

**O TRICKSTER COMO AUTORIA: A TRILHA COYOSMIC DE DIANE
GLANCY EM *PUSHING THE BEAR* (1996)**

**THE TRICKSTER AS AUTHORSHIP: DIANE GLANCY'S
COYOSMIC PATH IN *PUSHING THE BEAR* (1996)**

Alba Krishna Topan Feldman (UEM)

aktfeldman@uem.br

<https://orcid.org/0000-0002-4588-5661>

Elizandra Fernandes Alves (UNICENTRO)

ealves@unicentro.br

<https://orcid.org/0009-0001-6382-1522>

RESUMO: *Este texto aborda o romance histórico Pushing the Bear (1996), de Diane Glancy, que traz à tona a voz da nação Cherokee sobre o seu episódio de remoção forçada denominada de Trail of Tears, para mostrar que, como o povo indígena pouco participa do discurso autorizado pela história, a sua produção literária é a porta-voz de seu percurso histórico. Fundamentada na Teoria Indígena desenvolvida por Gerald Vizenor (1998, 1999, 2008, 2009), objetiva-se discutir como a figura do trickster opera como forma de resistência discursiva indireta, evidenciando a estética literária indígena, mais especificamente a partir da questão da autoria. Conclui-se, daí, que uma das estratégias discursivas que mais corrobora com a visibilidade do indígena é a vizenoriana, chamada sobrevidade, principalmente a operada pela figura do trickster, da qual Diane Glancy é representante.*

PALAVRAS-CHAVE: *literatura indígena; sobrevidade; trickster; autoria; Diane Glancy.*

ABSTRACT: *This text approaches the historical novel Pushing the Bear (1996), by Diane Glancy, which brings up the voice of the Cherokee nation about the episode of the forced relocation called Trail of Tears, to show that, as the Indigenous peoples little participate in the discourse authorized by history, its literature becomes the spokesperson of its historical course. Based on the Indigenous Theory developed by Gerald Vizenor (1998, 1999, 2008, 2009), the aim is to discuss how the figure of the trickster operates as a form of indirect discursive resistance, highlighting the indigenous literary aesthetics, more specifically from the question of authorship. It follows, therefore, that one of the discursive strategies that most corroborate to the visibility of the indigenous is the vizenorian one, named survivance, mainly operated by the figure of the trickster, of which Diane Glancy is a representative.*

KEYWORDS: *American indigenous literature; trickster; authorship; Diane Glancy; Pushing the Bear.*

1 Introdução

Nascida em 1941, em Kansas City, no estado do Missouri, Diane Glancy, autoidentificada *Cherokee*, é professora emérita da *Macalester College*, onde, por muitos anos, lecionou Literatura Nativa Estadunidense. Ela explica os motivos que a levaram a se tornar escritora:

Acho que a falta de palavras, a falta de identidade, a falta de lugar. Você sabe, porque eu nasci entre culturas, minha mãe era inglesa e alemã, meu pai *Cherokee*: nenhuma dessas heranças veio junto. Quem sou eu? O que eu fui? [...] foi quando comecei a escrever que a sensação de colocar palavras na página fez uma espécie de trilha para o lugar onde eu queria ir¹ (GLANCY, 2010, p. 166, colchetes, itálico e tradução nossos).

Mesmo tendo seu trabalho rejeitado inúmeras vezes, Glancy não desistiu, adejando entre a ficção e a não-ficção, fragmentando, com o tempo, seu fluxo criativo. O resultado da sua insistência, mas, principalmente, de sua necessidade inerente pela escrita, são seis coletâneas de contos, vinte e duas de poesia, nove de ensaios, algumas de peças teatrais e quinze romances, entre eles, o histórico *Pushing the Bear*.

Publicado em 1996, *Pushing the Bear* trata-se do primeiro romance e sucesso de Glancy, que narra a história da remoção *Cherokee* pelo governo estadunidense, comandado pelo então presidente Andrew Jackson, chamada de *Trail of Tears*. A narração é feita através de vozes de um emaranhado de personagens, a maioria indígenas *Cherokees*, mas também de vozes de documentos históricos, missionários e soldados, responsáveis por guiar e vigiar os *Cherokees* ao longo da trilha. Tendo como pano principal a história dos protagonistas Maritole e Knobowtee, casal indígena, Glancy descreve o horror que os indígenas *Cherokees* enfrentaram nos meses de setembro de 1838 a fevereiro de 1839, saindo do estado da Carolina do Norte, até chegarem ao Território Indígena, hoje estado do Oklahoma.

¹ Do original: "I think the lack of words, the lack of identity, the lack of place. You know because I was born between cultures, my mother was English and German, my father Cherokee: none of those heritages went together. Who was I? What was I? [...] But it was when I began to write, just the feel of putting words on the page made some sort of trail to the place I wanted to go."

Mais que um simples romance histórico, *Pushing the Bear* (1996) se enquadra dentro do que Bill Ashcroft (2001), teórico pós-colonialista, chama de resistência discursiva, por se configurar, *per se*, uma forma de resistência: trata-se de um texto literário escrito por uma autora indígena estadunidense, a qual toma como cenário a remoção dos indígenas *Cherokees* e a *Trail of Tears* para mostrar o sofrimento e a resistência desse povo frente ao colonialismo avassalador. Mais especificamente, trata-se de uma releitura e reescrita, porém não de um texto literário canônico, mas de um episódio histórico narrado por vozes do cânone da *história oficial*. Na medida em que Glancy conscientemente se apropria dessas vozes colonizadoras, ela as relê e as reescreve, desconstruindo seu discurso de centralidade e superioridade, inscrevendo, assim, a história indígena por meio do que Feldman e Silvestre nomearam de estratégia de resistência discursiva indireta, a literatura (FELDMAN E SILVESTRE, 2019).

Apesar de *Pushing the Bear* poder ser concebido a partir de uma visão teórica Pós-Colonial, ele é, na verdade, representante de uma estética que considera o papel do indígena nas Américas a partir de um entendimento de que, diferente do sujeito colonizado, ele não é importado, pois sempre esteve aqui. Dada tal consideração, o objetivo deste texto é apresentar como a estratégia discursiva da sobrevidade² – própria da Teoria Indígena – dá visibilidade ao sujeito indígena, particularmente quando ela se foca na figura do *trickster* nas instâncias de produção e produto literário. Neste espaço, discutiremos como Diane Glancy é representante da estética do tricksterismo³, que ela denomina de estética *Coyosmic*.

2 Resistência Discursiva Indireta Indígena: Sobrevidade

Dentre as mais variadas estratégias de resistências discursivas criadas e/ou apropriadas pelo indígena colonizado, compreendemos a sobrevidade como aquela que pode ser uma das mais sutis, mas também como a que não se caracteriza só pelo ato de resistir em si, mas também de perpetuar aquilo que foi outrora objetificado pelo colonizador. Gerald Vizenor, *Anishinaabe*, explica que compreender o termo não é tarefa simples, uma vez que:

As teorias da sobrevidade são elusivas, obscuras e imprecisas por definição, tradução, comparação e histórias marcantes, mas a sobrevidade é invariavelmente verdadeira e apenas na prática e companhia nativas. A natureza da sobrevidade é inconfundível em canções nativas, histórias, razão natural, lembranças, tradições, costumes e claramente

² *Survivance*, em inglês. De acordo com Feldman e Silvestre, trata-se de “[...] uma aglutinação de *survival* e *endurance* e/ou *resistance*. Ou seja, algo em português que poderia ser traduzido como sobrevidade, uma mistura de sobrevivência com continuidade. [...]” (2019, p. 47, itálicos originais).

