



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS



MARIA BEATRIZ SMITH SILVA

RESSONÂNCIAS MACUXI: FORMAS E TEMAS NAS POÉTICAS DE SONY FERSECK
E TRUDRUÁ DORRICO

MANAUS

2026

MARIA BEATRIZ SMITH SILVA

RESSONÂNCIAS MACUXI: FORMAS E TEMAS NAS POÉTICAS DE SONY FERSECK
E TRUDRUÁ DORRICO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Amazonas, como requisito final para obtenção do título de Mestre em Letras, na área de concentração de Estudos Literários, sob orientação da Profa. Dra. Adriana Cristina Aguiar Rodrigues.

MANAUS

2026

Ficha Catalográfica

Elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

S586r Silva, Maria Beatriz Smith
 Ressonâncias Macuxi: formas e temas nas poéticas de Sony Ferseck e
 Trudruá Dorrico / Maria Beatriz Smith Silva. - 2026.
 126 f. : il., color. ; 31 cm.

 Orientador(a): Adriana Cristina Aguiar Rodrigues.
 Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Amazonas, Programa
 de Pós-Graduação em Letras, Manaus, 2026.

 1. Poéticas indígenas. 2. Cultura Macuxi. 3. Sony Ferseck. 4. Trudruá
 Dorrico. I. Rodrigues, Adriana Cristina Aguiar. II. Universidade Federal
 do Amazonas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título

MARIA BEATRIZ SMITH SILVA

RESSONÂNCIAS MACUXI: FORMAS E TEMAS NAS POÉTICAS DE SONY FERSECK
E TRUDRUÁ DORRICO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Amazonas, como requisito final para obtenção do título de Mestre em Letras, na área de concentração de Estudos Literários, sob orientação da Profa. Dra. Adriana Cristina Aguiar Rodrigues.

Aprovado em 29 de maio de 2026.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Adriana Cristina Aguiar Rodrigues – Presidente/Orientadora (PPGL/UFAM)

Profa. Dra. Izabela Guimarães Guerra Leal – Membro (PPGL/UFPA)

Profa. Dra. Mayara Ribeiro Guimarães – Membro (PPGL/UFPA)

Às minhas filhas, Manuela, Amélie e
Olívia, por todos os sorrisos cheios de
afeto e acolhimento, mesmo nos dias em
que estive ausente. Obrigada por
esperarem por mim. Abro caminhos hoje
para que vocês possam trilhá-los
amanhã. Serei a primeira, mas não a
última.

AGRADECIMENTOS

Chegar a este momento de agradecimentos não foi fácil. Ser mãe de três crianças (sendo uma delas atípica), esposa, filha, dona de casa e pesquisadora em formação ao mesmo tempo em que sustento sonhos, os quais carregam grande parte da minha sensibilidade e fazem os meus olhos brilharem, é bastante desafiador, mas, talvez, seja justamente isso que alimenta o fôlego do meu caminhar. O caminho é longo, por vezes íngreme, entretanto, ao alcançar o topo das subidas, fui agraciada com uma bela vista do horizonte. Foi essa visão que me fez continuar, sustentada, sobretudo, por Deus, meu Pai celeste, a quem dedico meu primeiro agradecimento.

Sou grata, Senhor, por me sustentar, por animar o meu espírito, por me conceder a sabedoria da qual necessitei incontáveis vezes, conduzindo-me sempre adiante. Não poderia deixar de registrar, nessa mesma linha, minha devoção à minha Mãe do céu, minha padroeira, Maria de Nazaré. Ela, em todas as vezes em que roguei seu santo nome, alcançou-me e ajudou-me a superar as dificuldades do momento. À Santa Teresa D'Ávila, a minha gratidão por me ensinar que “a paciência tudo alcança”.

Sou eternamente grata, nesta terra, ao amor das minhas queridas filhas, Manuela, Amélie e Olívia. Vocês são a minha vida, minha força maior e o meu grande alento. Obrigada por esperarem e seguirem acreditando em mim, mesmo nos momentos em que não pude estar presente fisicamente. Às vezes, uma mulher sonhadora precisa fazer escolhas muito difíceis, ainda que temporariamente, para ver florescer esses sonhos. Saibam que serei a maior incentivadora dos sonhos de vocês nesta vida.

Expresso meu mais sincero reconhecimento e agradecimento ao meu melhor amigo: meu esposo Arthur, grande apoiador do meu sonho de me tornar mestre. Ele que sempre soube do meu amor pelos livros e pela literatura, soube também regar a semente desse sonho que estava adormecido. E quando eu não acreditava, ele acreditou. Abraçou-me e encorajou-me até este momento em que escrevo estas palavras de gratidão. Obrigada, por todo amor, apoio e dedicação a mim e às nossas filhas para que eu pudesse caminhar até aqui.

Registro também gratidão à minha querida mãe terrena, minha mulher-escudo, dona Bernadeth. Obrigada por cuidar de mim ao cuidar das minhas filhas quando necessitei estar ausente. Agradeço ainda por ser minha melhor rede de apoio, defendendo e acolhendo todos os meus projetos e anseios, mesmo quando, à primeira vista, pareciam incompreensíveis. A você, mãe, mulher guerreira que me criou para ser livre, dedico esta conquista.

Com grande afeto, estendo minha gratidão à minha orientadora, professora Dra.

Adriana Cristina Aguiar Rodrigues, mulher admirável que me conduziu pacientemente pelos caminhos desta pesquisa. Sou profundamente agradecida por acreditar na minha capacidade de desenvolver este trabalho, sobretudo quando eu mesma duvidei de mim. Meu reconhecimento por todo o conhecimento compartilhado, pelas orientações, correções e paciência, especialmente nos momentos em que eu ainda aprendia. Sua postura ética, sempre alinhada à justiça e sua paixão pela literatura são inspirações que levarei comigo, afinal, testemunhar sua entrega à docência é uma das experiências mais bonitas que tive e isso me inspira profundamente.

Estendo ainda minha estima à querida professora Dra. Nícia Petreceli Zucolo, que me acolheu com respeito e cuidado desde o primeiro dia em que pisei na universidade como mestranda. Jamais esquecerei sua sensibilidade naquele momento em que eu estava confusa, vulnerável e com medo. Sou profundamente grata por todo o conhecimento, por todas as aulas e leituras fundamentais para a construção de um pensamento feminista consciente e crítico. Obrigada pelo despertar.

Por fim, dedico meu sincero agradecimento ao Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) e à Universidade Federal do Amazonas (UFAM), espaço-casa que me formou como pesquisadora e que hoje também me constitui. A universidade pública é, para além de uma instituição de ensino, mãe dos sonhadores que têm no estudo a fonte de alimento que os sustenta para dias de grande luta. Certamente, a educação nos proporciona alçar voos mais altos e nos convoca à construção de dias melhores.

Pela oportunidade do encontro e pela crença no poder transformador do saber, recebam todos a minha reverência.

que não se enganem

*toda aquela que faz silêncio
guarda o intocável*

[...]

nós mulheres infinitas.

(Sony Ferseck)

RESUMO

A presente dissertação investiga comparativamente as poéticas indígenas Macuxi contemporâneas. O corpus de investigação é constituído pelas obras de duas autoras: *Weiyamî: mulheres que fazem sol* (2022), de Sony Ferseck, e *Tempo de retomada* (2023), de Trudruá Dorrico. O objetivo fulcral da pesquisa é analisar de que modo tais obras articulam tradição oral e tradição poética moderna, identificando formas poéticas e temáticas recorrentes. Partindo do reconhecimento de que a literatura indígena ocupa um espaço cada vez mais relevante no cenário literário e acadêmico brasileiro, a pesquisa busca compreender como as poéticas de Ferseck e Dorrico atualizam saberes ancestrais em diálogo com a contemporaneidade, projetando questões identitárias, culturais e políticas próprias da experiência indígena. O problema central consiste em investigar como se estabelece o diálogo entre oralidade e modernidade na poesia das autoras, quais temas se reiteram com maior frequência e de que forma suas produções se articulam com o ativismo político-ambiental, especialmente no que diz respeito à defesa do território e à valorização do protagonismo indígena. Para tal análise, adotamos a ecocrítica de Greg Garrard (2006) para investigar a relação dos Macuxi com o meio ambiente na era Antropoceno, alinhando-se ainda com as perspectivas de Ailton Krenak (2020; 2022), Davi Kopenawa (2015), entre outros autores não indígenas. Metodologicamente, a análise fundamenta-se em uma perspectiva crítica pós-colonial (Fanon, 2022; Said, 2011; Hall, 2003) para a leitura de dois eixos do corpus de investigação: o primeiro se volta para as formas poéticas presentes nos textos, destacando recursos formais, estruturais, rítmicos e simbólicos; o segundo concentra-se nos conteúdos temáticos, em que se destaca o protagonismo feminino indígena, as dinâmicas da memória e da ancestralidade, narrativas míticas e cosmológicas, as experiências de colonialidade e resistência, bem como à relação entre corpo, território e ambiente, especialmente no que diz respeito às dimensões político-ambientais presentes nas obras. A pesquisa indica que as poéticas de Sony Ferseck e Trudruá Dorrico não apenas preservam e ressignificam tradições orais Macuxi, mas também se afirmam como práticas de resistência cultural e política, elaborando discursos de memória, identidade e engajamento com o presente. Ao evidenciar como suas obras articulam oralidade, ancestralidade e contemporaneidade, a pesquisa alia-se ao campo da literatura indígena no Brasil, destacando-o como espaço de produção crítica, estética e ética, capaz de interpelar tanto o cânone literário quanto os debates sociais mais urgentes da atualidade.

Palavras-Chave: poéticas indígenas; cultura Macuxi; Sony Ferseck; Trudruá Dorrico.

RESUMEN

La presente disertación investiga, desde una perspectiva comparativa, las poéticas indígenas macuxi contemporáneas. El corpus de estudio está conformado por las obras de dos autoras: *Weiyamî: mulheres que fazem sol* (2022), de Sony Ferseck, y *Tempo de retomada* (2023), de Trudruá Dorrico. El objetivo principal de la investigación es analizar de qué modo dichas obras articulan la tradición oral y la tradición poética moderna, identificando formas poéticas y temáticas recurrentes. Partiendo del reconocimiento de que la literatura indígena ocupa un espacio cada vez más relevante en el ámbito literario y académico brasileño, la investigación busca comprender cómo las poéticas de Ferseck y Dorrico actualizan saberes ancestrales en diálogo con la contemporaneidad, proyectando cuestiones identitarias, culturales y políticas propias de la experiencia indígena. El problema central consiste en indagar cómo se establece el diálogo entre oralidad y modernidad en la poesía de las autoras, cuáles son los temas que se reiteran con mayor frecuencia y de qué manera sus producciones se articulan con el activismo político-ambiental, especialmente en lo que respecta a la defensa del territorio y a la valorización del protagonismo indígena. Para dicho análisis, adoptamos la ecocrítica de Greg Garrard (2006) con el fin de investigar la relación del pueblo Macuxi con el medio ambiente en la era del Antropoceno, alineándonos asimismo con las perspectivas de Ailton Krenak (2020; 2022), Davi Kopenawa (2015), entre otros autores no indígenas. Metodológicamente, el análisis se fundamenta en una perspectiva crítica poscolonial (Fanon, 2022; Said, 2011; Hall, 2003) para la lectura de dos ejes del corpus. El primero se orienta hacia las formas poéticas presentes en los textos, destacando recursos formales, estructurales, rítmicos y simbólicos; el segundo se centra en los contenidos temáticos, en los que se destacan el protagonismo femenino indígena, las dinámicas de la memoria y la ancestralidad, las narrativas míticas y cosmológicas, las experiencias de colonialidad y resistencia, así como la relación entre cuerpo, territorio y ambiente, especialmente en lo que respecta a las dimensiones político ambientales presentes en las obras. La investigación indica que las poéticas de Sony Ferseck y Trudruá Dorrico no solo preservan y resignifican las tradiciones orales macuxi, sino que también se afirman como prácticas de resistencia cultural y política, elaborando discursos de memoria, identidad y compromiso con el presente. Al evidenciar cómo sus obras articulan oralidad, ancestralidad y contemporaneidad, la investigación se inscribe en el campo de la literatura indígena en Brasil, destacándolo como un espacio de producción crítica, estética y ética, capaz de interpelar tanto el canon literario como los debates sociales más urgentes de la actualidad.

Palabras clave: poéticas indígenas; cultura macuxi; Sony Ferseck; Trudruá Dorrico.

ABSTRACT

This dissertation investigates, from a comparative perspective, contemporary Macuxi Indigenous poetics. The corpus consists of works by two authors: *Weiyamî: mulheres que fazem sol* (2022), by Sony Ferseck, and *Tempo de retomada* (2023), by Trudruá Dorrico. The main objective of this research is to analyze how these works articulate oral tradition and modern poetic tradition, identifying recurring poetic forms and thematic elements. Based on the recognition that Indigenous literature has gained increasing relevance in the Brazilian literary and academic context, this study seeks to understand how the poetics of Ferseck and Dorrico reactivate ancestral knowledge in dialogue with contemporaneity, addressing identity, cultural, and political issues specific to Indigenous experience. The central research problem investigates how the dialogue between orality and modernity is established in the authors' poetry, which themes recur most frequently, and how their works relate to political-environmental activism, particularly regarding the defense of territory and the affirmation of Indigenous protagonism. For this analysis, we adopt Greg Garrard's (2006) ecocriticism to investigate the relationship between the Macuxi people and the environment in the Anthropocene epoch, further aligning with the perspectives of Ailton Krenak (2020; 2022), Davi Kopenawa (2015), and other non-Indigenous authors. Methodologically, the analysis is grounded in a postcolonial critical perspective (Fanon, 2022; Said, 2011; Hall, 2003) and is structured around two analytical axes. The first focuses on poetic forms, highlighting formal, structural, rhythmic, and symbolic elements. The second addresses thematic content, emphasizing Indigenous female protagonism, memory and ancestry, mythic and cosmological narratives, experiences of coloniality and resistance, as well as the relationship between body, territory, and environment, especially in their political-environmental dimensions. The findings indicate that the poetics of Sony Ferseck and Trudruá Dorrico not only preserve and reinterpret Macuxi oral traditions, but also assert themselves as practices of cultural and political resistance, producing discourses of memory, identity, and engagement with the present. By demonstrating how these works articulate orality, ancestry, and contemporaneity, this study contributes to the field of Indigenous literature in Brazil, highlighting it as a space of critical, aesthetic, and ethical production capable of challenging both the literary canon and pressing contemporary social debates.

Keywords: Indigenous poetics; Macuxi culture; Sony Ferseck; Trudruá Dorrico.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1: FORMAS POÉTICAS: TRADIÇÃO ORAL E ESCRITA MODERNA EM SONY FERSECK E TRUDRUÁ DORRICO	21
1.1 Quando o eu é nós: ressonâncias da poeiticidade oral Macuxi em Ferseck e Dorrico	25
1.2 Poesia do recordar: memória, identidade e resistência como formas nas escritas de retomada	42
CAPÍTULO 2: VOZES INSURGENTES: CRÍTICA COLONIAL E PERSPECTIVAS FEMININAS-FEMINISTAS COMO ALIMENTO POÉTICO	57
2.1 Ferida colonial: o poema como denúncia e cicatrização	59
2.2 “Mulheres infinitas”: protagonismo e insurgência na voz poética feminina Macuxi	74
CAPÍTULO 3: CORPO DA TERRA, TERRA DO CORPO	89
3.1 “Corpo da cor de sucupira”: entre a geologia do trauma e a insurgência do corpo-território	91
3.2 “A fumaça do metal” nos quintais de Makunaima: poesia em luta contra a asfixia colonial	104
CONSIDERAÇÕES FINAIS	118
REFERÊNCIAS	121

INTRODUÇÃO

A cultura indígena tem se afirmado, nas últimas décadas, como espaço de produção estética e literária, frequentemente atravessado por uma forte consciência política que questiona modos hegemônicos e simplificadores de narrar e interpretar o mundo. Nesse contexto, a literatura indígena contemporânea amplia o repertório cultural, bem como evidencia suas formas múltiplas de acontecer. Ainda que elementos como oralidade, memória e experiência coletiva não sejam exclusivos dessa literatura, observa-se que, nas produções de autoria indígena, tais dimensões são mobilizadas a partir de diversos suportes artísticos, linguísticos e culturais, configurando modos específicos de elaboração estética.

