *corpus* artístico de que deveria tratar do que da tese em si, da hipótese que gostaria de desenvolver e testar.

Sabia que queria comparar literatura e artes visuais, e parecia haver um diálogo interessante entre *Kiss of the Fur Queen*, de Tomson Highway, e a pintura de Jim Logan. O conceito de *survivance* parecia muito natural para tratar de obras que tematizam tão centralmente a experiência da colonização e o sistema de *residential schooling* orientado pelo desejo de “resolver o problema indígena”. Para além disso, faltava a tese, o ponto a ser sustentado e o marco teórico adequado. Isso, é claro, gera insegurança, medo de forçar os limites estabelecidos pelas obras a fim de justificar uma escolha subjetiva. Porém, o percurso contrário não é imune a armadilhas, e muitos estudos já falharam por escolher uma teoria de predileção e impô-la às obras analisadas. Sendo assim, aceito a maneira como esta tese foi gestada e a apresento-a tal como a construí.

*Kiss of the Fur Queen* é peculiar por ser (até o momento) o único romance na obra de Highway. Considerado o fundador do equivalente canadense à Native American Renaissance, atua principalmente como dramaturgo. Ademais, a obra parece não ter sido fácil do ponto de vista da gênese da obra por seu autor. Depois da publicação de *The Incredible Adventures of Mary Jane Mosquito* (1991), Highway passou um longo período sem publicar. Ao longo dos anos, a história contada em *Kiss of the Fur Queen* foi esboçada como autobiografia, peça teatral, filme para a TV, minissérie televisiva, sempre esbarrando em algum obstáculo. Por fim, foi publicada na forma de romance ficcional, apesar da manifesta semelhança com as experiências de Tomson e René Highway, seu irmão mais novo, desde a infância no norte do Manitoba, passando pela cesura da *residential school* e culminando na descoberta de sua vocação artística.

---

<sup>11</sup> A despeito de erros que tenha cometido ou de atitudes de dominação que tenha inconscientemente perpetuado, Elvira Pulitano produziu um livro que serviu de estímulo para que muitos indígenas buscassem espaço para apresentar seu contraponto.

Intriga a questão de por que (há de ser mais que mero acaso) a história funcionou quando narrada nesse gênero. Apresentada como ficção pura, equilibra-se sobre uma linha por vezes muito tênue entre história, memória e ficção. Ao contrário de obras em que por muito tempo a crítica buscou desvendar o que o autor “quis dizer”, entender – como muitos propõem – o *residential schooling* como genocídio (cultural) poderia nos situar em um campo de expectativas semelhante ao do testemunho de sobreviventes, em que não raro o autor relata que “precisou dizer” sua experiência. De fato, Highway declarou em entrevista: “*I didn't have a choice... I had to write this book. It came screaming out because this story needed desperately to be told*” (METHOT, 1998, s/p).

Além dessa possível relação com a narrativa de testemunho, o romance trata da história do *residential schooling* a partir de um momento histórico também muito marcante. Na década de 1990, ocorreram mudanças políticas, a denúncia difundida dos abusos cometidos nessas escolas, decisões judiciais em favor dos povos indígenas e muitas discussões em torno do aniversário de 500 anos da chegada de Colombo às Américas, estimulando uma nova onda de engajamento e ativismo. Por isso, a obra de alguma forma permite repensar toda a história e a cultura canadense desde a chegada dos primeiros colonizadores até os dias de hoje.

No imaginário do mundo, além de país “bacana”, o Canadá é uma nação ao norte, que fala dois idiomas e onde faz um frio ao qual “não sei como eles sobrevivem”. No imaginário canadense, o Canadá é um país ao norte dos Estados Unidos, fundado por ambos franceses e anglo-saxões, que resiste como pode ao imperialismo do vizinho e se diferencia por ser mais receptivo em relação a minorias. Para os canadenses, o norte do Canadá é um território preponderantemente vazio, onde vive apenas um punhado de “esquimós” porque faz um frio ao qual “não sei como eles sobrevivem”. Estes são, é claro, estereótipos extremamente redutores, mas que trazem em si alguns dos pontos mais cruciais na formação da identidade canadense.

O romance de Highway fornece material rico para uma visão crítica da identidade canadense. A infância dos protagonistas se passa no norte do Manitoba, e seu relato propicia a visão desse lugar como um espaço habitado e, mais do que isso, vivo, pleno de cultura. O espaço gelado é um mundo de acalanto. O romance convida ainda a uma reflexão sobre a aplicabilidade do termo “fundadores” a franceses e anglo-saxões, pois aquele ambiente foi antes invadido que inaugurado pelos colonizadores. Consequentemente, a bela ideia de uma pátria em que dois idiomas oficiais convivem democraticamente ganha traços macabros, pois o país diferenciado por ser receptivo em vez de imperialista se revela um truculento colonizador que, com sua política de educação para o extermínio de culturas indígenas, impõe

sua força assimilacionista. Se no Canadá esses dois idiomas são tão preponderantes, é porque sobrevive o legado dessas escolas que dizimaram ou colocaram em risco centenas de línguas e dialetos indígenas<sup>12</sup>.

Por tudo isso, *Kiss of the Fur Queen* se justifica como obra exemplar para o estudo de uma enorme variedade de temas pertinentes aos Estudos Indígenas no Canadá, compreendendo aspectos históricos, literários, culturais, identitários e mesmo psicológicos.

Não posso afirmar precisamente que as obras de Jim Logan foram as primeiras de um artista indígena que vi. No entanto, sei que as vi no primeiro dia em que fiquei sabendo da existência de artes visuais indígenas contemporâneas em moldes correlatos aos da literatura indígena estudada nesta tese. Foi em um Seminário de Verão realizado na Universidade de Ottawa e promovido pelo Conselho Internacional de Estudos Canadenses<sup>13</sup> que assisti a uma palestra ministrada pelo professor Allan J. Ryan, da Universidade de Carleton, sobre o tema. Desde então, e tendo tomado conhecimento de diversos outros artistas talentosos e representativos, volto à obra de Logan por uma curiosidade que vai além do gosto. O modo como ele dialoga com a tradição e forja um espaço criativo para o sujeito indígena contemporâneo tem desdobramentos complexos que instigam a análise.

Para contextualizar sua obra no contínuo das artes visuais indígenas, é possível traçar um paralelo com a literatura indígena de que tratamos nesta tese. Como exemplificado na discussão de King, um dos traços característicos dessa literatura é sua relação com a tradição do *storytelling*. O aspecto performativo da linguagem é posto em relevo, munindo os textos de uma dimensão ética ao assumir que ações e palavras têm efeito criador e transformador da realidade e, portanto, devem ser usadas com responsabilidade. Em última instância, isso dá ao ato literário uma função primordialmente criativa e criadora.

---

<sup>12</sup> De acordo com Stephen Greymorning (1999), linguista Arapaho, “if we are not able to effectively pass our languages to our youth, withing the next 15 years we could witness the loss of as much as 85 percent of the Indian languages that are still presently spoken” (apud WILSON, 2005, p. 52). Waziyatawin Angela Wilson exemplifica a gravidade da situação com sua comunidade, Upper Sioux, onde uma pesquisa realizada em outubro de 1998 demonstrou que havia apenas vinte pessoas que falavam o idioma Dakota fluentemente, todas elas com mais de 60 anos de idade. Em 2003, o número havia caído para 17 (WILSON, 2005, p. 57).

<sup>13</sup> Tendo mencionado estereótipos, um estereótipo a respeito do Canadá que se mostrou verdadeiro em minha vida acadêmica foi o de ser um país que promovia a educação, destinando verbas a núcleos de estudos e pesquisadores individuais que buscassem desenvolver pesquisas acadêmicas nas diversas áreas dos Estudos Canadenses. Em minha vida de pós-graduanda, tive o privilégio de participar de nada menos que cinco seminários com apoio financeiro do governo canadense (Ottawa Summer Seminar 2005, Seminecal 2007, Seminecal 2011, Seminecal 2012, European Seminar for Graduate Students in Canadian Studies 2012). Além disso, recebi bolsas para realização de pesquisa acadêmica no Canadá através dos programas *Graduate Students Scholarships* e *Emerging Leaders in the Americas*. Infelizmente, esse bom estereótipo já não se sustenta. Em 2012, todas essas iniciativas para apoio a canadianistas de outros países foram descontinuadas com um pacote de cortes orçamentários que extinguiu o programa *Understanding Canada*.

Também na arte, os povos indígenas da América do Norte têm a criatividade como tradição, apontam Janet C. Berlo e Ruth B. Phillips em *Native North American Art* (1998). Assim, técnicas e materiais trazidos pelo colonizador foram incorporados com tal naturalidade e inventividade na tradição indígena que hoje é difícil não perceber trabalhos com contas e miçangas como parte da arte indígena “tradicional”.

Nesse contexto, as obras da artista Métis canadense Christi Belcourt podem ilustrar a criatividade e renovação constantes que caracterizam a tradição indígena como um processo criativo contínuo. A artista define-se com as seguintes palavras: “*Based on tradition, inspired by nature*”<sup>14</sup>. A tradição a que ela se reporta é justamente a dos bordados em miçangas produzidos pelas mulheres Métis desde o início do século XIX. Belcourt dá continuidade à tradição por meio da laboriosa criação de imensos murais com padrões florais, cuja pintura se vale de uma técnica que compõe as imagens com milhares de pequenos pontos. As obras são um tributo a suas ancestrais e a uma cultura transmitida através das gerações.

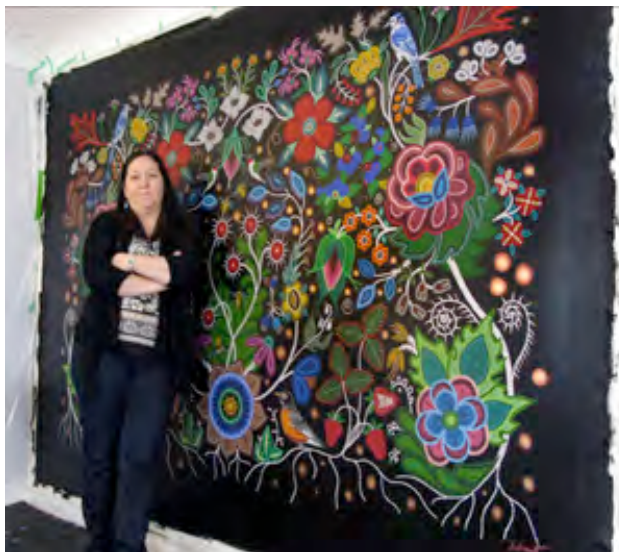
Segundo a autora, raízes expostas simbolizam a força da tradição, mas também a necessidade de nutrição inerente a todas as formas de vida na terra. A combinação de plantas reflete conhecimento tradicional de plantas medicinais e nutritivas, mas também incluem plantas com as quais Belcourt teve contato por circunstâncias diversas de sua vida. Os ramos dessas plantas representam o conhecimento de que tudo o que vive na terra está conectado e também os paralelos que aproximam a humanidade. Além disso, a artista encoraja que seus murais sejam tocados, para que, através da experiência tátil, as pessoas possam “examinar as próprias percepções, ou talvez percepções errôneas, do povo Métis e talvez encontrar pontos em comum que transcendam barreiras culturais” (Artist’s Statement)<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> Conforme o site da artista, disponível em < <http://www.christibelcourt.com/>>. Acesso em: 10 jun. 2013.

<sup>15</sup> A tradução é minha. No original: “their own perceptions or perhaps misperceptions of Métis people and perhaps find commonalities that transcend cultural barriers”.

Figura 1 – Christi Belcourt, *This Painting is a Mirror*



Fonte: foto de Alo White (retirada do site Aboriginal Affairs and Northern Development Canada<sup>16</sup>)

Por fim, cabe destacar outro aspecto essencial da temporalidade para o entendimento da arte indígena contemporânea. Uma visão de tempo indígena, diferente de nossa tradição historicista em que passado, presente e futuro seguem linearmente um ao outro, frequentemente é representada nessas obras de maneira a multiplicar as possibilidades de interpretação. Além de criarem obras que conjugam tradição ancestral e visão pessoal, esses artistas nos lembram de que os significados não são estanques e, por isso, podem ser multiplicados pelo olho de quem vê e assumir novas ramificações – para continuar no campo de sentidos suscitados pela botânica – para o próprio artista. Exemplo disso é o depoimento de Belcourt a respeito da própria obra, em que nos conta que

[c]om o passar dos anos, minha obra começou a se transformar na medida em que os pontos passaram a representar mais do que miçangas. Suas formas circulares indicativas do ciclo da vida tornaram-se uma maneira de expressar o desconhecido – das moléculas aos universos – essencialmente, a vastidão e o mistério da vida.<sup>17</sup>

Assim, vistas pelo viés da criatividade que continuamente transforma o mundo, as obras assumem uma dimensão única e complexa que dialoga simultaneamente com bem assentadas tradições e infinitas possibilidades do desconhecido.

É nesse espírito interpretativo que retorno à obra de Jim Logan. Com obras produzidas principalmente na década de 1990, o artista questiona as relações entre sua cultura Cree e

<sup>16</sup> Disponível em: <<https://www.aadnc-aandc.gc.ca/eng/1100100010002/1100100010021>>. Acesso em: 10 jun. 2013.

<sup>17</sup> BELCOURT, Cristhi. About the artist. Disponível em: <<http://www.christibelcourt.com/>>. Acesso em: 10 jun. 2013.

técnicas artísticas de origem europeia a partir de um momento histórico altamente marcado pela discussão da identidade indígena e da experiência colonial, o que permite verificar como alguns dos temas do romance de Highway são narrados nas artes plásticas.

Embora evidentemente não seja essencial para o estabelecimento da possibilidade de análise comparada com a literatura, devo confessar que o fato de que o artista cria grande parte de suas obras em séries traz uma dose de conforto e coragem para quem passou a vida acadêmica estudando texto. As telas parecem se apresentar como capítulos de uma mesma história cuja interpretação se faz possível pelo encadeamento do conjunto<sup>18</sup>.

Estou ciente de que esse conforto inicial é em grande medida ilusório. O estudo mais detido das obras revela que a pintura de Logan, apesar de ter traços semelhantes aos da literatura contemporânea, não pode ser lida exclusivamente como texto. A imagem tem suas especificidades e, por isso, seu estudo traz à baila outras questões. Nessa relação entre texto e imagem, o estudo de tradições narrativas indígenas revela algumas razões por que a comparação parece tão natural, finalmente relativizando e ampliando conceitos de das teorias ocidentais.

No intuito de investigar a possibilidade de definir uma estética indígena contemporânea sob uma perspectiva renovada do que seja a narrativa, vem a calhar a coincidência dos temas das principais séries de telas de Logan com pontos-chave da identidade canadense que subjazem ao romance de Highway. Diversos outros escritores e artistas visuais podem ser trazidos para este diálogo e, na medida do possível, buscarei essas relações a fim de entender os motivos relacionados a visão de mundo, momento histórico, formação artística, entre outros, que levam a tais coincidências.

Em sua primeira fase, decorrente de um período de trabalho como missionário leigo no norte do Canadá, Logan apresenta imagens aparentemente simples e agradáveis do Norte, mas que revelam uma visão rica e nuançada das comunidades que habitam esse espaço. As cores alegres e as imagens agradáveis mascaram, para o público desatento, indícios de denúncia social.

Posteriormente, Logan produziu *A Requiem for Our Children*, uma série de catorze telas que trazem imagens da *residential school*. A homenagem às crianças mortas manifestada no título da série merece consideração mais detida. Como *Kiss of the Fur Queen*, a série pode levantar discussões enquadradas pelos conceitos de trauma e testemunho. No entanto, uma

---

<sup>18</sup> Ao longo do trabalho, veremos como perspectivas indígenas sobre histórias e conhecimento do mundo podem mudar esta percepção, levando a crer que as tela são as histórias que, em conjunto com todas as outras narrativas ao longo dos tempos, formam a história de um povo.

vez que Logan não foi educado no sistema das *residential schools*, não teria ele “menos autoridade” sobre o discurso? Por não ter vivido o trauma, não seria ele automaticamente privado do direito de dar testemunho?

Da mesma forma que as proximidades do texto de Highway (1998) com a literatura de testemunho não são certas e precisam ser testadas criticamente, as obras de Logan também merecem análise. A inexistência de uma experiência em primeira mão das *residential schools* na vida de Logan não significa que o artista não se sinta afetado ou instigado por essa realidade histórica. Como ensina Sarris (1993), o fundamental é que cada um reconheça e dê a conhecer a própria posição em relação ao assunto tratado.

Em sentido amplo, o trauma gerado pelas *residential schools* atravessa gerações pela alienação de seus alunos de suas culturas e línguas tradicionais. Milhares de jovens educados nesse sistema foram vítimas de abusos e violência que, associados à interdição de idiomas, vestimentas e cerimônias indígenas, tornaram muitos deles socialmente ineptos.<sup>19</sup> Isso gerou um ciclo de violência, abuso, vícios e suicídio entre indivíduos que, apartados de suas referências culturais e afetivas, frequentemente não são capazes de formar famílias saudáveis. Nesse sentido, o título da série adquire importantes conotações: por certo, morreram muitas crianças vítimas de fome e violência nessas escolas; entre as que sobreviveram, porém, restam traços da perversidade da ideia de que seria possível “matar o índio, salvar a criança” perpetrada por essas escolas. Na tentativa de matar o índio, causaram imenso dano a sua identidade étnica, cultural e afetiva. A tentativa de matar o índio não pode ser separada de um atentado contra a própria criança.

No entanto, não devemos adotar uma perspectiva excessivamente trágica. De modo geral, as culturas indígenas ensinam, em suas histórias mais tradicionais, que, desde os primórdios, o bem e o mal convivem na Terra. Para viver uma vida plena, é necessário achar um novo equilíbrio que nos permita viver nesse mundo transformado.<sup>20</sup> Assim pode ser vista a mais aclamada série de telas de Jim Logan, a *Classical Aboriginal Series*. Por meio de reencenações críticas de obras do cânone europeu, Logan centraliza o sujeito indígena contemporâneo em suas telas. Não apenas o cânone artístico, mas toda a experiência relacionada à colonização é posta em questão nessas obras.

---

<sup>19</sup> À primeira vista, a afirmação pode parecer exagerada. Porém, não podemos subestimar os efeitos que podem ter sobre uma criança viver em um sistema em que rígidas regras disciplinares substituem o afeto familiar e que imposições de conduta por meio de punições tomam lugar do exemplo dos mais velhos.

<sup>20</sup> *Ceremony*, de Leslie Marmon Silko (1977), é um excelente exemplo de obra fundada sobre este princípio.

Figura 2 – Classical Aboriginal Series



Fonte: Foto de Jim Logan (Comunicação pessoal com o artista<sup>21</sup>)

Novamente, a incorporação criativa de materiais e técnicas euro-americanas ancorada na tradição indígena permite a multiplicação de significados possíveis, superpondo temporalidades e, assim, forjando um novo equilíbrio que dá sentido à presença indígena na contemporaneidade. Em última instância, essas obras resistem à iminente extinção dos povos indígenas pronunciada não apenas pelos idealizadores das *residential schools*, mas também em diversos comportamentos e produtos culturais. Ainda hoje é fácil localizar a perpetuação do estereótipo do *vanishing indian* – índio nobre que vive em relação simbiótica com a natureza, pertencente ao passado ou em processo de extinção porque o progresso e as inovações tecnológicas geraram um mundo incompatível com sua forma de vida – em clara operação. Embora as reservas indígenas sejam, para muitos, um lar com que têm relações profundas, o imaginário que circunscreve os “remanescentes” dessa “raça primitiva” a reservas ou museus é sintoma da continuidade de uma mentalidade Iluminista e evolucionista.

Em suma, por abordarem temas essenciais para entender histórias e tradições indígenas que levam ao atual contexto narrativo e crítico no Canadá, *Kiss of the Fur Queen*, de Tomson Highway, e as pinturas de Jim Logan se justificam como *corpus* elucidativo para a investigação da possibilidade de definir parâmetros éticos e estéticos que guiam a narrativa indígena contemporânea. Por certo, a escolha é bastante subjetiva, e diversos outros artistas poderiam ser igualmente adequados para testar a hipótese que norteia este trabalho. Todavia, qualquer circunscrição envolve dois lados da moeda: abranger e limitar. Assim, aceito essa

<sup>21</sup> LOGAN, Jim. Back to Work [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <flaviawestphalen@gmail.com> em 23 out. 2010.



limitação como condição necessária para desenvolver adequadamente a proposta crítica deste trabalho.

Até o momento evitei expor o marco teórico que enquadra este trabalho. Em parte, isso se deve à tentativa de reproduzir o percurso de formação da tese, que partiu de uma convicção sobre as obras que deviam compor o *corpus*; convicção incômoda, por ter vindo desacompanhada de igual segurança teórico-crítica. A perspectiva crítica adotada reflete, em grande medida, meu percurso em Estudos Canadenses e Estudos Indígenas, iniciado com o projeto do verbete *Sobrevivência*<sup>22</sup> e continuado em minha dissertação de mestrado, intitulada *Survivance: a sobrevivência nas literaturas indígenas do Canadá e do Brasil*, defendida no ano de 2007.<sup>23</sup>

Na dissertação, comparei obras literárias narrativas de autores canadenses (Tomson Highway e Thomas King) e brasileiros (Eliane Potiguara e Kaká Werá Jecupé) a partir do tema da sobrevivência. Marcada pelo *double bind* característico de literaturas minoritárias dentro de um sistema nacional – o de buscar, ao mesmo tempo, pertencer e diferenciar-se –, a literatura indígena contemporânea do Canadá, parecia-me, poderia encontrar seu espaço dentro e fora do contexto canadense por meio desse foco.

Tomei como ponto de partida do estudo *Survival*, o conhecido guia à literatura canadense publicado por Margaret Atwood em 1972. Na obra, a autora argumenta que a literatura canadense, ao longo de toda sua história, foi e era ainda marcada pela tematização da sobrevivência ou, mais frequentemente, da falha em lográ-la. Assim, percorre uma lista bastante abrangente de obras, definindo quatro grupos de heróis que, diante de situações adversas, precisam sobreviver: na primeira posição de vítima, encontram-se personagens vitimizados que, por terem algum privilégio em relação a seus pares, negam sua condição de vítima por medo de perder o privilégio; na segunda posição, encontram-se vítimas que se reconhecem como tal, mas se conformam, atribuindo a situação ao destino trágico incontornável; na terceira posição, estão vítimas que se rebelam e resistem, porém, tomadas por ódio e ressentimento, correm o risco de ficar cristalizadas na relação com o opressor; na quarta e última posição, identificada em obras recentes em relação à publicação de *Survival*, a autora encontra os heróis que julga melhor se relacionarem com a sobrevivência. Enquanto “não-vítimas criativas”, – os protagonistas que Atwood espera ver multiplicados em obras

---

<sup>22</sup> WESTPHALEN, Flávia. Sobrevivência. In: BERND, Zilá (org.). *Dicionário de Figuras e Mitos Literários das Américas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS/Tomo Editorial, 2007. p. 597-602.

<sup>23</sup> WESTPHALEN, Flávia. *Survivance: a sobrevivência nas literaturas indígenas do Canadá e do Brasil*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 2007.

futuras –, são os mais genuínos sobreviventes, pois já não se veem tentados a tomar parte no par opressor/vítima.

Autor de destaque no contexto norte-americano, Gerald Vizenor (Anishinaabe) transita entre gêneros literários e aportes teóricos para criar obras que resistem a categorizações fáceis. Autor de haikus, poemas, peças, ensaios, romances, roteiros, contos e traduções de histórias tradicionais, constrói textos em intenso diálogo com pós-modernismo e pós-estruturalismo ao mesmo tempo em que se engaja com a tradição Anishinaabe. Sua vasta contribuição para a crítica literária nem sempre está óbvia e linearmente organizada em livros “de teoria”. Em linguagem refratária e plena de neologismos, resiste a interpretações fáceis e desafia à reflexão e à participação do leitor.

Em meio a seu vocabulário, o termo *survivance* parece ter ganhado vida própria, ultrapassando mesmo as expectativas de seu autor<sup>24</sup> e instrumentalizando numerosos estudos de literatura indígena<sup>25</sup>. De acordo com Vizenor, é necessário fazer frente a uma literatura de dominação que homogeniza o *Indian* no imaginário norte-americano (em oposição às diversas e dinâmicas identidades tribais existentes no mundo real) e subjuga simulações estáticas do *indian* – invenção romântica (bom selvagem), trágica (*vanishing indian*) e estereotipada (*kitschymen*). Essa dominação literária<sup>26</sup> do *indian* não está isolada, mas é distinta das provocações enfrentadas por pessoas reais no mundo real. Por isso, Vizenor argumenta que ela precisa ser enfrentada também no âmbito das narrativas, em uma *literature of survivance* que se contrapõe ao domínio pela simulação de *postindian warriors*, definidos como “simulações de *survivance*” (VIZENOR, 1999, p. 169).

O uso renovado da palavra *survivance* (obsoleta na língua inglesa) no vocabulário de Vizenor visa a dar conta de histórias que parecem falar de “não-vítimas criativas” nos termos de Atwood. Vizenor postula que, mais do que *survival* – uma mera reação ou não morrer –, as histórias *survivance* são narrativas de presença ativa dos povos nativos na atualidade.

Para investigar as peculiaridades da *survivance* indígena, desenvolvi, em minha dissertação, um estudo de como o conceito de *survivance* pode ajudar a entender a literatura indígena contemporânea do Canadá, de maneira correlata à *survival* na literatura canadense

<sup>24</sup> Conforme depoimento do autor em sua participação na 9ª New Sun Conference on Aboriginal Arts, que teve lugar na Carleton University, Ottawa, em 27 de fevereiro de 2010.

<sup>25</sup> Cf. VIZENOR, G. ed. *Survivance: Narratives of Native Presence*. Nebraska: U. of Nebraska Press, 2008.

<sup>26</sup> Mais precisamente, a *literature of dominance* refere-se não apenas à literatura, mas a uma série de produtos culturais e atitudes perpetuadas em ciências sociais, história, direito e outras áreas. Assim, pode-se entender que Vizenor utiliza a palavra *literature* para se referir a tradição narrativa européia e euro-americana do ponto de vista intelectual indígena. Em um movimento inverso à redução da tradição oral indígena a histórias que cumpriam com as expectativas de antropólogos no discurso acadêmico, amplia o conceito de literatura para incluir uma ampla variedade de narrativas.

estudada por Atwood. Assim, a literatura indígena do Canadá poderia ser vista com um viés que dialoga com a literatura canadense ao mesmo tempo em que guarda especificidades. Explorei, ainda, a possibilidade de instrumentalização da crítica literária indígena no contexto brasileiro norteadas pelo termo.

Ainda hoje, o primeiro *insight* me parece altamente produtivo, e não creio que seja por acaso que críticos de literatura indígena cada vez mais frequentemente se propõem a ler obras de literatura indígena como narrativas de *survivance*.<sup>27</sup> Porém, as conclusões a que cheguei à época são não refletem a complexidade do conceito. Partindo da hipótese de que o *tema* da *survivance* poderia definir a literatura indígena contemporânea, concluí que esta era mais do que isso. Funcionava como força motriz da atividade criadora e era objetivo de uma escrita performativa, orientada para a efetiva transformação do mundo. Essa conclusão foi pouco aprofundada, e havia ainda o problema de ter sido fundada em uma abordagem hibridista, que tomava como base o aporte teórico euro-americano do pós-colonialismo e dos estudos culturais.

O objetivo desta tese, pois, é amadurecer a reflexão sobre o termo *survivance*. Com o apoio da análise das obras de Highway e Logan, o objetivo é ancorá-la na tradição intelectual indígena a fim de verificar a possibilidade de ampliar a aplicação do termo para além do texto escrito. Essa aplicação – embora certamente as reflexões de Vizenor não sejam adotadas consensualmente por todos os autores indígenas – serve de instrumento para demonstrar aspectos éticos e estéticos peculiares da narrativa indígena na literatura e nas artes visuais.

Para que isso se realize, é necessário estabelecer um marco teórico sólido. Um ponto fundamental para esta tese é o afastamento da busca de relações de continuidade com as artes e com a teoria literária não indígena para dar maior ênfase a contextos tribais específicos e a como dialogam entre si. No entanto, para que isso se empreenda, é necessário demonstrar como essas obras e as visões de mundo que expressam se diferenciam de parâmetros narrativos e teorias relacionadas a trauma, testemunho, memória e experiência. Assim, é possível demonstrar que, embora tais leituras possam ser feitas, elas se revelam limitadas à luz de aportes teóricos fundados na tradição intelectual indígena.

Mencionei anteriormente ter, na medida do possível, evitado a antecipação da teoria na apresentação do *corpus* artístico. É chegada a hora de lidar com o imbróglio. No momento da redação do projeto desta tese, pensava definir *survivance* em sua articulação com a tradução cultural, tendo chegado a pensar no título provisório "*Tradução e survivance: a tradução*

---

<sup>27</sup> Um exemplo é a coletânea de artigos *Survivance: Narratives of Native Presence*, editada pelo próprio Gerald Vizenor e publicada pela Universidade de Nebraska em 2008.

*cultural como estratégia de sobrevivência na literatura e na arte indígenas do Canadá*”. Aos poucos, porém, essas relações possíveis foram se revelando insuficientes. Centrar o trabalho em teorias de tradução cultural implicava no sério risco de condicionar as obras estudadas inextrincavelmente ao diálogo com o colonizador, ao entender e fazer-se entender.

É fato que a literatura e as artes visuais indígenas contemporâneas, tal como entendidas pela academia e estudadas nesta tese, apresentam importantes elementos incorporados em consequência do contato com as culturas advindas da Europa. Além do contato natural por proximidade e relações de colaboração ou, não raro, opressão, destaca-se o papel do sistema educacional das *residential schools* para consolidar, em relativamente pouco tempo, a penetração de conhecimentos e modos de vida do colonizador entre os diversos povos indígenas do Canadá. No entanto, apesar do trauma intergeracional que até hoje reflete a experiência, percebemos que diversos artistas – entre os quais estão Highway e Logan – preferem rejeitar a vitimização e enfatizar as oportunidades que souberam aproveitar ao fazer uso das técnicas aprendidas em seu benefício pessoal e artístico.

O senso-comum diz que o bom estudo de obras artísticas deve valer-se de instrumentos teóricos solicitados pela obra de arte, evitando a qualquer custo impor a camisa de força da teoria à obra. Algumas perspectivas foram adiantadas a respeito do hibridismo, mas vale considerar as implicações de outros conceitos frequentemente utilizados no estudo de literatura e artes visuais indígenas contemporâneas – em grande medida desenvolvidos no ponto em que se tocam Literatura Comparada e Antropologia Cultural – antes de excluí-los. Diversos autores enfatizam as estratégias utilizadas pelos artistas para fazer uso criativo de técnicas e temas trazidos pelo colonizador em seus próprios termos e para seus propósitos. Mary Louise Pratt propõe que estas seriam obras de “autoetnografia”, obras em que indivíduos da colônia representam a si próprios de forma comprometida com os termos do colonizador, mas se apropriando do léxico do conquistador e transformando-o pelo amálgama ou infiltração de elementos indígenas (PRATT, 1999, p. 33).

Outro conceito que se mostrou e mostra muito produtivo neste campo de estudos é o de transculturação. Proposto pelo sociólogo Fernando Ortiz em *El contrapunteo cubano Del azúcar y Del tabaco*<sup>28</sup> (1947), o conceito tinha o objetivo de corrigir a impressão de simples absorção da cultura alheia denotada pelo termo “aculturação”, representando a síntese de um processo que “implica também, necessariamente, na perda, no desenraizamento de uma

---

<sup>28</sup> ORTIZ, Fernando. Do fenômeno social da transculturação e de sua importância em Cuba. In: Bernd, Z. (org.) *Antologia de textos fundadores do comparatismo literário interamericano*. Porto Alegre: UFRGS, 2001. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/ortiz/index.htm>>. Acesso em: 29 abr. 2013.

cultura anterior, o que se poderia chamar de uma desculturação parcial, e, além do mais, significa a criação consequente de novos fenômenos culturais, que se poderiam denominar neo-culturação [*sic*]” (ORTIZ, In: BERND, s/p.).

Na década de 1970, o termo foi aplicado pela primeira vez aos estudos literários pelo crítico uruguaio Ángel Rama, mostrando-se especialmente esclarecedor no estudo da literatura pós-colonial, pois, visto como fenômeno da zona de contato<sup>29</sup>, permite investigar não só como a periferia recebe, seleciona, se apropria e inventa a partir de materiais recebidos da cultura dominante, mas também como a própria periferia determina a metrópole (PRATT, 1999, p. 30-31).

Pelo caráter das obras estudadas, é certo que o conceito pode por vezes se mostrar produtivo, mas escolho tirar-lhe a ênfase nesta tese em função de alguns rumos indesejados pelos quais poderia levar o trabalho. Em primeiro lugar, embora o conceito não esteja, em sua origem, restrito a processos de interação cultural entre colonizador e colonizado, é nesse contexto que mais frequentemente foi aplicado em estudos de literatura, possivelmente por ter coincido com o *boom* dos estudos pós-coloniais em sua aplicação nesta área. Assim, a excessiva ênfase na transculturação poderia terminar por inadvertidamente perpetuar a ilusão de que não haveria literatura ou arte indígena sem a colonização dos povos indígenas das Américas.

Além disso, no contexto de uma tese que busca, por meio do conceito de *survivance*, enfatizar especificidades éticas e estéticas de artistas indígenas em face da experiência colonial, o uso de um conceito amplamente utilizado para falar da literatura de imigrantes, ou mesmo da própria arte canadense canônica em relação às artes francesa e inglesa, poderia levar à ilusão de que as experiências de indígenas, imigrantes e canadenses são, em grande medida, similares. Por fim, e mais importante, veremos que, da perspectiva da crítica indígena, os autores chamados convencionalmente de "nacionalistas" podem considerar que o termo “aculturação” está mais de acordo com sua perspectiva, pois não implica no surgimento de uma nova cultura, diferente da original. Daniel Heath Justice escreve:

*Acculturation*, is both more proactive and amenable to Cherokee continuity [than *assimilation*], being the adaptation of certain Eurowestern ways into a larger Cherokee context, thus changing some cultural expressions while maintaining the centrality of Cherokee identity and values (2006, xvi, grifos do autor).

---

<sup>29</sup> Pratt define “zona de contato” como “espaço de encontros coloniais, no qual as pessoas geográfica e historicamente separadas entram em contacto (sic) umas com as outras e estabelecem relações contínuas, geralmente associadas a circunstâncias de coerção, desigualdade radical e obstinada” (PRATT, 1999, p. 31).

Ainda outros conceitos oriundos dos estudos sobre mobilidades culturais podem apresentar problemas quando aplicados aos estudos indígenas. James Clifford (1995) propõe falar de uma “poética de deslocamento”, e Deleuze e Guattari (1975) utilizam os conceitos de desterritorialização e reterritorialização para enfatizar o potencial criativo do trânsito por fronteiras fluidas e a importância de assumir-se uma identidade rizomática em eterno processo, que “não para de estender-se, romper-se e recomeçar” (apud PARANHOS, 2010 p. 156). Esses conceitos podem se revelar ambíguos ou problemáticos quando tratamos de povos que foram historicamente roubados de seus territórios, deslocados para centros urbanos ou relocados em reservas e que ainda hoje lutam pelo cumprimento de tratados e pela devolução de territórios sagrados e tradicionais inseparáveis de suas culturas e identidades.

Vejamos um exemplo: ao falar de territorialidade em uma entrevista a Claire Parnet, Deleuze comenta a importância do território para os animais, dizendo que todo animal tem um “território específico” e salientando que esse “mundo específico” dos animais não poderia ser estendido ao homem, que “não tem um mundo”, mas “vive a vida de todo mundo”. (apud PARANHOS, 2010, p. 152) Como associar esse conceito à afirmação quase consensual de indígenas das mais diferentes tribos de que o “território específico” é elemento fundamental da identidade de um povo? Quando Sean Teuton diz que “*the very fact of the land – its particular features and rhythms – shape a tribe over millenia into a specific people with a cultural tradition created in response to unique topography*” e que “*knowledge of places is therefore closely linked to knowledge of the self*” (TEUTON, 2008, p. 49), poderia estar ele associando esses indivíduos e tribos ao conjunto dos animais em vez daquele dos homens? Por certo que não.

Para tornar o argumento perfeitamente claro, isso não é dizer que conceitos de mobilidade cultural não sejam reconhecidos por autores indígenas ou não se apliquem ao estudo de suas obras. O próprio Teuton alerta para os perigos da fixação essencialista de identidades. O objetivo constitui-se em salientar que, para os povos indígenas, a aculturação considerada teoricamente ultrapassada é ainda uma realidade que precisa ser revista e combatida dia a dia; o enraizamento identitário, frequentemente teorizado como pernicioso, às vezes é considerado como a melhor alternativa por comunidades que percebem o risco de que seus idiomas e cerimônias se extingam já na próxima geração. Assim, para tratar de uma realidade complexa em que preservação e mobilidade cultural precisam ser cuidadosamente equilibradas, opto neste trabalho por, sempre que possível, partir de conceitos da crítica indígena para, conforme necessário, relacioná-los a termos oriundos de outros contextos críticos.

De modo importante, por falar de sobrevivência e estudar obras que tratam de experiências históricas que podem ser descritas como “genocídio” e realidades sociais intimamente ligadas a um “trauma”, o *corpus* desta tese parece convidar reflexões relacionadas aos campos de estudos de experiência e narrativa, memória e história, trauma e testemunho. Assumindo que artistas indígenas se pautam por uma ética e estética de *survivance*, naturalmente, decorre a questão: sobrevivência a quê? De modo geral, sobreviver significa lograr sair de uma situação-limite catastrófica e/ou traumatizante. Se associarmos essa definição à de arte como forma de expressão da criatividade humana, teríamos, por consequência, a possibilidade de descrever a arte de *survivance* como a narração criativa da experiência traumática a que se sobreviveu. Especialmente no campo da literatura, mas também em outras artes, isso sugeriria uma aproximação muito íntima com as obras de teor testemunhal produzidas por sobreviventes da Shoah ou das ditaduras militares latino-americanas. O potencial e os limites dessas aproximações ainda não foram suficientemente teorizados e, por isso, parece importante dedicar algumas páginas a seu exame.

Assim, parto da obra de Walter Benjamin para buscar a articulação de todos esses aspectos que, isoladamente, já são muito ricos. Em “O narrador”, Benjamin afirma que a guerra mundial deu início à modernidade como era de catástrofes que extingue a experiência comunicável antes continuada pela tradição e, conseqüentemente, decreta a falência da própria arte de narrar. O tema é desenvolvido mais amplamente em “Sobre alguns temas em Baudelaire”, no qual o autor discorre sobre as diferenças entre vivência (*Erlebnis*) e experiência (*Erfahrung*), tecendo ainda relações entre o choque de uma experiência traumática (nos termos de Freud) e os mecanismos da memória involuntária de Proust (BENJAMIN, 2011b, p. 103-149).

Esses termos naturalmente se prestam para estudos de literatura de testemunho, entendida como a narração de uma experiência traumática e cuja tradição foi formada pelos relatos de sobreviventes da Shoah, na Europa, e das ditaduras militares, na América Latina. Interessa especialmente a primeira vertente, uma vez que o colonialismo imposto por meio do sistema de *residential schooling* é muitas vezes descrito como um “genocídio cultural” ou mesmo “holocausto indígena”.

A narrativa da experiência de sobreviventes traz à tona reflexões sobre memória fraturada pelo choque traumático e sobre a aporia entre a necessidade e a incapacidade de narrar. A memória fragmentada não possibilita uma narração linear completa e objetiva e, assim, precisa de novos parâmetros de narrativa. A necessidade de “dizer o indizível” que orienta o testemunho testa os limites da linguagem e da memória. Como dar sentido ao que

não se pode compreender? No preenchimento dos espaços da memória fragmentada, a narrativa torna permeáveis os limites entre verdade e mentira, testemunho e ficção.

Ancorada principalmente nas reflexões de Primo Levi em *Os afogados e os sobreviventes*, em teorias sobre trauma derivadas da psicanálise de Cathy Caruth (1995) e Dori Laub (1992) e em ensaios de Márcio Seligmann-Silva, investigo como esses conceitos podem ajudar a delimitar o estudo da arte de *survivance*. Mais do que isso, defendo a singularidade das obras de *survivance* que se aproximam, mas jamais se deixam definir nos limites dos estudos de memória, trauma ou testemunho.

O primeiro capítulo da tese visa à contextualização das obras do *corpus* artístico no contínuo das literaturas e artes visuais indígenas. Embora as obras escolhidas sejam consideradas “contemporâneas”, elas foram lançadas há bastante tempo (o romance tem 15 anos, a maior parte das pinturas foi produzida há cerca de duas décadas) e muito se produziu desde então. No entanto, é justamente essa distância que permite lançar um novo olhar sobre elas.

Nos anos 1970, movimentos sociais e culturais passaram a se manifestar em defesa dos direitos indígenas e contra políticas que tomavam suas terras, descumpriam tratados e controlavam sua educação. Concomitantemente, cada vez mais artistas produziam obras que dialogavam com os modelos acadêmicos aprendidos em sua educação formal para questionar a história que resultou em suas obras e fornecer narrativas alternativas do ponto de vista indígena. Quando Logan e Highway produziram suas obras, muitos avanços já haviam sido feitos, e artistas indígenas tinham suas obras reconhecidas pelo *mainstream*, incorporadas às coleções dos principais museus e estudadas na academia.

Porém, os critérios de avaliação – que adotavam quase sempre parâmetros críticos pós-modernos, pós-estruturalistas e pós-coloniais – consideravam uma história excessivamente centrada nesse “pós” e, portanto, relacionavam as obras a uma história bastante curta, iniciada com o movimento Red Power dos anos 1970 e, nas artes, com a chamada *Native American Renaissance*. Com o fortalecimento da crítica indígena produzida por autores que discutem obras do ponto de vista tribal no século XXI, surge um contexto propício para retornar a essas obras, questionar leituras e ampliar o entendimento sobre a narrativa indígena, tanto na literatura quanto nas artes visuais. Esse contexto é discutido no capítulo 2.

Apresento um panorama da tradição intelectual indígena para, nesse contexto, introduzir a obra de Gerald Vizenor e o conceito de *survivance*. Por meio da leitura de um texto autobiográfico do autor, apresento alguns traços característicos em seu uso da palavra, relacionando-a a outros termos do vocabulário vizenoriano. Apresento também uma análise



de como o autor se relaciona com a tradição narrativa Anishinaabe para determinar a possibilidade de aplicação do conceito às artes visuais. Em seguida, realizo um percurso teórico-crítico com vistas a definir algumas perspectivas ocidentais sobre experiência, trauma e testemunho para, por fim, contrastá-las com visões de mundo específicas de povos indígenas e propor a *survivance* como ética e estética da narrativa indígena.

Na segunda parte do capítulo, apresento um breve panorama histórico da implementação e manutenção do sistema de *residential schooling* ao longo dos séculos XIX e XX no Canadá e discuto a noção de genocídio cultural e a própria necessidade do adjetivo delimitante. Ao privar crianças indígenas de suas relações com tradição, família, idioma e comunidade e impor-lhes culturas, línguas e religiões absolutamente diferentes, as *residential schools* efetivamente atentam contra os fundamentos da identidade indígena. Após a apresentação crítica dessa história e de como ela foi narrada, considero o resgate de memória, documentação e testemunho empreendido desde os anos 1990. Por fim, sugiro como a representação artística dessa experiência por escritores e artistas visuais indígenas pode colaborar para a compreensão da experiência e para a quebra de ciclos de trauma e violência que se reproduzem em comunidades indígenas até os dias de hoje.

No capítulo 3, parto da afirmação de muitos críticos indígenas de que, do ponto de vista da tradição intelectual de suas tribos, a teoria não pode ser desvincilhada da prática. Assim, valho-me das figuras do Weetigo e do *trickster* e do conceito vizenoriano de *transmotion* em sua relação com reivindicação de soberania para realizar uma espécie de síntese crítica de como a obra de Vizenor – considerado “cosmopolita” e “pós-moderno” – se relaciona com as de críticos nacionalistas. Desse modo, definem-se os parâmetros éticos e estéticos da *survivance* que serão elucidados pela análise do *corpus* artístico.

Como conclusão, refiro-me à busca de intelectuais indígenas por um centro para o estudo das narrativas de seus povos e demonstro como cada um desses “centros” reflete preocupações éticas e estéticas semelhantes que podem ser representadas no conceito de *survivance*.

Figura 3 – *Spot the Trickster*, Canadian Museum of Civilization



Fonte: Foto de Rodrigo Dubal (Arquivo pessoal)

# 1 A CRIATIVIDADE COMO TRADIÇÃO: CONTEXTOS CRIATIVOS PARA A LITERATURA E AS ARTES VISUAIS INDÍGENAS CANADENSES

## 1.1 TOMSON HIGHWAY: RENASCIMENTO INDÍGENA E O NASCIMENTO DE UM ROMANCE

### 1.1.1 Preparando o terreno: a literatura indígena e o contemporâneo

Antes de falar do surgimento de um movimento literário indígena contemporâneo, cabe discorrer brevemente sobre a própria existência de uma literatura indígena e sobre seus traços definidores. Não raro, a reação inicial daqueles que têm um primeiro contato com tal área de estudos é um misto de interesse e confusão. Na maioria dos casos, a tendência é pensar que se trata de obras da oralidade, relacionadas à tradição do *storytelling* e disponibilizadas por meio de registros etnográficos muito antigos, dos tempos da colonização. Isso está expressivamente distante do material estudado nesta tese.

De fato, o surgimento de uma literatura indígena escrita em língua inglesa ou francesa, adotando – de modo criativo e inovador – moldes de gêneros como conto, poesia e romance, decorre do contato com o colonizador. Se as línguas indígenas não eram escritas, é claro que a existência de livros ou qualquer outro tipo de publicação não é parte de uma antiga tradição. Além disso, a noção de autoria não existia para esses povos da forma como se define para a literatura ocidental. Como observa Louis Owens:

The concept of a single author for any given text, or of an individual who might conceive of herself or himself as the creative center and originating source of a story, or of the individual autobiography, would have made as little sense to pre-Columbian Native Americans as the notion of selling real estate. For the traditional storyteller, each story originates with and serves to define the people as a whole, the community (1994, p. 9).

Assim, as histórias tradicionais não têm autor específico, ao menos não como fonte da qual emana a criação total de uma história em um momento específico. Elas são fruto do que Gerald Vizenor chama de *natural reason*, “*a native tease of the seasons, the myths and metaphors of human and animal connections to the environment – shamanic visions, transmotion, and territorial reciprocity, but not monotheistic separations or colonial environmental dominance*” (VIZENOR, 1998, p. 183). Em outras palavras, as histórias emanam de relações recíprocas e não hierárquicas entre as pessoas, a terra, os animais e o mundo espiritual. Contar uma história é fortalecer essas conexões e dar continuidade a

tradições vivas, informadas pelo lugar e que informam os laços entre homens, comunidades e essa mesma terra.

Assim, também sua função acaba por diferir em relação aos propósitos de muitas obras da literatura ocidental com a qual teve contato. De acordo com essa visão de mundo, torna-se praticamente impossível imaginar uma história que seja apenas “arte pela arte” no sentido de produzir objetos estéticos sem qualquer preocupação com sua relação com o mundo e com o objetivo apenas de explorar possibilidades na aplicação de materiais e técnicas. Em “Seeing (and Reading) Red: Indian Outlaws in the Ivory Tower”, Daniel Heath Justice coloca isso mais claramente:

While something of a generalization, I believe it is fair to say that most tribal artists – novelists, poets, singers, painters, dancers, filmmakers, and so on – are creating art not only for themselves, but also for the survival and enduring presence of Native people... In most Native literature, art becomes more than just a vehicle for self-expression, although it is certainly that. It becomes, as Cherokee/Appalachian poet Marilou Awiakta has noted, “art for Life’s sake, as opposed to art for Art’s sake” (2004, p. 106).

A “arte pela Vida”, portanto, parece ser um bom sinônimo para a arte de *survivance* proposta nesta tese. Justice ressalta exatamente os mesmos elementos que Vizenor utiliza para definir *survivance*: sobrevivência como presença continuada e ativa.

Com a colonização e, em especial, com o projeto das *boarding schools* (Estados Unidos) e *residential schools* (Canadá), novas possibilidades se abriram para a prática literária indígena. Não vamos aqui nos deter na especificidade desses sistemas governamentais de ensino para indígenas, que serão apresentados em maior detalhe no segundo capítulo desta tese. Por ora, basta dizer que, com a premissa de inserir as crianças indígenas nas sociedades estadunidense e canadense, essas escolas realizaram um poderoso trabalho de aculturação que visava a coibir o uso do idioma e a prática das tradições indígenas para, em seu lugar, impor o uso dos idiomas inglês e francês, das religiões e culturas europeias e, associado a isso, um sistema educacional absolutamente diferente daquele com que estavam acostumados em suas comunidades.

Se essa prática teve efeitos negativos óbvios sobre as ligações culturais, familiares e interpessoais e sobre a autoestima de gerações de crianças indígenas, ela também teve forte influência sobre a literatura indígena contemporânea de que falamos. Essa literatura incorpora, portanto, traços de um sistema educacional instaurado no final do século XIX e que perdurou até os anos 1990, com a última escola sendo definitivamente fechada em 1996.

Seria, então, seu desenvolvimento indesejável, por aquilo que representa em termos de projeto colonizador e assimilador?

Certamente que não. De acordo com as histórias sobre a criação de diversos povos indígenas, o mundo não foi criado uma vez por todas e de modo perfeito. O *trickster*<sup>30</sup>, personagem central nas mitologias dos povos indígenas, pode assumir muitas formas e nomes, dependendo da cultura (coiote, corvo, Weesagechak, Nanabush, etc.). Trata-se de um personagem que, com frequência, se manifesta com traços de comicidade e impulsividade, criando coisas maravilhosas, mas também trazendo muitos males por suas ações intempestivas. Assim, é possível dizer que as histórias sobre personagens *trickster*, apesar de especificidades culturais, guardam como semelhança a ideia de que novos elementos e forças potencializam a renovação e a transformação do mundo.

Entre essas forças, estão as próprias ações humanas e, por isso, estas devem ser ponderadas cuidadosamente para que não causem efeitos adversos sobre a vida pessoal, familiar, comunitária e para que não desrespeitem relações com o mundo natural e espiritual. Em suma, mudanças e transformações são inevitáveis e mesmo desejáveis, mas precisamos estar sempre atentos a nossas relações com o mundo ao redor para incorporá-las em um equilíbrio saudável, que promova continuidade em vez de destruição.

No caso das *residential schools* e *boarding schools*, diversos males foram impostos, os quais ainda hoje desafiam as populações indígenas a buscar um necessário novo equilíbrio. No entanto, há de se reconhecer também o instrumental que ofereceram a artistas como os estudados nesta tese. A respeito de Tomson Highway, Kevin Matthews aponta:

Like many survivors, he takes new strength from the ordeal. In trying to supplant his native language and religion, the residential schools and the city provided him with new languages, new repertoires. However, his original repertoire survives. Instead of fettered, his vocabulary is supplemented, and this is likely the key to his survival, and the survival of Cree culture (1995).

Note-se a ênfase dada ao aspecto de “sobrevivência” à *residential school*, indicando que esta foi, de fato, uma imposição violenta. De outra parte, note-se também o empoderamento reconhecido por Matthews (1995) ao usar termos que indicam ganho, em vez de perda. A escola “forneceu” novos repertórios e “suplementou” seu vocabulário. Aí se

---

<sup>30</sup> O termo “trickster” é bastante controverso nos estudos de literatura e artes indígenas, sendo provavelmente mais rejeitado do que aprovado por autores indígenas de teoria e crítica. De modo geral, a crítica é que o termo foi criado pela etnografia ocidental como forma de homogeneizar uma “tradição indígena” e mesmo de igualá-la às tradições de outros povos ditos “primitivos”. A crítica é certamente fundamentada, mas, uma vez que o termo é utilizado de modo central na teoria de Gerald Vizenor, mantenho seu uso e deixo para discutir as devidas ressalvas na apresentação do aporte teórico mobilizado nesta tese.

encontra resumido o problema teórico identificado por Scott Trevithick (1998) na discussão do sistema de *residential schooling* e de seus efeitos no Canadá. Em sua revisão da literatura sobre o tema, o autor identifica duas vertentes em debate: uma com foco na agência, outra com ênfase na vitimização.

O autor destaca a importância do reconhecimento das forças assimétricas da colonização, uma vez que os povos indígenas do Canadá ainda hoje buscam o reconhecimento e compensações pela violência histórica que sofreram. Por outro lado, quando levado a extremos, o discurso de vitimização pode causar prejuízos políticos – igualando as tentativas de destruição de povos indígenas ao êxito – e humanos, retratando os descendentes da opressão como sujeitos traumatizados, disfuncionais e incompletos (TREVITHICK, 1998).

A respeito da agência, é óbvio o benefício de ressaltar a humanidade e a capacidade intelectual daqueles que, diante das possibilidades, tomaram decisões informadas visando à resistência e à continuidade de seus povos e culturas. O principal problema, no entanto, está relacionado à definição e à aplicação do próprio termo “agência”. Trevithick define:

Agency, ostensibly a synonym for human agency, refers to the ability of all human beings to decide upon courses of action, through what is most often rational thought, and to act to achieve the desired ends. Given this formula, all human beings including those in oppressive situations can act to ameliorate or manipulate the tools of their oppression (1998, p. 69).

De acordo com essa definição, agência refere-se apenas à capacidade de autodeterminação, e não ao sucesso ou falha decorrente das escolhas feitas. O uso excessivamente celebratório do termo pode, assim, resultar em trabalhos que refutam os efeitos perniciosos resultantes da opressão *apesar* das escolhas e ações tomadas por indígenas como forma de resistência.

A fim de lidar com esse problema, Scott Richard Lyons propõe falar de *X-marks*, em referência à letra que foi, de fato, a primeira palavra escrita em língua inglesa pelos índios que consentiram com os tratados propostos nos séculos XVIII e XIX. O principal mérito do termo é justamente evitar o binarismo e a ilusão de que agência e vitimização são perfeitos opostos que se excluem. De acordo com Lyons:

The x-mark is a contaminated and coerced sign of consent made under conditions that are not of one's making. It signifies power and lack of power, agency and lack of agency. It is a decision one makes when something has already been decided for you, but it is still a decision. Damned if you do, damned if you don't. And yet there is always the prospect of slippage, indeterminacy, unforeseen consequences, or unintended results; it is always possible, that is, that an x-mark could result in

something good. Why else, we must ask, would someone bother to make it? (2010, p. 2-3)

Na teoria de Vizenor, o conceito de *survivance*, mais obviamente ligado à agência em seu aspecto de resistência e continuidade, inclui, também, esse aspecto de coerção e opressão, sobretudo quando é definido em conexão com o conceito de *tragic wisdom* (sabedoria trágica):

Native American survivance is a sentiment heard in creation stories and the humorous contradictions of tricksters and read in the tragic wisdom of literature; these common sentiments of survival are more than survival reactions in the face of violence and dominance. Tragic wisdom is the source of native reason, the common sense gained from the adverse experiences of discovery, colonialism, and cultural domination. Tragic wisdom is pronative voice of liberation and survivance, a condition in native stories and literature that denies victimization (VIZENOR, 1995, p. 6).

Ou seja, para Vizenor (1995), a própria literatura é uma instância de sabedoria trágica, pois resulta de uma experiência de violência e dominação. A expressão do autor indígena é, porém, a consequência imprevista, o resultado não pretendido da coerção de que fala Lyons (2010). Ela evoca as lições de sabedoria derivada da relação com a natureza e ouvida nas vozes dos ancestrais; possibilita a liberação e continuação das culturas indígenas negando a vitimização e pondo em prática as lições de transformação e renovação do mundo das histórias de criação.

Com esse ponto de vista como guia, pode-se passar a um panorama de como surgiu e se fortaleceu a literatura indígena na América do Norte a fim de melhor compreender suas condições históricas e características definidoras. Além disso, é importante observar como Tomson Highway se insere nesse contexto, pois isso permitirá, no momento de análise do *corpus* artístico, entender seu local de elocução e sua relação com as obras de seus contemporâneos.

### **1.1.2 Construindo um teatro: Native American Renaissance e Native Earth Performing Arts**

Quando se fala de literatura indígena norte-americana, referindo-se ao conjunto de obras contemporâneas escritas em língua inglesa ou francesa por autores individuais e conforme os gêneros ocidentais, normalmente se aponta N. Scott Momaday (1934-) como precursor. Estadunidense de origem Kiowa-Cherokee, o autor foi o primeiro indígena a receber um Prêmio Pulitzer, em 1969. O romance premiado, *House Made of Dawn*, havia sido

publicado no ano anterior e, desde então, é reconhecido como marco inicial da *Native American Renaissance*. Essa “renascença” faz referência à rápida proliferação de obras de autoria indígena iniciada nos anos 1960 e que segue em ascendência até os dias de hoje. Refere-se, em uma definição bastante simplista, à “renovação escrita das tradições orais traduzidas para formas literárias ocidentais” (LINCOLN apud WOMACK, 2008, p. 16).

O próprio rótulo *Native American Renaissance*, usado como marco inicial do que hoje se entende como “literatura indígena contemporânea”, merece alguma consideração. Em “A Single Decade: Book Length Native Literary Criticism between 1986 and 1997”, Craig Womack escreve:

The term “Native American renaissance” has been something of a floating signifier in the years since its proclamation. Just what has been revived? What was it like before its resuscitation? Why was it only two decades old in 1983 [cf. Lincoln], especially given the overwhelming evidence otherwise (two hundred years of books in English, for example)? (2008, p. 16)

Grande parte da crítica indígena produzida recentemente dedica-se a responder essas questões, buscando ligações com autores ignorados ou criticados pela crítica de literatura indígena dos anos 1980 e 1990 (realizada, quase sempre, por autores não indígenas) por não se ajustarem muito bem ao padrão da época. Com a ascensão da crítica pós-moderna e pós-cultural, celebravam-se obras marcadas pela negociação do contato entre dois mundos e por personagens híbridos, subversivos (quase sempre lidos como encarnação do trickster) que realizavam uma jornada de volta para casa, de retorno às raízes culturais. Isso não é dizer que Womack e seus pares não reconheçam o valor e traços comuns nessas obras. O que eles buscam é simplesmente relacioná-las às de seus predecessores a fim de realizar uma análise dos contextos históricos, sociais e culturais em que foram produzidas e determinar se de fato representam um renascimento (neste caso, do quê?) ou se podem ser entendidas como continuidade.

É claro que o estabelecimento de um momento inicial preciso é, senão impossível, muito difícil de ser feito com rigor e justiça. Louis Owens afirma que, antes de 1968, nove romances de autores indígenas estadunidenses haviam sido publicados: *Joaquín Murieta*, de John Rolling Ridge (1854), *Queen of the Woods*, de Simon Pokagon (1899), *Cogewea, the Half-Blood*, de Mourning Dove (1927), três romances do autor Cherokee John Milton Oskison nos anos 1920 e 1930, *Sundown*, de John Joseph Matthews (1934), *The Surrounded* (1936) e *Runner in the Sun* (1954), de D’Arcy McNickle (OWENS, 1994, p. 24).



A essa lista, Womack adiciona obras de autores cristãos como William Apess (Pequot), George Copway (Ojibwa) e Samson Occom (Mohegan), que não se adequavam facilmente às noções restritivas do que seria “literatura” ou, ainda, do que seria “autenticamente indígena” (WOMACK, 2008, p. 18). Não cabe aqui fazer um inventário de todas as publicações de autores indígenas em língua inglesa anteriores a Momaday, bastando, por ora, entender a importância de seu estudo para o enriquecimento da crítica indígena com a compreensão das condições que levaram à intensa multiplicação de obras indígenas desde a década de 1970.

Todavia, é inegável que *House Made of Dawn* é o primeiro de uma série de romances com temática e estrutura semelhantes que até os dias de hoje tem forte influência sobre novos autores. Em linhas gerais, *House Made of Dawn* conta a história de um homem indígena que retorna da guerra e percebe seus laços com a cultura, o mundo espiritual e a própria geografia de seu lugar de origem absolutamente partidos. Os capítulos se sucedem de maneira a mostrar os efeitos que os traumas de guerra causaram sobre esse sujeito e o percurso necessário para colocar-se mais uma vez em compasso com seu mundo espiritual, sua terra e sua comunidade e, assim, encontrar um novo equilíbrio.

Leslie Marmon Silko, James Welch, Sherman Alexie são alguns dos mais citados exemplos de autores indígenas estadunidenses que tratam de questões semelhantes. Em *Red Land, Red Power*, Sean Kicummah Teuton (Cherokee) demonstra, na linha sugerida por Womack, a produtividade da contextualização histórica e política para o estudo de literatura indígena. Adotando uma perspectiva derivada da filosofia oral indígena, que chama de “realismo tribal”, o autor avalia o contexto histórico e social que propiciou a articulação identitária que se reflete nessas obras.

No mesmo ano de premiação do romance de Momaday, militantes indígenas ocuparam a antiga ilha-prisão de Alcatraz a fim de protestar contra o aprisionamento de indígenas em suas próprias terras, e Vine Deloria Jr. escreveu *Custer Died for Your Sins*, um manifesto pelos direitos indígenas e contra o descumprimento de tratados assinados pelo governo estadunidense com diversas nações indígenas (TEUTON, 1998, p. 2-3). Em 1972, manifestantes indígenas ocuparam o Bureau of Indian Affairs em Washington, DC e, no ano seguinte, foi organizado um cerco a Wounded Knee (WOMACK, 2008, p. 12). Em conjunto, esses eventos criaram um clima propício para o resgate de conhecimentos tradicionais indígenas e da autoestima de jovens que haviam crescido em um contexto que os julgava seres inferiores que precisavam ser protegidos, ajudados e instruídos pela sociedade dominante. Esse movimento ativista, que ficou conhecido como Red Power, teve a participação dos

autores da *Native American Renaissance* – seja por participação ativa em protestos, seja por meio de suas obras – e, por isso, Teuton prefere chamar esse conjunto de romances pelo nome Red Power Novel, evidenciando os eventos no mundo “real” de que participam.

Figura 4 – Indians Welcome



Fonte: Hudson (2005)<sup>31</sup>

Assim, fica mais fácil entender como as obras posteriores a *House Made of Dawn* não são simplesmente criações de seguidores (ou imitadores) de Momaday ou de modelos modernistas ou do realismo mágico latino-americano, mas parte de um mesmo movimento de resgate cultural. Como consequência, evidencia-se a necessidade de investigar exatamente que tipo de conhecimento estava sendo resgatado. Teuton explica a origem do Red Power Novel da seguinte maneira: “*in times of crisis, indigenous people draw on traditional tribal narratives of quest, feat, return and regeneration. Such Culture Hero stories are ushered out when flood, famine or war threaten to destroy the people’s ways of life*” (2008, p. 35).

Explica-se também o motivo pelo qual esse tipo de narrativa se faz relevante e é renovado até os dias de hoje por diversos autores: não se trata de mera imitação do romance de formação ocidental com personagens e cenários indígenas, mas de renovação criativa de um tipo de história particularmente aplicável a momentos de provação, em que rápidas mudanças no ambiente e nas relações sociais ameaçam a continuidade de determinado modo de vida. A busca por recuperação e renovação é, tanto no mundo quanto na literatura, a resposta a essas mudanças aprendidas das gerações passadas.

No Canadá, a história é bastante semelhante. Em estudos de literatura indígena, são raras as obras anteriores aos anos 1960. Há registro, porém, de narrativas (especialmente

<sup>31</sup> HUDSON, Paul. *Freezing in San Francisco*. Linux Format: 2005, s/p. Disponível em: <<http://www.linuxformat.com/content/freezing-san-francisco>>. Acesso em: 28 maio 2013.

autobiográficas) produzidas por autores indígenas durante o século XIX, como os de Joseph Brant (Mohawk) e George Copway (Ojibway). No final do século XIX e início do XX, Emily Pauline Johnson, de pai Mohawk e mãe inglesa, publicou uma série de poemas em periódicos, que mais tarde foram reunidos em livros. Além da relativa escassez de publicações de autores indígenas antes da segunda metade do século XX, quando esses povos receberam cidadania e direito a voto, Hartmut Lutz destaca que as obras que logravam ser publicadas eram costumeiramente coletadas, traduzidas e não raro bastante editadas por missionários, antropólogos e mesmo amadores (LUTZ, 2002, p. 210). A partir da discussão anterior, cabe questionar se a escassez e a inferioridade percebidas dessas obras não são, também, fruto de expectativas e definições limitadas a respeito da literatura. Autores como Neal McLeod (Cree), Daniel Heath Justice (Cherokee) e Niigonwedom James Sinclair (Anishinaabe) – para citar alguns – sugerem que sim<sup>32</sup>.

O ano de 1969 também representou um marco no contexto sociopolítico canadense. Neste ano, Harold Cardinal lançou *The Unjust Society*, livro que denunciava e protestava contra um Livro Branco do governo canadense que anunciava uma política governamental de eliminação do *status* legal especial dos povos indígenas, transferindo a responsabilidade sobre questões indígenas para as províncias. Na prática, essas mudanças acabariam por eliminar diversos direitos indígenas estabelecidos por tratados. O título *Unjust Society* fazia referência à declaração do Primeiro Ministro Pierre Trudeau de que o Canadá era uma “sociedade justa” (*just society*) e obteve grande sucesso e repercussão na mídia. Em parte como resultado do impacto dessa obra, uma quantidade crescente de autores passou a ter suas obras publicadas durante os anos 1970. Alguns dos principais exemplos são: *Half-Breed*, de Maria Campbell (1973), *Prision of Grass*, de Howard Adams, e *Bobbi Lee: Indian Rebel*, de Lee Maracle (ambos de 1975).

No entanto, a *renaissance* marcada nos Estados Unidos pelo Red Power novel parece ter encontrado similar impacto no Canadá apenas em 1987, no contexto das artes dramáticas, com a turnê nacional da peça *The Rez Sisters*, de Tomson Highway. Historicamente, a obra é significativa por ser a primeira peça escrita pela Native Earth Performing Arts, companhia de teatro que, embora existisse desde 1982, ganhou força a partir de 1986 com o recebimento de fundos governamentais para melhorar sua estrutura. Desde então, a companhia criou e

---

<sup>32</sup> Cf. MCLEOD Neal. *Cree Narrative Memory: from treaties to contemporary time*. Saskatoon: Purich Pub, 2007; JUSTICE, Daniel H. *Our fire survives the storm: a Cherokee literary history*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006; SINCLAIR, Niigonwedom J. *Nindoodemag Bagijiganan: a history of Anishinaabeg narrative*. Vancouver, 2013. Tese (Doutoramento em Inglês) – Faculty of Graduate Studies (English), University of British Columbia.

encenou diversas obras que marcaram o desenvolvimento do teatro e da literatura indígena do Canadá, tornando-as verdadeiros clássicos. Alguns exemplos são *Almighty Voice and His Wife*, de Daniel David Moses, *The Rez Sisters* e *Dry Lips Oughta Move to Kapuskasing*, de Tomson Highway, *Someday*, de Drew Hayden Taylor e *Moonlodge*, de Margo Kane.

*The Rez Sisters* é significativa não apenas como marco inicial, mas pelo estabelecimento de modos e temas que seriam reelaborados por diversos autores ao longo dos anos. Significativamente, a peça põe em relevo diversos aspectos da vida indígena contemporânea ao mesmo tempo em que reflete tradições Cree, como a estrutura familiar matriarcal (as sete protagonistas são mulheres) e a não marcação de gênero refletida em um idioma que tem apenas um pronome “ele/ela”<sup>33</sup>.