³ *The trickster aesthetic*, em inglês.

observável em sentimentos narrativos de resistência e em atributos pessoais, como a provocação humanística nativa, ironia vital, espírito, mentalidade e coragem moral. O caráter da sobrevidade cria uma sensação de presença nativa e realidade em vez de ausência, nulidade e vitimização⁴ (VIZENOR, 2008, p. 1, tradução nossa).

Conforme as palavras do teórico, a sobrevidade pode ser observada de forma muito clara nas estéticas indígenas, sejam elas mais populares ou eruditas. Ela evoca a ideia de presença quando aqueles que oprimem querem que o sujeito se anule ou que demonstre apenas a vitimização de sua condição, sem mostrar o valor ou a continuidade de sua cultura, suas adaptações ao mundo.

Durante o período de disputa de terras entre os indígenas e o governo estadunidense, a presença do indígena no congresso, nos tribunais e outras instituições envolvidas no processo foi praticamente obliterada. Muito do que foi negociado até culminar com a *Trail of Tears* não foi discutido intensamente com o sujeito indígena, ainda assim, apesar da tentativa, na remoção, de destruição da cultura, do modo de vida e da subsistência dos nativos, esses povos conseguiram manter intactas algumas tradições e outras sofreram modificações apenas para que pudessem se adaptar e sobreviver em meio à violência sistêmica a que foram submetidos. É nesse contexto que podemos observar claramente a sobrevidade nativa, pois ela “[...] é uma *sensação ativa de presença em vez de ausência*, desenraizamento e esquecimento; a sobrevidade é a continuação das histórias, não uma mera reação, por mais pertinente que seja. [...]”⁵ (VIZENOR, 2009, p. 1, itálicos e tradução nossos).

Para ilustrar a ideia da presença citada no excerto, Vizenor foca-se, entre alguns exemplos, no jornal *The Cherokee Phoenix*. Criado por indígenas, parentes de Vizenor, em março de 1886, na terra indígena *White Earth Reservation*, o autor conta como foi encontrar os volumes do jornal na *University of Minnesota*, quando ainda era um aluno de graduação:

Fui transformado, inspirado e animado por uma grande e duradoura fonte de presença e sobrevidade literárias nativas. O jornal rebateu a noção de uma ausência nativa e, em vez disso, sustentou uma fonte pessoal de consolo e esclarecimento, bem como uma identidade histórica única. Lentamente, com muita reverência, virei as frâgeis

⁴ Do original: “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, nihilism, and victimry.”

⁵ Do original: “[...] is an active sense of presence over absence, deracination, and oblivion; survivance is the continuance of stories, not a mere reaction, however pertinent. Survivance is greater than the right of a survivable name. [...]”

páginas do jornal e li histórias e notas de e sobre meus parentes distantes⁶ (VIZENOR, 2009, p. 6, tradução nossa).

Após a primeira publicação, agentes federais fecharam o jornal, proibiram os editores de continuarem com seu trabalho e os expulsaram da terra. Em 8 de outubro de 1887, a segunda edição foi publicada quando os editores conquistaram na justiça o direito de reabrir o jornal. Vizenor argumenta que o jornal e a luta na justiça – utilizando-se do próprio sistema judiciário dos Estados Unidos da época – caracterizam-se como práticas de sobrevivência, pois:

[...]. O *The Progress* criou um senso de presença, sobrevivência e liberdade nativa por meio de histórias situacionais, comentários editoriais, reportagens da terra indígena, e a resistência dos editores negou uma medida de domínio federal arbitrário, ausência histórica e vitimização⁷ (VIZENOR, 2009, p. 10, tradução nossa).

Notamos que o autor insiste em afirmar que a sobrevivência se caracteriza como uma prática, e não uma teoria. Por assim se tratar, entendemos que ela está em constante mutação e adaptação aos novos contextos que surgem em se tratando da opressão dos indígenas:

A sobrevivência é uma prática, não uma ideologia, dissimulação ou teoria. A teoria é conquistada por interpretações, pela interpretação crítica da sobrevivência na literatura criativa e por narrativas de causas e razões naturais. O discurso sobre os estudos literários e históricos da sobrevivência é uma teoria da ironia. A incongruência da sobrevivência como prática da razão natural e como discurso sobre os estudos literários antecipa um contraste retórico ou irônico de significado⁸ (VIZENOR, 2009, p. 11, tradução nossa).

Segundo Breining, “a sobrevivência se situa na palavra. É linguagem; é a construção verbal e imaginária de uma realidade adequada que torna a sobrevivência mais que sobrevivência física. [...]” (BREINING, 2008, p. 39, tradução nossa). E, para Vizenor, é preciso ouvir essa linguagem em seu âmago, que deriva das histórias orais nativas, ou seja, o poder dessa

⁶ Do original: “I was transformed, inspired, and excited by a great and lasting source of a native literary presence and survivance. The newspaper countered the notion of a native absence and instead sustained a personal source of solace and enlightenment as well as a unique historical identity. I slowly, and most reverently, turned the fragile pages of the newspaper and read stories and notes by and about my distant relatives.”

⁷ Do original: “[...]. *The Progress* created a sense of presence, survivance, and native liberty by situational stories, editorial comments, reservation reportage, and the resistance of the editors denied a measure of arbitrary federal dominance, historical absence, and victimry.”

⁸ Do original: “Survivance is a practice, not an ideology, dissimulation, or a theory. The theory is earned by interpretations, by the critical construal of survivance in creative literature, and by narratives of cause and natural reason. The discourse on literary and historical studies of survivance is a theory of irony. The incongruity of survivance as a practice of natural reason and as a discourse on literary studies anticipates a rhetorical or wry contrast of meaning.”

⁹ Do original: “Survivance lies in the word. It is language; it is the verbal and imaginary construction of an adequate reality that makes survivance more than physical survival. [...]”

linguagem, que é sobrevivência e presença, se situa, originalmente, nos mitos orais tradicionais (VIZENOR, 1998).

Como se vê, se Vizenor compreende que os mitos indígenas orais tradicionais representam a faceta original pela qual a sobrevidade se faz presente, é porque há neles elementos que estão em desacordo com as narrativas tidas como oficiais e canônicas, uma vez que re(a)presentam o que poderia ser o real por meio de uma estética que destoa das eurocêtricas, a própria estética da sobrevidade. Para Feldman e Silvestre, ela funciona:

[...] vale[ndo]-se da ironia, do quebrar de regras, das brincadeiras da linguagem para enganar a própria ideologia dominante, trazendo formas de expressão específicas, como o *tricksterismo*, ou seja, a utilização da figura do *trickster* indígena como personagem (a exemplo dos brasileiros Saci-Pererê e Macunaíma) ou como linguagem (o próprio uso de ironias, aspectos orais, entre outras características) (FELDMAN E SILVESTRE, 2019, p. 50, parênteses e itálico originais).