Considerando esse universo poético que assinala as culturas dos povos originários, esta dissertação insere-se no campo da literatura indígena contemporânea brasileira, tomando como objeto de estudo a produção poética de Sony Ferseck e Trudruá Dorrico, escritoras Macuxi, povo que habita a região do circum-Roraima, na tríplice fronteira entre o norte do Brasil, Venezuela e Guiana Inglesa. Diante disso, tomamos como corpus de investigação *Weiyamî: mulheres que fazem sol* (2022), de Ferseck; e *Tempo de retomada* (2023), de Dorrico, obras nas quais escrita e oralidade não se opõem, mas se articulam, reconfigurando-se e reinscrevendo-se mutuamente.

Sonyellen Fonseca Ferreira Fiorotti ou Sony Ferseck, ou ainda Wei Paasi, nome indígena em Makuxi maimu que significa “irmã sol”, é natural de Roraima. A escritora é formada em Letras/Inglês pela Universidade Federal de Roraima, com mestrado em Literatura, Artes e Cultura Regional pela mesma universidade, doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal Fluminense e pós-doutorado em Letras na Universidade Federal de Roraima (PPGL/UFRR).

Juntamente com seu falecido esposo, Prof. Dr. Devair Fiorotti, Sony participou do projeto por ele coordenado, chamado *Panton Pia'* (“Junto da história” ou “Ao lado da história”, conforme Fiorotti em entrevista ao Portal CENPEC, em 2019), com finalidade de registrar e valorizar as artes verbais e a identidade dos povos indígenas de Roraima. Ainda em parceria com Fiorotti, Sony fundou a Wei Editora, primeira editora independente do estado de Roraima, voltada para a publicação de autores indígenas e obras bilíngues.

Entre os caminhos poéticos traçados por Sony Ferseck, encontram-se obras como *Pouco Verbo* (2013), *Movejo* (2020) e *Weiyamî: mulheres que fazem sol* (2022), este último reconhecido como semifinalista na categoria Poesia do 65º Prêmio Jabuti. Em seus versos, a autora não apenas escreve, mas faz ressoar saberes antigos, narrativas de origem e vivências

coletivas do povo Macuxi. Sua poesia se ergue como território de memória e resistência, onde a oralidade não é vestígio do passado, mas matéria viva que se perpetua no presente e no futuro.

Embora partilhem um mesmo horizonte de pertencimento cultural, Sony Ferseck e Trudruá Dorrico ocupam posições distintas no campo da literatura indígena contemporânea. Enquanto Ferseck mobiliza com maior intensidade a dimensão ritualística, imagética e simbólica da linguagem, Dorrico problematiza de forma mais direta questões históricas e políticas que atravessam a experiência indígena contemporânea. Esse diálogo entre aproximação e diferença constitui um dos eixos centrais da nossa análise.

Outro aspecto distintivo reside no modo como cada autora se insere no campo literário: Ferseck constrói sua trajetória fortemente vinculada à produção editorial independente e à valorização das artes verbais em diálogo direto com as comunidades indígenas de Roraima, já Dorrico amplia sua atuação para espaços acadêmicos, institucionais e digitais, dedicando-se à difusão crítica da literatura indígena e à articulação de redes de visibilidade para autores originários. Essas diferentes formas de inserção não indicam distanciamento, mas modos complementares de atuação, que contribuem, por vias distintas, para a consolidação e expansão da literatura indígena no Brasil contemporâneo.

Trudruá Dorrico, anteriormente conhecida como Julie Dorrico, natural de Rondônia, é poeta, colunista e curadora do projeto Leia Mulheres Indígenas. Possui graduação em Letras, mestrado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Rondônia, doutorado em Teoria da Literatura pela PUC-RS, com estágio pós-doutoral no PPGL/UFRR. Dorrico dedica-se à difusão da literatura originária através do perfil @leiamulheresindigenas, no Instagram, criando um espaço de escuta e valorização, sobretudo das vozes femininas indígenas na literatura. Em 2023, assumiu a curadoria da I Mostra de Literatura Indígena no Museu do Índio (UFU), reafirmando seu compromisso com a visibilidade e a articulação de narrativas originárias nos circuitos culturais contemporâneos. Além da autoria nas obras *Eu sou Macuxi e outras histórias* (2019), vencedor do concurso Tamoios/FNLIJ/UKA de novos escritores indígenas, *Tempo de retomada* (2023), é organizadora de *Originárias: uma antologia feminina de literatura indígena* (2023).

Na escrita de Trudruá Dorrico, a palavra é atravessada por memórias que não se encerram no individual, pois brotam do chão coletivo de seu povo. A autora tece, em sua produção, um gesto de escuta e de resgate, uma autoria que se recusa a ser domesticada pelos moldes ocidentais. Ao transitar entre diferentes formas de enunciação, como aquelas ancoradas no mito e na crítica, sua escrita afirma a literatura indígena como práxis política e

como forma de reexistência. Levando-se em consideração tais aspectos, observa-se que Ferseck e Dorrico evidenciam a riqueza cultural e a memória de seu povo em versos que não raramente são tecidos e amparados em recursos da língua e da cosmovisão Macuxi, desafiando o leitor na produção de sentidos e de saberes.

Em *Movejo* (2020), de Sony Ferseck, vemos o forte entrelace entre tradição poética oral e indígena e tradição poética moderna em que os poemas se estruturaram, o deslocamento do eu poético para o encontro com a memória do pertencimento, o alargamento do eu para o nós, onde o poema não se resolve, não busca uma conclusão, mas convida à escuta e ao envolvimento. Considerando isso, a poesia de Ferseck sugere afeto, acolhimento, reencontro, resistência, tudo dentro de uma coletividade, irmandade que ecoa heranças, vivências, amores e dores de eu imbricado num nós, trazendo à tona a passagem entre o corpo e a palavra, entre a dor e a lembrança, a vida e a morte, a ancestralidade e a reinvenção de si. Portanto, a obra em questão nos mostra esse trânsito da poeta para o encontro com suas raízes, é a poesia em movimento que o próprio título nos sugere: aqui Ferseck faz o retorno às suas origens, reapropriando-se, nutrindo-se da cultura Macuxi, de modo que seus versos reverberam uma voz que não se contenta com a linearidade da escrita, pois carrega em si a memória de uma oralidade ancestral, ainda que nem sempre diretamente enunciada.

A oralidade na obra *Movejo* não aparece como performance explícita, mas como ritmo e cadência interna. Nesse sentido, a memória, nessa obra, não é um repositório do que passou, mas um corpo que se movimenta entre tempos e espaços, sustentando uma poética feita de cicatrizes e reinvenções. Essa dinâmica aproxima-se da concepção de tempo ancestral apresentada anteriormente, na qual o passado não se fixa como anterioridade, mas circula e se atualiza no presente por meio da linguagem. Além disso, há uma forte presença de elementos míticos e simbólicos que, mesmo que não apareçam com nomes de entidades tradicionais, atuam como forças fundantes: a savana, o lavrado, o ventre da mãe ancestral “Wei”. Mas, enquanto os dois primeiros se configuram como espaços geográficos concretos, marcados pela experiência territorial habitável, o ventre de Wei opera em outra dimensão porque não se trata de um espaço físico palpável, mas de um espaço de origem, no qual se inscreve a própria constituição do povo Macuxi. Nesse sentido, o ventre da mãe-sol é habitável no plano simbólico e cosmológico, funcionando como lugar de pertencimento e de retorno. Essa concepção não se limita ao plano temático porque se inscreve na própria materialidade do poema, por meio das imagens e das formas de enunciação, aspecto que será aprofundado na análise do poema “Mulher Macuxi”, da obra *Weiyamî: mulheres que fazem sol* (2022), no capítulo três.

Apoiada na “poeticidade oral Macuxi” (Fiorotti, 2018), *Weiyamî: mulheres que fazem sol* faz uma espécie de tradução e resignificação do universo Macuxi, escrevendo como um ato ritualístico, uma poética xamanística, nas poéticas e sábias palavras de Rita Olivieri-Godet (2022), fundando uma poética relacional em que o eu transfigura-se em muitos outros num gesto de “outrar-se”; em que o feminino é convocado como força solar, cíclica, múltipla e criadora capaz de iluminar territórios sombreados pela colonialidade, costurando passado e presente.

Na obra em questão, a presença da oralidade é ainda mais evidente e até imponente, tornando-se tema e também forma: os poemas incorporam em maior quantidade palavras e expressões na língua Macuxi, misturando registros e transgredindo os limites da literatura canônica ocidental, o que amplia sua performatividade e aproxima mais a escrita do gesto oral, já que a linguagem se move com a cadência da fala e dos cantos tradicionais, incorporando pausas, repetições, entonações e silêncios que remetem a um modo outro de narrar o mundo. Ainda assim, é importante compreender que a oralidade em Ferseck não se apresenta como um elemento essencialista ou isolado, mas sim como parte de um projeto estético e político híbrido, onde a linguagem é manipulada com liberdade e consciência crítica. Sua poesia se movimenta entre códigos, registros e ritmos, reafirmando o direito de ser múltipla, inventiva e resistente.

Por sua vez, na obra *Eu sou Macuxi e outras histórias* (2019), de Trudruá Dorrico, percebemos a configuração dessa poética enquanto um território de enunciação onde memória, ancestralidade e identidade se entrelaçam em versos que mesclam autobiografia, mito e testemunho. Diferentemente da poética de Sony Ferseck, em que a memória se ancora de forma mais evidente na dimensão linguística, mítica e cosmológica, em Dorrico ela se articula de maneira mais direta à experiência do sujeito em deslocamento, assumindo um papel central na construção identitária e na elaboração de uma consciência crítica e política. Há uma tessitura temática que atravessa como fio condutor: o deslocamento em retorno, fazendo o caminho de volta para suas raízes ancestrais através das lembranças de infância, de tempos idos, gente ida, paisagens que passaram, num movimento de regressão que é ascensão, já que recobra uma identidade, uma consciência crítica e política.

Um dos elementos centrais na poética de Dorrico é a memória, sobretudo a ancestral, compreendida como herança, presença que guia e acompanha. Mais do que tema, a memória se manifesta ainda como forma estruturante da poética, configurando-se como modo de resistência do povo Macuxi e como instrumento de transmissão de saberes, experiências e narrativas através da oralidade. A figura dos avós, o conselho dos mais velhos, os saberes que

se transmitem em gestos e palavras tematizam essa memória, ao passo que constituem o próprio fazer poético, mantendo viva a ligação com o território e a espiritualidade, logo, a ancestralidade, em Trudruá, não é passado encerrado, mas continuidade, raiz que caminha com quem narra.

A oralidade, como dito anteriormente, também é um elemento estruturante na obra, não apenas como tema, mas como modo de composição. Os textos fluem como conversas, fragmentos de lembranças, histórias contadas à beira do fogo ou à mesa, pois a poesia é predominantemente em prosa. Há pausas, repetições, entonações sugeridas, tudo isso recriando, na linguagem escrita, a dinâmica viva da fala. Esses recursos aproximam o texto da oralidade, mas também atuam como mecanismos performativos na medida em que produzem efeitos de presença, a exemplo, as pausas simulam o ritmo da respiração e da escuta, as repetições reforçam a fixação da memória e evocam sua transmissão coletiva, enquanto as entonações sugerem a voz e a carga afetiva de quem narra. É nesse ponto que a obra se alinha com o que Assmann (2011) compreende como “memória cultural”: um modo de lembrar que é coletivo, afetivo e performativo. Por fim, a resistência atravessa toda a obra como gesto sutil, não necessariamente expressa em tom de denúncia direta, mas presente no simples ato de narrar a partir de si, do seu povo e de expressões de sua língua.

Entre *Eu sou Macuxi e outras histórias* (2019) e *Tempo de Retomada* (2023), percebe-se um movimento de aprofundamento poético e político na escrita de Trudruá, em que a memória deixa de ser apenas evocação e se torna convocação ativa de um tempo ancestral em diálogo com o presente. Se no primeiro livro a autora apresenta fragmentos de lembranças, histórias de família, cenas cotidianas e vozes comunitárias como forma de demarcar o pertencimento ao povo Macuxi, em *Tempo de Retomada* essa enunciação ganha contornos mais afirmativos, em que a palavra escrita se configura como extensão do território retomado.

Dessa forma, a poesia de Trudruá Dorrico, em *Tempo de Retomada*, coloca sob conflito o corpo e a terra como superfícies feridas pela colonialidade, mas também como campos de regeneração, podendo ser compreendida à luz da proposta benjaminiana de “escovar a história a contrapelo” (Benjamin, 2012, p. 245). Em Walter Benjamin, esse gesto implica recusar a história narrada do ponto de vista dos vencedores e reconhecer que aquilo que a tradição consagrou como cultura traz inscritas as marcas da violência que a sustenta. Não há, portanto, conforme o autor, documento de cultura que não seja também documento de barbárie, uma vez que os bens culturais não emergem de forma neutra, mas de processos históricos atravessados por dominação, exclusão e apagamento. Tal reflexão se articula ao

diagnóstico benjaminiano da “pobreza de experiência” (2012), visto que a modernidade rompe os vínculos entre vida, memória e transmissão, produzindo uma cultura desvinculada da experiência comum e incapaz de sustentar uma herança verdadeiramente partilhável. Desse modo, a barbárie provoca a destruição externa da cultura ao mesmo tempo em que se inscreve em sua constituição e em suas formas de transmissão.

Ademais, conforme observa Jeanne Marie Gagnebin (2008), a tarefa da memória não consiste em celebrar o passado tal como foi narrado pela tradição, mas em fazer emergir os rastros de sofrimento e violência que a história “oficial” procurou apagar. É precisamente nesse ponto que a escrita de Dorrico se torna significativa: ao reinscrever no poema vozes, corpos e territórios historicamente apagados, sua poética questiona a narrativa monumental da cultura e traz à tona aquilo que foi soterrado sob a lógica do progresso e da conquista. Assim, coloca em evidência que, quando celebramos um “tesouro cultural”, estamos, sem perceber, celebrando a vitória de quem dominou outros povos ou classes, pois para que um monumento existisse, houve trabalho escravo, exploração ou apagamento de outras culturas. Logo, a barbárie não é o oposto da cultura, mas o seu alicerce invisível, por isso Benjamin descreve o “Anjo da História” olhando para o passado (2012, p. 246), revelando que o progresso é na verdade o acúmulo de ruínas. Dito isso, *Tempo de Retomada* intenta romper a linearidade da história hegemônica para reescrever, na linguagem poética, as experiências dos vencidos, fazendo da palavra um espaço de memória, confronto e reintegração.

A escrita em *Tempo de Retomada* é híbrida, politextual, costurando diferentes registros, tais como o poético, o histórico e o documental, a fim de criar uma linguagem insurgente que faz o movimento de lembrar ao mesmo tempo em que confronta. Com isso, Trudruá transforma a poesia em ferramenta de retomada simbólica: a retomada da palavra, da memória, da dignidade e da possibilidade de futuro.