Além disso, trata de questões relevantes para as populações indígenas atuais, desde o prosaico gosto pelo bingo (as personagens planejam uma viagem para ganhar no MAIOR BINGO DO MUNDO) até as violências sofridas pela mulher indígena, simbolizadas por uma cena de estupro que, além de fazer referência a um caso real, constitui um comentário sobre a violência da colonização sobre as populações indígenas. Em *Comparing Mythologies*, Highway explica o paralelo:

...Christian mythology arrived here on the shores of North America in October of the year 1492. At which point God as a man met God as a woman—for that’s where she’d been kept hidden all this time, as it turns out—and thereby hangs a tale of what are probably the worst cases of rape, wife battery, and attempted wife murder in the history of the world as we know it. At that point in time, in other words, the circle of matriarchy was punctured by the straight line of patriarchy... Circles, however, and fortunately, can be repaired. Or an erect phallus can be...um...doused with ice water? Severed completely?—before it’s too late (2003, p. 47-8).

---

<sup>33</sup> A esse respeito, é interessante notar que as obras de Highway são todas publicadas com um pequeno introdutório chamado “A Note on the Trickster” que explica a centralidade da figura do *trickster* nas mitologias indígenas da América do Norte e a não marcação de gênero em seus idiomas.

Figura 5 – The Rez Sisters



Fonte: Foto de Parjad Sharifi

Portanto, apesar de importantes eventos culturais e sociais anteriores, foi apenas no final dos anos 1980 que os autores indígenas canadenses passaram a encontrar mais oportunidades de publicação para suas obras. Com maior apoio financeiro, formou-se uma comunidade de artistas preocupados temas similares e um crescente público espectador e leitor que ia de não indígenas curiosos a indígenas que buscavam nessas obras um modo de recuperar as relações com suas tradições.

Dentre os diversos autores indígenas que reconhecem em Highway uma inspiração está Kevin Loring, autor de *Where the Blood Mixes*, peça vencedora do Governor General Award de 2009 e que também tematiza os efeitos das *residential schools* sobre comunidades e, principalmente, laços familiares indígenas. Ao relembrar uma aula de Literatura Canadense em que estudou e declamou um monólogo de *Dry Lips Oughta Move to Kapuskasing*, Loring diz:

It was the first time I had really encountered aboriginal literature in that way, right, where I saw characters that I recognized in environments that I recognized and I could see myself in it. And so I really credit Tomson with that inspiring moment (TOMSON, 2010).

Nesse contexto, a atenção da crítica especializada e de trabalhos acadêmicos dando conta de tal material foi fundamental para a o desenvolvimento da literatura indígena contemporânea. Não simplesmente por seu papel de legitimação, pois este se revela problemático na subordinação das obras a padrões estéticos e críticos ocidentais, mas pela difusão dessas obras. Afinal, foi por meio do contato com obras de seus predecessores que muitos dos autores indígenas canadenses encontraram, como Loring, o estímulo para retomar o contato com suas culturas e expressá-las de modo criativo. Assim, multiplicam-se as obras

disponíveis para que indígenas de diversas nações recuperem o orgulho e o desejo de aprender suas línguas e culturas.

### 1.1.3 Tomando o palco: Red Power e o “romance *trickster*” de Tomson Highway

Tomson Highway é, portanto, um dos autores mais importantes na literatura indígena canadense, sendo muitas vezes citado como o fundador da literatura indígena contemporânea do país por meio de seu trabalho como dramaturgo e diretor artístico da companhia teatral Native Earth Performing Arts. No âmbito desta tese, discute-se seu romance *Kiss of the Fur Queen* (1998), com o objetivo de investigar elementos de uma ética e estética de *survivance* que se opõem ativamente ao projeto de aniquilação do sujeito indígena manifesto no sistema de *residential schooling* e na tomada dos espaços simbólicos indígenas no âmbito de uma literatura de *dominance*. A fim de entendermos esse romance, que tem suas bases firmadas na experiência real do próprio Tomson e de seu irmão René, bem como em uma experiência histórica e comunitária mais ampla, podemos nos valer de dados sobre como o autor chegou a esse momento em sua vida e consciência criativa.

Embora tenha sido levado para a *residential school* com apenas seis anos de idade, Highway sente profunda ligação com seu território de origem desde seu nascimento. Esse período de sua infância é narrado por Highway em diversas oportunidades e aparece, ficcionalizado, em *Kiss of the Fur Queen*. Em todas as narrações, independentemente do contexto, a linguagem de Highway revela-se profundamente artística, refletindo a beleza da paisagem e a íntima interrelação entre esta, o autor e sua família. Em seu website oficial, as palavras são:

He was born the 11th of 12 children on the 6th of December, 1951 in a snow bank. That is to say, he was born in a tent pitched in a snow bank (*in one awful hurry!*) on an island in a lake in the remotest reaches of northwestern Manitoba where it meets the Northwest Territories, Saskatchewan and what, since 1999, has been called Nunavut. His caribou-hunting family traversing the tundra, as always in those days, by dogsled, this lake – called Maria (*pronounced "Ma-rye-ah"*) – is situated some 200 kilometres north of the Indian reserve (*Barren Lands*) to which he belongs, the village for which is called Brochet ("Bro-shay"). He grew up NOT on the reserve, however, but rather in the spectacularly beautiful natural landscape that is Canada's sub-Arctic, an un-peopled region of hundreds of lakes, endless forests of spruce and pine, and great herds of caribou (BIOGRAPHY, s/d).

Aos seis anos de idade, de acordo com as normas do governo federal canadense, foi enviado à Guy Hill Indian Residential School em The Pas, a cerca de 500 quilômetros de distância de onde viviam seus pais. Apesar da obrigatoriedade do uso da língua inglesa na

escola, na qual passava dez meses por ano, o autor apenas tornou-se verdadeiramente fluente em língua inglesa aos dezesseis anos, quando foi viver em Winnipeg a fim de dar continuidade a seus estudos na Churchill High School. Seguindo o aprendizado de música que obtivera em sua infância na escola, Highway obteve o grau de Bacharel em música no ano de 1975 pela Universidade de Western Ontario; dois anos mais tarde, complementou sua formação com um bacharelado em inglês, na mesma universidade.

Em diversas entrevistas, o autor atribui a sua instrumentalização artística ao fato de ter escapado ao círculo de drogas, violência e alienação em que se encontram muitos dos sobreviventes do trauma das *residential schools*. Em vez de se marginalizar ainda mais da sociedade, Highway utilizou a língua e a cultura do outro a fim de elaborar a experiência e narrar a presença indígena no Canadá contemporâneo.

Sua primeira peça, *A Ridiculous Spectacle in One Act*, foi produzida em 1985, e a ela se seguiram muitas outras. No entanto, foi com *The Rez Sisters* (1986) e com sua continuação *Dry Lips Oughta Move to Kapuskasing* (1989) que o autor atingiu celebridade nacional. Ambas receberam o Dora Mavor Wood Award de melhor peça teatral em seus respectivos anos e foram indicadas ao Governor General's Award. Em *The Rez Sisters*, Highway conta a história de sete mulheres que viajam a Toronto com o objetivo de ganhar o maior bingo do mundo. Em *Dry Lips Oughta Move to Kapuskasing*, a história tem seu foco em sete homens e no jogo de hóquei. Highway afirma que estas são as primeiras de uma série de sete peças em que pretende tematizar a vida na reserva fictícia de Wasaychigan Hill. A persistência do número sete, quando vista em relação ao ditado popular indígena que diz que é preciso sete gerações para que se complete a cura, indica que a literatura de Highway, porquanto fundamentalmente artística, é guiada por uma ética que visa a promover, em nível pessoal, social e comunitário, os direitos e o bem-estar dos povos indígenas no Canadá contemporâneo.

Após a publicação de *Dry Lips Oughta Move to Kapuskasing*, Highway publicou, em 1991, a peça *The Incredible Adventures of Mary Jane Mosquito*. Até que se produzisse seu musical seguinte, *Rose* (2000), o autor passou um longo período sem produzir novos dramas. Foi nesses anos que se dedicou ao processo criativo que culminou na publicação do romance *Kiss of the Fur Queen* (1998). Na entrevista “Survival Cree, or Weesakeechak dances down Yonge Street: Heather Hodgson speaks with Tomson Highway [Kiss of the Fur Queen]”, de 1999, Highway afirma que esse projeto acabou por se tornar um romance pela dificuldade que encontrava em produzir suas peças. Em *Magic Weapons*, Sam McKegney traça bastante minuciosamente o processo de criação de Highway, resumido a seguir.

O trabalho teria iniciado no começo dos anos 1990, logo após a produção de *Dry Lips Oughta Move to Kapuskasing*. O primeiro manuscrito de Highway era uma autobiografia, gênero que acabou sendo deixado de lado pelo autor por um motivo pessoal e outro editorial: para ele, publicar uma autobiografia parecia artificial e forçado, tendo em vista todo o trabalho que vinha desenvolvendo no teatro, enfatizando o dialogismo e a comunidade – um relato com apenas uma voz soberana não lhe parecia ideal para tratar de fatos que, em verdade, são comuns não só aos Cree como também a outras populações indígenas norte-americanas. Além disso, Highway conta que, quando dizia às pessoas que aquela história era uma autobiografia, elas reagiam de maneira incrédula: “*Two Indian kids from northern Manitoba become a dancer and a concert pianist – forget it! Nobody is going to believe it. It sounds like fiction, so I said OK*” (apud MCKEGNEY, 2007, p. 152). Abandonada essa ideia, Highway passou então a cogitar transformar o material em peça teatral, gênero no qual o autor se sentia confortável e sabia poder explorar elementos culturais da tradição Cree.

A ideia da peça, porém, foi rapidamente deixada de lado pelos problemas de produção mencionados por Hodgson e, especula McKegney, porque seria difícil explorar no palco um dos antagonismos centrais à história: a oposição entre a vastidão do norte canadense e o ambiente claustrofóbico da *residential school*. Além disso, a questão comunitária, tão enfatizada por Highway em suas peças, estimulou-o a se debruçar sobre um novo projeto.

De acordo com Highway, em entrevista datada de 1990, “*For once or twice I’d like to take a show into every living room, every bedroom in [my home reserve of] Brochet and to every reserve in the country. And you can only do that with television*” (PROKOSH apud MCKEGNEY, 2007, p. 153). Era apenas por meio da televisão que Highway conseguiria fazer com que o ponto de vista indígena sobre a experiência das *residential schools* fosse levado ao grande público, e, ainda mais importante, aos lares daqueles que ainda vivem com o trauma, auxiliando no processo de cura. A ideia inicial de um filme para televisão acabou por evoluir, tornando-se um projeto de minissérie televisiva com quatro capítulos de uma hora. A realização da série, no entanto, esbarrou nos mesmos problemas de produção que as peças anteriores de Highway; como atesta Paul Gessell, na edição de 20 de abril de 1994 do jornal *Toronto Star* (GESSELL apud MCKEGNEY, 2007, p. 153):

Highway... seems very reluctant to discuss any aspects of scripts, money, contracts, production dates, and other crucial data about ... *Kiss*. As each question is asked dark clouds gather over his head ... [W]riting is a long, agonizing process. Getting [his work] to production sometimes takes just as long and requires as much creativity as the writing.



Foi, portanto, provavelmente nos anos de 1995 e 1996 que Highway passou a trabalhar no manuscrito de quase 800 páginas que tinha para a televisão, com o objetivo de transformá-lo em um romance de pouco mais de 300 páginas. É interessante notar que o autor não retornou à ideia da autobiografia, deixando claro, nos agradecimentos que precedem *Kiss of the Fur Queen*, que se trata de uma obra ficcional e que personagens e fatos não correspondem à realidade.

Apesar dos percalços e reviravoltas no período de gestação da obra, poderíamos argumentar que, apesar de não atingir um público tão numeroso quanto o da televisão<sup>34</sup>, a forma do romance permitiu que Highway desenvolvesse em toda sua riqueza as questões extremamente complexas que compõem sua história. A experiência da colonização, o trauma do abuso, questões de gênero, sexualidade, formação artística, violência contra a mulher, relações familiares, relações espirituais, alienação e recuperação cultural são alguns dos temas que marcam a história. Por sua complexidade, estes talvez possam ser mais bem explorados no romance, que permite aprofundar personagens, ampliar o escopo narrativo e incorporar elementos da tradição cultural Cree, dando-lhes o devido relevo e convidando o leitor a refletir criticamente sobre história e sociedade do Canadá.

A personagem *trickster* e as diversas formas em que esta se mostra e disfarça ao longo da narrativa também são centrais em *Kiss of the Fur Queen*. Na nota sobre *trickster*<sup>35</sup> que precede o romance, Highway afirma que alguns acreditam que Weesageechak (nome da personagem Cree) deixou o continente com a chegada dos colonizadores, ao que retruca: “*We believe she/he is still here among us – albeit a little the worse for wear and tear – having*

---

<sup>34</sup> Por certo, o público-alvo primordial de Highway estava no Canadá, onde a reflexão sobre culturas indígenas e os efeitos do *residential schooling* pode surtir efeitos mais diretos. Nesse contexto, o público de televisão pode ser mais numeroso, mas é também mais instantâneo, limitado pelo momento de exibição. O público leitor, por outro lado, pode multiplicar-se vagarosamente ao longo dos anos, em diversas gerações. Além disso, do lugar de que me relaciono com a obra, observo um alcance que a televisão não poderia ter. Filme e minissérie, se realizados, muito dificilmente seriam notados pela audiência não canadense; o romance, por sua vez, pode ser lido ao redor do mundo e instigar uma visão crítica a respeito do Canadá e de sua história. Mais do que isso, pode realizar a importante tarefa de estimular o pensamento sobre o contexto brasileiro. Lembro-me de aprender na escola uma história da colonização das Américas que, em seu simplismo, se revela atroz. Na América do Sul, portugueses e espanhóis estabeleceram o sistema “mau” das colônias de exploração, dizimando populações indígenas e roubando nossas riquezas; na América do Norte, as “boas” colônias de assentamento eram estabelecidas por imigrantes britânicos e franceses que buscavam uma vida melhor no Novo Mundo. Obras como a de Highway ajudam a perceber como ambos os sistemas estavam imbuídos do mesmo sentido de dominação. Ao se voltarem para a história do ponto de vista de índios contemporâneos, podem despertar questões que deveriam estar no centro das discussões atuais de nosso país: onde estão os índios brasileiros de hoje? Como se sentem e o que desejam esses seres humanos como nós? É justa uma sociedade que delimita suas reservas e os exclui de todos os outros espaços?

<sup>35</sup> Embora geralmente o *trickster* seja tratado no masculino, um ponto enfatizado por Highway é que a língua Cree não tem marcação de gênero e, assim, *trickster* seria um ele/ela. Desse traço linguístico, o autor deriva questões de identidade de gênero centrais em sua obra. Por isso, aqui evito deliberadamente a marcação de gênero com artigo masculino ou feminino.

*assumed other guises. Without the continued presence of this extraordinary figure, the core of Indian culture would be gone forever*” (HIGHWAY, 1998, s/p).

Ao pontuar a narrativa sobre os efeitos da *residential school* na vida de dois irmãos com aparições ora discretas, ora teatrais de *trickster*, Highway opera uma narrativa de presença e resistência à dominação. Afirma que a cultura indígena, assim como *trickster*, sofreu com a experiência, mas continua viva, tendo apenas assumido outras formas.

Highway caracteriza *trickster* como “[e]ssentially a comic, clownish sort of character [whose] role is to teach us about the nature and the meaning of existence on the planet Earth; he straddles the consciousness of man and that of God, the Great Spirit” (1998, s/p). Assim, de algum modo, Highway renova a tradição de histórias sobre Weesageechak em um romance de tom essencialmente leve e cômico – mesmo ao tratar de memórias extremamente dolorosas. Além disso, é possível dizer que a narrativa da história dos irmãos Okimasis tem como objetivo fornecer um exemplo para outros indígenas urbanos que se sentem desconectados do mundo ao redor. A lição é que é preciso estar atento: *trickster* pode aparecer sob muitos disfarces, mas reconhecer sua presença ajuda a entender nossa função no mundo e fortalece laços com o mundo espiritual.

Pela centralidade da personagem e pelas metamorfoses que sofreu até sua publicação, poderíamos chamar *Kiss of the Fur Queen* de romance *trickster*. Independentemente dessa classificação pouco rígida, vários críticos de literatura já buscaram definir o romance de Highway. Por relatar a vida dos irmãos Champion/Jeremiah e Ooneemeetoo/Gabriel desde a infância, passando pelo momento de ruptura na *residential school*, até encontrarem quem são, no início da idade adulta, o romance é muitas vezes classificado, dentro da tradição ocidental de teoria literária, como *bildungsroman*. Outros ainda colocam a obra dentro da tradição do *kunstlerroman*, ou seja, o romance que, a exemplo de *A Portrait of the Artist as a Young Man*, de James Joyce, relata a formação do artista. De outra parte, no entanto, há comentários como o de Heather Hodgson, na entrevista referida anteriormente, que definem o romance como “distintamente Cree”:

Not only music, but the novel's distinctly Cree elements score the story: the simultaneous telling of many stories, a mutually-informing past and present, the circularity of time, the enigmatic incarnations of the Trickster that enable Highway to infuse the dark subject of sexual abuse with some redemptive light. His prose is light, in spite of the tragic story it bears. Such plainly elegant writing and musical lyricism strongly intimate that Highway has made himself at home and can move in the straightjacket of the English language (HODGSON, 1999, s/p).

Sean Teuton aponta as limitações do conceito de *bildungsroman* para definir os romances indígenas do Red Power novel, apontando duas diferenças significativas. A primeira delas diz respeito ao movimento dos personagens. Enquanto romances ocidentais, particularmente os americanos imbuídos do mito da fronteira, celebram o movimento de partida, nos romances indígenas, o mais importante é o retorno à comunidade, onde o aprendizado pode ser concluído para resultar em recuperação e cura. Além disso, assim como o *storytelling* é uma prática comunitária, também são as jornadas dos protagonistas. Assim, enquanto, no *bildungsroman*, o conhecimento adquirido serve para a formação do protagonista como indivíduo que se diferencia dos demais, no romance indígena a jornada de autoconhecimento deve ser compartilhada com o grupo. Em suma, “*personal growth is closely tied to the growth of one’s tribal community*” (TEUTON, 2008, p. 34-37). Para exemplificar o tipo de tradição narrativa em que se inserem esses romances, explica um padrão de história dos Navajo:

Navajo story patterns reveal a hero or heroes (or occasionally heroines as un Mountainway or Beautyway), often ‘outsiders’ from birth, forced by circumstances to leave home and combat numerous terrifying obstacles that confront them for reasons unknown. After undergoing a symbolic death experience and being reborn through the aid of the Holy People or spirit helpers, the heroes return home to their people to teach the healing ceremonial that remade them (SCARBERRY-GARCÍA apud TEUTON, 1998, p. 35).

A história tradicional do Filho de Ayash, contada pelo pai dos meninos e, ao final, recuperada e renovada em uma peça teatral, tem um padrão narrativo muito semelhante ao que Teuton observa em histórias Cherokee e Navajo. *Kiss of the Fur Queen* é, também, uma renovação desse padrão narrativo e, nesse sentido, seria mais bem descrito como um Red Power novel que como *bildungsroman* ou *kunstlerroman*.

Resta pensar se isso o torna um romance “distintamente indígena” ou se é, como propõe Hodgson, “distintamente Cree”. Talvez a melhor resposta seja que as definições não são mutuamente excludentes. De uma parte, desde a nota sobre *trickster* que precede o romance, Highway parece falar como Cree, mas não apenas para ou sobre os Crees. Há semelhanças suficientes entre padrões narrativos e experiências históricas de diferentes grupos indígenas que tornam o romance relevante para um público mais amplo.

O diálogo com elementos específicos da tradição intelectual Cree leva a crer que, ainda que Highway procure dialogar com um público diverso de indígenas e não indígenas, o romance é, de fato, produzido de um ponto de vista “distintamente Cree”. O problema na definição de Hodgson está menos nessa proposta do que nas características que aponta para

sustentá-la. Na tradição ocidental, não são incomuns romances que contam várias histórias ao mesmo tempo ou que adotam uma estrutura narrativa circular. A própria noção de “tempo circular” se tornou um clichê repetido no estudo de histórias indígenas sem a devida atenção crítica. Em alguns casos, especialmente quando contrastada ao “tempo linear” da Europa ocidental, infere que os povos indígenas não têm noção da passagem de tempo ou do sequenciamento de eventos. Em *God is Red*, Vine Deloria Jr. reflete sobre as graves consequências que essa falta de compreensão pode ter:

Western European peoples have never learned to consider the nature of the world discerned from a spatial point of view. And a singular difficulty faces people of Western European heritage in making a transition from thinking in terms of time to thinking in terms of space. The very essence of Western European identity involves the assumption that time proceeds in a linear fashion; further, it assumes that at a particular point in the unraveling of this sequence, the peoples of Western Europe became the guardians of mankind. The same ideology that sparked the Crusades, the Age of Exploration, the Age of Imperialism, and the recent Crusade against Communism all involve the affirmation that time is peculiarly related to the destiny of the people of Western Europe (2003, p. 62).

Waziyatawin Angela Wilson explica que a inexistência do conceito de “tempo” para os Dakota (assim como para diversos outros povos indígenas) não significa que não tenham percepção da passagem do tempo ou da cronologia de eventos. Considerando que datas e momentos específicos têm pouca importância para a aquisição de conhecimento e para o aprendizado a partir de experiência, guardam memória de eventos importantes em relação a algo que, para eles, é muito mais determinante: a relação com a terra. Ela explica:

it is not that the Dakota or other indigenous groups had no sense of the passing of time or that they did not record any events chronologically. Some of the different means used to record events include winter counts, notched and bundled sticks, song boards, and other mnemonic devices that varied among Indigenous groups. Often things were placed in relation to one another. They might be placed in the context of lineage and who was alive when a specific event took place, or when natural or man-made events or disasters occurred (WILSON, 2005, p. 32-33)

A partir do entendimento de uma temporalidade ligada à terra, a eventos naturais e às relações de parentesco humanas e não humanas – muito mais do que pela vaga ideia de tempo circular – é possível perceber a como a visão de mundo Cree se reflete na narrativa de Highway. No segundo capítulo, o autor narra a vida de Champion até seu nascimento, quando flutuava no céu entre nuvens e estrelas sem ser percebido por seu pai que, após consagrar-se campeão mundial de corrida de trenó, voltava para casa em uma jornada em que “*six days*

*melded into one*” (HIGHWAY, 1998, p. 14). Para Abraham, não é a passagem do tempo que indica que a viagem está perto de seu fim, mas a própria paisagem:

In the grip of the moment when he crossed the finish line, the moment of the Fur Queen’s kiss, he wasn’t even aware that he had entered the souther end of Mistik Lake until he was well on his way across the first great bay. The snow was so white, the sun so warm, the spruce so aromatic, the north so silent; and the moon, drifting from passing cloud to passing cloud, seemed to howl, backed up by a chorus of distant wolves.

All the while, among the stars and wisps of cloud, the silvery foetal child tumbled down, miles, light years above the caribou hunter’s dream-filled head. (HIGHWAY, 1998, p. 14).

Cruzar a linha de chegada, receber o troféu e o beijo da Fur Queen e voltar para o território em que vive são eventos que se sobrepõem na imaginação de Abraham. A passagem do tempo e a iminência do reencontro com a família – inclusive com o filho não nascido – são percebidas na paisagem: vistas na brancura da neve, sentidas no calor do sol, inaladas no odor do abeto, ouvidas no silêncio do norte e no coro de lua e lobos. Um tempo sem formato, mas que reflete as relações Cree.

Depois da publicação de *Kiss of the Fur Queen*, em 1998, e da peça *Rose*, em 2000, Tomson Highway publicou três livros infantis: *Caribou Song* (2001), *Dragonfly Kites* (2002) e *Fox on the Ice* (2003). Em 2005, publicou a peça *Ernestine Shuswap Gets Her Trout*. Após um hiato de cinco anos em sua produção, foram lançadas as peças *Iskooniguni Iskweewuk* e *Paasteewitoon Kaapooskaysing Tageespichit*; estas são, respectivamente, as versões em Cree de *The Rez Sisters* e *Dry Lips Oughta Move to Kapuskasing*. A respeito dessas peças, é interessante observar que são descritas como as “versões originais” daquelas produzidas em 1986 e 1989. Ao comentar a publicação, Highway inverte expectativas sobre original e tradução, esclarecendo que “*the Cree versions [...] are actually the original versions. As it turns out, the original ones that came out 20 years ago were the translation*” (TOMSON, 2010). Fundamentalmente, Highway, diz que, embora tenha publicado a obra em língua inglesa 20 anos antes, esta foi produzida originalmente em Cree e depois traduzida. No entanto, o autor não utiliza a palavra “escrever” em nenhum momento, possibilitando a interpretação de que o idioma nativo precede na interpretação e narração do mundo, não importa o idioma em que se escreva primeiro. O uso da palavra “original” para se referir a ambas as versões reforça a ambiguidade. No entanto, qualquer que seja o caso, o fundamental na declaração de Highway parece ser destacar que, independentemente do idioma, toda a sua obra é informada pela visão de mundo Cree. É para manter a força e a vitalidade dessa visão

de mundo, garantindo a continuidade cultural, que a publicação de originais engavataados e de “traduções para o idioma original” é importante.

Desde então, Highway não publicou novas obras. A bem-humorada biografia em seu site oficial indica que atualmente trabalha na criação de seu segundo romance, ainda sem título. Resta saber se é de fato assim que se apresentará ou se, romance *trickster*, assumirá outra forma.

## 1.2 JIM LOGAN: ÍNDIO CLÁSSICO, ARTE CONTEMPORÂNEA

### 1.2.1 Misturando as tintas: as artes visuais indígenas até a contemporaneidade

Ao nos voltarmos para o contexto das artes visuais, três questões fundamentais ficam evidentes na própria intenção de falar de uma “arte indígena contemporânea”. Nenhum dos vocábulos que compõem o termo tem significado evidente ou fácil de precisar, e cada um deles poderia ser discutido de forma ampla. Guiada primordialmente pela intenção de localizar o artista em um contexto, a fim de evidenciar em que medida ele pode ser representativo de uma vasta tradição, esta seção detém-se pouco em definir os termos “arte”, “indígena”, ou ainda “arte indígena”. Na medida em que pretende situar Jim Logan como artista “contemporâneo”, ocupa-se antes em fornecer um panorama ilustrativo que relaciona tradição, ruptura e continuidade para melhor entender as artes indígenas produzidas nas últimas décadas.

Como mencionado anteriormente, o termo “literatura” também está longe de ser transparente. No entanto, embora sua aplicação precise ser revisada e ampliada para a inclusão das formas de conhecimento indígenas, a literatura indígena contemporânea foi por muito tempo delimitada e estudada em função de um efeito bastante concreto do contato: a escrita. Além de novos vocabulários e modos de contar, o fazer literário influenciado pelos moldes de educação euroamericanos teve como característica as novidades da palavra escrita e do objeto livro. Assim, apesar de alguma problematização em torno de questões de interferência de etnógrafos e editores, o campo de estudos de literatura indígena foi em grande parte delimitado pelo advento da publicação de livros nas línguas do colonizador.

Desenhar, pintar, entalhar, bordar, moldar são – em suas diversas formas – práticas desenvolvidas e valorizadas por diversos povos indígenas desde muitas gerações antes da chegada de Colombo. Assim, desde os primeiros contatos e trocas mercantis com os colonizadores, indígenas de diversos povos incorporaram com entusiasmo os novos materiais

trazidos da Europa e exploraram as possibilidades criativas que permitiam. Exemplo disso são os bordados de padrões florais em miçangas que Christi Belcourt homenageia em seus murais.<sup>36</sup>

No entanto, a realidade do contato é complexa, e mesmo a tradição de criatividade que esses bordados ilustram ricamente tem camadas de significação que se sobrepõem. As miçangas estrangeiras foram incorporadas e utilizadas na criação obras de arte que, além de beleza, refletem o conhecimento de mundo de povos indígenas. A combinação de flores representa o conhecimento de plantas medicinais, cerimoniais e alimentares, ligadas pelo eixo central da espiritualidade. Porém, é importante notar que o fortalecimento e a valorização desse tipo de arte se deu – em contextos de opressão colonial – muitas vezes em detrimento de outras formas de expressão artística bastante ricas. Como destacam Berlo e Phillips:

Floral designs, which were highly regarded during the nineteenth century when assimilationist policies discouraged the continuing use of motifs connected to what the dominant culture considered ‘pagan’ spirituality, came in many places to replace older traditions of imagery (BERLO; PHILLIPS, 1998, p. 30).

Assim, se por um lado o bordado de padrões florais resistia à empresa assimilacionista ao expressar crenças tradicionais de maneira que os colonizadores não eram capazes de entender e reprimir, também é verdade que o fortalecimento dessa tradição se deu, em alguma medida, como resultado da supressão de outros tipos de imagem que eram considerados pagãos ou simplesmente inadequados.

Aliás, foi no século XIX, sobretudo em sua segunda metade, que o contato com o colonizador passou a exercer influência mais pronunciada. Um fator decisivo foi o estabelecimento de políticas governamentais nos Estados Unidos e no Canadá visando à assimilação cultural dos povos indígenas desses países. Conforme visto, o principal mecanismo de assimilação foi o estabelecimento do sistema de *residential schools*, efetivado pelo Indian Act de 1876 no Canadá. Nos Estados Unidos, um sistema muito semelhante baseou-se no modelo da Carlisle Indian Industrial School, fundada pelo Capitão Richard Henry Pratt em 1879. A ideologia motivadora dessas escolas revelava-se pretensamente humanista e visava a “civilizar” e “incluir” esses povos primitivos. Parte do projeto era coibir suas culturas pagãs e, assim, junto com os idiomas nativos, outras formas de expressão artística e religiosa foram proibidas.

---

<sup>36</sup> Cf. Introdução desta tese.

Paradoxalmente, o mesmo tipo de pensamento “humanista” que buscava exterminar tradições indígenas gerou interesse sobre elas. A mentalidade evolucionista que orienta o positivismo de Auguste Comte pode ajudar a compreender como isso ocorria. A Lei dos Três Estados de Comte postula que, para explicar os fenômenos do universo, o espírito humano passa por três estados: teológico, metafísico e positivo. No primeiro, fenômenos são atribuídos à vontade divina; no segundo, são forças ocultas e entidades abstratas, projeções ingênuas da psicologia humana que os explicam; o terceiro (e mais evoluído) estado é o positivo, que renuncia a entender causas primárias e dedica-se ao exame científico para estabelecer leis segundo as quais os fenômenos se encadeiam uns aos outros. Comte subdivide o estado teológico em três fases ou idades, ordenadas por nível de complexidade: fetichista, politeísta e monoteísta.

Segundo essa classificação, os povos indígenas estariam na fase fetichista (também chamada de animista), caracterizada por atribuir a objetos da natureza vida e vontade própria, semelhantes às de seres humanos. Logo, estariam na infância da humanidade.

Tal sorte de humanismo, que estabelece uma hierarquia entre sistemas de saber da humanidade de acordo com o ponto de vista da cultura europeia reforçou alguns dos principais estereótipos sobre as primeiras nações das Américas. Como crianças, os índios eram seres indefesos e incapazes de maldade, do que decorrem as simulações do bom selvagem e do “*vanishing indian*”, incapaz de sobreviver ao progresso da humanidade.

Mesmo na visão mais benéfica, supondo ignorância dos fins expressos dos governos norte-americanos de tomar posse de terras indígenas e eliminar sua cultura, essa espécie de humanismo paternalista sustentou – muitas vezes por meio da igreja – a concretização e continuidade de políticas que violavam as relações indígenas em diversos níveis, com a remoção de povos para reservas e de suas crianças para internatos. Tal ideologia de muitas formas sustentou um sentimento de superioridade que ignorava a complexidade dos diferentes modos de aquisição de conhecimento desses povos e, conseqüentemente, suas visões particulares sobre a arte. Assim, para muitos era impensável classificar como “arte” os objetos produzidos por esses povos. Berlo e Phillips destacam o papel da antropologia na redução da arte indígena a um conjunto de meros artefatos rudimentares:

With the establishment of anthropology as an academic discipline in the last quarter of the nineteenth century, Westerners began to regard indigenous objects within a new framework borrowed from one of the era's most prestigious fields of study: natural history. Native-made objects came to be regarded as scientific specimens, 'artefacts' that contained information about the stages of technological development, the beliefs and practices of their makers. Ethnological collectors assembled huge



quantities of Native American material in museums newly built to receive them, as part of a large scholarly project design to reconstruct the historical evolution of humankind (BERLO; PHILLIPS, 1998, p. 13).

A noção de que a humanidade evoluía em direção ao estágio em que se encontram os europeus impossibilitava entender critérios de valor importantes para a arte indígena que se somavam ao puramente estético. Central nesta discussão é o entendimento de que, assim como histórias interferem sobre o mundo, os objetos têm função. Isso vai de encontro à noção de arte ilustrada que prevalecia na época. Orientada pelo conceito de beleza, pode ser ilustrada pela teoria estética de Immanuel Kant, segundo a qual a utilidade impede que um objeto atinja o ápice de beleza formal e expressão de ideias.

Por muitos anos, os objetos indígenas foram vistos mesmo por aqueles que tinham genuíno apreço e interesse por suas culturas como algo menos que arte. Alguns os colecionavam devido ao apelo do exótico, outros por considerá-los exemplares valiosos que ficariam como vestígios dos modos de vida de povos primitivos em vias de extinção. Assim, muitas impropriedades foram cometidas. Obras destinadas a servirem de oferendas aos mortos foram desenterradas e expostas em museus; máscaras dotadas de poder e destinadas apenas ao uso em cerimônias por aqueles que saibam controlá-lo foram penduradas como objetos decorativos. Entre os povos do norte, longos e rigorosos invernos determinam a valorização de peças de vestuário e a centralidade da caça para manter a sobrevivência. Apenas a compreensão das relações profundas entre homens e animais permite valorizar suas roupas como mais que itens de moda. A confecção e o uso dessas roupas decorrem de um sentimento de respeito e reciprocidade em relação a todas as formas de vida. Vesti-las não é exercer vaidade, mas buscar agradar os espíritos dos animais para que eles se deem ao caçador. A beleza tem função e essa utilidade, em vez de limitar, amplia seu valor (BERLO; PHILLIPS, 1998, p. 139).

O entendimento da importância da função aliada ao estético nos permite retornar ao ponto de que a criatividade com que se incorporam novos elementos faz parte da tradição. Ora, se a arte é um modo de se relacionar com o mundo em que vivemos e com os seres deste e de outros planos, então mudanças neste mundo naturalmente geram a necessidade de criar arte de maneira inovadora.

O conjunto de desenhos que ficou famoso sob o nome de *Ledger Art* ilustra bem essa adaptação. Em 1874, um grupo de índios das planícies (*Plains Indians*) se rebelou contra o extermínio dos búfalos – fundamentais em sua alimentação e estilo de vida – e contra a demarcação de reservas onde deveriam viver. Para acabar com a rebelião, o governo dos

Estados Unidos mandou atear fogo em seus acampamentos. Como resultado, padecendo de fome e frio, 72 rebeldes acabaram por se render. Eles foram encarcerados no Fort Marion, na Flórida, onde o Capitão Richard Henry Pratt – o mesmo que criou o modelo das *boarding schools* estadunidenses – decidiu experimentar uma reforma penal. Esta incluía a alfabetização dos prisioneiros indígenas e a permissão para que produzissem e comercializassem itens que despertassem o interesse de turistas. Entre eles, estavam cadernos de desenhos autobiográficos que ilustram a vida nas planícies, a viagem ao Fort Marion e a vida na prisão (GOLDMAN, 1999, p. 22). Para se adaptarem ao gosto de seu público, os artistas incluíram em seus desenhos inovações como a “adoção de uma linha de base, elementos de desenho em perspectiva e estilos gráficos mais naturalistas e descritivos” (BERLO; PHILLIPS, 1998, p. 213).

Figura 6 – Kiowa Ledger Art from 1874



Fonte: Wikipedia

Esse grupo de artistas é exemplo de resistência indígena e de como, mesmo sob as situações mais adversas, foram capazes de abraçar o novo e seguir o caminho de continuidade e renovação ensinado por seus ancestrais. Entre os povos indígenas das Planícies, a narrativa histórica na pintura não era novidade, mas uma tradição muito antiga. Assim, os artistas puderam tomar como base a tradição de pinturas com tintas naturais sobre couro e incorporar inovações com caneta e papel. Ademais, Edgar Heap of Birds, artista Cheyenne-Arapaho inspirado por esses precursores, destaca o ímpeto de resistência à dominação que pode ser visto nessas obras:

The imprisoned artist/warriors began to use contemporary forms to communicate with the White public, as a way of defending Native peoples. Older modes of physically violent warfare were left behind in order to articulate the public message, thus ensuring survivability for the warrior and his family while voicing opposition to white domination (INGBERMAN, 1989, p. 22).

Esse espírito de resistência e adaptabilidade na arte, refletindo escolhas que visam à sobrevivência pessoal, familiar e cultural, constitui exemplo da ética e estética de *survivance* que discutida nesta tese. Esses artistas e suas narrativas pictóricas serviram e servem de inspiração para cada vez mais artistas indígenas. No início do século XX, o fascínio antropológico pela arte dita “primitiva”, muito em voga com o advento do modernismo, terminou por contribuir para a conjugação de cenário propício para o financiamento de artistas e escolas de arte indígena.

Um marco histórico foi a formação do grupo conhecido como “Kiowa Five”. Treinados na escola missionária de St. Patrick’s e posteriormente pelo professor Oscar Jacobson, da Universidade de Oklahoma, esses artistas pintaram aquarelas que retratavam sua tradição. Por intermédio de Jacobson, tiveram suas obras expostas nos Estados Unidos e na Europa, culminando no International Folk Art Congress, em Praga, no ano de 1929<sup>37</sup>.

De acordo com Berlo e Phillips, o evento que legitimou e consolidou a pintura indígena contemporânea como movimento<sup>38</sup> foi a fundação da Santa Fe Indian School, em 1932. Também conhecida como “Studio School”, a escola era dirigida por Dorothy Dunn, uma professora de arte não indígena que, no entanto, estimulava os alunos a criarem obras de acordo com suas tradições. Assim, surgiu um estilo conhecido como “Studio style”. Gerald Vizenor reconhece a importância de Dunn e da escola por encorajar os artistas a resgatarem suas tradições, mas observa também que não tardou para que estes exigissem maior liberdade de criação artística, para além do naturalismo (VIZENOR, 2009, p. 235).

Nos anos que se seguiram, esses artistas ganharam crescente espaço para expor suas obras em museus e galerias, mas os nomes dos eventos indicam que ainda não havia sido ultrapassado o paradigma do século XIX que via essas artes como primitivas: Exposition of Indian Tribal Arts (Nova Iorque, 1931), Indian Art of the United States (MoMa, NY, 1941), etc. Ou seja, surgiram visibilidade e mercado para artistas indígenas, mas ainda dentro de um paradigma primitivista que tinha expectativas bastante definidas sobre como os artistas indígenas deveriam se expressar.

Quando, na segunda metade do século artistas indígenas começaram a se interessar por incorporar inovações modernistas como abstração e expressionismo, suas obras foram rejeitadas. Em resposta à rejeição de uma de suas telas pelo concurso do Philbrook Museum

---

<sup>37</sup> O grupo que ganhou celebridade era composto por Stephen Mopope, Jack Hokeah, Monroe Tsatoke, Spencer Asah e James Auchiah. Cabe notar que junto a eles estava a artista Lois Smoky, que nunca alcançou a mesma visibilidade.

<sup>38</sup> Vale notar: aos olhos da academia, de acordo com padrões euroamericanos.

em 1958, Oscar Howe escreveu uma carta que ficou conhecida como manifesto em favor da autonomia artística indígena. Ele escreveu:

Who ever said that my paintings are not in the traditional Indian style has poor knowledge of Indian art indeed. There is much more to Indian Art than pretty, stylized pictures. There was also power and strength and individualism (emotional and intellectual insight) in the old Indian paintings. Every bit in my paintings is a true, studied fact of Indian paintings. Are we to be held back forever with one phase of Indian painting, with no right for individualism, dictated to as the Indian has always been, put on reservations and treated like a child, and only the White Man knows what is best for him? Now, even in Art, 'You little child do what we think is best for you, nothing different. Well, I am not going to stand for it. Indian Art can compete with any Art in the world, but not as a suppressed Art.... (SNODGRASS KING, 1982, p. 17).

Assim como Thomas King rejeita o termo “pós-colonial” por seu foco no colonialismo, Howe rejeita ser rotulado como “neo-Cubista”, embora evidentemente faça uso de técnicas europeias. Em vez disso, prefere relacionar sua pintura ao mito em que Iktomi (personagem *trickster* na mitologia Sioux) ofereceu as cores como presentes aos seres sobrenaturais.

A fundação do Institute of American Indian Arts em Santa Fé, no ano de 1962 foi também decisiva para a pluralização dos modos como artistas indígenas se relacionavam com suas tradições e com as novidades da pintura europeia. O Instituto formou artistas indígenas estadunidenses e canadenses que, nas décadas seguintes, tornar-se-iam notáveis. Em 1972, a National Collection of American Art exibiu obras de Fritz Scholder (Luiseño) e T. C. Cannon (Caddo/Kiowa/Choctaw) na exposição “Two American Painters”, pela primeira vez apresentando obras de artistas indígenas sob um título que não impunha expectativas étnicas.

Scholder e Cannon fazem parte da uma geração caracterizada pela diversidade na expressão artística e identitária e nos modos de comentar sobre o mundo, história, tradição e contatos. Além disso, muitos desses artistas negociam, problematizam e sugerem vias possíveis para a afirmação de uma identidade indígena em contextos urbanos. Reconhecendo continuidades com seus predecessores e condições históricas, políticas e sociais que contribuem para sua diferença, defino como “contemporâneos” – ainda que com pouca rigidez – as gerações de artistas que, especialmente desde os anos 1970, multiplicam e enriquecem o cenário artístico dos Estados Unidos e do Canadá.

### **1.2.2 Pintando o próprio corpo: identidade indígena nas artes visuais do Canadá**

No contexto canadense, a inexistência de instituições como a Studio School ou o Institute of American Indian Arts determinaram que artistas indígenas ganhassem

proeminência e espaço de exposição apenas anos 1960, com Norval Morrisseau. No entanto, constata-se que todo o século XX é permeado por artistas visuais indígenas do Canadá que buscavam narrar sua história e cultura. Esse desejo de narrar a si próprio talvez seja a principal constante na história da arte indígena do país.

Alex Janvier foi um dos primeiros artistas indígenas canadenses a estudar em uma escola de artes profissional. Nascido em 1935 na reserva de LeGoff, em Alberta, foi enviado a uma *residential school* aos oito anos de idade. Embora a visão da época encarasse as obras de índios como meros produtos comerciais e decorativos, seu talento foi reconhecido. Funcionários do governo abriram uma exceção à regra de colocar artistas indígenas em programas comerciais e permitiram que se matriculasse no programa de belas artes do Alberta College of Art. Graduado em 1960, Janvier produziu obras abstratas em diálogo com Klee e Kandinsky, nas quais desenvolveu “*a lyrical, linear abstract style expressive of the rhythms of the Alberta landscape and incorporating elements of abstract patterning from traditional hide painting, bead- and quillwork*” (BERLO; PHILLIPS, 1998, p. 227).

Em seu estilo abstrato, Janvier confronta o discurso oficial por meio de títulos irônicos que buscam ressaltar injustiças históricas. Entre eles, encontram-se “The True West” e “Sun Shines, Grass Grows, Rivers Flow”.

Figura 7 – *Sun Shines, Grass Grows, River Flows* (1972), de Alex Janvier



Fonte: Site do Plug In Institute of Contemporary Art<sup>39</sup>

Este último faz referência aos tratados que foram desrespeitados pelo governo canadense para a ocupação de seus territórios. Também como referência à violência da opressão do governo sobre povos indígenas, assina suas telas com seu número de tratado.

<sup>39</sup> Disponível em: <<http://www.plugin.org/news/201107/frontrunners-last-chance>>. Acesso em: 06 jun. 2013.

Essa assinatura, é claro, fala não só de história, mas também de identidade. Ao omitir seu nome, denuncia a homogeneização e desumanização dos povos indígenas pelo governo e convida os espectadores a se interessarem por quem ele é.

O ímpeto narrativo é tão forte em George Clutesi (Nuu-chah-nulth) que, além de pinturas de temática contemporânea, sobre a vida indígena em centros urbanos, publicou, em 1969, o livro *Potlach*, descrevendo e ilustrando essa tradição.

Iniciador do movimento que veio a ser conhecido como “Woodlands School” ou, como preferem seus membros, “Anishnabe painting”, Morrisseau produz obras que influenciam e inspiram muitos artistas indígenas até os dias de hoje. A identidade do artista se expressa em um diálogo polêmico com a tradição do xamanismo, igualmente marcado por rupturas e continuidades. O artista associa técnicas modernistas e primitivistas a tradições herdadas de seus antepassados para afirmar a vitalidade da cultura Ojibwa e buscar na arte a difícil síntese de sua herança religiosa dupla. Tendo estudado em uma *residential school* desde os seis anos de idade, Morrisseau adotou a fé cristã sem, no entanto renegar a espiritualidade tradicional. De acordo com ele, “*all my painting and drawing is really a continuation of the shaman’s scrolls*” (MORRISSEAU, In: SINCLAIR; POLLOCK, 1979, p. 26). No entanto, ao buscar homenagear e dar continuidade à tradição Ojibwa, o artista foi duramente criticado por anciãos de sua comunidade por transformar imagens sagradas em produtos comerciais (MCMASTER, In: NEWHOUSE et al., 2007: 143).

Figura 8 – Shaman with Sacred Corn (1973), de Norval Morrisseau



Fonte: Site Steffich Fine Art<sup>40</sup>

O ano de 1967 foi um marco para a arte indígena contemporânea do Canadá, pela ocasião da Expo 67, o primeiro evento de artes em que um grupo de artistas indígenas se reuniu em um pavilhão separado, o *Indians of Canada Pavillion*, e assumiu controle da representação da própria identidade. A conquista foi em grande parte fruto de esforços de Alex Janvier, que havia assumido um cargo no *Department of Indian Affairs* e trabalhou para que o espaço independente lhes fosse destinado. Além disso, foi por sua sugestão que diversos artistas foram comissionados para pintar murais e painéis na fachada do pavilhão<sup>41</sup>. A maioria dessas obras continha narrativas da busca identitária do artista, refletindo tensões e possibilidades criativas encontradas na negociação entre herança indígena e um mundo contemporâneo que às vezes parece tão contrário aos modos de vida tradicionais. Outro traço marcante do pavilhão foi um profundo engajamento em narrar uma história alternativa que se rebela contra a opressão. Embora representantes do governo tenham criticado e sugerido mitigar o tom da exposição, os artistas se mantiveram firmes, e recepcionaram visitantes com a frase “*You have stolen our native land, our culture, our soul...*” (ALFOLDY, 2005, p. 118-119)<sup>42</sup>.

A Expo 67 abriu portas para a formação de outros grupos de artistas indígenas em função não de afinidades tribais, pois provinham de diversas tradições, mas da mensagem que

<sup>40</sup> Disponível em: <<http://www.steffichfineart.com/paintings/norval-morrisseau/shaman-with-sacred-corn-norval-morrisseau.htm>>. Acesso em: 06 jun. 2013.

<sup>41</sup> Entre eles, estavam Norval Morrisseau, Carl Ray, Alex Janvier, Tony Hunt, George Clutesi, Noel Wuttunee, Tom Hill e Gerald Tailfeathers.

<sup>42</sup> Outras frases usadas na exposição foram “*An Indian child begins school by learning a foreign tongue*”, “*Dick and Jane in the storybook are strangers to an Indian boy*” e “*The sun and the moon mark passing time in the Indian home. At school, minutes are important and we jump to the beat.*”

buscavam narrar em sua arte. Entre 1970 e 1976, atuou o Indian Group of Seven. Este grupo de artistas indígenas profissionais era composto por Daphne Odjig, Alex Janvier, Jackson Beardy, Eddy Cobiness, Norval Morisseau, Carl Ray e Joseph Sanchez, incluindo Bill Reid como oitavo membro não oficial. Seu principal objetivo era promover as artes e os artistas indígenas e mudar a ênfase do aspecto “indígena” para o aspecto “artístico” no reconhecimento e valorização de sua obra.

Nos anos 1980, artistas egressos de escolas de artes indígenas e não indígenas passaram a manifestar cada vez mais o desejo de reconhecimento do valor artístico de suas obras independentemente de serem indígenas, mas sem, para isso, precisar omitir sua identidade. A influência de técnicas europeias inovadoras determinou que nessa época ocorresse uma explosão de novos meios de narrar as complexas relações entre autobiografia, família, história, tradição e discurso oficial. Nesse contexto, é possível destacar as colagens de Carl Beam (Ojibwa) e Jane Ash Poitras (Cree/Chipewan).

A forma de composição da colagem permite tratar das relações entre sistemas de conhecimento que ora se combinam em harmonia, ora se revelam incompatíveis. Além disso, as relações entre identidade contemporânea e tradição são postas em relevo com a justaposição de imagens contemporâneas e antigas que, muitas vezes, revelam como a violência histórica e as políticas indígenas baseadas em falsos estereótipos geraram problemas como depressão e alcoolismo na geração atual. Ao quebrarem com a linearidade entre contemporâneo e histórico, narram sua versão dos fatos em uma temporalidade que está mais de acordo com visões de mundo indígenas.

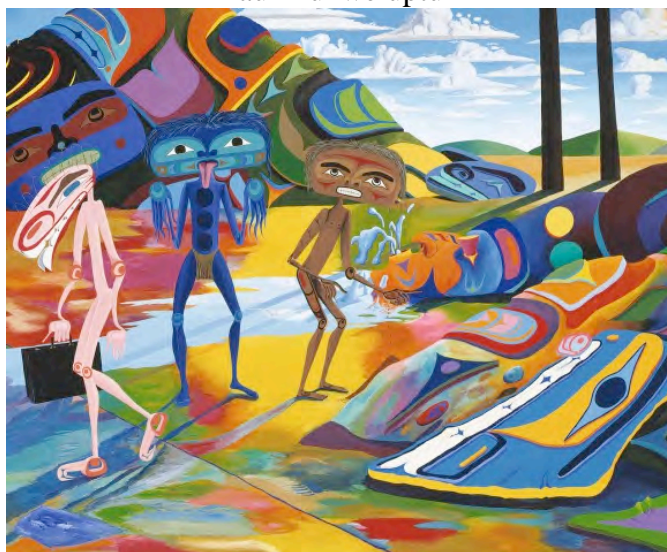
Em 1982, Robert Houle publicou um ensaio que, na ocasião, foi tão importante quanto a carta de Howe reivindicando o reconhecimento da qualidade indígena de sua obra. O texto-manifesto ressaltava o potencial de universalismo e transculturação da arte modernista e enfatizava a necessidade de artistas indígenas se engajarem criativamente com o mundo contemporâneo. Ao reivindicar o status de “modernistas” para os artistas indígenas, dizia que *“Being modernists, they carry the privilege of appropriating bits of their traditional and contemporary cultures to form an amalgam strictly reflective of their own identity”* (apud BERLO; PHILLIPS, 1998, p. 234). É notável a proximidade dessas ideias com aquelas expressas no Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade – deglutir, digerir, produzir o novo.

Com o advento do pós-modernismo, novas possibilidades de expressão foram adotadas por artistas indígenas. Lawrence Paul Yuxweluptun apropria-se da estética surrealista e a utiliza para renovar a tradição da costa noroeste. Para Yuxweluptun, essa tradição está próxima da morte, depois de anos de reprodução vazia como produto decorativo e precisa ser revitalizada (RYAN, 1999, p.108). Com essa nova vitalidade, os traços e cores marcantes da região ganham capacidade de comentar questões ambientais, identitárias e políticas da atualidade. Vale notar, porém, que este não é absolutamente caso de uma arte “menor”



enriquecida por outra mais “sofisticada”. O estado moribundo da arte da costa noroeste a que se refere o autor decorre, em grande medida, de sua reprodução indiscriminada e descontextualizada para fins decorativos. Além disso, os próprios artistas surrealistas haviam buscado inspiração em técnicas de pintura indígenas, o que evidencia um diálogo artístico em constante fluxo.

Figura 9 – *The Impending Nisga’a’ Deal. Last Stand. Chump Change* (1996), de Lawrence Paul Yuxweluptun



Fonte: site do Vancouver Artgallery<sup>43</sup>

Artistas como Joane Cardinal-Schubert, Edward Poitras e Rebecca Belmore começam a explorar o potencial de uso criativo do espaço em instalações que, se não abandonam a reação aos estereótipos de dominação, acrescentam um convite a não indígenas para o diálogo. Em “*Mawu-che-hitoowin: A Gathering for Any Purpose*”, Belmore cria um círculo com cadeiras trazidas de sua casa e emprestadas de mulheres de sua família nas quais pendura fones de ouvido. A disposição no espaço convida o público a sentar, fazer parte do círculo, e ouvir o que essas mulheres têm a dizer (BERLO; PHILLIPS, 1998, p. 237).

<sup>43</sup> Disponível em: <<http://projects.vanartgallery.bc.ca/publications/75years/exhibitions/2/1/artist/43/96.27>>. Acesso em: 25 mai. 2013.

Figura 10 – *Mawu-che-hitoowin: A Gathering for Any Purpose*, de Rebecca Belmore



Fonte: BERLO; PHILLIPS, 1998, p. 237

Em diversas mídias, o autorretrato se torna cada vez mais frequente e vai se sedimentando a autorreferência como síntese do que é ser indígena nos dias de hoje. A individuação, porém, nada tem a ver com isolamento e é frequente que se dê de modo intensamente relacional e no contexto de um diálogo com outros artistas indígenas, denotando na expressão identitária a noção de fazerem parte de um grupo.

Um dos precursores do autorretrato indígena foi Carl Beam, com *Self-Portrait in My Christian Dior Bathing Suit* (1980). Preocupado com o fato de que os artistas indígenas ainda eram tímidos em se colocar no centro de sua arte, dando preferência a temas mais grandiosos relacionados a uma narrativa histórica (diga-se, mais vendáveis), pintou a si mesmo com o propósito de “não vender no mercado da arte” (apud RYAN, 1999, p. 47). Na aquarela, o título da obra aparece impresso no lado esquerdo, em sentido ascendente, e no centro está um homem de constituição forte, cabelos e barba longos e desgrehados e uma linguagem corporal que denota uma confiança quase desafiadora. Em uma caligrafia pequena que se sobrepõe à canela direita e aos pés do homem, lê-se um texto em que o artista expressa claramente o objetivo de sua narrativa autobiográfica:

Autobiographical work done in 1980 to validate my presence and to make sure that the work always remains explicitly autobiographical in nature, even if I have to state it in this way. As far as I'm concerned, I'm the artist (among other things) so this is my work. THIS IS MY WORK!! I am marking time thru my work (if it serves no other function to anyone else) and if I do this I will say tomorrow, “I was around yesterday and here's the fucking proof,” “Where's yours?” babble, babble, verbiage, etc. (BEAM, 1980, In: RYAN, 1999, p. 47)

Beam fala em “validar sua presença”. Embora não se refira diretamente à imagem simulada do selvagem nobre, nu ou coberto de penas, e em vias de extinção, desafia essas representações ao encarar o espectador orgulhosamente em seu calção de banho de grife. Representa-se como alguém que, entre outras coisas (nadador? veranista? fashionista?), é um

criador; ele orgulhosamente cria obras que o situam no mundo de hoje e, mais do que isso, contribuem para que seja diferente do de ontem. Embora desafie o espectador ao perguntar se pode dizer o mesmo de si, se sua presença no mundo deixa alguma marca, imagem e texto são bem-humorados e pouco cerimoniais. Essencialmente, é um convite à individuação e à autoconfiança. Ele diz: “*We need to show that a Native person could in fact be an individual. This requires a fine focus. Instead of showing ‘the Indian’ again, we need to see the wider focus of being Indian*” (apud RYAN, 1999, p. 50).

Figura 11 – *Self-Portrait in my Christian Dior Bathing Suit* (1980), de Carl Beam



Fonte: Ryan (1999, p. 46)

Quase uma década mais tarde, seu convite finalmente foi aceito. Em 1989, uma exposição conjunta apresentou “I Couldn’t Afford a Christian Dior Bathing Suit”, de Ron Noganosh (Ojibway), e “Carl, I Can’t Fit into my Christian Dehors Bathing Suit!”, de Viviane Gray (Micmac). A primeira é um autorretrato de Noganosh, nu dos pés à cabeça. O título da obra também está impresso à esquerda, e a pintura a óleo recebe uma moldura de Plexiglass, material muito utilizado por Beam. À direita, em uma caligrafia que imita a de Beam, expressa sua gratidão pelo convite a orgulhar-se de si mesmo: “Carl, thanks a lot”. A obra de Gray não se assemelha visualmente à de Beam. Dois painéis de madeira formam um L; no painel vertical, um espelho de corpo inteiro está cercado de cartões postais com imagens “exóticas” como praias tropicais, índios e *mounties*<sup>44</sup>. A resposta à Beam está escrita abaixo do espelho, ao lado de penas penduradas em seu canto esquerdo: “*CARL, you have a Christian Dior bathing suit. I can’t fit mine! You’re an inspiration but you cause such consternation. We love you*”. No painel horizontal, está traçado o contorno do corpo da artista

<sup>44</sup> Membros da polícia montada do Canadá, uma das imagens icônicas do país.

e estão espalhados um maiô e revistas de moda. Gray lembra o quanto é difícil contrapor seu orgulho à imensa quantidade de imagens que exotizam o índio como curiosidade turística e professam padrões de beleza em que não consegue se encaixar. Além disso, o espelho diante do qual o espectador se vê faz refletir se ele mesmo não toma parte na reflexão de sua imagem como padrão do qual os outros diferem.

A reação a conceitos de beleza excludentes é uma constante nos autorretratos fotográficos de Shelley Niro. Em “The Rebel” (1987), Niro aparece deitada sobre o capô de um carro, cotovelo direito apoiado, braço esquerdo flexionado com a mão atrás da cabeça. As roupas não são nada sensuais, cobrem todo o corpo já não tão jovem e com algum sobrepeso. No entanto, na imagem em preto-e-branco, sapatos e batom vermelhos ressaltam a vaidade de uma mulher orgulhosa que se rebela contra padrões de beleza. Em “500 year Itch” (1992), aparece com o vestido frente-única branco e a peruca loira celebrizados por Marilyn Monroe. No entanto, ela usa óculos e o vento que ergue sua saia é gerado por um ventilador. Sorrindo para a câmera enquanto a dispara por meio de um interruptor com fio em suas mãos, se diverte com a artificialidade dos padrões de beleza e glamour. Em outras obras, autorretratos são justapostos a fotografias de outras mulheres de sua família, em homenagem à tradição matriarcal e mostrando que, ainda que individual, a identidade depende da integração com família e tradição.

Figura 12 – *The Rebel* (1987), de Shelley Niro



Fonte: Site do National Gallery of Canada<sup>45</sup>

Figura 13 – *500 Year Itch* (1992), de Shelley Niro



Fonte: Site do Platform Gallery<sup>46</sup>

<sup>45</sup> Disponível em: <<http://www.gallery.ca/en/see/collections/artwork.php?mkey=102508>>. Acesso em: 27 mai. 2013.

<sup>46</sup> Disponível em: <<http://platformgallery.org/exhibition/jeff-thomas-kent-monkman-lori-blondeau-shelley-niro-adrian-stimson-larry-mcneil-jackie-traverse-and-hulleah-j-tsinhnahjinnie/#.U7B0H41dUi4>>. Acesso em: 27 mai. jan. 2013.

Muitos outros artistas poderiam ser citados, mas creio que os exemplos citados bastam para delinear um percurso que mostra como, no Canadá, o impulso narrativo que guiou a arte indígena, sobretudo como forma de diluir discursos de dominação e valorizar identidade cultural e individual. Ironia e humor dão o tom da narrativa.

Em *Trickster Shift*, Allan J. Ryan estuda a arte indígena contemporânea do ponto de vista do humor e da ironia. Cita a nota sobre *trickster* de Tomson Highway e o conceito de *mythic verism* de Gerald Vizenor para identificar no humor o fator que caracteriza a identidade indígena. Vizenor diz:

it is the attitude of the characters which gives it the mythic verism... it is something that is alive... the way time is handled and resolved, the tension in time, and the sense of comedy or comic spirit through imagination and a collective sense that people prevail and survive, get along, get by (In: BRUCHAC, 1987, p. 309).

Para Vizenor, portanto, o que dá veracidade às narrativas de artistas indígenas é justamente essa atitude cômica que denota vida e continuidade. No entanto, para uma interpretação mais precisa, deve-se entender essa comicidade no contexto da teoria de Vizenor e da cultura Anishinaabe. No vocabulário de Vizenor, o *indian* é a invenção de uma tragédia, o estereótipo do *vanishing indian* perpetuado pelo discurso de dominação. À cristalização desse estereótipo, invenção que denota tragédia e morte, Vizenor contrasta os verdadeiros nativos, em uma retórica onde comicidade é *survivance*, mobilidade e vida. Além disso, o humor não constitui apenas um instrumento retórico em sua teoria, sendo valorizado com modo de manutenção e fortalecimento de relações interpessoais entre os Anishinaabe. Nas histórias sobre Nanabush, o humor revela-se como um traço marcante e mostra as possibilidades de continuação e transformação da vida sobre a terra. Do mesmo modo, artistas que rejeitam a vitimização e um ponto de vista excessivamente trágico exploram possibilidades criativas que narram histórias sobre presença e *survivance* indígena.

### 1.2.3 Pintando o corpo do outro: Jim Logan e o cânone

Na seção anterior, o título “*Pintando o próprio corpo*” faz referência à crescente liberdade e à diversidade de modos como artistas indígenas representam a si próprios. Além disso, a referência à pintura corporal indígena faz alusão a alguns dos principais motivos

desses artistas: definir a identidade que desejam apresentar ao mundo, expressar ligações tribais e pessoais, narrar sua experiência do mundo e, nisso tudo, expressar-se artisticamente.

Nesta seção, o significado de pintar o corpo do outro também tem seus desdobramentos. Em primeiro lugar, pintar o corpo do Outro (a expressão se esclarece com o uso de maiúscula) visa a inscrever Jim Logan no grupo de artistas contemporâneos descrito anteriormente. Pintar o corpo do Outro é representar na arte aquele que fora excluído como minoria às margens do centro definido pela cultura colonizadora. Além disso, refere-se à autonomia artística que permite inscrever imagens do ser humano índio em contextos dos quais era excluído. Aqui, um claro e divertido exemplo seria *Indians' Summer* (1984), tela de Bill Powless (Mohawk) em que um obeso e satisfeito índio toma picolé à beira-mar, protegido por um ridículo chapéu em forma de guarda-chuva. Na tela de Powless, uma situação perfeitamente plausível diverte os que entendem seu objetivo de dissolver ideais romantizados e causa ofensa entre aqueles que, ainda atrelados a esses ideais, encontram na representação gorda e boba uma difamação aos povos indígenas.

Figura 14 – *Indians' Summer* (1984), de Bill Powless



Fonte: Ryan (1999, p. 54)

Por sua vez, *Unreasonable History* (1992), de Jim Logan, inscreve o índio em um cenário impossível: na tela, índios invadem a Roma antiga e lutam contra romanos nus.

Inscrever os índios nessa cena impossível certamente não altera o passado, mas a inversão que indaga como seria o mundo se os povos das Américas tivessem colonizado a Europa rebelar-se contra a presunção de que os povos indígenas são primitivos e, logo, a colonização por europeus era apenas a ordem natural do progresso.

Figura 16 – *Unreasonable History* (1992), de Jim Logan



Fonte: Comunicação pessoal com o artista<sup>47</sup>

Figura 15 – *Unreasonable History* em detalhe (1992), de Jim Logan



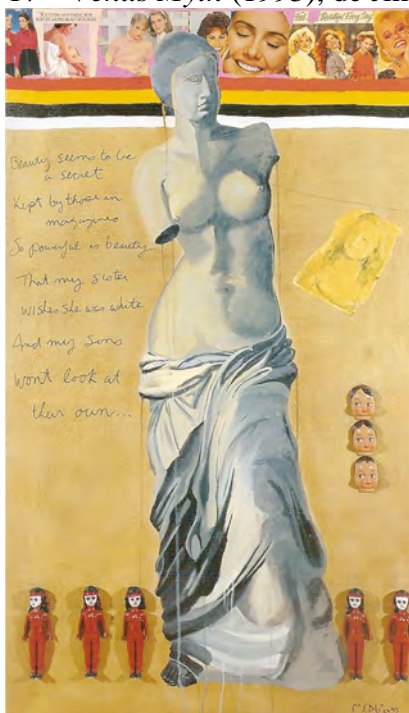
Fonte: Comunicação pessoal com o artista<sup>48</sup>

Pintar o corpo do Outro também está alinhado à preocupação de ruptura com ideais de beleza aos quais homens e mulheres indígenas jamais poderão se adaptar. Nesse sentido, *Venus Myth* (1993), de Jim Logan, dialoga com as obras de Shelley Niro e Viviane Gray comentadas na seção anterior.

<sup>47</sup> LOGAN, Jim. More images [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <flaviawestphalen@gmail.com> em 23 out. 2010.

<sup>48</sup> LOGAN, Jim. More images [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <flaviawestphalen@gmail.com> em 23 out. 2013.

Figura 17 – *Venus Myth* (1993), de Jim Logan



Fonte: Ryan (1999, p. 81)

O topo da tela é coberto por uma barra composta por colagens de mulheres brancas e sorridentes. Uma delas é acompanhada do texto “You’d pay anything for softer, more beautiful skin”; outra mostra três mulheres sob o texto “Feel Beautiful Every Day”. No centro, ocupando quase toda a altura da tela, está pintada a Venus de Milo, tida como concretização ideal da beleza feminina. À esquerda dessa imagem, estão coladas a fotografia de uma menina branca e sorridente e três rostos de bonecos iguais. Mantendo-se em forma, a menina poderá enquadrar-se nesse padrão homogêneo. Na parte inferior da tela, aos pés da Vênus, cinco pequenos bonecos de índios com os rostos pintados de branco parecem diminuídos ao submeter-se a um ideal cuja estatura jamais poderão alcançar. À esquerda, escrito a próprio punho, o comentário do artista mostra como isso afeta não apenas a autoestima de indivíduos indígenas, mas também suas relações familiares: “*Beauty seems to be a secret kept in magazines. So powerful is beauty that my sister wishes she was white and my sons won’t look at their own (...)*”.

Ainda com o significado de inscrever o sujeito indígena, pintar o corpo do Outro é usar a arte como instrumento de reparação de injustiças históricas. Na arte canônica, abundam heróis de guerras e revoluções pintados pomposamente em poses mantidas para o artista ou como participantes ativos em cenário de batalha. Quando aparece, o índio é o inimigo bárbaro que está sendo derrotado. Em *Memorial Blanket for Eddie (My Marilyn)* (1991), Jim Logan



dialoga com a *pop art* ao utilizar reproduções repetidas do rosto de seu pai e sobre elas pintar padrões geométricos que lembram os utilizados por povos das Planícies para homenagear uma vida correta ou feitos honráveis. Assim, dá o reconhecimento merecido à participação de seu pai na Segunda Guerra Mundial e desfaz a injustiça cometida pelo governo canadense. Ainda que seja uma obra muito pessoal, a tela homenageia todos os heróis indígenas que lutaram bravamente na guerra e foram relegados às margens da sociedade quando retornaram ao país.<sup>49</sup>

Figura 18 – *Memorial Blanket for Eddie (My Marilyn)* (1991), de Jim Logan



Fonte: Logan (1992, contracapa)

De outra parte, pintar o outro pode significar representar alguém que não si mesmo. Isso ocorre frequentemente em telas de Logan. O artista Cree/Métis<sup>50</sup> nasceu em uma família de classe média e foi criado em Port Coquitlam, na Colúmbia Britânica. Sua mãe, pintora de paisagens e da vida selvagem, sempre incentivou seu desenvolvimento artístico, e Logan se graduou em 1983 como Designer Gráfico. Como funcionário de uma empresa de comunicações em Whitehorse, Yukon, entrou em contato com as dificuldades vividas pelos povos indígenas do Canadá, consciência que seria aumentada por seu trabalho como missionário leigo na aldeia de Kwanlin Dunn, nos arredores de Whitehorse.