Nesse ponto, entendemos que ao contar suas histórias, o indígena emprega de várias técnicas estilísticas e ideias próprias de sua cultura para formular seu discurso, como as figuras de animais, por exemplo. Ao aplicar tais técnicas, ele mantém sua cultura e reforça sua identidade, o que significa que utiliza o discurso como uma forma de resistência, de sobrevidade.

Corroborando com Vizenor (2008), que vê a figura emblemática do *trickster* como símbolo maior para o desenvolvimento e entendimento dessa sobrevidade, Feldman e Silvestre (2019, p. 50, itálico original) consideram que “a estética de sobrevidade na literatura é representada principalmente pela escrita do *Trickster*, o embusteiro, aquela figura mítica de diversas etnias indígenas, incluindo Coyote, Corvo, Iktomi (a Aranha), entre outros. [...]” Isso posto, passamos ao entendimento mais profundo dessa figura.

2.1 O Trickster como Resistência Discursiva Indireta

As discussões de Ballinger mostram que nenhuma outra figura da tradição oral indígena estadunidense recebeu mais atenção que a do *trickster*, em especial a representada pelo *Coyote* (BALLINGER, 2004), tanto que a partir 1870 registram-se inúmeras histórias de *trickster* recontadas por estudiosos de áreas diversas, como antropólogos, etnógrafos, missionários e literatos

Disso surge uma problemática: o sujeito não-indígena não pode experimentar as tradições do *trickster* da mesma forma que o indígena, muito menos transmitir o seu significado

com a mesma compreensão que um indígena faria. A discussão sobre o *trickster* por um viés europeu, e na língua do colonizador, pode e gera generalizações culturais. No entanto, ainda são poucos os estudos sobre o *trickster* e seu papel nas culturas indígenas estadunidenses desenvolvidos por nativos. Ballinger deixa claro que suas críticas não significam que ele invalide os estudos desses e de outros autores sobre a figura do *trickster* e ressalta que:

Compreender a recusa do *trickster* em ser rotulado ou codificado é essencial para entender seus poderes. [...]. Para o *trickster* pode nunca haver resolução, não importa quantos estudiosos trabalhem arduamente. Como partículas subatômicas, o *trickster* nunca permite uma definição final de tempo, lugar e caráter. Ele nunca se acomoda ou se molda de modo a permitir o encerramento de um debate, seja ficcional ou moral. Podemos acreditar que de alguma forma amarramos um *trickster* no lugar em um momento, mas se olharmos por outro ângulo, ele se foi. Se fizermos uma pergunta diferente, obteremos uma resposta diferente, que – devemos confessar – coincide com a primeira. O *trickster* escapa a todas as tentativas de colocá-lo dentro das categorias de definição e classificação, especialmente em termos “um e outro/ou” ou “ambos”. No máximo, podemos dizer apenas que o *trickster* é, de fato, nenhum nem outro/nem, nem/e, e ambos. A maioria das tradições indígenas estadunidenses parecem estar nesse estado de coisas¹⁰ (BALLINGER, 2004, p. 29-30, aspas originais, itálicos e tradução nossos).

Ademais, sua crítica de uma acepção do *trickster* reduzida à dualidade generalizante característica do homem ocidental acaba se estendendo a si próprio, já que Ballinger é um sujeito não indígena. Já segundo Feldman,

O *trickster* é uma figura recorrente na tradição indígena. [...] O termo é utilizado para descrever um deus, deusa, espírito, homem, mulher ou animal antropomorfizado, ou uma mistura desses elementos, que prega peças, desobedece, quebra regras do universo, dos humanos e de outros deuses ou deusas. Trabalhar com esta personagem não é uma tarefa fácil, porque eles aparecem diferentemente nas diversas tradições. Ele tem matizes culturais que muitas vezes podem escapar aos leitores acostumados com obras escritas pela cultura dominante, e muitas vezes são interpretados erroneamente pelo filtro da cultura do intérprete. [...] (FELDMAN, 2011, p. 40, itálico original).

Como se vê, pelas pesquisas de Ballinger (2004) e Feldman (2011), tal qual a estética que representa – a sobrevidade – definir o que é o *trickster* pode ser ofício complexo. Um entendimento mínimo dessa figura, porém, não pode ser atingido sem falarmos um pouco de

¹⁰ Do original: “Understanding tricksters' refusal to be pigeonholed or fixed is essential to understanding their powers. [...]. For tricksters there can never be resolution, no matter how many scholars put their shoulders to the wheel. Like subatomic particles, tricksters never allow a final definition of time, place, and character. They never settle or shape themselves so as to allow closure, either fictional or moral. We may believe that we have somehow secured a trickster in place at one moment, but if we look from another angle, he is gone. If we ask a different question, we get a different answer, which - we must confess - is coterminous with the first. Tricksters elude all attempts to place them within the categories of definition and classification, especially in “either/or” or “both” terms. At most we can say only that tricksters are, in fact, neither/nor, either/and, and both. Most American Indian traditions seem to this state of affairs.”

como as histórias de *trickster* se encaixam nas tradições orais dos indígenas estadunidenses, particularmente nos seus mitos.

Para trabalhar o termo, Ballinger (2004) traz algumas acepções de autores como Jarold Ramsey, para quem os mitos são histórias tradicionais sagradas, originalmente oralizadas, que têm como objetivo central explicar às pessoas suas origens, e Levi-Strauss, segundo o qual:

‘[...] Qualquer que seja nossa ignorância da língua e da cultura dos povos onde se originou, um mito ainda é sentido como um mito por qualquer leitor em qualquer lugar do mundo. Sua substância não está em seu estilo, sua música original ou sua sintaxe, mas na história que ele conta. O mito é linguagem [sic], funcionando em um nível especialmente alto, onde o significado consegue praticamente ‘decolar’ do terreno linguístico em que continua rolando. [...]’¹¹ (LÉVI-STRAUSS, 1963, p. 210 apud BALLINGER, 2004, p. 11, aspas originais, itálicos e tradução nossos).

Ballinger discorda do filósofo francês no tocante à minimização do estilo e outras peculiaridades na experiência de uma história, uma vez que o estilo, tanto quanto o conteúdo, é elemento fundamental na singularização de uma história. Nesse ponto, ele celebra a importância do contador de mitos para os povos indígenas estadunidenses:

[...]. Frequentemente, uma história indígena estadunidense bem contada não é apenas entretenimento; ela pode ser essencial para uma cerimônia de cura ou outra cerimônia ou pode ser uma oportunidade de ensino, ambos os usos estão bem fundamentados na crença dos indígenas estadunidenses no poder da palavra. Independentemente da ocasião e do propósito, contar uma história pode revelar o toque de um artista mestre na tradição de sua cultura¹² (BALLINGER, 2004, p. 11, tradução nossa).

Nesses termos, que atingem proporções estéticas, as histórias orais tradicionais dos indígenas estadunidenses são mais que *meros mitos* – no sentido generalizante eurocêntrico, ou seja, de transmissão de um conteúdo de cunho fantástico-criativo –; elas são histórias que requerem um contador talentoso, apropriado, com estilo comunitário e próprio para incorporá-las, como ritmo, gestos, mudança de voz e de tom para desempenhar cada personagem com maestria. O foco no conteúdo literal e cultural desconsidera, em larga escala, essa estética da contação de histórias dos indígenas estadunidenses.