Em síntese, as poéticas de Sony Ferseck e Trudruá Dorrico, embora distintas em seus modos de enunciação e processos criativos, convergem no gesto profundo de reativar a memória cultural Macuxi. O mito e a experiência vivida no cotidiano aparecem como tema, bem como moldes da própria poética, e a escuta conecta o íntimo ao coletivo, o território ao corpo, funcionando como princípio formador que organiza a escrita tal qual será visto em poemas como “Pi’pu”, “Ewaron” e “Ka’sana’yensi”, de Sony e o poema “Pé de Roraima”, de Trudruá. Além disso, em Ferseck, a voz poética se estrutura em diálogo direto com os cantos, narrativas e saberes tradicionais do povo Macuxi, como os *tarens* (palavras de cura), os *erens* (cantos) e os *pantons* (narrativas míticas), fazendo da linguagem um espaço de relação e cura, uma poesia xamanística (Olivieri-Godet, 2022), como veremos na seção a seguir.

Já em Trudruá, a ênfase recai muito mais sobre a ferida colonial (Fontaine; Béchar, 2020) inscrita nos corpos e nas políticas da terra, mobilizando a palavra como instrumento de retomada simbólica e construção de um tempo outro. Se Ferseck canta, cura e reza por meio da palavra anciã, a palavra da gênese Macuxi, Trudruá inscreve, denuncia e projeta uma existência que não se dobra às narrativas hegemônicas. Em ambas, a poesia emerge como espaço ritualístico e político, em que escrever é tanto lembrar quanto criar futuro, é tanto cura quanto enfrentamento.

Nesse cenário em que se inserem as poéticas de Dorrico e Ferseck, justifica-se o recorte desta dissertação pela relevância crescente da produção literária indígena no Norte brasileiro, bem como pela necessidade de ampliação dos estudos voltados à poesia produzida por mulheres indígenas, cujas obras articulam dimensões estéticas, culturais e políticas. Sob essa ótica, o presente estudo situa-se no conjunto de pesquisas dedicadas à literatura indígena contemporânea, buscando contribuir para a fortuna crítica acerca dessa produção tecida por mulheres amazônidas.

Ao tomar como objeto de análise as obras de Sony Ferseck e Trudruá Dorrico, o estudo evidencia como suas poéticas se constituem no entrelaçamento entre saberes ancestrais, orais, míticos e ritualísticos e as dinâmicas da cultura ocidental, urbana e acadêmica em que as autoras também se inserem. Tais dimensões não se apresentam de forma dissociada, mas articulam-se na construção de uma linguagem poética que revela a complexidade de seus contextos de produção, configurando um campo profícuo para investigações que considerem simultaneamente seus aspectos estéticos, culturais e políticos.

Diante do presente contexto, esta dissertação objetivou analisar, de modo comparativo, as poéticas de Sony Ferseck e Trudruá Dorrico, de modo que três perguntas primordiais guiaram o nosso estudo-percurso: Como se dá o diálogo entre a tradição poética oral Macuxi e a tradição poética moderna nas obras de Dorrico e Ferseck? Quais temáticas se apresentam de forma mais recorrente na poética das duas autoras? Como se dá a articulação das poéticas de Dorrico e de Ferseck e o ativismo político-ambiental?

Para responder a tais questionamentos a dissertação fundamenta-se em uma abordagem crítica pós-colonial, em diálogo com estudiosos e pesquisadores das culturas indígenas. A pesquisa foi desenvolvida a partir de levantamento bibliográfico, que possibilitou aprofundar as investigações acerca da cultura e do povo Macuxi, bem como situar as produções de Ferseck e Dorrico no campo da literatura indígena contemporânea. No que concerne ao procedimento de análise, privilegiou-se a análise comparada, a fim de destacar os diálogos e as divergências estabelecidos entre as poéticas das autoras.

A análise do corpus organizou-se em dois eixos de investigação. No primeiro, tomamos como foco as formas poéticas presentes nas obras, mobilizando contribuições da crítica literária, especialmente no que diz respeito ao estudo do poema, a partir de autores como Antonio Candido (2006), Octavio Paz (1982) e Ezra Pound (2006). No segundo eixo, voltamo-nos para os conteúdos temáticos que atravessam as produções à luz da perspectiva crítica pós-colonial, conforme discutida por Elena Brugioni (2022), Edward Said (2011), Stuart Hall (2003) e Homi Bhabha (1998).

Ainda em termos de crítica literária, no que diz respeito à investigação dos modos como se dá a articulação das poéticas de Dorrico e de Ferseck com o ativismo político-ambiental, faz-se importante o diálogo com a perspectiva ecocrítica de Greg Garrad (2006), a fim de compreendermos a representação e a relação do povo indígena Macuxi com o meio ambiente. A ecocrítica reflete acerca da era Antropoceno e seus impactos, observando os movimentos ambientais como fonte de inspiração, mas também tecendo críticas a seu respeito. Isso posto, considerando que a literatura indígena é fortemente atravessada pelo vínculo com a natureza e a conexão com a terra, teceremos ainda diálogos com Ailton Krenak (2020; 2022) e Davi Kopenawa (2015).

Quanto à estrutura, esta dissertação se organiza em três capítulos: O primeiro capítulo aborda o diálogo entre tradição poética oral e tradição poética contemporânea nas obras das autoras, sobretudo a “poetnicidade oral Macuxi” (Fiorotti, 2018), destacando recursos formais, estruturais, rítmicos e simbólicos. O segundo capítulo dedica-se à investigação das temáticas recorrentes, à luz dos estudos pós-coloniais, contemplando o protagonismo feminino indígena, as dinâmicas da memória e da ancestralidade, narrativas míticas e cosmológicas, bem como as experiências de colonialidade e resistência. Já O terceiro capítulo articula as poéticas de Dorrico e Ferseck ao ativismo político-ambiental, propondo reflexões fundamentadas na ecocrítica e nas filosofias indígenas. Investiga-se a relação entre corpo e território, com ênfase em como as dimensões políticas das obras se correlacionam ao projeto estético de ambas as autoras.

1. FORMAS POÉTICAS: A ORALIDADE COMO POTÊNCIA NAS ESCRITAS DE SONY FERSECK E TRUDRUÁ DORRICO

A oralidade, fio que atravessa poéticas indígenas, ressoa memórias, mitos e saberes ancestrais. Para os povos originários, a palavra não se limita ao registro escrito alfabético, mas se desdobra em performances, cantos, narrativas, grafismos e rituais, instaurando modos próprios de existência e resistência. Muito antes da colonização, as artes verbais já eram fundamento das culturas indígenas, sustentando memórias e cosmologias. Ainda que solapadas durante o processo de colonização, tais formas de manifestação da palavra continuaram a se afirmar, inclusive como oposição às imposições linguísticas, culturais e epistemológicas do projeto ocidental, de modo que a oralidade e outras práticas verbais se destacaram como território de proteção e transmissão de memórias, resistindo ao silenciamento secular imposto pela lógica colonial. Assim sendo, antes mesmo de qualquer sistema de escrita alfabética, narrar e escutar histórias já era, e continua sendo, uma prática fundamental para a transmissão dos saberes ancestrais, das crenças, dos afetos e das lutas.

Com o tempo, a escrita alfabética, em parte usada historicamente pelo ocidente como mecanismo de opressão e imposição colonial, converte-se em instrumento de luta e resistência nas mãos dos povos originários, por meio do qual a palavra passa a operar como forma de enfrentamento e reconstrução: a ponta da flecha é o bico da caneta. Contudo, a escrita não substitui outras práticas verbais, ela passa a operar como mais um meio de memória (Assmann, 2011), permitindo que o passado oprimido seja reativado no presente, em novos códigos, sem perder de vista as raízes ancestrais. Considerando isso, torna-se possível compreender que a relação entre oralidade e escrita, nas poéticas indígenas contemporâneas, não se dá apenas como transposição de um código a outro, mas como trânsito entre diferentes sistemas linguísticos e culturais. Tal dinâmica aproxima-se do que Antonio Andrade (2024) denomina “Práticas translíngues contrapedagógicas do literário”, entendidas como formas de linguagem que, por meio da literatura, atravessam e desestabilizam as fronteiras entre línguas, desmontando o paradigma monolíngue e os regimes de normatização linguística.

A oralidade configura-se como fio condutor da memória cultural (Assmann, 2011), por guardar não apenas as histórias em si, mas também os modos de compartilhamento, escuta e ressignificação que as mantêm vivas. A memória, assim, não se fixa: ela transita, flui entre tempos e espaços, entre vozes e corpos, entre o que se diz e o que se sente. Ao articular oralidade e escrita, os povos originários reinventam a experiência do tempo e do pertencimento, garantindo continuidade sem a necessidade de recomeços forçados. A

memória, nesse sentido, não é apenas arquivo, mas testemunho de identidade, de subjetividade e resistência que desafia a narrativa hegemônica.

No campo da literatura indígena contemporânea, a memória emerge como eixo estruturante e como artifício de insurgência frente a uma memória nacional construída para ocultar, excluir ou homogeneizar, de modo que reativa outras vozes e cosmologias, abrindo espaço para narrativas que foram sistematicamente silenciadas. Nesse gesto, o passado não é apenas lembrado, é mobilizado como força de reexistência. Assim, a palavra poética torna-se, então, aquele fio invisível do qual falamos anteriormente, que atravessa gerações, territórios e corpos, costurando ancestralidade e presente em uma escrita que escuta, que recorda e que insiste contra o esquecimento imposto, pela vitalidade da lembrança vivida.

Observamos, portanto, que nas obras de Sony e Trudruá, a palavra escrita não se afasta da voz; ainda que limitada, carrega em si sua ressonância mais íntima, perceptível na mobilização de recursos sonoros, na repetição rítmica, na presença de elementos imagéticos e nas formas de enunciação que aproximam o texto de uma dimensão performática. Ao invés de opor oralidade e escrita, o que se encontra em suas poéticas é um trânsito, uma travessia onde o gesto de escrever se torna continuação da escuta ancestral reconfigurada pelos recursos de que dispõem as autoras na contemporaneidade. Nesse contexto, é possível compreender que a oralidade, especialmente nas poéticas de Sony Ferseck, não se limita a uma dimensão temática ou expressiva, mas se manifesta também como prática translíngue, na medida em que a palavra poética se constrói a partir do entrelaçamento de diferentes sistemas linguísticos, questionando a noção de língua como unidade estável, rigidamente separada em língua “A” e língua “B” e, por isso, mantendo-se pura.

As práticas translíngues, conforme discutem Oliveira e Leal (2024), emergem de uma rede complexa de relações culturais e históricas, não se configurando como simples sobreposição de línguas, ou seja, o que surge é a produção de algo novo que está no ‘entre’, uma linguagem em movimento tal qual a identidade daquele que fala. Essa perspectiva permite compreender que, nos poemas de Sony Ferseck, a presença de vocábulos em Macuxi não constitui um recurso ornamental, mas um modo de reinscrição da memória e da experiência coletiva na linguagem. A escrita enquanto suporte, nesse contexto, não representa o esquecimento da oralidade, mas sua permanência, sua reatualização em novas formas, de modo que os versos se tornam espaço de uma “contrapedagogia”, de “enfrentamento e desterritorialização dos mecanismos de controle inscritos na linguagem” (Andrade, 2024, p. 2-3), além de se tornarem também o lugar de invocação da terra, dos espíritos, dos ensinamentos dos mais velhos e, por isso mesmo, espaço de memória.

Essa memória que se inscreve nos textos de ambas as autoras não é uma lembrança passiva do que foi, mas uma força que insiste em permanecer, mesmo diante das violências históricas do apagamento. Ao convocarem mitos de origem, como aqueles presentes em poemas como “Pi’pu”, “Ka’sana’yensi” (Ferseck, 2022) e “Pé de Roraima” (Dorrigo, 202), bem como personagens e entidades vinculadas à cosmologia Macuxi como *Wei*, a sol, *Makunaima*, *Insikiran*, *Anikê* entre outros, Ferseck e Dorrigo reinscrevem, no corpo da língua, narrativas que foram por muito tempo apagadas ou tratadas como lendas folclóricas. Essas presenças não se manifestam apenas como tema, mas por meio de recursos concretos, como a alternância de línguas (mais especificamente na poética de Ferseck), a construção imagética da paisagem e a cadência rítmica que aproxima o texto do canto, fazendo com que a memória se torne experiência sensível no poema. Avessamente a narrativas lineares, seus textos se organizam como tramas circulares, nas quais o tempo não se estrutura de forma cronológica, marcada pela sucessão de passado, presente e futuro, mas como tempo ancestral, entendido como uma temporalidade em que os acontecimentos de origem não apenas permanecem ativos, mas coexistem com o presente, ditando o ritmo e os costumes das comunidades. O tempo ancestral é na verdade um modo de existência.

Nesse horizonte, entidades, forças e narrativas fundadoras não pertencem a um passado distante, mas circulam entre os mundos, atravessando o cotidiano e a experiência coletiva. Tal dinâmica pode ser observada, por exemplo, na recorrente presença das figuras sagradas como *Wei*, a *Cruviana* e *Makunaima*, na poesia das autoras, bem como em relatos como os de Davi Kopenawa, ao descrever a descida dos *xapiri* para “a dança de apresentação”. Assim, ao evocar mitos e entidades espirituais, as autoras não apenas recordam o passado, mas reinscrevem no presente essa convivência contínua entre diferentes planos de existência.

As formas poéticas que emergem nas obras de Sony Ferseck e Trudruá Dorrigo não podem ser plenamente compreendidas sem que se considere o contexto sociocultural no qual se inscrevem. Por isso, consideramos necessário situá-las no horizonte do povo Macuxi, cujos modos de existência atravessam e sustentam as formas de linguagem mobilizadas por essas autoras.

O povo Macuxi, de filiação linguística Karíb, habita a região circum-Roraima, situada na tríplice fronteira entre Brasil, Venezuela e Guiana, integrando o conjunto mais amplo dos povos Pemon, com os quais mantêm proximidade cultural (Instituto Socioambiental, 2004). Seu território se estende pela região das Guianas, entre as cabeceiras dos rios Branco e Rupununi, configurando-se como um espaço historicamente compartilhado

e atravessado por relações interétnicas com outros povos da região, tais como os Taurepang, os Arekuna e os Kamarakoto, também falantes de língua pertencente à família Karíb. De acordo com o Instituto Socioambiental, a população Macuxi distribui-se em aldeias e habitações isoladas, organizadas em três principais blocos territoriais, sendo eles as Terras Indígenas Raposa Serra do Sol e São Marcos, que concentram a maior parte da população, e áreas menores no extremo noroeste, nos vales dos rios Uraricoera, Amajari e Cauamé. A TI Raposa Serra do Sol constitui o território mais extenso e populoso.

A cultura Macuxi se constitui a partir de um sistema de conhecimentos transmitidos principalmente pela oralidade, no qual narrativas, cantos e ensinamentos dos mais velhos desempenham papel central na formação das novas gerações. Esse processo envolve não apenas a palavra, mas também práticas cotidianas, rituais e modos de relação com o ambiente, configurando um modo de vida em que linguagem, memória e experiência se encontram profundamente imbricadas (Soares; Corrêa; Matos, 2020).

Relatos de viajantes do século XVIII, por sua vez, os descreviam como “um povo insubordinado, insolente, guerreiro e arredo que não ensinava sua língua aos brancos” (CIDR, 1987 *apud* Melo, 2013), evidenciando a forma como esse povo foi historicamente percebido por olhares externos marcados por incompreensão e estranhamento diante de seus modos de vida. Por viverem na tríplice fronteira, os Macuxi são falantes de várias línguas como o português, o espanhol e o inglês, refletindo os processos de interculturalidade que atravessam sua existência atual. No que diz respeito à cosmologia, a organização do universo se dá em diferentes planos habitados por humanos e por outros seres, cuja atuação está diretamente relacionada ao equilíbrio da vida. Nesse contexto, o xamã é figura central e hierárquica, sendo o canal entre mundos. Tal visão de organização do universo se articula às narrativas míticas, como a dos irmãos *Makunaima* e *Insikiran*, filhos do sol (Wei), responsáveis pela configuração do mundo no tempo primordial. Em uma de suas versões, o derrubamento da árvore *Wazacá* dá origem ao Monte Roraima, estabelecendo uma relação indissociável entre mito, território e existência.