<sup>49</sup> Muitos soldados indígenas se alistaram com a expectativa de lutar em nome do país e, assim, serem vistos como iguais dentro da nação. Durante a guerra, isso foi em grande medida verdade: lutaram lado a lado com soldados não indígenas e chegaram a formar laços de amizade. No entanto, ao voltar ao país, seu *status* distinto dentro da sociedade foi utilizado como justificativa para negar-lhes os direitos de terra, moradia, educação e outros benefícios oferecidos a veteranos de guerra (CASSIDY, In: NEWHOUSE et al, 2005, p. 39-40).

<sup>50</sup> Em comunicação pessoal com Allan J. Ryan, questionado sobre sua identidade, Logan respondeu: “I think of myself as Indian, but I present myself as Métis 'cause genetically, to be more correct, that’s what I’d be. I’m a mix but I think that my thinking and my spirit is Native, is Indian, is Cree and Sioux. I’ve always felt that, ever since I was a little kid. I always knew I was different – growing up in a white neighbourhood”. Ou seja, por critérios genéticos, por “blood quantum”, Logan seria Métis. No entanto, por afinidade espiritual, intelectual e mesmo por sua forma de interagir com o mundo, sua identidade é “índio”, especificamente Cree e Sioux.

Esse período é representado em suas primeiras pinturas, que retratam paisagens do norte e, muitas vezes, incluem denúncia social. Entre as imagens mais poderosas criadas por Logan, podemos destacar *A Requiem for Our Children*, série de 14 pinturas que abordam a experiência da *residential school*. Embora não tenha passado as dificuldades sofridas pelos habitantes das comunidades do Norte e não tenha sido submetido à educação no sistema de *residential schools*, Logan usa sua arte como forma de se relacionar com outros indígenas do Canadá e tenta contribuir para dar visibilidade aos desafios que enfrentam no mundo contemporâneo.

Além disso, a pintura desse “alguém que não eu mesmo” permite a Logan uma série de renegociações que ajudam a definir a própria identidade. O sangue indígena herdado do pai deu-lhe traços étnicos que faziam com que fosse percebido como diferente (o “Outro”) na escola. No entanto, a separação dos pais e o alcoolismo desenvolvido por Eddie após a guerra criaram distância entre Logan e a tradição indígena. Na pintura, o artista recria laços culturais com a herança indígena e fortalece a ligação afetiva com o pai. Em outras palavras, a arte permite encontrar, no outro, elementos importantes para a afirmação da identidade individual.

Do ponto de vista do artista indígena, pintar o corpo do outro pode significar aplicar suas tintas sobre a pele de outros indivíduos, o que se coincide com o caso de *The Boy Toy* (1988), de Lawrence Paul Yuxweluptun. O artista aplica uma pintura facial de cores e padrões característicos da Costa Noroeste sobre uma famosa foto de Madonna publicada na revista *Life*, em que a celebridade satiriza outra conhecida imagem de Marilyn Monroe. De acordo com Ryan:

[h]is painting (...) may well be the case of ironic triple vision, spoofing singer/actor Madonna, the undisputed queen of pop culture irony, while she spoofs Marilyn Monroe, who may well have been spoofing the whole glamour goddess image she helped create (1999, p. 85).

Em todas as suas camadas de ironia, a tela é o espelhamento da imposição de padrões de beleza e vestuário europeus sobre indígenas, tanto por meio de uniformes e cortes de cabelo obrigatórios em *residential schools* quanto pela pressão dos meios de comunicação e de revistas de moda. Ademais, pode ser interpretada como um comentário sobre expectativas incorretas a respeito da aparência que um “índio” deve ter. Muitos indígenas relatam terem ouvido o comentário espantado “Mas você não parece índio” ao manifestarem sua etnia. Aplicar pinturas tradicionais sobre um rosto com feições europeias questiona: “E agora, já pareço índio?”.

A *Classical Aboriginal Series*, de Jim Logan, constitui também uma forma de pintar o corpo do outro. Esse conjunto de telas recria obras do cânone europeu do ponto de vista indígena contemporâneo. Assim, “tinge” as personagens europeias de vermelho e tece comentários intrincados que, no ano do quingentésimo aniversário do “descobrimento”, reagem a atitudes colonialistas que perduraram ao longo dos séculos. Além disso, cria-se uma temporalidade complexa pela sobreposição das diferentes épocas: o ano em que vivia o artista europeu, a época que representa; o ano em que pintou Logan, a sobreposição de épocas que representa. Assim, estabelece-se uma temporalidade em que toda a história do mundo, desde sua criação até o dia em que o espectador analisa as telas, é narrada. Muito especialmente, essa temporalidade invalida qualquer intenção de comemoração, pois a cronologia em que se baseia este aniversário deixa de ser válida.

Figura 19 – *Christ Entering Jerusalem* (1304-1306), de Giotto



Fonte: Blog Vision of the Soul<sup>51</sup>

Figura 20 – *Christ Entering Great Plains Culture* (1992), de Jim Logan



Fonte: Comunicação pessoal com o artista<sup>52</sup>

<sup>51</sup> Disponível em: <<http://visionsofthesoul.wordpress.com>>. Acesso em: 08 jun. 2013.

<sup>52</sup> LOGAN, Jim. Back to work [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <flaviawestphalen@gmail.com> em 23 out. 2010.

## 2 “MY VISION IS SURVIVANCE”: CONTEXTOS CRÍTICOS E HISTÓRICOS E A EXPERIÊNCIA DAS RESIDENTIAL SCHOOLS

### 2.1 GERALD VIZENOR: *SURVIVANCE* INDÍGENA DA LITERATURA A OUTRAS ARTES

Nos subcapítulos anteriores, partimos de um panorama geral da literatura e das artes indígenas contemporâneas, passamos pelo estabelecimento do contexto específico que é tema deste estudo e terminamos com a apresentação dos artistas do *corpus* – como se relacionam com o contexto e se definem individualmente. Aqui, o percurso é correlato.

As próximas seções são intituladas “Hipótese”, “Marco Teórico” e “Tese” de maneira metafórica. Por isso, não devem ser tomadas como pretensão de criar uma Teoria que estabeleça os limites de nosso conhecimento com base em parâmetros científicos reprodutíveis e verificáveis. Antes, são alusivas ao percurso descrito no parágrafo anterior. O objetivo é investigar uma forma possível de olhar para as obras do *corpus*, relacionando o conceito de *survivance* a outros a que se aproxima, a fim de definir em que sentido e guiado por quais parâmetros será utilizado para que possamos entendê-lo como ética e estética das artes indígenas contemporâneas.

Assim, poderemos perfazer o percurso de construção do espaço artístico e crítico em que se dão as batalhas entre discursos de *dominance* e *survivance* que serão descritas nos próximos capítulos. Esse espaço, veremos, tem a marca da hermenêutica *trickster* de que fala Gerald Vizenor: irônico, criativo e capaz de metamorfoses que lhe dão vida, permitem sua continuidade e resistem a tentativas de cristalização.

#### 2.1.1 Hipótese: por uma arte de *survivance*

*Everyone laughed at the possibility of it,  
but also the truth. Because who would believe  
the fantastic and terrible story of all of our survival  
those who were never meant  
to survive.  
(Joy Harjo, She Had Some Horses)*

Em primeiro lugar, cabe definir o contexto em que está situada a obra de Vizenor, a fim de melhor compreender sua significação e o diálogo estabelecido com outros autores. Sua obra não surge no vácuo e desenvolve-se na relação com outros autores de literatura e crítica

que permite a compreensão de como especificidade tribal e contatos produtivos podem se conjugar sem a criação de um paradoxo. Nesse sentido, *Tribal Secrets: Recovering American Indian Intellectual Traditions* (1994), de Robert Allen Warrior, é um marco fundamental.

Com base em uma análise comparativa das obras de Vine Deloria Jr. (Standing Rock Sioux) e John Joseph Mathews (Osage), Warrior elabora um texto que visa a exaltar a tradição intelectual indígena – guardando a especificidade de cada nação – e fazer um manifesto em favor da soberania intelectual.

Tal posicionamento foi considerado purista e controverso por alguns defensores do hibridismo e do cosmopolitanismo na crítica indígena. Elvira Pulitano, por exemplo, afirma que Warrior, embora mais brando que o separatista Craig S. Womack, “*seem[s] to overlook the complex level of hybridization and cultural translation that is already operating in any form of Native discourse (including [his] own) – the product of more than five hundred years of cultural contact and interaction*” (PULITANO, 2003, p. 61). A autora argumenta ainda que a tentativa de estabelecer um intelectualismo indígena “*rigidly based on an Indian perspective*” (*idem*) não se sustenta, pois “*neither Euramerican intellectuals nor Native American intellectuals could operate autonomously or uniquely, in a manner fully independent from one another*” (KRUPAT apud PULITANO, 2003, p. 61).

Afirmar que a perspectiva de Warrior (e Womack) “*eventually leads to the hopeless project of recovering a Native essence*” (PULITANO, 2003, p. 62) é, para dizer o mínimo, impreciso. Warrior critica o ginocentrismo de Paula Gunn Allen justamente por julgá-lo essencialista e acreditar que pode incorrer no risco de ossificar a existência indígena. Em sua opinião, a crítica ginocêntrica é comparável ao idealismo que prega uma consciência indígena compartilhada por todos os povos ao longo de toda a história, pois “[*a*]*t their best, these streams of criticism have offered a strong counternarrative to received academic and popular understanding of American Indian people and cultures*” (WARRIOR, 1994, p. xvii).

Warrior diz dar precedência a autores indígenas e evitar relações com ciências sociais, estudos religiosos e literatura norte-americana “porque elas são óbvias”, as quais ficam evidentes na aplicação – ao mesmo tempo problemática e útil – que faz de termos do discurso intelectual euro-americano como “soberania”, “autodeterminação”, “tribal” e “processo” (WARRIOR, 1994, p. xxi). Longe de buscar um discurso crítico indígena livre de influências externas, o que Warrior deseja é estimular o surgimento de um contexto crítico em que autores indígenas abandonem os pólos do elogio incondicional e da crítica irrestrita em favor de um diálogo interno que inclua “discordância e engajamento sinceros” (WARRIOR, 1994,

p. xviii). Em sua opinião, apenas assim será possível promover a soberania intelectual indígena.

Da mesma forma que o diálogo entre artistas e escritores fortaleceu as artes indígenas contemporâneas, o envolvimento de intelectuais indígenas com as reflexões de seus pares é fundamental para o desenvolvimento de um diálogo crítico rico e produtivo. Por seu esforço pioneiro em estabelecer as bases desse diálogo, *Tribal Secrets* merece considerações mais detidas.

No capítulo “The struggle for an American Indian Future”, Warrior realiza uma aproximação entre as obras de Vine Deloria Jr. e John Joseph Mathews para estabelecer o início de uma tradição centrada na necessidade de reivindicar a soberania intelectual indígena. Em 1972, quando Vine Deloria Jr. publicou *God is Red*, atuava um forte movimento ativista indígena em favor do retorno às tradições como forma de afirmar soberania. O próprio autor apoiava esse ativismo, acreditando que ações radicais, mesmo quando envolviam alguma medida de violência, eram necessárias para despertar a consciência dos povos indígenas da América do Norte para a necessidade de combater políticas paternalistas e assimilacionistas e tomar controle do próprio destino.

No entanto, já naquela época Deloria percebia a armadilha inerente ao ativismo político irrestrito, sem um pensamento crítico para acompanhá-lo. Conforme Deloria, “[t]he deeper question is really about how one becomes or remains an Indian in the twentieth century. A lot of the action is to return only to the external, show-business image of Indians, to wear feathers, long hair, dance and sing, and act mean all the time” (DELORIA apud WARRIOR, 1994, p. 96). Nesse contexto, manifesta preocupação com o uso da retórica de soberania e tradição como um fim em vez de um meio e destaca o caráter processual<sup>53</sup> da soberania. Para Warrior, é justamente esse aspecto que deve ser estendido à soberania intelectual para que esta possa se desenvolver de maneira mais produtiva nos dias de hoje.

Antes de definir seu entendimento dessa soberania, Warrior empreende o esforço de estabelecer uma continuidade no pensamento crítico indígena. Para tanto, volta-se para a obra de John Joseph Mathews, escrita na década de 1940, para mostrar que, contrariando muitas análises canônicas, o autor não foi uma espécie de David Thoreau indígena. Mathews acreditava realmente que seu povo, os Osages, estava fadado ao desaparecimento e, portanto, era necessário registrar sua cultura. A comparação com Thoreau se deve ao fato de que o

---

<sup>53</sup> Já no prefácio, Warrior destaca que utiliza propositalmente termos emprestados de teorias euro-americanas sem estabelecer uma definição rígida. De acordo com ele, isso decorre do fato de que, embora instrumentais, esses termos não se aplicam perfeitamente à tradição da intelectualidade indígena. “Processo” é um desses termos.

autor passou dez anos de sua vida escrevendo em um retiro em meio à natureza nas Blackjack Hills, no território Osage.

Para Warrior, no entanto, Mathews é muito mais do que um fatalista que se isolou do restante do mundo. Em suas obras, destaca a beleza e adaptabilidade da cultura Osage e – embora tenha vivido em uma época na qual uma análise crítica do retorno à tradição não se fazia possível – contribui para a reivindicação da soberania intelectual ao conceber o trabalho intelectual “como parte da tradição e parte de processos biológicos” (WARRIOR, 1994, p. 101) nos quais a paisagem também participa. Assim, retirar-se pode ser interpretado não como ato de resignação com o desaparecimento de seu povo, mas como experiência que permite encontrar um lugar propício para seu amadurecimento intelectual. Em última instância, foi esse movimento de independência que permitiu a ele contribuir para a continuidade da cultura Osage.

Nesse sentido, Warrior toma a retirada para as Blackjacks como metáfora para a soberania intelectual indígena, pois Mathews “*has invited us all to be part of his life at the Blackjacks, to see and hear, however inadequately, those things that caused him to write as he did*” (WARRIOR, 1994, p. 113). A tarefa da crítica é, para ele, aceitar esse convite e se tornar parte do processo avaliando a própria visão de mundo e buscando encontrar as próprias Blackjacks, o lugar de onde sua voz pode falar de maneira pessoal e genuína.

No contexto atual, encontrar esse lugar depende em grande medida de superar a ilusão do pensamento europeu de que é possível se isolar da influência do mundo não humano e das decisões de outros seres humanos. Reconhecer essas relações – inclusive com a cultura não indígena – é o primeiro passo em direção à soberania, pois permite ultrapassar a mentalidade do “e/ou” característica do projeto das *residential schools*. Interagir criativamente com modelos europeus não implica a necessidade de assimilação, pois “*we do not have to wait to discover some essentially Indian form of writing before we can begin to try to make some critical sense of our past, present, and future*” (WARRIOR, 1994, p. 117). A dissolução dessa dicotomia é necessária para promover um pensamento crítico realmente independente, pois permite a definição do intelectual indígena como ser humano capaz de fazer escolhas que expressem o modo como se posiciona diante da beleza e do horror do mundo. Com uma história recente de ameaça à sobrevivência dos povos e culturas indígenas, Warrior define a tarefa do intelectual de sua época como “*continue to survive and work toward a time when we can replace the need for being preoccupied with survival with a more responsible and peaceful way of living within communities and with the ever-changing landscape that will ever be our only home*” (1994, p. 126).

Assim, chega a ser difícil compreender como Warrior pôde ser considerado um essencialista que nega contatos com a tradição europeia. O que ele faz é uma escolha – coloca-se em continuidade com Deloria e Mathews e convida outros intelectuais indígenas a tomar parte na comunidade do “*Blackjacks discourse*”<sup>54</sup>, expressando pontos de vista com autonomia para suprir as carências que percebem nos estudos indígenas atuais.

O convite foi aceito, e hoje muitos autores se reportam direta ou indiretamente às lições de soberania de Warrior. Em 2006, Daniel Heath Justice se juntou à conversa das Blackjacks com *Our Fire Survives the Storm*, uma história da literatura Cherokee que ele descreve como “*an exercise of intellectual sovereignty and a matter of ethical accountability*” (JUSTICE, 2006, p. 209). Em seu posfácio, Justice reconhece a importância de Warrior em estabelecer um espaço crítico que permite aos povos indígenas não apenas envolver-se intelectualmente com os próprios textos, mas também, e principalmente, fazê-lo em seus próprios termos. Observa ainda que, desde então, alguns intelectuais contribuíram para ampliar o conceito de soberania intelectual.

Destaca a contribuição de Jace Weaver, em *That the People Might Live*, que desafia o clichê do sujeito indígena fragmentado e raivoso em um amplo estudo de literatura que enfatiza a articulação de uma comunidade indígena. Ressalta ainda a importância de *Red on Red*, de Craig Womack, por estabelecer uma continuidade entre o pensamento crítico indígena e a tradição social, política e literária do povo Creek. Seu valor está no fato de que o pensamento crítico marcado pela especificidade tribal “*links the critic and her/his work to a living kinship community with a political, cultural, and historical specificity, and it connects those concerns to the People’s dignity and continuity in ways that are offered by no other mode of criticism*” (JUSTICE, 2006, p. 211).

Assim como Warrior, Justice esclarece que a especificidade reclamada nada tem a ver com a negação de contatos históricos e culturais e atribui sua urgência ao compromisso ético com a comunidade que está no centro das culturas indígenas. Ao assumir essa responsabilidade em relação ao bem estar comunitário, o crítico indígena pode expressar sua visão de mundo idiossincrática enquanto atua para garantir a continuidade de seu povo (JUSTICE, 2006, p. 218).

Por fim, é interessante observar que Justice põe em evidência a condição humana dos Cherokees. Mudanças e desafios são inerentes a essa condição e, portanto, são as histórias desse “fogo que sobrevive à tempestade” as que mais importam. “*They are the stories that*

---

<sup>54</sup> Entre os autores citados estão Jimmie Durham, Wendy Rose e Joy Harjo.



*remind us who we are today, where we came from, and who we'll be in the generations to come*" (JUSTICE, 2006, p. 220).

Nesse contínuo, a "humanidade" do autor assume uma conotação peculiar que é essencial para o entendimento de artistas e críticos indígenas. Algumas vertentes teóricas que enfatizam o humano tendem a homogeneizar minorias pela correlação dos desafios enfrentados no contato com o poder imperialista. Posto que algumas condições históricas de opressão apresentem semelhanças, o estabelecimento de correspondências traz o risco de perpetuar a mentalidade colonialista/imperialista. Ao relacionar as condições de opressão impostas a diferentes povos, Bill Ashcroft, Gareth Griffiths e Helen Tiffin definem as literaturas pós-coloniais:

they emerged in their present form out of the experience of colonization and asserted themselves by foregrounding the tension with the imperial power, and by emphasizing their differences from the assumptions of the imperial centre. It is this which makes them distinctively post-colonial (ASHCROFT et al., 2003, p. 2).

À primeira vista, a definição parece empoderar minorias ao ressaltar sua resistência à tirania que busca dominar e impor suas concepções sobre comunidades humanas. No entanto, assim como a excessiva celebração do cosmopolitanismo e da hibridação, acaba por perpetuar a centralidade do colonizador e minar a soberania intelectual de artistas e críticos. Warrior e Justice enfatizam o papel de escolhas pessoais em diálogo com a tradição, determinadas pelo mundo natural e por outros seres humanos ao redor, e guiadas pelo dever ético de garantir a continuidade de seu povo. Assim, contribuem não apenas para propiciar um diálogo produtivo entre intelectuais indígenas, mas também para redefinir o conceito de "humanidade" do ponto de vista da crítica indígena; se é natureza comum a todos os povos da Terra, é também uma condição marcada pela liberdade de escolha e pela pertença a uma coletividade específica.

Neste percurso, é notável a constante preocupação com a sobrevivência física e cultural manifestada pelos autores. Mathews escreve movido pelo sentimento de responsabilidade em registrar a cultura Osage antes que ela se extinguisse; Deloria vê no ativismo o problema de promover um retorno idealizado ao passado que não dá conta do que é ser índio na contemporaneidade; Warrior identifica na sobrevivência continuada a tarefa intelectual dos críticos indígenas de seu tempo; Weaver opõe à fragmentação do sujeito indígena a coesão comunitária que permite que povos indígenas sobrevivam; Womack destaca o compromisso ético de afirmar a especificidade e, assim, garantir a dignidade e continuidade de seu povo; Justice afirma ser movido pelo dever de manter viva a nacionalidade Cherokee.

Além da sobrevivência, distingue-se a constância de termos como “responsabilidade”, “dever”, “tarefa”, “ética” e “compromisso”. Assim, poderíamos concluir que a intelectualidade indígena – caracterizada pela pluralidade – logra estabelecer um diálogo produtivo pela noção compartilhada de que a autodeterminação fundamental para o pensamento crítico não deve orientar-se por fins puramente estéticos, guiando-se também pela tarefa de promover a sobrevivência dos povos indígenas na contemporaneidade.

Nesse diálogo, soma-se a voz de Gerald Vizenor (Ojibwa/Anishinaabe). Warrior o descreve como “*the strongest and most controversial critic of essentialism*” e afirma que:

His early recognition of the social construction of language and racial identity further put him on the cutting edge of postmodern literature and theory. His agonistic invitation to enter the arena of independent thought, self-criticism, and creedal uncertainty make his work the most theoretically sophisticated and informed to date (1994, p. xvii).

Essa opinião ilustra o lugar do intelectual indígena na contemporaneidade. Simultaneamente pós-moderno, Anishinaabe e idiossincrático, Vizenor faz suas escolhas de um ponto de vista criativo muito pessoal, mas sempre em função do pertencimento tribal. Em *I Tell You Now*, uma coleção de textos autobiográficos de autores indígenas editada por Brian Swann e Arnold Krupat, Vizenor inicia seu texto – “Crows Written on the Poplars” – definindo a si e a sua escrita como mestiço: “*This is a mixedblood autobiographical causerie and a narrative on the slow death of a common red squirrel. The first and third persons are me*” (VIZENOR, In: SWANN; KRUPAT, 2005, p. 101). Em um texto altamente criativo, as vozes de Vizenor dividem espaço com as de teóricos como Avron Fleishman, George Steiner, Gertrude Stein e também com as de antigas professoras de redação. A escrita mestiça é caracterizada pela pluralidade: a um tempo literário e teórico, o texto reflete a crença do autor de que “*autobiographies are imaginative stories*”. No entanto, a mestiçagem não é afirmação de um hibridismo cosmopolita contrário à promoção da continuidade tribal. Justice aponta que “*[n]o matter how much Vizenor emphasizes crossblood discourses in his writing, he still notes his kinship relationship to the Anishinaabe people*” (JUSTICE, 2006, p. 214). A respeito da sobrevivência, Vizenor diz:

Survival is imagination, a verbal noun, a transitive word in mixedblood autobiographies; genealogies, the measured lines in time, place, and dioramas, are never the same in personal memories. Remembrance is a natural current that breaks with spring tides; the curious imagine a sensual undine on the wash (2005, p. 103).

Ao definir autobiografias como histórias imaginativas, Vizenor diferencia sua escrita autobiográfica da genealogia. Em vez de encadear fatos ocorridos em tempo e local específico (empresa genealógica), a autobiografia imaginativa parte de uma memória pessoal descrita por Vizenor como corrente influenciada pelas marés. Assim, poderíamos interpretar que a memória é um fenômeno natural, cíclico e sujeito a rupturas. Note-se, ainda, que o autor descreve essas rupturas como “marés de sizígia”, aquelas em que as águas atingem maiores amplitudes. Nesse sentido, a lembrança evocada pela memória pessoal propicia as maiores possibilidades criativas, podendo mesmo ser transmutada pela imaginação dos curiosos em uma “sensual ondulação”. Se as autobiografias são histórias imaginativas e a sobrevivência é imaginação, então esse “substantivo verbal” é uma ação criativa que promove a continuidade do povo Anishinaabe.

Em constante diálogo com as teorias de literatura como o pós-estruturalismo e o pós-modernismo e também com tradição intelectual da crítica indígena, Gerald Vizenor diferencia-se por explorar diversas formas narrativas e por seu vocabulário e modo de composição único, que deixa falar uma enorme pluralidade de vozes. Em romances, ensaios, haikus, poemas, peças, roteiros, contos, artigos, entrevistas e traduções de histórias tradicionais, o autor promove a sobrevivência pessoal e comunitária pela ação criativa que cria um mosaico de referências europeias e indígenas – mais especificamente, Anishinaabe – em um discurso pleno de humor e ironia.

Para Vizenor, o humor é fundamental para a *survivance* indígena, pois dá continuidade às histórias de Naanabozho e, rejeitando poses trágicas de vitimização que levam a ossificação e morte, enche o mundo de vida e movimento. Na língua e na visão de mundo Anishinaabe, as histórias tradicionais ou sagradas (*aadizookaanag*) são seres vivos, animados. Especificamente a respeito de histórias sobre trickster, Niigonwedom James Sinclair aponta que, apesar das inúmeras diferenças entre histórias:

[w]hat can be said is that this figure teaches, demonstrates, and engages existence in the universe with a vibrant, active and dynamic spirit. His presence usually ensures that something interesting, divergent, and/or potentially world-altering will occur (2010, p. 25).

Assim, na crítica de Vizenor, a defesa de uma hermenêutica *trickster* não celebra o *trickster* como o palhaço inconsciente do mundo ao redor que toma atitudes impensadas e, assim, ensina pelo mau exemplo. Essa visão reducionista não leva em consideração o papel central de Naanabozho na narrativa Anishinaabe. Ele pode, sim, tomar atitudes reprováveis

com consequências terríveis; no entanto, é justamente por espelhar o potencial humano para gerar mudanças para o bem e para o mal que suas histórias têm potencial de ensinar, divertir e libertar. Para Vizenor, portanto, adotar uma hermenêutica trickster é libertar-se e conhecer o próprio potencial transformativo. Em *The People Named the Chippewa*, Vizenor explica: “*The trickster is comic in the sense that he does not reclaim idealistic ethics, but survives as a part of the natural world; he represents a spiritual balance in a comic drama rather than the romantic elimination of human contradictions and evil*” (1984, p. 4).

Em “Crows Written on the Poplars: Autocritical Autobiographies”, por exemplo, a história de vida do autor associada à morte lenta de um esquilo-vermelho pode parecer cômica em seu absurdo. No entanto, ao longo do texto, esta se revela antes uma história sobre relações e compaixão, definidora de como Vizenor se vê em relação aos Anishinaabe e à sua função como artista e membro desse povo.

A história, baseada em uma experiência da juventude de Vizenor, é uma das tantas a que o autor retorna em diversos momentos de sua carreira. Em meio impresso, apareceu pela primeira vez no ensaio “I know what you mean, Erdrupps MacChurbs: Autobiographical Myths and Metaphors” (1976). Onze anos depois, em “Crows written in the poplars: autocritical autobiographies”, Vizenor revisita a história e expande seu significado com comentários sobre a primeira versão. A morte do esquilo seria ainda retomada no capítulo “October 1957: Death Song to a Red Rodent” de suas memórias *Interior Landscapes* (1990), no capítulo “Squirrels” do romance *Dead Voices* (1992), desta vez do ponto de vista do esquilo caçado (uma fêmea chamada Ducks) e narrada por uma bétula, e na seção “Escape Distance” do ensaio “Literary Animals”, publicado na coletânea *Fugitive Poses* (1998). Como forma de introduzir alguns importantes traços do pensamento vizenoriano, seguiremos aqui com uma análise mais detida de “Crows Written in the Poplars”.

Vizenor se identifica com o “caçador sobrevivente” diante da tarefa de matar um esquilo. Ao mesmo tempo caçador e caça, o narrador precisa se imbuir de coragem para matar o esquilo e, assim, sobreviver. No entanto, Vizenor diz:

He has been hunted, to be sure, cornered in wild dreams, and he has pretended to be a hunter in his stories, but he has never lived from the hunt; he has feasted on the bitter thighs of squirrel but he has never had to track an animal to the end, as he would to the last pronoun in his stories, to feed his family and friends (1987, p. 105).

Em uma análise mais cuidadosa, levando em conta os modos de vida Anishinaabe e escritos anteriores de Vizenor, a presença do esquilo se revela uma poderosa metáfora. A

experiência de ser a caça, o esquilo vermelho, pode ser interpretada como a tentativa de simulá-lo como *indian*, o primitivo selvagem criado em uma literatura de *dominance* sem qualquer referente na realidade. “[I]ndians are the actual absence – the simulations of the tragic primitive” (VIZENOR, 1999, vii). Nesse contexto, os “sonhos selvagens” em que se viu encurralado seriam justamente as simulações do *indian* como bom selvagem, bárbaro sanguinário ou ser espiritualizado em contato com a natureza – chamado por Vizenor de *kitschyman* – que, em todo caso, estão em vias de extinção. A atitude de dominação expressa na literatura e em outras artes que agem para o apagamento do sujeito indígena e para sua substituição por uma ausência é correlata à atitude colonizadora do *manifest destiny*, que justificava a expansão de seu domínio como vontade divina. Na literatura de *dominance*, o que orienta a ação obliterante são as *manifest manners*, empresa de dominação promovida por meio de “*racialist notions and misnomers sustained in archives and lexicons as ‘authentic’ representations of indian cultures*” (VIZENOR, 1999, vii).<sup>55</sup> Entre essas simulações, está o “Indian”. Usada em maiúscula e sem itálico, a palavra se refere à imposição colonial que substituiu os nomes verdadeiros das tribos por uma invenção homogeneizante. The Indian is the simulation of absence, an unreal name (p. 14). *Manifest manners* difundem um discurso de purismo e autenticidade das tradições indígenas como forma de apagar sua diferença e, assim, sua presença.

Ao dizer que já se alimentou das “amargas coxas do esquilo”, quando identificado com a posição de caça, Vizenor faz referência à violência que a simulação de ausência na forma do *indian* impõe sobre as vidas dos povos indígenas. Sua representação como o homogêneo “Indian” simula a dissolução da identidade Anishinaabe. Mais do que a simulações, porém, a metáfora refere-se muito especificamente à realidade Anishinaabe.

Tradicionalmente, a caça era uma atividade fundamental não apenas para a subsistência, mas também para as relações comunitárias, para afirmação identitária e para a manutenção cultural. Em *Ojibway Ceremonies*, Johnston explica:

Involved in wresting a living from their lands of endless lakes and forests, and preparing, during the summers, to survive the long, harsh winters, the Anishnabeg were not a warlike tribe. A man's worth was measured not by the number of eagle feathers in his head-dress, but by the number of deer and fish on his food racks. Success in the hunt was the result of his knowledge of the land, of the shifts of the winds, and of the habits of game. It was evidence of his ability to endure in and with the seasons. For this endurance, men and women had to foster self-reliance of both individuals and the tribe, and it was in this context that freedom and independence were valued and understood (2008, p. 38).

---

<sup>55</sup> “*Manifest manners* são o curso da dominação, as noções racialistas e denominações incorretas sustentadas em arquivos e léxicos como representações ‘autênticas’ das culturas indígenas.”

Para um homem, portanto, ser um bom caçador era adquirir autonomia, poder cuidar de si mesmo, de sua família e dos membros mais velhos ou desamparados da comunidade; era também um modo de adquirir o respeito e a admiração do grupo e mesmo de garantir um bom casamento. Como se percebe no texto de Johnston, a subsistência era uma grande preocupação, mas o status do bom caçador não era derivado apenas do que ele podia oferecer materialmente.

Para os Anishinaabe, *mino-bimaadiziwin*, o caminho da boa vida, envolve lições como honrar Kitche Manitou (Grande Mistério, ou Grande Espírito) e agradecer pela vida que nos deu, pelos ventos, pelo sol, pelas águas e pela terra em que vivemos; honrar e ajudar os mais velhos e os mais fracos; honrar os animais e as plantas, nossos irmãos mais velhos, para que quando precisemos de roupas, alimentos e remédios, se deem para nós; honrar as mulheres, amar e alegrar a esposa, companheira no caminho da vida; ser verdadeiro, cumprir as promessas feitas e por em prática as visões recebidas; ser gentil com todas as pessoas, usar os dons recebidos para fazer o bem; ser pacífico, moderar os próprios pensamentos e sentimentos e buscar a paz em si mesmo e nas relações com os outros; ser bravo, buscar o conhecimento da terra e de seus habitantes para, conhecendo suas relações, não precisar temer; ser moderado, não cometer excessos, ouvir e observar a fim de atingir a sabedoria (JOHNSTON, 2003, p. 134-136).

Como se percebe, todas as lições sobre como viver a vida corretamente, todas as relações envolvidas, se aplicam à atividade do caçador. Assim, ser um bom caçador é ser uma boa pessoa, um bom Anishinaabe. Desse ponto de vista, a carne amarga do esquilo que Vizenor diz ter provado pode denotar a percepção que ele tem da atual situação dos Anishinaabe. Ele faz parte das relações tribais e foi alimentado por essa cultura. No entanto, percebe os problemas que enfrentam nos dias de hoje.

Se, por uma série de motivos, nunca foi caçador de fato, no sentido tradicional, Vizenor afirma ter “fingido ser caçador” em suas histórias. Esse “fingimento” pode ser resumido em uma escrita de *survivance*. Em *Manifest Manners*, Vizenor define o termo: “*Survivance is an active presence, the continuance of native stories, not a mere reaction, or a survivable name*” (VIZENOR, 1999, p. vii). A caça simulada em suas histórias é a produção de uma literatura de *survivance*, ou seja, a continuidade das histórias Anishinaabe em obras que seguem as lições da *mino-bimaadiziwin*. O autor busca autonomia, honrando todas as suas relações e busca, com honestidade, por em prática sua visão e usar seu dom para o bem da coletividade. Assim, Vizenor acredita poder “alimentar sua família e seus amigos”, sustentar a

sobrevivência Anishnaabe pela afirmação de uma presença Anishinaabe ativa, criativa e transformadora. Para Vizenor, “[n]ative novelists are figurative hunters, literary shamans, and ghost dancers” (VIZENOR, 2009, p. 10). Por meio de sua escrita, portanto, podem sustentar, curar, imaginar visões para o futuro e mobilizar a união em torno de práticas espirituais renovadas para resgatar culturas indígenas e transformar o mundo.

A perseguição que empreende em suas histórias “até o último pronome” é combate à literatura de *dominance* de autores como Wallace Stegner, que fala do descobrimento de um lugar sem nome, dizendo que “[n]o place is a place until things that have happened in it are remembered in history, ballads, yarns, legends, or monuments” (apud VIZENOR, 2009, p. 9). Nas narrativas de *survivance*, Vizenor combate as simulações de ausência indígena das “descobertas pronominais da terra”, estas que, nas Américas, colocaram outra coisa no lugar de um nome, que substituíram os nomes e as relações perpetuados nas histórias indígenas pela falácia da descoberta de um lugar vazio e sem história que precisava de narrativas e marcos em moldes europeus.

Em outro trecho do texto, Vizenor escreve:

The squirrels in his autobiographies are mythic redemptions; he remembers their death and absolves an instance of his own separation in the world. The transitive realism is a mask, the blood and broken bones rehearsed in metaphors to dishearten the pretend hunter. He refused to accept the world as a hunter; rather than contrive stories or misinform, he fashioned a blood-soaked mask that he dared the hunter to wear in his autobiographies (2005, p. 106).

Na mesma linha de raciocínio, lembrar a morte do esquilo seria lembrar dos modo de vida Anishinaabe antes da tomada de seu território. Narrar histórias inspiradas pela cultura tribal que imaginam e continuam sua tradição narrativa seria uma forma de recuperar, por meio das palavras, as relações partidas com a terra e com as pessoas. No entanto, a atitude em relação ao caçador não é inteiramente celebratória. No trecho citado, percebe-se uma culpa persistente, que exige que a história seja narrada diversas vezes para, em cada uma delas, trazer redenção e absolvição. Para entender melhor o motivo porque ele nega tão decididamente a posição de caçador, podemos retornar ao início do texto, quando se identifica como *mixedblood*. Vizenor escreve:

The mixedblood is a new metaphor, he proposed, a transitive contradancer between communal tribal cultures and those material and urban pretensions that counter conservative traditions. The mixedblood wavers in autobiographies; he moves between mythic reservations where tricksters roamed and the cities where his father was murdered (VIZENOR, 2005, p. 105).

Assim como transita entre as posições de caça e caçador, o autor transita também entre a cultura tribal e as imposições da vida em centros urbanos, entre os lugares sagrados das histórias de *trickster* e as cidades brutais em que relações entre pessoas, suas relações humanas e não humanas e o mundo espiritual se perderam. Por isso, ao mesmo tempo em que afirma a importância da caça para os Anishinaabe, reconhece também que essa "contradança" do *mixedblood* não permite que ele seja caçador fora da imaginação, fora de seus textos.

Vizenor reflete sobre a impropriedade de tentar ser um caçador no sentido mais tradicional da palavra e conclui: “*he was neither a hunter nor a tribal witness to the hunt. He was there as a mixedblood writer in a transitive confessional, then and now, in his imaginative autobiographies*” (VIZENOR, 2005, p. 105).

O fim da história da caça é sangrento, dramático e belo. Por isso, reproduzo um trecho mais longo:

When the squirrel started to climb the tree again, I fired one shot at his head. The bullet tore the flesh and fur away from the top of his skull. He fell to the ground still looking at me. In his eyes, he wanted to live more than anything I have ever known. I fired a second time at his head. The bullet tore his lower jaw away, exposing his teeth. He looked at me and moved toward the tree again. Blood bubbled from his nostrils when he breathed. I fired again. The bullet shattered his forehead and burst through his left eye. He fell from the tree and watched me with one eye. His breath was slower. In his last eye he wanted to live again, to run free, to hide from me. I knelt beside him, my face next to his bloody head, my eye close to his eye, and begged him to forgive me before he died. I looked around the woods. I felt strange. I was alone. The blood bubbles from his nose grew smaller and disappeared. I moved closer to his eye. Please forgive me, I pleaded in tears. Please live again, I begged him again and again.

(...)

He blinked at me. His eye was still alive. Did his blinking mean that he had forgiven me? Please forgive me, I moaned again and again, until my self-pity fell silent in the woods. Not a bird singing. The leaves were silent. He blinked again. I moved closer to him, stretching my body out on the ground next to him, and ran my hand across his back. The blood was still warm. I wept and watched the last of his good life pass through me in his one remaining eye. I sang a slow death song in a low voice without words until it was dark (VIZENOR, 2005, p. 107-108).

Vizenor não poupa detalhes gráficos sobre a violência da cena e, no entanto, o texto tem uma beleza lírica. Sua narrativa tem ecos de algumas histórias tradicionais em que a violência não é poupada. No entanto, ecoando também as lições tradicionais dos Anishinaabeg, Vizenor valoriza a autonomia ao mesmo tempo em que demonstra como ela nem sempre leva a escolhas certas. Fora do contexto tradicional, sem as relações espirituais adequadas com os animais, sem os rituais e canções que preparam o caçador, matar um animal não é o que Vizenor deve fazer para ser um bom Anishinaabe, pois contraria seu dom e sua visão. De outra parte, assim como nas histórias de *trickster*, há uma lição a ser aprendida da atitude



incorreta. Com essa história, Vizenor mostra que ser “autenticamente Anishinaabe” não é fingir que não foi influenciado pelas mudanças no mundo e agir como agiam seus antepassados. Tentar assumir o papel de algum estereótipo cristalizado sobre como ele deveria ser e agir é colaborar com o discurso de dominação na ausência do *indian*. Pode-se argumentar, inclusive, que ele segue mais fielmente os ensinamentos de seus ancestrais ao rejeitar o papel de caçador. Ao perceber seu erro, Vizenor vê nos olhos do esquilo uma vontade de sobreviver igual à dele próprio e, no silêncio da floresta e dos animais, percebe como estivera desconectado de suas relações com os seres não humanos<sup>56</sup>. No último momento antes da morte do esquilo, aproxima-se dele física e espiritualmente e percebe o erro que cometeu ao preda a vida de um ser nem mais nem menos importante do que ele. Com o fortalecimento dessa relação, ele é capaz também de ultrapassar o sentimento de autopiedade e exercer gentileza e compaixão.

Em última análise, esta é uma lição de *survivance*. Ver o fim de uma vida que ele tirou jamais deixará de ser uma lembrança triste, de algo por que precisa pedir perdão e se redimir. No entanto, a sabedoria trágica derivada desse evento permite que assuma com convicção seu papel imaginativo de caçador fingido. Em seus textos, pode narrar o ponto de vista do esquilo caçado que, assim como os Anishinaabeg, queria apenas continuar vivendo em sua terra, se preparando no verão para as dificuldades do inverno e se movimentando de acordo com o fluxo das estações. Pode também vestir a máscara ensanguentada do caçador e confrontar atitudes predatórias que desafiam a continuidade não só dos Anishinaabeg, mas de todas as suas relações.

Vizenor termina a autobiografia afirmando que “*mixedbloods must hold back some secrets from the alien speakers in the academies*” (2005, p. 109). O texto apresenta e comenta uma série de citações de diversos autores sobre o que é autobiografia; retoma a narrativa do assassinato não resolvido do pai de Vizenor e explora os efeitos que essa perda teve em sua vida e sobre o que isso demonstra sobre o tratamento de indígenas e de seus problemas. Narra eventos de sua trajetória acadêmica e do impacto que viver no Japão teve sobre sua formação como escritor. Outros temas ainda são discutidos neste texto de apenas oito páginas e, para usar um termo do vocabulário Vizenoriano, diversas palavras-sombra (*shadow words*) estão em sua escrita. Assim, para os “alien speakers in the academies”, a ética e a estética de *survivance* que pautam a obra de Vizenor e as Sete Lições Sagradas da *mino-bimaaziwin – nibwaakaawin* (sabedoria), *zaagi’idiwin* (amor), *monaadendamowin* (respeito), *aakode’ewin*

---

<sup>56</sup> Em Anishinaabemowin, a língua dos Anishinaabe, os animais são descritos como “pessoas não humanas”.

(bravura), *gwayakwaadiziwin* (honestidade), *dabaadendiziwin* (humildade), *debwewin* (verdade) – todas encapsuladas na história da morte lenta de um esquilo-vermelho, passam despercebidas. Para aqueles que não se dispõem a aprender sobre e da tradição intelectual Anishinaabe, o texto parece tratar de família e formação profissional – temas bastante convencionais em autobiografias – ao mesmo tempo em que reflete sobre conceitos de autobiografia de grandes intelectuais como George Steiner e Gertrude Stein. Além disso, há uma peculiar história sobre um caçador desastrado. Mas, bem, Gerald Vizenor é mesmo peculiar.

Delineados os principais traços que definem o ponto de vista artístico/crítico de Gerald Vizenor, é necessário questionar sua aplicabilidade às artes visuais – mais especificamente à pintura – para que se justifique sua centralidade no estudo das obras do *corpus*. Na definição de *survivance*, os termos empregados por Vizenor claramente se conectam ao contexto da literatura – o *indian* é simulado em textos de *dominance* – e é também na literatura que ela deve ser alcançada. O autor é o *trickster* que, com ironia e humor, cria imagens de um *postindian* que atestam a presença indígena. Histórias, narrativas são os objetos que promovem a *survivance*.

No entanto, isso não quer dizer que as formulações funcionam apenas para tratar de textos. Com a mesma frequência que aparecem referências à escrita, aparecem também termos como “imaginação”, “imagem”, “visual”. Além disso, o tipo de confrontação que vemos nas artes visuais indígenas contemporâneas do Canadá parece poder ser compreendido a partir desse ponto de vista. Desse modo, parece que podemos situar-nos na linha de pesquisa de teoria literária e outras artes, ou, ainda, dos estudos comparativos interartes. Mais especificamente, podemos situar-nos na área de estudos da narratividade.

Poderíamos iniciar pela definição do que seriam histórias (*stories*) e narrativas de *survivance*. De acordo com David Herman, “*stories are accounts of what happened to a particular people – and what it was like for them to experience what happened – in particular circumstances and specific consequences*” (HERMAN, 2007, p. 3). É na história, no entrecruzamento entre vivências e o modo particular como o narrador as experimenta, que nasce a narrativa. Assim, a narrativa seria “a basic human strategy for coming to terms with time, process, and change” (idem), contrastando com a ciência por ser o modo de explicação do mundo que dá conta da relação entre sujeito e ocorrido. Desde o final dos anos 1970, ocorreu aquela que Matti Hyvärinen chama “virada narrativa” nas ciências sociais. Acadêmicos como William Labov, Joshua Waletzky, Tzvetan Todorov, Roland Barthes, Gérard Genette e A. J. Greimas contribuíram para que as teorias da narrativa se dissociassem

do romance e passassem a ser aplicadas em áreas de ciências humanas. Psicologia, educação, ciências sociais, história, ciência política, direito e teologia são apenas algumas áreas que passaram a observar e analisar seus objetos como narrativas, assim alterando e ampliando seu entendimento.

As artes visuais também foram reconfiguradas por essa tendência, uma vez que se tornou corrente a noção de que artes plásticas, dança, música e filme podem ser entendidos como narrativas. Especialmente a partir dos anos 1990, intensificou-se o interesse por estudos que não apenas investigam como se dá a narrativa em cada uma dessas artes, mas também exploram as possibilidades interpretativas propiciadas por estudos interdisciplinares.

Cabe notar que esta vertente se desenvolveu mais ou menos paralelamente ao *boom* dos Estudos Culturais, em grande medida representado pelas obras de Stuart Hall. Necessariamente interdisciplinares, os Estudos Culturais buscavam questionar a “aura” da arte e explorar produtos culturais antes considerados menores – de histórias orais tradicionais a produtos da mídia de massa, como programas televisivos.

O deslocamento do livro como meio primordial de narrativa suscita naturalmente a desierarquização dos meios narrativos, ressaltando suas especificidades. No entanto, os Estudos Culturais correm o risco de, em vez de multiplicar as possibilidades de análise, dedicar-se excessivamente a celebrar objetos culturais antes relegados a uma condição inferior sem explorar o potencial de estudos comparados com artes “canônicas” como desenho, pintura, fotografia e escultura. Além disso, podem acabar por inadvertidamente homogeneizar as diversas formas de expressão cultural em um discurso de “tudo é cultura”, desperdiçando a oportunidade de perceber importantes nuances nas formas com que cada cultura se relaciona com o mundo ao redor e narra suas histórias.

Feita essa ressalva, podemos retornar à delimitação das possibilidades de comparação entre narrativa literária e narrativa pictórica. Esta talvez seja a mais antiga tradição dos estudos narrativos comparados. Em *Vision and Textuality*, Stephen Melville e Bill Readings identificam o princípio desses estudos da representação na doutrina de *ut pictura poiesis* de Horácio, que afirmava a comparabilidade direta entre a mímese visual e textual do mundo. Desde então, se tornaram comuns as metáforas que estabelecem correlação entre essas artes: o poema é uma imagem escrita, a pintura narra a história de determinado evento.

Melville e Readings identificam no modernismo a ruptura com tais correspondências em favor de um ponto de vista que valoriza a especificidade de cada forma de expressão da alma do artista. A partir dessa ruptura, torna-se possível romper com o conceito então corrente de representação, sendo o objeto da pintura não mais uma representação fiel de algo que

existe no mundo; assim como o poema, a pintura deixa de representar objetivamente o mundo real e passa a ser vista como criação a partir de um pretexto. Mais tarde, com os movimentos de vanguarda, mesmo a noção de expressão subjetiva do artista passa a ser desafiada, sugerindo que significado não é necessariamente inerente a obras de arte (MELVILLE; READINGS, 1995, p. 9-10).

Em última instância, a recusa da noção de representação propicia a substituição da poética pela estética na interpretação de obras de arte. Aliás, quando o foco passa a ser o entendimento da arte como criação estética e da experiência visual como reação humana ao belo ou ao sublime – aquilo que nos escapa e, portanto, arrebatada –, o próprio conceito de “interpretação” cai por terra. De acordo com a Estética, “[e]valuation, rather than cognition, is the activity proper to the reception of the work of art” (ibidem, p. 11) e, assim, o estudo da história da arte torna-se fundamental para avaliar seu valor.

Mais recentemente, o pós-modernismo desafiou os próprios conceitos de arte, representação e estética, e disciplinas como política, psicanálise, filosofia e antropologia passaram a ser consideradas no estudo de literatura e artes plásticas. Questões de identidade e contexto cultural passaram a ser levadas em conta, e a recepção das obras pelo público vem recebendo crescente atenção.

Assim, entre o que artistas quiseram ou não expressar, em termos de representação do mundo ou visão artística, e o que o público escolhe ver nas obras de acordo com seu contexto cultural e ponto de vista idiossincrático, encontramos-nos em um momento de mais incertezas que certezas. Talvez a principal constante nos Estudos Narrativos seja a percepção de uma necessidade de explorar convergências entre diferentes formas de narrativa sem perder de vista a especificidade de cada modo de expressão.

Nesse contexto, pode parecer contraditório tomar uma teoria de literatura como base para o estudo de artes plásticas. No entanto, creio que a tradição Anishinaabe em que se ancora Vizenor ao pensar no conceito de *survivance* justifica a aplicação e resiste à definição de tal estudo como simples aplicação de teoria da literatura à pintura.

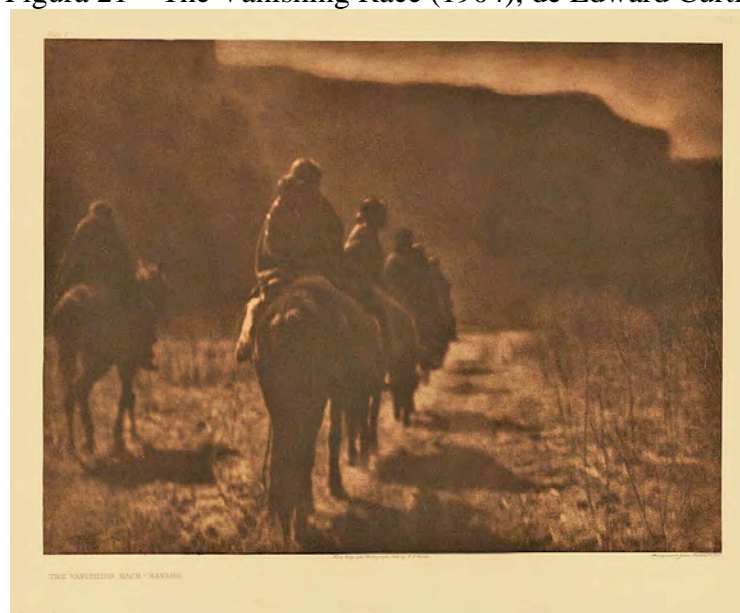
O modo como Vizenor pensa a *survivance* é altamente relacionado às artes visuais. Tanto quanto a literatura, a fotografia e o cinema cumpriram papel na consolidação de uma imagem do *indian*. Em *Native Liberty*, Vizenor discute a afirmação de Roland Barthes de que cada fotografia seria um “certificado de presença”. De acordo com o autor, as fotografias etnográficas do fim do século XIX, exemplificadas na obra do fotógrafo Edward Curtis, são parte da museificação dos povos indígenas. Para Vizenor, elas simulam a presença do *indian* em poses e vestuários supostamente tradicionais que artificialmente criam um “real” que

serve de falsa evidência do Indian como raça em extinção e, ao mesmo tempo, negam a real presença das populações indígenas. Em última instância, as fotografias representam um paradoxo da identidade indígena:

The stories of photographic images create a sense of both absence and presence; simulations are the absence, and stories of actual family images are an obvious sense of presence. The easy perception of *indian* simulations, the absence of natives, is not the same as the *stories of a native sense of presence in the magic moments of pictures*. The simulations of absence are tragic victimry, and the stories of a native presence are survivance, a native *literary* modernity (VIZENOR, 2009, p. 165-166, grifo meu).

Nota-se, portanto, que ao definir o paradoxo da fotografia, Vizenor afirma que existem duas formas bastante distintas de fotografar o índio. Imagens de pessoas e famílias reais são narrativas de *survivance* e, por isso, o fato de serem “momentos imagéticos” não contradiz seu caráter literário, seu potencial de evocar memórias de pessoas e lugares reais. As narrativas propostas por Edward Curtis são, deliberadamente, um discurso de ausência e extinção. Sua fotografia *The Vanishing Race* (1904) é acompanhada da seguinte legenda: “[t]he thought that this picture is meant to convey is that the Indians as a race, already shorn of their tribal strength and stripped of their primitive dress, are passing into the darkness of an unknown future” (CURTIS apud VIZENOR, 2009, p. 201).

Figura 21 – *The Vanishing Race* (1904), de Edward Curtis



Fonte: Site de Edward Curtis<sup>57</sup>

<sup>57</sup> Disponível em: <<http://edwardcurtisphotographer.com/FAQ'S.htm>>. Acesso em: 12 mai. 2013.

Para Vizenor, Curtis é especialmente reprovável porque estava plenamente ciente da situação dos povos indígenas que fotografava. Ainda que tenha estado presente na tomada de decisões políticas e econômicas prejudiciais para os povos indígenas como o Allotment Act, criava imagens que disfarçavam ou mesmo contrariavam essas realidades. Mais do que representações errôneas ou românticas, Vizenor considera suas fotos uma violação de princípios éticos ao lucrar financeiramente e construir uma carreira a despeito da dor e do sofrimento das pessoas (2009, p. 205).

O artista Ojibway Jim Denomie criou diversas pinturas em que retrata Edward Curtis humoristicamente, em recantos mais ou menos discretos, como um paparazzo. Em *Edward Curtis, Paparazzi* (2006), Denomie parece concordar com a afirmação de Vizenor de que Curtis não só pagava por poses de *indians*, mas ele próprio posava como etnógrafo enquanto era outra coisa. Vizenor descreve-o como um naturalista, seguidor das ideias evolucionistas de Charles Darwin. Na pintura de Denomie, a farsa do primitivismo fica evidente na motocicleta moderna de Curtis, nos trilhos de trem que aparecem no canto direito da imagem, em nuvens que, em seu formato, fazem referência à energia nuclear e no tamanho desproporcionalmente pequeno da habitação indígena, que mais parece um brinquedo.

Figura 22 – Edward Curtis, Paparazzi (2006), de Jim Denomie



Fonte: Internet<sup>58</sup>

Vizenor escreve: “*Curtis simulated natives as the absolute absence of civilization and modernity. (...) Today, the natives in his pictures, but not the simulated indians of his*

<sup>58</sup> Disponível em: <<http://media-cache-ec0.pinimg.com/originals/78/29/97/78299727525fde33fd7c4f7982671bc8.jpg>>. Acesso em: 16 jun. 2013.

*photographic missions, await recuperation of visual analogy*” (2009, p. 206). Entendida como “*active, aesthetic, creative connection in the visual arts*” (ibidem, p. 195), essa analogia visual é encontrada nas pinturas de Jim Denomie.

Metáforas visuais são constantes no vocabulário que Vizenor mobiliza para falar de literatura. Tanto quanto simulações de presença, sombras (*shadows*) produzem a *survivance* que contraria o discurso de dominação. Essas sombras são “*traces of tribal survivance*” (VIZENOR, 1999, p. 63), silêncio ativo, rastros de memória que permeiam o texto e permitem a narração de histórias de persistência tribal. Assim, “[*s*]hadows and remembrance are the diffusion of light in silence, (...) as if our stories were shadows that rushed to that elusive union of shadows and light” (ibidem, p. 65). Como na pintura, luz e sombra se conjugam para revelar a obra. Vizenor fala ainda de *word cinemas*, ressaltando a qualidade visual e a mobilidade das palavras do storytelling Anishinaabe que busca recriar em sua escrita. Na introdução de *Summer in the Spring*, escreve: “*The stories in this book are a written voice, new word cinemas from oral tradition*” (VIZENOR, 1995, 14-15). Associadas também a “imagem”, “imaginação” e “visão”, as palavras se movem, renovam seu potencial de significação em cada nova narrativa.

Em *Native Liberty*, Vizenor dedica um capítulo à tradição Anishinaabe dos pictomitos (*pictomyths*), pinturas, esculturas ou entalhes “criados por visões e sustentados por histórias (2009, p. 179). Os Anishinaabe também criavam desenhos em cinzas ou terra seca que representavam um mapa, ilustração ou narrativa. Símbolos pintados em cobertores ou couro de animais podiam representar uma visão, um sonho ou o nome de uma pessoa – além de identidade, um tipo de biografia.

Para os Anishinaabe – e diversos outros povos indígenas – os nomes contam uma história sobre passado, presente e futuro. São recebidos em cerimônias que ligam o indivíduo à comunidade, criando uma relação de parentesco com a pessoa que dá o nome, indicando sua relação com os espíritos e fornecendo uma visão de seu papel no grupo e das habilidades que deve explorar.

Johnston aponta que apenas pessoas com contatos profundos com o mundo dos espíritos são capazes de receber os nomes em sonhos e visões e nomear crianças. Ainda assim, a tarefa não é fácil, pois exige muita meditação e envolve grande responsabilidade. “*By being asked to name a child, the namer was asked to be like a second father*” (JOHNSTON, 2008, p. 15). Waaweendaussowin, a Cerimônia de Nomeação, diz Johnston, é o evento mais importante na vida de uma pessoa:

“Until named, a child was without identity except to its mother and father. It was no more than a presence with a potential and, with good care and good fortune, a future. (...) From then on, the child would bear a name and have a place near the tribal fire and in tribal thoughts” (JOHNSTON, 2008, p. 15).

Além disso, os Anishinaabe não se limitavam a representar histórias “reais”; usavam a pintura sobre rochas para representar imagens fantásticas, expressão do aspecto mágico de suas vidas (p. 180). A partir dessa tradição de narrativa, criatividade e expressão artística, Vizenor estabelece uma continuidade em que imagens e histórias não estão dissociadas. Isso explica a intensa visualidade de suas palavras e o modo como sua teoria de literatura facilmente se adequa ao estudo de cinema, fotografia e artes visuais. Na relação com pictomitos, as pinturas que compõe o *corpus* deste trabalho podem ser descritas como *histórias* de *survivance*.

### 2.1.2 Marco teórico: sobrevivência, testemunho e as narrativas de experiência

*memory is... a field of healing that has the capacity to restore the world, not only for the one person who recollects, but for cultures as well. When a person says 'I remember' all things are possible*  
(Linda Hogan, Woman Who Watches Over the World)

Na seção anterior, vimos como Gerald Vizenor se insere na “conversa das Blackjacks” proposta por Warrior. Em diálogo com pós-modernismo, pós-estruturalismo e desconstrucionismo, mas orientado pela tradição intelectual e artística Anishinaabe, o autor acaba por desenvolver um estilo de escrita que chama “mestiço” (*mixedblood*). Se lembrarmos do final de “Crows Written on the Poplars”, encontraremos um dos traços definidores de sua escrita. Ele diz: “*mixedbloods must hold back some secrets from the alien speakers in the academies*” (2005, p. 109). O estilo de Vizenor – pleno de neologismos, por vezes fragmentário – não oferece explicações fáceis. O leitor precisa se engajar para colher ao longo do texto frases que aludem ao significado de cada conceito e associá-las a conhecimentos da tradição Anishinaabe para montar ele próprio o mosaico e compreender os significados. Em “Aesthetics of Survivance”, Vizenor diz:

The theories of survivance are elusive, obscure, and imprecise by definition, translation, comparison, and catchword histories, but survivance is invariably true and just in native practice and company. The nature of survivance is unmistakable in native stories, natural reason, remembrance, traditions, and customs and is clearly observable in narrative resistance and personal attributes, such as the native



humanistic tease, vital irony, spirit, cast of mind and moral courage. The character of survivance creates a sense of native presence over absence, nihility, and victimry (2008, p. 1)

Ou seja: a *survivance* é verdadeira e aparece de maneira evidente na vida e nas histórias indígenas; em teoria, porém, torna-se obscura “por definição” e resiste a interpretações finais e delimitações precisas. Na tentativa de estabelecê-la como cerne de um estudo crítico das artes indígenas contemporâneas, apresentando-a como princípio ético e estético que guia as obras, essa imprecisão constitui-se em um problema. Como sustentar que possa ser tão fundamental se não pudermos explicar razoavelmente o que é? Se o fato de arditosamente escapar de delimitações claras é condição intransponível, parece que a melhor forma de compreendê-lo é por contraste, buscando convergências e divergências com teorias de que ela parece se aproximar.

A temática da sobrevivência está intimamente ligada, como há muito apontou Margaret Atwood, as diferentes interações possíveis entre vítima e opressor. Em *Survival*, a autora apontou ainda que a literatura em torno da sobrevivência frequentemente versa mais sobre vítimas que qualquer outra coisa. Além disso, sobreviver (ou não) costuma implicar uma catástrofe, um evento traumático ou situação-limite experimentada pelo herói. Ele passa pela provação e, resistindo, sobrevive para contar suas memórias.

No século XX, particularmente após as duas Grandes Guerras, iniciou-se aquela que Walter Benjamin chama “era das catástrofes”. Nesse contexto, a própria noção de “experiência” e a possibilidade de narrá-la passam a ser questionadas. Especialmente relacionada à Shoah, surgem linhas de estudos transdisciplinares sobre trauma e testemunho.

Todo esse vocabulário parece surgir muito naturalmente ao falarmos dos povos indígenas da América do Norte e da história posterior à chegada de Cristóvão Colombo e à colonização. “A experiência da colonização mudou suas vidas para sempre”; “Foram vítimas do imperialismo e do genocídio cultural”; “O trauma das *residential schools* ainda hoje afeta comunidades indígenas”. Por isso, na tentativa de entender a arte de *survivance* de maneira mais precisa, parece útil estabelecer um breve panorama dessas linhas de estudo a fim de contextualizá-la e definir limites de convergência. Visto que é iniciadora das próprias possibilidades de sobrevivência, trauma, memória e testemunho, cabe iniciar pela experiência.

O conceito de experiência é preocupação que perpassa a obra filosófica de Benjamin. Em 1913, o autor publicou um ensaio em que tentava definir a experiência (*Erfahrung*) como algo diferente e mais profundo que um acúmulo de vivências que dá aos adultos autoridade para ditar o modo mais adequado de se comportar diante de determinadas situações. Ele diz:

“Each of our experiences has its content. We ourselves invest them with content by means of our own spirit”. O tema seria ainda desenvolvido em “Sobre o programa da filosofia vindoura” (1918). No entanto, foi com “Experiência e Pobreza”, de 1933, que Benjamin amadureceu o conceito do ponto de vista da era de catástrofes que considerava ter sido iniciada com a Primeira Guerra Mundial. Benjamin diz que a experiência está em baixa e explica o aparente contrassenso dessa ideia com o fato da geração de 1914-1918 ter vivido “uma das mais terríveis experiências da história”: “os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos” (BENJAMIN, 2011a, p. 115). Para Benjamin, essa pobreza dá início a uma nova era de barbáries que, entendida por um viés positivo, impele o homem a contentar-se com pouco, a começar de novo. Assim, abraçar a pobreza é desvencilhar-se do passado, “ostentar tão pura e claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso” (ibidem, p. 118).

Em 1936, o autor exploraria outros contornos do assunto no ensaio “O narrador”. Novamente, atribui uma carência de experiências comunicáveis à Guerra e afirma que o declínio da narração é consequência disso. De acordo com Benjamin, a tradição, a experiência que passa de pessoa para pessoa é a fonte a que recorrem os narradores. Isto porque o narrador tem como característica principal a capacidade de dar conselhos, de “fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada” (BENJAMIN, 2011a, p. 200). No entanto, é crucial compreender que o fim da narração não é o mesmo que o fim da literatura. Para o autor, a narração estaria vinculada à tradição oral e, com sua ruptura, surge espaço para a ascensão do romance, diferenciado pelo fato de que o romancista é um indivíduo isolado, que não fala exemplarmente, não recebe ou dá conselhos. Nesse contexto, dois pontos são fundamentais: a tentativa de dar conselhos não mata, mas altera a forma do romance e a informação é contrária à arte da narração. Assim, para Benjamin, o melhor romance é aquele que incorpora a arte da narrativa, evitando explicações: “O romance (...) não pode dar um único passo além daquele limite que, escrevendo na parte inferior da página a palavra *fim*, convida o leitor a refletir sobre o sentido de uma vida”. Essa reflexão vai originar a concepção de memória, história, trauma e experiência que Benjamin desenvolveria mais amplamente em “Sobre alguns temas em Baudelaire” e “Sobre o conceito de história”. O romance marca duas rupturas importantes. A primeira é o fim da experiência (*Erfahrung*) fundada na tradição e a ascensão da vivência (*Erlebnis*) pessoal como matéria comunicável. A segunda é o fato de que a *memória*, única na poesia épica e fundadora da tradição, se divide em dois modos diferentes de se relacionar com os eventos: *rememoração*, a memória

perpetuadora do romancista que trata de herói e evento específicos, e *reminiscência*<sup>59</sup>, caracterizada por ser breve e referir-se a muitos fatos difusos (BENJAMIN, 2011a, p. 211).

Benjamin termina “O narrador” dizendo que este figura entre os sábios porque “pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas, em grande parte, a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la inteira (ibidem, p. 221)”. Assim, surge a questão: como pode o indivíduo fraturado, separado da tradição e emudecido pelo horror das catástrofes, contar sua vida inteira? Essa pergunta se responde com os novos sentidos que o autor atribui a “história” e “memória”.

Em “Sobre o conceito de história”, Benjamin diz que “[o] passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido” (ibidem, p. 224). Nesse sentido a história é desvincilhada da ideia historicista de que existe em um tempo homogêneo e vazio e, por isso, pode ser narrada cronologicamente “tal como ela foi”. O tempo da história é um “tempo saturado de ‘agoras’” (BENJAMIN, 2011a, p. 229). Por isso, a própria definição de um fato como “histórico” decorre de uma interpretação posterior, à luz de acontecimentos que podem dele estar separados por muitos milênios. Nesse sentido, o historiador materialista – ciente de que o presente informa o passado – deve representar como “sua própria época entrou em contato com uma época anterior” (ibidem, p. 232); em outras palavras, deve “fazer desse passado uma experiência única” (ibidem, p. 231).

As reflexões desenvolvidas até o momento são importantes porque dissolvem o conceito de história como verdade única e imutável e mostram como o choque da Guerra, vivido direta ou indiretamente, afetou a forma de experimentarmos o mundo e narrarmos histórias. Em “Sobre alguns temas em Baudelaire”, o autor mobiliza a teoria psicanalítica de Freud para entender como seria possível narrar a experiência após o trauma. De acordo com o autor, o conceito de Bergson – que Benjamin em grande medida seguira – de que a experiência é parte da tradição cai por terra quando confrontado ao conceito de memória involuntária de Proust, tal como desenvolvido em seu *Em busca do tempo perdido*.

Ao contrário da memória voluntária, que está sujeita aos “apelos da atenção”, a memória involuntária está, para Proust, ligada a um objeto material e fora do âmbito da

---

<sup>59</sup> No texto consultado em língua portuguesa, o uso dos termos é confuso. A memória única da poesia épica é chamada ora de “reminiscência”, ora de “memória”. A memória perpetuadora do romancista é chamada de “rememoração” e a memória breve do narrador é chamada de “memória”. Para dissolver a dúvida gerada pelos termos, por não ser capaz de entender alemão, recorri à tradução para o inglês de Harry Zohn. Nesta, os termos utilizados são, respectivamente: “*memory*”, “*remembrance*” e “*reminiscence*”. Para evitar a confusão entre memória épica e memória do narrador, optei pelos termos “memória” (épica), “rememoração” (romance) e “reminiscência” (narração).

inteligência. Assim, dependemos em grande medida do acaso de nos depararmos com o objeto que desencadeia este tipo de memória. Nesse sentido, informação (tal como apresentada pelos meios de comunicação) e sensações (tal como suscitadas pela memória involuntária) associadas com a ruptura com a tradição, colaboram para um movimento de enfraquecimento da experiência.