¹¹ Do original: “[...] ‘Whatever our ignorance of the language and the culture of the people where it originated, a myth is still felt as a myth by any reader anywhere in the world. Its substance does not lie in its style, its original music, or its syntax, but in the story which it tells. Myth is language [sic], functioning on an especially high level where meaning succeeds practically at ‘taking off’ from the linguistic ground on which it keeps rolling.’”

¹² Do original: “[...]. Frequently, a well-told American Indian story is not only entertainment; it might be essential to a healing or other ceremony or it might be a teaching opportunity, both uses being well grounded in the American Indian belief in the power of the word. Regardless of occasion and purpose, the telling of a story may reveal the touch of a master artist in his or her culture’s tradition.”

A insistência, quando voltamos para as histórias orais de *trickster*, nesse eixo é ainda mais perturbadora, dado que, conforme Smith, a natureza de polivalência e multivocalidade do *trickster* o torna uma figura emblemática na junção de vozes indígenas:

[...] *tricksters* são tanto heróis populares quanto andarilhos nas margens da comunidade, ao mesmo tempo marginais e centrais para a cultura. *Tricksters* desafiam o *status quo* e rompem limites estabelecidos. Seja de forma tola, arrogante ou corajosa, os *tricksters* enfrentam o monstruoso, transformando o caótico para criar novos mundos e novas culturas. [...] ¹³ (SMITH, 1997, p. 02, itálicos e tradução nossos).

Se inventam culturas distintas, eles oferecem estratégias atraentes para os sujeitos indígenas desafiarem uma ordem mundial com um interesse em quebrar estereótipos variados, explorar, afirmar e (re)negociar identidades culturais e pessoais. Agem, portanto, como formas de resistência discursiva indireta, aquela que, segundo Feldman e Silvestre, é:

[...] feita pelas artes, pela literatura, principalmente. *Nesse tipo de literatura resistente, pessoas conseguem denunciar, questionar a história, mas isso é feito por meio da arte, da estética das palavras, das histórias de vida que, por meio do trabalho com a linguagem, passa a atingir um público muito mais amplo, afirmar identidades e gerar identificações. Dessa forma, a literatura se torna um tipo de resistência discursiva indireta.* Muito efetiva na defesa do colonizado, a resistência discursiva indireta consiste em resistir sem fazer uso da violência, em empregar táticas para se defender dos moldes europeus impostos ao colonizado utilizando sua própria linguagem e cultura. [...] (FELDMAN E SILVESTRE, 2019, p. 34-5, itálicos nossos).

Com o tempo, as histórias orais tradicionais passaram a ser contadas majoritariamente pela forma escrita, a fim de que pudessem ser preservadas. Nos Estados Unidos, esse *boom* se deu no início do século XX, com os escritos de Ella Cara Deloria, Zitkála-Ša, Charles Eastman, entre outros.

A literatura indígena que se volta à figura do *trickster*, assim, surge cada vez mais como símbolo de resistência (política, literária) e da expressão criativa de autores que, tal qual Glancy, pouco se assemelham aos indígenas invadidos. Mas tal dissemelhança se dá em termos físicos, quase sempre, porque o próprio movimento de se produzir uma literatura de sobrevivência (e particularmente centrada na controversa imagem do *trickster*) reflete a proximidade do autor da necessidade de se fazer valer, mais uma vez, uma velha ordem literária oralizada que o colonialismo buscou apagar, e se fazer valer, assim, indígena.

¹³ Do original: “[...] *tricksters* are both folk heroes and wanderers on the edges of the community, at once marginal and central to the culture. *Tricksters* challenge the status quo and disrupt perceived boundaries. Whether foolishly, arrogantly, or bravely, *tricksters* face the monstrous, transforming the chaotic to create new worlds and new cultures. [...]”

É ingênuo pensar que quando o escritor contemporâneo (re)conta as tradicionais histórias orais de *trickster*, ele atua como mero reproduzidor, pois, conforme Feldman

[...]. O intérprete indígena, ao reproduzir as histórias do *trickster*, também utiliza sua estilística e sua ourivesaria textual: ele faz escolhas, e tais escolhas são decorrentes não apenas do coletivo - história e histórias contadas e recontadas oralmente por séculos - mas do individual - da re-criação particular por um contador de histórias de um evento mítico, social ou histórico a partir de seu próprio filtro individual e cultural, amalgamados e baseados nas necessidades e gosto da audiência (FELDMAN, 2011, p. 40-1, itálico original).

Nesse sentido, o escritor toma, em tempos atuais, o papel do antigo contador de mitos, que age como aquele que conta e também é contado, criador, processo de criação e criado pelo *trickster*. Como bem destaca Smith, o *trickster*, seja na modalidade oral ou escrita,

[...] *redefine a cultura estadunidense, [...] reinventa a forma narrativa*. O veículo transmissor do *trickster* são as palavras. Parodista, piadista, mentiroso, vigarista e contador de histórias, o *trickster* fabrica ilusões críveis com palavras – e assim se torna autor e personificação de uma forma narrativa fluída, flexível e politicamente radical [...]”¹⁴ (SMITH, 1997, p. 11, itálicos e tradução nossos).

As reflexões de Vizenor sobre o *trickster* são consoantes às de Smith. Para ele, trata-se de uma das figuras centrais utilizadas pelos indígenas em suas práticas de sobrevivência, e explica:

[...]. O *trickster* é um tropo, a figuração selvagem da cura, soberania e sobrevivência em muitas histórias nativas. As histórias de *trickster* são a piada da criação, o engodo aos costumes, as causas e as conexões na literatura nativa. As marcas das identidades nativas estão mais próximas dos silêncios enganadores no senso comum do que nas histórias pechinchadas e nas narrativas de dominação. [...]”¹⁵ (VIZENOR, 1998, p. 91, itálicos e tradução nossos).

O *trickster* é, pois, mais que uma figura que atua como personagem de uma história, oral ou escrita, ou figura de linguagem, pois ele está presente em todos os elementos que circundam a história. Sendo assim, segundo Feldman (2011), a estética do *trickster*, ou *tricksterismo*, prevê o *trickster* como personagem, mas também como princípio linguístico e estilístico, ou seja, como discurso:

¹⁴ Do original: “[...] tricksters redefine American culture, they reinvent narrative form. The trickster's medium is words. A parodist, joker, liar, con-artist, and storyteller, the trickster fabricates believable illusions with words—and thus becomes author and embodiment of a fluid, flexible, and politically radical narrative form. [...]”

¹⁵ Do original: “The trickster is a trope, the wild figuration of shamanism, sovereignty, and survivance in many native stories. Trickster stories are the tease of creation, a ruse of manners, causes and connections in native literature. The traces of native identities are closer to the tricky pauses in common sense than to dickered histories and narratives of dominance. [...]”

[...] Os *tricksters* estão imersos em dois níveis, como os mitos: eles são a história. Mas também eles são a linguagem. Eles recuperam os animais totêmicos e as lendas de origem e, portanto, fazem parte da história, seja como protagonistas ou como coadjuvantes, mas também operam no nível da escrita, presentes nas fórmulas e na pluralidade de sentidos da narrativa (FELDMAN, 2011, p. 41, itálico original).