De acordo com Paulo Santilli (2001), ao longo de sua história, os Macuxi enfrentaram intensos processos de transformação decorrentes do contato com a sociedade não indígena, incluindo invasões territoriais, exploração econômica e deslocamentos, que impactaram suas formas de organização social e cultural. Esses processos, no entanto, não implicaram o desaparecimento de suas práticas, mas impulsionaram formas de resistência e reconfiguração cultural, evidenciando a capacidade desse povo de reelaborar seus modos de vida diante de contextos adversos.

É nesse entrelaçamento entre território, memória, linguagem e experiência histórica que se inscrevem as poéticas de Sony Ferseck e Trudruá Dorrico. Longe de constituírem produções isoladas, seus textos se configuram como continuidade de modos de narrar, cantar e significar o mundo próprio do povo Macuxi, ainda que reelaborados no espaço da escrita. Assim, compreender suas obras implica reconhecer que as formas poéticas ali estabelecidas não são apenas escolhas estéticas, mas desdobramentos de uma cosmologia e de um modo de existência que atravessam a palavra.

1.1 Quando o eu é nós: ressonâncias da poeticidade oral Macuxi em Ferseck e Dorrico

As poéticas de Sony Ferseck e Trudruá Dorrico ressoam de um lugar onde o eu nunca está só: nele ecoam vozes ancestrais, histórias coletivas e memórias que insistem em permanecer vivas. Nesta seção, analisaremos como as escritas dessas autoras dialogam com as formas orais da cultura Macuxi, em especial com o que Devair Fiorotti (2018) conceitua como “poeticidade oral Macuxi”, expressão que articula formas poéticas ancestrais denominadas *taren*, *eren* e *panton*, aos modos de ser, pensar e viver do povo Macuxi. Longe de um simples recurso estilístico, essa presença da oralidade manifesta-se como ato político e estético que problematiza os limites da literatura ocidental escrita, desestabilizando fronteiras entre texto, voz, canto, corpo e território.

Devair Fiorotti (2018), a partir das experiências do Projeto *Panton Pia'* iniciado em meados de 2007 com o intuito de coletar e registrar as narrativas orais dos povos do Circum-Roraima, região que abrange as terras altas e baixas no entorno do famoso monte Roraima, notadamente, as comunidades das regiões de Raposa Serra do Sol e São Marcos, desenvolveu o conceito de poeticidade oral Macuxi para se referir às expressões orais desse povo que, mesmo atravessadas pelo contato com a escrita do homem branco, continuam a operar suas poéticas como formas vivas de arte, memória e resistência. Segundo Fiorotti, os Macuxi reconhecem suas manifestações orais não como mitos ou fábulas, mas como “história”, *panton*, pois nelas se condensam saberes fundadores, visões de mundo e experiências vividas.

Ao lado do *panton*, o pesquisador identifica ainda o *taren*, rezas de cura por meio de palavras encantadas, e o *eren*, cantos ritualísticos e festivos, em geral ligados à dança (parixara, tukui, areruya, marapá, dentre outros), como as três principais formas poéticas orais que, em conjunto, constituem a base da poeticidade: a poesia oral da etnia Macuxi. Desse modo, *taren*, *eren* e *panton* tratam da arte da palavra nascida da voz, em que essas manifestações se enraízam em uma relação performática e coletiva com a linguagem, e não

em sua fixação no papel. Mais que gêneros delimitados, essas formas são modos de existência porque sustentam uma poética que cura, ensina, celebra e narra; que se move entre o corpo que “dança e toca” (Fiorotti, 2018, p. 113), entre o mito e o presente, entre a marcação dos pés, e os adereços que ressoam tal poesia ancestral. Dessa forma, na poeticidade Macuxi, a palavra não apenas diz, ela se movimenta, se metamorfoseia e convoca.

Apesar da diversidade e do número significativo de poéticas orais preservadas entre os Macuxi, essas formas não permanecem intactas ou “puras”, fato que não decorre apenas do contato com a cultura não indígena, mas que é inerente à própria natureza da oralidade, já que é dinâmica e performática. Como observa Fiorotti (2018), as comunidades indígenas do Circum-Roraima continuam a reinventar e a transmitir suas heranças e tradições, mantendo viva a memória e os saberes, mesmo em contextos marcados por ameaças de apagamento. Um exemplo disso é o *tukui*, tipo de *erenkon*, canto ritualístico entoado por pajés em ocasiões festivas para “chamar a chuva e acalmar os trovões” (Fiorotti, 2018, p. 116), o qual se encontra hoje em vias de desaparecimento, como afirma o autor:

Nos dias atuais, praticamente não há mais cantores de *tukui*, principalmente por causa de sua vinculação com os pajés e seus conhecimentos. Os pajés e suas sabedorias estão em extinção no lado brasileiro, pois são associados à magia pelas religiões fundamentalistas. Diante da presença dessas igrejas, tem sido o ritmo mais atacado. Vários informantes se negaram a falar dele, dispondo-se a comentar somente sobre o arerua e o parixara (Fiorotti, 2018, p. 117).

O enfraquecimento do *tukui* revela não apenas a fragilidade de uma arte, mas o cerceamento de um saber ancestral que combina poesia, cosmologia e mediação com as forças da natureza. Em perspectiva pós-colonial, essa ameaça pode ser compreendida como parte de um processo mais amplo de silenciamento e negação das epistemologias indígenas. Gayatri Chakravorty Spivak (2010), ao apontar os modos como histórica e acadêmica os grupos subalternizados desenvolvem gramáticas próprias como resposta à ausência de representação, denuncia os mecanismos pelos quais vozes marginalizadas são impedidas de se expressar em seus próprios termos, ou só o fazem quando atravessadas por mediações coloniais. O desaparecimento do *tukui*, nesse sentido, é expressão de uma violência estrutural que impede com que a fala indígena reverbere como saber legítimo. Já Linda Tuhiwai Smith (2018), ao propor uma crítica contundente ao modo como os saberes indígenas foram historicamente marginalizados pela ciência ocidental, argumenta que recuperar essas formas de conhecimento é mais do que um gesto cultural: é um ato político, espiritual e de cura coletiva. O desaparecimento do *tukui* não representa apenas a perda de um ritual, mas parte de um

projeto de colonização epistêmica que ameaça formas autônomas de ser, saber e viver.

Diante desse cenário, a potência das formas orais Macuxi está no modo como convoca o corpo, o ritmo, o gesto e a escuta compartilhada, marcas que atravessam também os poemas analisados nesta seção. Como aponta Paul Zumthor (1997), a poesia oral é, antes de tudo, uma arte do acontecimento, em que a voz tem um papel central na encenação do sentido, implica uma performance, uma presença do outro na emissão da palavra, de modo que a voz, mais do que veículo de expressão, torna-se lugar de encontro entre diferentes temporalidades, memórias e repertórios culturais. Ao ser transposta para o espaço da escrita, essa voz não se estabiliza em um único sistema linguístico, mas mantém sua condição de trânsito, fazendo da linguagem um campo de atravessamentos. Nesse sentido, as poéticas de Sony Ferseck e Trudruá Dorrico também podem ser compreendidas à luz das práticas translíngues (Andrade, 2024), uma vez que operam deslocamentos que tensionam a hegemonia do monolinguismo e desestabilizam a ideia de língua como sistema homogêneo. Assim sendo, ao mobilizarem as “escrita-entre-mundos” (2024, p. 6), as autoras exploram esteticamente o trânsito entre línguas como forma de inscrição de memória e de presença.

Portanto, nesse tipo de escrita, o leitor vivencia a experiência ambivalente de “estar lendo numa língua e escutando em outra” (Pratt *apud* Andrade, 2024, p. 5), de modo que a presença do outro na emissão da palavra não se limita ao plano temático, mas se inscreve na própria materialidade linguística do poema. Essa dimensão coletiva do sujeito-poeta aproxima-se, então, da noção de “eu-nós” proposta por Dorrico (2018), conceito que será desenvolvido adiante, mas que aqui já se anuncia como chave para compreender a dissolução das fronteiras entre o individual e o coletivo, o oral e o escrito, o Macuxi e o português.

Levando-se em consideração tais aspectos, compreendemos que entre os povos indígenas, a palavra é mais do que um instrumento de comunicação: ela é espírito em movimento, força que atravessa o corpo e o cosmos. Como ensina Kaká Werá Jecupé (2020), “para o índio, toda palavra tem espírito. Um nome é uma alma (...) É uma vida entoada em uma forma. Vida é o espírito em movimento. Espírito, para o índio, é silêncio e som” (Jecupé, 2020, p. 18). A palavra, nesse contexto, nomeia e dá existência, protege ou fere como uma flecha no arco. Essa concepção está na base das poéticas de Sony Ferseck e Trudruá Dorrico, em cujas escritas a palavra não apenas se manifesta para a leitura, mas transforma, cura e convoca. Ferseck, em sua tese intitulada *Weiyamî pata’ maimu ou a poética do ocre: as palavras do sol nos territórios da literatura* (2023), constitui uma perspectiva de leitura e produção literária ancorada nas bases cosmo-sociais das culturas do circum-Roraima, articuladas na relação entre sol (Wei), terra e as “gentes” do cosmos. Nessa concepção, a

palavra não se reduz a um sistema abstrato de significação, mas se configura como matéria relacional, produzida no encontro entre diferentes formas de existência humanas, não humanas e espirituais, sendo a literatura compreendida como espaço de manifestação dessas relações. Já Dorrico, ao articular o “eu-nós” como voz coletiva e insurgente, inscreve a palavra como território de pertencimento, mas também como arma contra os apagamentos históricos e epistêmicos.

Ambas as autoras constroem, em suas escritas, as dimensões orais e ancestrais da linguagem, numa perspectiva que encontra eco no conceito de poeticidade oral Macuxi, formulado por Devair Fiorotti, ou seja, a articulação entre formas orais e os modos de ser do povo Macuxi. Ainda que se trate de perspectivas oriundas de contextos culturais distintos, observa-se uma aproximação possível entre a proposta da “poética do ocre”, formulada por Sony, e a concepção de palavra apresentada por Kaká Werá Jecupé. Enquanto Ferseck compreende a palavra como elemento relacional, que se constitui no encontro entre diferentes formas de existência no cosmos, Jecupé afirma que “toda palavra tem espírito” (Jecupé, 2020, p. 18), indicando sua dimensão vital e criadora. Sem ignorar as especificidades de cada contexto cultural, tal aproximação permite evidenciar uma compreensão ampliada da linguagem, na qual a palavra ultrapassa sua função comunicativa para se afirmar como forma de existência, relação e criação.

Nesse sentido, como aponta Jecupé, o próprio termo “Tupy”, em língua sagrada, o abanhaenga, significa “o som de pé, o som assentado, o som entonado”, assim como também “Tupã” designa grande som, pois “**Tu** quer dizer ‘som’ e ‘barulho’, e **pan**, ‘expansão’, ‘fluir” (Jecupé, 2020, p. 18-28, grifos do autor), indicando, portanto, que o ser indígena tem a manifestação da palavra, do som, como vibração sagrada, habitação, morada dos espíritos e dos ancestrais. Dito isto, ao procurar traduzir e reproduzir a potência da oralidade na escrita literária, a literatura indígena não apenas registra narrativas, mas reativa a memória da voz, promovendo a continuidade de uma sabedoria ancestral que pulsa em cada verso como canto, como reza e como chamado, como veremos mais adiante na materialidade dos poemas das autoras.

Embora a formulação apresentada por Kaká Werá Jecupé se ancore na tradição tupi, é possível identificar, nas práticas orais Macuxi, uma compreensão igualmente ampliada da palavra. Como evidenciam os estudos de Devair Fiorotti, elementos como o *taren*, o *eren* e o *panton*, revelam que, no contexto Macuxi, a palavra não se restringe à comunicação, mas atua como força performativa, vinculada à cura, à memória e à transmissão de saberes ancestrais. Portanto, ainda que não se formule nos mesmos termos conceituais, a relação entre som,

palavra e ação, nas práticas Macuxi, aponta para uma concepção em que o dizer implica produzir efeitos, como curar, rememorar e transmitir saberes. Logo, ambas autoras se alimentam da palavra como matéria viva, vibrante, ancestral, palavra que canta, colore, resiste. A seguir, partiremos da materialidade dos poemas para analisarmos como esses conceitos se manifestam na poesia de Ferseck e Dorrico, refletindo acerca de poemas da obra da primeira autora para, depois, desdobrar a presença da oralidade Macuxi nos poemas da segunda.

Vejamos o seguinte poema intitulado “Pi’pu”, situado na obra *Weiyamî: mulheres que fazem sol* (2022), de Sony Ferseck:

Tirar
meu corpo
teu corpo
do tronco
da madeira
da samaúma

Pi’pu

tirar
do canto
do voo
e da pluma
o pouso
o sexo

Pi’pu
Tirar
Da ave
Da água
Da semente
Do osso
Wei me fecunda

Pi’pu
Tirar
Da via
Do hausto
Do sopro
Do choro
Do riso
Da palavra
Vida.

Pi’pu

Maasa pia’ mansi pia’, min pe awanî tanne
Wa wa pia’ awanî tane esenka
Man pî wai tî.

(Ferseck, 2022, p. 13-14).

No poema “Pi’pu”, Sony Ferseck constrói um território poético onde mito, encantamento e resistência se entrelaçam sob a força ancestral da Sol. Inspirado diretamente em um *taren* proferido por seu José Melquíades durante as entrevistas do projeto *Panton Pia’* e que aparece como nota de rodapé na obra de Ferseck, o poema mobiliza a voz, a palavra como força ritual, espiritual e ancestral. Como nos ensina Devair Fiorotti, isto é, que por essas palavras nasce a cura, o *taren* é o lugar da palavra mágica, encantada, dita por quem sabe, por quem foi preparado para conjurar a vida e afastar o perigo. Em “Pi’pu”, o eu poético assume esse papel, pois é como se incorporasse a figura do *tarenpokon*, aquele que carrega a responsabilidade de proteger, de benzer, de fazer nascer com o sopro da voz. Mas o que exatamente está sendo curado aqui? O poema não se entrega imediatamente a uma resposta. Na verdade, ele propõe um enigma curativo que atravessa corpo, ancestralidade e palavra. Há, em seu movimento, uma denúncia velada: a de um mundo em desequilíbrio, de um corpo-espaco ameaçado, de um rompimento que exige ser sarado não com a medicina moderna, mas com a palavra-sabedoria da floresta, da avó, do barro, da árvore.

A repetição do verbo “tirar” marca o início e o ritmo do poema como um encantamento: “Tirar/ meu corpo/ teu corpo/ do tronco/ da madeira/ da samaúma” (Ferseck, 2022, p. 13). O paralelismo aqui constrói um movimento de evocação e surgimento: tirar do fundo da terra, da raiz da árvore sagrada, o corpo coletivo da memória. E é nesse ponto que o título do poema, que em *makuusi maimu* significa “vagina”, revela seu centro gerador, soando como um mito etiológico, da origem de um corpo, de um povo. Nomear, como lembra Jecupé (2020), é mais do que designar, um nome é uma vida, é uma forma. Ao dar nome ao poema, Ferseck invoca a vagina não apenas como órgão biológico, mas como canal entre mundos, lugar de trânsito entre o mítico e o presente, entre o espiritual e o material, tal como a Samaúma é para os povos nativos da Amazônia, o portal que conecta as florestas a outros cosmos.