No entanto, isso dá espaço para o surgimento de um novo tipo de narração no romance contemporâneo. Com o conceito de memória involuntária, a lembrança torna-se potencialmente infinita e plena de significados. De acordo com Jeanne Marie Gagnebin:

A experiência vivida de Proust (Erlebnis), particular e privada, já não tem nada a ver com a grande experiência coletiva (Erfahrung) que fundava a narrativa antiga. Mas o caráter desesperadamente único da Erlebnis transforma-se dialeticamente em uma busca do universal: o aprofundamento abissal na lembrança despoja-o de seu caráter contingente e limitado que, em um primeiro momento, tornara-o possível (2011, p. 15).

Para Benjamin, a modernidade é marcada pelas catástrofes; seu tempo é o “tempo do choque” que – antes exceção – tornou-se a norma. Para explicar a relação entre memória e choque, o autor refere-se a Freud. De acordo com este, “o consciente surge no lugar de uma impressão mnemônica” (FREUD apud BENJAMIN, 2011b, p. 108) a fim de racionalizar o ocorrido, protegendo o indivíduo ao processá-lo em vivência. Nesse sentido, só pode se tornar parte da memória involuntária aquilo que não for “expressa e conscientemente ‘vivenciado’, aquilo que não sucedeu ao sujeito como ‘vivência’” (idem). Para Freud, quando o consciente falha em proteger o indivíduo de um estímulo externo ameaçador e inesperado, gera-se o choque traumático. Assim, sonho e lembrança seriam os modos inconsciente e consciente de revisitar o choque na tentativa de fazer com que seja “amortecido e aparado pelo consciente” para dar-lhe o caráter de “experiência vivida” (ibidem, p. 110). Entre choque traumático e memória involuntária, surge na obra de Benjamin um novo conceito de tempo: tempo do choque, tempo do agora. O tempo se espacializa, perde o sentido cronológico. Em Proust, o gosto da *madeleine* revela o infinito, memória que se desdobra e traz a infância para o presente. O choque estilhaça a tradição e a linearidade da história. Assim, narrar a experiência passa a ser em grande medida buscar os rastros, detritos, para deles construir nossas reminiscências. Benjamin usa a metáfora do tecelão: “a lembrança é a trama e o esquecimento, a urdidura” (BENJAMIN apud VIEIRA, 2007, p. 21). Benjamin não viveu para ver a Segunda Guerra mundial e os efeitos devastadores e traumáticos da Shoah. Porém, como observa Márcio Seligmann-Silva:

“Benjamin, por assim dizer, viveu *avant la lettre* as ‘experiências’ pelas quais a humanidade passou na Segunda Guerra e desse modo pode ser considerado – de modo paradoxal – o principal teórico do testemunho que ele mesmo não pôde ver/ler nas obras pós Segunda Guerra Mundial, mas que captou nas manifestações culturais de sua época (e do passado) e encenou nas suas obras autobiográficas e nas suas reflexões sobre a *grafia* do tempo” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 406).

Na era das catástrofes, desfaz-se a continuidade narrativa e o passado só pode ser fixado como um raio, no momento em que se revela para nós como imagem. Esse conceito está intimamente ligado à teoria psicanalítica do trauma.

Talvez a principal constante na descrição do trauma por diversos teóricos é a cisão que este gera em relação à linguagem. Para Freud, a neurose traumática é o retorno inconsciente de um evento recalçado em função da incapacidade do indivíduo de dar sentido a essa lembrança. Em *Para além do princípio do prazer* (1920), descreve o trauma como fixação psíquica na situação de ruptura e destaca sua literalidade: “é como se esses pacientes não tivessem se desvencilhado da situação traumática, como se ela estivesse diante deles como uma tarefa [*Aufgabe*] não dominada” (FREUD apud SELIGMANN-SIVA, 2005, p. 67). Semelhante ao conceito de “real” de Lacan – de algo que está fora da ordem simbólica e não pode ser representado em linguagem –, o trauma retorna em sua literalidade, como presentificação em que o evento é revivido em toda a sua intensidade. Para tentar explicar como se sente o traumatizado, Charlotte Delbo diferencia dois tipos de memória: memória externa, ligada a processos racionais que elaboram, conectam e tornam inteligíveis as experiências, e memória profunda, ligada aos sentidos. Esta última é a memória do trauma e tem caráter paradoxal. Reencena-se em sua literalidade, assumindo o valor da mais absoluta verdade, mas resiste à elaboração em linguagem e, logo, é difícil de ser reconhecida como experiência vivida. A esse respeito, é ilustrativa a epígrafe de sua trilogia *Auschwitz et après* em que escreve: “*Aujourd’hui je ne suis pas sûre que ce que j’ai écrit soit vrai. Je suis sûre que c’est véridique*” (DELBO, 1970, s/p). Nesse contexto, a incerteza racional da realidade da experiência não contradiz, mas exacerba a sensação de sua veracidade.

Assim, as teorias sobre o trauma trazem ecos da carência de experiências comunicáveis de que falara Benjamin. A impossibilidade de elaborar o trauma impede que o evento seja absorvido como experiência compreensível e comunicável. No entanto, este ativa tão plenamente a memória involuntária que a sensação se presentifica de maneira verídica em cada sonho, em cada lembrança. Nicolas Abraham e Maria Torok falam do trauma de um ponto de vista da criptonímia. Para esses psicanalistas, o trauma é como um segredo bem

guardado, um bloco de realidade criminosa que, pela incapacidade/recusa de introjetar, o sujeito esconde em uma cripta.

Em *Trauma: Explorations in Memory*, Cathy Caruth problematiza a noção de recalque, que já fora desenvolvida por Freud. Conforme Caruth, o recalque do trauma resulta, em última instância, em uma “crise de verdade”. Quando ocorre o recalque, é como se o indivíduo não tivesse estado presente quando ocorreu o evento, ou como se estivesse inconsciente enquanto ele se desenrolava. Como resultado, “*the fact that this scene or thought is not a possessed knowledge (...) often produces a deep uncertainty as to its very truth*” (CARUTH, 1995, p. 6).

Essa “crise da verdade” se estende ao próprio conhecimento histórico, pois, visto como narrativa produzida a partir de determinado “agora”, este também deixa de ser absoluto. Entre memória pessoal, coletiva e oficial, passa-se a considerar o papel do esquecimento – imposto ou natural – e da elaboração presente que modelam a lembrança. Em última instância, é crise de verdade caracterizadora do testemunho: a simultânea necessidade e impossibilidade de narrar. Abre-se espaço, então para pensar sobre histórias traumáticas, contextos de opressão e genocídio em que se cruzam pensamentos sobre trauma, testemunho e o valor de verdade da narrativa histórica na representação do real.

O sobrevivente sente na necessidade de narrar como tentativa de elaborar a experiência e superar o trauma. Segundo Dori Laub: “*there, is in each survivor, an imperative need to tell and thus to come to know one’s story, unimpeded by ghosts from the past against which one has to protect oneself. One has to know one’s buried truth in order to be able to live one’s life*” (LAUB, 1992, p. 63). As relações entre lembrar, esquecer e narrar são complexas e geram o que Seligmann-Silva chama de “drama do testemunho”, uma recordação gerada pela necessidade de um esquecimento que, revelando-se impossível, cria a necessidade de narrar (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 15). Cabe lembrar ainda que essa necessidade de narrar pode assumir contornos éticos, sendo talvez melhor explicada como um “dever de narrar”.

No *testimonio* latino-americano, ligado ao contexto político de repressão e ditaduras militares, esse dever de narrar muitas vezes provém da necessidade de produzir uma contranarrativa histórica, denunciando os abusos sofridos pelos presos políticos. O caso da tradição de literatura de testemunho ou, como prefere Seligmann-Silva, de “teor testemunhal”<sup>60</sup> é um pouco diferente.

---

<sup>60</sup> Em *História, Memória, Literatura*, Márcio Seligmann-Silva baseia-se no artigo “Este corpo, esta dor, esta fome: notas sobre o testemunho latino-americano” para observar que existem importantes diferenças entre a que se convencionou chamar “literatura de testemunho” – criada e teorizada a partir da experiência judaica da Shoah

Em *Os afogados e os sobreviventes*, Primo Levi reflete sobre sua experiência como prisioneiro nos Lager. Reconhece, assim como Delbo, que “as recordações que jazem em nós não estão inscritas na pedra; não só tendem a apagar-se com os anos, mas muitas vezes se modificam ou mesmo aumentam, incorporando elementos estranhos” (LEVI, 2004, p. 19). Na esteira de Freud, define o trauma como “agressão não prevista e não compreendida” (ibidem, p. 35) e percebe que, ao tratar de uma experiência tão terrível, compreender acaba por querer dizer o mesmo que “simplificar”. No entanto, a necessidade de narrar impõe-se como um “discurso de terceiros”. Levi diz:

Repito, não somos nós, os sobreviventes, as autênticas testemunhas. Esta é uma noção incômoda, da qual tomei consciência pouco a pouco, lendo as memórias dos outros e relendo as minhas muitos anos depois. Nós, sobreviventes, somos uma minoria anômala, além de exígua; somos aqueles que, por prevaricação, habilidade ou sorte, não tocamos o fundo. Quem o fez, quem fitou a górgona, não voltou para contar, ou voltou mudo; mas são eles, os “muçulmanos”, os que submergiram – são eles as testemunhas integrais, cujo depoimento teria significado geral. Eles são a regra, nós, a exceção (2004, p. 72).

Para Levi, portanto, o dever de contar impõe-se por sua sorte; por ser um sobrevivente privilegiado, deve usar sua posição para falar em nome das verdadeiras testemunhas, os “muçulmanos” aqueles que sucumbiram à morte ou à humilhação desumanizadora. Além disso, a necessidade de registrar os terríveis acontecimentos se impõe com vistas ao futuro: “Aconteceu, logo pode acontecer de novo; este é o ponto principal de tudo quanto temos a dizer” (LEVI, 2004, p. 172).

Em *Tempo e Narrativa*, Paul Ricoeur diz algo muito semelhante: “[t]alvez haja crimes que não devam ser esquecidos, vítimas cujo sofrimento grite menos por vingança do que por narrativa. Somente a vontade de não esquecer pode fazer com que esses crimes não ocorram nunca mais” (RICOEUR, 2010, p. 323).

Estabelecida a necessidade – ou, ainda, o dever – de testemunho, surge a questão de *se e como* narrar. Se o trauma é caracterizado por estar fora da linguagem, ou ainda por esconder a linguagem em uma cripta, se seu caráter verídico faz com que resista à metáforização e simbolização, como transformá-lo em texto? Supondo que essa dificuldade possa ser ultrapassada, surge também uma questão ética. Produzir literatura é empreender a estetização dos eventos narrados. Não seria mesmo imoral transformar tamanha dor em objeto estético

---

– e o *testimonio* latino-americano – surgido a partir da repressão política e das ditaduras militares e marcado por um caráter revolucionário. No entanto, pondera que existem semelhanças expressivas que não podem ser ignoradas. Para buscar um denominador comum sem deixar de reconhecer essas diferenças, sugere falar então de obras com “teor testemunhal”.

para o deleite do público? Estas são questões centrais que não podem ser contornadas no estudo de obras de teor testemunhal.

O aspecto ético também foi vislumbrado com presciência por Walter Benjamin. Em “Sobre o conceito de história”, escreveu: “Nunca houve um monumento à cultura que não fosse também um monumento à barbárie” (2011a, p. 225). O autor fala que o investigador historicista estabelece uma relação de empatia com o vencedor; os bens culturais do presente carregam uma história de horror e, por isso, a tarefa do materialista histórico é “escovar a história a contrapelo”, ver nas ruínas que se amontoam aos pés do anjo da história as catástrofes contidas no processo de transmissão da cultura.

Em 1949, à luz dos eventos da Segunda Guerra e da perseguição nazista aos judeus que culminou na Shoah, Adorno escreveu: “Escrever um poema após Auschwitz é um ato de *barbárie*, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas” (ADORNO, 1998, p. 26). À época, a frase causou polêmica e foi interpretada muito negativamente, como condenação pura e simples à cultura contemporânea. No entanto, refere-se à necessidade de uma mudança nas formas de tratar do mundo nas artes, à necessidade de colocá-las a serviço da memória e da justiça. Nas palavras de Jeanne Marie Gagnebin:

essa sentença ressalta muito mais a urgência de um pensamento não harmonizante, mas impiedosamente crítico, isto é, a necessidade da cultura como instância negativa e utópica contra sua degradação a uma máquina de entretenimento e esquecimento (esquecimento, sobretudo, do passado nazista recente nessa Alemanha em reconstrução) (2003, p. 99).

Considerando que o “indizível”, a “história impossível” dos sobreviventes não possa ser narrada apenas no sentido mais estrito do termo, linear e objetivamente, somos levados a outra questão: *quem* pode narrar? Se o testemunho é, como disse Levi, um discurso “em nome de terceiros” em que os sobreviventes falam em nome das verdadeiras testemunhas e se a hiperliteralidade dos eventos permite apenas um trabalho de memória que deforma e transforma os eventos no presente, na tentativa de “descriptar” o esquecido, quem pode dizer a *verdade*? Apenas o sobrevivente? Neste caso, é o sobrevivente capaz de lutar contra a “máquina de entretenimento e esquecimento” que resulta em tentativas de minimização dos eventos, negacionismo ou exploração sensacionalista do trauma alheio a partir de imagens borradas do passado que resistem a se traduzir em narrativa?

Como destaca João Camillo Penna, para constituir-se como tal, o testemunho depende de uma cadeia de autorização. Ele diz:



O protocolo do testemunho supõe um procedimento de *autorização*: sua origem oral autoriza-o, dando-lhe um formato documental de verdade; sua relação com um sujeito real autoriza-o como modelo comunitário; sua relação institucional (com o sistema universitário, intelectual, na figura do gestor, da editora, do grupo cultural ou político que se reclama do testemunho) autoriza-o como veículo político. Daí a impossibilidade de um testemunho apócrifo [...], o que simplesmente o converteria em ficção, e portanto não testemunho (PENNA, 2003, p. 322).

Por outro lado, em *Catástrofe e representação*, Seligmann-Silva fala em uma “nova ética da narrativa” que reconhece a impossibilidade de domínio total do passado traumático e, portanto, nota que apenas a passagem pela imaginação pode dar conta daquilo que escapa ao conceito. Para ele, as memórias fragmentadas do sobrevivente transcendem a verossimilhança (o indizível, o impossível, o que não se pode narrar) e, por isso, dependem da reformulação artística para que possam ser transmitidas (SELIGMANN-SILVA; NESTROWSKY, 2000, p. 384).

Assim, as obras de teor testemunhal tendem a colocar-se em um espaço ambíguo que implica simultânea necessidade de autorização – derivada do julgamento de se aquela pessoa é capaz de falar verdadeiramente sobre os eventos – e de elaboração artística, que implica algum nível de imaginação e ficcionalização. A questão da autorização se complica ainda mais se a noção de trauma for expandida para dar conta de situações em que o trauma de um sobrevivente afeta suas relações familiares ou, ainda, em que a experiência de colonização provocou cicatrizes profundas. Assim, considerando que o trauma pode ser intergeracional, transmitir-se ao longo de anos ou mesmo séculos, até onde se estende a autoridade testemunhal? A situação dos povos indígenas demonstra que mesmo depois de duas ou três gerações os efeitos da opressão podem ser sentidos profundamente.

No entanto, isto não é dizer que a matéria do testemunho possa ser apropriada por qualquer pessoa que acredite que, por viver na “era das catástrofes”, é de alguma maneira portadora da experiência e, por isso, pode ficcionalizá-la. Para entender os limites de autoridade do discurso e da estetização do trauma, é útil refletir sobre temas desenvolvidos por Seligmann-Silva em diferentes ensaios.

No capítulo introdutório de *História, Memória, Literatura*, no qual apresenta a questão da literatura do trauma, o autor reserva uma seção a questões éticas e estéticas envolvidas no testemunho. Parte de questões de recepção da literatura que remontam a Aristóteles, especialmente no que toca a verossimilhança<sup>61</sup>. De acordo com Aristóteles, “[d]eve-se

---

<sup>61</sup> Em *O local da diferença*, o autor inclui um texto chamado “Literatura, testemunho e tragédia: pensando algumas diferenças” em que discute de modo aprofundado os limites das relações entre tragédia e testemunho.

preferir o que é impossível, mas verossímil, ao que é possível, mas não persuasivo”. Seligmann-Silva associa esse princípio à *Arte poética* de Boileau, em que o autor diz que “o espírito não se emociona com o que ele não acredita” para dizer que os primeiros documentários produzidos no pós-guerra apresentavam imagens “reais demais” e, por isso, geravam descrédito nos espectadores. Assim, para evitar a “musealização” e a incredulidade em relação aos eventos, é necessário buscar uma “voz correta”. Esta passaria necessariamente pela leitura estética do passado e pela incorporação de elementos relacionados antes à ficção. Para o autor, isso é necessário porque o testemunho está ligado a uma modalidade de memória que busca “manter o passado ativo no *presente*” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 57).

No entanto, é justamente por sua presença esmagadora que essa estetização imaginativa é incompatível com o discurso pós-moderno desconstrucionista de que “só existem versões e nenhuma deve ter privilégio diante da outra” (ibidem, p. 25). Nesse sentido, “Literatura de testemunho: os limites entre a construção e a ficção” é ilustrativo.

Em verdade, o capítulo assim intitulado é uma coleção de três textos. No texto introdutório, o autor reflete sobre a ideia de que o texto sempre se constrói *après-coup* e afirma que isso é especialmente verdadeiro para obras de teor testemunhal. Com a impossibilidade de narração realista e total da cena traumática, esta fica apenas parcialmente simbolizada na escrita, restando ao leitor a tarefa de completá-la informado pelo contexto do “agora” em que ocorre a leitura. Assim, pode-se falar em uma *ética da representação*, que contraria tanto a ideia de que existe uma relação transparente em que o autor escreva um texto original e o leitor interprete o que ele “quis dizer” quanto o relativismo que diz que todas as leituras são possíveis.

O texto seguinte é uma crítica publicada em 29 de março de 1998 na revista *Cult*, na ocasião do lançamento da tradução de *Fragmentos: memórias de uma infância*, de Binjamin Wilkomirski. O livro é um testemunho da infância do autor que, a partir de uma memória estilhaçada, narra sua experiência de prisioneiro dos campos de concentração. Os principais traços do trauma estão presentes: sensação de não poder contar, a esmagadora realidade dos fatos e o testemunho que resiste à dor para dizer “Eu vi! Eu vi!”.

O único problema é que, meses mais tarde, revelou-se que o autor era um impostor. Assim, o texto tocante e humano que fora considerado “uma das mais impressionantes criações do gênero” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 113) ganha no *après-coup* um “teor amoral” que “beira o mau gosto” (ibidem, p. 116). Seligmann-Silva se opõe duramente ao posicionamento pós-moderno assumido na justificativa de Wilkomirski, de que não se pode distinguir claramente entre real e ficção e o leitor estava livre para decidir acreditar ou não.

Contraria também a opinião de James Young, renomado pesquisador de monumentos à memória do Holocausto, de que a obra não perdia, por isso, seu “valor literário”. Para Seligmann-Silva, a obra já não pode ser apreciada, pois o “triste saldo desse golpe literário” é o fornecimento de mais argumentos aos “revisionistas” e “negacionistas”, desrespeitando a memória das vítimas e a dor dos sobreviventes.

A reflexão sobre os limites da *ética da representação* e a participação do leitor na construção da obra testemunhal induz a reflexão sobre outro tema crucial do testemunho: a interlocução. Ninguém pode dar testemunho sem ser ouvido, e há diversas conjunturas que podem contribuir para o silenciamento das vítimas. Em “Memória, Esquecimento, Silêncio”, Michael Pollak discute justamente esse silêncio.

Quando há um contexto político opressor que impede a narração dessas memórias pelo medo, constitui-se uma memória subterrânea e oprimida que vem à tona em um momento de reforma política que coloca em crise o aparelho do partido e do Estado. Exemplo disso são os relatos que foram transmitidos de uma geração à outra em segredo até que, com a desestalinização da União Soviética puderam emergir e contrariar a memória oficial criada pelo Estado.

Para os sobreviventes da Shoah, o silêncio muitas vezes pareceu a única alternativa para que pudessem viver mais ou menos harmoniosamente em meio à sociedade que corroborou com seu sofrimento. Além disso, o testemunho foi muitas vezes inibido pela vergonha. Como destaca Pollak, muitas vítimas do Holocausto foram presas não por motivos políticos mas por “vergonha sexual” – incluindo desde o sexo entre arianos e judeus até a homossexualidade. Inibidos pela dificuldade de falar de temas tão íntimos e pela percepção de que a sociedade desaprovava sua conduta, muitos deixavam de falar. A vergonha era originada também pelo fato do Lager ser o que Levi chama de “zona cinzenta”. Muitos sobreviventes já sentiam vergonha simplesmente pelo privilégio da exceção, mas esta se exacerbava pelo fato de que muitos que sobreviveram o fizeram devido a privilégios recebidos por terem habilidades úteis aos nazistas ou por terem assumido postos em que colaboravam com os opressores no extermínio de seus pares. No momento da libertação, surgia ainda a percepção do aviltamento animalizante que tinham sofrido, e muitos se envergonhavam por não ter resistido, fugido ou preferido a morte a tal condição.

Supondo que sejam ultrapassadas as dificuldades de um contexto histórico desfavorável e da vergonha de sua posição, os sobreviventes encontram ainda dificuldades por perceberem que não encontrarão interlocutores. Levi relata que os SS se divertiam avisando os prisioneiros: “seja qual for o fim desta guerra, a guerra contra vocês nós ganhamos; ninguém

restará para dar testemunho, mas, mesmo que alguém escape, o mundo não lhe dará crédito” (LEVI, 2004, p. 9). Isso se refletia em um sonho recorrente entre muitos sobreviventes: o de que, ao voltar para casa, contavam todo o horror vivido a seus familiares e estes, sem dizer palavra, viravam-lhes as costas. A paradoxal inverossimilhança da profunda verdade que viveram pode impedir que muitos sobreviventes contem suas histórias.

Outra razão para o silêncio das vítimas é bem diferente da impossibilidade, vergonha ou falta de interlocução e está relacionada à resistência. Pollak utiliza o termo “memória enquadrada”, de Henry Rousso, para falar de memórias coletivas fortemente constituídas (memória oficial, memória nacional, etc.) com base em materiais históricos, documentos e testemunhos. Assim, o silêncio das vítimas dos campos de concentração pode ser interpretado como uma recusa em permitir que a experiência dessa situação limite seja integrada a qualquer forma de memória enquadrada. De acordo com o autor, esse sofrimento extremo exigiria “uma ancoragem numa memória muito geral, a da humanidade, uma memória que não dispõe nem de porta-voz nem de pessoal de enquadramento adequado” (POLLAK, 1989, p. 15).

Alguns teóricos do trauma dedicaram-se a analisar a questão também do ponto de vista do ouvinte. Se pensarmos nas questões éticas levantadas por Seligmann-Silva na discussão do romance *Fragmentos*, poderemos concluir que um dos traços marcantes na recepção de obras testemunhais é a exigência de um posicionamento moral por parte do leitor: ele deve estar disposto a ler/ouvir o testemunho partindo da premissa de que o narrador tem autoridade para testemunhar e dispondo-se a criar “uma empatia com a dor do que sofre, uma condenação do mal que estava na origem deste sofrimento e o empenho (moral) no sentido de que aquele mal não se repita mais (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 99). Também Dori Laub ressalta a disponibilidade do ouvinte para ouvir e criar uma relação de empatia como requisito para que se efetue o testemunho. Assim, fala em um “contrato de testemunho” em que o ouvinte se dispõe a colocar-se na posição da vítima e participar de sua dor. Isso seria particularmente difícil porque, ao dispor-se a conhecer o outro, o interlocutor acaba realizando um trabalho de autoconhecimento que pode trazer à tona sentimentos extremos (LAUB, 1992)<sup>62</sup>.

Para encerrar esta reflexão sobre experiência, memória, história, trauma e testemunho, cabe ponderar a necessidade de cautela. É certo que o ouvinte é fundamental para que o sobrevivente possa elaborar seu trama e, de algum modo, se livrar desse “fardo da memória”.

---

<sup>62</sup> Neste sentido, também é interessante remeter-se à discussão de Márcio Seligmann-Silva sobre os limites de aproximação entre testemunho e tragédia. Até que ponto ouvir o trauma do outro poderia ser entendido como uma experiência de catarse?

Também é justo dizer que ele se coloca em posição vulnerável ao ouvir tamanhos horrores, e que é apenas a sua genuína empatia que pode promover o fim maior dos relatos de testemunho: evitar que eventos malignos se repitam no futuro. Em última análise, contar e ouvir o trauma se resume a um exercício de humanidade: um trabalho de interlocução que busca resgatar o humano que parecia esquecido no momento do aviltamento das vítimas. É justamente por isso que a “isomorfia” com a posição da vítima de que fala Gabriele Schwab (2006) deve ser vista com cautela. Dispor-se a associar a dor do outro a algum sentimento semelhante vivido para buscar um princípio de entendimento é um gesto de humanidade; pretender dizer que entende perfeitamente o que o outro sofreu ou, ainda, posicionar-se como guia que pode explicar o sentido dos ocorridos para aquele que não compreende ultrapassa os limites éticos da posição do interlocutor. É essa apropriação da dor do outro que Seligmann-Silva condena no romance de Benjamin Wilkomirski; de certo modo, podemos dizer que empreendê-la é descumprir o contrato e, assim, invalidar a possibilidade de testemunho.

### 2.1.3 Tese: *survivance* como ética e estética da narrativa indígena

*He cried the relief he felt at finally seeing the pattern, the way all the stories fit together – the old stories, the war stories, their stories – to become the story that was being told. He was not crazy; he had never been crazy. He had only seen and heard the world as it was: no boundaries, only transitions through all distance and time.*  
(Ceremony, Leslie Marmon Silko)

Considerando o panorama apresentado na seção anterior, cabe agora verificar em que medida os conceitos se aplicam ou não à *survivance* indígena e determinar se essas obras podem ou não ser vistas como um ramo particular na história das obras de teor testemunhal, assim como a literatura de testemunho ligado à Shoah e ao *testimonio* decorrente das ditaduras militares latino-americanas. Para tanto, podemos iniciar pela definição de um conceito de “experiência” que seja aplicável às literaturas indígenas.

Walter Benjamin falava da existência de duas maneiras de absorver os fatos ocorridos ao longo de nossas vidas: a vivência (*Erlebnis*), de caráter particular e privado, e a experiência (*Erfahrung*), marcada pelo coletivo, por sua inserção no contínuo da tradição. Nesse sentido, podemos interpretar a colonização – especialmente no que tange ao sistema de *residential schooling* – como tentativa de ruptura do modo indígena de experimentar o mundo.

Como vimos, muitos povos indígenas da América do Norte, a despeito de sua diversidade, compartilham elementos culturais e visões de mundo. Entre eles, encontra-se a

noção de que todos os seres humanos e não humanos são dotados de espírito e que para vivermos plenamente em um mundo em constante processo de transformação, precisamos estar cientes de nosso papel como parte desse conjunto e agir com responsabilidade. Assim, todas as experiências vividas estão intimamente ligadas ao mundo natural, ao espaço geográfico em que ocorreram, e, embora vividas independentemente pelo indivíduo, devem ser compreendidas na relação com princípios e tradições tribais. Além disso, a própria maneira de entender e reagir a uma experiência envolve um posicionamento ético, um senso de responsabilidade em relação à comunidade. Embora haja experiências extremamente pessoais e frequentemente não compartilhadas com o grupo (por exemplo, a cerimônia de busca da visão), poderíamos dizer que, no sentido estrito, não existe para a concepção de mundo indígena o conceito de “vivência”. Na busca da visão, por exemplo, a pessoa pode receber dos espíritos uma visão para guiar seu futuro e para entender seu papel diante de suas relações. Assim, mesmo a experiência mais pessoal é vivida com base em lições tradicionais, em contato com o mundo natural e espiritual ao redor e informada por um sentimento de responsabilidade tribal e familiar.

Com a chegada dos colonizadores, a geografia ao redor foi rápida e profundamente alterada para muitas comunidades indígenas, impondo mudanças na forma das pessoas se relacionarem com o ambiente. Além disso, a circunscrição a reservas mudou o próprio funcionamento das comunidades, levando, por exemplo, à sedentarização de povos nômades e à reestruturação das comunidades.

Se isso tudo parecia desafiador, o projeto das *residential schools* exacerbou o apartamento em relação à tradição. Crianças retiradas de suas comunidades muito cedo – frequentemente aos cinco ou seis anos de idade – viam suas relações familiares e culturais interrompidas bruscamente. A perda do idioma em função de repressão e castigos era frequente, e mesmo relações afetivas menos profundas desapareciam de suas vidas.

Basil H. Johnston, autor de *Indian School Days*, conta como as *residential schools* podiam ser especialmente danosas às crianças menores:

Little outcasts they were, cast out of their communities, homes, families; motherless, fatherless, unwanted, unloved. They had nothing. What they needed was love. All they received was the assurance that Jesus loved them. But in their lives there was no love such as a child's spirit and heart yearn for[.] (...) They learned nothing of the outside world and its ways, learned nothing of the ways of families and the make-believe world of children (JOHNSTON, In: MCKEGNEY, 2007, p. x-xi).

Podemos ler na citação o que, para Johnston, significa ter “nada”. As crianças eram privadas de afeto, mas isto não era tudo; eram privadas também das possibilidades de aprender de e sobre o mundo, de entender sobre o funcionamento das famílias e sobre o poderoso mundo criativo que tinham dentro de si. Privar as crianças de relações familiares, comunitárias e geográficas é tentar impedir que experimentem o mundo do modo indígena. Privá-las do mundo imaginário e de relações afetivas é um esforço para evitar que se aprofundem em uma vivência particular de modo a ultrapassar a distância imposta pela escola e relacionar o evento vivido ao contínuo de sua história familiar e cultural. Assim, as *residential schools* podem ser interpretadas como um esforço para promover a ruptura entre experiência e vivência, empenhando-se para privar seus alunos da possibilidade de atingirem a primeira. Da mesma forma, as artes de *survivance* podem ser consideradas narrativas da falha dessa tentativa e evidência de um modo de experimentar o mundo de que a teoria de Benjamin não dá conta.

Benjamin constrói sua reflexão filosófica pensando somente no mundo europeu e nas produções culturais desse continente na “era de catástrofes” iniciada com a Primeira Guerra Mundial. Fundamenta o raciocínio desenvolvido em “Experiência e Pobreza” e “O Narrador” na premissa de que a forma antiga de narração (*storytelling*) está se extinguindo com o declínio da experiência e sendo substituída pelo romance, criado por um indivíduo solitário incapaz de aconselhar ou receber conselhos, com base em sua vivência.

Podemos pensar a experiência indígena desde a colonização também como a experiência de uma era de catástrofes. Nesse sentido, o declínio do *storytelling* faria sentido na medida em que boa parte da empresa colonial calcada no genocídio cultural teve o objetivo de enfraquecer e mesmo extinguir as expressões culturais tradicionais de que era parte integrante. Até certo ponto, o trauma da colonização de fato desafiou a transmissão de histórias, especialmente ao afastar as crianças de suas comunidades. No entanto, a vitalidade da tradição se prova cada vez mais na continuação das histórias e na multiplicação de modos de narrá-las e reinventá-las. A elas são adicionadas novas histórias que os criadores de histórias atuais imaginam para ajudar sua comunidade a compreender o mundo e a encontrar modos viáveis de se inserir nele de acordo com os princípios tradicionais.

Em paralelo com a teoria de Benjamin, este também resultou do choque traumático da colonização, especialmente do sistema de *residential schools*. No entanto, em vez de representar a decadência da experiência e do *storytelling*, na narrativa indígena (principalmente no romance) foi o modo encontrado por autores de não permitir o enfraquecimento da tradição e a ruptura do modo indígena de experimentar o mundo. Assim,

ao criarem obras de *survivance*, artistas indígenas recuperam ligações com a cultura tradicional impedidas pelas escolas e afirmam ligações familiares e comunitárias. Assim, demonstram que em sua visão de mundo não há espaço para divisões binárias entre experiência e vivência, assim como o *storytelling* e o romance não se colocam em choque, mas se colocam em continuidade como modos criativos de narrar o mundo. Os romances indígenas narram histórias ouvindo atentamente os conselhos de ancestrais e oferecem, sim, conselhos sobre como lidar com o mundo contemporâneo para seus leitores indígenas e não-indígenas. Assim, a ideia de que o romancista é solitário e incapaz de dar conselhos só se sustenta (inclusive em Benjamin) quando ele é apenas isso, e não *também* um narrador. Nos textos de Benjamin, podemos encontrar implícita a possibilidade de surgimento de novas formas de narração no contexto do romance, pelo engajamento da realidade através da imaginação criativa que, afinal, é o modo de experiência da tradição oral indígena. Lee Maracle explica:

Story becomes a means of intervention preventing humans from re-traversing dangerous and dehumanizing paths. Oratory<sup>63</sup>, then, is responsive. It challenges the state of being of the people who are being “storied up”. It is transformative. It pulls up the sort of characters who can best “story” the subject, the obstacles, and the characters, which impede transformation and/or freedom (In: KAMBOURELI, 2007, p. 60).

Como se percebe, tais conselhos não são dados na forma de um conjunto de mandamentos ou em uma clara moral da história. A forma de compreender e ensinar sobre o mundo é baseada em uma visão de mundo que não acredita em conceitos como verdade absoluta, conhecimento total ou superioridade de uma interpretação particular sobre outra. Johnston, por exemplo, nota que quando os Anishinaabeg dizem “*w’daeb-awae*” (é verdade), eles não estão apenas dizendo isso, mas fazendo uma proposição filosófica de que a pessoa manifesta sua voz e suas palavras até onde sua percepção e seu vocabulário permitem, e isso é o maior nível de precisão que ela pode atingir e que o ouvinte pode esperar (Johnston, 1998, p. 108). Além disso, conselhos não podem ser prescritivos porque no *storytelling* o interlocutor é um participante ativo. Como diz Maracle:

---

<sup>63</sup> Maracle prefere o termo oratória a “storytelling” ou “tradição oral”, porque acredita ser mais efetivo para evitar concepções errôneas que veem a tradição indígena como “a bunch of funny stories told by doddering old storytellers”. O termo inclui, além de histórias, áreas de conhecimento como história, sociologia, ciência política, conhecimento médico, aquacultura, horticultura, direito e ciência. Cf. Maracle, Lee. *Toward a National Literature*. In: *Across Cultures/Across Borders* Canadian Aboriginal and Native American Literatures. Peterborough: Broadview Press, 2009. p. 77-96.



Every story is a guide fleshed out by the listeners in their consideration of the future. Story impacts on the shape of the future the listener hears, and she or he completes the story from his or her own direction. The process of study must give listeners the option of determining the alteration of their personal conduct in an atmosphere of freedom. They must be free to make change in accordance with the limits of their character (In: KAMBOURELI, 2007, p. 66).

Como se percebe, o ouvinte/leitor tem o papel fundamental de, dentro de suas limitações, interpretar a história e encontrar nela as lições que parecem importantes sobre como alterar sua conduta no mundo. Desse ponto de vista, a experiência de histórias é, de fato, uma experiência do mundo real, pois envolve interções que têm como objetivo a continuidade cultural e a promoção de ações que garantam a sobrevivência e o bem-estar do indivíduo e da comunidade.

Assim, é possível argumentar que a crítica indígena nacionalista, que estuda narrativas indígenas a partir da especificidade tribal e de como as histórias e os meios de contá-las persistiram e mudaram com mudanças no mundo, prova que, para seus povos, não houve pobreza de experiências nem ameaça de fim da narração. Apesar de todas as dificuldades enfrentadas na “era de catástrofes” iniciada pela colonização, a tradição oral continua viva e é complementada por novas histórias e novas formas de narrar.

Ao falar das diferenças entre *storytelling* e romance, Benjamin destaca que este depende do livro como meio de propagação, sendo, portanto, de certo modo mais limitado que o *storytelling*. Para o romance indígena, isso também é verdade – ele não existe a não ser como livro. No entanto, o que Benjamin não explicita é que nem todas as formas de narração dependem da palavra oral. Assim, os romances de autores indígenas que se multiplicam desde a chamada *renaissance* são narrativas de *survivalance*. São obras que incorporam a sabedoria trágica derivada de situações históricas que não foram de sua escolha e exploram ativamente novas maneiras de narrar a sobrevivência indígena e a continuidade de sua tradição intelectual.

Além disso, Benjamin não explora a possibilidade de narração para além da palavra – seja ela oral ou escrita. Se considerarmos a tradição narrativa indígena como um todo, incluindo narrativas orais, pictóricas, expressas em música, dança e outras artes, perceberemos que não apenas o romance mas também outras artes indígena contemporânea são narrativas de experiência, relacionadas intimamente com a tradição e alteradas pelo choque da colonização e do projeto de genocídio cultural.

Nesse sentido, parece correto definir a colonização e as *residential schools* como trauma, situação-limite que resiste à elaboração. Em “The Comic Vision of Anishinaabe

Culture and Religion”, Lawrence W. Gross aponta algumas características que tornam o trauma histórico dos povos indígenas americanos especialmente profundo:

First, the stress is society-wide in nature. The stress does not simply involve a small segment of the population, as might be the case with combat veterans experiencing post-traumatic stress disorder. Instead, everyone in the culture is affected to one degree or another. Second, the stress strikes at both the personal and institutional levels. As such, some features are expressed in the lives of individual people. However, an apocalypse causes the collapse of societal institutions, which normally function to circumvent and/or minimize stress in the wake of a shock to a culture and assist in the recovery process (2002, p. 450).

No entanto, essa resistência à elaboração não se deve apenas ao fato do evento traumático causar um recalque ou encriptação. Neste caso, a perda da capacidade de elaborar se dá muito profundamente, porque o trauma inclui – além de abuso, violência e alienação – a supressão do idioma nativo. É comum ouvir relatos de sobreviventes de *residential schools* que afirmam ter passado toda sua infância nas escolas e, ainda assim, terem adquirido a capacidade de se comunicar adequadamente em língua inglesa apenas na adolescência. Para além disso, porém, a visão indígena do trauma apresenta algumas diferenças importantes em relação à tradição psicanalítica europeia.

Nos anos 1960, W. G. Niederland cunhou o termo “síndrome do sobrevivente” para referir-se aos traços que caracterizavam os sobreviventes de um trauma: “situação crônica de angústia e depressão, marcada por distúrbios de sono, pesadelos recorrentes, apatia, problemas somáticos, anestesia afetiva, ‘automatização do ego’, incapacidade de verbalizar a experiência traumática, culpa por ter sobrevivido e um trabalho de trauma que não é concluído” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 68). Desde então, quase todos os estudiosos do trauma identificaram no sobrevivente esse estado robótico de apatia causado pela cisão do evento traumático. Desde Freud, não se nega que para escapar do ciclo da neurose traumática, em que o evento reprimido sempre retorna, é necessário um trabalho de memória buscando sua perlaboração. Freud fala em “reparar um domínio da excitação” e buscar resolução e libertação do evento recalado para que ele deixe de retornar (ibidem, p. 67); Abraham e Torok apontam a necessidade de “introjetar” o evento traumático pela descriptação do segredo (ibidem, p. 69); Laub afirma que é necessário *contar* o trauma para *conhecê-lo* e, assim, libertar-se dos fantasmas do passado e ser capaz de viver a própria vida (LAUB, 1992, p. 63). Em suma, o trauma é uma cisão que robotiza o indivíduo e precisa ser elaborada para que ele possa voltar a viver uma vida plena e saudável.

Johnston fala de como foi dolorosa a experiência das *residential schools*, fala mesmo de “*wounds, scars, and blemished to heart, mind, and spirit that would never fully heal*” (JOHNSTON, In: MCKEGNEY, 2007, p. x). No entanto, se opõe de modo contundente à vitimização imposta pelo discurso das instituições que buscam revelar o legado das *residential schools* e lutar pelo pagamento de compensações a seus antigos alunos. Ele diz:

From my readings of newspapers and the reports in the bulletins sent to us by the Aboriginal Healing Foundation, we were all taken to be robots or automatons, quite incapable of realizing what a state we were in and not having sense enough to work out of the muck and slime that we had been pitched into, there to remain wallowing in self-pity, calling out for someone to throw a rope or to offer a hand to pull us out of the morass.

Some of us, lucky ones if you will, managed to claw our way out of this quagmire and to go on with life. We may not have done so saying “This is what happened to poor me” (...) Rather, it was from the heart and spirit that the will to get up and to go on came (JOHNSTON, In: MCKEGNEY, 2007, p. x).

Em suma, é justo observar que a experiência foi traumática; no entanto, a vitimização dessas pessoas como robôs incapazes, a medicalização de sua condição como “estresse pós-traumático”, vai contra aquilo em que acreditam. A implicação de que os sobreviventes das escolas foram “estragados” e precisam ter sua unidade e integridade reparada pelo trabalho do trauma serve, de acordo com Deborah L. Madsen às culturas de *dominance* de que fala Gerald Vizenor. De acordo com Madsen, “*this conceptualization [of trauma as fundamentally unknowable] identifies the fragmented and multiple subjectivity with trauma by implicitly positing the healed or surviving or posttraumatic self as unified, self-identical, coherent, and single*” (MADSEN, 2008, p. 64).

A identificação da normalidade como a reunificação do “eu” fragmentado não está de acordo com o modo de ver o mundo dos povos indígenas. Fala-se muito no poder de cura das histórias, mas deve-se entender que essa cura não se baseia na possibilidade (ou mesmo na desejabilidade) de retorno à unidade anterior. Para dar um exemplo, na história da morte do esquilo, uma pessoa que se sente distante da cultura de seus ancestrais busca reparar os laços imitando o modo como viviam. Isso tem uma consequência terrível, mas, com o uso dos meios adequados, pode propiciar a cura do sentimento de alienação e o reparo e fortalecimento das relações. Como ressalta Benjamin Burgess, a palavra Ojibwa para “ele está doente” traduz-se literalmente como “eles está fora de equilíbrio”. Assim, do ponto de vista da *survivance*, o sobrevivente é aquele consegue – por meio da imaginação, da transformação e da restauração de relações com a terra e com pessoas humanas e não humanas, – encontrar um equilíbrio entre as diversas forças que agem constantemente para mudar o mundo.

Outra diferença é o ponto de vista indígena a respeito do silêncio gerado pelo trauma. Enquanto as teorias psicanalíticas tendem a vê-lo como sintoma indubitável da doença, período de latência até que o evento recalçado retorne, o silêncio pode ser, diz Vizenor, uma sombra de *survivance*. Ele escreve, “[s]hadows and remembrance are the diffusion of light in silence, (...) as if our stories were shadows that rushed to that elusive union of shadows and light (VIZENOR, 1999, p. 65). Assim, os silêncios também podem conter palavras, lembranças. Nas sombras do silêncio, tanto quanto na luz das palavras, Vizenor percebe traços da presença indígena, as palavras não ditas ou indizíveis de suas relações. “*My father, grandmother, uncles, and other native ancestors were storiers, and my first literary audience is their presence in memory*” (VIZENOR, 2009, p. 33). Além de relações familiares, muitas outras se fazem presentes no silêncio que acompanha as palavras do autor:

I wrote in my first autobiographical essay for *Contemporary authors* that my “visions, scares and stories are traces of the unnamable”, that very countenance of oral stories and narratives. The native author must bear the eternal nature of the unnamable, the chance of names, the ironies of simulations and contested cultural histories, and create a sense of presence in stories, a sense of *survivance* over dominance and victimry (VIZENOR, 2009, p. 24).

O sentido de *survivance* que supera dominação e vitimização é um raio de luz, vitalidade e esperança indígena. Em suas sombras, porém, há muito mais: relações com o mundo espiritual (em Anishinaabemowin, *manitou*, a palavra que normalmente traduzimos como “espírito”, significa, mais literalmente, “mistério”), com a natureza, com a identidade recebida em um nome e com a imposição de novos nomes, histórias culturais que competem e se sobrepõem. Como exemplo, consideremos apenas a expressão “*countenance of oral stories and narratives*”. Vizenor afirma que, em seu processo de escrita, examina cuidadosamente cada palavra e todos os sentidos que pode assumir para depois combiná-las em textos abertos a múltiplas possibilidades de leitura. Entre as definições para a palavra *countenance*, revelam-se as seguintes possibilidades de leitura:

- 1) Comportamento: atitude indicativa de boa ou má fé; denota a intenção das histórias orais, o que elas desejam provocar.
- 2) Rosto: traços físicos que permitem identificar uma pessoa; refere-se metaforicamente ao fato de que as histórias são seres vivos, animados e com caráter distinto.
- 3) Semblante: aparência, podendo referir-se a uma expressão verdadeira ou fingida; indica as possibilidades imaginativas em uma história, os entrelaçamentos entre representação, invenção, simulação – em suma, a criatividade.

4) Posição: atitude que denota dignidade e princípios; as histórias, portanto, podem encarnar princípios indicativos de uma visão particular sobre o modo correto de se posicionar no mundo.

5) Crédito, estima: atitude assumida com o objetivo de fornecer apoio moral ou encorajamento; neste sentido, as histórias servem de impulso, estimulam à autoconfiança e à ação.

6) Compostura: serenidade e autocontrole; indica que as histórias e narrativas orais, mesmo diante de provações, resistiram, continuaram.

Assim, enquanto a palavra está aberta a diversas leituras, os silêncios no contexto que não delimitam o significado a uma das acepções dizem muito, pois permitem falar não só do que é característico das histórias, mas também indicar como elas agem diante de diversas situações. Assim, podemos pensar em situações em que as histórias mantiveram sua compostura, resistiram com dignidade ainda que sob diferentes semblantes para encorajar a continuidade física e cultural de um povo.

Ao falar de silêncios, um elemento da biografia de Gerald Vizenor é ilustrativo. Em 1936, quando Vizenor tinha apenas 20 meses de idade, seu pai foi assassinado em um crime até hoje não resolvido. A perda do pai e a incapacidade da mãe de criá-lo – tendo passado períodos com a avó e também em uma série de lares adotivos – tiveram impacto tão forte sobre ele que, quando criança, passou todo o terceiro ano da escola primária sem falar. Ao lembrar desse tempo, Vizenor não o considera inteiramente negativo; sente-se grato por sua condição não ter sido medicalizada e acredita que o fato de não ter sido forçado a passar pela “productive road of recitations and representations” foi fundamental para que desenvolvesse auto-conhecimento e liberdade criativa.

Assim como o trauma e o silêncio, a narração dos eventos traumáticos também difere pela perspectiva da *survivance*. Em primeiro lugar, a necessidade de contar não está relacionada a uma tentativa de “livrar-se do fardo da memória”, já que isso sequer é considerado possível. Seja por meio de silêncio ou narrativa, o essencial é que o indivíduo seja capaz de exercer sua criatividade, buscando elementos na tradição e no mundo alterado ao seu redor, para encontrar um novo ponto de equilíbrio.

O testemunho “em nome de terceiros” de que fala Primo Levi também não ocorre da mesma maneira. As narrativas de *survivance* têm o objetivo de afirmar uma “presença ativa”, a continuidade dos povos indígenas nos dias de hoje. Assim, seus sobreviventes podem falar pensando em outros além de si mesmo, mas jamais falam em nome de alguém que ficou no passado no sentido de expressar uma verdade absoluta sobre como aquela pessoa interpretou a

experiência. As vozes dos outros aparecem como traços que, nas sombras das palavras de uma pessoa, indicam sua presença. A respeito de seu pai, Vizenor escreve: “*My father writes by my hand in memory, his native blood and breath, my book, and my rest*” (VIZENOR, 2009, p. 33).

No entanto, o sentimento de responsabilidade com a comunidade também pode ser um estímulo para que o sobrevivente quebre seu silêncio. Johnston, conta que, quando soube que haveria reuniões em sua cidade para organizar um processo coletivo pedindo reparações ao governo em nome de antigos alunos da Spanish Residential School, não se sentiu inclinado a participar. No entanto, terminou por se juntar ao grupo e participar ativamente das reuniões. Ele diz:

For years I had laboured under the conviction that I was the only one to be debauched in Spanish Residential School. But during the course of the meetings of our negotiating team, of which I was now a member, I realized that the sexual degradation of students was far more widespread than I had imagined. My cynicism, which had been set off by Howard Skye back in 1968 and nurtured by my reading of history in the succeeding years, was exemplified by the question that I now asked about our keepers at residential school: “Is there anyone who wasn’t?” (JOHNSTON, In: MCKEGNEY, 2007, p. x).

Assim, do ponto de vista comunitário, a necessidade de contar pode vir da percepção de que a sua história pode fazer parte de uma conversa que reforça laços comunitários e ajuda cada indivíduo a ter força e coragem para superar a própria dor. No entanto, cabe observar que o autor é bastante crítico em relação à excessiva atenção dada pela mídia aos abusos sexuais perpetrados na escola.

Ele acredita que a falta de amor, os castigos humilhantes, a separação da família e a proibição de uso do idioma nativo foram igualmente ou mais traumáticos para os estudantes. Assim, de pouco vale a psicanálise sem a recuperação da autoestima, da ligação com sua herança cultural, com seu idioma, e o fortalecimento de laços familiares. Johnston diz sentir que está sendo explorado quando parece que tratam de sua experiência resumindo-a ao abuso.

*Indian School Days*, sua autobiografia, pode ser considerada uma obra de *survivance* justamente porque não dá excessiva atenção aos horrores sofridos. Como diz Sam McKegney:

*Indian School Days* refuses to overshadow or neglect the spirit of the boys at St. Peter Clavers by constructing them solely as victims of residential school social engineering. In fact, Johnston champions the sense of community created among the students as fertile consolation to the loss of traditional communities caused by residential school intervention (MCKEGNEY, 2007, p. 16).

Além do senso comunitário e da recusa à autopiedade como vítima de crueldades, Johnston exerce em seu romance outra modalidade fundamental da arte de *survivance*. Na literatura de testemunho, os relatos de sobreviventes consistem na tentativa de descrever os eventos que resistem à representação para que sejam conhecidos, incorporados à história e nunca mais repetidos. Na arte de *survivance*, luz e sombra têm igual importância; o trauma não narrado é tão importante quanto os sofrimentos relatados para que se afirme a presença ativa e forte dos povos indígenas nos dias de hoje. Escolher falar das *residential schools* do ponto de vista das relações comunitárias estabelecidas entre seus alunos e das lições de persistência aprendidas é um modo poderoso de mostrar que as pessoas que sobreviveram nada têm de frágeis robôs que precisam ser ajudados.

Ainda sobre a narração dos eventos traumáticos, nos casos em que esta ocorre, há uma perspectiva diferente na arte de *survivance*. Por acreditar que as histórias têm o poder de mudar o mundo, a narração do passado não é maneira de inscrevê-lo na história e evitar que o mal volte a ocorrer no futuro. O objetivo está no presente: efetivamente transformar a história com efeitos positivos sobre o mundo. Para compreender o significado de tal transformação, cabe lembrar das implicações de diferentes concepções de temporalidade. Como afirma Madsen:

Freud's theory of acting-out, like Caruth's theory of trauma's "belated temporality" presumes a linear relationship between past and present that permits the possibility of entrapment in a traumatic past. Postindian tricksters deconstruct the very opposition between past and present, defying linear thinking, just as they refuse the opposition between victim and aggressor (2008, p. 67).

Assim, rejeitar ativamente a posição de vítima e perceber os eventos do passado como parte integrante de quem somos no presente evita a noção de aprisionamento no trauma. Enfrentar o discurso de *dominance* com obras de *survivance* é negar a cura oferecida pelos psicanalistas e buscar a própria maneira – entre narrado e não narrado – de buscar restaurar o equilíbrio do mundo e, assim, inscrever sua presença de maneira criativa.

Considerando todas essas peculiaridades, pode-se estabelecer a *survivance* como característica específica dos parâmetros éticos e estéticos que orientam a narrativa indígena. Ela posiciona o indivíduo no presente, como agente autônomo e capaz de exercer escolhas guiadas pela própria percepção de sua responsabilidade como participante de uma cultura e de um povo. Além disso, desenvolve uma estética herdada da tradição oral, em que apenas histórias vivas, criadas, recriadas e transformadas com o passar do tempo fornecem espaço para o engajamento de seus ouvintes e leitores. Nas palavras e nos silêncios, na abertura do

texto, há um convite implícito para análise, escolha e ação autônoma para garantir uma sobrevivência plena, justiça e bem estar para a comunidade.

## 2.2 VERDADE, RECONCILIAÇÃO E SURVIVANCE: PERSPECTIVAS SOBRE A HISTÓRIA DAS *RESIDENTIAL SCHOOLS*

Embora tenha sido silenciada ou narrada do ponto de vista da mentalidade colonialista por muitos anos, pode-se dizer que desde a década de 1990 a história do *residential schooling* no Canadá vem sendo corrigida para que reflita mais precisamente o que essa política representou para os povos indígenas do país. Atualmente, pode-se dizer que as informações são abundantes, estando amplamente disponíveis para quem quiser conhecê-las.

No entanto, para os fins deste trabalho, é fundamental ressaltar a diferença que pode fazer quem seleciona as informações e a partir de qual perspectiva. Embora seja possível generalizar e dizer que, hoje em dia, ninguém nega o terrível erro que foram essas escolas, uma revisão crítica da história pode revelar importantes nuances sobre os eventos que se desenrolaram nos últimos séculos. Essas sutilezas estão na base do pensamento de Gerald Vizenor sobre a *survivance* e, portanto, revelam-se essenciais para o estudo dos artistas do *corpus*.

Assim, iniciaremos este subcapítulo pela apresentação de alguns momentos importantes na história canadense, especialmente no que toca à idealização e à consolidação do sistema de *residential schooling*. Nesta seção, trataremos da ideologia que levou à fundação dessas escolas e de suas principais características e apresentaremos alguns dados reveladores da extensão e intensidade de seus efeitos.

Em um segundo momento, discutiremos eventos iniciados no final do século XX para lidar com o legado histórico dessas escolas. Serão apresentados alguns dos principais marcos na mudança da história assimilativa das *residential schools*: pedidos de desculpas, processos legais, políticas de reparação e compensação e diferentes modos de reconhecer e lidar com o trauma ainda muito presente em comunidades indígenas do Canadá.

Por fim, passaremos a uma discussão da importância e dos limites dessas políticas e estratégias de cura, culminando em uma reflexão sobre o papel que as artes podem ter na contemporaneidade.

Muitos avanços ocorreram nos últimos quinze anos, e é possível afirmar que, desde o choque da colonização, talvez este seja o momento em que os povos indígenas estejam mais bem equipados para lidar com os efeitos do contato com o colonizador. Diversas redes de



apoio se formaram desde a fundação da Aboriginal Healing Foundation e, de modo geral, elas parecem bastante bem-sucedidas. No entanto, cabe lembrar que o trauma coletivo tem, para cada indivíduo, particularidades e conotações muito pessoais, tornando o processo de cura muitas vezes lento e desafiador.

Nesse sentido, quanto mais variadas as formas de abordar o trauma, maior se torna o potencial de cura. O objetivo principal deste capítulo é, portanto, mostrar a contribuição real que as artes podem adicionar a revisões históricas e políticas para lidar com o legado das *residential schools*. Como veremos, o ponto de vista criativo adotado por artistas para lidar com o trauma pode dar continuidade ao modo tradicional indígena de pensar sobre história e memória pessoal e, assim, efetivamente contribuir para a *survivance* indígena de modo distinto e altamente produtivo.

### **2.2.1 História: a colonização das Américas e o sistema de *residential schooling* na América do Norte**

A primeira observação importante a se fazer é que a história originadora do legado das *residential schools* não começou no século XIX, com a inauguração de escolas, mas muito antes, com a chegada dos colonizadores. As *residential schools* fazem parte de uma história de dominação iniciada no século XVI e compreendê-las passa necessariamente pelo entendimento desta conexão.

A história da conquista das Américas por potências europeias é também a história de sucessivas tentativas de supressão dos povos indígenas. Assim, entender o trauma das *residential schools* é entender o papel que cumpriram nessa história. É assim que ela começa:

Presently they saw naked people, and the Admiral [Columbus] went ashore in the armed ship's boat with the royal standard displayed. So did the captains of the Pinta and Nina... in their boats, with the banners of the Expedition, on which were depicted a green cross with an F on one arm and a Y on the other, and over each his or her crown. And, all having rendered thanks to Our Lord kneeling on the ground, embracing it with tears of joy for the immensurable mercy of having reached it, the Admiral rose, and gave this island the name of San Salvador. Thereupon he summoned to him the two captains, Rodrigo de Escobedo secretary of the armada and Rodrigo Sánchez of Segovia, and all others who came ashore, as witnesses; and in the presence of many natives of that land assembled together, took possession of that island in the name of the Catholic Sovereigns with appropriate words and ceremony (MORISON apud WESLEY-ESQUIMAUX; SMOLEWSKI, 2004:, p. 11)

Desde que Colombo e seus capitães viram os nativos nus, agradeceram a Deus pela dádiva, nomearam as terras em que aportavam e, diante de testemunhas que incluíam “muitos nativos daquela terra”, “tomaram posse” da ilha com “palavras e cerimônia adequadas”, a história das Américas é marcada pela tentativa de obliteração dos povos indígenas. Afinal, essa seria a única maneira de se declarar dono de uma terra diante de seus habitantes nativos com tanta naturalidade.

No início, as populações indígenas não se rebelaram ou se sentiram ameaçadas, reagindo normalmente com curiosidade e abertura, pelo simples motivo de que não estavam cientes do projeto de colonização. Aliás, embora disputas por territórios não fossem incomuns, é justo dizer que mesmo os conceitos de colonização e assimilação – baseados em premissas como superioridade racial, eleição divina e progresso – lhes eram absolutamente alheios.

Imaginar a possibilidade de revolta ou insurgência contra os colonizadores torna-se fútil quando lembramos os resultados imediatos da chegada dos colonizadores: em 1493, ocorreu em San Salvador a primeira *epidemia* de gripe, que dizimou a população da ilha e de sua vizinha, a Ilha Hispaniola. Estima-se que, em 1530, a população que era de 8 a 10 milhões de habitantes no momento do primeiro contato houvesse sido reduzida a cerca de 28.000 pessoas (COOK, 1998). Em 1550, os povos indígenas dessas ilhas haviam sido completamente dizimados, vítimas de sucessivas *epidemias* de gripe e varíola, batalhas, escravidão e genocídio.

Desde então, sucessivas epidemias de sarampo, varíola, gripe, febre tifóide e tifo tiraram as vidas de milhões de indígenas nas Américas. Estimativas de números exatos variam muito e, de fato, é impossível precisar as populações anteriores ao contato e suas taxas de mortalidade. No entanto, Henry Dobyns estima que, em 1918, de 90 a 95% das populações indígenas das Américas haviam desaparecido. Além de doenças e guerras, a fome foi causadora de muitas mortes, em associação com a perda de territórios e fontes de subsistência. Além disso, o desespero causado por essas condições levou muitos grupos a cometer suicídio, infanticídio e fez com que mulheres optassem por deixar de ter filhos (COOK, 1998).

Na América do Norte, os efeitos do contato parecem não ter sido tão severos quanto em outras partes, o que não significa que tenham sido algo menos que alarmantes. As missões jesuíticas francesas começaram a se espalhar pela América do Norte no século XVII, e acredita-se que uma série de epidemias entre 1634 e 1640 tenha tirado a vida de cerca de 70% dos povos indígenas locais. A essas doenças epidêmicas, associavam-se doenças crônicas (tuberculose, pneumonia, disenteria, doenças venéreas etc.), fome, guerras e instabilidade

social e territorial. Além disso, cabe lembrar que não recebiam muita ajuda para lidar com esses problemas, pois de modo geral seu desaparecimento era bem-vindo, sendo recebido como uma forma de livrar as terras norte-americanas do “problema indígena” que poderia vir a dificultar sua utilização pelos colonos. No século XVIII, as mortes continuaram, exacerbadas por guerras entre europeus, “novos americanos” e povos indígenas. De acordo com o censo estadunidense de 1984, relatos históricos apontavam que, desde 1775, mais de 8.500 índios haviam morrido nas chamadas “Indian wars”. Porém, os dados estariam incorretos, pois incluíam apenas alguns dos mais de 40 combates, podendo ser corrigidos para 30.000. Além disso, destacava:

The actual number of killed and wounded Indians must be very much greater than the number given, as they conceal, where possible, their actual loss in battle, and carry their killed and wounded off and secrete them... **fifty percent additional** would be a safe estimate to add to the numbers given (THORNTON apud WESLEY-ESQUIMAUX, SMOLEWSKI, 2004, p. 21, grifos do autor)

Em uma nota positiva nessa história de horror, Wesley-Esquimaux & Smolewski destacam a importância de dois ciclos de *Ghost Dances* que tiveram lugar nos Estados Unidos em 1860 (com duração de 10 anos) e em 1889 (com duração de dois anos). As autoras apontam esses eventos como verdadeiros atos de resistência contra o desaparecimento de suas populações e ação efetiva para promover seu retorno, pois eram motivadas por visões do Criador e profetizavam o retorno dos mortos para repovoar a terra (WESLEY-ESQUIMAUX; SMOLEWSKI, 2004, p. 22). As autoras destacam também o potencial curativo dessas danças, pois permitiam que os remanescentes de diferentes povos indígenas compartilhassem sua dor, seus lamentos e, assim, fortalecessem laços de fraternidade que se encontravam muito frágeis depois da perda de tantos entes queridos. Nesse sentido, as *Ghost Dances* foram exemplos pioneiros de uma arte de *survivance* gerada pelo trauma da colonização, antecedendo a sedimentação do sistema de *residential schooling* nos Estados Unidos e no Canadá.

Foi em grande medida contra esse tipo de arte de *survivance* que as escolas internas afastadas de comunidades foram consideradas necessárias. No século XIX, a taxa de mortalidade entre populações indígenas ainda era elevada devido às condições de vida precárias, mas, de modo geral, essas populações tinham encontrado alguma estabilidade. Não havia mais guerras, o acesso a tratamentos de saúde era mais amplo, e as comunidades em reservas iam encontrando modos de manter suas tradições e fortalecer laços comunitários e familiares. Também foi nessa época que se difundiram entre os governantes norte-americanos ideias “humanistas” que julgavam cruel o extermínio de outros seres humanos e postulavam

que a melhor forma de lidar com a barbárie era oferecer ajuda aos povos primitivos para que evoluíssem e se tornassem parte da sociedade, adquirindo competências linguísticas e profissionais que os inserissem no mercado de trabalho.

Ações nesse sentido surgiram no Canadá ainda na primeira metade do século XIX. A primeira *residential school* – Mohawk Indian Residential School – foi fundada em 1831. Em 1842, a Bagot Commission foi formada para definir uma estratégia coerente para as políticas imperiais. Em seu relatório de 1844, a comissão apresentou recomendações que foram postas em prática ao longo das décadas seguintes: em 1857, o *Gradual Civilization Act* estabeleceu novas regras que revogavam o *status* de indígena de mulheres casadas com não-indígenas e crianças adotadas por famílias não-indígenas, visando a acelerar sua assimilação; em 1860, o *Indian Lands Act* estabeleceu um sistema de concessão de terras em reservas que objetivava estimular a adoção do sistema de propriedade colonial; em 1867, o Canadá foi constituído como Confederação, e o *Constitution Act* determinou autoridade federal sobre questões ligadas a povos e terras indígenas.

Com o passar do tempo, leis cada vez mais restritivas foram sendo aprovadas sobre direitos indígenas no que dizia respeito a propriedade e venda de terras, práticas culturais, comércio e mesmo livre circulação fora da reserva. No entanto, podemos argumentar que a recomendação da Bagot Commission que atingiu maior eficácia na assimilação dos povos indígenas foi a de que se criassem escolas internas para crianças indígenas com o objetivo de afastá-las da influência dos pais. Em decorrência dessa recomendação, entre 1850 e 1860 a educação de crianças indígenas como modo mais efetivo de assimilação se estabeleceu como política oficial. Sua consolidação definitiva foi baseada em recomendações de um relatório que ficou conhecido como *Davin Report*.

Em 1879, Nicholas Flood Davin foi encarregado pelo Primeiro Ministro John A. Macdonald de realizar um estudo sobre as escolas de educação profissionalizante para crianças indígenas (*industrial training schools*) dos Estados Unidos.<sup>64</sup> O relatório sugeria que a melhor maneira de lidar com o “*Indian Problem*” era seguir o modelo das *boarding schools* estadunidenses, localizadas fora das reservas e dirigidas pela Igreja<sup>65</sup> para evitar qualquer possibilidade de influência das práticas culturais tradicionais e acelerar o processo de assimilação. Essa política de “civilização agressiva” (*aggressive civilization*) pode ser

---

<sup>64</sup> Note-se o quanto, desde o início da colonização, as políticas estadunidenses e canadenses em relação a povos indígenas se parecem e influenciam. No mesmo ano de 1879, o Capitão Richard Pratt inaugurou a primeira *boarding school* estadunidense, em cujo modelo as escolas dos Estados Unidos e Canadá foram baseadas.

<sup>65</sup> As quatro principais Igrejas estabelecidas na América do Norte participaram desta política, assumindo responsabilidade sobre a administração das escolas: Anglicana, Católica Romana, Presbiteriana e Metodista.

caracterizada pelas declarações feitas pelo General Milroy, em 1883: ao defender a criação de *residential schools* fora das reservas, o General disse que “*Indian children can absorb nothing from their ignorant parents but barbarism*” e defendeu esse sistema por ser projetado para produzir nas crianças indígenas “*horror of Savages and their filth*” (ABORIGINAL HEALING FOUNDATION, 2005).

Os fundos destinados a essas escolas eram insuficientes para suprir as necessidades básicas de seus alunos, e desde os primeiros anos da implantação das escolas se percebiam deficiências graves na qualidade de vida proporcionada. No início do século XX, doenças, fome e superlotação eram problemas evidentes que resultavam em um grande número de óbitos. P. H. Bryce, chefe de medicina do Indian Affairs Department, produziu um relatório que estimava a taxa de mortalidade nas escolas indígenas entre 15 e 24 por cento, observando ainda que o número chegava a 42% quando se tomavam em conta as crianças enviadas para morrer em casa assim que suas doenças eram detectadas. Observou ainda que a negligência do Departamento o deixava “*within unpleasant nearness to the charge of manslaughter*”. Na mesma época, o contador do Departamento relatou que a instrução era que as escolas fossem construídas da maneira mais barata possível, o que certamente colaborava para a má qualidade de vida e alta mortalidade em suas dependências.

No entanto, essas revelações não produziam efeitos. Em 1918, o Superintendente do Indian Affairs Department, Duncan Campbell Scott disse a Arthur Meighen (político que dois anos mais tarde viria a se tornar Primeiro Ministro) que as construções das escolas eram “*undoubtedly chargeable with a very high death rate among the pupils*” (apud ABORIGINAL HEALING FOUNDATION, 2005, p. 3)<sup>66</sup>. De fato, a situação já era conhecida e aceita por Scott há pelo menos oito anos, pois em uma carta de 1910 havia escrito:

It is readily acknowledged that Indian children lose their natural resistance to illness by habituating so closely in the residential schools, and that they die at a much higher rate than in their villages. But this alone does not justify a change in the policy of this Department, which is geared towards a final solution of our Indian Problem (apud ABORIGINAL HEALING FOUNDATION, 2005, p. 3).