Bem, se o *trickster* opera no nível da escrita, essa mesma escrita – que se articula enquanto meio de resistência discursiva indireta à dominação do homem branco, afirmando valores e costumes nativos, – é derivada de uma instância discursiva, ou seja, de um autor empírico, que acaba sendo um duplo do *trickster*, por repetir seu *modus operandi*.

Se as narrativas *tricksters* compartilham de certos traços distintivos, como, por exemplo, personagens com formas de animais, mas com atitudes humanas, ou vice-versa, rupturas temporais e/ou espaciais, finais em aberto, vozes narrativas múltiplas e distintas, elas precisam ser analisadas de forma específica. Assim, observamos o romance *Pushing the Bear* pelo viés da sobrevidade que se dá pelo *trickster* no nível de autoria.

2.1.1 O Trickster como Autoria: na Trilha Coyosmic de Glancy

A escrita fragmentada de Glancy, quase sua marca registrada, reflete não a desintegração de sua cultura *Cherokee*, mas sim sua manutenção, a partir do momento em que estabelece excelentes textos e (textos) alternativos por trás daqueles que se colocam como os discursos de autoridade. Em termos teóricos, Glancy a explica:

*5 de Janeiro \ Wrioting*¹⁶

Algo avança mais do que eu tenha ciência. Uma verdade que continua. A totalidade da escrita que emerge dos fragmentos. O alicerce empurrado para cima por pressões incomensuráveis no contexto da vida humana. A sintaxe rasgada tão facilmente. Um corte aqui e ali para separar os pensamentos¹⁷ (GLANCY, 1992, p. 9, itálicos originais, tradução nossa).

O que Glancy chama de *wrioting* trata-se, pois, de um processo de uma escrita comprometida com a condição indígena, processo esse que se conflui com o passado, mas que ainda está sendo/será escrito no presente/futuro, ou, como ela coloca: “[...]. As histórias apenas começando a serem [escritos].”¹⁸ (GLANCY, 1997, p. 64, colchetes, itálico e tradução nossos).

¹⁶ Optamos pela não tradução desse termo.

¹⁷ Do original: “*January 5 \ Wrioting*

Something passes more than I am aware of. A truth that goes on. The wholeness of writing that emerges from the fragments. Bedrock thrust up by immeasurable pressures in the context of human life. The syntax torn as readily. A slash now & then to separate the thoughts.”

¹⁸ Do original: “[...]. The stories just beginning to be wrote.”

Trata-se de escritos/vozes passadas que já se inscreveram na *história oficial*, mas que não foram escritas, ou, se escritas, não contam a totalidade da possível verdade; daí a junção da flexão do verbo *to write* (escrever) nas primeira e terceira pessoas do plural do presente com todas as pessoas do passado (*write* e *wrote*: *wriote* – escreve/escreveu), em sua forma no gerúndio (*wrioting* – escrevendo), porque se tratam de escritos que se desenvolvem continuamente, na contação dos mitos e das histórias indígenas, nas danças, nas cerimônias, na confecção de cobertores e cestas, na escrita literária. Além disso, a condição dessa escrita do passado se dá porque o indígena sente necessidade de fazer de sua voz um protesto: sua literatura, então, é uma escrita de um passado que protesta (*to riot*) contra a nulidade da voz indígena em textos que revelam a *história oficial*: *w+riot+ing*.

Se *to wriote* é um processo de (re)escrita do passado, marcado exclusivamente por características e protestos indígenas, partimos do consenso de que a escrita literária indígena estadunidense (pelo menos a *Cherokee*), bem como sua base analítica, se dá por meio de uma estética única, própria do ser indígena. Ela é chamada de estética de resistência discursiva indireta, mas que ocorre em várias camadas – autoria-personagem-linguagem – para culminar na própria voz indígena sobrevivendo a uma história que buscou apagá-la: a sobrevivência, mais especificamente a que tem a figura do *trickster* como centro.

Similar ao que ocorre com muitos escritores (de literatura) nativos estadunidenses contemporâneos, grande parte do trabalho de Glancy lida com a problemática que é expressar a identidade do indígena estadunidense, no seu caso o *Cherokee* contemporâneo, diante de um passado remoto, quando os modos tradicionais foram perdidos e/ou estão transcritos na língua do invasor. Além disso, sua própria escrita é feita nessa língua, que agora também é sua. Isso nos leva a compreender que é imperativo ler a literatura indígena estadunidense por meio de uma perspectiva que passa longe da eurocêntrica, porque sua produção é assim feita. Glancy tem consciência disto e chega a uma definição:

Bem, há um termo que inventei, *Coyosmic*¹⁹. Uma teoria literária de acordo com o *Coyote*. [...].

Temos que entender [a teoria] não pela crítica ocidental, mas pela crítica mais centrada nos conhecimentos tribais. [...].

Essa é a teoria literária no universo do *Coyote*.

Que tem significado e não tem significado.

Diversificado com os fragmentos de cada um.

Uma série de travessias.

Um movimento de fragmentos quebrados.

¹⁹ Do original: Optamos pela não tradução do termo, que é a junção de *coyote* + *cosmic*, ou seja, o universo do *coyote*.

O *Coyote* existe naquilo que ele tira de cada²⁰ (GLANCY, 1997, p. 63-4, itálicos e tradução nossos).

Em muitos grupos indígenas dos Estados Unidos, como os do Sudoeste ou das Planícies, o *Coyote* é uma personagem mitológica baseada no animal mamífero coiote (*Canis Latrans*), representante do *trickster*, uma das figuras centrais utilizadas pelos indígenas em suas práticas de sobrevidade, como vimos.

Segundo Feldman e Silvestre (2019), o *trickster* configura-se em uma espécie de figura de linguagem que espelha a criatividade dos sujeitos indígenas que tiveram/têm suas tradições suplantadas por outras. Assim, para explicar a origem e a organização de seu universo, o indígena utiliza-se do *trickster*, figura que é ela própria um pouco dessa cosmologia que tenta decifrar. Ela não possui forma definida, mas é, não raramente, identificada com animais específicos, como o coiote, o corvo, a aranha, sendo que nas histórias do *trickster*, tais animais (e outros) devem ser equiparados apenas secundariamente a animais concretos.

Então, de forma geral, na tradição indígena de vários grupos estadunidenses, o *Coyote* é o símbolo do espírito ancestral *trickster*. Segundo Glancy (1997, p. 1, itálico e tradução nossos), ele tem importância na medida que na tradição nativa estadunidense é a figura da própria resistência: “[...] em uma cultura primitiva onde nada é certo, onde a morte e a fome são comuns e a sobrevivência é tênue, o *Coyote* surge. [...]”²¹. Reiteramos, assim, que na literatura, espaço em que a resistência se faz de forma discursiva indireta, o *Coyote* opera como instrumento da sobrevidade, já que:

[...] não importa o que ele fez ou o quão duro ele o fez, se acabou sem nada. Ainda assim, *ele vive e prevalece*. Bem, no estilo do *Coyote*, você cria história. *Uma ilusão da realidade*. Você se move de uma ilusão para outra. Imagens surgem e no ato da imaginação você cria uma realidade. [...]”²² (GLANCY, 1997, p. 01-2, itálicos e tradução nossos).