Ao repetir o nome “Pi’pu” entre as estrofes, isolando-o em algumas e fundindo-o em outras, a autora produz um efeito formal que remete ao sopro da vida, uma vez que a repetição evoca o ritmo da oralidade, dialogando com o gênero canto e incorporando o caráter ritualístico da palavra que se espalha e ecoa. Esse efeito é reforçado pela arte visual de Georgina Sarmiento (figura 1) que acompanha o poema. Na imagem, vê-se um corpo feminino indígena nu, fundido ao tronco da Samaúma, árvore-mestra da floresta amazônica. As raízes da árvore, mergulhadas na terra, formam o contorno simbólico de uma vagina.

A imagem e o poema se completam num gesto de reterritorialização simbólica: a vagina é raiz, origem, canal e força que sustenta e nutre. A Samaúma, por sua vez, é memória viva, a árvore sagrada, ancestral, que se comunica com outros cosmos e que protege as menores durante os tempos de seca. Ferseck, ao escrever este poema, finca sua palavra nesse solo mítico e espiritual, criando um texto que não apenas fala sobre ancestralidade, pois ele é ancestralidade em forma de palavra. Ademais, a relação entre o corpo feminino e a Samaúma, contudo, não se esgota na dimensão simbólica ou metafórica.

Figura 1 – Ilustração que acompanha o poema “Pi’pu”



Fonte: Ferseck, 2022.

Em diversas cosmologias amazônicas, a floresta não figura como cenário ou paisagem, mas como entidade viva, dotada de agência, memória e espiritualidade. Assim, a

fusão entre o corpo da mulher e o tronco da árvore, tal como elaborada na arte de Georgina Sarmento, não pode ser compreendida apenas como recurso estético ilustrativo, mas como afirmação de uma continuidade ontológica entre corpo e território. A mulher-árvore que emerge desse entrelaçamento é natureza, e a imagem que retrata essa fusão nos fala em linguagem diferente da do poema. Nesse sentido, a obra *Weiyamî: mulheres que fazem sol* se configura como um gesto de coautoria, no qual palavra e imagem operam conjuntamente na produção de sentido, ampliando o campo do poético para além da linguagem verbal. A arte visual, nesse contexto, não se limita a ilustrar o poema, mas atua como forma de conhecimento, articulando visualmente relações cosmológicas que escapam à linearidade da escrita.

Tal compreensão aproxima-se das práticas da arte indígena contemporânea, nas quais a produção visual não opera como mera representação, mas como agência. Como aponta Cavalcanti (2025), essas obras não são passivas porque atuam como elementos que produzem efeitos no campo das relações simbólicas e sociais. De tal modo, compreende-se que a arte de Georgina participa ativamente da construção do poema de Sony, instaurando um campo de sentido em que visualidade, linguagem e cosmologia se entrelaçam.

Além disso, a perspectiva da Samaúma como eixo de conexão entre corpo, território e espiritualidade encontra eco em práticas rituais de outros povos da Amazônia, embora não se trate de equivalência direta entre contextos culturais distintos. Em registro divulgado pelo perfil Huni Kuin Women (2024)¹, mulheres da etnia Huni Kuin, no Acre, realizam um canto coletivo aos pés da árvore-mãe, reunindo anciãs, jovens e crianças em um gesto de conexão com os espíritos da floresta. Na cena em questão, os corpos completamente adornados, vestidos especialmente para aquele ritual, se organizam primeiramente com as mãos sobre a cabeça, em seguida elevadas e entrelaçadas, compondo uma coreografia que reúne canto e performance. Ainda que pertencente a outro contexto etnocultural, a cena permite observar uma lógica recorrente em diferentes cosmologias indígenas amazônicas, a qual ultrapassa o registro descritivo e etnográfico, pois a árvore não se configura como elemento da paisagem, mas como entidade viva e mediadora entre mundos, capaz de sustentar práticas de cura, memória e pertencimento. Tal perspectiva reforça a leitura da Samaúma, no poema de Ferseck, como eixo de articulação entre corpo, território e espiritualidade.

Retornando ao poema, em termos formais, essa operação é sustentada por uma estrutura rítmica marcada por paralelismos sintáticos e uma construção visual que favorece a

¹ Disponível em: < <https://www.instagram.com/reel/C9-SGPruRho/> >

lentidão, a pausa e o eco, o que nos lembra, na estrutura que o estrato gráfico do poema produz, os *erenkons*, *parixara* e *tukui*, dançados juntos, em dois grandes círculos, um maior e outro menor (Fiorotti, 2018, p. 111). Percebemos que as duas primeiras estrofes isolam a palavra “Pi’pu” como um mantra, um sopro, o “hausto”, uma pausa no fluxo, que lembra o ritmo lento do *parixara*. Já as estrofes seguintes aceleram, “Pi’pu/ Tirar/ Da ave/ Da água/ Da semente (...)” (Ferseck, 2022, p. 13), fundindo o verbo aos elementos da natureza, tal como o *tukui*, canto e dança dos pajés, que celebra a natureza e ocorre em um círculo menor, interno, sendo cantado e dançado de modo mais rápido, dentro do círculo maior, o *parixara*, como nos informa Fiorotti (2018, p. 11). Assim sendo, a forma do poema nos leva a entendê-lo como o canto-dança dos indígenas Macuxi em que “o corpo dança e toca (...) a marcação rítmica do corpo faz soarem os adereços sonoros” (Fiorotti, 2018, p. 13), de modo que o texto ressoa ritualístico, como corpo dançante, que chega ao leitor com uma linguagem que se faz orgânica, encarnada, florestal.

Nas terceira e quarta estrofes do poema, a repetição do verbo “tirar” se associa diretamente a elementos do mundo natural e ancestral. A própria estrutura em anáforas reforça a ideia de um corpo poético que pulsa e respira, como se cada “tirar” fosse um sopro, um empurrão de nascimento. Tudo é convocado, o animal, a semente, o corpo, o ar, a emoção, a linguagem e, ao final, o que emerge é a vida. Esse verso final “Vida”, isolado, curto, definitivo, atua como um nascimento poético: a palavra dita gera o mundo. É nesse momento que a poética do ocre se manifesta com força total. Como propõe Ferseck em sua tese, o ocre é a cor da terra, do barro, do sol que fecunda e também dá a palavra moldada na ancestralidade. A palavra, aqui, é terra fértil, sangue menstrual, semente plantada. É a mesma força que une o corpo da mulher à Samaúma, que conecta o útero à raiz, e o poema à reza. Quando Ferseck escreve “tirar/ da palavra/ vida”, ela opera uma transfiguração: transforma um *taren* ancestral, uma reza de proteção, em um poema profundamente simbólico. Não se trata apenas de escrever sobre uma tradição, mas de ativá-la, de continuar seu ciclo através da linguagem poética. Esse é o núcleo da poética do ocre: palavra que nasce da terra e que devolve à terra o que o colonialismo tentou silenciar, o direito de nomear, de criar, de ressoar em toda a sua potência.

Essa dimensão mítica se fortalece com a presença, mesmo que não nomeada diretamente no corpo do poema, das figuras de *Makunaíma*, *Insikiran* e *Anikê*. Como nos revela a nota de rodapé do poema e os estudos de Devair Fiorotti (2018), a reza que inspira o poema convoca esses três seres míticos como protetores de um pai e de sua criança recém-nascida. O *tarenpokon* ali invoca os deuses para proteger a vida, para impedir o mal, para

garantir que o corpo possa trabalhar sem que o espírito da criança adoça. Essa relação entre mito, proteção, trabalho e corpo atravessa o poema e o conecta diretamente ao *panton*, que segundo Fiorotti é a narrativa oral que estrutura o mundo dos Macuxi: “isso que você chama de mito, fábula, é a nossa história” (Fiorotti, 2018, p. 101). Desse modo, o poema, portanto, torna-se um novo *panton*, um canto que reinscreve os mitos no presente, atualizando-os como poesia de resistência.

Já na última estrofe, escrita em *makuusi maimu*, a língua Macuxi afirma sua presença como voz ancestral que escapa da tradução. Ainda que o poema tenha um corpo todo em português, ele termina com a língua do povo, como um fecho que reafirma que a cura só é completa quando se volta à origem. Essa presença da língua Macuxi na última estrofe não se configura como simples inserção lexical, mas como operação translíngua que desloca o eixo da enunciação escrevendo no interior do poema, uma memória linguística ancestral. Nesse horizonte, as práticas translíngues presentes na poesia de Sony podem ser compreendidas como produtoras de “inflexões glotopolíticas” (Andrade, 2024), ou seja, a língua Macuxi se impõe politicamente, ainda que de forma não autorizada pela regra padrão, enlaçando-se ao português, de modo a desmembrar as relações de poder e de pureza da tal língua “oficial” e o paradigma monolíngua historicamente consolidado.

Assim sendo, ao questionar a centralidade da língua padrão, alternar entre línguas, dar visibilidade a idiomas historicamente marginalizados, a poeta reconfigura os regimes de legitimidade que organizam o campo literário, o que faz com que o leitor seja colocado diante de uma experiência linguística que, ao mesmo tempo, desafia a compreensão imediata e convoca a escuta de uma outra língua em latência. Tal dinâmica aproxima-se do que Oliveira e Leal (2024) identificam nas artes verbais pemon, nas quais a presença de múltiplas línguas não se configura como simples sobreposição de códigos, mas como resultado de uma complexa rede de relações culturais e históricas que se inscrevem na própria linguagem. Essa rede de relações, conforme destacam as pesquisadoras, está diretamente vinculada à configuração geográfica e sociocultural dos povos do circum-Roraima e sua condição fronteira em contato constante entre diferentes línguas e culturas (Oliveira; Leal, 2024, p. 111).

Essa coexistência se evidencia na prosa que integra a obra *Tempo de retomada*, de Dorrico, a exemplo do episódio “Mau-olhado”, parte de uma narrativa maior, situado na “Cena 3”- Tempo de ficção” (p. 112), em que expressões como “good morning”, “ko’ko” (avó em Macuxi) e nomes de origem estrangeira como “Aster”, “Doreen”, aparecem integradas à narrativa, sem qualquer marca de estranhamento. Nesse contexto, as línguas não

se organizam como sistemas isolados, mas coexistem de forma orgânica no cotidiano das personagens, refletindo uma experiência linguística atravessada por deslocamentos históricos, fronteiras geográficas e relações interculturais.

Nesse mesmo campo ampliado da linguagem, inscreve-se também a dimensão do sagrado, presente nas bases da poenricidade oral Macuxi e da poética do ocre. A ativação do sagrado também se manifesta, ainda que com outras inflexões, na poesia de Trudruá Dorrico. O poema “Parixara”, situado no livro *Tempo de retomada* (2023), condensa, em sua brevidade, a força ancestral da dança, da memória e da palavra ritualística. Vejamos o poema:

O verso pisa macio
Um passo
Pra frente
E pra trás
Pra frente
E pra trás
Cerimônia ancestral
(Dorrico, 2023, p. 58).

O título remete diretamente ao *parixara*, dança tradicional Macuxi, vinculada ao *erenkon*, uma das formas da *poenricidade oral Macuxi*. Dito isto, o poema-parixara é mais que movimento corporal, é rito, é enunciação de pertencimento, é corporeidade da memória. A estrutura repetitiva dos versos reproduz formalmente o ritmo da dança, “pra frente/ e pra trás/ pra frente/ e pra trás” (Dorrico, 2023, p. 58). Essa construção poética gera paralelismos e cria um compasso rítmico que aproxima o poema de uma canção ou ladainha. A repetição rítmica, combinada à simplicidade dos versos, inscreve no texto a cadência da dança e o movimento pendular evocado remete ao corpo dançante, mas também à temporalidade ancestral que avança e recua, que se reinscreve no presente sem deixar o passado desaparecer. Por isso, ao repetir “pra frente/ e pra trás”, o poema concretiza em sua forma aquilo que nomeia: ele dança, tornando-se “uma poética da movência” (Faleiros *apud* Godet-Olivieri, 2025, p. 42).

A imagem do “verso que pisa macio” toca diretamente a poética do ocre de Ferseck, isto é, a presença da terra como ancestralidade. O verbo “pisar” sugere contato com o chão, com o território, com a terra vermelha do lavrado, dos campos de Roraima, terra que pinta corpos e histórias. No entanto, esse “pisar macio” é respeitoso, é cuidadoso, como quem reconhece a sacralidade do chão que o sustenta e isso nos leva diretamente para as palavras de Daniel Munduruku, quando rememora a fala do seu avô Apolinário:

[...] era preciso andar sobre a terra com os pés suaves, fazendo carinho nela, aprendendo com ela, ou, nos momentos de danças e rituais, em que queremos fazer a terra cantar conosco ao som dos nossos pés, invocar o som imemorial escondido no coração do mundo (Munduruku, 2009, p. 31).

Em sequência, o último verso do poema de Dorrico, o sujeito poético, ao revelar os vocábulos “cerimônia ancestral”, não só nomeia o contexto da dança, mas também amplia o sentido do poema para o campo do sagrado. A cerimônia é o lugar do coletivo, da escuta, da comunhão com os mais velhos e os encantados, e isso alinha o poema ao *panton*, ao mito, pois é também nas cerimônias que os mitos são contados, encenados, revividos.

Mesmo sem citar diretamente os deuses, os espíritos ou histórias míticas, o poema convoca essa atmosfera, pois assim como em Ferseck, Dorrico também escreve a partir de uma memória cultural, mas sua escritura, aqui, é mínima, condensada, silenciosa porque o poema dança, mais do que diz; ele sugere, mais do que explica. “Parixara” é um poema que condensa muito em pouco e isso também é uma escolha estética e política, já que Trudruá não precisa de muitos versos para afirmar uma identidade. Consequentemente, sua poesia rápida, direta, mas profundamente enraizada, vibra em performance. Nas palavras de Zumthor, “a competência própria da poesia performatizada é (...) a capacidade de se adaptar às circunstâncias e de fazer brotar o sentido” (2007, p. 81). Logo, em “Parixara”, essa performance se dá já no espaço tipográfico, evocando o toque tátil, enquanto a repetição cria um ritmo auditivo que oscilamos ao ler, como num passo de dança.

A visualidade dos fragmentos e o ritmo espelhado na estrutura formal convidam o leitor não apenas a entender uma imagem, mas a dançá-la mentalmente. Nesse processo, o poema adapta-se ao corpo de cada leitor, fazendo emergir, em sua leitura, o “barulho de fundo existencial” (2007, p. 76) que Zumthor menciona: conotações de pertença, ancestralidade e rito que variam conforme nosso estado de espírito e nossa conexão com a terra. É essa qualidade de evento, simultaneamente auditivo, visual e tátil que reafirma “Parixara” como performance poética total, um ritual de palavra e movimento.

É importante ressaltarmos que a presença dos mitos Macuxi nas poéticas de Ferseck e Dorrico, ainda que, por vezes, não explicitamente nomeada, reverbera de modo profundo as figuras ancestrais evocadas de *Makunaíma*, *Insikiran* e *Anikê*. Esses seres não apenas habitam o imaginário do povo Macuxi, mas também estruturam uma visão de mundo, organizam a vida na comunidade porque são “Narrativas vivas, fundadoras de uma postura moral, ética, estética, social. Lá, onde o divino se encontra com o humano, está a base de uma sociedade” (Munduruku, 2009, p. 30), ou seja, os mitos ensinam sobre as origens, os costumes, as expressões artísticas, a espiritualidade, o modo de ser e de existir no mundo, exercendo um

elo entre o passado ancestral e o presente moderno, reafirmando a identidade coletiva desses povos por meio do ato de rememorar, a memória que é base de toda a sabedoria e do equilíbrio das tradições, pois, para compreender a sociedade tradicional indígena é preciso entender o papel da memória na organização da trama da vida, “somos o ‘banquete dos deuses’. Eles se alimentam da nossa reverência, acompanhada dos sons de nossos maracás” (Munduruku, 2009, p. 32). Ademais, o mito é também uma forma de reivindicação e enfrentamento perante a imposição da cultura ocidental porque ele promove uma outra forma de ver e entender o mundo.