Além dos problemas de infra-estrutura e qualidade de vida, punições humilhantes e diversas formas de abusos eram comuns nessas escolas. Testemunhos de sobreviventes

---

<sup>66</sup> Em 1948, o Superintendente de Fort Vermillion lançou uma campanha contra as *residential schools* afirmando: “If I were appointed by the Dominion Government for the express purpose of spreading tuberculosis, there is nothing finer in existence than the average Indian Residential School” (Milloy, 2006: 262). Ou seja: ao longo dos anos, aqueles que estavam encarregados de controlar as escolas mais de perto periodicamente fizeram denúncias e recomendaram o fechamento das escolas. Era parte da política aceitar as perdas como um mal necessário no processo “civilizatório”.

relatam uma lista que inclui sequestro, abuso sexual, espancamentos, agulhas atravessadas em suas línguas como punição por usarem o idioma nativo, obrigação do uso de roupas de baixo sujas sobre as cabeças e lençóis com urina ao redor do corpo para que todos vissem que haviam se sujado, ter o rosto esfregado sobre excrementos humanos, ser obrigado a comer comida estragada ou com larvas, ficar nu diante de todos os outros alunos, ficar de pé sobre duas ou uma perna por diversas horas, imersão em água gelada, ter seus cabelos arrancados, uso de alunos em experimentos médicos, contenção ou confinamento em armários sem água ou comida, aplicação de choques elétricos, trabalhos forçados, dormir ou andar de pés descalços na rua durante o inverno.

Embora hoje se saiba que essas escolas tiveram efeitos devastadores sobre indivíduos e comunidades indígenas, há ainda tentativas de mitigar o discurso e buscar entender que nem tudo era negativo a respeito dessas escolas e que muitas delas acreditavam genuinamente estar trabalhando para o bem dessas crianças. Em resposta a isso, *The Healing Continues*, uma revista publicada pela Aboriginal Healing Foundation em 2005, apresenta cinco mitos a respeito das *residential schools* e os desmente.

O primeiro deles é que as comunidades indígenas haviam pedido ao governo federal que criasse essas escolas. De fato, muitos desejavam que suas crianças recebessem oportunidades de educação, mas jamais solicitaram que estas ocorressem fora das reservas e afastadas dos pais. Esta foi uma escolha deliberada do governo para os fins de assimilação e distanciamento das culturas tradicionais. O segundo mito é o de que as escolas tinham “boa intenção”; alguns professores eram generosos e bem-intencionados, mas isso de modo algum deve eximir os idealizadores das *residential schools* da culpa, pois estas tinham objetivos claros de acabar com as culturas indígenas e obrigavam a frequentá-las mesmo aqueles que não o desejavam, muitas vezes mediante força policial. Além disso, o nível educacional oferecido era extremamente baixo, e muitos alunos sequer chegavam a ser alfabetizados nos oito ou até mesmo dez anos que passavam nessas escolas.<sup>67</sup> Outra concepção falsa é a de que poucas crianças indígenas foram educadas em *residential schools*. Dados apontam que no início do século XX cerca de 1/6 das crianças indígenas estavam matriculadas nessas escolas e que, em 1940, 8.000 crianças – a metade da população indígena em idade escolar – estavam matriculadas em *residential schools*. Por fim, a ideia de que esse sistema educacional faz parte de um passado remoto é confrontada pelo fato de que a última delas encerrou suas

---

<sup>67</sup> Estimativas de 1930 apontam que apenas 3% dos alunos de *residential schools* conseguiam passar do sexto ano.

atividades em 1996<sup>68</sup>. Ademais, no ano de 2005, havia cerca de 87.000 antigos alunos de *residential schools* vivendo no Canadá.

O último mito – e talvez aquele cuja dissolução seja mais importante para que haja um processo de cura e reconciliação efetivo – é o de que ninguém sabia dos abusos que ocorriam nas *residential schools*. Em 1922, após ser demitido por confrontar o sistema, P. H. Bryce enviou seu relatório para a imprensa, e este foi publicado no jornal *The Montreal Star* e na revista *Saturday Night Magazine*, sem causar muita comoção. Portanto, é necessário que se reconheça que a sociedade canadense como um todo corroborou com essas políticas e colaborou para que elas fossem mantidas por tantos anos.

Para concluir, é necessário esclarecer que enfatizar a culpabilidade do sistema não é dizer que nada de positivo possa ter surgido da experiência. Muitos sobreviventes relatam que formaram laços de amizade nas escolas, que tiveram professores generosos e que aprenderam habilidades que, mais tarde, puderam usar para seu desenvolvimento pessoal e profissional. O que devemos perceber é que o estabelecimento do sistema, seus objetivos declarados de “suprimir por persuasão moral” as “mais revoltantes cerimônias” indígenas e “garantir tanto quanto possível que não retornem ao modo de vida não civilizado”<sup>69</sup> (THOMAS, 2003, p. 22-3) eram, em si, uma violência injustificável. É direito apenas dos sobreviventes apontar qualquer benefício que as *residential schools* por acaso tenham gerado em suas vidas.

### 2.2.2 Memória: testemunho de sobreviventes e memória oficial

Apesar de informações sobre as precárias condições de vida e os abusos cometidos em *residential schools* estarem disponíveis desde os anos 1920, foi apenas no final dos anos 1980 que elas começaram a, lentamente, ganhar espaço nos meios de comunicação e repercussão na sociedade canadense. Em dezembro de 1992, Grand Chief Edward John entregou ao Ministro da Justiça Kim Campbell uma declaração redigida e aprovada pelos Chefes e Líderes das Primeiras Nações da Colúmbia Britânica. A declaração dizia:

the federal government established the system of Indian residential schools which was operated by various church denominations. Therefore, both the federal government and churches must be held accountable for the pain inflicted upon our people. We are hurt, devastated and outraged. The effect of the Indian residential

<sup>68</sup> Embora a última escola tenha fechado em 1996, nos anos 1960 e 1970 surgiram recomendações para que fossem extintas ou passadas para o controle dos bandos – denominação usada no Canadá para tribo. Em 1970, a Blue Quills Residential School foi a primeira a ser efetivamente passada para o controle indígena.

<sup>69</sup> Expressões utilizadas pelo Superintendente Interino do Department of Indian Affairs Hayter Reed em seu relatório anual de 1897.

school system is like a disease ripping through our communities (MILLOY, 2006, p. 295).

Outras declarações semelhantes foram entregues a representantes do governo e publicadas ao longo dos anos 1990. Embora se referissem à situação geral de degradação nas *residential schools* e aos efeitos que tiveram nas comunidades – descritos como verdadeiras doenças contagiosas –, as declarações inicialmente receberam atenção da sociedade e do governo sobretudo no que tocava a abusos sexuais.

Mesmo com o reconhecimento desses fatos lamentáveis, muitas respostas do governo continham um aspecto escusatório: “*The sad thing is that we did not know it was occurring. Students were too reticent to come forward. And it now appears that the school staff likely did not know, and if they did, the morality of the day dictated that they, too, remained silent*”, disse o diretor do Departamento de educação da Colúmbia Britânica em resposta às revelações de abuso (MILLOY, 2006, p. 297). Ou seja, o lamento não é pelo governo ter oferecido o ambiente propício para tais abusos e sim porque não se sabia desses casos. Mais do que isso, a culpa por não se saber dos abusos recai principalmente sobre as crianças indígenas que eram “muito reticentes” em denunciar. Afinal, se algum dos responsáveis pela guarda dessas crianças sabia, este não poderia trazer os fatos a público em função da “moralidade da época”.

Assim, mesmo quando se começou a reconhecer oficialmente que as escolas criadas pelo governo para crianças indígenas haviam permitido que atrocidades fossem cometidas, subjazia ao discurso um tom de isenção da culpa. Por isso, nos primeiros anos da década de 1990, as principais ações para lidar com o trauma das *residential schools* e seus efeitos sobre indivíduos, famílias e comunidades indígenas dependeram da coragem de alguns homens e mulheres para expor suas histórias dolorosas e, desse modo, incentivar outros a se juntarem ao diálogo e para evidenciar, cada vez mais, que os abusos não eram fatos isolados.

Em 1991, Phil Fontaine foi um dos primeiros a falar publicamente sobre os abusos sofridos. Em referência às altas taxas de suicídio em comunidades indígenas, afirmou que o fazia “*to stop our people from killing themselves*” (apud MCKEGNEY, 2007, p. 4). No mesmo ano, o Cariboo Tribal Council publicou o documento *Impact of the Residential School*, substanciando a denúncia<sup>70</sup>.

---

<sup>70</sup> Os números, é claro, variavam de escola para escola e dependiam de relatos de ex-alunos que nem sempre estavam dispostos ou em condições de falar abertamente sobre o assunto. No entanto, verificou-se que os casos de abuso sexual eram bastante comuns, chegando a afetar 100% dos alunos de algumas escolas.



A sensação de não estar sozinho ajudava a superar a vergonha, reconhecer que – mesmo quando pareciam engajar-se voluntariamente em relações sexuais com funcionários das escolas – estavam sob extrema dominação física e psicológica e – por se sentirem acolhidos e compreendidos por outros membros da comunidade – superar o distanciamento social e afetivo desenvolvido em consequência do trauma. Nesse sentido, a formação de círculos de cura para compartilhamento mútuo e espontâneo de experiências foi de extrema importância.

A primeira Igreja a se desculpar formalmente pela mentalidade colonizadora e eurocêntrica assumida foi a United Church of Canada, em 1986. A declaração assinada pelo Reverendo Robert Smith reconhecia a riqueza do entendimento que as Primeiras Nações tinham da Criação e reconhecia os danos causados pela atitude assumida: “*We tried to make you be like us and in so doing we helped to destroy the vision that made you what you were. As a result, you, and we, are poorer and the image of the Creator in us is twisted, blurred, and we are not what we are meant by God to be*” (YOUNGING et al., 2009, p. 373).<sup>71</sup> Em 1991, a Igreja Oblates of Mary Immaculate publicou um pedido de desculpas que ressaltava a importância e o simbolismo de fazê-lo às vésperas do aniversário de 500 anos da chegada de Colombo e afirmava estar se desculpendo “*for the existence of the schools themselves*” (YOUNGING et al., 2009, p. 378). Em 1993 e 1994, as Igrejas Anglicana e Presbiteriana emitiram pedidos de desculpas em tom similar.

Nos anos seguintes, denúncias públicas, litígios na justiça, documentos e relatórios formaram um contexto de difusão de informações sobre os abusos ocorridos nas escolas. Em 1995, Arthur Henry Plint, antigo supervisor de uma *residential school*, foi o primeiro réu a se declarar culpado e ser condenado por abusos sexuais cometidos contra alunos. No entanto, o governo ainda não assumia calramente sua culpa, e a difusão pela imprensa em grande medida se limitava a testemunhos de abuso sexual que, por vezes, beiravam o sensacionalismo.

O reconhecimento oficial do impacto profundo causado pelas escolas na vida de sobreviventes e, conseqüentemente, de seus familiares e de outros membros da comunidade resultou, em grande parte, do relatório da Royal Commission on Aboriginal Peoples (RCAP), publicado em 1996. A RCAP fora criada em 1991 com o intuito de investigar a história do relacionamento entre povos indígenas e o Governo do Canadá, a fim de propor soluções e bases éticas para o estabelecimento de relações mais justas e respeitadas. Em seu relatório, a comissão dedicou um capítulo às *residential schools*, destacando o perigo inerente a governos

---

<sup>71</sup> Em 1998, a mesma Igreja publicaria um pedido de desculpas mais longo e específico em relação à participação no sistema de *residential schooling*.

que se deixam guiar por falsas premissas de superioridade racial e/ou civilizacional e o papel da sociedade canadense como um todo:

No segment of our research aroused more outrage and shame than the story of the residential schools. (...) [T]he incredible damage – loss of life, denigration of culture, destruction of self-respect and self-esteem, rupture of families, impact of these traumas in succeeding generations, and the enormity of the cultural triumphalism that lay behind the enterprise – will deeply disturb anyone who allows this story to see into their consciousness and recognizes that these policies and deeds were perpetrated by Canadians no better or worse intentioned, no better or worse educated than we are today. This episode reveals what has been demonstrated repeatedly in the subsequent events of this century: the capacity of powerful but grievously false premises to take over public institutions and render them powerless to mount effective resistance. It is also evidence of the capacity of democratic populations to tolerate moral enormities in their midst (ROYAL COMMISSION ON ABORIGINAL PEOPLES, 1996, p. 601-602).

Em sua conclusão, a RCAP recomendava a provisão de fundos e meios para a realização de inquéritos públicos, coleta e disponibilização de documentos e medidas educacionais para informar a população canadense a respeito desse capítulo da história do país. Além disso, destacava a necessidade premente de um pedido de desculpas que não apenas apresentasse disponibilidade judicial e institucional para ajudar os sobreviventes agora, mas que também reconhecesse que o local de constituição do legado das *residential schools* foi justamente a instituição:

The government has refused to apologize or to institute a special public inquiry and instead wishes to concentrate on the 'now' of the problem, the 'savage' sick and in need of psychological salvation. This is an attempt to efface the 'then', the history of the system, which, if it were considered, would inevitably turn the light of inquiry back onto the source of that contagion — on the 'civilized' — on Canadian society and Christian evangelism and on the racist policies of its institutional expressions in church, government and bureaucracy. Those are the sites that produced the residential school system. In thought and deed this system was an act of profound cruelty, rooted in non-Aboriginal pride and intolerance and in the certitude and insularity of purported cultural superiority (MILLOY, 1999, p. 302 ).

Em outras palavras, a recomendação era que, além de assumir a responsabilidade de lidar com efeitos no presente, o governo reconhecesse sua culpa no passado. O primeiro passo nesse sentido ocorreu em 1998, com o *Statement of Reconciliation*. A declaração do governo primeiramente esclarece que não é uma tentativa de mudar o passado, visando apenas a reconhecer o impacto negativo de decisões tomadas no passado. Lamenta atitudes de superioridade racial e cultural que fragilizaram identidade, idiomas, culturas e práticas espirituais indígenas e demonstra admiração pela persistência desses povos.

Particularmente a respeito do sistema de *residential schooling*, o texto inclui os seguintes parágrafos:

*This system separated many children from their families and communities and prevented them from speaking their own languages and from learning about their heritage and cultures. In the worst cases, it left legacies of personal pain and distress that continue to reverberate in Aboriginal communities to this day. Tragically, some children were victims of physical and sexual abuse.*

*The Government of Canada acknowledges the role it played in the development and administration of these schools. Particularly to those individuals who experienced the tragedy of sexual and physical abuse at residential schools, and who have carried this burden believing that in some way they must be responsible, we wish to emphasize that what you experienced was not your fault and should never have happened. To those of you who suffered this tragedy, we are deeply sorry (YOUNGING at al., 2009, p. 354, grifo meu)*

A declaração, que culmina com uma proposta de trabalho conjunto para cura e reconciliação, é um avanço por reconhecer danos causados por políticas colonizadoras que vão muito além de abusos sexuais. Por outro lado, este que era para ser um pedido de desculpas formal chama atenção por adotar discurso que minimiza o impacto das escolas e a culpa do governo.

O sujeito da ação é “o sistema”, não “nós” ou “o Governo do Canadá”; este reconhece apenas “seu papel no desenvolvimento e criação das escolas”, nunca sua culpa nos abusos. Dor e angústia são consequências sentidas pelas comunidades apenas “nos piores casos”. Além disso, abusos físicos e sexuais são mencionados constantemente em conexão com o “trágico”, deixando margem para a interpretação de que estariam de algum modo ligados a um destino nefasto e inevitável desencadeado pela *hamartia* – erro trágico cometido em função da ignorância de um herói nobre e não por escolha deliberada.

Apesar de suas limitações, a declaração – associada a outras ações para documentação e denúncia – teve impacto significativo, pois, para muitos sobreviventes, significou a liberação do sentimento de culpa e, conseqüentemente, o início de um processo de reparações e cura. Do ponto de vista legal, o reconhecimento viria em 2006, com o *Indian Residential Schools Settlement Agreement*. Endossado por representantes legais de sobreviventes, pelas Igrejas envolvidas e pelo governo federal, o acordo previa diversas medidas, incluindo compensações financeiras para sobreviventes, avaliação individual de casos mais graves de abuso, criação de memoriais, fundação da Truth and Reconciliation Commission e extensão do financiamento para a Aboriginal Healing Foundation por cinco anos<sup>72</sup>.

<sup>72</sup> Em setembro de 2012, o governo canadense indicou que não destinaria mais fundos à Fundação e, portanto, ela encerrou suas atividades. Ao longo de seus 13 anos de funcionamento, a AHF alocou uma verba de 621

Em 2008, o Primeiro Ministro Stephen Harper finalmente pronunciou um efetivo pedido de desculpas. A leitura de apenas alguns trechos da declaração evidencia a mudança no discurso em relação ao texto anterior:

*The government of Canada built an educational system in which very young children were often forcibly removed from their homes, often taken far from their communities.*

(...)

... the government of Canada now recognizes that *it was wrong* to forcibly remove children from their homes and *we apologize for having done this*.

*The government of Canada sincerely apologizes and asks the forgiveness* of the aboriginal peoples of this country for failing them so profoundly (HARPER apud ABORIGINAL HEALING FOUNDATION, 2009, p. 357-358).

O governo canadense é repetidamente citado como agente, aquele que “construiu” o sistema e “falhou profundamente” com os povos indígenas do país. Harper não só reitera o pedido de desculpas por essas ações, em nome do governo e de todos os canadenses, mas também reconhece que a ausência desse pedido de desculpas no passado foi um obstáculo para a cura e reconciliação. Assim, dez anos depois do *Statement of Reconciliation* o governo corrige seu discurso e cumpre com a recomendação que recebera no ano de 1996.

O ato repercutiu fortemente em meio à sociedade canadense e, para os povos indígenas, representou um passo importante no caminho para a cura: a reconciliação depende do verdadeiro perdão; por mais que o reconhecimento de eventos traumáticos seja tratado do ponto de vista pessoal, buscando a cura por meio de aceitação e reequilíbrio, o último passo do caminho sugerido pelo próprio governo – da verdade à reconciliação – só pode ser dado quando há alguém com quem se reconciliar.

Isso não significa que avanços não tenham sido feitos antes de 2008. Tampouco quer dizer que o governo canadense tenha agido de má fé em sua primeira declaração. O fato é que, embora abusos e precariedades do sistema houvessem sido denunciados periodicamente ao longo de um século, o trauma pessoal e comunitário fora consistentemente silenciado até a década de 1990 pelos mais diversos motivos. Por isso, lidar com o legado das *residential schools* foi e continua sendo um aprendizado para todos. O caso da Aboriginal Healing Foundation é ilustrativo.

Criada em 1998, a AHF tinha o objetivo de facilitar processos de cura do trauma das *residential schools*, respeitando necessidades específicas de cada comunidade. A Fundação

---

milhões de dólares canadenses para o financiamento de projetos por todo o país e para a disponibilização de materiais em seu website. Entre os muitos recursos disponíveis para leitura e download, encontra-se uma lista de referências a obras que trataram do legado das *residential schools*. Composta por livros, filmes, áudio e outros materiais, a lista contém mais de duzentos títulos recomendados.

reconhecia que o governo nem sempre está em condições de entender e, portanto, oferecer os melhores meios para a cura e assumia a tarefa de apoiar iniciativas indígenas e criar a ponte necessária para a reconciliação. De acordo com Carrielynn Lund:

The Canadian government is in a vulnerable position with this new movement into reconciliation. It would be nice to offer them guidance. We can offer tangible ideas to assist the government in identifying parts of the relationship that can be changed in the immediate, intermediate, and long range. What needs to be changed in that relationship? Which policies perpetuate the pain? Which ones need to be discontinued? (CASTELLANO et al., 2008, p. 3).

No entanto, a análise de documentos publicados pela AHF ao longo da última década demonstra que a própria fundação teve de, aos poucos, descobrir o que funcionava ou não e ajustar suas iniciativas<sup>73</sup>.

Em 2003, foi publicado *Mental Health Profiles for a Sample of British Columbia's Aboriginal Survivors of the Canadian Residential School System*, de Raymond R. Corrado e Irwin M. Cohen, em associação com a Corrado Research and Evaluation Associates Inc. Os autores são acadêmicos interessados, em especial, nas áreas de psicologia e justiça criminal. Nesse estudo, analisam uma amostra de 127 casos de sobreviventes de *residential schools* atendidos por três diferentes psicólogos, com o objetivo de traçar perfis de saúde mental de indivíduos que sofreram violência e abuso sexual na escola.

Dentre os problemas identificados como comuns entre os sobreviventes, estão abuso de álcool, perda de capacidade parental, violência doméstica, criminalidade e disfunções sexuais. O estudo determina que apenas dois dos 127 casos analisados não indicavam problemas psicológicos e apresenta estatísticas sobre as enfermidades mais comuns, as quais muitas vezes ocorrem em comorbidade: transtorno de estresse pós-traumático (64,2% dos casos), transtorno por abuso de substâncias (26,3% dos casos), depressão maior (21,1% dos casos) e distímia (20% dos casos). Em sua conclusão, os autores propõem que a baixa frequência do diagnóstico de “*residential school syndrome*” nos arquivos provavelmente se deve ao fato desta não ser ainda uma categoria clínica oficial. De acordo com os autores, a síndrome estaria relacionada ao transtorno de estresse pós-traumático, mas seria caracterizada por “intenso silêncio e grande medo de sentir” (CORRADO; COHEN, 2003, p. 23). Assim, sugerem que traçar padrões de transtornos mentais distintivos dos sobreviventes de *residential*

---

<sup>73</sup> Cabe observar que, em sua função de facilitadora e apoiadora de projetos, a fundação publicava estudos produzidos por pesquisadores independentes no papel de financiadora. Assim, os pontos de vista apresentados não correspondem necessariamente àqueles da AHF, embora indiquem quais projetos lhe pareciam importantes para promoção de cura e reconciliação.

*schools* pode ser útil para a validação da síndrome como categoria clínica e para melhorar o entendimento dos traços particulares dos complexos transtornos mentais que afetam esses pacientes.

No ano seguinte, Cynthia C. Wesley-Esquimaux e Magdalena Smolewski publicaram *Historic Trauma and Aboriginal Healing*. No estudo, as autoras argumentam que trabalhos de psicólogos e antropólogos realizados até então tinham em comum o fato de se dedicarem ao estudo das influências negativas “externas” ligadas ao colonialismo e a influências hegemônicas históricas. Considerando essa perspectiva limitada, as autoras buscam aportes em diversas disciplinas (história, antropologia, psicologia, psiquiatria, sociologia, ciência política) para entender os efeitos das influências “internas” da transmissão intergeracional dos efeitos do trauma que causam grande impacto sobre comunidades indígenas e sobre a sustentabilidade de suas culturas (WESLEY-ESQUIMAUX; SMOLEWSKI, 2004, p. 2).

Assim, propõem um estudo calcado na “universalização do trauma” para investigar os mecanismos da que chamam *Historical Trauma Transmission* (HTT). Para as autoras, tal universalização é urgente para corrigir atitudes históricas de marginalização de povos indígenas. Elas dizem:

The process of this universalization of trauma is in direct opposition to another process that has been employed so many times by researchers, government institutions and the general public: particularization. In this process, Indigenous people's experiences and their memories have been turned into something unusual and exotic, something singled out among many “normal” lives, “normal” reactions and “normal” memories; something minute, specific only to “them” and not to others; and something encapsulated, something marginal (and “marginal” also means close to the limit of acceptability). This study writes from these margins to which Aboriginal people were pushed by particularization of their suffering because, as McCormick says: “The time has come... to move beyond a culturally encapsulated view of the world” (WESLEY-ESQUIMAUX; SMOLEWSKI, 2004, p.10).

Em resumo, as autoras partem de um panorama histórico iniciado com a chegada dos colonizadores para analisar como o trauma passa de geração a geração entre os povos indígenas das Américas desde o século XV. De acordo com o modelo de transmissão histórica do trauma, a história de extermínio, genocídio cultural e dominação faz com que comunidades indígenas apresentem sintomas de “impotência aprendida” (*learned helplessness*). Caracterizada por propensão à depressão, baixa autoestima, sentimento de culpa, ideias suicidas e falta de motivação, essa impotência deixa as pessoas vulneráveis e propensas a desenvolver transtornos relacionados a abuso de substâncias, desintegração familiar, além de poder levar ao suicídio.

Com seu modelo de transmissão histórica do trauma, as autoras associam psicologia e história para definir que as comunidades indígenas sofrem de um tipo específico de transtorno de estresse pós-traumático que pode ser chamado “complexo” ou “cultural”. Elas afirmam:

The almost complete destruction of their social context and their social identity left them *unbearably anxious, tremendously uncertain and miserably subject* to a new and uncertain world. One must always remember that, in past centuries of *mortal terror*, the Aboriginal people's intra-social structure was *shattered*. In consequence, today's Aboriginal people do not often have models of desire and expectation to inhibit their *underlying fears* and to guide their hopes. They have been rendered *vulnerable* to their worst *fears*, their most *chaotic* psycho-social states and their most *severe depression*. Centuries of trauma left Aboriginal people in a *complex diseased state* (WESLEY-ESQUIMAUX; SMOLEWSKI, p. 79, grifo meu).

Embora o objetivo declarado das autoras seja o de tirar os povos indígenas das margens, reconhecer sua resiliência e empoderá-los pelo reconhecimento da importância de integrar sabedoria tradicional a tratamentos psicológicos e psiquiátricos, seu texto acaba por ter efeito inverso. Na tentativa de estabelecer o trauma como condição histórica que permeia a memória indígena desde o início da colonização, elas acabam por produzir um discurso vitimizante, que enfatiza a impotência de comunidades inteiras diante do horror da colonização.

Assim, seu discurso termina por ser ainda mais excludente que o estudo de Corrado & Cohen. Enquanto estes se ocupam em definir transtornos que afetam sobreviventes de *residential schools* e mostrar o quanto afetam suas famílias e comunidades hoje em dia, Wesley-Esquimaux e Smolewski historicizam o trauma. Pela excessiva ênfase dada à ubiquidade do trauma, as autoras acabam por diagnosticar uma doença caracterizada por dor e impotência em *todos* os povos indígenas ao longo de mais de cinco séculos. Assim, proposta universalizante que visava a retirar os povos indígenas das margens, mostrando que não são “exóticos” ou fora do “normal”, pode acabar por reforçar a marginalização. Diferentes experiências e modos de lidar com elas são homogeneizados em vítimas que sofrem de “transtorno de estresse pós-traumático complexo”, a doença do *Indian*.

Em 2005, a AHF publicou um manual para educadores, assistentes sociais e psicólogos sobre o trauma das *residential schools*. Baseado em experiências de psicólogos indígenas e nas lições de anciãos, *Reclaiming Connections: Understanding Residential School Trauma Among Aboriginal People* diferencia-se por partir de uma perspectiva histórica que fortalece os povos indígenas. Em vez de iniciar com a história da colonização, o guia apresenta informações sobre a história anterior ao contato de Inuits e Primeiras Nações e conta

brevemente como surgiram os Métis após o contato e quais são suas características definidoras.

É com esse entendimento de história não vinculada ao colonial, que permite melhor apreciar as culturas e tradições indígenas, que Deborah Chansonneuve apresenta os impactos da política de assimilação agressiva das *residential schools* e discute o conceito de trauma. O trauma intergeracional é reconhecido não apenas do ponto de vista da agressão externa, mas também das práticas culturais que se perderam. O fato de que muitos sofrem de transtorno de estresse pós-traumático não é negado, mas a proposta de cura muda substancialmente.

Uma abordagem holística é enfatizada como único modo de encontrar resolução e reequilíbrio, e esta parte da definição de quem são os sobreviventes do trauma: adultos que foram tirados de suas famílias e comunidades quando crianças, sendo apartados de seus idiomas e modos de vida tradicionais; adultos que sofreram negligência, abuso físico, psicológico ou sexual nas *residential schools*; gerações de familiares e membros da comunidade que tiveram suas crianças levadas e descendentes que sofreram impactos intergeracionais. Além dos efeitos comumente identificados, é ressaltada a necessidade de evitar a “revitimização”, entendida como replicação total ou parcial do abuso original. Alguns exemplos de revitimização dados pela autora são: ambientes de hospitais psiquiátricos estéreis projetados de modo semelhante às *residential schools*, ambiente cultural “institucionalizado”, com regras inflexíveis que proíbem práticas cerimoniais tradicionais, contenção em hospitais psiquiátricos para impedir comportamentos perigosos, presunção implícita de que a psiquiatria não indígena tem a solução para os problemas indígenas.

Outra diferença expressiva em relação aos estudos anteriores é a forma de tratar os dados sobre delitos, crimes e prisões de indígenas. Enquanto Corrado & Cohen apresentavam estatísticas indicativas do alto número de crimes cometidos por sobreviventes, Chansonneuve aponta o papel histórico da polícia canadense em obrigar as crianças a frequentarem as escolas e em devolver as que fugiam a esses locais. Questiona se os altos números de prisões de indígenas não seriam em parte resultado da relação histórica de desconfiança entre polícia e indígenas e aponta casos recentes de violência contra indígenas e desaparecimentos não resolvidos de mulheres como indícios de revitimização.

No capítulo sobre a cura, o aspecto sagrado desse processo é enfatizado e diversos elementos da tradição indígena são apontados como modos eficazes de lidar com o trauma. A respeito do compartilhamento da experiência traumática, há diferenças substanciais em relação à psicanálise: no círculo de cura, não há médico e paciente; todos têm igual oportunidade de falar e sua voz é valorizada e respeitada; quando uma pessoa fala, não há



limites de tempo ou interrupções; da perspectiva holística, ouvir é “to actively and with empathy listen with the heart, the mind, the body and the spirit” (p. 65); conseqüentemente, falar não é necessário, pois o silêncio é sagrado, indica respeito e deve ser ouvido como forma não-verbal ou aural de comunicação.

A autora destaca ainda diversos outros elementos importantes para a cura que envolvem cerimônias, plantas medicinais, itens sagrados, sonhos, rezas e visões. Dentre eles, destacam-se, para os propósitos deste trabalho, manifestações artísticas. A autora observa que a dança é uma forma de expressão tradicional que define e fortalece identidade pessoal, ao mesmo tempo em que presta homenagem aos que estão doentes ou faleceram (p. 67). A expressão artística por meio de desenhos, pinturas, bordados, colchas e outros é também poderosa, pois, em culturas de tradição oral constitui a principal forma de registro de emoções, sentimentos e sonhos e, portanto, pode ajudar na cura como modo de expressão pessoal e mecanismo de construção de laços comunitários. O *storytelling* revela-se particularmente importante por ser a forma tradicional de lembrar e honrar o passado, entender o presente e vislumbrar o futuro. Assim, vai além de qualquer narrativa de contra-história ou sessão de psicanálise, por ser capaz de reunir a comunidade, explicar e perpetuar uma visão de mundo e lidar com os fatos narrados de uma perspectiva de tempo consistente com o círculo de cura.

Embora as lições estivessem presentes nas culturas indígenas havia muitos séculos, foi apenas no século XXI que essa perspectiva holística de cura passou a ser mais difundida, embora lentamente. Somente em 2012, perto do fim de seu mandato, a Aboriginal Healing Foundation publicou *Dancing, Singing, Painting, and Speaking the Healing Story: Healing Through Creative Arts*. No documento, Linda Archibald apresenta os resultados de diversos projetos de terapia por meio da arte em comunidades indígenas, investiga diferenças entre a perspectiva indígena e a ocidental e conclui que, mesmo em 2010, enquanto os projetos eram desenvolvidos, o estudo das relações entre arte e saúde era ainda incipiente no Canadá. Assim, lamenta ter assistido à extinção desses projetos conforme terminavam os fundos da Aboriginal Healing Foundation e expressa esperança de que o Departamento de Saúde do governo canadense reconheça o valor de abordagens holísticas e continue e promovê-las.

Esses eventos são muito recentes e, portanto, não é possível dizer quais políticas serão mantidas, alteradas ou adotadas para continuar a lidar com o legado das *residential schools* depois da extinção da Aboriginal Healing Foundation. O processo de mudança política, legal, institucional e comunitária descrito nesta seção trouxe muitos benefícios, mas está longe de ser concluído. A avaliação de publicações da AHF visa a elucidar as complexidades inerentes ao processo que – por afetar a vida indígena em tantos aspectos – em diferentes momentos

ênfatiou um ou outro aspecto. Com revisões históricas, decisões políticas, orientações psicológicas e medidas educacionais mais completas, hoje é possível dizer que estamos mais próximos do entendimento das necessidades dos sobreviventes e de suas comunidades. O envolvimento ativo de sobreviventes e a sabedoria das palavras dos velhos que aceitaram participar desse diálogo de reconciliação contribuíram desde o início para a cura dos sobreviventes desse legado. Assim, cabe esperar que o aprendizado desta jornada tenha deixado claro que “cura” não ocorre somente pelo fato de se oferecer tratamento médico para aqueles que sofreram abusos nas *residential schools* e que “justiça” não representa somente o pagamento de compensações financeiras. Para que esse legado não se perpetue, é necessário que haja ações continuadas para o fortalecimento de povos indígenas e de suas culturas.

A visão de mundo indígena indica que a vida de cada indivíduo está relacionada de modo complexo a todo o mundo físico e espiritual. Nesse sentido, indivíduo, família, comunidade, nação e o mundo natural foram todos afetados de maneira relacionada pelas *residential schools*. A cura, portanto, depende do reequilíbrio pessoal, familiar e comunitário tanto quanto da reconciliação desses indivíduos no seio da nação e da recuperação de relações com o mundo natural. Para efetivá-la, é preciso estabelecer ações continuadas que visem ao fortalecimento dessa tradição e que resultem na promoção de uma consciência que contribua no rompimento de ciclos de violência contra o planeta, a comunidade, a família e a própria pessoa. Nesse contexto, a reconciliação na sociedade canadense poderá se completar.

### **2.2.3 Literatura: *residential schooling* nas artes indígenas**

O título desta seção é propositalmente impreciso. A memória pessoal pode ganhar voz para corrigir injustiças históricas e isso na maioria das vezes ocorreu por meio da produção de obras literárias de teor testemunhal. Aqui, veremos que o modo criativo dos povos indígenas de lidar com o trauma inclui literatura, mas não se limita a ela. Na escrita de autobiografias e romances, autores dialogam com a tradição narrativa de seus povos e afirmam uma continuidade que visões restitivas da “literatura” podem apagar. Além disso, artistas visuais utilizam diversos meios para narrar suas histórias, dando seguimento a outras tradições narrativas que, no passado, não receberam a devida atenção de etnógrafos ávidos pela coleta de histórias de seus informantes. Assim, o uso da palavra “literatura” tem o objetivo de, por contraste, ressaltar a pluralidade de modos narrativos tradicionais que hoje se renovam criativamente para lidar com o legado das *residential schools*.

A relação entre arte e cura, apresentada do ponto de vista de terapias que visam a incentivar expressão pessoal e construir laços comunitários em oficinas de técnicas artísticas tradicionais foi reconhecida em diferentes estudos e seus resultados mais evidentes estão documentados em *Dancing, Singing, Painting, and Speaking the Healing Story*. No entanto, esse tipo de trabalho não trata das contribuições específicas de obras de artistas indígenas contemporâneos, que trabalham quase sempre independentemente e, em sua maioria, vivem em cidades, afastados do convívio diário com a comunidade. Assim, o objetivo desta seção consiste em apresentar um breve panorama das artes de *survivance* ao sistema de *residential schools*, identificando suas mais importantes contribuições para cura e reconciliação.

Desde o princípio, a própria existência de algumas obras foi determinante para a *survivance* indígena, pois expressão criativa desses artistas dialoga com a tradição e constitui-se em ação afirmativa da presença indígena, problematizando conclusões vitimizadoras de estudos estatísticos, históricos e psicológicos. Além disso, o potencial criativo proporcionado pela multiplicação de possibilidades de expressão artística permitiu que alguns artistas narrassem histórias bastante traumatizantes antes mesmo que se criassem as condições sociais e institucionais para que fossem ouvidos pelo grande público. Nesse sentido, pode-se dizer que o acúmulo de vozes cada vez menos isoladas contribuiu para chamar atenção para seu silenciamento e criar as condições para ouvi-las.

Em um dos poucos estudos realizados até os dias de hoje sobre como o engajamento literário de sobreviventes com a história das *residential schools* pode alterar nosso entendimento do legado desse sistema e o futuro dos povos indígenas, Sam McKegney destaca os perigos de uma historicização isolada de outras perspectivas. Ele diz: “historicization (alone) dangerously orients our thinking away from the present and future, binding us in a reactive manner to the power dynamics of the past” (MCKEGNEY, 2007, p. 6). Ao destacar o papel da ação criativa de indígenas na superação das posições de vitimização implicadas por grande parte dos discursos histórico e psicológico, analisa como a literatura foi afetada pelo sistema e como esta pode afetar a história.

As formas narrativas das artes contemporâneas estão, portanto, altamente vinculadas à experiência do sistema de *residential schooling* e a como os povos indígenas reagiram a ela. Assim, suas obras podem constituir-se em verdadeiros atos imaginativos para cura pessoal com alto potencial de provocar mudanças positivas naqueles que as apreciam, com especial atenção para comunidades afetadas pelo trauma.

Todavia, definir quais obras tratam ou não do legado das *residential schools* não se revela uma tarefa evidente, pois, como destaca McKegney, “[the residential school] is nearly

*always there – even when it isn't. [I]t persists as subtext to even those modern First Nations works that deign not to speak of it explicitly*” (2007, p. 11). Assim, podemos verificar a presença dessas escolas mesmo em narrativas anteriores ao *Red Power* ou à *Native American Renaissance* e que não as citam pelo nome. Exemplos são os textos de Martin Martin e Susan Martin, traduzidos do idioma Inuktitut e publicados originalmente em 1976 na revista *Them Days*. Os textos estão incluídos em *An Anthology of Canadian Native Literature in English* e, como observam seus organizadores, apresentam “the ‘literary’ responses from Native cultures at a time when there was no literary culture which included them” (MOSES; GOLDIE, 1998, p. 511).

Em “We, the Inuit, Are Changing”, Martin Martin define-se como “*one hundred percent pure Eskimo*” (MARTIN, In: MOSES; GOLDIE, 1998, p. 43), mencionando as dificuldades enfrentadas para manter a tradição diante da escassez de caça e das mudanças trazidas pelos brancos a seu território. Grande parte do texto trata dos efeitos da educação que as crianças Inuit vêm recebendo para a perda da tradição. Ele diz:

I am not happy that they are only being taught the white society system. I would be happy if they were taught first the word of God, then how to deal with life. (...) Our Inuit children are taught, I suppose, how to survive in white communities but not in the Inuit land. When learning the white society way was first introduced, or enforced, as a way of teaching our Inuit children, I strongly objected because I foresaw that in the future they would forget our Inuit language and also the word of God. (...) Our young Inuit have a complete new way of living and if it is let to continue, something will happen to show them they are leading a dangerous life” (MARTIN, In: MOSES; GOLDIE, 1998, p. 44).

Assim, embora *residential schools* não sejam citadas, os efeitos prejudiciais desse sistema sobre língua, cultura e práticas tradicionais é identificado de forma muito clara pelo autor. Ele não se opõe por completo a mudanças, mas posiciona-se firmemente contra o fato dessas crianças estarem aprendendo “apenas o sistema da sociedade branca”. Além disso, a gravidade da adoção completa do sistema educacional do colonizador – em *residential schools* ou não – é enfatizada pelo autor, que percebe, na aculturação, o surgimento de um estilo de vida “perigoso” para os jovens Inuits.

Na teoria de Vizenor, tão importante quanto o dito é o não dito, sombras em um texto que engendram uma *shadow survivance*, silêncio ativo que deixa rastros da presença indígena. Nesse sentido, o texto de Susan Martin é ainda mais interessante. Em “When I Was a Child”, a autora não fala, como Martin Martin, de como o mundo está mudando, mas de como era em sua infância; fala das tradições de caça e pesca, de hábitos alimentares, de formas de comunicação tradicionais e dos modos de produção de ferramentas e peças de vestuário

aprendidos pela observação. Susan reconhece que nem tudo o que sabe do mundo vem de suas vivências e afirma que seu conhecimento sobre os “*real early days*” foi adquirido ao ouvir histórias. Apenas na penúltima frase do texto, a autora menciona uma mudança percebida na atualidade: “*These days we are all wearing l’il old store-bought shoes, all of us*” (MARTIN, 1998, p. 53). Para decepção daqueles que esperavam uma continuação tratando de novos hábitos e modos de aprender, Susan termina a narrativa bruscamente, enfatizando seu poder sobre o que contar ou não contar: “*I don’t want to tell a story anymore*” (ibidem, p.), diz ela, afirmando a *survivance* indígena em sua escolha de falar apenas sobre sua infância.

Isso demonstra não apenas autonomia e controle sobre a narrativa (algo que não era considerado por etnógrafos que julgavam ter “coletado” histórias completas e precisas de seus “informantes”), mas também a persistência da visão de mundo Inuit. Em *Dancing with a Ghost*, Rupert Ross menciona a dificuldade de povos indígenas do norte em expressar seus traumas diretamente, na forma de testemunho descritivo de eventos e efeitos que tiveram sobre a pessoa. Explica que isso ocorre porque o testemunho contraria três princípios éticos tradicionais: não interferência (não confrontar as pessoas, questionar ou comentar seu comportamento), não expressar raiva ou ressentimento, sobretudo em relação a familiares e a crença em que todas as pessoas são fundamentalmente boas e, por isso, devemos encorajar a bondade em vez de punir ou reprovar os erros cometidos (FAGAN, 2009, s/p).

Dentre as primeiras menções explícitas à experiência da *residential school* em autobiografias indígenas, estão três obras publicadas em 1973. *Halfbreed*, de Maria Campbell foi uma das primeiras obras do gênero publicadas no Canadá e influenciou muitos autores indígenas a escreverem suas histórias. Embora a autora tenha passado somente um ano na *residential school* e mencione o tema em apenas dois parágrafos da autobiografia, explicita alguns dos elementos mais comuns na literatura de sobreviventes: o misto de ansiedade e insegurança trazido pela expectativa de ir para a escola, a solidão e o medo que se tornaram sentimentos constantes em sua vida, o ambiente lúgubre da escola, trabalhos braçais e rezas como atividades do dia-a-dia, em lugar do estudo, a proibição de falar o próprio idioma e punições que a deixam em constante estado de sobressalto.

No mesmo ano, foram lançadas *My Name is Masak*, de Alice French, obra que ressalta a importância da conexão com a natureza para recuperar laços partidos pela *residential school*, e *Geneish: An Indian Girlhood*, de Jane Willis, em que a autora enfatiza a necessidade de independência para afirmação da própria identidade. Neste caso, a obra de Willis é peculiar porque a autora se viu entre duas imposições fortes de identidades que não lhe serviam: a identidade europeia ensinada forçosamente na *residential school* e o essencialismo Cree de

sua família, que não aceitava seu casamento com um homem branco. Em conjunto, as obras de Campbell, French e Willis mostram os diferentes modos como a *residential school* pode afetar a vida de crianças indígenas e reforçam a ideia de que a narrativa de *survivance* enfatizará aspectos diferentes de acordo com a experiência individual de cada um.

Em 1976, Anthony Apaktak Thrasher publicou *Thrasher... Skid Row Eskimo*, uma autobiografia que tratava da *residential school* em um capítulo intitulado “Playing with Girls is a Sin”. A narrativa não toma mais do que algumas páginas, mas constitui-se em verdadeira obra de *survivance* pela forma leve e segura com que narra boas e más lembranças da escola. Sobre as freiras, Thrasher escreve:

The nuns in charge of us were Sister Bessant, Sister Soka, Sister Gilbert, and Sister Alice Rae, who I loved as much as my real mother. Sister Bessant was nice, too, but Sister Soka used a ruler on our hands and Sister Gilbert was hell-on-wheels for pulling ears, brushing our mouths with lye soap, and whipping us with a watch chain. I could never understand how she could be so mean, and yet be very kind at the same time (THRASHER, In: MOSES; GOLDIE, 1998, p. 117).

Neste trecho, nota-se como Thrasher evita a vitimização mesmo ao falar das mais cruéis punições. Reconhece a bondade de algumas freiras e os laços que criou com elas e, mesmo ao lembrar das mais maldosas, o faz com certo afeto, mostrando-se mais intrigado do que ferido por suas ações. A narrativa também afirma a *survivance* indígena por mostrar que mesmo as mais rígidas imposições podiam ser burladas: “*When anyone complained about the food, the nuns would make the complainer drink a whole can of cod liver oil, to do penance for committing something they called a venial sin. (...) You never went to Hell on venials*” (THRASHER, In: MOSES; GOLDIE, 1998, p. 117).

Além disso, uma das mais vivas lembranças da escola é de um acampamento em que ele capturou um animal com uma armadilha, fez uma fogueira e reuniu-se com colegas para contar histórias. Depois de narrar toda a história tradicional que fora contada, Thrasher emenda: “*Storytelling was part of life in the North. My brothers and I were always competing to tell the best story. But we were no match for our grandfather. He was the greatest of them all*” (In: MOSES; GOLDIE, 1998, p. 119). Assim, sem assumir uma posição trágica ou reativa, Thrasher narra a continuidade dos laços familiares e das histórias tradicionais de forma decidida, sem permitir que a lembrança de restrições e punições seja uma força opressora em seu texto.

Muitos outros relatos autobiográficos indígenas trataram direta ou indiretamente, em poucos parágrafos ou muitas páginas, da experiência das *residential schools* e de seu legado.

Entre eles, podemos destacar *Indian School Days*, de Basil Johnston. O livro de 1988 evidencia, desde seu título, que estamos prestes a ler uma história centrada na experiência da *residential school*. A importância da obra consiste no fato de contrariar expectativas de relatos trágicos sobre abusos para, com um tom leve e muitas vezes cômico, falar das boas lembranças evocadas por esse período da infância e dos laços de amizade que perduraram até a idade adulta do autor. Lidar com os abusos sofridos na escola não foi tarefa fácil para Johnston e é de certa forma um processo que jamais será concluído. No entanto, humor e boas lembranças são armas poderosas que ajudaram o autor nesse processo e, ainda hoje, ajudam aqueles que passaram por experiências semelhantes e leem, em suas palavras, incentivos para continuar vivendo.

Dentre os textos autobiográficos, podemos ainda mencionar o exemplo de *Song of Rita Joe: Autobiography of a Mi'kmaq Poet*, de 1996. A obra se destaca por utilizar um formato pouco usual para relatos de vida – a poesia – e, assim, inserir-se no contínuo da tradição de canções indígenas. Além disso, é interessante notar que a autora afirma sua identidade de forma clara no título, sem sentir qualquer contradição entre ser Mi'kmaq e escrever poesias.

Em “I Lost My Talk”, Joe afirma claramente que sua aculturação<sup>74</sup> foi obra da escola: “*I lost my talk/The talk you took away./When I was a little girl/At Shubenacadie school*” (JOE In: MOSES; GOLDIE, 1998, p. 113). Contudo, essa “perda”, a fala roubada, logo revela traços de presença, embora em grande medida sufocada pela fala mais poderosa que aprendeu na escola: “*Two ways I talk/Both ways, I say,/Your way is more powerful*” (ibidem, p. 114). E se a autora reconhece o poder do idioma, do modo de pensar e do modo de criar como determinante de sua própria arte, ela não o faz com o derrotismo de uma vítima conformada, ou com a insurgência de uma vítima inconformada. Gentilmente, afirma que essa voz roubada é parte de sua identidade e dirige-se a seu leitor para dizer que, com ela, é capaz de ensinar lições que ele não sabe e que a *residential school* não poderia ensinar: “*So gently I offer my hand and ask,/Let me find my talk/So I can teach you about me*” (ibidem, p. 114).

Embora as obras citadas e muitas outras constituam uma tradição bastante longa de relatos autobiográficos que tematizam a experiência da *residential school*, as primeiras obras

---

<sup>74</sup> Vale observar que a palavra “aculturação”, tomada como inteiramente negativa nas ciências humanas em geral, pode ter seu sentido relativizado do ponto de vista indígena. De acordo com Daniel Heath Justice: *Assimilation and acculturation, although often conflated, are distinguished in this study. Assimilation here is the wholesale rejection of Indigenous values and their replacement with Eurowestern values, either through choice, coercion, or violence. Acculturation, is both more proactive and amenable to Cherokee continuity, being the adaptation of certain Eurowestern ways into a larger Cherokee context, thus changing some cultural expressions while maintaining the centrality of Cherokee identity and values*” (JUSTICE, 2006, xvi). Observa-se, portanto, que do ponto de vista do autor a aculturação pode ser mesmo mais desejável que a transculturação, pois dá conta de adaptações e adoções que não implicam em síntese, em troca da identidade Cherokee por uma nova.

ficcionais tratando do assunto foram lançadas apenas nos anos 1990. Neste ano, Beth Brant publicou uma *short story* ironicamente intitulada “A Long Story”, em referência à longa história de imposição da visão de mundo eurocêntrica que rouba filhos de suas mães, causando efeitos devastadores em suas vidas. Para mostrar as diversas formas como a imposição cultural efetua essa separação, a autora interpola duas narrativas em primeira pessoa. A primeira delas é o relato de uma mãe que, em 1890, teve os filhos levado para uma *residential school* e, sabendo que as crianças choram por seu amor e amparo e ela não pode fazer nada, termina por enlouquecer. A segunda história relata os sentimentos de uma mãe que, em 1978, perde a guarda da filha para o pai da criança por viver com outra mulher. Assim, mostra como preconceitos herdados dos europeus podem “destruir crianças”, privando-as de amor sincero e substituindo-o por sentimentos de ódio e vergonha.

Em 1992, Shirley Sterling publicou *My Name is Seepetza*, um romance infantil construído na forma de um diário de uma menina de 12 anos de idade mantido ao longo de um ano na *residential school*. A escolha desse formato enfatiza o poder subversivo que a imaginação criativa pode ter, mesmo em ambientes muito repressores.

O primeiro romance adulto centrado na experiência da *residential school* foi *Kiss of the Fur Queen*, de Tomson Highway. Embora a vida das personagens na escola esteja no cerne da obra, o romance se constitui em arte de *survivance* por explorar os efeitos da experiência na vida adulta dos irmãos, mas não como força paralisante. O foco está em demonstrar como ambos os irmãos são capazes de, apesar de todas as dificuldades e incertezas, realizar a vocação artística recebida com seus nomes e, assim, cumprir com sua responsabilidade para a continuação dos Cree e, de fato, dos povos indígenas.

Depois deste, dois romances foram lançados que apresentam interessantes nuances no modo de lidar com o legado das *residential schools*. No ano 2000, Eden Robinson escreveu *Monkey Beach*, um romance que se equilibra entre o trágico e o humor para narrar a história de uma família Haisla à beira do colapso. O romance é centrado na vida de Lisa, mas a história é iniciada pelo desaparecimento de seu irmão no mar e o impacto que a incerteza a respeito de seu destino tem sobre a família. A presença espectral do irmão desaparecido é a primeira de muitas que ajudarão a contar a história de Lisa, incluindo a visão de uma amiga morta e diversos aparecimentos de seres do mundo espiritual que acabam por ajudar Lisa a encontrar seu caminho. No entanto, o espectro mais marcante nessa história é o da *residential school*. Embora mencionado apenas brevemente e de forma alusiva, o trauma de abusos sofridos pela geração anterior à de Lisa e a repressão dessa história são forças importantes no



romance, determinando problemas na dinâmica familiar e atos de violência que se perpetuam na comunidade.

Em 2002, foi publicado *Porcupines and China Dolls*, de Robert Arthur Alexie. A importância da obra pode ser resumida nas palavras utilizadas por Richard Van Camp em sua resenha. Ele inicia definindo a obra como “*one of the most important books I will read in this lifetime*” e termina solicitando a seus leitores que leiam a obra por seu poder curativo. Ele diz: “*This book will initiate more healing than any of us will ever know. It's hard but good medicine. Please read it. Mahsi*” (VAN CAMP, 2002, s/p.).

Depois de retratar a experiência das *residential schools*, o romance passa a retratar os efeitos da experiência que perduram vivamente em uma comunidade dos Northwestern Territories trinta anos depois. Alcoolismo, violência, maus-tratos a idosos, estupros e suicídios são alguns dos efeitos da experiência que assolam a comunidade. O poder curativo da obra, ressaltado por Van Camp, está em mostrar como o relato de um homem – motivado pela aparição, em um programa de televisão que ele assistia, do padre que dele abusara na escola – gera uma série de relatos que quebram o ciclo de violência. Assim, o autor reforça a ideia de que a exposição das feridas é um passo necessário para a cura e que relações mais saudáveis e amorosas podem surgir a partir do compartilhamento e da inclusão de toda a comunidade no círculo de cura. Note-se, porém, a diferença entre perceber os benefícios que a exposição pode gerar para a continuidade pessoal e comunitária e assumir a posição de vítima. Neste caso, vemos como a não exposição da dor poderia de fato ser prejudicial, porque persistir nesse comportamento poderia gerar mais sofrimento, motivando comportamentos que contrariam princípios como amor, gentileza, honestidade e bondade.

Esta lista não é de modo algum exaustiva e tem o objetivo de destacar alguns momentos importantes na literatura indígena canadense que mostram como autores criativos conseguiram ultrapassar perspectivas vitimizadoras e corajosamente expressar seu ponto de vista sobre como as *residential schools* afetaram e afetam as vidas desses povos. A ela podemos adicionar duas peças publicadas conjuntamente em 1998: *Ora Pro Nobis*, de Oskiniko Larry Loyie e *Strength of Indian Women*, de Vera Manuel. Além destas, destaca-se a premiada *Where the Blood Mixes* (2009), de Kevin Loring, que retrata os efeitos da *residential school* sobre as relações entre pai e filha. Embora a ênfase neste levantamento esteja em obras canadenses, é relevante observar que N. Scott Momaday publicou, em 2007, *Three Plays*, incluindo duas peças que tratam de boarding schools no contexto estadunidense: *The Indolent Boys* e *The Moon in Two Windows*.

O interesse sobre o tema na literatura, revelador da necessidade persistente de narrações que possam ajudar na cura, parece longe de esgotar-se. Depois de tantos anos de silêncio que perpetuaram efeitos nocivos das *residential schools*, Richard Wagamese contribui para o reequilíbrio e a reconciliação de povos indígenas com a sociedade canadense em *Indian Horse*, romance publicado em 2012. A história narra vivamente o horror das *residential schools*, mas mostra também como o *hockey* – paixão maior da nação canadense – ajuda um sobrevivente a manter-se forte e a não se entregar à vitimização imposta pelas *residential schools* e pelo racismo da sociedade que corroborava com sua existência nos anos 1960. A esperança é que o romance seja recebido hoje por uma sociedade que identifique os erros do passado e se recuse a perpetuá-los daqui em diante.

#### 2.2.4 Imagens e narrativa de *survivance*

Iniciamos aqui pela literatura, onde as narrativas da história das *residential schools* e de seu legado são mais numerosas. Para ilustrar a eficácia de relatos de *survivance* nas artes plásticas, passemos agora à análise de imagens que algumas das principais obras históricas apresentaram do legado das *residential schools* em contraste com a criação artística de um sobrevivente, o pintor Alex Janvier. Na história das Primeiras Nações canadenses, não faltam imagens que retratem vitimização ou simples sobrevivência. Em uma breve pesquisa sobre relatos do período das *residential schools*, encontramos uma variedade de imagens que mostram padres demoníacos e crianças impotentes e sofridas.

Figura 23 – Imagem do vídeo Canadian Holocaust



Fonte: Youtube

A imagem acima faz parte de um vídeo intitulado *Canadian Holocaust*, publicado no YouTube como forma de denúncia do genocídio praticado ao longo dos anos de educação

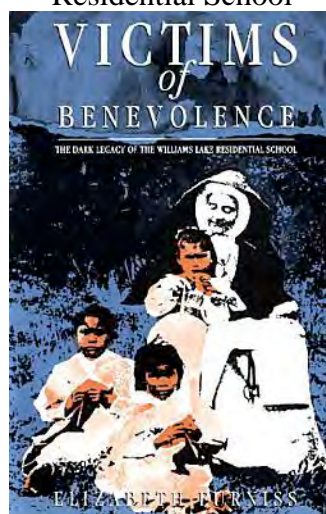
nessas escolas e de reivindicação dos corpos das 50.000 crianças que nelas morreram e não puderam ser adequadamente enterradas por suas famílias. O vídeo em questão foi publicado próximo à data em que Stephen Harper, então primeiro-ministro canadense, fez a desafortunada afirmação em uma convenção do G-20 de que o Canadá “não tem história de colonialismo” (LJUNGGREN, 2009)<sup>75</sup>. Por certo, a denúncia é importante, mas a imagem apresentada mostra vítimas impotentes diante de um padre maligno em um cenário cinzento que beira o apocalíptico. Nesse sentido, opõe-se à dominação e a seus efeitos nocivos sobre populações indígenas, mas não apresenta uma imagem de *survivance*.

Também não é incomum encontrar livros de história sobre a vitimização dos povos indígenas da América do Norte no contexto das *residential schools*. Um exemplo é *Victims of Benevolence: the dark legacy of Williams Lake Residential School*, que conta duas histórias de morte e suicídio de estudantes dessa escola intercaladas com a narrativa histórica sobre o período das *residential schools*. A vitimização sob o pretexto de ajuda civilizatória que guiou a implantação desse sistema está estampada na capa do livro, na qual uma freira aparentemente benevolente aparece cercada por crianças indígenas tiradas de suas famílias e culturas. Tanto o título da obra quanto sua capa indicam uma leitura bastante específica do período das *residential schools*: ainda que em muitos casos o propósito inicial de governantes e religiosos encarregados da educação dessas crianças fosse “bem-intencionado”, embora muitos de fato acreditassem estar oferecendo a elas a oportunidade de aprender e ter um futuro melhor, as escolas para indígenas tal como foram concebidas vitimizaram gerações de crianças e adolescentes dos mais diversos povos da América do Norte.

---

<sup>75</sup> Observe-se que mesmo depois do pedido de desculpas pronunciado em 2008, os governantes canadenses ainda cometem deslizes que demonstram a urgência em tratar do legado das *residential schools* em outras frentes, além das políticas governamentais e institucionais do país.

Figura 24 – Capa do livro *Victims of Benevolence: the dark legacy of Williams Lake Residential School*

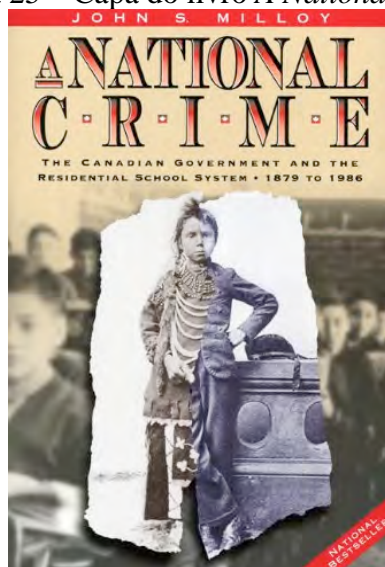


Fonte: Site Left-Wing Books<sup>76</sup>

Uma imagem mais complexa da mentalidade em que se baseava o sistema das *residential schools* pode ser encontrada na capa de *A National Crime*, talvez o principal livro sobre a história desse sistema no Canadá. A imagem mostra um menino partido ao meio, que parece dividido entre sua cultura tradicional e aquela imposta pela *residential school*. No plano de fundo, está a sala de aula geradora da cisão.<sup>77</sup>

<sup>76</sup> Disponível em: <<https://www.leftwingbooks.net/book/content/victims-benevolence-dark-legacy-williams-lake-residential-school>>. Acesso em: 11 jun. 2013.

<sup>77</sup> O menino nas fotografias utilizadas na capa do livro é Thomas Moore, apresentado em imagens de antes e depois de seu ingresso na Regina Indian Residential School em Saskatchewan, em 1874. (Library and Archives Canada/ NL-022474)

Figura 25 – Capa do livro *A National Crime*Fonte: Internet<sup>78</sup>

À primeira vista, a imagem faz referência à agressão identitária que foi a imposição de um sistema educacional, de um idioma e de lições que simplesmente não se inseriam no contínuo das tradições de aprendizagem indígena. Como resultado, temos um indivíduo no "entre-lugar", dividido entre dois mundos que parecem não se conciliar. No entanto, se buscarmos as imagens completas, encontramos outra camada de significado que fica disfarçada na capa do livro.

---

<sup>78</sup> Disponível em: <<https://www.leftwingbooks.net/book/content/victims-benevolence-dark-legacy-williams-lake-residential-school>>. Acesso em: 11 jun. 2013.

Figura 26 – Thomas Moore, antes e depois do ingresso na Regina Indian Residential School



Fonte: Site Pearl Trees<sup>79</sup>

Na imagem da capa, é impossível identificar o objeto na mão do menino. Quando vemos a imagem completa, percebemos que o que ocorreu, em verdade, foi um estabelecimento de políticas nocivas com base em ideologias preconceituosas que inventavam a superioridade do modelo de educação europeu à (não) cultura do selvagem. Assim como as fotos de Edward Curtis, esta se revela, quando buscamos informações, uma pose artificial do *indian* selvagem. Assim, o que temos é não mais um indivíduo repartido, mas uma imagem completa de dominação em dupla face. Poderíamos dizer que, se não apresenta uma imagem completa de *survivance*, uma vez que não apresenta uma simulação alternativa de presença indígena, um *postindian*, ao menos contém o potencial em suas sombras.

A maior parte das imagens de *survivance* são, naturalmente, fruto da autorrepresentação. Isso porque, em última instância, são aqueles que têm conhecimento e experiência de suas culturas que estão mais bem equipados para narrar sua continuidade. No campo das artes visuais indígenas, um bom exemplo de autorrepresentação que afirma a presença dos povos indígenas na contemporaneidade é a exposição *About Face: Self-Portraits by Native American, First Nations, and Inuit Artists*, cujo catálogo foi publicado pelo Weelwright Museum of the American Indian. No artigo introdutório ao catálogo, Zena Pearlstone e Allan J. Ryan observam que o fenômeno da autorrepresentação indígena ganhou expressão depois da Segunda Guerra Mundial e identificam cinco diferentes categorias de

<sup>79</sup> Disponível em: <<http://www.pearltrees.com/leclairlemay/impacts-during-residential/id9411863/item93052613>>. Acesso em: 11 jun. 2013.

autorretrato: celebração cultural (artistas que exaltam ideais comunitários), continuidade cultural (artistas que se representam como produto de duas culturas), separação cultural (artistas com dificuldade para reconciliar culturas), resposta cultural (artistas que reagem a estereótipos) e idiossincráticos (artistas com visão particular).

A importância dessas categorias não está, de modo algum, em hierarquizar quais são as melhores formas de expressar identidade ou quais narrativas são mais complexas. Como destacam os curadores, essas categorias mostram que há um corpo cada vez mais vasto de obras artísticas em que artistas indígenas podem representar a si mesmos, livres dos estereótipos das fotografias etnográficas do século XIX (livres, inclusive, para responder a elas se assim o desejarem). Nessas obras, ego, alter ego e personagem se confundem, fazendo com que nos perguntemos:

Which is the “real” self-representation? Perhaps we all have multiple identities: a favorite face we present to the public, or various faces that we wear for different occasions. Is it ever possible to pin down one’s own identity, to know exactly who one is in this multifaceted, ever-changing world? (O’DONNELL; BATKIN, 2006, p. 43).

Assumir autoridade sobre a própria representação e elaborar artisticamente uma narrativa de si próprio que evidencia ou disfarça idiossincrasias e continuidades culturais é um gesto *survivance* de artistas que, com simulações e traços de presença indígena, recusam-se a dar continuidade a uma história de imposições de imagens de como o índio é ou deveria ser.

Em contraste com as imagens apresentadas anteriormente, podemos encontrar na pintura de Alex Janvier um exemplo de narrativa de *survivance* da memória da *residential school*. Antes de analisar a obra, porém, vejamos o que a escolha de palavras na biografia de Janvier indica sobre sua postura:

Although Janvier speaks of having a *creative instinct* from as far back as he can remember, it was at the residential school that he was given the *tools* to create his first paintings. Unlike many aboriginal artists of his time, Janvier received formal art training from the Alberta College of Art in Calgary and graduated with honours in 1960. Immediately after graduation, Janvier took up an *opportunity* to instruct art at the University of Alberta. (website do artista<sup>80</sup>, grifo meu)

Nota-se que a *residential school*, retratada em sua obra de maneira complexa e não sem referências a dor e sofrimento, é descrita em sua biografia como local que propicia a aquisição das “ferramentas” que permitirão que desenvolva seu “instinto criativo” inicial e, por fim,

---

<sup>80</sup> BIOGRAPHY. Alex Janvier website. Disponível em: <<http://www.alexjanvier.com/aa1.html>>. Acesso em: 24 mai. 2013.

possa aproveitar a “oportunidade” de ensinar em uma universidade. No entanto, isso não implica que, sem a formação em escolas ocidentais, ele não teria se tornado artista. Por certo, as obras não teriam a mesma aparência, não fariam uso das mesmas técnicas. No entanto, o instinto criativo já existia como parte de seu potencial. Foi esse instinto criativo que permitiu que usasse as técnicas aprendidas a partir da própria perspectiva para, sem autopiedade, homenagear as grandes vítimas do sistema – as crianças que morreram nas escolas. Assim, narra uma história com potencial de contribuir para minimizar a dor dos que perderam familiares tão cedo e tão brutalmente ao retratar a sobrevivência de seus espíritos, que estão guardados pelo Criador. À luz do conceito de Lyons, sua tela é uma *X-mark*, uma marca de consentimento com alguns elementos da religião católica (note-se o uso das palavras Deus, anjo, etc.) e com a educação artística ocidental em um contexto de coerção.

Figura 27 – Blue Quills Indian Residential School, de Alex Janvier



Fonte: Site de Alex Janvier<sup>81</sup>

Analisemos agora alguns detalhes. “Indian Residential School”, pintada em 2007 é, de acordo com o próprio artista, uma representação dos anos em que estudou na Blue Quills Indian Residential School, em Alberta, de 1943 a 1953. A tela sem dúvida faz uma denúncia contundente do tratamento recebido pelas crianças na escola. Um caminho de pétalas de rosas até a porta da escola representa as mentiras contadas às crianças e a seus pais sobre as maravilhosas mudanças e oportunidades que a *residential school* proporcionaria. Um grande

<sup>81</sup>Disponível em: <<http://www.alexjanvier.com>>. Acesso em: 24 mai. 2013.



“X” que corta a escola e crianças que choram nas janelas do andar de cima indicam que este é um local onde imperam normas e proibições estritas e onde o principal sentimento é a solidão<sup>82</sup>.

No entanto, a voz da *survivance* fala mais alto que a dor quando o artista narra a experiência de seu ponto de vista. O Deus sobre a escola é o Criador indígena, e esse é o Deus para o qual um anjo indígena leva as almas das crianças cujas vidas foram levadas cedo demais pelo abuso, pela desnutrição, pela depressão ou pelo suicídio. Se a história conta que muitos alunos de *residential schools* morreram e foram enterrados em covas coletivas, sem que se desse a oportunidade a suas famílias de enterrá-los de acordo com suas tradições, Janvier relativiza essa “verdade” histórica ao produzir uma narrativa alternativa em que essas crianças não podem ser roubadas de suas comunidades: por lamentável que seja sua perda para as famílias no mundo físico, elas encontram-se integradas ao mundo espiritual de seus ancestrais. Assim, Javier mostra a experiência das *residential schools* dentro do círculo da vida e guardada pela presença forte do Criador indígena. Essa ligação forte com a cultura e as relações comunitárias indígenas permite superar a vitimização, homenagear os que passaram ao plano espiritual e apresentar uma narrativa alternativa em que adoção e adaptação são formas tradicionais de *survivance*.

Dentre os artistas que produziram obras a respeito do legado das *residential schools* estão também Carl Beam, George Littlechild, Jane Ash Poitras e Christi Belcourt. Em meio a eles, destaca-se Jim Logan por ter tratado do tema consistentemente em uma série de telas que forma um mosaico de imagens de dominação e sobrevivência que permitem o entendimento da complexidade de produzir uma arte de *survivance* sobre o tema. Assim, centraremos o estudo nas telas de Logan, sem deixar de buscar paralelos em outros artistas que possam ajudar a elucidar o trabalho narrativo que engendra *survivance* para além de história, memória e trauma e de modos diversos que não se limitam ao texto.