²⁰ Do original: “Well, there’s a term I made up, *Coyosmic*. Literary theory according to Coyote. [...].

We have to understand not by Western, but by tribal-centered criticism. [...].

That’s literary theory in the cosmos of Coyote.

Who is meaning and no meaning.

Variegated with the fragments of each.

A series of crossings.

A movement of broken fragments.

Coyote presents from what he takes from each.”

²¹ Do original: “[...] in a primitive culture where nothing is certain, where death and hunger are common, and survival is tenuous, Coyote appears. [...]”

²² Do original: “[...] no matter what he did or how hard he did it, ended up with nothing. Yet he lives and prevails. Well. In the style of Coyote, you create story. An illusion of reality. You move from one illusion to another. Images arise and in the act of imaging you create a reality. [...]”

O *trickster* que se transmuta pelo *Coyote* é mais que uma figura, é o processo criativo do autor, sendo, assim, criação e criador. Embora a herança de Glancy não seja dos grupos do Sudoeste ou das Planícies, ela sabe que o *trickster* aparece em muitos mitos tradicionais *Cherokees* não como *Coyote*, mas como tartaruga, aranha, por exemplo, e talvez por isso determine que a rota de sua escrita, *vizenoriana* por excelência, mas deslocada de certas tradições indígenas, tenha um nome específico, a *Coyosmic*, uma estética literária segundo padrões da cosmologia *trickster*, uma teoria literária dos quais Glancy e *Pushing the Bear* (1996) são representativos.

Uma produção literária derivada de uma imaginação *Coyosmic* deveria, muitos pensam, refletir características típicas do *trickster*. Glancy reconhece, tal qual Vizenor (2008), mais o *trickster* a partir de termos de perturbação à autoridade e poder coloniais e, portanto, é assim que verificaremos, aqui, a sua autoria *Coyosmic*, como aquela que resiste, dando continuidade à sua própria cosmologia, combatendo elementos da tradição ocidental literária e histórica. Isso se dá a partir do comprometimento com a oralidade, que é a base da história indígena, mais especificamente pelo apreço à contação de histórias e suas relações com o tempo, o silêncio e as personagens, todos marcados por um elemento que é característico de Glancy, a fragmentação.

Em *Pushing the Bear*, podemos observar esse entendimento de perturbação/resistência aos colonizadores quando a personagem Quaty Lewis narra, no sexto capítulo, um conto *trickster Cherokee* para as crianças, que assim se apresenta, em *Cherokee* e inglês:

Figura 01 - *Print do conto trickster A tartaruga e o veado*, parte 1, no romance

WYb	box turtle
Zo	and
D0	deer
SeLi qLT	challenged
0wY LT	seventh
0dD-1	mountain
0hM.00T	to reach
WYb	box turtle
rWLi qLT	challenged
1WY0 00.0	that he would leave behind and win
D0RZ	but
rW/M-1	before
rW0-70	the race
rW0-70	schemed
WYb	box turtle
0r0wYLi	seventh
0dD-1	mountain
T00h00E	beginning
rS0-0WLi	he placed along
WYb	box turtle
rS0-0WLi	as he placed them
S1T00T	he told them
h0ME00	before he got there

Fonte: GLANCY (1996).

Figura 02 - *Print do conto trickster A tartaruga e o veado*, parte 2, no romance

D0	deer
DV.00Li	to holler
r-4T	
D0	deer
rC00W	as he ran past
WYb	box turtle
00	right there
00nT-w0GY	in the leaves
r00000	it crawled into
0r00Li0r	as he ran
0 0dD-1	other mountain
00h0MJ0	before he got there
TDVr00r	hollered
qW0	another
WYb	box turtle
TE0	first
00Li qWnR	the challenger
00nT-w0GY	in the leaves
0000-1	had crawled
r-Ri	
WIrY0T	was defeated
D0	deer
00000r	cheating
00	with

Fonte: GLANCY (1996).

Traduzimos o conto, livremente, do inglês para o português, da seguinte forma:

a tartaruga de caixa
e
o veado
se desafiaram para
alcançar
a sétima
montanha
a tartaruga de caixa
desafiou
que sairia
depois e venceria
mas no começo de cada
montanha
ela
posicionou outras tartarugas
ela pediu a elas
que antes do
cervo chegar
para gritar

quando o cervo passou correndo
pela tartaruga de caixa
ela se escondeu
se rastejou
lá
por baixo das folhas
enquanto ele corria
na outra montanha
antes de ele chegar lá
outra tartaruga de caixa
gritou primeiro
a desafiante
havia rastejado para debaixo
das folhas

o veado
foi derrotado
pela trapaça

O conto trata-se, pois, de como um pequeno animal (a tartaruga de caixa) derrotou um animal maior (o veado) em uma corrida, de forma que podemos inferir que Glancy traduz a relação colonizador *x* indígena a partir de uma alegoria *trickster*: a de como os seres mais fracos e/ou pequenos podem se sobrepôr aos mais poderosos e/ou maiores quando utilizam da inteligência e esperteza e do senso de comunidade. Assim, a autora é *Coyosmic* porque seu discurso vai revisar, conforme Feldman (2011), elementos da teoria literária tradicional por meio de facetas da cultura indígena e *Cherokee*: Glancy faz uso da alegoria, mas é uma alegoria tipicamente *trickster*, pois se a tartaruga é o próprio *trickster* enganativo, ela vem para causar, com sua trapaça, rupturas em uma sociedade que também agiu de forma enganativa, desleal.

A autora expressa seu espaço adjacente, fragmentado, de ser e não ser, característica *Coyosmic*, ao estabelecer seu discurso nas rachaduras da dicotomia civilizado (o veado sagaz, rápido) *x* selvagem (a tartaruga aparentemente ingênua, lenta), instaurada desde as primeiras invasões: se o homem branco tomou as terras indígenas ignorando as leis que eles mesmos criaram, pelo engodo consciente do conto *trickster*, o indígena age como se fosse o europeu, invertendo a relação de domínio, enganando para conseguir o seu intento.

Sobre isso, relembramos que a personagem Quaty Lewis narrou o conto “[...] primeiro em *Cherokee*, depois em inglês. [...] ‘Assim vocês [as crianças] não a esquecerão.’”²³ (GLANCY, 1996, p. 194, aspas originais, itálico e tradução nossos), pois se o indígena foi silenciado pela língua do homem branco, Glancy busca ensurdecê-lo ao colocá-lo em um ambiente onde a comunicação é sempre realizada por meio de ruídos, mediada em primeiro plano por uma linguagem que ele desconhece, ficando a sua em segundo. Glancy, então, utiliza da contação de histórias na língua *Cherokee* para alegorizar o universo *trickster* que quer representar e do qual ela mesma é parte constituinte. Ela vai afirmar a autoridade da oralidade indígena – juntando fragmentos aqui e ali – contra autoridades que buscaram proibi-la.

Enquanto escritora *Coyosmic*, é nítido que – e não só em *Pushing the Bear*, mas aqui especificamente nele – Glancy possui mais traços *tricksters* que remontam a sua ambiguidade, polivalência e habilidade de transcendência e resistência que seu humor, por exemplo, e ela os utiliza, vemos, para redefinir uma tradição literária ocidental que faz parte de seu tempo e que herdou. Assim, podemos compreender o que aqui se discute é mais que um estilo de escrita, é um jeito de ser: Glancy não só reproduz uma estética literária em sua obra, ela é essa estética.