A presença dos mitos nas poéticas de Ferseck e Dorrico não se dá como ornamento folclórico, mas como operação vital de permanência, transmutação e denúncia. A escuta dos antigos ecoa nas entrelinhas de suas obras como forma de inscrição de uma memória coletiva e cosmológica que resiste à colonialidade do saber. Em *O Cru e o Cozido* (2021), o antropólogo Claude Lévi-Strauss propõe uma leitura estrutural dos mitos ameríndios como formas legítimas e sofisticadas de pensamento. A obra gira em torno da transformação simbólica do cru em cozido, ou seja, passagem que representa a transição da natureza para a cultura e que, por sua vez, reflete como as sociedades humanas organizam o mundo e atribuem sentido à experiência. Para o autor, a mitologia não é um conjunto de lendas fantasiosas, mas um sistema complexo de codificação das tensões fundamentais da existência: caos e ordem, céu e terra, animal e humano.

O fogo, nesse contexto, simboliza a mediação e a criação, sendo o elemento cultural que transforma, que une o mundo natural ao social. Em sua crítica ao pensamento positivista e cartesiano da tradição ocidental, Lévi-Strauss defende que o chamado “pensamento selvagem” é regido por uma lógica simbólica própria, que opera a partir da fusão entre mito e razão, corpo e espírito. Ao invés de inferiorizar essas formas de saber, ele as compreende como modos legítimos de explicar o mundo, desafiando a separação entre logos e mito imposta pela razão ocidental. Essa concepção amplia a leitura das poéticas indígenas contemporâneas, como as de Ferseck e Dorrico, nas quais os mitos não apenas sobrevivem como herança simbólica, mas continuam a operar como estruturas ativas de criação, resistência, retomada e inscrição de sentidos no presente.

Alberto Mussa, ao reconstituir o mito tupinambá em *Meu Destino é Ser Onça* (2024), mostra como os acontecimentos míticos fundaram uma visão de mundo que ultrapassa o registro narrativo e se enraíza na formação da identidade brasileira. Já Mircea Eliade (2020) reforça que os mitos não são invenções do passado, mas modelos exemplares que reatualizam o sagrado no presente. Ademais, Davi Kopenawa em *A Queda do Céu: palavras de um xamã*

yanomami (2015), denuncia que os brancos só valorizam o que está escrito, e por isso resolve entregar suas palavras em forma de livro, o que ele chama de “peles de imagens” (Kopenawa, 2015, p. 40), metáfora com a qual se refere aos livros feitos de “árvores mortas” e revestidos por palavras coladas, onde finalmente os brancos “escutam” os mitos, as experiências, os avisos da floresta. Ao empregar essa imagem, Kopenawa evidencia o contraste entre dois modos de transmissão de saber: de um lado, a palavra viva, falada, que circula pela escuta entre os Yanomami; de outro, a palavra aprisionada no papel, forma valorizada pela racionalidade ocidental. Essa metáfora potente é explorada no artigo “Peles de imagens de Davi Kopenawa e Bruce Albert: um ato de desobediência epistêmica rumo a decolonialidade da história indígena yanomami”, de Karla Alessandra Alves de Souza (2018), que analisa o livro como um gesto de desobediência epistêmica, no qual a oralidade Yanomami se projeta para o universo letrado sem abandonar sua cosmologia originária.

Com base no exposto, compreendemos que todos esses pensadores convergem na percepção de que o mito é linguagem e, como tal, permanece ativo enquanto for recontado, reencenado, reescrito. É nesse gesto de atualização que se inscreve o poema “Ka’sana’ yensi”, de Sony Ferseck (2022), inspirado em um mito Macuxi registrado na contação de seu Caetano Raposo, como consta em nota de rodapé do poema e transcrito na íntegra por Devair Fiorotti (2018). O poema reencena a narrativa da filha do Urubu-Rei que vive entre mundos, assume forma humana, casa-se com um homem da terra e o conduz até a morada celeste de seu pai, figura ambígua e ameaçadora. No entanto, o que Ferseck realiza é mais do que uma tradução do mito para o poema: ela desloca o foco da narrativa tradicional, centrada na experiência do homem, para o corpo e a voz da filha, que agora narra sua própria travessia. Esse gesto poético reposiciona a mulher indígena não mais como personagem auxiliar, mas como protagonista do mito, da memória e da palavra. Ao operar esse deslocamento, Ferseck realiza um gesto de reescrita que se aproxima do que propõe Alberto Mussa (2024): a recriação do mito como uma forma de manter sua lógica viva, fundadora, mesmo que reinventada. Assim como Mussa reconstitui o mito tupinambá com base em fragmentos coloniais, Ferseck reconta o mito Macuxi a partir de sua escuta ancestral, reposicionando-o dentro de uma estética própria, onde o feminino é o eixo condutor da travessia mítica.

Nesse sentido, o poema “Ka’sana’ yensi” articula múltiplas camadas simbólicas e mitológicas: “Meu corpo-eu/ vem vindo / como enfeite/ como gente/ como bicho” (Ferseck, 2022, p. 26), diz o eu lírico ao final, afirmando uma identidade múltipla, que escapa das categorias ocidentais e se ancora em uma lógica cosmológica própria que não se deixa domesticar ao pensamento cartesiano que separa o *logos* do mito, pois na cultura “selvagem”,

como aponta Lévi-Strauss, tudo se funde sem deixar de ter uma perspectiva lógico-racional por trás. Portanto, como um novo *panton*, o poema da filha do Urubu-Rei é palavra mítica em forma de pele de imagem, é memória ancestral traduzida em escrita poética, mas sem abandonar sua oralidade, seu ritmo, sua dança e sua força encantada.

Ao deslocarmos o olhar para a obra de Trudruá Dorrico, vemos que o gesto de retomada mítica permanece, ainda que expresso em prosa e com traços fortes de narração oral. Na “Cena 3” do livro *Tempo de Retomada* (2023), cujo título é “Tempo de ficção”, composto de textos em prosa, o que reforça o caráter politextual e híbrido da obra, Dorrico nos apresenta o poema “Pé de Roraima”, que reconta o mito de origem do Monte Roraima, associando-o ao toco de uma árvore sagrada cortada por *Makunaima* e seu irmão. Vejamos um trecho:

Antigamente, no tempo que não tinha a gente, Insikiran mais o irmão cortaram uma árvore. Ela era grande, imensa, e tinha todos os frutos e alimentos do nosso mundo. Quando ela foi cortada, dela jorrou água, água, água, água, água, água muita água e inundou o mundo. Quando chove, até hoje, o lavrado encharca, transborda, porque a terra lembra que já foi tuná. O toco da árvore cortada está lá. Lá começou nossa vida. Lá naquele pé de árvore, toco de árvore, está o nosso umbigo do mundo. Mas por que o umbigo do mundo? Porque é o centro de nosso mundo (Dorrico, 2023, p. 105).

Trata-se de um mito de origem, nos termos de Mircea Eliade (2020), pois explica o início do mundo e revela o “umbigo” sagrado do território Macuxi, ponto de equilíbrio entre o céu e a terra, o passado e o presente, a água e o fogo. Dito isto, a metáfora do “umbigo do mundo” carrega um peso simbólico profundo, pois como o centro do corpo, o umbigo é, ao mesmo tempo, o ponto de origem e de equilíbrio, marcando o vínculo intrínseco entre os Macuxi e o local de sua criação. A ideia de que “a mesma distância que existe para cima, existe para baixo” (Dorrico, 2023, p. 105), também sugere uma visão cosmológica da simetria do mundo, com um ponto de equilíbrio entre o que é visível e invisível, o que está acima e o que está abaixo da terra. Sob um outro enfoque, esse “umbigo” também parece ser um símbolo de resistência, um vínculo com a origem, como se o Monte Roraima fosse o ponto de onde surge a recuperação da própria identidade, um espaço sagrado onde o povo Macuxi se reconecta com sua essência e com suas histórias, contadas de geração em geração. Desse modo, tal narrativa, como tantas outras que brotam da terra e do mito, também participa da poética do ocre de Ferseck porque é palavra atravessada pela memória dos povos do lavrado roraimense, uma linguagem ancestral que está para além de contar as origens.

Ademais, a referência à árvore cortada que jorrou água e inundou o mundo é uma expressão de origem, explicando como a vida começou de uma forma mitológica e ligada à transformação da natureza. Esse mito parece reafirmar a visão cíclica do tempo e a relação com a terra: o toco da árvore, agora transformado no Monte Roraima, torna-se um marco da origem e da continuidade do povo Macuxi, sendo o local onde tudo se iniciou e o ponto de reconexão do passado com o presente. Contudo, o *panton*, enquanto narrativa fundadora da memória Macuxi, também se constitui como espaço de atravessamentos culturais e históricos, nos quais diferentes sistemas de sentido entram em contato, conflitando-se mutuamente.

Como apontam Oliveira e Leal (2024), tais atravessamentos não se restringem às práticas musicais ou performáticas, mas incidem diretamente sobre as narrativas, evidenciando “o quanto o *panton* foi afetado pela incursão religiosa entre os Macuxi”, ainda que muitas dessas histórias resistam “sob a voz, às vezes cansada, de narradores que nem sempre têm ouvintes” (Oliveira; Leal, 2024, p. 113). Nesse horizonte, pode-se compreender que os deslocamentos presentes no poema “Pé de Roraima” não dizem respeito apenas à reatualização de um mito, mas à inscrição, no próprio tecido narrativo, de marcas históricas de contato, conflito e resistência. Assim, o que se observa não é a perda de uma suposta pureza original, mas a reconfiguração contínua da narrativa mítica, que, ao atravessar diferentes matrizes culturais, mantém-se viva justamente por sua capacidade de transformação.

Desse modo, o *panton*, ao passo que preserva a memória ancestral, evidencia também que essa memória se constitui em trânsito, sendo continuamente atravessada por forças externas que, longe de anulá-la, participam de sua reinvenção. Nesse processo, o que se observa não é uma identidade fixa ou originária, mas a abertura de um campo de possibilidades em que novas formas de existência podem emergir como forma de resistir às tentativas de apagamentos. É nesse sentido que a reflexão proposta por Andrade se torna particularmente produtiva. Ao indagar “que identidade então é possível (re)construir a partir desse movimento carnavalizante e iconoclasta de destruição e desconstrução?”, o autor sugere que esse “vazio” pode operar como “um lugar criativo para a reinvenção de outras identidades mais plurais, translíngues, transculturais, de outras (contra)pedagogias da literatura” (Andrade, 2024, p. 15). A partir de tal perspectiva, pode-se compreender que o *panton*, longe de representar uma narrativa estática ou puramente tradicional, inscreve-se como espaço de reinvenção identitária, no qual memória, linguagem e história se entrelaçam na produção de formas e modos de existir que desafiam tanto o apagamento colonial quanto as fixações identitárias impostas.

Ademais, como parte de tal insurgência, a escrita de Dorrico carrega marcas muito

fortes da oralidade, pois a cadência repetitiva “água água água água água água muita água”, o tom coloquial e a interpelação direta ao leitor criam uma atmosfera de escuta ancestral. Nesse gesto, a autora encarna o que Walter Benjamin (2012) chama de narrador como intercambiador de experiências, aquele que transmite, de boca em boca, o saber de seu povo. Segundo Benjamin, “entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (Benjamin, 2012, p. 214), e é exatamente isso que Dorrico realiza ao dar corpo e voz a uma história que pertence a muitos, mas que ecoa, de forma singular, por sua contação.

No entanto, essa transmissão não se dá em um vazio histórico. À luz da reflexão benjaminiana sobre a história, pode-se compreender que aquilo que o narrador transmite são, muitas vezes, experiências ameaçadas de apagamento, uma vez que a tradição histórica dominante tende a silenciar as vozes dos vencidos. Nesse sentido, ao narrar o mito e reinscrevê-lo na linguagem poética, Dorrico não apenas preserva uma memória, mas a retira da condição de invisibilidade a que foi historicamente relegada, confrontando aquilo que Benjamin denomina como a barbárie inscrita nos próprios processos de construção da cultura. Paralelamente a isso, o “anarquivamento”² (Seligmann-Silva, 2003) se inscreve como uma prática que desestabiliza os regimes hegemônicos de registro da memória e reabre o passado como campo de disputa. Ao recontar o mito no corpo do poema, Dorrico altera as formas tradicionais de arquivo, permitindo que outras narrativas, antes silenciadas, possam emergir, evidenciando o caráter dinâmico da memória nas culturas indígenas, pois o mito, aqui, não é preservado como registro fixo, mas reatualizado na linguagem poética, que o reconfigura e o reinsere no presente, revelando a inseparabilidade entre memória, território e experiência.

Nessa perspectiva, a linguagem literária não apaga o mito: ela o prolonga, o restitui e o atualiza. Ao afirmar ao final da narração que “esse pé, esse toco, esse monte, esse umbigo, esse mundo é nosso” (Dorrico, 2023, p. 105), a narrativa transforma o mito em reafirmação de identidade e pertencimento, com delicadeza e força, reterritorializa o povo Macuxi à sua terra, à sua memória e à sua palavra. Assim, “Pé de Roraima”, tal qual o poema “Ka’sana’ yensi”, de Fereleck, faz a travessia, a transição para uma reinterpretação da memória coletiva, no que tange à reconstrução da identidade indígena, uma releitura do mito de origem que não se limita a um simples conto, mas se expande como uma narrativa de reconquista e reafirmação do vínculo com a terra.

² Entende-se por anarquivamento, conforme Seligmann-Silva, o processo pelo qual a memória e a escrita do passado se afastam da ideia de um arquivo estável e totalizante, evidenciando seu caráter seletivo, lacunar e constantemente reconfigurado, de modo que todo registro se constitui como uma (re)inscrição do passado, sempre parcial e nunca definitiva.

Em suma, as leituras realizadas ao longo desta seção evidenciam como as poéticas de Sony Ferseck e Trudruá Dorrico atualizam os saberes ancestrais de seu povo por meio da palavra escrita, sem romper com as marcas da oralidade e do mito que estruturam sua cosmovisão. Nesse processo, observa-se também a presença de práticas translíngues que tensionam a ideia de língua como sistema homogêneo, colocando em evidência a linguagem como espaço de trânsito entre diferentes repertórios culturais e linguísticos. A partir do conceito de poeticidade oral Macuxi, podemos observar como os elementos do *taren*, *eren* e *panton* atravessam seus textos, sustentando uma poética que é, ao mesmo tempo, memória, canto, rito e gesto de retomada. Logo, nas obras de ambas as autoras, o mito não é vestígio do passado, mas substância do presente, uma forma de dizer o mundo desde dentro da floresta, do corpo, da dança e da terra. É nesse entrelaçamento de escuta, escrita e ancestralidade que a poética do ocre se afirma: palavra solar, capaz de reacender sentidos esquecidos e de ressoar, com força própria contra as narrativas ocidentais dominantes.