---

<sup>82</sup> Novamente, com a leitura de Lyons, o X pode adquirir outra significação.

### 3 DA TEORIA À PRÁTICA: AS NARRATIVAS DE *SURVIVANCE* DE TOMSON HIGHWAY E JIM LOGAN

Listen, there are words almost everywhere. I realized that in a chance moment. Words are in the air, in our blood, words were always there, way before my burned book collection in the back seat of a car. Words are in snow, trees, leaves, wind, birds, beaver, the sound of ice cracking; words are in fish and mongrels, where they've been since we came to this place with the animals. My winter breath is a word, we are words, real words, and the mongrels are their own words.

Gerald Vizenor, *Landfill Meditations*

No segundo capítulo, foi apresentado um breve panorama histórico para a localização do pensamento de Gerald Vizenor no contexto da crítica indígena. Dentre as perspectivas mais produtivas estão aquelas de autores como Robert Warrior, Jace Weaver, Craig Womack, Daniel Heath Justice e outros que costumam ser chamados de “nacionalistas”. O rótulo é derivado da ideia por eles compartilhada de que há necessidade de crítica literária indígena produzida por indígenas e que adote uma perspectiva tribal. Ou seja: o crítico Cherokee deve empreender uma análise da literatura Cherokee e partir da visão de mundo de sua tribo e em diálogo com o contínuo do desenvolvimento de seu pensamento intelectual.

Ao contrário do que pensam seus críticos mais veementes – o principal exemplo é Elvira Pulitano<sup>83</sup> – eles não defendem o separatismo e a rejeição total de teorias europeias e euro-americanas. Embora Womack tenha usado o termo separatismo, o autor percebe que, fora de contexto, este pode ser problemático e o reconhece como uma das falhas em seu *Red on Red*. Ele elucida:

I realize *Red on Red* has its failings. An obvious one is titling the book ‘Native American Literary Separatism’ and never defining what I mean by the term anywhere in its pages. (...) In using the term separatism I wanted to signal, strongly, that my study would not be business as usual. I wanted a title that would, immediately, differentiate the book from the hybridist and mediation approaches that had taken over. I have already described the “surrounded” feeling, accurate or not, that characterized my critical environment at the time, and I wanted a title that would indicate I would be taking up Indian concerns as a central rather than peripheral endeavor, and this comes out of an environment in which many of us felt we were studying “everything but”. We had been schooled in all else; now it was time to study something Indian (WOMACK, 2006, p. 161).

Em suma, Womack reconhece que faltou clareza conceitual em seu texto, explicando que a intenção em seu livro e em seu trabalho subsequente era e é centrar a pesquisa na

---

<sup>83</sup> Praticamente todos os autores nacionalistas já responderam às críticas de Pulitano em livros e artigos. Para obter uma visão bastante detalhada das falhas que apontam em seus argumentos, ver WOMACK, Craig. The Integrity of American Indian Claims Or, How I Learned to Stop Worrying and Love my Hybridity”. In: WEAVER et al. *American Indian Literary Nationalism*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2006.

perspectiva indígena. Os autores nacionalistas explicam que não rejeitam a validade de estudos realizados por autores não indígenas e fundamentados em perspectivas teórico-críticas não indígenas. No entanto, até a publicação de *The Sacred Hoop* (1986), todos os livros, coletâneas críticas e antologias de literatura indígena tiveram como autores e editores acadêmicos não indígenas e basearam-se nas perspectivas hibridistas mencionadas. Assim, enquanto as possibilidades interpretativas proporcionadas pelo ponto de vista indígena permaneciam amplamente inexploradas, havia vasta literatura adotando o ponto de vista da mediação. Escolher a perspectiva tribal é, para esses autores, uma forma de enriquecer o campo da crítica, sugerindo novas maneiras de interpretar as obras e problematizando leituras percebidas como superficiais ou errôneas por falta de conhecimento de culturas e tradições intelectuais específicas.

Ainda hoje, a crítica nacionalista indígena representa apenas uma fração das publicações e frequentemente recebe críticas que ecoam as de Pulitano. O seguinte comentário a respeito de Paula Gunn Allen é ilustrativo:

How can a theory that acknowledges the vitality and ongoing adaptability of the oral tradition be essentialist? More significantly, how can Allen's transformational writing, a writing that utilizes the performative dimension of verbal art, remain trapped in essentialist positions? (PULITANO, 2003, p. 25).

Para Pulitano, essencialismo, separatismo e nacionalismo são pontos de vista incoerentes não apenas com a tradição oral indígena, mas também com a história de contato e adoção da língua inglesa e de modelos literários europeus. Ela afirma que é impossível ignorar “*the complex level of hybridization and cultural translation that is already operating in any form of Native discourse*” (PULITANO, 2003, p. 61). Por isso, demonstra preferência pelos autores que adotam um ponto de vista “cosmopolita”, que reconhece as influências e ressalta a hibridação. Nesse grupo, estão Gerald Vizenor, Greg Sarris e Louis Owens, que Womack chama sarcasticamente de sua “santíssima trindade” (WOMACK, 2006, p. 160).

Aqui, aproximamo-nos de um aparente impasse. Embora esclareçam não ser puristas (Womack exemplifica com uma extensa lista de autores não indígenas citados em *Red on Red*) (ibidem, p. 104-105), alguns dos autores que defendem o uso de epistemologias indígenas para a análise de suas obras de fato concordam com Pulitano em muitos pontos a respeito de Vizenor. A diferença, claro, é que enquanto ela valoriza o ponto de vista da hibridação, mediação, Womack e seus pares acreditam que este seja – em maior ou menor medida – problemático. Vizenor, de sua parte, rejeita discursos de soberania ao falar de

*transmotion* e defende a existência de uma estética indígena na literatura, independentemente da pertença tribal de cada autor. Como, então, conjugar esses autores com perspectivas que parecem tão distintas?

Baseados nas tradições narrativas e nos modos de transmitir sabedoria em histórias de seus povos, diversos autores apontam a perspectiva ocidental a respeito do que seja *teoria* como diferença fundamental e limitadora da leitura. Lee Maracle (Sto:lo) vê por trás de noções que não concebem a possibilidade de teoria indígena baseada nas tradições da oratória do povo a mesma presunção de superioridade do Iluminismo, uma vez que a teoria seria uma novidade trazida da Europa para os povos menos evoluídos. Ela afirma:

Theorists are comprised of those individuals with a broad and solid foundation in their own society;s knowledge, who exercise unique brilliance and apply clear analysis and imagination to the existing base to devise structurally sound hypotheses for the development, advancement, and augmentation of the existing foundation. We have words in our language for such people, and we have specific processes for conducting such discourse. They do so through a careful and connected study of old and recent literary products that clearly arise out of the original story base (MARACLE, 2010, p. 84).

Ou seja, há e sempre houve teoria indígena. O que não havia, obviamente, eram teorias baseadas na visão de mundo e no modelo de construção de conhecimento euro-ocidental. Ao falar sobre teoria indígena, muitos críticos afirmam que o conhecimento é construído por meio de histórias. No entanto, como as histórias estão em contínuo desenvolvimento, com antigas histórias assumindo novos significados a cada vez que são contadas e recriadas e novas histórias surgindo para dar conta de novos conhecimentos, a teoria não é, em última análise, separável da prática. Para citar David Stirrup, “[s]tory, then, is the principle by which knowledge is both carried and tested, a “fruitful space” in which, and through which, processes of becoming, of relating, of conversing, and of knowing proceed” (2013, p. 7129-7135).

Em 2008, foi publicado o livro *Reasoning Together: the native critics collective*, uma coletânea de artigos de doze críticos indígenas. Embora muitos anos tenham se passado desde o lançamento de *Looking at the Words of Our People* (1993)<sup>84</sup>, editado por Jeannette Armstrong (Okanagan), esta foi apenas a segunda antologia de crítica indígena composta apenas por autores indígenas. Além disso, a obra apresenta duas características particulares: não há um editor/organizador, mas um conjunto de autores independentes que leram e comentaram os textos uns dos outros, mas tiveram autonomia para, na versão final, expressar

---

<sup>84</sup> ARMSTRONG, Jeannette (ed.). *Looking at the Words of Our People*. Penticton, BC: Theytus Books, 1993.

seus pontos de vista particulares; além disso, todos eles assumem a posição nacionalista, gerando um coro de vozes distintas, mas em harmonia. Pronunciando-se em nome de todos os autores, Womack escreve:

Some purists may say that our efforts together here do not even qualify as theory, since they apply to work that might be called analysis or criticism or historical investigation or advocacy or protest instead. As this mongrel of an introduction demonstrates, however, we are anything but pure. We are not attempting a *Teacher's Guide to the Norton Anthology of Theory* that provides all the correct answers as to what is theory and is not. In fact, recent theory itself has become skeptical of such formulas. We are of the mindset, as are many theorists, that theory is not cancelled out by application or praxis; not does it cease to be theory in the event one actually discovers something meaningful about it, something that can be applied to the real world or to a particular work of literature. We believe theory, in fact, can emerge from novels, poems, plays, and many other forms, including life itself. We even claim these as prominent emergence points, important creation stories for theory. This introduction tells stories because stories are the birthplace of theory (and, in this case, I think the converse is true as well) (WOMACK, 2008, p. 7).

De fato, parece que essa conversa entre intelectuais indígenas está gerando uma história. Recentemente, em fevereiro de 2013, foi publicado *Centering Anishinaabeg Studies: Understanding the World Through Stories*, obra que reúne textos de 25 diferentes autores – 23 deles, Anishinaabeg – analisando narrativas Anishinaabe a partir de perspectivas críticas derivadas de histórias. Na introdução, os editores afirmam que a ideia do livro surgiu a partir de conversas entre os autores dos capítulos em um congresso, quando perceberam que as histórias vinham sendo cada vez mais utilizadas como marco teórico para estudo de questões de direito, história, antropologia, meio ambiente e outras áreas (DOERFLER; SINCLAIR; STARK, 2013, p. 261).

Além de dar continuidade a uma linha de estudos que se fortalece, a obra parece importante por alguns motivos. Em primeiro lugar, a reunião de textos somente em Estudos Anishinaabeg mostra a variedade de experiências e perspectivas existente entre os próprios críticos Anishinaabeg e fornece um exemplo prático do princípio de diálogo de vozes autônomas e variadas para a construção do conhecimento coletivo. Elucida, também, características importantes do conjunto de narrativas estudadas pela utilização de conceitos em *Anishinaabemowin*<sup>85</sup>. Por fim, explora possibilidades que, ao longo deste trabalho,

---

<sup>85</sup> Por exemplo, os autores explicam que há dois tipos de história: *dibaajimowinan* (histórias sobre famílias, geografias e experiências históricas de diferentes épocas) e *aadizookaanag* (histórias sagradas que são também *manidoog*, seres vivos que trabalham com os Anishinaabeg no interesse de demonstrar princípios necessários para a *mino-bimaadiziwin*, a boa e bela vida). Mais importante que isso, porém, destacam que estas não são categorias estanques e ressaltam que frequentemente as histórias podem estar nas duas categorias ao mesmo

verificou-se estarem muito mencionadas, mas pouco demonstradas na prática da crítica indígena ao trazer artigos sobre narrativa em artes visuais e *performance*.

Nesse contexto, considerando a longa tradição teoria indígena e sua relação inextrincável com a *praxis*, reconhecendo que esta surge de modo significativo a partir de histórias e que é, ela própria, capaz de transformar e criar histórias, neste capítulo são examinadas as produtivas dissonâncias entre as vozes de Gerald Vizenor e de críticos nacionalistas e o modo como a aplicação prática de teorias derivadas de histórias podem contribuir para estudos de narrativas indígenas. Assim, a partir do diálogo crítico, podem surgir novas maneiras de interpretar as obras de Highway e Logan; de modo correlato, espera-se que as histórias nas obras revelem como as tantas vozes se conjugam em uma ética e estética de *survivance*.

### 3.1 *BEYOND THE REALM OF DARKNESS*: PRÁTICAS NARRATIVAS E O WEETIGO

#### 3.1.1 **Shadows, shadows, shadows, and archshadows: Gerald Vizenor entre discurso trickster e discurso weendigo**

Em *Ojibway Heritage*, Basil Johnston narra a história do Weendigo<sup>86</sup> da seguinte maneira: um homem chamado Weendigo vivia na costa norte do lago Nipissing onde era muito feliz com sua família e tinha caça e pesca abundante. Um dia a situação mudou e eles começaram a passar fome. Então, Weendigo buscou a ajuda de um Waubeno que lhe deu uma poção para ajudar a ter sucesso na caça. Ele deveria tomar uma pequena quantidade a cada noite. Depois da primeira noite, o homem acordou cedo e revigorado, percebendo como suas pernas viajam grandes distâncias sem esforço e rapidamente. Assim, ele chegou a Temiskaming, onde encontrou o povo ao redor de uma grande fogueira:

Emerging from the woods and for fun, he gave three war cries. At the frightening call, people and the children fell into a faint and changed into beavers. Without thinking much about the transformation of people into beavers, Weendigo considered the circumstance as a matter of good fortune and timely. He was hungry and famine did not allow him the luxury of questioning good fortune. Weendigo picked up the beaver, fifteen in all and skinned them. Then on the fire that had been

---

tempo, já que ambos os aspectos são fundamentais para a tradição narrativa Anishinaabeg. (Doerfler, Sinclair & Stark, 2013, p. 291-307)

<sup>86</sup> A palavra aparece grafada com variações de acordo com a língua Cree (Weetigo, Wétiko) ou Anishinabemowin (Weendigo, Wiindigo). Diversas outras grafias são possíveis, uma vez que há diferentes sistemas de transcrição das línguas e mesmo variações de pronúncia de região para região que alteram sua forma. Aqui, misturo as grafias, utilizando a cada momento a adotada pelo autor em questão.

prepared by the people of the village, Weendigo roasted all the beaver. When they were done, he sat down to eat.

He didn't eat; Weendigo stuffed himself. In fact, he ate all fifteen beavers. Nor did it occur to Weendigo to question his enormous appetite. He didn't stop to wonder how he could eat more than one beaver; he didn't even stop to consider whether he should carry the beaver home to his family. He thought only of himself (JOHNSTON, 1976, p. 2852-2859).

Quanto mais o Weendigo comia, mais fome ele tinha e maior ficava.

Como todas as histórias, esta é contada com diversas variações dependendo da região, da tribo, do narrador e de seu público. No entanto, algumas características básicas se mantêm. A história de Weendigo trata dos perigos de cometer excessos e pensar demais em si próprio. Dependendo da história, pode aparecer como a criatura mitológica que habita a escuridão da floresta ou como uma pessoa que foi transformada por sucumbir ao canibalismo.

Esse canibalismo pode ser compreendido em sentido amplo, não apenas como consumo de carne humana, mas também como consumo de outras vidas em benefício próprio. Em *Columbus and Other Cannibals: The Wétiko Disease of Exploitation, Imperialism and Terrorism*, Jack Forbes define Wétiko e canibalismo da perspectiva Cree:

*Wétiko* is a Cree term (*windigo* in Ojibway, *wintiko* in Powhatan) which refers to a cannibal or, more specifically, to an evil person or spirit who terrorizes other creatures by means of terrible evil acts, including cannibalism. *Wétikowatisewin*, an abstract noun, refers to "diabolical wickedness or cannibalism" (FORBES, 2008, p. 337).

Em uma história Anishinaabe, Naanabozho parte em busca de sua mãe, que fora levada por um espírito do vento, alertado por sua avó do que enfrentará:

The distant land he intended to visit was infested with hideous humans and "evil spirits and the followers of those who eat human flesh".

"No one who has ever been within their power has ever been known to return", she told her grandson. "First these evil spirits charm their victims by the sweetness of their songs, then they strangle and devour them, but your principle (sic) enemy will be the great gambler who has never been beaten in his game and who lives beyond the realm of darkness..." (VIZENOR, 1984, p. 4).

Em algumas histórias, esse jogador maligno vive na companhia do Weetigo, enquanto em outras ambos são uma e a mesma personagem. Parte do perigo e do caráter da personagem se revela no lugar que habita – uma floresta "além do reino da escuridão", em que os perigos a serem enfrentados não podem ser discernidos antecipada ou facilmente.

Uma crítica comum ao estilo de Gerald Vizenor, sobretudo por parte de críticos que adotam perspectivas nacionalistas e argumentam em favor de literaturas que promovam a

saúde e o bem-estar de suas comunidades, diz respeito a seu estilo de escrita. Pleno de neologismos, carregado de poesia e imbuído de muitos significados que, no entanto, ficam obscuros no texto, o estilo de Vizenor é julgado excessivamente crítico. Assim como o reino do *weetigo* e do jogador maléfico, o estilo de Vizenor é acusado de habitar um reino mítico e simbólico, apartado da realidade tribal e da promoção de sua continuidade e de seu fortalecimento. Em *A Single Decade: Book-Length Native Literary Criticism between 1986 and 1997*, Craig Womack descreve o estilo do autor como impenetrável, abstrato, pleno de jargão teórico e contradições enigmáticas e afirma que:

some readers might be left wondering why Vizenor does not simply say what he means. Others more prone to provide a justification for what Vizenor does might see a reflection of contemporary theory in Vizenor's writing, especially in relation to French deconstruction and its U.S. version in the 1980s, where communicating with his audience does not exactly seem to be the goal of the writer; a proliferation of prose styles during this time period seemed to mirror the notion of indeterminacy. Still, some might wonder if a theoretical approach that values obfuscation as much as clarification is consistent with Native worldviews (WOMACK, 2008, p. 71-72).

Womack reconhece alguns momentos de clareza produtiva nas obras de Vizenor e afirma admiração por sua escrita ficcional. Para ele, o ponto mais problemático é “*the grab-bag relationship with theory, latching on to ideas without much consideration of their broader implications*” (ibidem, p. 72). Além disso, contesta a afirmação de Kimberly Blaeser de que Vizenor contraria a estética literária dominante:

If his work runs counter to anything, it would be the formalism of the 1930s New Critics, not the ‘dominant literary aesthetic.’ It is not very convincing to claim Vizenor as a remarkable exception in relation to contemporary aesthetics, astonishingly gifted as he may be in his ability to draw from theory and incorporate it into a tribal perspective (ibidem, p. 72-73).

Além de falta de clareza, alguns autores encontram problemas em implicações da adoção de teorias pós-modernas, pós-estruturalistas e desconstrucionistas que desestabilizam sentidos e, conseqüentemente, identidades. Sean Teuton, um dos mais contundentes críticos de Gerald Vizenor e do que denomina *trickster discourse*, exprime essa ressalva com ecos das vozes de Craig Womack e Elizabeth Cook-Lynn:

we need not deconstruct – but, in fact, reconstruct – Indian identity. Craig Womack finds in trickster criticism the “tendency to decenter everything, including the legitimacy of a Native perspective” (1999, 6). (...) More specifically, in regard to trickster views of Native cultural identity, Cook-Lynn disapproves of the crossblood approach because “there is explicit accommodation to the colonialism of the West.



... an identity which focuses on individualism rather than First Nation ideology” of responsible community membership (TEUTON, 2008, p. 86).

Joanne DiNova (Anishinaabe), segue na mesma linha e afirma que a crítica de Vizenor é vazia, autocentrada e usa “some Native terminology and some mild (but not disturbing) allusions to Native issues within a distinctly Western and elite discourse” (DINOVA apud SINCLAIR, 2013, p. 243).

Por considerarem Vizenor individualista, excessivamente voraz em seu consumo de teorias literárias ocidentais e autor de significados vagos e obscuros, "além do reino da escuridão", esses críticos parecem acusar Vizenor de produzir, em vez de um discurso *trickster*, uma obra teórico-crítica à imagem do Weetigo.

O argumento, porém, é que assumir o ponto de vista nacionalista de seus críticos – derivando conhecimento da tradição intelectual e da cultura Anishinaabe – indica que suas perspectivas estão mais próximas do que se poderia julgar das de seus opositores. Começam também a se delinear traços que permitem afirmar que, ao contrário do que disse Womack, a estética de Vizenor é, sim, muito distinta da estética literária dominante.

### **3.1.2 *When the crane calls, all listen: a crítica vizenoriana como praxis Anishinaabe***

Em *Nindoodemag Bagijaganan*<sup>87</sup>: *a History of Anishinaabeg Narrative*, Niigonwedom James Sinclair (Anishinaabe) estuda narrativas Anishinaabeg relacionando suas características à pertença dos autores a clãs. Nesta tese, o autor reconhece o valor que a teoria de *X-marks* de Scott Richard Lyons pode ter para ampliar a discussão sobre tratados, muitas vezes descritos como marcas indubitáveis de dominação dos povos indígenas. No entanto, indica e lacunas em sua argumentação, que julga excessivamente totalizadora e generalizante na fixação dos termos “tradicional” e “moderno” e falha pelo onipresente projeto de caracterizar o moderno por marcas de contaminação e coerção (Sinclair, 2013b, p. 89). Para Sinclair, Lyons se aproxima, de modo perigoso, do paradigma de autenticidade que

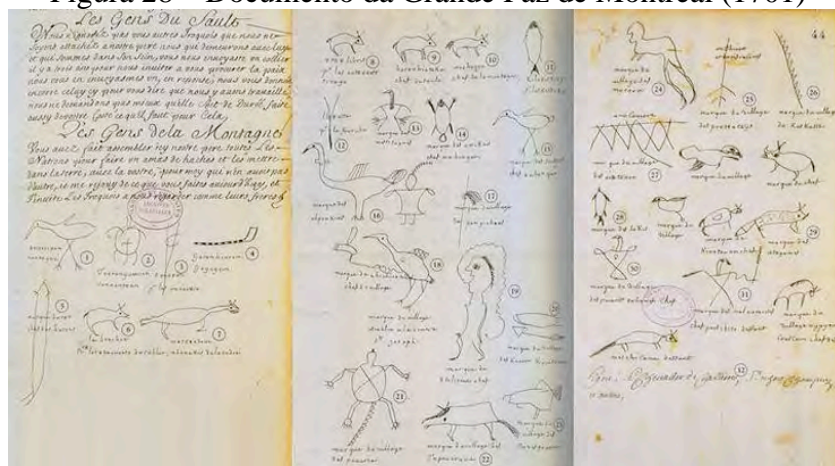
---

<sup>87</sup> Nindoodemag é o sistema de clãs ou totens dos Anishinaabeg. Sinclair explica a relação entre o sistema de clãs, formas tradicionais e contemporâneas de narrativa Anishinaabeg e os princípios da *mino-bimaadiziwin*: "Articulating the specific and interconnected ways circles of Anishinaabeg relationality operate, Anishinaabeg Nindoodemag is formed through two concepts, *enawendiwin* (strands connecting all parts of creation) and *waawiyeyaag* (interwoven systems of circularity). These come together to construct *nindinawemaganidog* (all of my relations), a law found in traditional expressions like treaties, birchbark, and beadwork and contemporary forms like poetry, paintings, and novels. Anishinaabeg narrative bagijaganan exemplify how Anishinaabeg relationships grow while continuing an inclusive sense of nationhood through the Nindoodemag” (SINCLAIR, 2013, ii).

opção "puro" e "contaminado" ao dizer que "All Indian texts are X-marks" (LYONS, 2010, p. 26).

Sinclair sustenta que tal falha poderia ser corrigida pela consideração de outras conhecidas assinaturas utilizadas pelos Anishinaabeg em tratados: representações pictóricas de seus clãs.

Figura 28 – Documento da Grande Paz de Montreal (1701)



Fonte: Wikipedia<sup>88</sup>

Sinclair explica que as representações de clãs contavam histórias que explicavam de onde vinham, com quem compartilhavam seu território e o que esperavam para o futuro; além disso, expressavam as complexas relações que sustentavam e convidavam as outras partes do tratado a fazerem parte dessas relações (2013, p. 92). De acordo com Basil Johnston, na tradição Anishinaabe, o totem é a mais importante unidade social e a mais relevante forma de identificação, tendo precedência sobre tribo, comunidade e família. Ele explica que os clãs podem ser divididos em cinco grupos, de acordo com as funções fundamentais que precisam ser assumidas em uma comunidade: liderança (chefes), defesa (guerreiros), subsistência (caçadores), educação (professores) e medicina (curadores) (JOHNSTON, 1976, p. 964).

Assim, lembrando que essas funções não são cumpridas por regras de conduta estanques, pois as necessidades mudam de acordo com o contexto e as relações que se configuram, proponho analisar como, no contexto do debate crítico, se manifesta a identidade de Vizenor como membro do Clã dos Grou (em inglês, Crane; em *Anishinaabemowin*, *ajijaak*).

O Clã dos Grou está na categoria de liderança. Basil Johnston descreve:

<sup>88</sup> Disponível em: <[http://en.wikipedia.org/wiki/Great\\_Peace\\_of\\_Montreal](http://en.wikipedia.org/wiki/Great_Peace_of_Montreal)>. Acesso em: 15 jun. 2013.

Os all echo-makers the crane was most eminent and for this reason was selected to symbolize leadership and direction. The call that he uttered was infrequent as it was unique. So unusual was the tone and pitch of the voice that all other creatures suspended their own utterances to harken to the crane. When the crane calls, all listen (JOHNSTON, 1976, p. 984).

Parece um bom modo de descrever Vizenor. Sua voz é certamente única e parece atrair grande interesse desde suas primeiras obras até as mais recentes. Seja para louvá-lo ou criticá-lo, virtualmente todos os críticos indígenas e não indígenas em algum momento tomaram tempo para considerar suas contribuições.

Os grou são aves onívoras, alimentando-se de uma grande variedade de tubérculos. Embora tenha sido ameaçado pela ocupação de seus territórios, o grou-canadense<sup>89</sup> foi capaz de se adaptar a uma variedade de novos territórios de caça e acasalamento e por isso, é a espécie de grou que mais prospera no mundo. No período de acasalamento, os grou são extremamente territoriais e os casais vivem isolados, mas no restante do tempo são aves gregárias, que formam grandes grupos. A plumagem dos grou varia de acordo com o habitat e, durante o período de ninhada, cobrem suas plumas de lama para ficarem menos visíveis. Além disso, têm uma pele vermelha exposta em suas cabeças, a qual contraem e relaxam e cuja cor tornam mais ou menos intensa para se comunicar com outros grou (Crane. Fonte: *Wikipedia*). Suas vocalizações estão entre as mais complexas, pois são capazes de emitir três diferentes sons de acordo com o que desejam comunicar:

1) vocalização de contato: de tom baixo e suave, é utilizada para manter contato e, no caso de filhotes, para pedir alimento a seus pais.

2) vocalização de guarda: utilizada para avisar de um perigo ou para ameaçar outros grou, esta vocalização às vezes é ecoada pelo outro membro de um par.

3) vocalização em uníssono: dueto sincronizado de um casal de grou utilizado para reforçar laços ou para ameaçar predadores e outros grou (Sandhill Crane. Fonte: *International Crane Foundation*).

As características relacionadas a cada clã são derivadas da observação do animal que os representa. Da mesma forma, o membro de um clã aprende a observar as interações de seu *doodem* na natureza para aprender lições sobre como agir se relacionar. Vejamos, então, algumas lições que Vizenor pode ter derivado dos grou na composição de seu estilo.

Enquanto outras espécies de grou correm sérios riscos de extinção, o grou-canadense, com sua adaptabilidade a novos territórios e alimentação variada conseguem sobreviver e se

---

<sup>89</sup> O nome "crane" é genérico para diversas espécies de grou. A palavra *ajijaak*, porém, refere-se mais especificamente ao grou-canadense (em inglês, *sandhill crane*).

multiplicar. Assim, Vizenor pode ter encontrado na adaptação ao ambiente acadêmico e na variedade de fontes de consulta um modo de produzir estudos literários que garantam que sua voz será ouvida e que a crítica indígena encontrará espaço para se proliferar. Na flexibilidade do grou, também podemos imaginar inspiração para a produção de uma variedade de tipos de texto, que vão do jornalístico ao haiku.

A atitude do grou se altera de acordo com as estações. Daí, Vizenor pode ter derivado motivação para em escrever *The People Named the Chippewa: narrative histories* (1984) em linguagem bastante direta e informativa, *The Ruins of Representation: shadow survivance and the literature of dominance* (1993) em intenso diálogo com o pós-modernismo e *Native Liberty: Natural Reason and Cultural Survivance* (2009) com ênfase em autonomia. A obra é sobre liberdade, e os conceitos do subtítulo são especificamente indígenas, especificamente Anishinaabeg e especificamente vizenorianos. Em uma leitura otimista, podemos inferir dessa especificidade que vivemos um período fértil para a cultura e as artes indígenas, pois é no período de acasalamento que os grous vivem isolados, apenas na companhia de seus pares.

O estilo “complexo” e “obscuro” de Vizenor também pode ser derivado da observação dos grous. Aves de vocalização sofisticada, podem utilizar tons suaves e graves para contatos familiares e nutrição ou altos e ameaçadores para alerta ou disputas de território. O autor também parece adotar um tom mais poético e derivado de relações oníricas e com a natureza quando busca fortalecer laços com a cultura Anishinaabe e linguagem mais dura e plena de citações acadêmicas quando busca estabelecer espaço para a crítica indígena. Sua voz pode gerar ecos, sombras, traços de *survivance* indígena e por vezes se mescla a de seus pares para fortalecer relações indígenas, estabelecer seu território e afastar ameaças. Porém, os grous não se comunicam apenas pela voz, e aí podemos perceber notas de reserva e variabilidade. Assim como a plumagem das aves pode ir do branco ao cinza dependendo do ambiente, também a escrita de Vizenor muda dependendo do tipo de texto e das vozes em interlocução. Ao se comunicar com seus pares – outros líderes, outros intelectuais – pode tornar sua pele ora mais, ora menos vermelha. Assim, conforme cita diferentes autores, Vizenor modifica sua voz a fim de estabelecer diálogo. Por último, e não menos importante, se o estilo de Vizenor de fato pode soar obscuro, talvez seja porque é período de ninhada e ele quer garantir a sobrevivência das próximas gerações mantendo-se fora do alcance do olhar de predadores. “[*Mixedbloods must hold back some secrets from the alien speakers in the academies*” (VIZENOR, 2005, p. 109).

Se o objetivo do grou ao variar a sua voz é fortalecer laços familiares, fazer contato com outros grous e proteger a sobrevivência e a continuidade da espécie, então adotar perspectivas

pós-modernistas, pós-estruturalistas e desconstrutivistas não pode estar de acordo com as lições de seu clã. É possível elucidar esta questão por meio de dois exemplos.

Embora afirme admirar a obra ficcional de Vizenor, Sean Teuton refuta duramente sua obra crítica por julgar que ela defende “a skeptical view of tribal knowledge that leads to a number of disabling theoretical problems for American Indian scholars and activists” (TEUTON, 2008, p. 84). Particularmente a respeito do artigo *The Ruins of Representation*, Teuton percebe a seguinte intenção e sua inerente falha:

In deconstructing ‘racial purities’ and instead asserting a more freely defined model of American Indian identity predicated on marginality or hybridity, Vizenor attempts to liberate Native discourse from colonialist demands that American Indians be ‘authentic’ and adhere to an ahistorical, static model of tribal living. (...) The liberation of colonized identities is certainly a worthy goal in American Indian Studies. (...) [But i]f we deconstruct the Indian, how are we then able to present a reliable construction of tribal peoples either for U.S. society or for ourselves? (TEUTON, 2008, p. 84).

Um exame mais detido do texto permite perceber que isso não é exatamente o que Vizenor pretende fazer. O primeiro parágrafo parece de fato a relação de adoção incondicional da teoria pós-modernista de que fala Womack: “*The postmodern turn in literature and cultural studies is an invitation to the ruins of representation; the invitation uncovers traces of tribal survivance, trickster discourse, and the remanence of intransitive shadows*” (VIZENOR, 1993, p. 1).

Contudo, se à primeira vista parece haver uma relação de causalidade entre a “virada pós-moderna” e a descoberta de traços de sobrevivência tribal, já o segundo parágrafo modifica essa percepção:

The traces are shadows, shadows, shadows, the natural coherence of archshadows, visions, and memories in heard stories. The postmodern shadows counter paracolonial histories, dickered testimonies, simulations, and the banal essence of consumerism; at the same time, trickster pronouns, transformations, and the shimmers of tribal consciousness are heard in literature (VIZENOR, 1993, p. 1).

A julgar pela linguagem plena de sombras, sombras, sombras e arquisombras, poderíamos estar diante de um discurso subversivo de eterna indeterminação, como teme Teuton. Para instrumentalizar a análise, voltemos às origens – da dita literatura indígena contemporânea e da própria Criação.

Impressões, logo veremos, podem ser enganosas, mas é minha impressão que esta constitui a citação número um de todos os tempos nos estudos de literatura indígena: “*A word*

*has power in and of itself. It comes from nothing into sound and meaning; it gives origin to all things*” (MOMADAY, 1976). De fato, há uma riqueza de significados. Em poucas palavras, Momaday evoca o poder criador das palavras, as ligações entre o mundo material e o sagrado, histórias de criação do mundo e a importância do som, da palavra oral, para a vitalidade das histórias.

Porém, Vizenor cita Momaday em um trecho não sobre palavras e sons, mas sobre silêncio:

My spirit was quiet there. The silence was old, immediate, and pervasive, and there was great good in it. The wind of the canyons drew it out; the voices of the village carried and were lost in it. Much was made of the silence; much of the summer and winter was made of it (MOMADAY apud VIZENOR, 1993, p. 12).

Se evitarmos o pensamento binário – e isso Vizenor de fato quer fazer em seu ensaio –, podemos perceber que palavra e silêncio não estão em antítese. Embora o som possa criar muitas coisas, as palavras são anteriores a ele. O espírito de Momaday está em paz porque, assim como nele, as palavras de algum modo estão nas forças da natureza, em sua relação com a paisagem, nas vozes das pessoas e na passagem das estações. Estão lá como potencial, como intenção criadora ao mesmo tempo imediata e ancestral. No silêncio, portanto, está a visão de *Kitche Manitou*, o Grande Espírito e sua concretização:

Kitche Manitou (The Great Spirit) beheld a **vision**. In this dream he saw a vast sky filled with stars, sun, moon, and earth. He saw an earth made of mountains and valleys, islands and lakes, plains and forests. He saw trees and flowers, grasses and vegetables. He saw walking, flying, swimming, and crawling beings. He witnessed the birth, growth, and end of things. At the same time he saw other things live on. Amidst change there was constancy. Kitche Manitou heard songs, wailings, stories. He touched wind and rain. He felt love and hate, fear and courage, joy and sadness. Kitche Manitou meditated to understand his vision. In his wisdom Kitche Manitou understood that his vision had to be fulfilled. Kitche Manitou was to bring into being and existence what he had seen, heard, and felt.

**Out of nothing** he made rock, water, fire, and wind. Into each one he breathed the breath of life. On each he bestowed with his breath a different essence and nature. Each substance had its own power which became its soul-spirit. From these four substances Kitche Manitou created the physical world of sun, moon, and earth.

To the sun Kitche Manitou gave the powers of light and heat. To the earth he gave growth and healing; to waters purity and renewal; to the wind music and the breath of life itself.

On earth Kitche Manitou formed mountains, valleys, plains, islands, lakes, bays, and rivers. Everything was in its place; everything was beautiful.

Then Kitche Manitou made the plant beings. These were four kinds: flowers, grasses, trees, and vegetables. To each he gave a spirit of life, growth, healing, and beauty. Each he placed where it would be the most beneficial, and lend to earth the greatest beauty and harmony and order.

After plants, Kitche Manitou created animal beings conferring on each special powers and natures. There were two-leggeds, four-leggeds, wingeds, and swimmers.

Last of all he made man. Though last in the order of creation, least in the order of dependence, and weakest in bodily powers, man had the greatest gift - the power to **dream** (JOHNSTON, 1976, p. 99-113, grifo meu).

Este era um mundo pleno de beleza, harmonia e equilíbrio. Refletindo essa condição, diz-se que, na época, os animais e as pessoas falavam a mesma língua. Com o sopro da vida, cada ser recebeu dons diferentes que, em conjunto, eram capazes de garantir a continuidade, o crescimento e a renovação da vida. Único e especial entre todos esses dons foi o dom que o homem recebeu de sonhar, pois este permitia que, assim como Kitché Manitou, ele tivesse experiências visionárias que inspirassem novas Criações. Essa interpretação permite entender, no silêncio de Momaday, uma paz derivada da percepção da harmonia entre elementos da natureza, seres humanos e não humanos e da vida que os anima. No silêncio, está seu próprio potencial de criar “a partir do nada”. Do ponto de vista do escritor/narrador, isso é colocar em prática sua visão, soprar vida nas palavras e colocá-las em movimento na forma de histórias.

Voltemos, pois, a *The Ruins of Representation*. “*The traces are shadows, shadows, shadows, the natural coherence of archshadows, visions, and memories in heard stories*” (VIZENOR, 1993) Assim como o silêncio de Momaday, as sombras referem-se ao potencial criador realizado pelo Grande Espírito a partir de sua visão (a arquisombra), aprendido pelos indivíduos nas histórias ouvidas da tribo e nas visões recebidas em sonhos e buscas de visão no contato meditativo com a natureza. Como consequência, os traços da presença indígena deixam de ser lidos como fragmentação e passam a ser entendidos justamente como a sobrevivência da tribo. A presença indígena é garantida pelo dom-primeiro do sonho, pelo potencial de efetivar visões, colocar a vida em movimento e imaginar histórias que serão contadas, recontadas e recriadas a partir de novas visões. Em resumo, é possível dizer que a *survivance* indígena é garantida pela reencenação do dom do Grande Espírito em cada história que inspira novas visões e ações.

Os críticos indígenas nacionalistas se opõem às leituras pós-modernas da narrativa indígena porque estas aplicam conceitos que não estão de acordo com epistemologias tribais e, desse modo, incorrem em interpretações errôneas. De modo correlato, devemos interpretar as sombras pós-modernas do ponto de vista de sua epistemologia. “*The postmodern shadows counter paracolonial histories, dickered testimonies, simulations, and the banal essence of consumerism*” (VIZENOR, 1993). Um dos objetivos de Vizenor é combater o discurso estruturalista das ciências sociais que fixa estereótipos do *indian*. Para isso, as sombras do pós-moderno, aqui entendidas como indeterminação de significados em que tudo é

representação, são capazes de libertar identidades colonizadas, a meta louvável identificada por Teuton.

No entanto, isso não é abraçar o hibridismo e a indeterminação. Na continuação da frase, Vizenor indica que, ao mesmo tempo em que o pós-moderno combate as forças paracoloniais da rigidez estruturalista, a voz da consciência tribal é ouvida em signos de mobilidade: a duplicidade e as contradições do trickster que é, em si, um pronome, substituto dos verdadeiros nomes nas histórias tribais; transformações, necessárias para a continuidade da vida e o tremeluzir da consciência tribal, indicando que esta pode ser fraca, vaga ou intermitente, e evitando a fixação de significados estanques. Assim, Vizenor coloca-se na mesma posição que os críticos nacionalistas: combate visões essencialistas que perpetuam falsos estereótipos e noções de superioridade e afirma a perspectiva indígena evitando cuidadosamente fixá-la em novos essencialismos reacionários.

Em modo de conclusão, consideremos brevemente a afirmação do autor sobre um livro de Momaday: “*The Way to Rainy Mountain are not representations of a tribal culture or the presence of sacred traditions; the stories uncover the intransitive shadows of tribal survivance*” (VIZENOR, 1993, p. 5). Vizenor refuta a teoria pós-moderna em que não há realidade, apenas representações, e a teoria estruturalista totalizadora e idealizadora de uma autenticidade indígena. Para ele, as memórias de Momaday revelam o potencial de criação, mobilização e transformação realizado ativamente pelos povos indígenas. Com a imagem de sombras intransitivas, presença impalpável e constante, Vizenor define *The Way to Rainy Mountain* como obra especificamente indígena por realizar a visão criativa recebida com o dom do sonho: “*He witnessed the birth, growth, and end of things. At the same time he saw other things live on. Amidst change there was constancy*” (JOHNSTON, 1976, p. 99).

### **3.1.3 *Before the healing can take place, the poison must first be exposed: do Weetigo ao Trickster nas obras de Tomson Highway e Jim Logan***

Primeiro romance a tratar da experiência das *residential schools*, *Kiss of the Fur Queen* parece abordar os abusos sexuais sofridos na escola e seus efeitos sobre a sexualidade dos personagens de maneira mais gráfica que qualquer outra obra. No entanto, a abordagem gráfica não é necessariamente uma abordagem de relato testemunhal objetivo. A escolha de palavras de Highway e referências a personagens de histórias tradicionais Cree e à religião católica, aliadas a estratégias narrativas derivadas da tradição Cree podem suscitar leituras



interessantes. Um ponto marcante está na associação do padre abusivo ao Weetigo, criatura maligna e canibal.

Em *Columbus and Other Cannibals*, Jack Forbes argumenta que Cristóvão Colombo era um *wétiko* e que, desde sua chegada nas Américas, se espalhou uma doença que chama de "*wétiko psychosis*". Segundo o autor, essa doença da alma e do espírito se manifesta não apenas no canibalismo em seu sentido literal, mas como ganância e egoísmo extremos. Isso gera um desrespeito à vida alheia, manifestando-se, por exemplo, na forma de exploração, assassinato, agressão, crimes de ódio, estupros, imperialismo, extermínio de animais e depleção de recursos naturais (FORBES, 2008).

No romance de Highway, parece haver uma mecânica semelhante e, na escola, os abusos sofridos são narrados com o uso de adjetivos que remetem às características físicas do Weetigo. Robert Brightman descreve os Weetigos como "disfigured and mentally impaired creatures with torn and dirty clothing, long ungroomed hair, and lips and fingers stripped bare of flesh from autocannibalism" (BRIGHTMAN, 2007, p. 77). Em função do consumo dos próprios lábios, a descrição do Weetigos também faz referências a seus dentes pronunciados e, por vezes, cobertos de sangue. Em uma história narrada por Albert Umferville, uma personagem abre a porta de sua casa e se depara com o Weetigo: "*and there was the wīhtīkōw standing out there. All he could see was his teeth. Lips were all chewed away*" (ibidem, p. 148).

Na primeira cena da segunda parte do romance, que narra a experiência dos irmãos Okimasis na Birch Lake Indian Residential School, Champion está em uma fila de garotos nus esperando para ter seus cabelos cortados. Quando chega sua vez, o perigo de ser mordido e transformado em Weetigo parece iminente: "Biting his lip, he waded through the river of discarded hair and scrambled clumsily into the chair in front of Brother Stumbo, who stood there waiting with a smile, the hair-sprinkled pale blue sheet, and sharp-toothed stainless-steel clippers" (HIGHWAY, 1998, p. 52, grifo meu). Além das referências aos lábios mordidos e dentes afiados, Highway indica a violência que transforma meninos de diversas tribos em *indians*, com os mesmos cortes de cabelo e uniformes, ao descrever um menino que se preparava para o abate (*slaughter*) sem poder sequer coçar o pescoço porque seus braços estavam imobilizados. "Clip, clip, clip. *Champion could feel his hair falling, like snowflakes, but flakes of human skin. He was being skinned alive, in public[.]*" (ibidem, p. 53).

O canibalismo inferido pelas mordidas da tesoura na pele de Champion pode ser facilmente atribuído ao Weetigo se considerarmos a imobilidade de seus braços. Embora o contexto seja de fato opressivo, nada indica que seus braços estejam efetivamente contidos

por alguma pessoa ou amarra. Nas histórias Cree, frequentemente o Weetigo consome suas vítimas “*after first exerting a hypnotic or melancholic influence which immobilizes them*” (BRIGHTMAN, 1989, p. 93). Poucas linhas depois, o estado de espírito de Champion é descrito: “*He wished he was on Nameegoos Lake with his family. And the caribou. He wished his accordion was strapped to his chest so he could play a melancholy song, he thought mournfully, flailing about for anything that could hold the tears at bay*” (HIGHWAY, 1998, p. 53). Há portanto, uma duplicidade no sentimento de tristeza e melancolia de Champion. Se, por um lado, ele pode certamente estar triste pela saudade da família, por outro sua melancolia pode também ser derivada do efeito hipnótico do Weetigo.

As referências não param por aí. O Weetigo é descrito como uma criatura peluda com grandes olhos que rolam no sangue e com coração feito de gelo. Em algumas histórias, o gelo se espalha pelo corpo e a criatura vai se tornando gigante conforme preda mais e mais vítimas. Em vez de mãos, o Weetigo tem garras e sua voz assusta com urros e sibilos. Devido ao consumo de carne humana – ou de cogumelos, madeira apodrecida e musgos – seu hálito é marcante e desagradável e emite um vapor gelado (LARGENT, 1998, p. 22).

Quando Brother Stumbo pergunta seu nome, o menino sente “*a moist, warm billow of air that smelled of days-old coffee and Copenhagen snuff*” (HIGHWAY, 1998, p. 53) tocar seu pescoço. O hálito úmido de odor amadeirado e envelhecido remete à dieta de um Weetigo ansioso por vítimas humanas. Embora responda e insista que seu nome é Champion, outro padre chega para corrigi-lo e dizer que, de acordo com o registro do padre que o batizou, seu nome é Jeremiah.

Por sua descrição, esta não é a pessoa que poderá proteger Champion/Jeremiah. O homem, Father Lafleur, parece ser um Weetigo que canibalizou pessoas recentemente, pois fala com uma voz carnosa (*fleshy*) e tem sobranceiras cabeludas (*bushy*). Se até o momento as referências ao Weetigo estavam relacionadas a um ambiente duro e sem sentimentos, o diretor da escola parece ter uma espécie de canibalismo mais sensualizada:

Father Lafleur placed a hand on Champion’s thigh and, like some large, furry animal, purred at him. “There, there. You’ll be happy here with us”. The scent of sacramental wine oozed of his tongue, and incense appeared to rise like a fog off the surface of his cassock. Cold air, like a large, gnarled hand, clamped itself on Champion’s naked head (HIGHWAY, 1998, p. 54-55).

O animal peludo que toca a coxa e a nudez da cabeça de Champion com sua garra é grande – indicando que já fez outras vítimas – e, embora tenha o sangue de cristo em seu hálito, emana vapor gelado de todo o corpo.

No primeiro capítulo, foi apresentada a história da gênese do romance *Kiss of the Fur Queen*, que foi esboçado como autobiografia, peça teatral e série televisiva antes de ser concretizado como romance. Então, algumas hipóteses sobre a efetividade de narrar a história neste gênero foram consideradas, bem como razões pelas quais a estrutura narrativa – que se assemelha à da história Cree do Filho de Ayash – inseria o romance na tradição narrativa Cree em vez de copiar moldes do romance de formação. Há ainda outro aspecto que pode ser considerado. Embora seja uma obra de ficção, o romance é derivado em grande medida das experiências de Highway e seu irmão René. Assim, às vezes é descrito como autoficção, semi-autobiografia, biografia disfarçada, biografia permeada por uma visão mágica da realidade, etc.

Mas por que o autor incluiria, em seus agradecimentos, uma afirmação tão expressa como “*This book, of course, is a novel – all the characters and what happens to them are fictitious*” (HIGHWAY, 1998, s/p). Sam McKegey busca explicação na teoria de *survivance* de Gerald Vizenor. Ele escreve:

In Vizenorian terms, Highway’s departure from a testimonial paradigm can thus be construed as politically charged in its actualization of narrative agency and its staunch refusal to emulate what Vizenor calls in *Manifest Manners* “the surveillance of the social sciences” ... Highway refuses in the novel to be constrained by a fact-based historiographic relationship to residential school experience; his writing acquiesces neither to the colonial storyline of inevitable assimilation nor to the post-colonial storyline of inevitable victimhood crafted through revisionist history - both examples of Vizenor's "manifest manners". In this way, Highway's narrative posture in *Kiss of the Fur Queen* embodies the principles of Vizenor's "survivance" (MCKEGNEY, 2007, p. 139).

Em uma tese centrada no conceito de *survivance*, a primeira reação seria concordar com McKegey. No entanto, a interpretação não parece adequada. O argumento falha ao supor que toda autobiografia adota o que ele chama de “paradigma testemunhal” e, mais do que isso, que todo testemunho baseado em fatos está submetido à “supervisão das ciências sociais” e produz um discurso de “inevitável vitimização”. Essas implicações são, no mínimo, problemáticas no contexto de *Magic Weapons*, obra que estuda autobiografias de sobreviventes de *residential schools* (*Kiss of the Fur Queen* é a única obra ficcional) e sustenta que estas são histórias de “liberação e *survivance*” (MCKEGNEY, 2007, p. 178). Seguindo os passos da crítica nacionalista, é viável propor que a escolha seja derivada dos modos de convívio em algumas comunidades indígenas.

De modo geral, mas especialmente em regiões onde o clima é inóspito e a subsistência é difícil, os membros de comunidades indígenas aprendem desde cedo que é necessário viver

em harmonia, pois todos dependem uns dos outros para sobreviver. O próprio sistema de clãs descrito na seção anterior reflete essa interdependência. Assim, entre os princípios que guiam o bom convívio social, estão não confrontar as pessoas ou reprovar suas condutas, não expressar raiva ou ressentimento e, em vez de punir o erro, encorajar boas ações. Conseqüentemente, é comum que se fale de situações dolorosas ou que podem causar conflito de maneira indireta. Julia Cruikshank, por exemplo, relata que ao perguntar a velhos Tagish e Tlingit sobre eventos históricos, frequentemente recebia respostas curtas e a sugestão de que anotasse uma história que queriam lhe contar. Ela diz: *“Usually, such stories involved a bewildering series of characters and events, but with practice I learned to follow the complex plots and to understand that when women told me stories they were actually using them to explain some aspect of their lives to me”* (CRUIKSHANK apud FAGAN, 2009, s/p).

Embora alerte para os riscos de buscar a “indianidade” de um texto quando as experiências pessoais são tão variadas e respondem diferentemente às situações, Kristina Fagan afirma que, ao adotar o relato indireto de sua experiência em um romance ficcional, o autor segue a tradição indígena. É possível acrescentar outra consideração. Neal McLeod afirma que, assim como diversos outros povos, os Cree seguem uma tradição narrativa que evita oferecer interpretações prontas e estimula a participação do ouvinte/leitor.

They have freedom to decide meaning for themselves. Thus, the paradigm of this process is inherently slanted towards people making up their own minds about what they think about something: they have to decide what they believe to be true about something. The listener is given the chance to internalize stories (MCLEOD, 2000, p. 42).

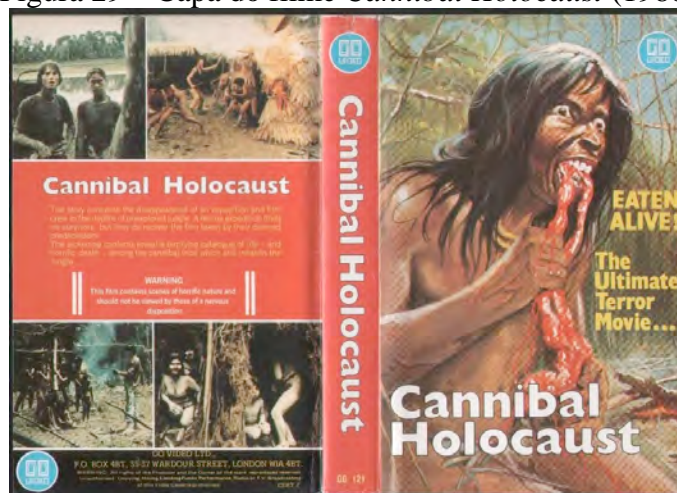
A essa consideração, é possível relacionar a preocupação de Highway em ter impacto sobre a vida das pessoas que sofrem as conseqüências dessa experiência em comunidades assoladas por pobreza, violência, alcoolismo, abuso de drogas e suicídio. Relatar a história de sua experiência pessoal poderia ter fins catárticos para o autor, mas não teria o mesmo potencial de abertura para interpretações que, em última instância, permite que pessoas com experiências e perspectivas diversas se engajem com a história e encontrem nela os significados mais adequados de seu ponto de vista.

Surge então a questão de como se configura esse modo indireto e aberto de narrar nas artes visuais. Durante este projeto, não foram encontradas imagens de criaturas peludas com garras e olhos injetados de sangue representadas em narrativas visuais sobre os abusos cometidos contra povos indígenas. No entanto, isso não significa que eles não sejam tematizados. Andrea Carlson (Anishinaabe) interessa-se pela figura do Windigo e a tematiza

em uma série de obras. Em narrativas complexas que utilizam colagens de imagens de peças de museu, a artista questiona o valor atribuído a esses objetos, as narrativas que existem por trás deles e associa a paisagem do museu ao Windigo, com seu ávido consumo e assimilação de culturas. A artista comenta: “*I think of the museum as a bit of a landscape with an appetite*” (LOPEZ, 2011, p. 46). Em algumas obras, Carlson utiliza elementos textuais que fazem referência aos filmes de horror italianos dos anos 1980 que retratavam violência gráfica e simulavam um estilo documental.

*Cannibal Holocaust*, filme do diretor Ruggero Deodato exemplifica o estilo. Com cenas de intensa violência que retratam abuso sexual, mutilações, tortura, empalações e a morte real de seis animais, o filme é até hoje proibido em diversos países. Na época, o diretor chegou a responder processo por ter realizado em filme *snuff*, em que pessoas eram realmente assassinadas. No entanto, foi inocentado das acusações. Na história do cinema de horror, o filme é polêmico, sendo considerado de extremo mau gosto por alguns e sendo aclamado por outros como fundador do gênero *gore*. Além disso, foi precursor de um tipo trama muito popular até os dias de hoje. Na história, uma equipe de documentaristas vai para a Amazônia filmar tribos indígenas e não retorna. Meses depois, um antropólogo vai em busca do grupo, mas encontra apenas rolos de filme que retratam o destino que tiveram: o estômago dos índios canibais. Evidentemente, o estereótipo do índio bárbaro está em plena ação.

Figura 29 – Capa do filme *Cannibal Holocaust* (1980)



Fonte: Site Daremo<sup>90</sup>

Entre as obras de Carlson, há uma tela homônima. Imagens de predadores e presas se conjugam em uma paisagem imaginada que desafia o espectador a se engajar e encontrar

<sup>90</sup> Disponível em: <<http://www.daremo.com.br/holocausto-canibal-18/>>. 02 jun. 2013.

significados possíveis. Apesar dos dentes afiados do predador mais evidente, uma criatura de olhos vermelhos (seria o Weetigo?) espreita no canto inferior esquerdo por trás de uma rocha onde apenas quem está fora da paisagem consegue perceber. Uma ave de asas abertas encontra-se em proximidade arriscada dos dentes da pantera, mas parece também sobrevoar o território em busca de uma presa. O próprio relevo tem linhas agudas que remetem a dentes afiados. No entanto, linhas curvas e onduladas em azul remetem à fluidez da água, gerando uma sensação de dinamismo indicadora de que os papéis de predador e presa não são fixos. Para o espectador, isso invoca reflexões sobre os papéis que ele cumpre nas paisagens de que participa e, na referência ao filme, estimula o questionamento dos objetos culturais que consome e das implicações que sua atitude pode ter.

Figura 30 – *Cannibal Holocaust* (2008), de Andrea Carlson

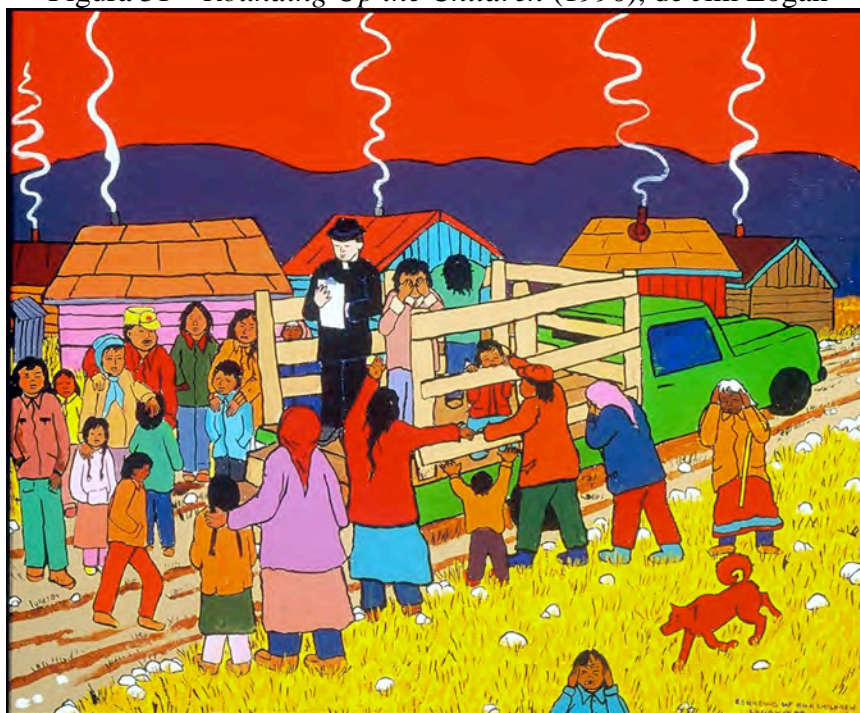


Fonte: Site Plain Arts Museum<sup>91</sup>

Embora comuns em literatura e dramaturgia, a narrativa da experiência das *residential schools* é relativamente rara nas artes visuais. Jim Logan é provavelmente o artista que trata dela mais prolificamente. A série *A Requiem for Our Children* é um conjunto de 14 telas pintadas por Logan com base em relatos que ouviu de sobreviventes. Não há Weetigos caracterizados fisicamente, mas podemos perceber a tematização da violência inerente à imposição governamental da obrigatoriedade de frequência em *residential schools* fora da reserva como ação do Weetigo em uma forma de canibalismo cultural que deteriora laços afetivos e impede a continuação de modos de vida tradicionais.

<sup>91</sup> Disponível em: <<http://plainsart.org/exhibits/andrea-carlson-vore/a-carlson03/>>. Acesso em: 02 jun. 2013.

Figura 31 – *Rounding Up the Children* (1990), de Jim Logan



Fonte: Comunicação pessoal com o artista<sup>92</sup>

Em *Rounding Up the Children*, o artista retrata o momento em que as crianças de uma comunidade são recolhidas e levadas para a escola. Se não apresenta qualquer clara distinção física como Weetigo, o padre parece, no entanto, ter o coração de gelo que o caracteriza. Enquanto mães tocam os ombros e cabeças de suas crianças pela última vez em um ano, um pai e um irmão mais novo se despedem com tristeza daquele que já está em idade escolar. Velhos crianças e adultos choram com as mãos no rosto enquanto o padre segue impassível, marcando nomes em uma lista como se estivesse tomando inventário.

Em *Christmas 1963*, a imagem de meninos com seus uniformes e cortes de cabelo idênticos postados em linha faz referência às rígidas normas das escolas, que tolham identidades e consumiam identidades. Os enfeites de Natal nas paredes atravessam seus pescoços como correntes que lhes tiram a liberdade de expressão. Além disso, a proximidade dessa corrente da região de suas gargantas permite uma associação com o texto escrito ao fundo. Em uma carta para desejar Feliz Natal a sua mãe, um menino escreve: “I heard Susie is sick but the sisters won’t tell me... the sisters read all the letters, some they throw away”. Embora esteja na mesma escola que sua irmã, não pode sequer saber de seu estado de saúde em função das regras que separam meninos e meninas. Além disso, sabe que não pode se comunicar livremente com a mãe, pois as cartas são avaliadas pelas freiras.

<sup>92</sup> LOGAN, Jim. Back to work [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <flaviawestphalen@gmail.com> em 23 out. 2010.

Figura 32 – *Christmas 1963* (1990), de Jim Logan



Fonte: Comunicação pessoal com o artista<sup>93</sup>

Em 1990, os abusos cometidos nas *residential schools* recém começavam a ser relatados e reconhecidos. Talvez em função de seu trabalho como missionário leigo, Logan tenha sentido necessidade de utilizar sua arte para ajudar a expor a situação. Por isso, a série conta também com telas que expõem a má qualidade de vida que tinham as crianças. De certo modo, as telas complementam a narrativa iniciada na carta para a mãe em *Christmas 1963*. *I would see her in the girls' play area*, a separação entre os irmãos fica evidente, assim como o medo de punições por tentarem se comunicar. Além disso, espectros de morte decoram o fundo da tela, prenunciando o destino da menina. *I heard she contracted T.B.* conclui a narrativa com um irmão que jamais pôde se despedir da irmã. O círculo que corta laços entre irmãos se fecha com uma tela que narra a última vez em que os irmãos se viram: “*I had a sister, they took her away from me. I let go of her hand. It was the last time I'd touch her. But I didn't know it then*”.

<sup>93</sup> LOGAN, Jim. Back to work [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <flaviawestphalen@gmail.com> em 23 out. 2010.

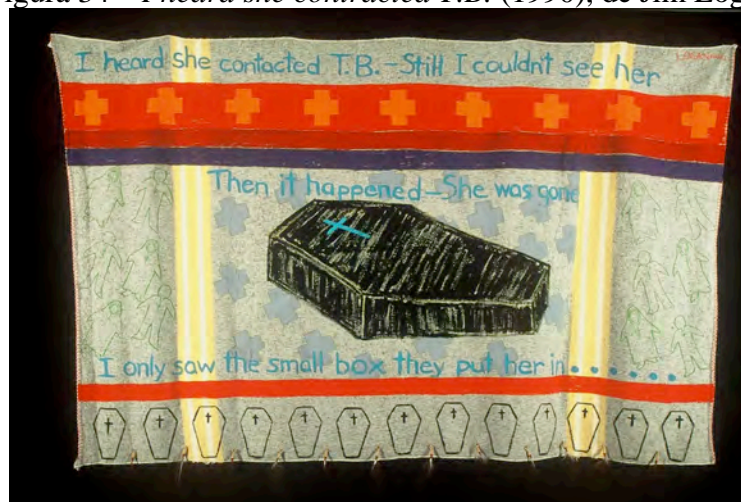


Figura 33 – *I would see her in the girls play area* (1990), de Jim Logan



Fonte: Comunicação pessoal com o artista<sup>94</sup>

Figura 34 – *I heard she contracted T.B.* (1990), de Jim Logan



Fonte: Comunicação pessoal com o artista<sup>95</sup>

<sup>94</sup> LOGAN, Jim. Back to work [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <flaviawestphalen@gmail.com> em 23 out. 2010.

<sup>95</sup> LOGAN, Jim. Back to work [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <flaviawestphalen@gmail.com> em 23 out. 2010.

Figura 35 – *I had a sister, they took her away* (1990), de Jim Logan

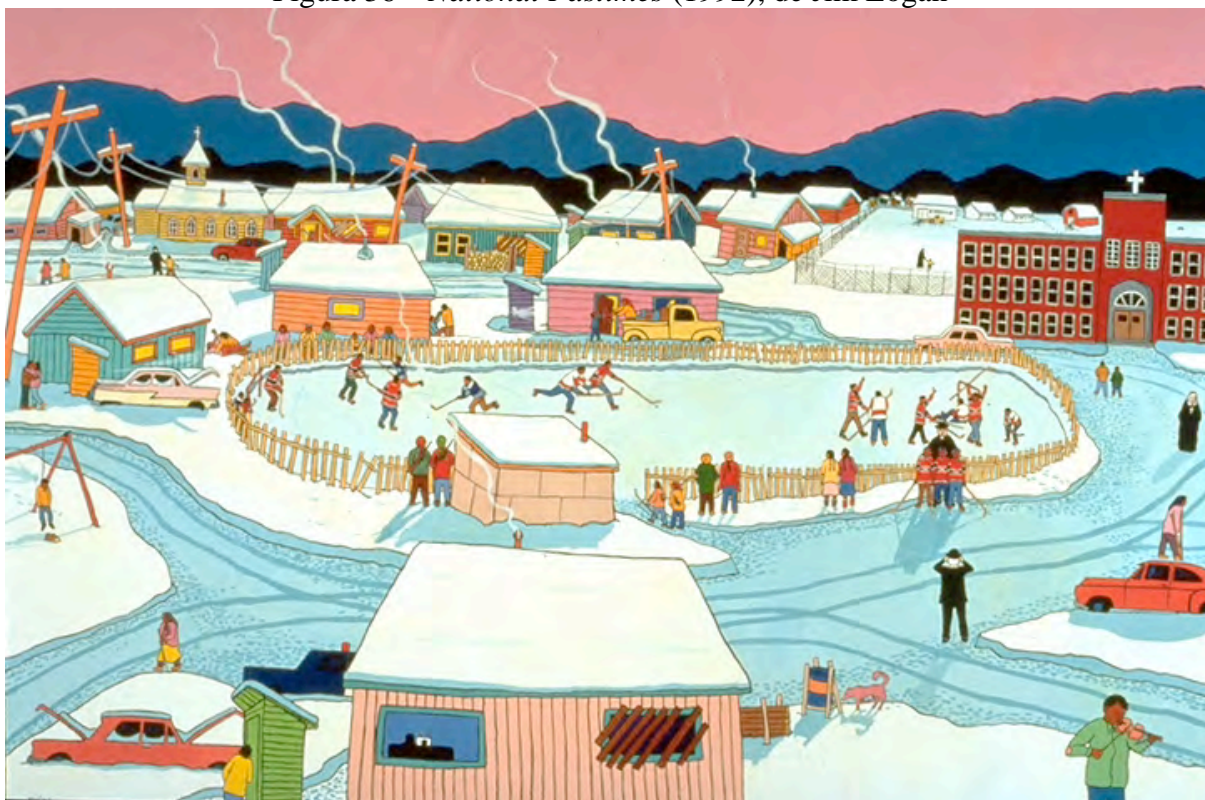


Fonte: Comunicação pessoal com o artista<sup>96</sup>

Dois anos mais tarde, no contexto do aniversário dos 500 anos da chegada de Colombo, muitas discussões já ocorriam a respeito da violência relacionada ao sistema de *residential schooling* e duas igrejas já haviam pronunciado pedidos de desculpas formais. Nesse ano, organizou-se a exposição no *Canadian Museum of Civilization*. Logan participou com a série *National Pastimes*, que apresenta uma imagem panorâmica de uma comunidade em atividades de lazer e seis telas menores que ampliam e revelam detalhes que não podem ser vistos no panorama. Nessas telas, o abuso parece ser narrado de maneira mais sutil e aberta ao engajamento do espectador.

<sup>96</sup> LOGAN, Jim. Back to work [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <flaviawestphalen@gmail.com> em 23 out. 2010.

Figura 36 – *National Pastimes* (1992), de Jim Logan



Fonte: Comunicação pessoal com o artista<sup>97</sup>

À primeira vista, o ambiente parece vivaz. As cores claras e o movimento do jogo de hóquei agradam o olhar. No entanto, no canto esquerdo da tela um violinista melancólico nos faz pensar se a comunidade não está sob o domínio hipnótico do Weetigo. Além disso, postes de luz que se assemelham a cruzes vergadas que se projetam em direção às pessoas indicam o papel que a igreja pode ter na situação.

Desse ponto de vista, a paisagem narrada ganha outros contornos. As tábuas pregadas sobre a janela da casa em primeiro plano parecem indicar pobreza, falta de perspectiva, ou isolamento. Os três carros que, enterrados na neve, já não funcionam, conotam imobilidade, impotência para reagir à situação em que o lugar se encontra. No entanto, as pessoas não estão destituídas apenas disso e o Weetigo parece ter consumido a própria vida. Da estrutura do balanço, pende apenas uma corda e esta serve para um jovem por fim à própria vida. No chão um objeto disforme e pardo pode bem ser o saco de papel utilizado para embalar garrafas de bebida, em referência a um dos problemas que tiram a vida de jovens cedo demais. A mulher que se dirige ao canto inferior esquerdo da tela olha diretamente para a cena e, ainda assim, se afasta. Logan parece narrar uma história que já se tornou corriqueira.