Conforme destaca Ammons “o *trickster* perturba”²⁴ (AMMONS, 1997, p. 7, itálico e tradução nossos), e tem fome de destruição, mas também de criação. Quando Glancy (re)conta uma história, ela nos – e se – permite não só perturbar a *história oficial* e seus tecelões, mas destruir essa metanarrativa com um novo/velho alimento, que é o universo indígena. Nesse sentido, *Pushing the Bear* é uma (meta)metanarrativa, ou seja, uma narrativa contada dentro da narrativa, a *história oficial* que, enfim, está dentro do que realmente aconteceu, o que, para o indígena, está submetido à natureza, ao Grande Espírito, ao seu universo caracteristicamente *trickster*.

²³ Do original: “first in Cherokee, then English. [...] ‘So you won’t forget.’”

²⁴ Do original: “Trickster disrupts.”

O *trickster* vive em dois mundos – o dos deuses e o da humanidade – e, portanto, incorpora uma multidimensionalidade e várias perspectivas sobre o tempo. Dessa forma, uma autoria *Coyosmic* como a de Glancy ataca a história colonial, que dá ao tempo uma versão baseada em terrenos estáticos, desconsiderando, assim, a voz do indígena: se para o homem branco o que existiu é o que ele registrou na forma escrita, em determinado tempo do calendário romano, o escritor *trickster* vai discutir as dimensões fragmentadas do tempo pela voz das personagens indígenas, invertendo, como faz o *trickster*, a lógica colonial, em que quem só fala é o homem branco. O passado, assim, no ciclo da história, se torna presente, já que a literatura dependente de uma autoria *trickster* vai (re)contar o que seus antepassados viveram, e não o que (não) disseram que eles viveram. São, realmente, “as histórias apenas começando a serem [escritos]”²⁵ (GLANCY, 1997, p. 64, colchetes, itálico e tradução nossos).

Assim, como autora *Coyosmic*, Glancy vai desafiar os modelos hegemônicos literários e históricos desconstruindo-os como forma de sobrevivência da própria tradição oral indígena. É agora pela escrita e em inglês (mas nem sempre) que essa oralidade terá continuidade, como um passado adormecido que começa a ser (d)escrito somente agora. Quando Glancy (1997, p. 20, tradução nossa) diz que “[...] nós somos feitos de palavras. As palavras que falamos são o que somos.”²⁶, ela desconstrói a oposição escrita *x* fala, na qual a última, representante do mundo tradicional do indígena, ampara a primeira na autoria *Coyosmic*, fornecendo uma visão coerente da história do nativo. É o texto alternativo, embalado por elementos da oralidade, que sustentará o texto material, escrito, que se mostrará *trickster* na construção das personagens, do tempo, do espaço, do enredo.

Um outro elemento da oralidade indígena que é característico da Glancy *Coyosmic* e notadamente forte em *Pushing the Bear* trata-se da oposição entre a escrita/fala e fala/silêncio – e a ligação entre os dois pólos na paisagem natural. A tradição oral contrasta com a escrita justamente por ser aparentemente mais naturalizada, de forma que uma página em branco quase sempre significa nada, ao passo que o silêncio, em determinado contexto, significa tudo. Há, portanto, um rastro do mundo natural nos silêncios, quase como se eles fossem a linguagem da terra, e a terra, para o indígena, não é meramente um espaço geográfico.

Um dos temas, mesmo que secundariamente, que perpassa o romance é a oposição entre a paisagem que fala pelos silêncios e a escrita. Quando, no último capítulo, os *Cherokees*

²⁵ Do original: “[...]. The stories just beginning to be wrote.”

²⁶ Do original: “[...]. We are made of words. The words we speak are what we are.”

chegam ao Território Indígena, o protagonista Knobowtee reflete sobre a relação linguagem oral x linguagem escrita renovando a famosa *Alegoria da Caverna*, de Platão:

Lembrei-me das árvores ao longo da margem do riacho na Carolina do Norte enquanto ajudava as pessoas a atravessarem [o rio Illinois]. Lembrei-me do reflexo das árvores na água enquanto sentia o frio nas minhas pernas. As árvores também poderiam significar algo sobre as palavras? As palavras ditas eram as árvores reais. As palavras escritas eram apenas seu reflexo no riacho. Eu tinha visto as ondas como páginas. Páginas de palavras escritas. Distorcendo as árvores reais. Esse era o problema com as palavras escritas. Elas lidavam com reflexos. Houve traição na escrita. O país tinha descoberto (o caminho). O governo transformou a palavra escrita em conveniência. Eles trapacearam com suas palavras escritas. Portanto, eles não teriam o poder da palavra falada para usar. Isso se tornaria sem sentido, algo em que não se podia confiar. Algo que não poderia fazer nada acontecer. As árvores ao longo da margem do riacho não seriam as mesmas para eles. Eles prefeririam seu reflexo. Enlameado por seus pés²⁷ (GLANCY, 1996, p. 227-8, parêntese e tradução nossos).

Como escritora *Coyosmic*, Glancy entende a importância da oralidade em todos os seus aspectos, incluindo o silêncio da natureza. Ela se opõe à forma ocidental de se narrar, pela escrita, ao reconhecer, nessa cena, a importância da fala e do silêncio, do humano e da natureza, para se (re)escrever a história da *Trail of Tears*. A natureza é parte integrante do processo e merece o destaque não como divisão geográfica, mas como personagem que abraça todo o processo, com seus silêncios, sua mudanças de tons, seus morros e planícies.

O homem branco prefere o reflexo do que realmente aconteceu – e inclusive manipula esse reflexo de acordo com suas necessidades –, daí o motivo da existência da *Trail of Tears*, que é a necessidade de ele possuir a terra, como uma *coisa*, e não um ser. O invasor não sabe que o silêncio da terra é, em parte, a voz da terra, pois a verdade, para o indígena, está na paisagem, nas árvores que falam silenciadas que não falam com o homem branco, mas que falam com os indígenas.

A importância ao silêncio se dá porque Glancy reconhece, como Vizenor, que as histórias – sejam no plano do fato ou da ficção – derivam muito mais dele que das inscrições (VIZENOR, 1999), tanto que ela “[...] pens[ou] em *Pushing the Bear* como o barulho das vozes depois que seus sons pararam”²⁸ (GLANCY, 1998, p. 7, colchetes e tradução nossos). A autora,

²⁷ Do original: “I remembered the trees along the creek bank in North Carolina as I helped the people cross. I remembered the reflection of the trees in the water as I felt the cold around my legs. Could the trees also mean something about words? The spoken words were the real trees. The written words were merely their reflection in the creek. I’d seen the waves as pages. Pages of written words. Distorting the real trees. That was the trouble with written words. They dealt with reflections. There was treachery in writing. The country had found it. The government had turned the written word to expediency. They had cheated with their written words. Therefore they wouldn’t have the power of the spoken word to use. It would become meaningless, something that couldn’t be trusted. Something that couldn’t make anything happen. The trees along the creek bank would not look the same to them. They would prefer their reflection. Muddied by their feet.”