1.2 Poesia do recordar: memória, identidade e resistência como formas nas escritas de retomada

Muito antes da invasão colonial, a memória já fundamentava as culturas indígenas, sustentando-se em formas vivas de transmissão de saberes e experiências. Com a colonização, tais práticas passaram também a se configurar como resistência, pois manter a oralidade, mecanismo de partilha da memória, significou enfrentar o silenciamento imposto pela lógica ocidental. Tempos depois, a escrita emerge dentro das culturas tradicionais como mais um meio de memória (Assmann, 2011), a fim de (re)construir no presente o passado oprimido, sem substituir, porém, a centralidade da oralidade. Esta não se restringe a recordar o passado, mas constitui uma forma de existência, de convivência comunitária e de transmissão de saberes. Com a modernidade, os povos originários também passaram a se relacionar com a escrita alfabética, fazendo dela um espaço de ressignificação e de continuidade. É nesse entrelaçamento de oralidade e escrita que se situam as poéticas de Sony Ferseck e Trudruá Dorrico, em que a primeira ressoa a potência ritual da voz e da palavra, e a segunda reivindica uma poética que é também política, na qual a escrita se torna instrumento de retomada. A oralidade, nesse contexto, surge como o fio condutor da memória cultural (Assmann, 2011), não apenas como transmissão de histórias, mas como um fazer poético que se inscreve em objetos, instrumentos, vestuários, tecidos, rituais e símbolos que atualizam o passado no

presente. Trata-se de uma memória que, ao proteger a identidade contra o apagamento, resguarda também as formas de compartilhar, interpretar e ressignificar experiências ao longo do tempo. Essa dinâmica entre lembrar e narrar não se restringe ao conteúdo das histórias, mas encontra na forma poética um espaço de elaboração e continuidade. Em Ferseck e Dorrico, a palavra poética se torna extensão da voz ancestral, que ao transitar entre espaços, símbolos, objetos e ritmos, reconfigura a relação entre oralidade e escrita. Assim, a memória cultural não aparece apenas como aquilo que é preservado, mas como um fazer poético, materializado na cadência dos versos, nas imagens que evocam objetos e rituais da cultura Macuxi, no bilinguismo e nas escolhas formais que dão visibilidade à coletividade no texto escrito.

Nessa chave, a poesia indígena contemporânea transforma a memória em gesto estético e político porque parece surgir como artifício contra o esquecimento manipulado por uma memória nacional que se impõe e que não contempla experiências e vivências de grupos minoritários, pois ao mesmo tempo em que sustenta os afetos e os sentidos de pertencimento, desafia narrativas hegemônicas e se afirma como reencontro e continuidade. Em outras palavras, não se trata de fixar o passado, mas de o reatualizar como resistência, como reexistência, e como forma literária que conecta gerações, territórios e cosmologias sem precisar romper com sua origem.

Hoje, escritores e escritoras indígenas brasileiras (os) utilizam a palavra escrita como uma extensão da oralidade ancestral, transportando memórias subterrâneas (Pollak, 1989) para o campo simbólico da literatura contemporânea. Essas obras não apenas resgatam histórias que foram reprimidas pelas narrativas hegemônicas, mas também questionam as estruturas que sustentam tais narrativas, propondo formas alternativas de compreender o mundo.

Portanto, a literatura indígena brasileira atualiza o papel da memória ao inseri-la no centro de um projeto cultural, mas também político. Ao retomar saberes, cosmologias e histórias que antes circulavam exclusivamente na oralidade, as autoras não produzem um “arquivo” no sentido tradicional, fixo e estático, mas um espaço de “anarquivamento” (Seligmann-Silva, 2003), como já visto anteriormente, no qual a língua, a cultura e os rituais se reinscrevem, sempre em movimento, numa prática instável, múltipla, que reabre a história e que acolhe aquilo que foi silenciado. Em diálogo com a crítica de Derrida (1995) em *Mal de arquivo*, pode-se pensar que a poesia de Ferseck e Dorrico transforma escrita para além de um mero depósito, mas em um gesto que reativa e reinscreve a memória ancestral. Essa prática literária funciona como uma ponte entre o passado e o presente, oferecendo caminhos para

que o futuro seja construído não sobre os alicerces da colonialidade, mas sobre as bases dos saberes, tradições e da cultura ancestral dos povos originários.

De tal modo, o que se evidencia é que as poéticas de Sony Ferseck e Trudruá Dorrico transformam a escrita em espaço de ressonância da oralidade, onde a memória material e imaterial se atualizam em forma poética. Objetos, rituais, vestes, instrumentos e símbolos se inscrevem nos versos como marcas de um arquivo dinâmico que não se mantém fixo, mas se atualiza na escrita e na performance. Ao mesmo tempo, os cantos, as vozes e os saberes ancestrais se reconstroem na materialidade do poema, compondo um gesto estético-político em que a memória se converte em afeto, resistência e potência. Para tanto, partiremos dos conceitos de Jan Assmann (2016) e Aleida Assmann (2011), a fim de pensar como a memória comunicativa, sustentada nas interações cotidianas, nos relatos orais e nas vivências intergeracionais, inscreve-se na escrita como memória cultural, integrando documentos, rituais e símbolos permanentes que reafirmam a coletividade. Aprofundaremos também tais reflexões a partir das ideias de Michael Pollak (1989), no que diz respeito às memórias subterrâneas e aos silêncios históricos, bem como da crítica de Julie Dorrico (2017; 2018) sobre a oralidade impressa e a coletividade enunciativa.

O que propomos aqui é observar como a memória se transcreve na linguagem poética, e como a escrita, ainda que marcada por sua fixidez, pode funcionar como suporte de ressonância de vozes ancestrais, mesmo sem reproduzir a vivência plena da oralidade. Ao articular essas dimensões com as poéticas de Ferseck e Dorrico, pretendemos mostrar como a literatura indígena atualiza o lugar da memória como eixo político e estético que afirma o pertencimento e a continuidade de uma cultura.

Somos as nossas histórias e o que narramos, pois há uma necessidade inerente aos seres humano, que é a de contar e ouvir as histórias de seu povo, estabelecendo assim sua visão do que é o mundo. Desta maneira, ao nos encontrarmos com a literatura indígena, compreendemos que ela é capaz de potencializar e amplificar o conceito de palavra porque escreve com os corpos e nos corpos um vozear nômade (Zumthor, 1997) que caminha no tempo, capaz de atar as pontas do passado e do presente, evocando no hoje a memória do ontem que faz emergir as crenças, as experiências, as narrativas que ficaram para trás. Esse vozear andante dentro da cultura dos povos tradicionais ecoa “experiências comunicáveis” (Benjamin, 2012), que outrora se transmitiam de modo coletivo e comunitário. Nas poéticas de Sony Ferseck e Trudruá Dorrico, tais experiências não se configuram mais no espaço da roda ou do convívio oral, mas se encenam na materialidade do poema, como memória material e imaterial que reinscreve os saberes ancestrais no suporte editorial. Assim, a palavra

escrita reatualiza, por meio da forma poética, aquilo que na oralidade se dá como vivência partilhada, a exemplo das experiências dos ancestrais, líderes espirituais, curandeiros, parteiras, lavadeiras, artesãos, avôs e avós, cujas palavras, repletas de amor, encantamento e sabedoria, direcionam a um caminho de constantes voltas, de retornos e reencontros com a cultura tradicional.

Segundo Walter Benjamim, a experiência, sinônimo de sabedoria, sempre fora “comunicada pelos mais velhos aos mais jovens, de forma concisa, com a autoridade da velhice (...) com sua loquacidade, em histórias (...), a filhos e netos” (Benjamin, 2012, p. 123), de modo que essa prática de narrar e ouvir permitem que a riqueza de saber quem somos, onde estamos, o que buscamos e para onde vamos cortem o tempo e a sua ação corrosiva, atravessando gerações que não precisam se reinventar e recomeçar do zero, pois a memória do passado, reincorporada e direcionada para o presente e futuro, possibilita reconhecer, reafirmar e reivindicar identidades. Conforme Jan Assmann, “a memória é a faculdade que nos capacita a formar uma consciência da identidade, tanto no nível pessoal como no coletivo” (2016, p. 116).

As vozes andantes anunciam de maneira artística dentro da literatura indígena sua presença e pertença. Nesse sentido, a literatura indígena reafirma-se diante da cultura dominante na tentativa de quebrar estereótipos e preconceitos para desfazer os nós apertados ao longo de mais de 500 anos de colonização, pois escritores contemporâneos como os ligados aos movimentos de resistência cultural ou aos contextos pós-coloniais, frequentemente recorrem a estruturas da oralidade, noções de voz, ritmo, som, performance para reforçar sua autenticidade cultural, utilizando essa escrita subversiva como um mecanismo de crítica às formas literárias ocidentais, consideradas colonizadoras ou elitistas. É, portanto, nesse cenário que a escritora Sony Ferseck poetiza a riqueza cultural e a memória de seu povo em versos que não raramente são tecidos e amparados em recursos da língua e da cosmovisão Macuxi, desafiando o leitor na produção de sentidos e de saberes. Dessa forma, Sony Ferseck se torna hoje forte representante e porta-voz da memória cultural (Assmann, 2011) e da literatura indígena Macuxi.

Todavia, a leitura da poesia de Ferseck não se limita a narrar dores e traumas: há nela uma força que transcende a violência e se expande em camadas de beleza e resistência cultural. Essa poesia é embalada pela força e encanto das palavras que saem da boca ao pé do ouvido, ao pé da rede, ao redor da fogueira e das panelas. É poesia que homenageia as mestras ancestrais, a língua Macuxi e as vozes que permanecem atravessando o tempo, cantando um amor que mantém a memória viva, invocando lembranças e experiências afetivas, sagradas,

saudosas, por vezes doloridas, mas que guardam consigo a resistência ao silêncio, ao esquecimento forjado e acelerado, base da cultura contemporânea, como aponta Walter Benjamin (2012) em um de seus ensaios.

Vejamos os seguintes versos do poema de Ferseck:

Cheguei à idade em que
As mulheres cantam
Me ouve, vovó Bernaldina
Ko'ko Meriná
Me ouve, dona Casilda
Ko'ko Wayaura
Pela voz minha mãe
Ensina a cantiga dos afetos
(Ferseck, 2022, p.34).

Nota-se que eu lírico saúda o avançar do tempo e da idade, pois, diferentemente da visão ocidental que se tem do tempo e do envelhecimento, a perspectiva indígena contempla e reverencia os longevos, guardadores de experiências e sabedoria, portadores das memórias, mitos, histórias e conhecimento. Nesse sentido, Sony Ferseck opera um gesto de evocação que rememora práticas afetivas de transmissão de saberes femininos, articulando camadas de memória que se inscrevem na voz e na escrita. À luz das reflexões de Jan Assmann (2016), podemos perceber, nesse poema, a coexistência entre a memória comunicativa, sustentada nas vivências cotidianas, nas relações familiares, na oralidade e a tentativa de inscrição da memória cultural, mais duradoura, transmitida por meio dos registros, rituais e objetos simbólicos.

Os versos iniciais já anunciam o tempo do rito e da passagem, “Cheguei à idade em que/ as mulheres cantam” (Ferseck, 2022, p. 34). Essa abertura marca o momento em que o eu lírico se reconhece como parte de uma linhagem. Há aqui uma transmissão geracional que remete diretamente à memória comunicativa, conforme definida por Jan Assmann (2016): uma memória sustentada na convivência, nas narrativas passadas entre avós, mães e filhas, como vemos nos versos: “Me ouve, vovó Bernaldina/ Ko'ko Meriná/ Me ouve, dona Casilda/ Ko'ko Wayaura”. Portanto, o poema se estrutura enquanto forma de transmissão que encena os ritos da comunicação oral dos povos tradicionais, pela voz, pelo canto, de boca em boca, corpo a corpo. Nota-se que o eu lírico invoca as ancestrais, num pedido quase que lamurioso, doloroso, roga que a ouçam e contemplem como ela ainda carrega no corpo e na voz as cantigas que a embalam na infância e com as quais agora ela embala a sua filha. Essas figuras femininas não são apenas lembradas: elas são convocadas como presença simbólica

dentro do poema. Há, portanto, um entrelaçamento entre o que foi vivido e o que precisa ser fixado, não como reificação do passado, mas como proteção contra o esquecimento.

A voz, energia primordial, sopro criador de existências, de acordo com Zumthor (1997), transforma a ausência em presença, atravessando o espaço e o tempo, solidificando laços sociais, pois “sua evocação, segundo a palavra de Jung, “faz algo vibrar em nós, a nos dizer que realmente não estamos mais sozinhos”” (Jung *apud* Zumthor, 1997, p. 12). Desse modo, invocar sonorizando os nomes e etnônimos de vovó Bernaldina e dona Casilda em um chamado que toma a forma de poesia, ao passo que entoa a “cantiga dos afetos” na língua Macuxi, herança de suas antepassadas, é, portanto, uma forma de manter viva e pulsante a presença de uma ausência, é imprimir nos corpos e na memória das gerações mais novas o afeto e cuidado dessas avós que amam e ensinam cantando, transformando-os em identidade, pois eles reafirmam o ser Macuxi:

Ensina a cantiga dos afetos
Seu amor de ninar minha filha
Só as avós amam
Com amor de canarinhos:

Kuratikî'ye' ponkon waitupirî
waitupirî
waitupirî
waitupirî
(Ferseck, 2022, p.34).

O ato de cantar, ainda que limitado (haja vista ser um canto sem sonoridades, sem instrumentos, a não ser na metáfora da escrita), aprendido e agora reencenado, inscreve essa prática de cuidado na linguagem: “Pela voz minha mãe/ Ensina a cantiga dos afetos”. A mãe, ponte entre avós e filhas, aparece aqui como transmissora de saberes afetivos e culturais. A cantiga de ninar é um dos exemplos mais íntimos de memória comunicativa: ela é corpo, voz, toque, som. Mas, ao ser registrada no poema, essa cantiga se torna também artefato da memória cultural: passa a integrar um arquivo duradouro que pode atravessar gerações, mesmo na ausência dos corpos que a entoaram.

Portanto, ao revisitar o passado por meio da poesia, o eu lírico contesta as narrativas hegemônicas a partir da construção, com suas mãos e seu corpo inteiro, uma canção própria e independente que emana a energia criadora, a existência de um povo, arte e política, além disso, canta com sua própria garganta e em sua língua primeira a canção sufocada de seus ancestrais, como se nota nos versos: “epakakîkin wirîsi/ uwai itun etapa”, que traduzida em nota de rodapé significa “Acorda cunhatã para ouvir o som do meu instrumento, acorda”

(Ferseck, 2022, p.35). Ao irromper no poema, a língua Macuxi contesta a ideia de língua como sistema fechado e homogêneo, revelando que a oralidade pode ser marcada por atravessamentos linguísticos diversos. Há, portanto, uma quebra de fronteira entre língua Macuxi e portuguesa a fim de permitir que a comunicação seja tão plural quanto a identidade de quem fala. Nesses versos, bem como nos outros em que a língua Macuxi aparece, há novamente aquela sensação de que fala Andrade (2024), de ler em uma língua, mas escutar em outra.

No que concerne ao chamado para despertar do sono, traduzido em nota de rodapé, no poema em questão, esse despertar parece ganhar outras dimensões, sendo um chamado para uma consciência crítica, um chamado para a luta, para a preservação das heranças simbólicas institucionalizadas nomeadas de memória cultural (Assmann, 2011). Vale ressaltar que na tradução do verso em questão o “instrumento” se apresenta como objeto de memória material que se vincula à memória cultural. Na escrita poética, essa sonoridade não se experimenta de forma literal, mas se encena, permitindo que o leitor acesse, por meio do texto, a potência e o ritmo de uma tradição que antes circulava na oralidade e na performance comunitária. Já nos versos “garganta partida/ repleta de silêncios/ e pássaros vazios” (Ferseck, 2022, p. 34) a autora denuncia a imposição da língua do colonizador, usada como arma de dominação, coerção e esquecimento, mas que se transforma hoje em ferramenta em favor da promoção da cultura dos povos indígenas, uma vez que a língua Macuxi permanece viva e Ferseck faz desse hibridismo linguístico, a “garganta partida”, sua memória subversiva.