<sup>97</sup> LOGAN, Jim. Back to work [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <flaviawestphalen@gmail.com> em 23 out. 2010.

Figura 37 – *Father Image 2* (1992), de Jim Logan



Fonte: Comunicação pessoal com o artista<sup>98</sup>

Em uma das imagens menores, o violinista lamenta uma cena em que pai e filho abraçados assistem à televisão. No entanto, a linguagem corporal do menino e sua expressão facial conotam mais tensão e distância do que afeto. Conhecendo a obra e a história de Logan, sabemos que a sombra do militar na parede é uma fotografia do pai do artista. Veterano da Segunda Guerra Mundial, Edward Logan jamais se conformou de não ter recebido o mesmo reconhecimento que os canadenses brancos ao lado de quem lutou e sucumbiu ao alcoolismo. Logan explica, ao comentar *A Memorial Blanket for Eddie (My Marilyn)*, tela da *Classical Aboriginal Series* em que homenageia o pai:

In a lot of ways, my dad and Marilyn Monroe have a lot in common. My dad always wanted to be "somebody", somebody famous or somebody known. He wanted that, and he thought that coming out of the war and being a veteran would gain him a lot of respect. However, that was never a reality. It never occurred. I think he was disillusioned when he returned, only to find himself being labeled "Indian" again or "Métis" – no specific rights, poorly educated and begging for a job – rather than a here that, I guess, was kind of envisioning... Marilyn Monroe was a person who attained fame and respect. She obtained it, my father didn't, but they both ended up killing themselves – my father killing himself through alcoholism, Marilyn Monroe through barbiturates and alcohol 'cause she couldn't handle her fame. And my dad couldn't handle not having the fame. He was fifty-eight (and) I was twenty-one when he died" (RYAN, 1994, p. 13).

<sup>98</sup> LOGAN, Jim. Back to work [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <flaviawestphalen@gmail.com> em 23 out. 2010.

Neste conjunto de telas, há ainda outra narrativa sobre a relação com seu pai e com a identidade indígena. Como referido anteriormente, o artista relata que desde sua infância sempre se sentiu índio e via na cor de sua pele a diferença em relação a seus colegas de escola. No entanto, a relação com o pai, de quem herdou o sangue Cree, nunca foi fácil, pois havia uma distância entre os dois. A paixão pelo hóquei era o interesse comum que os unia. Assim, a tela encadeia histórias, ao mesmo tempo apresentando uma narrativa pessoal e um comentário sobre a situação de comunidades indígenas de modo geral. Na homenagem ao pai e à comunidade retratada, Logan cria uma paisagem afetiva em que relações podem se fortalecer.

Figura 38 – *Winners and Losers* (1992), de Jim Logan



Fonte: Comunicação pessoal com o artista<sup>99</sup>

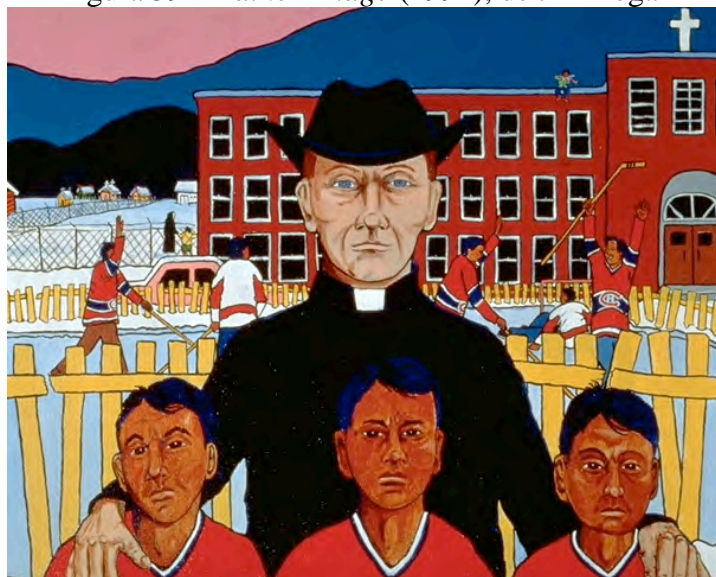
Em *Winners and Losers*, Logan amplia a imagem do local onde aparece o jovem enforcado. No entanto, assim como o violinista encontra-se distante e, portanto, difícil de localizar, também sua morte parece obscurecida. No contexto canadense em que é notória a desatenção do governo e da sociedade como um todo para a situação precária de muitos povos indígenas, o bloqueio da visão pode ser compreendido como uma mensagem que solicita o engajamento do espectador. É preciso prestar atenção e ter disponibilidade para se envolver com aqueles que vivem próximos de nós. Com atenção, também, é possível resistir à tentação de fixar a imagem de indígenas em vítimas românticas. No próprio título da obra, os vencedores têm precedência em relação aos perdedores e, apesar de alguns dentes faltando e

<sup>99</sup> LOGAN, Jim. Back to work [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <flaviawestphalen@gmail.com> em 23 out. 2010.

feridas sobrando, eles se movem, agem e não se limitam ao papel dos *beautiful losers*, para citar Leonard Cohen<sup>100</sup>.

O papel da igreja na história das *residential schools* é narrado em *Father Image*. Se na imagem de panorama esta parece estar em relação pacífica com a comunidade, que registrada em fotografia com os jogadores de hóquei, a aproximação revela nuances menos positivas.

Figura 39 – *Father Image* (1992), de Jim Logan



Fonte: Comunicação pessoal com o artista<sup>101</sup>

O violinista aparece sentado sobre o prédio da escola, e o padre é retratado com traços duros e expressão sombria. A expressão dos meninos não é alegre, e fica entre o desafiador, o apático e o entristecido. Ao fundo, afastando-se da vista de todos, um padre leva um menino de blusa amarela pela mão e gera apreensão a respeito de suas intenções.

Conjugada à paisagem panorâmica, esta imagem narra a duplicidade do papel da Igreja em comunidades indígenas. Por um lado, tem presença forte e interage naturalmente com comunidades em que há muitos católicos. Porém, se observarmos os sinais, parece estar povoada por alguns espíritos canibais.

<sup>100</sup> O romance *Beautiful Losers*, de Leonard Cohen, foi publicado em 1966 e narra a história de um triângulo amoroso entre um narrador sem nome, especialista na tribo A\_\_\_\_\_ – que está em vias de extinção, sua esposa Edith, uma das últimas remanescentes da tribo e uma amiga chamada F., que parece ser pupila do especialista e pode ou não ser real. Além dessas personagens, a obra inclui Catherine Tekakwitha, referência a Kateri Tekakwitha, uma Mohawk convertida ao cristianismo no século XVII que praticava a mortificação da carne. Diz-se que após a sua morte, ela ficou branca. De acordo com o padre Pierre Cholenec, ela ficou branca e bela após a morte: “This face, so marked and swarthy, suddenly changed about a quarter of an hour after her death, and became in a moment so beautiful and so white that I observed it immediately”. Tekakwitha foi beatificada pelo Papa João Paulo II em 1980 e canonizada pelo Papa Bento XVI em 21 de outubro de 2012 (Kateri Tekakwitha, *Wikipédia*).

<sup>101</sup> LOGAN, Jim. Back to work [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <flaviawestphalen@gmail.com> em 23 out. 2010.

Na composição de uma história maior a partir das narrativas nas telas, a perspectiva não é de vitimização. Em *Break Free*, a dinâmica do jogo de hóquei em primeiro plano traz, ao fundo, outras dinâmicas menos saudáveis. A cena do padre levando uma criança pela mão se repete e, além dela, há uma imagem de alcoolismo que mostra que alguns estão consumindo a si próprios. O título da tela impele à ação e à libertação dos maus hábitos em que se veste a comunidade.

Figura 40 – *Break Free* (1992), de Jim Logan



Fonte: Comunicação pessoal com o artista<sup>102</sup>

Figura 41 - *Defensive Pair* (1992), de Jim Logan



Fonte: Comunicação pessoal com o artista<sup>103</sup>

<sup>102</sup> LOGAN, Jim. Back to work [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <flaviawestphalen@gmail.com> em 23 out. 2010.

<sup>103</sup> LOGAN, Jim. Back to work [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <flaviawestphalen@gmail.com> em 23 out. 2010.

Na história de heróis e vítimas de Logan, não há absolutos. Os defensores vestem camisas com os nomes de Louis Riel e Gabriel Dumont, heróis que lutaram pelos direitos do povo Métis no Canadá na Rebelião de Saskatchewan (1885). Os Métis foram derrotados nessa rebelião e, como resultado, Dumont fugiu para os Estados Unidos e Riel foi julgado, condenado e executado por sua participação. Um ponto de vista trágico poderia deter-se nesse fim; um ponto de vista celebratório poderia ignorar que as terras recebidas foram compradas por preços irrisórios por especuladores imobiliários e os Métis foram deslocados para reservas e terras improdutivas. Do ponto de vista da *survivance*, há movimento e abertura. Não é possível saber se o par defensivo conseguirá impedir a vitória dos adversários. No entanto, a narrativa principal trata de relações. Das pessoas com o espaço, dos líderes Métis do passado com as comunidades de hoje, de Jim e Edward Logan. Acima de tudo, esta é uma paisagem em que, apesar de haver pessoas que parecem tomadas pela melancolia do Weetigo, o espírito não foi consumido. Para Logan, as cores vivas são estratégia narrativa de resistência:

These paintings come from my inner voice, the sifting of my personal experience and my knowledge of our community. I was told once by a Kwanlin Dun Nation member that my paintings are too bright and do not really tell how despairing life is in the north for Aboriginal people. I replied to him that he was right, but I also told him that material wealth was one thing and the spirit of living was yet another thing. It is because of this spirit that I paint with colour... he could see it then (BEARCLAW GALLERY, s/d).

Em *Kiss of the Fur Queen*, uma estratégia narrativa semelhante à de *National Pastimes* pode ser identificada. Um ano depois de Jeremiah, seu irmão Ooneemeetoo (Dançarino, em Cree) também passa a estudar no local. Rebatizado como Gabriel, à noite ele dorme e sonha:

The fire-fly reappeared and disappeared again as it approached the row where the dreaming Gabriel Okimasis was furiously engaged in a do-si-do made particularly complicated because his partner, Carmelita Moose, kept floating up, balloon-like, so that, while his feet were negotiating quick little circles, his arms had to keep Carmelita Moose earthbound. The undisputed fact was that Gabriel Okimasis's little body was moving up and down, producing, in the crux of his being, a sensation so pleasurable that he wanted Carmelita Moose to float up and up forever so he could keep jumping up, reaching for her and pulling her back down, jumping up, reaching for her, pulling her back down (HIGHWAY, 1998, p. 77).

Enquanto em *National Pastimes* o jogo de hóquei dava vida e movimento à cena, no romance é a dança que embala os sonhos de Gabriel. O movimento da dança dá cadência à linguagem e descreve um dançarino inteiramente dedicado e satisfeito com o movimento de sobe-e-desce. Então, ele começa lentamente a despertar e perceber que está recebendo uma



visita noturna. “When Gabriel Okimasis opened his eyes, ever so slightly, the face of the principal loomed inches from his own” (HIGHWAY, 1998, p. 77). O padre Lafleur é descrito, novamente, como Weetigo:

The man was wheezing, his breath emitting, at regular intervals, spouts of hot air that made Gabriel think of raw meat hung to age but forgotten. The priest’s left arm held him gently by his right, his right arm buried under Gabriel’s bedspread, under his sheet, under his pyjama bottoms. And the hand was jumping up, reaching for him, pulling him back down, jumping up, reaching for him, pulling him back down (HIGHWAY, 1998, p. 78).

Na série *A Requiem for Our Children*, não vemos claramente o rosto do padre abusivo, mas podemos imaginar seu hálito de sangue envelhecido em semelhante visita noturna.

Figura 42 – Night Visit (1990), de Jim Logan



Fonte: Comunicação pessoal com o artista<sup>104</sup>

Enquanto as crianças dormem, o Weetigo de enormes mãos brancas gananciosamente se apossa do menino. Ao fundo, na terceira cama da esquerda para a direita, vemos erguer-se a cabeça de um insone que nada pode fazer além de assistir. Afinal, como está escrito no alto da tela, “There was no one to tell, no one who would believe. After all, we were just kids”. A clareza da narração desse abuso torna a imagem ainda mais impactante; faz lembrar dos silêncios que não foram escolhidos, mas impostos pela fé que comunidades inteiras colocaram

<sup>104</sup> LOGAN, Jim. Back to work [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <flaviawestphalen@gmail.com> em 23 out. 2010.

nas palavras da Igreja e do governo, enviando seus filhos para *residential schools* com a convicção de estar oferecendo o melhor.

Essa descrença também é narrada em diferentes níveis em *Kiss of the Fur Queen*. Na noite da visita do padre Lafleur, Jeremiah acorda e, com a impressão de ter ouvido alguma coisa, vai verificar como está seu irmão:

Gabriel was not alone. A dark, hulking figure hovered over him, like a crow. Visible only in silhouette, for all Jeremiah knew it might have been a bear devouring a honeycomb, or the Weetigo feasting on human flesh.

As he stood half-asleep, he thought he could here the smacking of lips, mastication. Thinking he might still tucked in his bed dreaming, he blinked, opened his eyes as wide as they would go. He wanted – needed – to see more clearly.

The bedspread was pulsating, rippling from the centre. No, Jeremiah wailed to himself, *please*. Not him again (HIGHWAY, 1998, p. 79).

O Weetigo, que aparecera primeiro nos dentes da tesoura, depois no hálito amadeirado de Brother Stumbo e na voz carnosa e no hálito de vinho sacramental do padre Lafleur, parece estar se alimentando, crescendo e ficando mais forte com a permanência no ambiente da escola e a repetição de abusos. No trecho citado, Jeremiah ouve mastigação e percebe semelhança manifesta entre o padre e o Weetigo.

Por certo, o abuso é terrível e Jeremiah sente-se desesperado por não poder agir. A narrativa, porém, não se limita ao testemunho de uma relação entre opressor e vítimas. A linguagem indica o potencial de agressão existente em Jeremiah, a possibilidade de que, mordido pela fera, também se transforme em Weetigo. Quando sai de sua cama, é descrito como “*little ghost, all vapour and mist*” (HIGHWAY, 1998, p. 79). As brumas que o envolvem remetem ao vapor gelado que emana o Weetigo; o menino arregala os olhos para certificar-se de não estar dormindo; depois de olhar nos grandes olhos da fera, que pisca, ele não consegue falar: “*Jeremiah opened his mouth and moved his tongue, but his throat went dry*” (ibidem, p. 80). A incapacidade seria consequência da hipnose do Weetigo? Paralisação pelo trauma de ver o irmão abusado e, assim, ter de enfrentar o próprio abuso? Não há respostas certas, e é também possível que sua garganta esteja seca por que a transformação já ocorreu e também ele sente falta de sangue. Fica a cargo do interlocutor encontrar sentido para a narrativa.

Outro aspecto do abuso é a indefinição da linha entre sofrimento e prazer, uma vez que Gabriel parece intensamente satisfeito com a experiência. “*Through his slitted eyes, he could see that the motion of the priest’s hand obviously gave him immense pleasure*” (ibidem, p. 78). A relação entre dor e prazer que Gabriel terá até o fim de sua vida – aceitando a

própria homossexualidade sem conflito, mas, ao mesmo tempo, buscando práticas sexuais pouco saudáveis que abreviam sua vida – é relacionada à imagem de Cristo.

The subtly throbbing motion of the priest's upper body made the naked Jesus Christ – this sliver of silver light, this fleshly Son of God so achingly beautiful – rub his body against the child's lips, over and over and over again. Gabriel had no strength left. The pleasure in his centre welled so deep that he was about to open his mouth and swallow whole the living flesh – in his half-dream state, this man nailed to the cross was a living, breathing man, tasting like Gabriel's most favourite food, warm honey (HIGHWAY, 1998, p. 78-79)

Gabriel encontra-se em um estado entre sonho e realidade, no qual o crucifixo do padre se transforma em um Jesus carnal que ele consome com avidez e volúpia. Se aquele que é mordido pelo Weetigo assume sua forma, no romance de Highway o crucifixo que roça os lábios de Gabriel é engolido com apetite feroz. Assim, se configura um ciclo em que Gabriel ao mesmo tempo canibaliza e é canibalizado. Como resultado, desenvolve um comportamento sexual que se regozija no sofrimento e no martírio; Weetigo-Cristo, comete excessos da carne ao mesmo tempo em que paga a penitência.

A narrativa do abuso termina com foco em Jeremiah que, incapaz de falar, reage em sua mente: *“Had this really happened before? Or had it not? But some chamber deep inside his mind slammed permanently shut. It had happened to nobody. He had not seen what he was seeing”* (ibidem, p. 80).

No capítulo 2, o estabelecimento do marco teórico desta tese interroga teorias psicanalíticas sobre o trauma a fim de determinar sua adequação ao *corpus* do trabalho. Charlotte Delbo afirma que trauma resiste a elaborações racionais e, por isso, é guardado em uma “memória profunda”. Quando a memória retorna ao indivíduo, o faz em sua literalidade e, embora não possa ser elaborada em linguagem, assume o mais profundo valor de verdade. Nicolas Abraham e Maria Torok explicam a repressão do trauma pela teoria da criptonímia. Para eles, o evento traumático é como um bloco de realidade criminosa que o sujeito não pode ou não deseja introjetar e, por isso, esconde em uma cripta. Para Cathy Caruth, o segredo recalado ocasiona uma “crise de verdade” que faz com que o indivíduo sintasse como se não tivesse presenciado o momento traumático.

Com referências a uma câmara onde se tranca a memória e ao paradoxo da experiência de Jeremiah entre ver e não ver, lembrar e esquecer, as teorias de trauma instrumentalizam muito facilmente a análise da cena e dos efeitos do abuso sobre a personagem. Acrescenta-se ainda o modo como os irmãos desenvolvem sua sexualidade na adolescência e idade adulta. Jeremiah – que recalcou a experiência – reprime sua sexualidade, se torna impotente, vê

retornar a memória encriptada e, por fim, percebe o próprio potencial para o abuso. Gabriel – que incorporou o trauma “religiosamente”, no corpo de Cristo – aceita as próprias preferências sexuais e as vive, ainda que correndo riscos, de modo natural.

No entanto, essa diferença entre os irmãos, muitas vezes tomada como certa por críticos que se debruçam sobre a obra, pode ser problematizada por meio de indícios textuais que inferem outras possibilidades. O desespero de Jeremiah se condensa em duas frases: “*No, Jeremiah wailed to himself, please. Not him again*” (HIGHWAY, 1998, p. 79, grifo meu). No conjunto da narrativa, certamente as frases indicam a tristeza de um irmão que sabe exatamente o que está ocorrendo com o outro e, por isso mesmo, sente tristeza, desespero e faz uma súplica que não consegue pronunciar.

Não podemos, contudo, desprezar aberturas narrativas para outras significações, pois se há algo constante no romance é o intenso trabalho lexical, a escolha de palavras cuidadosa do autor. Assim, a ênfase na palavra *please* – que pode significar tanto “por favor” quanto “dê prazer” – indica ao leitor que a obra deve ser lida também com cuidado, para que se escolham os sentidos que, ao final, poderão compor uma narrativa que melhor se adeque a seus propósitos de leitura.

No romance, há uma frase de Gabriel que se repete diversas vezes em contextos sexuais. A frase é frequentemente utilizada pela crítica para ilustrar a incorporação de características do Cristo à sexualidade de Gabriel. Depois de cantar uma canção em Cree, o menino é levado para o escritório do diretor para ser punido.

“Bleed!” a little voice inside Gabriel had cried. “Bleed! Bleed!” He wasn’t going to cry. No sir! If anything, he was going to fall down on his knees before this man and tell him that he had come face to face with God, so pleasurable were the blows. (...) “*Kimoosoon chimasoo*”, Gabriel’s little Cree voice rang out from the pit of his groin, even as a little English voice beside it pleaded: “Yes, Father, please! Make me bleed! Please, please make me bleed!” (HIGHWAY, 1998, p. 85)

Assim, a cada vez que Gabriel diz “*Yes, Father, please, Make me bleed*”, suas tendências masoquistas são observadas. Styvendale examina do ponto de vista do trauma e de seu eterno retorno: “*Uttered numerous times throughout the novel, this exclamation expresses Gabriel’s Christ-like submission to the consumptive, cannibal power against which he certainly rails but to which he appears ‘passionately attached’*” (STYVENDALE, 2010, p. 168). Em um artigo que busca relativizar ineterpretações da obra baseadas em uma visão excessivamente positiva da Fur Queen como fada madrinha, Mitchel Spray observa traços do Weetigo mesmo em suas ações mais benevolentes. A respeito do comportamento sexual de

Gabriel, ressalta aspecto monetário envolvido: “*The abusive priest who bribes his victims with chocolate bars shapes Gabriel’s mercenary attitude toward sex (...) Gabriel has been not only promiscuous in his international travels but also been prostituting himself as well*” (SPRAY, 2008, p. 17).

No entanto, leituras produtivas podem surgir de nuances baseadas no conhecimento da tradição Cree, trazendo à tona significados múltiplos, contraditórios e ambíguos. Assim, parece que, embora narrem episódios sobre o reino de escuridão do Weetigo, Logan e Highway nos conduzem a traçar os caminhos criativos do *trickster* que, em suas “contradições humorísticas” (VIZENOR, 1995, p. 6), “*teaches, demonstrates, and engages existence in the universe with a vibrant, active and dynamic spirit*” (SINCLAIR, 2010, p. 25).

### 3.2 SEE, SPOT, RUN: VER OU NÃO VER O TRICKSTER? EIS A QUESTÃO

Em um romance iniciado por uma nota sobre o *trickster* é difícil seguir o conselho de críticos que veem na obsessiva busca por essa figura sintoma de preguiça e causa de alguns dos principais problemas nos estudos de literaturas indígenas. Citando o termo cunhado por Daniel David Moses, Drew Hayden Taylor descreve o problema com humor:

That seems to be the latest fad with academics. Subscribing all actions and at least one character in a written piece to the *trickster* figure. As playwright/poet Daniel David Moses describes it, “They all like to play “Spot the *Trickster*.”... So perhaps, just for clarity’s sake, I should take the time to make sure these no doubt intelligent people understand that it’s just the inherent *trickster* tendencies that exist on a subconscious level in all literary works penned by Aboriginal writers and are representative of our culture. In other words, I’m not responsible for these views or criticism, the *trickster* made me do it.  
Yeah, they’ll buy that (apud REDER; MORRA, 2010, p. 8).

De fato, *Kiss of the Fur Queen* não foi imune a esse tipo de análise. Baseados na dualidade do *trickster*, muitos buscaram a síntese que pudesse solucionar, para usar uma expressão corriqueira, o “choque entre duas visões de mundo incompatíveis”. Coral Ann Howells exímia jogadora de *Spot the Trickster* é ágil em encontrar o *trickster*, logo nas primeiras páginas do romance. Ela descreve uma entrada triunfal que bem poderia fazer parte de um dos espetáculos de cabaré de Tomson Highway: “*the spectacular opening scene...signals the explosive entry of a First Nations hero into white popular culture*” (HOWELLS, 2004, p. 86). Bravo!

Não é querer implicar com a Sra. Howells. “The *trickster* is a comic liberator in a narrative” (VIZENOR, 1993, p. 196). *The trickster made me do it*.

### 3.2.1 *Under new spotlights*: novos olhares sobre os irmãos Okimasis

O objetivo desta seção é buscar no próprio texto alguns indícios sobre como aprofundar e ampliar a análise do romance e oferecer leituras alternativas fundadas no diálogo que o autor promove entre as tradições Cree e Cristã. Para tanto, será apresentada uma leitura crítica que questiona a antítese entre os irmãos Okimasis e busca encontrar no texto novas possibilidades interpretativas à luz da abertura encontrada na cena do abuso de Gabriel.

Um encontro sexual em Winnipeg pode exemplificar a sexualidade de Gabriel. Ele conhece em um bar uma pessoa cuja identidade de gênero desestabiliza sua percepção: "*he was the only other Indian in the room, and he was neither male nor female. Or perhaps both. The creature was blessed or cursed, one of God's more vicious jokes, the soul of a woman trapped in the body of a man*" (HIGHWAY, 1998, p. 168). Embora não tivesse problemas com a própria identidade sexual, Gabriel se depara com uma fluidez de gênero cuja possibilidade não havia considerado e inicialmente sente repulsa. Em seguida, questiona: "*Would God, in all his wisdom and power, not have good reason for peopling his Earth with so bold freakishness?*" (ibidem, p. 168). A mesma religião que ensinara sobre o pecado da homossexualidade serve de parâmetro para que possa aceitá-la.

Então, há uma pausa na narrativa e, quando esta tem continuidade, Gabriel está participando de uma orgia em que, novamente, se encena sua sexualidade Weetigo-cristã e seus orifícios são "*punctured and repunctured, as with nails*" (ibidem, p. 169). Se, por um lado, reencena-se o primeiro abuso e "*somewhere, in the farthest reaches of his senses, the silver cross oozed in and out, in and out, the naked body pressing on his lips, positioning itself for entry*", o prazer que sente é descrito como energia que emana da natureza: "*upon the buds that lined his tongue, warm honey flowed like river water over granite*" (ibidem, p. 169).

Algumas páginas depois, é narrado o episódio em que Jeremiah leva o irmão à Igreja. Observando a imagem de Jesus, Gabriel lembra de quando foi punido pelo Padre Lafleur. "*He contemplated the carving of Jesus being spanked across the buttocks: he envied the man. Yes, Father, please, make me bleed!*" (ibidem, p. 178). A inveja que Gabriel sente pode, é claro, ser interpretada como já foi tantas vezes: um desejo liberador e autodestrutivo pelo prazer masoquista. No entanto, do ponto de vista Cree, pode surgir uma leitura virtualmente contrária.

Em *Weesageechak Meets the Weetigo*, Kristina Fagan comenta a dificuldade que as teorias psicanalíticas ocidentais sobre trauma têm para dar conta de visões de mundo indígenas e ilustra com um exemplo:

Anthropologist Michael Kenny emphasizes that the Western trauma therapy model involves "the construction of a story or 'narrative'... When we consider that Aboriginal societies have their own distinct traditions of storytelling, it makes sense to consider that Aboriginal people may express the connections between past and present pain in ways that differ from Western therapeutic models. Aboriginal societies have evolved their own theories to explain the connection between past traumas and current misfortunes. For example, when a Kwa'kwala'wakw man was killed in a confrontation with the police, a variety of culturally informed interpretations of the event were offered. The man himself believed that he was transforming into an eagle. Some members of his community accepted this interpretation, while the Western establishment offered a variety of medical explanations of his "psychotic episode." The *Vancouver Sun* reported on the incident: The inquest revealed that his original psychiatric diagnosis was of "complex" Post-Traumatic Stress Disorder, supposedly provoked on return home [to his reserve] by arousal of memories of his childhood with alcoholic and sexually abusive caretakers. Others thought that perhaps his behaviour was due to an old head injury. Still others believed that he was trying to complete his transformation, something whites could not understand. (FAGAN, 2009, p. 162-63).

Portanto, assumir o ponto de vista da cultura Cree, em que histórias sagradas sobre tempos míticos e sobre o mundo imaterial formam parte da realidade tanto quanto as ocorridas no mundo "real" permite evitar diagnósticos de trauma e reencenação e aceitar a verdade da narrativa mítica. Apenas isso já possibilita novas interpretações, pois não reduz o texto a um conjunto de tropos, símbolos, etc. Em vez de pensar o Weetigo apenas como símbolo da colonização ou da opressão da igreja, aceitá-lo como verdade altera a percepção. Quando mordido pelo Weetigo, Gabriel de fato se transformou em uma criatura canibal, sem espírito com coração de gelo, que comete excessos em busca de uma satisfação que jamais consegue atingir e que está desconectada das relações afetivas mesmo com aqueles que lhe são mais próximos. Assim, a inveja que Gabriel sente do "homem" Jesus, pode ser interpretada como o desejo de sentir não apenas dor, mas também compaixão e caridade.

O último parágrafo do capítulo pode complementar a leitura:

Up the aisle Gabriel bumped and clattered, his mouth spewing blood, his bloated gut regurgitant, his esophagus engorged with entrails. At every step he took, ghost-white masks and gaping mouths lunged and shrieked: "Kill him! Kill him! Nail the savage to the cross, hang him high, hang him dead! Kill him, kill him!... (HIGHWAY, 1998, p. 181)

Deste ponto de vista, as imagens ameaçadoras de máscaras de uma religião que oprime e mata o índio como "selvagem", podem em verdade ser espíritos ajudantes. Ao ver como os

excessos de Gabriel não o satisfazem, mas enjoam, as vozes impelem Gabriel a exterminar o Weetigo. Do mesmo modo, quando Gabriel suplica “*Yes, Father, please, make me bleed!*”, ele pode estar bem suplicando pela execução do espírito Weetigo para que possa voltar a ser, como o Jesus que vira na Igreja, um homem com sentimentos e não uma criatura de gelo. Desse modo, podemos encontrar no romance o mesmo espírito criativo do trickster em que, contraditoriamente e sem resolução, o mal não é absoluto e na própria fonte dos problemas pode estar a sua cura.

Ainda outro nível de significado pode ser elucidado se evitarmos o poder hipnótico da imagem do Weetigo para examinar as interpretações evocadas pela imagem do urso. No primeiro abuso de Gabriel, Jeremiah vê debruçada sobre o irmão uma figura que “*might have been a bear devouring a honeycomb, or the Weetigo feasting on human flesh*” (HIGHWAY, 1998, p. 79). Desde então, o prazer sensual de Gabriel é associado ao gosto de mel em suas papilas, inferindo que ele próprio se transformou no urso.

Desde o primeiro capítulo, quando Abraham vence o campeonato mundial de trenó, há referências à constelação da Ursa Maior e esta é associada à Fur Queen. Abraham conta a seus filhos o que aconteceu depois que recebeu o beijo e o troféu da Fur Queen.

The next thing Abraham knew, or so he would relate to his two youngest sons years later, the goddess floated up to a sky fast fading from pink-and-purple dusk to great blackness of night, then became one with the northern sky, became a shifting, nebulous pulsation, the seven stars of the Great Bear ornamenting her crown. And when she extended one hand down towards the hunter on Earth, a silver wand appeared in it, as simple as magic. Now a fairy-tale godmother glimmering in the vastness of the universe, the Fur Queen waved the wand. Her white fur cape spread in a huge shimmering arc, becoming the aurora borealis. As its galaxies of stars and suns and moons and planets hummed their way across the sky and back, the Fur Queen smiled enigmatically, and from the seven stars on her tiara burst a human foetus, fully formed, opalescent, ghostly (HIGHWAY, 1998, p. 12).

As sete estrelas mais brilhantes da Ursa Maior formam o asterismo conhecido como “Caçarola” (Big Dipper). Utilizando esse conjunto de estrelas como referência, é possível localizar a Estrela do Norte (Polaris), que faz parte da Ursa Menor (BIG DIPPER, s/d). O nome dessa constelação em Cree – *Ochakatakos-iskewew* – pode ser traduzido para o português como marta, animal cujo nome em inglês é *weasel*. *Achak*, a Estrela do Norte, é a ponta da cauda da marta (The Star World of the Anishinaabe and Cree Peoples, *Virtual Musem*). Entre as tribos algonquinas, a história que explica o surgimento da Ursa Maior é a seguinte:



There once was a very large and mean spirited old bear who's chief pleasure was to ravage a village. It seemed everyone was afraid of the bear who did more and more damage each time he attacked a village. Finally, the elders from many villages met to discuss what could be done about the bear. After they had smoked and talked for a long while they decided they would each bring their best and most brave warriors together to hunt the bear.

The three brave warriors all had done many things over time to show how strong and daring they were. When the bear realized just who was after him, he decided to run away because he was really a coward at heart. The bear ran and the hunters chased him.

The hunt went on for many moons and the bear began to tire. No matter what he did, he could not escape the hunters. Finally, in desperation, he ran right up into the sky and the hunters went right after him! Around and around they went, circling the north star.

Once, the lead hunter shot an arrow at the bear and managed to wound him, but the bear's magic was powerful and the wound was not fatal. But every autumn, as the bear and hunters circle low over the horizon, the wound bleeds a few drops of blood onto the Earth, and that is what makes the tree's leaves change colour every fall (URSA MAJOR).

Com base nesses conhecimentos, diversas conclusões se tornam possíveis a partir da narrativa do romance. A história da Ursa Maior permite ver Gabriel não como o traumatizado perseguido eternamente pela dor do abuso, que reencena como Cristo, mas como o próprio perseguidor. Nesta narrativa possível, Gabriel, Jeremiah e a Fur Queen são os três caçadores que perseguem o urso eternamente. Assim, “Please, father, make me bleed” pode ser um pedido não pela penitência de Deus, mas para que seu pai Abraham, exímio caçador, extermine o mal que existe nele. Esta combinação evoca, então, uma noção de relações e temporalidade ancorada na tradição Cree: a sobreposição do tempo mítico das histórias sagradas e das gerações de caçadores indica que presente e passado se informam mutuamente desde a primeira criação. A inclusão da Fur Queen como terceira caçadora reflete também uma realidade em que os mundos material e imaterial estão intimamente conectados e colaboram para a continuidade da vida. Assim, o final do romance em que Gabriel é levado de seu leito de morte pela Fur Queen também ganha conotação distinta.

“Raising from his body, Gabriel Okimasis and the Fur Queen floated off into the swirling mist, as the little white fox on the collar turned to Jeremiah. And winked” (HIGHWAY, 1998, p. 306).

A piscada de olho da Fur Queen é comumente interpretada como sinal de duplicidade do *trickster*, informando Jeremiah que Gabriel, após sua morte, poderá encontrar a salvação do Weetigo por ter abraçado sua herança Cree. Além disso, é sinal de cumplicidade, de que seguirá acompanhando Jeremiah e que ele, neste mundo, poderá fazer uso de sua arte para criar um novo mundo, assim como o Filho de Ayash fizera seguindo as instruções de sua mãe: “With these magic weapons, make a new world” (ibidem, p. 227).

Com o aporte da história da Ursa Maior, o que a *Fur Queen* parece estar dizendo é que todos os três caçadores continuam na tarefa eterna de fazer o urso sangrar, cada um de acordo com sua vocação. A *Fur Queen* é a Estrela do Norte, ponta da cauda da marta que, conforme uma história tradicional lembrada pelos irmãos em um passeio pelo *shopping center*, é a *trickster* disfarçada que penetra nas entranhas do Weetigo e, assim, o mata (HIGHWAY, 1998, p. 118). Em Cree, a aurora boreal se chama *Cheepayak Nemitowak*, o que se traduz como “Os Espíritos Dançando”. De acordo com o conhecimento Cree, as Luzes do Norte são os Espíritos que dançam enquanto rumam para o oeste pelo mundo das estrelas para seu destino final (The Star World of the Anishinaabe and Cree Peoples, *Virtual Museum*).

O nome do irmão Okimasis que fica no mundo material ilustra sua vocação: Champion-Jeremiah. Assim como Vizenor relata em “Crows written on the poplars”, seu destino não é ser caçador no mundo real, mas, por meio de suas práticas narrativas criativas, garantir que o mal representado no urso continue a ser combatido. O combate desse mal não é apenas para a cura pessoal, para a elaboração do trauma sofrido nas residential schools. A obra adquire um sentido político se pensarmos no nome Jeremiah. Na bíblia, Jeremiah é autor do Livro das Lamentações, que revela os pecados da humanidade e expõe os motivos de um desastre iminente. Assim, como dissera Brother Stumbo ao cortar seus cabelos, "That's a good name" (p. 54): a vocação de atingir notoriedade por suas habilidades de “caçador fingido na literatura” só atinge todo seu potencial transformativo quando ele pode usar sua arte para expor os pecados da humanidade e, assim, incentivar à mudança de atitudes.

Na obra de Highway, *Kiss of the Fur Queen* de certo modo é a conclusão de um ciclo, porque, como representa o nome duplo de Champion-Jeremiah e como instrui a epígrafe de *Dry Lips Oughta Move to Kapuskasing*, “before the healing can take place, the poison must first be exposed” (HIGHWAY, 1989, p. 6).

Nas luzes e sombras de sua narrativa de *survivance*, o autor segue uma estética fundada na fluidez das relações entre as pessoas, seus ancestrais, os espíritos, a natureza, os animais e mesmo o mundo dos céus, que precede o da Terra. Os Sete Avôs – as sete lições sagradas de sabedoria, amor, respeito, bravura, honestidade, humildade e verdade – são evocados em *Kiss of the Fur Queen* pelas sete estrelas brilhantes na tiara da *trickster* que, significativamente, é a Estrela do Norte que guia no caminho para casa. Ao fim e ao cabo, a ética de *survivance* que orienta a arte de Highway e a de seu personagem Champion-Jeremiah, lembra que o mundo está em eterna transformação e precisamos agir para manter seu equilíbrio. Mais do que isso, faz perceber que as lições sagradas no caminho da vida Cree não se opõem (de fato em muito se assemelham) às lições de Cristo.

De acordo com essas lições, cada pessoa deve buscar sua visão para, a partir dela e com autonomia, exercer seu papel como indivíduo autônomo e membro de uma coletividade que inclui vários planos. Assim, para os críticos de Vizenor que dizem que as narrativas de *trickster* não fundamentadas em um tempo real falham em ter o papel político de agir para o bem-estar da comunidade, o romance de Highway parece responder que não. Assim como aprendemos das tradições narrativas e intelectuais indígenas, a *survivance* do povo, de suas culturas e de suas histórias depende também da participação ativa do leitor. Para quem presta atenção e segue o princípio de reciprocidade, a narrativa do romance é um presente que deve ser recebido com o agradecimento correto – o presente de gratidão. Com as armas mágicas recebidas do romance, cada pessoa pode, efetivamente, criar um novo mundo.

### 3.2.2 *The trickster did NOT make me do it: cartografias narrativas para a survivance indígena*

Maps are pictures, and some native pictures are stories, visual memories, the source of directions, and a virtual sense of presence.

Gerald Vizenor, *Fugitive Poses*

A antítese entre os dois irmãos é ponto pacífico entre virtualmente todos que já escreveram sobre *Kiss of the Fur Queen*. Alguns enfatizam mais os aspectos liberadores da sexualidade de Gabriel, enquanto outros observam seus aspectos negativos derivados do estupro factual e metafórico ocorrido na *residential school*. O mesmo vale para Jeremiah: alguns destacam sua obstinação em não reproduzir o abuso e canalização de energias para a arte e outros consideram os efeitos negativos que o recalque do trauma, com consequente recalque da afetividade e sexualidade, causou em sua vida. Nesse paradigma antitético, a cena final, em que Gabriel morre em uma cama de hospital de pneumonia relacionada à AIDS tende a ser lida em busca de síntese. Uma instância ilustrativa de exegese sintética pode ser encontrada em artigo de Coral Ann Howells sobre o romance:

Faced with the *everyday humiliation* of native people, Jeremiah's *only desire* is to *escape* into classical music, *denying* his Indian identity through intellect and art, *transforming* himself "into a perfect little 'transplanted European' – anything to survive". He chooses an asexual ascetic life of obsessional piano practice, while *in an opposite direction* Gabriel discovers his *vocation* as a dancer, finding his way to *transcend* disadvantage through the *glorification* of his body. Yet that body is both Gabriel's gift and his sacrifice, for he also becomes a male prostitute (HOWELLS, 2004, p. 89, grifo meu)

Para usar um termo da própria Howells, talvez a carreira acadêmica seja seu dom e seu sacrifício. Especializada em literatura canadense e estudos de gênero, com especial ênfase nas obras de Margaret Atwood e Alice Munro, a autora seguidamente publica compêndios, *companions* e histórias literárias. Para ilustrar, alguns de seus títulos mais recentes: *Rewriting Tradition: Literature, History, and Changing Narratives in English Canada Since the 1970s* (capítulo, 2012), *Canadian? Literary? History? Writing Canadian Literary Histories* (capítulo, 2012), *Literary History and National Narrative in the Cambridge History of Canadian Literature, the Cambridge History of Australian literature and A New Literary History of America* (artigo, 2010), *Switching the Plot: From Survival to the Cambridge History of Canadian Literature* (livro, 2009). Talvez excessivamente habituada a encontrar estruturas coerentes e eixos temáticos para organizar suas obras, a autora acaba por cometer consideráveis impropriedades em sua exposição.

Primeiramente, há a questão de escolha de palavras. Por certo, a vida não é fácil para Jeremiah em Winnipeg e há uma boa dose de solidão. No entanto, esta não se parece em nada com a descrição de uma pessoa que passa por “humilhação diária” e que renuncia a sentimentos e emoções, utilizando o piano apenas como fuga: “*Jeremiah was so thrilled that he had been accepted into the indomitable doyenne’s roster of exceptional students that he wanted to run back in and smother her with kisses*” (HIGHWAY, 1998, p. 101-102).

Tampouco parece que a solidão da cidade seja desabilitante ou que o faça querer, como sugere Howells, negar a identidade indígena: “*He thanked God that he had learned his father’s lessons on solitude: how time alone could be spent without need for crying, that time alone was time for shaping thoughts that make the path your life should take, for cleaning your spirit of extraneous – even poisonous matter*” (ibidem, p. 103).

As lições do pai são extremamente valorizadas por Jeremiah e a despeito da falta que sinta de amigos, descreve a solidão como algo necessário para revelar o futuro e mesmo para libertar seu espírito do Weetigo. Nesta lição, é possível vislumbrar a luz e as sombras de *survivance*. O que Abraham ensinou a seu filho permite que sobreviva na cidade grande e essa lição é tão plena de palavras quanto de silêncios, pois cada pessoa precisa de autonomia para encontrar sua visão e traçar o melhor caminho a seguir.

Cabe notar que esse contraponto também não é homogêneo. De fato, uma página depois de se sentir grato pelas lições sobre solidão, Jeremiah responde à seu pai em uma conversa imaginária: “*you never told us how to spend time alone in the midst of half a million people. Here, stars don’t shine at night, trees don’t speak*” (ibidem, p. 104). Em vez de escolher um dos polos ou de imaginar que a personagem está confusa e pronuncia um discurso

inconsistente, é possível buscar nas histórias e cerimônias tradicionais a teoria adequada para iluminar a discussão. Basil Johnston narra, em *Ojibway Ceremonies*, a história da busca da visão de Mishi-Waub-Kaikaik. Embora tivesse se preparado para a ocasião, ele sente medo e apreensão ao ser deixado sozinho na floresta pela primeira vez em sua vida. Sente-se abandonado: “*A vague desolation of the soul bore down upon him. He wanted to hear a human voice... No, not that... He wanted someone near, someone to lean on, to turn to... But there was no one now, he was alone*” (JOHNSTON, 2008, p. 45). No entanto, sua percepção da solidão rapidamente se altera. O texto segue imediatamente:

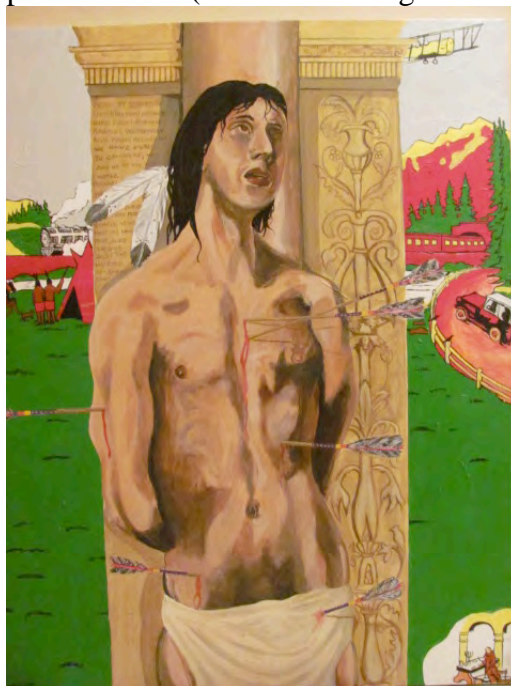
How small was *his* world: the glade with *only himself* to inhabit it, sealed in on every side by immense pines and cedars! He walked around the perimeter of the glade *without any particular purpose*; and he was walking around *his world*. He tried looking beyond the wall of trees and underbrush, but *his vision was limited*. He heard the squawk of the bluejay and the knocking of the woodpecker and the calls of other birds – the only sounds that broke the silence. *His surroundings dominated him*. In everything, *he was least* (JOHNSTON, 2008, p. 45, grifo meu).

O fato de se sentir só logo se transforma em sentimento de posse devido ao autocentramento de Mishi-Waub-Kaikaik. Era o mundo *dele*. Caminhando sem objetivo particular, tenta estender seu domínio com os olhos, mas percebe que tem a visão limitada. Essa limitação não é apenas física e, de modo interessante, é a circunscrição a um espaço relativamente pequeno que o impele a sair de si, ouvir os pássaros e concluir, por fim, que aquele não era seu mundo, mas sim um mundo do qual era uma parte muito pequena.

Na introdução de *Centering Anishinaabe Studies*, os editores afirmam que as histórias são o centro de que emanam as perspectivas tribais para construção de conhecimento nas mais diversas áreas e comparam o conjunto de histórias tradicionais e pessoais de um povo a um mapa: “*Together they are like maps, or perhaps instructions, that teach us how to navigate the past, present, and future. They tell about the past, but at the same time inform our present and guide our future*” (DOERFLER, SINCLAIR; STARK, 2013, p. 301).

Para fins de ilustração (literalmente), consideremos uma narrativa visual e como ela pode funcionar como mapa:

Figura 43 – Let Us Compare Miracles (Classical Aboriginal Series, 1994), de Jim Logan



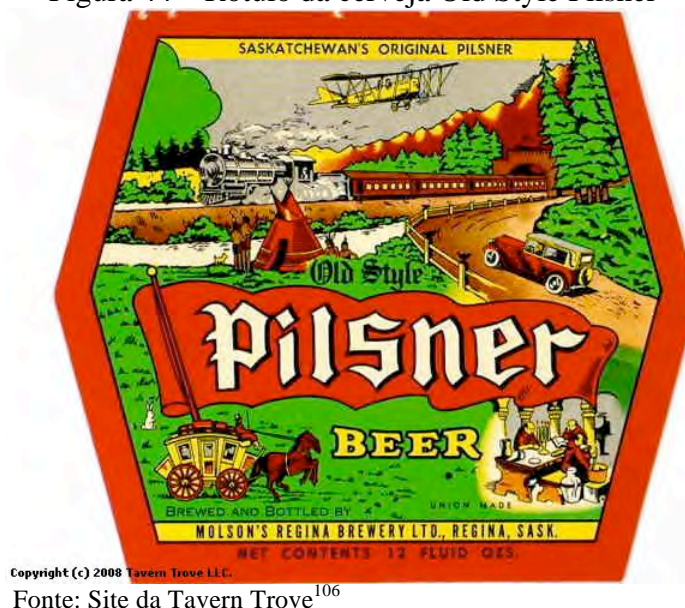
Fonte: Comunicação pessoal com o artista<sup>105</sup>

Dependendo do centro de referência, os limites e rotas fornecidas por um mapa se configuram de maneira diferente. Assim, se assumirmos como centro a perspectiva estruturalista das ciências sociais vitimizadoras de que fala Vizenor, este se parece com um beco sem saída. Com a paisagem natural ao fundo dominada pelo avanço moderno que constrói estradas de chão e de ferro, o índio está vitimizado, atravessado pelas flechas da expansão colonialista à qual não pode resistir. À imagem de São Sebastião, o índio é santo e mártir de uma história que traça a Trilha das Lágrimas de sua remoção.

Como no caso de Jeremiah, o conhecimento adquirido das lições de ancestrais e no percurso pessoal pelo mundo deve ser centrado em uma visão pessoal para que possam se multiplicar as rotas. Do ponto de referência de Logan, a imagem narra solidão e desespero, mas rotas possíveis para a construção de relações e a continuidade da vida. O plano de fundo é importante para a compreensão da linguagem desse mapa.

<sup>105</sup> LOGAN, Jim. More images [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <flaviawestphalen@gmail.com> em 23 out. 2010.

Figura 44 – Rótulo da cerveja Old Style Pilsner



Um dos motivos criativos de Logan é a busca de caminhos para casa, de relações com o pai. Ele conta que esta era a cerveja favorita de Edward Logan (RYAN, 1994, p. 7). Apesar do alcoolismo que tirou a vida do pai, a imagem é uma forma leve de forjar relações entre os dois. Embora a lembrança da perda seja dolorosa, este rótulo de cerveja específico evoca memórias de seu pai em situações bem humoradas em que ria e contava piadas sobre os improváveis índios que, ao lado de suas tipis, abanam para o trem que passa. No contexto das relações mais amplas, diversas interpretações se fazem possíveis.

As flechas que atravessam o corpo do Sebastião indígena podem, de fato, ser flechas indígenas representativas do sofrimento autoinflingido pelo alcoolismo. Se a imagem não é plenamente positiva, há mais possibilidade de agência, pois indica que, assim como tantos indígenas escolhem hoje essa rota, eles podem perceber sua autodestruição e mudar a configuração de seu mapa. Além disso, no contexto da obra de um artista indígena que é ele mesmo católico, a imagem do santo pode ter conotações mais profundas que o mero martírio.

São Sebastião é conhecido por ter operado o milagre de curar uma mulher de sua mudez e, como consequência, ter convertido instantaneamente 78 pessoas (Saint Sebastian, Wikipedia). Logan infere que, do mesmo modo, se uma pessoa se curar do alcoolismo pode gerar um ciclo positivo de sobrevivência, saúde e bem-estar em comunidades indígenas. Além disso, é importante observar que São Sebastião apenas conseguiu realizar o milagre depois que a mulher, mesmo sem voz, conseguiu pronunciar para ele o desejo de ser convertida.

<sup>106</sup> Disponível em: <<http://www.taverntrove.com/>>. Acesso em: 06 jun. 2013.

Assim também, Logan estimula à *survivance*, pois apresenta um mapa para a cura que depende do engajamento ativo das pessoas e não da espera por um milagre.

Do ponto de vista da sobrevivência, há ainda outras camadas de sentido. Na história de São Sebastião, relata-se que ele é protetor contra pragas, pois uma grande praga que afligia os Lombardos na época do Rei Gumburt foi contida pela construção de um altar em homenagem ao santo na Igreja de São Pedro na província de Pavia (Saint Sebastian, Wikipedia). Assim, reforça-se a ideia que pela ação de um homem pode ser desencadeada uma série de outras ações que protejam comunidades do alcoolismo e de outras epidemias como abuso de drogas, suicídio e violência contra a mulher.

Por fim, retornamos às flechas. Condenado à morte pelo imperador Dioclesiano, São Sebastião foi atravessado por flechas de vários arqueiros e deixado como morto. Irene de Roma foi buscar seu corpo para enterrar mas descobriu que o santo estava vivo. Levou-o para casa e tratou de suas feridas enquanto os outros residentes da casa duvidavam que ele fosse cristão. Uma dessas pessoas era uma menina cega à quem ele perguntou se queria estar com Deus e fez o sinal da cruz sobre sua testa. A menina respondeu que sim e recuperou a visão (Saint Sebastian, Wikipedia). À luz dessa história, a obra de Logan oferece um mapa de *survivance* ainda mais poderoso, pois é fundado em relações de gentileza e bondade entre as pessoas. São Sebastião é exemplo de resistência, pois não morre nem quando atravessado por dezenas de flechas. Irene de Roma é uma inspiração para acolher e cuidar das feridas dos que se encontram debilitados, pois com o estabelecimento de relações saudáveis eles poderão por em prática os princípios de reciprocidade e cuidar pela sobrevivência das próximas gerações. A cura da menina é uma lição para os descrentes, pois mostra a importância da fé e do encorajamento para que cada pessoa possa exercer seu dom em benefício de todos. Por fim, a restituição da visão também pode ser interpretada como narrativa simbólica, pois é indicativa da importância de encorajar as gerações mais novas a acreditarem e persistirem em sua busca por visão. É a boa relação desses jovens com a comunidade e a perspectiva de que eles possam vir a traçar os próprios mapas que permite a descoberta de novos caminhos em que, percorrendo paisagens distintas e desconhecidas, encontrarão sempre o caminho de casa.

Mapas não são representações objetivas do mundo e, por isso, devemos aprender a suspeitar. Assim como o mapa de Logan parecia ser a indicação de uma falta de caminhos, podemos analisar a situação oposta em um trecho da narrativa de Highway. Depois que os meninos concluem um ano letivo na *residential school*, eles voltam para casa e se divertem com música, brincadeiras e em contato com a paisagem local. A ponte que pavimenta o caminho entre esta e a próxima parte do romance, em que os irmãos vão morrer em Winnipeg,



é um mapa musical, Highway escreve: “*Although Gregorian chant was the order of the day, the nine-year-old musician was softly playing "O Come, All Ye Faithful" on the worn, browned keys of his father's two-sizes-too-big blue accordion*” (HIGHWAY, 1998, p. 93).

Tendo aprendido a não tomar todas as referências à religião católica como negativos, é significativa a escolha musical de Jeremiah. Em vez do canto gregoriano – marcado pelo lamento – ele escolhe um canto religioso que convida as pessoas a terem fé, darem graças a Deus e celebrarem o nascimento de Jesus. Assim, Highway se alinha com a tradição de escritores indígenas como George Copway, Samson Occom e John Joseph Matthews. Em vez de aderir aos *terminal creeds* que representam o *indian* como vítima trágica, Highway parece interessado em narrar uma história de *survivace*, representar um *postindian warrior* que apresenta um discurso alternativo ao das ciências sociais estruturalistas. Assim, fornece em sua narrativa um modelo que pode ser seguido pelas tantas pessoas indígenas que negociam a cada dia influências aparentemente incompatíveis.

Se na leitura superficial esta parece ser uma cena em que Jeremiah age, como sugere Howells, como um “perfeito europeuzinho transplantado”, a continuação sugere que Gabriel, menos alienado da cultura Cree, promove uma mudança de tom e cadência: “[Gabriel] *deftly segued from the solemn cadences of 'O come all ye faithful, joyful and triumphant' to a knee-slapping, finger-snapping, foot-stomping 'Do your balls hang low, do they jiggle to and fro, can you tie 'em in a knot, can you tie 'em in a bow?'*” (ibidem, p. 95).

No nível das palavras, as canções sugerem um movimento da atitude assimilada para a subversão e o questionamento das mensagens da Igreja através do uso de uma cadência alegre e de palavras subversivas, que falam abertamente daquilo que a igreja ensina a esconder com pudor. No entanto, as histórias de Weekageechak e de outros *tricksters* mostram frequentemente que a atitude divertida e cômica do *trickster* e seu comportamento priápico às vezes estão associados a transformações catastróficas. Desse modo, seria possível imaginar que foi o discurso *trickster* da canção de Gabriel que levou os meninos para a solidão da cidade grande em Winnipeg.

No entanto, outra interpretação pode emergir se buscarmos percorrer o mapa narrativo sugerido por Highway.

The accordion soloist modulated *from the key G to its relative minor*, as one of the most sombre sections of the service was about to unfold. The froth of sixteenth notes cascaded down the smoke-stained accordion keys, joined hands at the bottom and danced merrily in daisy-chain formation round and round the squirrel tree.  
(...)

*Jeremiah's sixteenth notes played on.* For six years, they played without pause. Sprouting wings, they lifted off Kamamagoos Island that autumn, honked farewell to Eemanapiteepitat twenty miles to the north, then *soared in semi-perfect V-formation* over the billowing waves of Mistik Lake, past the village of Wuchusk Oochisk, over the craggy rocks where the Mistik River joins the Churchill River, past Patima Bay, Chigeema Narrows, Flin Flon, and — *following the route Abraham Okimasis had raced* back in February 1951 — through Cranberry Portage to Oopaskooyak, where they touched down to slake their thirst on the memory of the Fur Queen's kiss. *After a detour* of some years at the Birch Lake Indian Residential School twenty miles west of Oopaskooyak, the music *curved south* until it levelled onto the great Canadian plain and *landed, just so, in the city of Winnipeg*, Manitoba, eight hundred miles south of Eemanapiteepitat, in the pink salon of another woman in white fur. (HIGHWAY, 1998, p. 93-96)

Antes mesmo da mudança na letra, há uma mudança no tom da música: do G (sol) maior, Jeremiah passa sua menor relativa E (mi) menor. Esta referência, associada à formação semi-perfeita em V remete a um episódio durante o período que passou na *residential school*.

Champion-Jeremiah looked down at the word on the right-hand page of his little scribbler and found the *D* of “DEVIL” not quite perfect. He reached for his eraser. “And these seven deadly sins are called...” Champion-Jeremiah applied the eraser to the *D*, “pride, envy, gluttony...” – erasing was such a waste of time – “sloth, covetousness, anger, and...” Champion-Jeremiah hated making mistakes, “lust”. The word burst forth like a succulent, canned plum. The priest wiped his brow with a rumpled white handkerchief. Champion-Jeremiah seized the moment to look down at his scribbler: “EVIL” was right there at his fingertips. He thought it rather pretty, especially the way the *V* came to such an elegant point at the bottom, like a tiny, fleeting kiss (HIGHWAY, 1998, p. 62).

Nesta cena Jeremiah parece estar sendo tomado pelo mal por meio da educação católica, pois antes mesmo de saber o que significa a palavra tem o mal “na ponta de seus dedos”. É interessante observar também a transformação das palavras. Inicialmente, havia escrito “DEVIL” (diabo), palavra que pode evocar a imagem da criatura demônica que vive nas trevas, o Weetigo. Ao buscar a perfeição, apaga o “D”, enquanto apaga pecados que podem ser associados ao espírito Weetigo: orgulho (excesso de vaidade e amor-próprio), inveja (insatisfação com o que se tem e vontade de ter mais) e gula (excesso de apetite). No entanto, a busca por não cometer erros é vã, pois sobram os outros pecados e o mal não pode ser apagado. Significativamente, a luxúria com que admira sua palavra, especialmente o delicado “V” indica que, embora reprimida, sua sexualidade Weetigo está ali, apenas mascarada pelo empenho estético nas artes.

Em uma temporalidade na qual presente, passado e futuro se informam mutuamente, prefigura-se o potencial abusivo que descobrirá muitos anos mais tarde. Quando deixa de encontrar sentido no empenho puramente estético no piano, Jeremiah começa a trabalhar no serviço social para indígenas. Em uma aula de música para crianças, um menino lhe pergunta

o que é o Weetigo, ao que ele responde: “*A Weetigo is a monster who eats little boys, like you*” (HIGHWAY, 1998, p. 271). Depois que a aula termina, ficam apenas ele e o menino:

When the room was empty, William Joe skipped back in and jumped on Jeremiah, the rope-like arms wrapped around his waist and the hot face buried in his groin. “A Weetigo ate me”, the child mumbled into the faded blue denim. And then bit. Up Jeremiah’s spine shot a needle longer than an arm. In a panic, he disengaged himself and squatted, his eyes inches from the six-year-old’s. He had a raging hard-on (HIGHWAY, 1998, p. 271).

Willie Joe tem a mesma idade que Jeremiah tinha quando foi abusado pelo padre Lafleur na escola. Embora tenha evitado cometer erros ao longo de tantos anos, a ponta do V que chegara “a um ponto tão elegante na parte de baixo, como um pequeno e efêmero beijo”, efetiva na realidade a palavra que sempre existira como potencial. “*The traces are shadows, shadows, shadows, the natural coherence of archshadows*” (VIZENOR, 1993, p. 1).

Pensar a cena da perspectiva do trauma seria incorrer no mesmo erro que a crítica pós-colonial, tomando a experiência traumática como centro. Assim, é fácil sucumbir ao risco de dividir as vidas ricas e nuançadas dos irmãos Okimasis em um par simplista: pré-trauma/feliz X pós-trauma miserável. O mapa musical da trajetória dos garotos sugere outra leitura.

As notas “E” haviam brincado alegremente no norte antes de voar em forma de “V” até Flin Flon, seguir a trajetória em linha reta “I” percorrida por Abraham Okimasis até Oopaskooyak para vencer o campeonato, fazer um desvio até o local da *residential school*, vinte milhas a oeste, para enfim, fazer uma curva para o sul até a cidade de Winnipeg – “L”.

Figura 45 – Mapa da província de Manitoba, Canadá – Percurso dos irmãos Okimasis



Fonte: Blog Canada Cities Map<sup>107</sup> (editado pelo autor)

O autor sugere que assim como qualquer outra força, o mal é inerente ao mundo e à vida. Ele estivera brincando, girando em roda por seis anos em torno dos irmãos Okimasis antes mesmo que eles fossem para a escola. Além disso, nunca há uma linha que o distingua claramente do bem. Dentro da mesma canção, a nota que inicia o mal (*EVIL*) é apenas uma menor relativa da nota que inicia o bem (*GOOD*).

Em música, a tonalidade relativa refere-se a notas que se encontram na mesma armadura de clave, sendo diferenciadas apenas por sua tônica. As notas relativas têm tonalidades vizinhas, o que significa que sua variação é de, no máximo, um acidente. Os acidentes, por sua vez, são modificações de altura, que tornam as notas meio tom mais graves ou mais agudas. É entre as tonalidades vizinhas que ocorre a maior parte das modulações. De fato, no caso das notas relativas, não há nem mesmo um acidente de diferença. A relativa menor inicia três semitons abaixo de sua relativa maior. A armadura de clave é um acidente colocado logo após a clave para transformar as notas que se seguem em sustenidos ou bemóis. Seu efeito permanece por toda a peça ou movimento, a menos que seja anulada por outra armadura (RELATIVE KEY, s/d).

Para alguém não versado em música, estabelecer todas as conexões e entender essa linguagem exige esforço. Assim como qualquer mapa, o mapa musical é uma narrativa com escala própria e precisamos conhecê-la para entender as distâncias e encontrar caminhos

<sup>107</sup> Disponível em: <<http://canadacitiesmap.blogspot.com.br/2013/03/map-of-manitoba-province-pictures.html>>. Acesso em: 07 jun. 2013.

viáveis para chegar onde desejamos. Assim, mapa que traça o percurso dos irmãos ensina que, no caminho da vida, bem e mal são apenas modulações que alteram levemente a tônica dos eventos. Há situações – notadamente, na obra, a experiência da *residential school* e do abuso – que servem como armaduras de chave, tornando o tom dos eventos mais ou menos grave.

O mapa de Highway ensina que o movimento da vida flui em modulações entre o bem e o mal. Como armaduras de chave, alguns acidentes podem tornar o tom da peça mais sombrio. Embora seus efeitos tendam a persistir, o mapa sugerido em *Kiss of the Fur Queen* tem a escala da *survivance*. Assim, se conhecemos a linguagem, podemos utilizá-la para alterar a armadura de chave de nossas vidas; narrar histórias com pontos de referência alternativos que alteram a dimensão e o tom das coisas.

Alguns lugares citados por Highway não podem ser encontrados facilmente em mapas geopolíticos. Oopaskooyak está em todos os mapas da província de Manitoba, mas o leitor só poderá encontrá-lo se for engajado como interlocutor de Highway. Se ouvir as palavras com atenção, se compreender que - como diz Highway – suas obras em inglês são traduções mesmo quando publicadas antes assim do que em Cree, o leitor encontrará formas de se localizar. Assim como voltamos ao original quando algum sentido nos parece ambíguo no texto traduzido, o leitor deve voltar ao original Cree para saber que esta é a cidade de The Pas.

Eemanapiteepitat e a Birch Lake Indian Residential School são lugares fictícios que existem apenas na cartografia imaginária de Highway. No texto autobiográfico *The Time Tomson Highway went to Mameek and Survived to Tell the Tale*, o autor menciona que sua mãe sempre insistira em ter um *chipoo-cheech* (cãozinho) em casa, pois os cães mantinham suas emoções sob controle (HIGHWAY, In: EIGENBROD; DE PASQUALE; LaROQUE, 2009, p. 48). Assim, Chipoocheech Point, a península que indica a Abraham que está no caminho certo e próximo de casa, pode ser lida como uma formação geológica da geografia afetiva do autor.

Quase uma ilha – mas conectada por um istmo – Chipoocheech Point evoca interpretações sobre a ligação dos povos indígenas com suas terras, famílias e culturas. Embora por vezes tênues, estão lá. Os mapas nas histórias ajudam a encontrar meios para evitar o isolamento e manter essas relações. No caso específico de Highway – que divide seu tempo entre uma casa no norte de Ontário e um apartamento no sul da França – Chipoocheech Point pode ser uma lembrança das ligações com cultura, família e terra natal que mantêm as emoções sob controle em nossas "vidas complexas" (idem).

Em suma, o romance constitui-se em uma narrativa cartográfica múltipla, que em várias linguagens sugerem caminhos. Na música do acordeão, na paisagem atravessada por

Abraham, nas estrelas da Ursa Maior, nas histórias de *trickster* e do Filho de Ayash, o leitor que se engaja como participante ativo pode escolher o ponto de referência mais adequado à própria experiência para narrar esta história de *survivance*. Como diz a mãe de Ayash, "with these magic weapons, make a new world" (HIGHWAY, 1998, p. 227).

## CONCLUSÃO

### Ética e estética de *Survivance* nas histórias da criação

That is the way you live your life. Then you approach those things a little more to hear them, to see them. And the Spirit shares. That is how you search for the good things. Nothing bad will come of it.

*Elder Hartley White, Anishinaabe*

*Kiss of the Fur Queen* é uma história de criações: criação dos meninos por seus pais, criação de traumas na *residential school*, criação de estratégias para sobreviver na cidade, criação artística dos irmãos Okimasis... Entre tantas outras, o romance inclui uma história sobre a Criação do mundo, mais precisamente sobre a segunda Criação depois de o mundo ter sido coberto por uma enchente.

A história começa antes da presença da humanidade sobre a terra. À enchente, haviam sobrevivido apenas os *manitous* (espíritos), as aves, os animais que viviam sob as águas e os animais semiaquáticos – geralmente são mencionados o castor (*beaver*), a lontra (*otter*) e o rato-almiscarado (*muskrat*). Às vezes é a personagem *trickster* (com o nome específico correspondente em cada história) que incentiva os animais a mergulharem nas águas em busca de uma porção de solo, mas também há histórias em que esta também ainda não existe – surgira depois como fruto de um sonho dos primeiros homens.

Para os Iroquois, a criação do novo mundo é precipitada pela queda de Sky Woman por um buraco no mundo do céu. Os pássaros a salvam da queda e colocam sobre o casco de uma tartaruga. Então, os animais se reúnem e debatem sobre o que devem fazer para cuidar dela. Por fim, decidem tentar mergulhar e trazer do mundo submarino um pouco de terra. O castor e a lontra tentam, mas sem sucesso. O rato-almiscarado mergulha uma, duas, três vezes até que, por fim, retorna e, em seu último suspiro, solta o pouco de terra que tem em mãos sobre o casco da tartaruga.

Na versão Cree, este último também falha e é uma velha sapa quem – depois de um longo mergulho, retorna com a terra. Daí, a terra se estende e forma a Turtle Island – conhecida por alguns como América do Norte. Como o mundo ainda é escuro, os animais se reúnem novamente e decidem colocar luz no céu. Com a ajuda da mágica dos outros animais, uma jovem tartaruga sobe até o céu e coleta um trovão em uma vasilha. Desse trovão, se fazem duas bolas – uma maior e outra menor – elas são o sol e a lua. Nesse novo mundo, Sky

Woman dá à luz uma filha, que, por sua vez, engravida do Vento do Oeste e tem gêmeos. Estes são os primeiros homens, os ancestrais e a origem do povo.

Lisa Brooks sugere que a história da Sky Woman se tornou tão popular que “[it] may be one of the most canonical texts in our literary history” (BROOKS, In: JUSTICE; WOMACK; TEUTON, 2008, p. 238). Em *Kiss of the Fur Queen*, Tomson Highway, reinventa o cânone e, com base no mundo e nas experiências dos irmãos Okimasis, recria a história. Isso, diga-se, é a força e a sobrevivência das histórias.