²⁸ Do original: “I [...] thought of *Pushing the Bear* as the noise of voices after their sound has stopped.”

então, desconstrói a oposição binária fala/escrita ao se dedicar, na própria escrita do romance, a trabalhar a relação fala/silêncio. A sua narrativa valoriza, assim, a fragmentação (fala-escrita-fala-silêncio) como forma de contar uma história que incorpora os silêncios *falados* da tradição oral, tanto que no romance em questão, muito do que lemos são as narrações dos pensamentos das personagens, particularmente das indígenas, que quase não dialogam.

3 Considerações

Observamos que *Pushing the Bear* traduz a essência *Coyosmic* de Glancy na medida em que rebate elementos tradicionais, tanto literários quanto históricos, ressaltando aspectos fragmentados da oralidade indígena. Essa fragmentação se sobressai ainda mais diante da multiplicidade de vozes utilizadas para compor a narrativa, conforme Glancy:

Quando eu estava em Nova York, visitei o *Smithsonian Museum of the American Indian* no (edifício histórico) Custom House. Eu vi um manto *Seminole* que era uma colcha de retalhos de cores e desenhos geométricos. Eu pensava no meu romance como um padrão de vozes com diálogos e conflitos que se desdobravam em relação uns aos outros. Quando vi um “cobertor de botões” do povo do noroeste, pensei no meu romance como um “cobertor de voz”. Minha avó por parte de mãe fazia colchas. Talvez ao costurar as vozes espalhadas no romance, eu esteja fazendo o que ela fez, só que de uma maneira diferente²⁹ (GLANCY, 1998, p. 6, aspas originais, parênteses, itálicos e tradução nossos).

Nesse sentido, a colcha de Glancy recupera e preserva a cultura e história indígena por meio da fragmentação de várias vozes, em diferentes tempos e espaços, costurados por um fio que é a oralidade desse povo. É essa história de pedaços que forma um todo coerente do que aconteceu, pelo menos para uma visão indígena; é essa colcha de retalhos humanos e sobrenaturais que vai revelar a fragmentação que na verdade é a *história oficial* contada pelo homem branco. Nessa construção, Glancy é tanto artesã quanto artesanato, porque ela é parte de um desses pedaços que ela juntou e costurou.

A autoria de Glancy, então, é *Coyosmic* porque ela lê e desconstrói fatos históricos por meio de uma visão que é caracteristicamente do universo indígena: na valorização da contação de história, dos registros dos silêncios que a natureza entoa, do uso de vozes variadas,

²⁹ Do original: “When I was in New York, I visited the Smithsonian Museum of the American Indian in the Custom House. I saw a Seminole robe that was a patchwork of color and geometric design. I thought of my novel as a patterning of voices with dialogue and conflicts unfolding in relationship to one another. When I saw a northwest tribe ‘button blanket’, I thought of my novel as a ‘voice blanket.’ My grandmother on my mother’s side made quilts. Maybe in sewing the scattered voices together in the novel, I’m doing what she did, only in a different way.”

questionando modelos (literários e históricos) tradicionais ao substituí-los por modelos indígenas, resistindo, assim, às formas europeias de se narrar. A literatura que deriva de nossa autora se confluí pelo uso dos fragmentos da oralidade para contar, ainda que pela escrita, uma história que foi primeiramente oral, investida de um tempo que não se firma na linearidade, e em *Pushing the Bear* a resposta é a (re)invenção do romance histórico indígena, de uma nova trilha.

Segundo Glancy,

Eu sempre quis contar histórias, contá-las do meu jeito. De acordo com a tradição oral, eu poderia falar com a trilha de vozes. Eu poderia falar com minha própria voz, e a forma das minhas palavras poderiam mudar a estrutura da história. Eu poderia falar indiretamente se quisesse: falar sobre uma coisa enquanto queria dizer outra³⁰ (GLANCY, 1998, p. 2-3, tradução nossa).

Pushing the Bear é, portanto, o jeito *Coyosmic* que Glancy encontrou para contar o episódio da *Trail of Tears* pela visão indígena; o romance é a história resistindo à *história oficial*, sendo interpelada pela estética do universo *Coyote* da autora.

REFERÊNCIAS

AMMONS, Elizabeth; WHITE-PARKS, Annette. (editores) *Tricksterism in Turn-of-the-Century American Literature: A Multicultural Perspective*. Hanover: University Press of New England, 1997.

ASHCROFT, Bill. *Post-Colonial Transformation*. London: Routledge, 2001.

FELDMAN, Alba Krishna Topan. *As muitas plumagens do pássaro vermelho: resistência e assimilação na obra de Zitkala-Ša*. 2011. 219 f. Tese (Doutorado em Letras). Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, São José do Rio Preto, 2011.

FELDMAN, Alba Krishna Topan; SILVESTRE, Nelci Alves Coelho. Estratégias de resistência, sobrevivência e continuidade no discurso de grupos étnicos colonizados: reflexões teóricas. In: FELDMAN, Alba Krishna Topan; MUNHOZ, Ruan Fellepe (organizadores). *Perspectivas Multiculturais e Pós-Coloniais: irrompendo a literatura convencional*. Maringá: Editora Trema, 2019.

BALLINGER, Franchot. *Living Sideways: tricksters in American Indian oral tradition*. Norman: University of Oklahoma Press, 2004.

³⁰ Do original: “I’ve always wanted to tell stories, so tell them in my own way. According to oral tradition, I could speak with the trail of voices. I could talk with my own voice, and the way of my words could change the structure of the story. I could speak indirectly if I wanted: talking about one thing while meaning another.”

BREINIG, Helmbrecht. Native Survivance in the Americas. *In*: VIZENOR, Gerald (editor). *Survivance: narratives of Native presence*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2008.

GLANCY, Diane. *Claiming Breath*. Lincoln/London: University of Nebraska Press, 1992.

GLANCY, Diane. *Pushing the Bear: a novel of the Trail of Tears*. San Diego, New York, London: A Harvest book. Harcourt, inc., 1996.

GLANCY, Diane. *The West Pole*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1997.

GLANCY, Diane. *The Cold-and-Hunger Dance*. Lincoln/London: University of Nebraska Press, 1998.

GLANCY, Diane. “That Awkwardness Is Important”: An Interview with Diane Glancy. Entrevista concedida a James Mackay. *In*: MACKAY, James. (editor). *The Salt Companion to Diane Glancy*. London: Salt Publishing, 2010.

SMITH, Jeanne. “A Second Tongue”: The Trickster’s Voice in the Works of Zitkala-Ša. *In*: AMMONS, Elizabeth.; WHITE-PARKS, Annette. (editores). *Tricksterism in Turn-of-the-Century American Literature: A Multicultural Perspective*. Hanover: University Press of New England, 1997. p. 46-60.

VIZENOR, Gerald. *Fugitive Poses: Native American Indian Scenes of Absence and Presence*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1998.

VIZENOR, Gerald. *Manifest manners: narratives on postindian survivance*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1999.

VIZENOR, Gerald. (editor). *Survivance: narratives of Native presence*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2008.

VIZENOR, Gerald. (editor). *Native liberty: natural reason and cultural survivance*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2009.

Artigo submetido em: 31 mar. 2023

Aceito para publicação em: 17 jun. 2023

DOI: <https://dx.doi.org/10.22456/2238-8915.131442>