O bebê opalescente que flutua no céu, futuro Champion-Jeremiah Okimasis, cai como a Sky Woman: “*slowly, ever so slowly, the ghost baby tumbled, heads over heels over head, down, down to Earth*” (ibidem, p.12). Quando aterrissa, ainda não nascido, atravessa a floresta e vê outra criatura caindo do céu, um “músico itinerante” que toca um instrumento que parece ser um acordeão. Quando estão prestes a se aproximar, são interrompidos pelo uivo de um lobo, “*half wail of lamentation and half shout of triumph*” (ibidem, p. 33).

Prefigurando seu destino performático, o bebê-Champion entende o uivo como deixa para sua entrada e mergulha no monte de neve mais próximo. “*He dove with such enthusiasm, however, that he was way below the permafrost before he remembered to turn around*” (ibidem, p. 33). Assim, sua aparência fantasmática quando caminha à noite pelos corredores da escola parece ser derivada do desencontro com essa contraparte que denota mobilidade e adaptabilidade. Com mergulho na neve, delineia-se seu destino de ser também – e por vezes excessivamente – Jeremiah, o profeta das lamentações.

Isso cria a dificuldade de efetivar a criação do mundo que se esforça para ocorrer. Em uma noite, Jeremiah vai dormir junto de Gabriel, apenas para ser mandado de volta a sua cama pelo padre Lafleur. Na cena, um traço de *survivance*, um eco ancestral, um potencial de efetivação das histórias nas palavras: “*Like an otter surfacing for air, a shadow rose out of the darkness*” (ibidem, p. 72).

Nesses mergulhos, desde diversas forças colaboram em tentativas e falhas para a Criação, antes mesmo que a instrução seja dada nas palavras da mãe de Ayash. Em homenagem a mulheres indígenas violentadas e assassinadas, Highway narra aparições que lembram de um mundo que espera para nascer: “*A woman so young she could have been a child leaned against a wall, lost, lonely, a halo of blood-red neon hovering about her head. (...) She was pregnant, five months, maybe six*” (ibidem, p. 138). “*And suddenly, the Madonna of the North Main stood before him, the sad blue plastic rose in her hair, peeking through the star tiara. Twenty-seven months pregnant now, her belly protruded ten feet*” (ibidem, p. 216).



Nas páginas seguintes, Abraham da voz às palavras da história do Filho de Ayash, mapa possível para a Criação que tenta acontecer (BROOKS, In: JUSTICE; WOMACK; TEUTON, 2008, p. 227). Nos termos vizenorianos, são as sombras da *survivance*, o não dito que está na história disponível para seus interlocutores. No entanto, como na tradição, é no conjunto das histórias que se chega mais próximo da verdade. Assim, quando Jeremiah assiste a novela indígena em que Amanda Clear Sky participa, percebe como a história pode se aplicar também ao contexto atual: "*Jeremiah couldn't quite believe it: Indian showbiz! And Amanda Clear Sky, an actress, a star!*" (ibidem, p. 258). Esse mundo iria se completar e iluminar quando os irmãos produzem a peça *Ulysses Thuderschild*.

Diversos autores da crítica indígena buscam nas histórias da Criação um centro para sua prática, lições e princípios nos quais deve se fundar um trabalho intelectual para a construção de conhecimento no mundo. Como se percebe ao longo deste trabalho, surgem diversas perspectivas baseadas em histórias específicas de culturas e autores. Todas elas, porém, parecem fundadas nos mesmos princípios de colaboração, ação autônoma e engajamento para o bem da coletividade: assim como nas histórias da Criação, na tradição crítica indígena cada pessoa exerce sua visão individual guiada pelo sentimento de responsabilidade em relação a família, comunidade e o restante da criação.

Robert Warrior fala de soberania intelectual e da importância de que cada pessoa possa fundar-se em um diálogo com a tradição intelectual de seu povo para desenvolver as próprias visões. Jace Weaver expressa a lição de responsabilidade e reciprocidade em relação à tribo no conceito de comunitismo (*communitism*), uma aglutinação entre os termos comunidade e ativismo. Daniel Heath Justice propõe um novo conceito de nacionalidade indígena, apartado do conceito de estado-nação. Este se funda no modo como as nações indígenas tradicionalmente foram formadas - por tradição, adoção e adaptação. Assim, a *praxis* indígena - em que teoria e ação não podem ser separadas - deve ser orientada pela responsabilidade de em relação ao povo, expressa em relações de parentesco (*kinship*). Escreve:

Gerald Vizenor utiliza o conceito de transmobilidade (*transmotion*) para se opor a noções de soberania. Por isso, autores que argumentam em favor do engajamento para o benefício do povo por vezes se opõem a ele, julgando ser excessivamente relativista. O argumento é que, ao abraçar a noção de *transmotion*, ele estaria trabalhando contra esse princípio em um contexto no qual os povos indígenas ainda precisam lutar na justiça pela posse de suas terras e por compensações por agressões históricas.

Vizenor escreve: "*Native transmotion is survivance, a reciprocal use of nature, not a monotheistic, territorial sovereignty*" (VIZENOR, 1998, p. 15). Ao longo desta tese, foi

possível elucidar alguns conceitos no complexo vocabulário do autor. Assim, fica mais claro que – como as sombras da *survivance* indígena não são as mesmas do pós-modernismo - a soberania territorial monoteísta também não é a mesma soberania territorial indígena.

Um indício de seu engajamento em favor do povo pode ser encontrado em sua atuação social. Vizenor é autor principal da nova constituição da nação Anishinaabe de White Earth, da qual é membro. O texto inicia-se assim:

The Anishinaabeg of the White Earth Nation are the successors of a great tradition of continental liberty, a native constitution of families, totemic associations. The Anishinaabeg create stories of natural reason, of courage, loyalty, humor, spiritual inspiration, survivance, reciprocal altruism, and native cultural sovereignty. (VIZENOR; DOERFLER, 2012, p. 33)

A constituição de White Earth tem ecos de seus conceitos para estudo de literatura, indicando que – assim como na tradição oral – sua obra teórico-crítica-literária não pode ser dividida em categorias estanques. Ele mobiliza o vocabulário desenvolvido na vida acadêmica para, em nome da nação, definir uma identidade que não é baseada em *terminal creeds*, que não determina o povo tanto pelo que ele absolutamente é quanto por suas relações e pelo que faz.

Ao sustentar que os Anishinaabe são sucessores de uma “tradição de liberdade” o autor evita determinar a identidade por absolutos ou pela reação ao discurso de dominação. Afirmar a importância da tradição e, ao mesmo tempo, a define como algo fluido, adaptável, contrário às noções fixas e trágicas de “tradição indígena” das ciências sociais. Assim, protege os valores de autonomia e adaptação ao mesmo tempo em que ancora a própria existência dos Anishinaabe em sua relação com a tradição.

Vizenor fala de “uma constituição nativa de famílias, associações totêmicas” e, novamente sem entrar no jogo opressor/vítima, indica que a constituição da nação de White Earth é diferente dos papéis ocidentais. Em vez de escritura fixa, esta constituição reflete uma identidade fundada em relações de amor e parentesco – com a família, com os animais e com o restante da criação.

De modo muito importante, a constituição afirma que os Anishinaabe agem, criam histórias. Suas narrativas mantêm um sentido de transmobilidade, ecos da história das migrações e as relações entre todos os seres no mundo. Assim como a história da Sky Woman, todas as outras histórias podem encontrar meios de, através das pessoas e de suas ações, continuar vivendo.

Niigonwedom James Sinclair escreve sobre a narrativa Anishinaabe inspirados nas representações de clãs utilizadas na assinatura de tratados. Mais do que nomes, ele diz, essas representações estabelecem e fortalecem relações, contam as histórias de um povo e são atos de fé, pois são feitas na esperança de que a outra parte entenda e aja seguindo o princípio de reciprocidade. Da mesma forma, as narrativas são *bagijiganan*, presentes. Quando uma pessoa narra uma história – inclusive, como ele, uma narrativa sobre a tradição narrativa de seu povo – o faz para estabelecer relações e na esperança de que seja recebida com responsabilidade, engajamento na construção de seus significados e com disponibilidade para agradecer. A língua *Anishinaabemowin* explica como agradecer: *miigwech* (obrigado) é uma palavra derivada do verbo *miigiwe* (dar). Agradecer é agir, é também dar e contribuir para as relações que sustentam o povo.

Qualquer que seja a ênfase dos autores, todos parecem escolhê-la com o mesmo intuito: contribuir para a adaptação, transformação e continuidade das tradições, da cultura, do povo. Assim, *survivance*, essa sobrevivência baseada na ação e não na reação, parece ser um bom ponto de partida para a compreensão dos princípios éticos e estéticos que orientam a narrativa indígena.

Heidi Kiiwetinepineesiik Stark conta no diálogo que prefacia *Centering Anishinaabeg Studies* que uma vez postou como status no Facebook a pergunta “como podemos criar comunidades Anishinaabe fortes e saudáveis?” e recebeu a resposta: “comece com a história da Criação”. Ainda que *survivance* seja um bom termo de entrada, a verdade é que toda a ética e estética das várias culturas indígenas estudadas nesta tese parece se encontrar em suas histórias de Criação.

Contada esta história, espero tenha continuidade, que encontre outras pessoas dispostas a vê-las como seres vivos, interagir com elas, modificá-las e se modificar. Para os que quiserem dizer *miigwech*, as histórias da Criação são um bom lugar para começar.

Figura 46 – A Rethinking on the Western Front (1992), de Jim Logan



Fonte: Comunicação pessoal com o artista<sup>108</sup>

<sup>108</sup> LOGAN, Jim. Back to work [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <flaviawestphalen@gmail.com > em 23 out. 2010.

## REFERÊNCIAS

ABORIGINAL HEALING FOUNDATION. *The Healing Continues: A guide to the history of residential schools and the journey towards healing and reconciliation*. Ottawa: AHF, 2005.

\_\_\_\_\_. *Response, Responsibility and Renewal*. Canada's Truth and Reconciliation Journey. Ottawa: AHF, 2009.

ABRAHAM, Nicholas; TOROK, Maria. *The Wolf Man's Magic Word: A Cryptonymy*. Minneapolis: Minnesota University Press, 1986.

ADORNO, Theodor. *Prismas*. São Paulo: Ática, 1998.

ALFOLDY, Sandra. *Crafting Identity*. The Development of Professional Fine Craft in Canada. Montreal-Kingston: McGill-Queen's University Press, 2005.

ALFRED, Taiaiake. *Peace, Power, Righteousness*. An Indigenous Manifesto. 2a. ed. Don Mills: Oxford University Press, 2009.

ALLEN, Chadwick. Survivance: Narratives of Native Presence (review). *American Indian Literatures*, Revista da University of Nebraska, v. 23, n. 4, p. 120-124, 2011.

ALLEN, Paula Gunn. The Sacred Hoop: A contemporary perspective. In: ALLEN, Paula Gunn. (Ed.). *Studies in American Indian Literature*. New York: Modern Language Association of America, 1983.

ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. *The Empire Writes Back*. 2. ed. New York: Routledge, 2003.

ATWOOD, Margaret. *Survival: a thematic guide to Canadian Literature*. Toronto: McClelland & Stewart, 2004.

BAL, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. 2. ed. Toronto: University of Toronto Press, 2007.

BARKER, Adam J. The Contemporary Reality of Canadian Imperialism: Settler Colonialism and the Hybrid Colonial State. *The American Indian Quarterly*, Lincoln, v. 33, n. 3, p. 325-351, 2009.

BAUER, William. Unearthing Indian Land: Living with the Legacies of Allotment (review). *Wicazo Sa Review*, Minneapolis, v. 26, n. 1, p. 143-145, 2011.

BEAM, Carl. Artist's Statement. Toronto, 1980. In: RYAN, Allan J. *The trickster shift*. Vancouver: UBC Press, 1999.

BEARCLAW GALLERY. Jim Logan. Disponível em: <<http://jenclone.tumblr.com/post/332465743/singlitttlebirdy-northern-church-jim-logan>>. Acesso em: 15 jun. 2013.

BEMROSE, John. *Beleaguered brothers*. *Maclean's*. Atualizado em 19 de outubro de 1998. Disponível em: <<http://proquest.umi.com/pqdlink?did=35213516&Fmt=3&clientId=12520&RQT=309&VName=PQD>>. Acesso em: 15 set. 2012.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 2011a.

\_\_\_\_\_. *Obras Escolhidas*. Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo. Vol. 3. São Paulo: Brasiliense, 2011b.

BERLO, Janet C.; PHILLIPS, Ruth. *Native North American Art*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

BHABHA, Homi. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.

BIG DIPPER. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2014. Disponível em: <[http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Big\\_Dipper&oldid=615793803](http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Big_Dipper&oldid=615793803)>. Acesso em: 20 jun. 2014.

BIOGRAPHY. Tomson Highway official website. Disponível em: <<http://www.tomsonhighway.com/biography.html>>. Acesso em: inserir data de acesso no estilo 10 jan. 2013.

BLAESER, Kimberly M. *Gerald Vizenor: Writing in the Oral Tradition*. Norman: University of Oklahoma Press, 1996.

BLOOMFIELD, L. *Sacred Stories of the Sweet Grass Cree 1930*. Whitefish: Kessinger Publishing, 2004.

BORDEWICH, Fergus M. *Killing the White Man's Indian: Reinventing Native Americans at the End of the Twentieth Century*. New York: Anchor, 1996.

BRIGHTMAN, Robert. *Acaohkiwina and Acimowina: Traditional Narratives of the Rock Cree Indians*. Regina: Canadian Plains Research Center, 2007.

BROOKS, Lisa. Digging at the roots. In: JUSTICE, Daniel Heath; WOMACK, C. S.; TEUTON, Christopher B. (eds.) *Reasoning Together*. Norman: University of Oklahoma Press, p. 234-264, 2008

BROWN, Lester B (ed.). *Two Spirited People: American Indian Lesbian Women and Gay Men*. New York: Routledge, 1997.

BRUCHAC, Joseph. *Survival This Way: Interviews with American Indian Poets*. Tucson: Sun Tracks & University of Arizona Press, 1987.

\_\_\_\_\_. *Our stories remember – American Indian History, Culture, and Values through Storytelling*. Golden: Fulcrum Books, 2003.

CAMPBELL, A. N. Taylor. Beer bottles and saints: A postcolonial reading of Jim Logan's Let us compare miracles from his Classical Aboriginal Series. *Illumine* – Victoria, vol. 5, n. 1, p. 11-17, 2006.

CARLSON, Andrea. Andrea Carlson: Artist Voice/Artist Choice. *Artsconnected*. Atualizado em 2007. Disponível em: <<http://www.artsconnected.org/collection/117468/andrea-carlson-artist-voice-artist-choice?print=true>>. Acesso em: 30 dez. 2011.

CARLSON, David J. Trickster Hermeneutics and the Postindian Reader: Gerald Vizenor's Constitutional Praxis. *Studies in American Indian Literatures* – Lincoln, v. 23, n. 4, p. 13-47, 2011.

CARUTH, Cathy (Ed.) *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore: Yje Johns Hopkins University Press, 1995.

CASTELLANO Marlene B. et al. *From Truth to Reconciliation*. Transforming the Legacy of Residential Schools. Ottawa: AHF, 2008.

CHANSONNEUVE, Deborah. *Reclaiming Connections: Understanding Residential School Trauma Among Aboriginal People*. Ottawa: AHF, 2005.

CHAPIN, Jarrett. Art as Performance, Story as Criticism: Reflections on Native Literary Aesthetics (review). *Studies in American Indian Literatures* – Lincoln, v. 24, n. 1, p. 72-74, 2012.

COOK, Noble David. *Born to Die: Disease and New World Conquest, 1492-1650*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

CORRADO, Raymond R.; COHEN, Irwin M. *Mental Health Profiles for a Sample of British Columbia's Aboriginal Survivors of the Canadian Residential School System*. Ottawa: AHF, 2003.

COURTNEY-LEYBA, Karen E. *Uncomfortable Fictions: Cross Cultural Creation and Reception of Contemporary Literature*. 2001. Dissertação. Northern Illinois University, Dekalb.

CUFF, John Haslett. A Beautiful but Simplistic Apologia. *The Globe and Mail*, 3 out. 1992.

CUNNINGHAM, Laura E. *Revisioning the Past in Contemporary Canadian Historiography*. 2004, 244 f. Dissertação (Mestrado em Artes). College of Arts and Sciences, University of Alaska Anchorage, Anchorage, AK.

DAVIS, Geoffrey V.; MARSDEN, Peter H. (eds.). *Towards a Transcultural Future*. Literature and Human Rights. ASNEL Papers 8. Amsterdam/New York, NY: Rodopi, 2004.

DÄWES, Birgit. Web/Sites: Tomson Highway's and James Luna's Remappings of Space and Time. In: GEIOGAMAHM, Hanay e DARBY, Jaye (eds.). *American Indian Performing Arts: Critical Directions*. Los Angeles: UCLA American Indian Studies Center, 2009.

DELBO, Charlotte. *Aucun de nous ne reviendra, Auschwitz et après*. Paris: Éditions de

Minuit, 1970.

\_\_\_\_\_. *Days and Memories*. Marlboro: Marlboro Press, 1990.

DELORIA JR., Vine. Apresentação de Leslie Marmon Silko e George E. Tinker. *God is Red – A Native View of Religion*. 30<sup>th</sup> Anniversary Edition. Goden: Fulcrum Publishing, 2003.

DELORIA, Philip J. *Indians in Unexpected Places*. Lawrence: University Press of Kansas, 2004.

DEVINE, Bonnie. *Witness*. Ottawa: Aboriginal Curatorial Collective and Witness, 2009.

DICKINSON, Peter. Learning New Tricks: Re-Imag(in)ing Community in the Two-Spirited Writing of Tomson Highway. In: DICKINSON, Peter. *Here is Queer: Nationalisms, Sexualities and the Literatures of Canada*. Toronto: University of Toronto Press, 1999.

DOERFLER, Jill. Stories through Theories/Theories through Stories: North American Indian Writing, Storytelling and Critique (review). *Studies in American Indian Literatures – Lincoln*, v. 24, n. 1, p. 74-77, 2012.

\_\_\_\_\_; SINCLAIR, Niigaanwewidam James; STARK, Heidi Kiiwetinepinesiik (eds.). *Centering Anishinaabeg Studies: Understanding the World Through Stories*. East Lansing & Winnipeg: Michigan State University Press & University of Manitoba Press, 2013.

DORRIS, Michael. The Grass still Grows, the Rivers still Flows: Contemporary Native Americans. *Daedalus*, v. 110, n. 2, 1981. Disponível em: <[http://www.alaskool.org/projects/native\\_gov/documents/Contemp\\_Natives/Contemp\\_Nativ\\_Americans.htm](http://www.alaskool.org/projects/native_gov/documents/Contemp_Natives/Contemp_Nativ_Americans.htm)>. Acesso em: 02 nov. 2005.

\_\_\_\_\_. The Sapir-Whorf Hypothesis and the Contemporary Language and Literary Revival among the First Nations in Canada. *Revue Internationale d'études canadiennes*. n. 27. Printemps, 2003.

EASTON, N. Alexander. Lower than the Angels: The Weight of Jim Logan's Art. *Canadian Journal of Native Studies – Brandon*, v. 10, n. 1, p. 134-141, 1990.

EGAN, Susanna; HELMS, Gabriele. Life Writing. In: KRÖLLER, Eva-Marie (ed.). *The Cambridge Companion to Canadian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

EIGENBROD, Renate; EPISKENEW, Jo-Ann. *Creating Community: A Roundtable on Canadian Aboriginal Literature*. Penticton, BC: Theytus; Brandon, MB: Bearpaw, 2002.

\_\_\_\_\_. *Travelling Knowledges: Positioning the Im/migrant Reader of Aboriginal Literatures in Canada*. Winnipeg: University of Manitoba Press, 2005.

\_\_\_\_\_; DE PASQUALE, Paul; LaROQUE, Emma (eds.). *Across Cultures / Across Borders: Canadian Aboriginal and Native American Literatures*. Peterborough: Broadview Press, 2009.



ENRIGHT, R. Let us Now Combine Mythologies: The Theatrical Art of Tomson Highway. *Border Crossings* – Winnipeg, n. 11.4, p. 27, 1992.

FAGAN, Kristina. Weesageechak Meets the Weetigo: Storytelling, Humour, and Trauma in the Fiction of Richard Van Camp, Tomson Highway, and Eden Robinson. *Studies in Canadian Literature/Etudes en Littérature Canadienne* – Fredericton, vol. 34.1, p. 204-226, 2009.

FARRELL, Carolyn. Interview with Tomson Highway. In: RUDAKOFF, Judith (ed.). *Questionable Activities*. Toronto: Playwrights Union of Canada Press, 2000. p. 87-91

FILEWOD, Alan; Tomson Highway. In: Benson, EUGENE; CONNOLLY, L. W. *Encyclopedia of Post-Colonial Literatures in English*. London: Routledge, v. 1, 1994.

\_\_\_\_\_. Receiving aboriginality: Tomson Highway and the crisis of cultural authenticity. *Theatre Journal*. v. 46, n. 3, p. 363, out. 1994.

FORBES, Jack D. *Columbus and Other Cannibals: The Wetiko Disease of Exploitation, Imperialism, and Terrorism*. New York: Seven Stories Press, 2008

FRANCIS, Richard. *Negotiating rapture: the power of art to transform lives*. Chicago: Museum of Contemporary Art, 1996.

FRIEDBERG, Lilian. Dare to Compare: Americanizing the Holocaust. *The American Indian Quarterly* – Lincoln, v. 24, n. 3, p. 353-380, 2000.

FRYE, Northrop. *The Bush Garden*. Concord: House of Anansi Press, 1995.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Após Auschwitz. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, Memória, Literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

\_\_\_\_\_. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2011. p. 7-20

\_\_\_\_\_. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GEFEN, Pearl Sheffy. Capturing the Essence of the Original Peoples. *The Globe and Mail*, 28 ago. 1992.

GOLDIE, Terry. Eaten Up. In: GOLDIE, Terry. *Pink Snow. Homotextual Possibilities in Canadian Fiction*. Peterborough, ON: Broadview Press, 2003.

GOLDMAN, Marlene. Mapping and Dreaming: Native Resistance in Green grass, running water. In: KRÖLLER, Eva-Marie. (Ed.). *Canadian Literature: a Quarterly of Criticism and Review*. Vancouver, n. 161/162, 1999.

GROSS, Lawrence William. The Comic Vision of Anishinaabe Culture and Religion. *The American Indian Quarterly* – Lincoln, v. 26, n. 3, p. 436-459, 2002.

HAIG-BROWN, Celia. *Resistance and Renewal*. Surviving the Indian Residential School. 5. reimpressão. Vancouver: Arsenal Pulp Press, 2006.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

HARJO, Joy. Anchorage. *She had some horses*. New York: Thunder's Mouth, 1983.

HAWK, Dyani Reynolds-White. Unexpected Parallels: Commonalities between Native American and Outsider Arts. *Wicazo Sa Review* – Minneapolis, v. 27, n. 1, p. 47-61, 2012.

HEIDEGGER, Martin. *Construir, habitar, pensar*. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. Conferência pronunciada por ocasião da Segunda Reunião de Darmstadt. Vortäge und Aufsätze, G. Neske, Pfullingen, 1954.

HEISS, Anita. Aboriginal Identity and its Effects on Writing. In: RUFFO, Armand Garnet. *(Ad)dressing our Words: Aboriginal Perspectives on Aboriginal Literatures*. Penticton: Theytus Books, 2001.

HENDERSON, Jennifer. Something not unlike enjoyment: Gothicism, Catholicism, and Sexuality in Tomson Highway's *Kiss of the Fur Queen*. In: SUGARS, Cynthia; TURCOTTE, GERRY (eds.). *Unsettled Remains: Canadian Literature and the Postcolonial Gothic*. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, p. 175-204, 2009.

HENRY, Karen A. Jim Logan: Classical Aboriginal Series. In: *Thunder Bay Art Gallery Imprint*, vol. 8, n. 3, set./out./nov. 1993.

HERMAN, David (ed.). *The Cambridge Companion to Narrative*. New York: Cambridge University Press, 2007.

HESS, Thomas B.; NOCHLIN, Linda. *Woman as Sex ObjectI: Studies in Erotic Art, 1730-1970*. New York: Newsweek, 1972.

HIGHWAY, Tomson. *Kiss of the Fur Queen*. Toronto: Doubleday, 1998.

\_\_\_\_\_. *Dry Lips oughta Move to Kapuskasing*. Calgary: Fifth House, 1989.

\_\_\_\_\_. *The rez sisters*. Calgary: Fifth House, 1988.

\_\_\_\_\_. Should Only Native Actors have the Right to Play Native Roles? In: KING, Thomas; MATTES, Catherine (eds.). *Prairie Fire: A Canadian Magazine of New Writing*, v. 22, n. 3 – First Voices, First Words, 2001.

\_\_\_\_\_. *Comparing mythologies*. Ottawa: University of Ottawa Press, 2003.

\_\_\_\_\_. The Time Tomson Highway went to Mameek and Survived to Tell the Tale. In: EIGENBROD, Renate; DE PASQUALE, Paul; LaROQUE, Emma (eds.). *Across Cultures / Across Borders: Canadian Aboriginal and Native American Literatures*. Peterborough: Broadview Press, 2009. p. 45-56

HOBSON, Geary. *The Remembered Earth. An Anthology of Contemporary Native American Literature*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1979.

HODGSON, Heather. Survival Cree, or Weesakeechak dances down Yonge Street: Heather Hodgson speaks with Tomson Highway [Kiss of the Fur Queen]. *Books in Canada*. Atualizado em fevereiro de 1999. Disponível em: <[http://www.booksincanada.com/article\\_view.asp?id=632](http://www.booksincanada.com/article_view.asp?id=632)>. Acesso em: 31 jan. 2010.

HORNE, Dee. *Contemporary American Indian Writing: Unsettling Literature*. New York: Peter Lang, 1999.

HOWELLS, Coral Ann (ed). *Where are the voices coming from? Canadian Culture and the Legacies of History*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2004.

\_\_\_\_\_. Tomson Highway: Kiss of the Fur Queen. In: HOWELLS, Coral Ann (ed). *Where are the voices coming from? Canadian Culture and the Legacies of History*. Amsterdam/New York: Rodopi, p. 83-92, 2004.

\_\_\_\_\_. Towards a Recognition of Being: Tomson Highway's Kiss of the Fur Queen and Eden Robinson's Monkey Beach. *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, n. 43, p. 145-159, nov. 2001.

HOWE, Leanne. Blind Bread and the Business of Theory Making, by Embarrassed Grief. In: JUSTICE, Daniel Heath; WOMACK, C. S.; TEUTON, Christopher B. (eds.) *Reasoning Together*. Norman: University of Oklahoma Press, 2008, p. 325-339.

HULAN, Renée. *Native North America: critical and cultural perspectives*. Toronto: ECW Press, 1999.

\_\_\_\_\_. *Northern Experience and the Myth of Canadian Culture*. Montreal & Kingston: McGill-Queen's University Press, 2002.

HUTCHEON, Linda. There will always be parody and irony. *Texte – Canberra*, n. 35/36, p. 7-11, 2004.

INGBERMAN, Jeanette. (Ed.) *Hachivi Edgar Heap of Birds: Claim Your Color*. New York: Exit Art, 1989.

JAUSS, Hans Robert. *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

JOE, Rita. I Lost My Talk. In: MOSES, Daniel David; GOLDIE, Terry. *An Anthology of Canadian Native Literature in English*. 2.ed. Toronto: Oxford, 1998. p. 117-119

JOHNSTON, Basil. *Ojibway Heritage*. Toronto: McClelland & Stewart, 1976.

\_\_\_\_\_. Foreword. In: MCKEGNEY, Sam. *Magic Weapons: Aboriginal Writers Remaking Community After Residential School*. Winnipeg: University of Manitoba Press, 2007.

\_\_\_\_\_. *Ojibway Ceremonies*. Toronto: Emblem, 2008.

JUSTICE, Daniel Heath. *Our Fire Survives the Storm. A Cherokee Literary History*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 2006.

KING, Thomas. (Ed.). *All my Relations: an anthology of contemporary Canadian Native fiction*. Norman: University of Oklahoma Press, 1990.

\_\_\_\_\_. A Coyote Columbus Story. In: *One Good Story, That One*. Toronto: HarperPerennial, 1993. p. 121-129

\_\_\_\_\_. Godzilla vs. Post-Colonial. In: HEBLE, Ajay; PALMATEER, Donna Pennee; STRUTHERS, J. R. (Eds.). *New contexts of Canadian criticism*. Ontario: Broadview Press, 1997. p. 241-248

\_\_\_\_\_. We're Not There Yet, Kemo Sabe: Posting a Future for American. *The American Indian Quarterly* – Lincoln, v. 25, n. 2, p. 256-269, 2001.

\_\_\_\_\_. *The truth about stories: a Native narrative*. Toronto: House of Anansi Press, 2003.

\_\_\_\_\_. Go Away, Water! Kinship Criticism and the Decolonization Imperative. In: KING, Thomas; WOMACK, C. S.; TEUTON, Christopher B. (eds.) *Reasoning Together*. Norman: University of Oklahoma Press, 2008, p. 147-168.

KELSEY, Penelope Myrtle. Writing Home: Indigenous Narratives of Resistance (review). *Wicazo Sa Review* – Minneapolis, v. 24, n. 2, p. 198-201, 2009.

KIRMAYER, Laurence J. Landscapes of Memory: Trauma, Narrative and Dissociation. In: P. Antze; M. Lambek (eds.), *Tense Past: Cultural Essays on Memory and Trauma*. London: Routledge, 1996, p. 173-198.

KNOWLES, Ric. Translators, Traitors, Mistresses, and Whores: Monique Mojica and the Mothers of the Metis Nations. In: MAUFORT, Marc & BELLARSI, Franca (eds.) *Siting the Other: Re-visions of Marginality in Australian and English-Canadian Drama*. Bruxelles: P.I.E. Peter Lang, 2001, p. 247-266.

KRUPAT, Arnold. (Ed.). *New Voices in Native American Literary Criticism*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1993.

\_\_\_\_\_. *The Turn to the Native: Studies in Criticism and Culture*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1996.

\_\_\_\_\_. *The Voice in the Margin: Native American Literature and the Canon*. Berkeley: University of California Press, 1989.

KYSER, Kristina. *Reading Canada Biblically: A Study of Biblical Allusion and the Construction of Nation in Contemporary Canadian Writing*. 2004. Dissertação. University of Toronto, Toronto, 2004.

LACAN, Jacques. O simbólico, o imaginário e o Real. *Veredas*, n. 4, dez. 1994. Disponível em: <<http://www.traco-freudiano.org/publicacoes/revista-veredas/81-revista-veredas/121->

revista-veredas-n-4-dezembro-1994.html>. Acesso em: 10 fev. 2013.

LAMONT-STEWART, Linda. Androgyny as resistance to authoritarianism in two postmodern Canadian novels. *Mosaic: A Journal for Interdisciplinary Study of Literature*. Winnipeg, v. 30, n. 3, p. 115, set. de 1997.

LARGENT, Floyd. *Windigo: A Native American Archetype*. Parabola: 23.3, 1998. p. 22-25

LARSEN, Anna Marie. *Jim Logan: A Question of Ideals*. Kamloops: Kamloops Art Gallery, 1992.

LAUB, Dori. An Event Without a Witness: Truth, Testimony and Survival. In: FELMAN, Shoshana; LAUB, Dori (Eds.). *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. New York: Routledge, 1992. p. 57-74.

DE LAURETIS, Teresa. *Alice Doesn't*. Feminism, Semiotics, Cinema. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

LEE, A. Robert. (Ed.). *Loosening the Seams: Interpretations of Gerald Vizenor*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press, 2000.

LEE, Mary. *Cree (Nehiyawak) Teaching*. Atualizado em outubro de 2011. Disponível em: <<http://www.fourdirectionsteachings.com/transcripts/cree.html>>. Acesso em: 2 out. 2012.

LEGGATT, Judith Ann. *Post-colonial tricksters: Cross-cultural encounters in Caribbean literature and First Nations Canadian literature*. 1996. Dissertação. Queen's University at Kingston, Kingston, 1996.

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

\_\_\_\_\_. *If this is a man/ The truce*. London: Penguin, 2012.

LINDQUIST, Mark; ZANGER Martin (eds.). Buried Roots and Indestructible Seeds: The Survival of American Indian Life in Story, History, and Spirit. *Literatures – Madison*, ed. 17, no. 4, p. 79-113, 1 mar. 2005.

LOGAN, Jim. *Rounding Up our Children – A Requiem for our Children Series*, 1990.

\_\_\_\_\_. *Christmas 2 – A Requiem for our Children Series*, 1990.

\_\_\_\_\_. *Christmas 1963 – A Requiem for our Children Series*, 1990.

\_\_\_\_\_. *Flowers and Crosses – A Requiem for our Children Series*, 1990.

\_\_\_\_\_. *I Had a Sister, They Took Her Away – A Requiem for our Children Series*, 1990.

\_\_\_\_\_. *I would see her in the girls play area – A Requiem for our Children Series*, 1990.

\_\_\_\_\_. *I heard she contacted – A Requiem for our Children Series*, 1990.

LOGAN, Jim. *Sneaking Lipstick* – A Requiem for our Children Series, 1990.

\_\_\_\_\_. *Turtle Stalemate* – A Requiem for our Children Series, 1990.

\_\_\_\_\_. *Two More Storey's to Freedom* – A Requiem for our Children Series, 1990.

\_\_\_\_\_. *Night Visit* – A Requiem for our Children Series, 1990.

\_\_\_\_\_. *He remembers his brother* – A Requiem for our Children Series, 1990.

\_\_\_\_\_. *Questioning Intellect* – The Classical Aboriginal Series. Whitehorse: Yukon Arts Centre, 1992.

\_\_\_\_\_. *The Annunciation* – The Classical Aboriginal Series. Whitehorse: Yukon Arts Centre, 1992.

\_\_\_\_\_. *Christ Entering Great Plains Culture* – The Classical Aboriginal Series. Whitehorse: Yukon Arts Centre, 1992.

\_\_\_\_\_. *Death of Bigfoot* – The Classical Aboriginal Series. Whitehorse: Yukon Arts Centre, 1992.

\_\_\_\_\_. *Expulsion from Paradise* – The Classical Aboriginal Series. Whitehorse: Yukon Arts Centre, 1992.

\_\_\_\_\_. *Let us Compare Miracles* – The Classical Aboriginal Series. Whitehorse: Yukon Arts Centre, 1992.

\_\_\_\_\_. *Searching for our Savior* – The Classical Aboriginal Series. Whitehorse: Yukon Arts Centre, 1992.

\_\_\_\_\_. *The Three Environmentalists* – The Classical Aboriginal Series. Whitehorse: Yukon Arts Centre, 1992.

\_\_\_\_\_. *The Marriage of Turtle Island Mother* – The Classical Aboriginal Series. Whitehorse: Yukon Arts Centre, 1992.

\_\_\_\_\_. *The Diners Club (No Reservation Required)* – The Classical Aboriginal Series. Whitehorse: Yukon Arts Centre, 1992.

\_\_\_\_\_. *Wenapawawisk* – The Classical Aboriginal Series. Whitehorse: Yukon Arts Centre, 1992.

\_\_\_\_\_. *Venus Myth* – The Classical Aboriginal Series. Whitehorse: Yukon Arts Centre, 1992.

\_\_\_\_\_. *David Warrior* – The Classical Aboriginal Series. Whitehorse: Yukon Arts Centre, 1992.

LOGAN, Jim. *David Tobacco* – The Classical Aboriginal Series. Whitehorse: Yukon Arts Centre, 1992.

\_\_\_\_\_. *David Fencepost* – The Classical Aboriginal Series. Whitehorse: Yukon Arts Centre, 1992.

\_\_\_\_\_. *David Whiteman* – The Classical Aboriginal Series. Whitehorse: Yukon Arts Centre, 1992.

\_\_\_\_\_. *Unreasonable History* – The Classical Aboriginal Series. Whitehorse: Yukon Arts Centre, 1992.

\_\_\_\_\_. *Memorial Blanket for Eddy (My Marilyn)* – The Classical Aboriginal Series. Whitehorse: Yukon Arts Centre, 1992.

\_\_\_\_\_. *Olympian* – The Classical Aboriginal Series. Whitehorse: Yukon Arts Centre, 1992.

\_\_\_\_\_. *Madonna and Child* – The Classical Aboriginal Series. Whitehorse: Yukon Arts Centre, 1992.

\_\_\_\_\_. *Jesus Was Not a Whiteman* – The Classical Aboriginal Series. Whitehorse: Yukon Arts Centre, 1992.

\_\_\_\_\_. *A Rethinking on the Western Front* – The Classical Aboriginal Series. Whitehorse: Yukon Arts Centre, 1992.

\_\_\_\_\_. *National Pastimes Series* – The National Pastimes Series, 1992.

\_\_\_\_\_. *National Pastimes* – The National Pastimes Series, 1992.

\_\_\_\_\_. *Break Free* – The National Pastimes Series, 1992.

\_\_\_\_\_. *Defensive Pair* – The National Pastimes Series, 1992.

\_\_\_\_\_. *Winner and Losers* – The National Pastimes Series, 1992.

\_\_\_\_\_. *Father Image* – The National Pastimes Series, 1992.

\_\_\_\_\_. *Father Image 2* – The National Pastimes Series, 1992.

\_\_\_\_\_. *Angels* – Recent works, sem data.

\_\_\_\_\_. *Never Alone* – Recent works, sem data.

\_\_\_\_\_. *Northern Christmas* – Recent works, sem data.

\_\_\_\_\_. *Sisters* – Recent works, sem data.

LOPEZ, Elisa Maria. Artist to Watch - Andrea Carlson. In: *Whitewall - Contemporary Art and Lifestyle Magazine*, 2011. p. 46-47

LUNA-FIREBAUGH, Eileen M. Columbus and Other Cannibals: The Wétiko Disease of Exploitation, Imperialism and Terrorism (review). *The American Indian Quarterly* – Lincoln, v. 34, n. 1, p. 120-122, 2010.

LUTZ, Hartmut. *Contemporary Challenges: Conversations with Canadian Native Authors*. Saskatoon: Fifth House Publishers, 1991.

\_\_\_\_\_. First Nations Literature in Canada and the Voice of Survival. *Journal of Canadian Studies*, n. 11, p. 60-76, London, 1995.

\_\_\_\_\_. "Voices of the Mother": The Survival of First Nations Literatures and the Beginnings of Indigenous Criticism in Canada. In: LUTZ, Hartmut. *Approaches: Essays in Native American Studies and Literatures*. Augsburg: Wissner, 2002. p. 209-227

\_\_\_\_\_; VEVAINA, Coomi S. *Connections: Non-Native Responses to Native Canadian Literature*. New Delhi: Creative Books, 2003.

MADSEN, Deborah L. On Subjectivity and Survivance. In: VIZENOR, Gerald (ed.) *Survivance. Narratives of Native Presence*. Lincoln & London: University of Nebraska Press, 2008. p. 61-87

\_\_\_\_\_. (ed.). *The Poetry and Poetics of Gerald Vizenor*. Albuquerque: UNM Press, 2012.

LYE, John. *Some issues in postcolonial theory*. Disponível em: <<http://www.brocku.ca/english/courses/4F70/postcol.html>>. Acesso em: 20 abr. 2006

LYONS, Scott Richard. *X-Marks: Native Signatures of Assent*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2010.

LJUNGGREN, David. *Every G20 nation wants to be Canada, insists PM*. 2009. Disponível em: <<http://www.reuters.com/article/2009/09/26/columns-us-g20-canada-advantages-idUSTRE58P05Z20090926>>. Acesso em: 06 maio 2013.

MAKI, Joel T. *Steal My Rage*. New Native Voices. Vancouver; Toronto: Douglas & McIntyre, 1995.

MARACLE, Lee. Oratory on Oratory. In: KAMBOURELI, Smaro; MIKI, Roy (orgs.). *Trans.Can.Lit: Resituating the Study of Canadian Literature*. Waterloo: Wilfrid Laurier, 2007. p. 55-70.

\_\_\_\_\_. Toward a National Literature. In: DEPASQUALE, Paul. EIGENBROD, Renate; LAROCQUE, Emma. *Across Cultures/Across Borders: Canadian Aboriginal and Native American Literatures*. Toronto: Broadview Press, 2010. p. 77-96

MARSHALL, Fiona. Artist Takes Skewed Look at Great Masters. In: Arts and Entertainment. s/d.

MARTIN, Sandra. Finding joy beyond the rage: Tomson Highway survived the residential schools, battled against prejudice and watched his brother die of AIDS. But that's all in the past. *Globe & Mail*. Atualizado em 3 de outubro de 2001): Disponível em:



- <[http://find.galegroup.com/itx/infomark.do?&contentSet=IAC-Documents&type=retrieve&tabID=T004&prodId=CPI&docId=A30141601&source=gale&srprod=CPI&userGroupName=utoronto\\_main&version=1.0](http://find.galegroup.com/itx/infomark.do?&contentSet=IAC-Documents&type=retrieve&tabID=T004&prodId=CPI&docId=A30141601&source=gale&srprod=CPI&userGroupName=utoronto_main&version=1.0)>. Acesso em: 14 set. 2006.
- MARTIN, Susan. When I was a child. In: MOSES, Daniel David; GOLDIE, Terry. *An Anthology of Canadian Native Literature in English*. 2.ed. Toronto: Oxford, 1998. p. 52-53
- MASSEY, Doreen. *Space, Place, and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.
- MAUFORT, Marc; BELLARSI, Franca (eds.). *Reconfigurations: Canadian Literatures and Post Colonial Identities*. Bruxelas: Peter Lang, 2002.
- MAUFORT, Marc. Recognizing Difference in Canadian Drama: Tomson Highway's Poetic Realism. *British Journal of Canadian Studies*, v. 8, n. 2, p. 230-240, 1993.
- McKEGNEY, Sam Walter. *Reclamations of the 'Dis-Possessed': Narratives of Survivance by Indigenous Survivors of Canada's Residential Schools*. 2005. Tese. Queen's University, Kingston, 2005.
- \_\_\_\_\_. From Trickster Poetics to Transgressive Politics: Substantiating Survivance in Tomson Highway's Kiss of the Fur Queen. *Studies in American Indian Literature – Lincoln*, v. 17, n. 4, p. 79-113, 2005.
- \_\_\_\_\_. Claiming Native Narrative Control: Tomson Highway on Residential Schooling. In: GIFFORD, James; ZEZULKA-MAILLOUX, Gabrielle (eds.). *Culture and the State*. Disponível em: <[http://www.arts.ualberta.ca/cms/v\\_two.htm](http://www.arts.ualberta.ca/cms/v_two.htm)>. Acesso em: 16 jun. 2006.
- \_\_\_\_\_. *Magic Weapons: Aboriginal Writers Remaking Community After Residential School*. Winnipeg: University of Manitoba Press, 2007.
- MCLEOD, Neal. Plains Cree Identity: Borderlands, Ambiguous Genealogies and Narrative Irony. *The Canadian Journal of Native Studies – Brandon*, v. 20, ed. 2, p. 437-454, 1999.
- \_\_\_\_\_. Cree Narrative Memory. *Oral History Forum d'histoire orale*. v. 19. p. 37-61. 2000.
- \_\_\_\_\_. Coming Home Through Stories. In: RUFFO, Armand Garnet. *(Ad)dressing our Words: Aboriginal Perspectives on Aboriginal Literatures*. Penticton: theytus Books, 2001.
- \_\_\_\_\_. néhiyéwiwin and Modernity. In: DOUAUD, Patrick C.; DAWSON, Bruce William. *Plain Speaking: Essays on Aboriginal Peoples and the Prairie*. Regina: Canadian Plains Research Center, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Cree Narrative Memory: From Treaties to Contemporary Times*. Saskatoon: Purich Pub, 2009.
- MCMMASTER, Gerald. Contributions to Canadian Art by Aboriginal Contemporary Artists. In: NEWHOUSE, David R.; VOYAGEUR, Cora J.; BEAVON, Dan. *Hidden in Plain Sight. Contributions of Aboriginal Peoples to Canadian Identity and Culture*. 1ª reimpressão, Toronto: University of Toronto Press, 2007. p. 140-162

MELVILLE, Stephen; READINGS, Bill (eds.). *Vision and Textuality*. Durham: Duke University Press, 1995.

MENDENHALL, Marie. Tomson Highway: Freeing Myth and Language. *Performing Arts & Entertainment in Canada*. v.2, n. 33, p. 12, 2000.

METHOT, Suzanne. The universe of Tomson Highway: in Cree cosmology, everything's in balance, everything's connected and nothing's without value. *Quill & Quire*. Toronto, v. 64, n. 11, p. 1, nov. 1998.

MIGNOLO, Walter. *Local Histories/Global Designs: coloniality, subaltern knowledges, and border thinking*. Princeton: Princeton University Press, 1999.

MILLOY, John L. *A National Crime*. The Canadian Government and the Residential School System – 1879 to 1986. 5a reimpressão, Winnipeg: University of Manitoba Press, 2006.

MITCHELL, W. J. T. *Translator Translated* (interview with cultural theorist Homi Bhabha). In: *Artforum*, v. 33, n.7, p. 80-84, mar. 1995.

\_\_\_\_\_. (ed). *Landscape and Power*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.

MOMADAY, N. Scott. *The Man Made of Words. Essays. Stories. Passages*. New York: St. Martin's Press, 1998.

\_\_\_\_\_. *The Way to Rainy Mountain*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1976.

MORRISSEAU, Norval. In: SINCLAIR, Jack; POLLOCK, Lister. *The Art of Norval Morrisseau*. Methuen & Co., 1979.

MOSES, Daniel David. The Trickster Theatre of Tomson Highway. *Canadian Fiction Magazine*, n. 60.1, p. 83-85, 1987.

\_\_\_\_\_. The Trickster's Laugh: My meeting with Tomson and Lenore. *The American Indian Quarterly*. Lincoln, v. 28, n.1-2, p.107-111, 2004.

\_\_\_\_\_; GOLDIE, Terry. *An Anthology of Canadian Native Literature in English*. 2.ed. Toronto: Oxford, 1998.

MOSS, Laura. Tomson Highway. The literary encyclopedia. *The Literary Dictionary Company*, 2001. Disponível em: <<http://www.litencyc.com/php/people.php?rec=true&UID=2133>>. Acesso em: 02 mar. 2007.

NAFICY, Hamid (ed.). *Home, Exile, Homeland*. Film, media and the politics of place. New York; London: Routledge, 1999.

NEWHOUSE, David R.; VOYAGEUR, Cora J.; BEAVON, Dan. *Hidden in Plain Sight*. Contributions of Aboriginal Peoples to Canadian Identity and Culture. 1a reimpressão, Toronto: University of Toronto Press, 2007.

NOTHOF, Anne. Cultural Collision and Magical Transformation: The Plays of Tomson Highway. *Studies in Canadian Literature*, n. 20.2, p. 34-43, 1995.

O'DONNELL, Joan Kathryn; BATKIN, Jonathan (eds.). *About Face: Self-Portraits by Native American, First Nations, and Inuit Artists*. Santa Fe: The Wheelwright Museum of the American Indian, 2006.

OLIVEIRA, Francine. *A Narrativa e a Experiência em Walter Benjamin*. 2009. Comunicação. 8º LUSOCOM. Braga.

ORTIZ, Fernando. Do fenômeno social da transculturação e de sua importância em Cuba. In: BERND, Z. (org.) *Antologia de textos fundadores do comparatismo literário interamericano*. Porto Alegre: UFRGS, 2001. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/ortiz/index.htm>>. Acesso em: 29 abr. 2013.

ORTIZ, Simon J. Indigenous Continuance: Collaboration and Syncretism. *The American Indian Quarterly* – Lincoln, v. 35, n. 3, p. 285-293, 2011.

OWENS, Louis, *Other Destinies: Understanding the American Indian Novel*. Norman/London: University of Oklahoma Press, 1994.

\_\_\_\_\_. Mapping the Mixedblood: Frontier and Territory in Native America. In: OWENS, Louis. *Mixedblood Messages: Literature, Film, Family, Place*. Norman: University of Oklahoma Press, 1998.

OWENS, Yvonne. Doctoring Divinity: Trickster, Jim Logan and the Classical Canon. *Trickster's Way* – San Antonio, v. 2, ed. 3, art. 3, 2003.

PARANHOS, Ana Lúcia Silva. Des(re)territorialização. In: BERND, Zilá (org.) *Dicionário das Mobilidades Culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010. p. 147-166

PEARLSTONE, Zena; RYAN, Allan J. *About Face: Self-Portraits by Native American, First Nations, and Inuit Artists*. Santa Fe: Wheelwright Museum of the American Indian, 2006.

PENNA, João Camillo. Este corpo, esta dor, esta fome: notas sobre o testemunho hispano-americano. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, Memória, Literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

PERKINS, Lina. Remembering the Trickster in Tomson Highway's *The Rez Sisters*. *Modern Drama*. v. 2, n. 45, 2002.

PETTIGREW, Dawn Karima. Coyote Discovers America: The Cultural Survival of Trickster in the Novels of Thomas King. *Wicazo Sa Review*, v. 12, n.1, p. 217-222, 1997.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. Bauru: EDUSC, 1999.

PULITANO, Elvira. *Toward a Native American Critical Theory*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2003.

RABILLARD, Sheila. Absorption, Elimination, and the Hybrid: Some Impure Questions of Gender and Culture in the Trickster Drama of Tomson Highway. *Essays in Theatre / Études Théâtrales*, n. 12.1 p. 3-27, nov. 1993.

RAE, Lisbie. Highway, Tomson. *The Oxford Companion to Canadian Literature*. In: BENSON, Eugene; TOYE, William (eds.). 2a. ed., p. 532-533. Oxford: Oxford UP, 1997.

RANGEL, John Paul. Moving Beyond the Expected: Representation and Presence in a Contemporary Native Arts Museum. *Wicazo Sa Review – Minneapolis*, v. 27, n. 1, p. 31-46, 2012.

RATCLIFFE, Greg; TURCOTTE, Gerry (eds.). *Compr(om)ising Post/colonialism(s): Challenging Narratives and Practices*. Sydney: Dungaroo Press, 2001.

RAU, Petra. Bildungsroman. *The Literary Encyclopedia. The Literary Dictionary Company*, Atualizado em 13 de novembro de 2002. Disponível em: <<http://www.litency.com/php/stopics.php?rec=true&UID=119>>. Acesso em: 9 jun. 2007.

REDER, Deanna; MORRA, Linda (eds.). *Troubling Tricksters: Revisioning Critical Conversations*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2010.

RELATIVE KEY. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2013. Disponível em: < [http://en.wikipedia.org/wiki/Relative\\_key](http://en.wikipedia.org/wiki/Relative_key) >. Acesso em: 6 jul. 2013.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

\_\_\_\_\_. *Tempo e narrativa 3: o tempo narrado*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ROEMER, Kenneth M. Making Do: Momaday's Survivance Ceremonies. *Studies in American Indian Literatures – Lincoln*, v. 24, ed. 4, p. 77-98, 2012.

DA ROSA, Victor Pereira; PATIM, Isabel Nena. Time-Space Compression in the Novel *Kiss of the Fur Queen* by Tomson Highway: A Postmodern Approach. *Revista da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Fernando Pessoa*, 13 de fevereiro de 2009.

ROSCOE, Will. Was We'wha a Homosexual? *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*. Durham, v. 2, n. 3, p. 193-235, 1995.

ROYAL COMMISSION ON ABORIGINAL PEOPLES. Report of the Royal Commission on Aboriginal Peoples. Volume 1: Looking Forward, Looking Back. Ottawa: Minister of Supply and Services Canada, 1996.

RUFFO, Armand Garnet. *(Ad)ressing our Words: Aboriginal Perspectives on Aboriginal Literatures*. Penticton: theytus Books, 2001.

RUFFO, Armand Garnet. Exposing the Poison, Staunching the Wound: Applying Aboriginal Healing Theory to Literary Analysis. *The Canadian Journal of Native Studies*, Brandon, v. 29, n. 1/2, p. 91-110, 2009.

RUPP, Leila J. Toward a Global History of Same-Sex Sexuality. *Journal of the History of Sexuality* – Austin, v. 10, n. 2, p. 287-302, abr. 2001.

RYAN, Allan J. Jim Logan's The Classical Aboriginal Series Exhibition Catalogue. Vancouver: Yukon Arts Center, 1994.

\_\_\_\_\_. *The trickster shift*. Vancouver: UBC Press, 1999.

RYMHS, Deena. Appropriating Guilt: Reconciliation in an Aboriginal Canadian Context. *ESC: English Studies in Canada*, v. 32, ed. 1, p. 105-123, mar. 2006

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SARRIS, Greg. *Keeping Slug Woman Alive: A Holistic Approach To American Indian Texts*. Berkley: University of California, 1993.

SCHÄFER, Henning. Countering Displacement: Native Theatre as a Tool for Healing the Wounds of the Residential School System. In: HOUSWITSCHKA, Christoph; MÜLLER, Anja. Staging Displacement, Exile, and Diaspora. *Contemporary Drama in English* – Trier, n. 12, p. 85-94, 2005.

SCHEDLER, Christopher. Wiindigoo Sovereignty and Native Transmotion in Gerald Vizenor's Bearheart Studies. *American Indian Literatures* – Revista da University of Nebraska, Lincoln, v. 23, no. 3, p. 34-68, 2011.

SCHMID, Christina. Monsters, Maps, and Marginalia. *The Rake*. Atualizado em 7 de julho de 2008. Disponível em: <<http://www.rakemag.com/2008/07/monsters-maps-and-marginalia/>>. Acesso em: 30 jul. 2011.

SCHWAB, Gabriele. Writing Against Memory and Forgetting. *Literature and Medicine*, v. 25, n. 1, p. 95-121, 2006.

SCOTT, Jamie S. Residential Schools and Native Canadian Writers. In: DAVIS, Geoffrey; MARSDEN, Peter. *Towards a Transcultural Future* – Literature and Human Rights in a 'Post'-colonial World. New York: Editions Rodopi, 2004.

SEILER, Tamara Palmer. Multi-vocality and national literature: Toward a post-colonial and multicultural aesthetic. *Journal of Canadian Studies*, Peterborough, v. 31, n. 3, p. 148, 1996.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, Memória, Literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença*. São Paulo: Editora 34, 2005.

\_\_\_\_\_. (Ed.). *Palavra e imagem, memória e escritura*. Chapecó: Argos, 2006.

SELIGMANN-SILVA, Márcio; NESTROWSKY, Arthur (orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

SHACKLETON, Mark; LUTZ, Hartmut. Interview with Tomson Highway. *Journal of Post-Colonial Writing*, ed. 25, no. 2, p. 74-85, 2003.

SHACKLETON, Mark. Can Weeageechuk Keep Dancing? The Importance of Trickster Figures in the Work of Native Earth Dramatists, 1986-2000. In: GRACE, Sherrill; GLAAP, Albert-Reiner Glaap, *Performing National Identities: International Perspectives on Contemporary Canadian Theatre*. Vancouver: Talonbooks, 2003, p. 278-288.

\_\_\_\_\_. Echoes from the Canon: Tomson Highway's *Midwinter Night's Dream* and a Portrait of a Native Artist. In: GUDSTEINS, Gudrun Bjork (ed.). *Rediscovering Canadian Difference*. Reykjavik: Nordic Association for Canadian Studies, 2001.

\_\_\_\_\_. Native Myth Meets Western Culture: The Plays of Tomson Highway. In: KAPLAN, Jeffrey; SHACKLETON, Mark; TOIVOHEN, Maarika. *Migration, Preservation and Change*. Helsinki: Renvall Institute, 1999, p. 47-58.

\_\_\_\_\_. Native North American Writing and Postcolonialism. *Hungarian Journal of English and American Studies*, v. 7, n. 2, p. 69-84, 2001.

\_\_\_\_\_. Resisting Terminal Creeds: The Trickster and Keeping the Field of Diaspora Studies Open. In: SHACKLETON, Mark (ed.) *Diasporic Literature and Theory – Where Now?* Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2008, p. 180-195.

\_\_\_\_\_. Restoring the Imprisoned Nation to Itself: Resistance, Repossession and Reconciliation in the Plays of Tomson Highway. In: MAUFORT, Marc; BELLARSI, Franca (eds.). *Reconfigurations: Canadian Literatures and Post Colonial Identities*. Bruxelles: Peter Lang, 2002, p. 203-214.

\_\_\_\_\_. The Trickster Figure in Native North American Writing: From Traditional Storytelling to the Written Word. In: LUTZ, Hartmut; VEVAINA, Coomi S. (eds.). *Connections*. New Delhi: Creative Books, 2003, p. 109-28.

\_\_\_\_\_. Tomson Highway: Colonizing Christianity Versus Native Myth: From Cultural Conflict to Reconciliation. In: STILZ, Gerhard (ed.). *Missions of Interdependence: A Literary Directory*. Amsterdam: Rodopi, 2002, p. 41-51.

SIMARD, Colleen. Songs of the North Wind: Tomson Highway's Extraordinary Talent Takes a New Turn with *Caribou Song*. *The New Perspective*, ed. 10, n. 11, nov. 2001. Disponível em: <<http://find.galegroup.com/itx/start.do?prodId=CPI>>. Acesso em: 21 mar. 2009.

SINCLAIR, Niigonwedom James. Trickster Reflections I. In: REDER, Deanna; MORRA, Linda (eds.). *Troubling Tricksters: Revisioning Critical Conversations*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2010. p. 21-58

SINCLAIR, Niigonwedom James. *Nindoodemag Bagijiganan: a History of Anishinaabeg Narrative*. 2013, 371 f. Tese (Doutorado em Letras). The Faculty of Graduate Studies (English), The University of British Columbia, Vancouver.

\_\_\_\_\_; EIGENBROD, Renate. What We Do, What We Are: Responsible, Ethical, and Indigenous-Centered Literary Criticisms of Indigenous Literatures – Introduction to the Special Issue on Native Literatures. *The Canadian Journal of Native Studies* – Brandon, ed. 29, n. 1-2, p. 1-13, 2009.

SMITH, Linda Tuhiwai. *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*. 7a. ed. New York/Dunedin: Zed Books/ University of Otago Press, 2004.

SNODGRASS KING, Jeanne. “The Preeminence of Oscar Howe.” Oscar Howe: A Retrospective Exhibition; Catalogue Raisonné. Ed. Fredrick Dockstader. Tulsa: Thomas Gilcrease Museum Association, 1982.

SNYDER, Michael. From Orion to the Postindian: Vizenor’s Movement Towards Postmodern Theory. In: EIGENBROD, Renate; DE PASQUALE, Paul; LaROQUE, Emma (eds.). *Across Cultures / Across Borders: Canadian Aboriginal and Native American Literatures*. Peterborough: Broadview Press, 2009.

SPIVAK, Gayatri C. *In other worlds: Essays in Cultural Politics*. London: Methuen, 1987.

SPRAY, Mitchell Leslie. *Trickster and Weetigo: Tomson Highway's Fur Queen*. Dissertação. Saskatoon: University of Saskatchewan, 2008.

STIRRUP, David. Aadizookewiniwag and the visual arts. Story as Process and Principle in Twenty-First Century Anishinaabeg Painting. In: DOERFLER, Jill; SINCLAIR, Niigaanwewidam James; STARK, Heidi Kiiwetinepinesiik (eds.). *Centering Anishinaabeg Studies: Understanding the World Through Stories*. East Lansing & Winnipeg: Michigan State University Press & University of Manitoba Press, 2013. p. 7029-7489

STOUT, Madeleine; KIPLING, Gregory. *Aboriginal People, Resilience and the Residential School Legacy*. Ottawa: AHF, 2003.

STEED, Judy. *My way* — Interview with Tomson Highway. Disponível em: <<http://www.playwrights.ca/portfolios/drylipsreview1.html>>. Acesso em: 14 mar. 2007.

STEINER, George. *After Babel: Aspects of Language and Translation*. 3a. ed. Oxford: Oxford University Press, 1998.

STYVENDALE, Nancy Lynn Van. *The Im/possibility of Recovery in Native North American Literatures*. Tese. Edmonton: University of Alberta, 2010.

SUGARS, Cynthia. Weetigos and Weasels: Tomson Highway’s Kiss of the Fur Queen and Canadian Postcolonialism. *Journal of Commonwealth and Postcolonial Studies*, ed. 9, no. 1, p. 69-91, 2002.

SWANN, Brian (ed.). *Coming to Light: Contemporary Translations of Native Literature of North America*. New York: Random House, 1994.

THAU-ELEFF, Maya. *Coming Home: Sovereign Bodies and Sovereign Land in Indigenous Poetry, 1990-2012*. 2012, 117 f. Tese (Mestrado em Estudos de Gênero) – Queen's University, Kingston, Ontario.

TEUTON, Sean Kicummah. *Red Land, Red Power: Grounding Knowledge in the American Indian Novel*. Durham and London: Duke University Press, 2008.

THOMAS, Jeff. *Where are the children? Healing the Legacy of the Residential Schools*. Ottawa: Legacy of Hope Foundation, 2003.

TODD, Douglas. Schools of Suffering and Shame. In: *The Vancouver Sun*, 3 nov. 1990.

TOMPKINS, Joanne; MALE, Lisa. Twenty-One Native Women on Motorcycles: An Interview with Tomson Highway. *Australasian Drama Studies*, n. 24, p. 13-28, abr. 1994.

\_\_\_\_\_. Spectacular Resistance. Metatheatre in Post-Colonial Drama, *Modern Drama*, ed. 38, no. 1, 1995.

TOMSON highway releases plays in cree. CBC News, Ottawa, CA, 08 nov. 2010. Disponível em: <<http://www.cbc.ca/news/canada/ottawa/tomson-highway-releases-plays-in-cree-1.895683>>. Acesso em: 21 fev. 2013.

TOORN, Penny Van. Aboriginal Writing. In: KRÖLLER, Eva-Marie (ed.). *The Cambridge Companion to Canadian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

THRASHER, Anthony Apakark. Playing with girls is a sin. In: MOSES, Daniel David; GOLDIE, Terry. *An Anthology of Canadian Native Literature in English*. 2.ed. Toronto: Oxford, 1998. p. 117-119

TREVITHICK, Scott R. Native residential schooling in Canada: a review of literature. *Canadian Journal of Native studies*, v. 18, no. 1, p. 49-86, 1998.

TURNER, Dale. *This is Not a Peace Pipe. Towards a Critical Indigenous Philosophy*. Toronto: University of Toronto Press, 2006.

URSA MAJOR. *Starry Skies*. Disponível em: <[http://starryskies.com/The\\_sky/constellations/ursa\\_major.html](http://starryskies.com/The_sky/constellations/ursa_major.html)>. Acesso em: 08 jun. 2013.

VALASKAKIS, Gail Guthrie; STOUT, Madeleine Dion; GUIMOND, Eric (eds.). *Restoring the Balance. First Nations Women, Community, and Culture*. Winnipeg: University of Manitoba Press, 2009.

VAN CAMP, Richard. *Review of Porcupines and China Dolls*. 2002. Disponível em: <<http://www.hanksville.org/storytellers/VanCamp/writing/Porcupines.html>>. Acesso em: 10 jan. 2013.



VELIE, Alan R. (Ed.). *Native American Perspectives on Literature and History*. Norman: University of Oklahoma Press, 1995.

VIEIRA, Martha Lourenço. A metaforização da memória ou a dialética da rememoração em Walter Benjamin. In: VIEIRA, Martha Lourenço; SILVA, Isabel de Oliveira (Orgs.). *Memória, subjetividade e educação*. 1ed. Belo Horizonte: Argumentum, 2007, p. 19-29.

VIZENOR, Gerald. *The People Named the Chippewa*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 1984.

\_\_\_\_\_. Crows Written on the Poplars: Autocritical Autobiographies. In: SWANN, Brian; KRUPAT, Arnold. *I Tell You Now: Autobiographical Essays by Native American Writers*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2005. p. 99-110.

\_\_\_\_\_. The ruins of representation: shadow survivance and the literature of dominance. *The American Indian Quarterly* – Lincoln, n. 17.1, 1993.

\_\_\_\_\_. *Native American Literature: A Brief Introduction and Anthology*. New York: Harper Collins, 1995.

\_\_\_\_\_. *Fugitive Poses*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1998.

\_\_\_\_\_. *Manifest Manners: Narratives on Postindian Survivance*. Lincoln: Bison Books, 1999.

\_\_\_\_\_. Native American Indian Literatures: Narratives of Survivance. In: HULAN, Renée. *Native North America: Critical and Cultural Perspectives*. Toronto: ECW Press, 1999.

\_\_\_\_\_; LEE, Robert. *Postindian Conversations*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1999.

\_\_\_\_\_. *Native Liberty: Natural Reason and Cultural Survivance*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2009.

\_\_\_\_\_; DOERFLER, Jill. *The White Earth Nation: Ratification of a Native Democratic Constitution*. University of Nebraska Press, 2012.

WARRIOR, Robert Allen. *Tribal Secrets. Recovering American Indian Intellectual Traditions*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

\_\_\_\_\_. Chapter Three: Native Critics in the World. In: WEAVER, Jace; WOMACK, Craig; WARRIOR, Robert. *American Indian Literary Nationalism*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2006.

\_\_\_\_\_. (ed.) *Survivance. Narratives of Native Presence*. Lincoln & London: University of Nebraska Press, 2008. p. 61-87

WEAVER, Jace; WOMACK, Craig; WARRIOR, Robert. *American Indian Literary Nationalism*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2006.

WEAVER, Laura Adams. The Land Has Memory: Indigenous Knowledge, Native Landscapes, and the National Museum of the American Indian (review). *The American Indian Quarterly* – Lincoln, v. 34, n. 3, p. 392-394, 2010.

WESLEY-ESQUIMAUX, Cynthia C.; SMOLEWSKI, Magdalena. *Historic Trauma and Aboriginal Healing*. Ottawa: AHF, 2004.

WILKE, Gundula. Traditional Values and Modern Concerns: The ‘Committee to Re-Establish the Trickster’. *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, n. 35, p. 135-49, 1997.

\_\_\_\_\_. Look Twice: Thomas King’s Coyote Columbus Stories. In: LUTZ, Hartmut; VEVAINA, Coomi S. (eds.). *Connections*. New Delhi: Creative Books, 2003, p. 236-248.

WILLIAMS, Walter L. *The Spirit and the Flesh: Sexual Diversity in American Indian Culture*. Boston: Beacon Press, 1992.

WILSON, Ann. Interview with Tomson Highway. *Other Solitudes: Canadian Multicultural Fictions*. Ed. Linda Hutcheon. Toronto: Oxford UP, 1990, p. 350-55.

WILSON, Waziyatawin Angela. *Remember This! Dakota Decolonization and the Eli Taylor Narratives*. Lincoln & London: University of Nebraska Press, 2005.

WOMACK, Craig S. *Red on Red. Native American Literary Separatism*. Minneapolis; London: University of Minnesota, 1999.

\_\_\_\_\_. Chapter Two: The Integrity of American Indian Claims (Or, How I Learned to Stop Worrying and Love My Hybridity). In: WEAVER, Jace; WOMACK, Craig; WARRIOR, Robert. *American Indian Literary Nationalism*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2006. p. 91-177

\_\_\_\_\_. A Single Decade: Book-Length Native Literary Criticism between 1986 and 1997. In: WOMACK, Craig S. et al. *Reasoning Together: The Native Critics Collective*. Norman: University of Oklahoma Press, 2008. p. 3-104

YOUNGING, Gregory et al. (eds.) *Response, Responsibility and Renewal. Canada’s Truth and Reconciliation Journey*. Ottawa: AHF, 2009.

ZAMIR, Shamoan. Native Agency and the Making of The North American Indian: Alexander B. Upshaw and Edward S. Curtis. *The American Indian Quarterly* – Lincoln, v. 31, n. 4, p. 613-653, 2007.