Dito isso, adentramos no conceito de “eu-nós”, segundo Dorrico (2018), para compreender a transmutação ocorrida no poema, cuja autoria individual torna-se autoria coletiva, uma voz-práxis estético-literária das minorias pelas minorias, lançando perspectivas contra-hegemônicas capazes de transformar o que antes era um instrumento de imposição e dominação em ferramenta de promoção, afirmação e defesa dos povos indígenas.

É nessa correlação do “eu-nós”, vozes ancestrais que emergem na memória do eu lírico enquanto lembra das cantigas que as mães e avós cantavam, que o conceito de memória comunicativa e memória cultural a partir de Jan Assmann (2016) e Aleida Assmann (2011) fornecem uma abordagem possível para melhor compreensão do poema em questão. A memória comunicativa é baseada na oralidade e na vivência cotidiana sem o suporte de instituições formais ou registros escritos, se mantendo viva por meio das interações sociais e nos relatos transmitidos entre gerações. Entretanto possui um limite temporal de três a quatro gerações antes de ser esquecida ou transformada em memória cultural. Por sua vez, a memória cultural, como já mencionado anteriormente, é institucionalizada e se perpetua por

meio de documentos, lugares, rituais, objetos simbólicos, etc.

Ademais, Assmann (2016) menciona a ideia de “brecha flutuante” (floating gap), conceito de Jan Vansina, que destaca a existência de uma lacuna entre o passado recente e o passado mítico nas sociedades orais, “uma brecha entre a memória geracional informal referente ao passado recente e a memória cultural formal que se refere ao passado remoto, à origem do mundo e à história da tribo” (Assmann, 2016, p. 120), ou seja, a memória comunicativa abarca recordações vinculadas ao passado recente, sendo aquelas experiências que um indivíduo divide com os que compartilham seu tempo e convivência, tal como ocorre no poema onde o eu lírico rememora as canções de ninar com as quais foi ninada, cantando para a sua filha, imprimindo nela a herança que recebeu da sua mãe e das avós, porém, com a canção, lembra, ainda, do passado de violência e opressão a que foram submetidas suas ancestrais.

A literatura indígena tem seu próprio modo de acontecer e surge para recobrar o direito à palavra, seja ela falada ou escrita. A relevância da tradição oral e sua polifonia de vozes performáticas que ultrapassam a ação da voz que sai pela boca e inclui a voz de todo corpo, imprimem na cultura contemporânea a sua marca e fazem uma espécie de preservação da ancestralidade. A inserção da língua Macuxi através de cânticos como o *Marapá* e o *Parixara*, danças e rituais que celebram os espíritos *mawaríes* e a fartura das colheitas, da chegada da caça e da pesca (Fiorotti, 2018), como vemos no poema de Ferseck a partir dos versos “Kuratikî’ye’ ponkon waitupirî/ waitupirî/ waitupirî/waitupirî” (Ferseck, 2022, p.34), acompanhados de tradução nas notas de rodapé, partem ao meio a língua do colonizador porque introduz elementos da língua Macuxi, produzem uma musicalidade no poema a partir das repetições que remetem às danças indígenas, transgredindo assim as fronteiras impostas pela língua padrão, bem como pela literatura canônica ocidental. Essa estratégia estética materializa o que Andrade (2024), fundamentado em Mary Louise Pratt (2014), define como uma “escrita com sotaque”, ou seja, permite ao leitor a experiência de ler em uma língua enquanto escuta em outra, conferindo à página a vibração da performance e da voz indígena.

Diante desse panorama, a palavra “waitupirî” traz consigo uma performatividade, uma marcação interna e ritmada em cada sílaba wai/tu/pi/rî, lembrando a movimentação e as batidas dos pés nas danças e rituais indígenas. Essa palavra, ao mesmo tempo música e símbolo, guarda, de algum modo, a pulsação coletiva dos ritos, a cadência dos corpos, a força da oralidade. No entanto, ao estar fixada no suporte escrito, ela escapa, em parte, da sua condição original de vivência. É aqui que a tensão entre memória comunicativa e memória cultural se explicita: ao mesmo tempo em que o poema tenta preservar a cantiga, ele a desloca

do seu contexto originário, tornando-a artefato. No entanto, apesar da incorporação da oralidade de seu povo em seus poemas, em geral, faz-se necessário pensarmos a escrita de Ferseck como arte poético-política que também pode contestar uma visão essencialista da oralidade como elemento único e exclusivo de sociedades tradicionais, já que sua obra poética reúne hibridismos e manipulações linguísticas.

Ao discutirmos a presença da oralidade nas poéticas indígenas contemporâneas, é fundamental revisitar os estudos de Ana Mafalda Leite (1998), especialmente no contexto das literaturas africanas, intitulado *Oralidades & Escritas nas Literaturas Africanas*. Neste estudo, Leite analisa como, historicamente, a crítica ocidental construiu uma oposição entre oralidade e escrita que se refletiu em concepções reducionistas sobre as produções literárias de povos não europeus. A autora destaca que a oralidade, embora constitua um elemento fundamental nas culturas africanas, não deve ser entendida como uma característica ontológica ou exclusiva desses povos, mas como uma forma de expressão que emerge de contextos históricos, materiais e sociais específicos.

Ademais, Leite afirma que muitos estudiosos europeus, ao tentarem compreender as produções orais africanas, aplicaram sobre elas modelos evolucionistas que associavam a oralidade a formas culturais “primitivas”, enquanto vinculavam escrita à complexidade, à individualidade e ao “progresso” civilizatório. Segundo Leite, isso resultou em interpretações distorcidas e romantizadas, que acabaram por infantilizar a oralidade e colocá-la em posição de inferioridade diante da literatura escrita: “a predominância da oralidade em África é resultante de condições materiais e históricas e não uma resultante da ‘natureza’ africana; mas muitas vezes este facto é confusamente analisado” (Leite, 1998, p. 17). Além disso, a autora ressalta como a dicotomia oral/escrito foi moldada por um imaginário que define a literatura escrita como produto de um sujeito individual e reflexivo, em contraposição à oralidade, vista como manifestação coletiva, simples e espontânea relegando assim a literatura oral o posto de “uma manifestação primária, simples, não sujeita a trabalho reflexivo e um produto de uma comunidade, enquanto a literatura escrita revelava o oposto, final conclusivo de um processo de desenvolvimento: complexa e resultante do trabalho de um só autor” (Leite, 1998, p. 19).

Essa crítica, embora situada no contexto africano, ilumina também os modos como as artes verbais indígenas têm sido tratadas no Brasil, muitas vezes de forma similar, consideradas como uma expressão rudimentar, não literária, em total contraste com a literatura moderna escrita. A partir dessa perspectiva, torna-se evidente que a oralidade não representa uma fase anterior ou menos elaborada da literatura, mas uma forma específica de construir e transmitir saberes, com suas próprias complexidades e potências estéticas. A

literatura indígena contemporânea desafia essa hierarquia ao integrar oralidade e escrita, deslocando a lógica binária e colonial que opõe o “moderno” ao “tradicional”.

Segundo Reis (1992), o sistema literário universal baseia-se na escrita alfabética para excluir a literatura de tradição oral do cânone. Concomitantemente, Janice Thiél destaca o papel essencialista e excludente da literatura para com os textos de autoria indígena, visto que “estabelecer como literários os textos fixados pela escrita significa classificar como não literários os textos de produção oral, [...] poéticas extraocidentais baseiam-se na confluência da litera/oralidade” (Thiél, 2012, p. 37-38), ou seja, erigem-se pela memória, pela tradição cultural ancestral e pela tradição contemporânea.

Em síntese, a literatura indígena destaca-se pela característica que Graça Graúna, em *Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil* (2013), denomina como “literatura de auto-história” ou “literatura de sobrevivência”, uma “variante do épico tecido pela oralidade” (Graúna, 2013, p. 15). A polifonia de vozes andantes manifesta-se em um “eu-nós lírico-político”, que transforma a lírica em relato-denúncia, como aponta Truduá Dorrico (2017), no qual esse coletivo de vozes ecoa lutas políticas e de resistência, mas também transborda arte que celebra a memória e a cultura. Por ser escrita, por meio de autoria individual e coletiva, as escritas indígenas apresentam um profundo caráter estético que convergem para um “nós” enquanto sujeito que narra, constituindo uma autoria híbrida que “se dilui na coletividade” (Thiél, 2012, p. 87), pois cada escritor é porta-voz de um grupo, é contador de histórias seculares, portador do conhecimento que surge e insurge através do “eu-nós”, a fusão do ‘eu’ enquanto sujeito histórico e do ‘nós’ enquanto memória coletiva e mítica de um povo. Logo, no poema “Cheguei à idade em que/ As mulheres cantam” (Ferseck, 2022), o conceito de “eu-nós” se manifesta de forma concreta: a narradora encarna a experiência individual que é, simultaneamente, memória coletiva. A presença de elementos culturais, ritualísticos e do cotidiano funciona como ponte entre o indivíduo e a coletividade, enquanto o canto e o ritmo performam a memória imaterial, tornando a poética um espaço onde passado e presente se entrelaçam. Nesse movimento, a escrita poética se configura como meio de transmissão da memória cultural Macuxi, articulando forma e conteúdo, tradição e contemporaneidade.

Na antiguidade clássica, Platão apresenta a escrita como *Phármakon*, palavra grega que significa, paradoxalmente, veneno e cura. Jacques Derrida, em *A Farmácia de Platão* (1972), apresenta o conceito de *phármakon* como uma metáfora para a memória, utilizando a ambivalência da cura e do veneno para argumentar que a escrita, enquanto suporte externo da memória pode preservar e ameaçar o conhecimento, revelando então que ambas podem ser,

simultaneamente, um instrumento de continuidade cultural e uma ameaça à espontaneidade do lembrar.

Porém, é válido destacar que lembrar e esquecer não são ações intrinsecamente boas ou ruins; seu valor depende do que é recordado ou relegado ao esquecimento. Logo, a ambivalência de cura e veneno pode se tornar evidente quando memórias são manipuladas para fins específicos, transformando-se em ferramentas de poder, pois forjar um esquecimento coletivo que silencia vozes e narrativas e que apaga injustiças históricas faz com que um grupo ou um povo vire refém de qualquer discurso manipulador, já que a memória é também a consciência crítica. Por outro lado, lembrar excessivamente algo doloroso sem ressignificação pode envenenar o presente, cristalizando traumas e até mesmo trazendo à tona um potencial agressivo e vingativo que visa apagar totalmente o passado, de acordo com Assmann (2011).

Conforme aponta Michael Pollak, em *Memória, esquecimento, silêncio* (1989), vivemos em um momento histórico de intensificação da disputa pela memória, onde narrativas divergentes emergem como contraponto a uma memória oficial e hegemônica que realiza “seu trabalho de subversão no silêncio e de maneira quase imperceptível, afloram em momentos de crise em sobressaltos bruscos e exacerbados” (Pollak, 1989, p. 4). Esse fenômeno reflete a luta de grupos historicamente marginalizados por visibilidade e reconhecimento, já que a memória oficial ou nacional tende a abafar ou distorcer as vozes que se opõem ao discurso dominante. Para Pollak, essas memórias de conflito representam não apenas um confronto com o passado, mas também uma reconfiguração das relações de poder no presente porque expõem as tensões entre diferentes formas de lembrar, pois as escolhas sobre o que lembrar ou esquecer definem não apenas identidades, mas revelam que a memória está para além de um espaço dos afetos e das recordações, sendo ainda um campo de disputas políticas e simbólicas.

Diferente da evocação afetiva e familiar presente no poema de Sony Ferseck, Trudruá Dorrico, no poema “Meu nome”, radicaliza a crítica ao apagamento da memória ancestral, evidenciando como a imposição de nomes ocidentais operou como instrumento de silenciamento identitário ao longo dos séculos. Localizado na “Cena 1”, que tem por subtítulo “Produção de nomes europeus”, na obra de *Tempo de Retomada* (2023), o poema “Meu nome” não surge isolado: é precedido por uma série de trechos de documentos históricos e jurídicos, desde a carta de Pero Vaz de Caminha até legislações contemporâneas como o artigo 56 da Lei Federal 14.382/2022, compondo assim uma espécie de linha do tempo da violência simbólica até a conquista da retomada dos nomes indígenas.

O efeito dessa organização é incisivo: ao justapor o poema a leis e normativas, a autora transforma a página em arena discursiva e temporal, onde o passado colonial e o presente jurídico dialogam. Assim, a memória não é apenas matéria afetiva, mas também campo de disputa legal. A poética se inscreve justamente nesse entrelugar onde o nome, enquanto signo, opera tanto como ferida quanto como reivindicação. Vejamos o poema:

Eu tenho um nome que ainda desconheço
 Uma palavra antiga tecida nas fibras de inajá
 Eu tenho um nome pelo qual os deuses me invocam
 Intimamente de dentro escuto chamar
 Eu também tenho um outro nome, que pertence à língua
 e à nação que insiste em me borrar do papel [branco]
 Eles sabem que, ainda borrado, o grafite resiste
 Mesmo apagada, a marca do traço fica,
 não tão invisível, assim como eu
 Escrevo ao longo da vida o nome *exótico* que me foi dado
 Ao modo daqueles que vivem longe de suas atro-cidades
 Assino esse nome muitas vezes, e, embora ele esteja
 nos documentos oficiais, ele não é meu, assim como os
 muitos nomes de nossos montes, montanhas, serras, rios
 e caminhos que foram renomeados por
 - [descendentes de europeus?]

Eu tenho um nome que é a pele do meu corpo
 E cobre a extensão de dentro de fora de mim
 A confissão de quem sou
 O povo ao qual pertenço

Meu nome, eu sinto,
 É da terra
 É um espírito
 Que me invoca à florestania
 (Dorrico, 2023, p. 25-26).

Observamos que Trudruá Dorrico performa, em linguagem poética, um gesto de insurgência contra o apagamento histórico e identitário imposto pelos processos coloniais e jurídicos que nomearam os corpos indígenas a partir de uma lógica externa, eurocêntrica e expropriatória. Como já indicado pelo conjunto de trechos jurídicos que antecede o poema, a autora constrói um espaço textual onde o passado colonial, o presente da resistência e o futuro da retomada se entrelaçam. A disposição do poema após documentos como a carta de Pero Vaz de Caminha e trechos do Diretório dos Índios e do Código Civil cria um atrito entre a norma e o corpo nomeado, entre a letra oficial e a voz poética que reclama o direito de dizer-se. Além disso, o poema “Meu nome” possui uma sofisticação na articulação entre forma, linguagem e política da memória. Ele trabalha habilmente com as dimensões macroestruturais

(divisão em blocos temáticos, uso de paralelismos, intertextualidade com documentos coloniais) e microestruturais (alinhamento versal, rupturas sintáticas, ambivalências lexicais).

Logo no primeiro verso, “Eu tenho um nome que ainda desconheço”, a voz lírica abre a cena do desencontro, enunciando uma cisão entre o nome oficial, imposto, e aquele que permanece subterrâneo, não esquecido, mas ainda não reconhecido. O uso do tempo presente “tenho”, aliado à negação “desconheço”, instaura um campo de tensão identitária, onde o nome verdadeiro não foi perdido, mas encoberto. Essa memória não se apagou: ela pulsa “de dentro”, como afirma o verso “Intimamente de dentro escuto chamar”, invocando a noção de memória comunicativa, nos termos de Jan Assmann (2016), como aquela que resiste nas camadas orais, espirituais, familiares, mesmo sem estar inscrita nos registros oficiais.

Podemos dizer que o poema se organiza em três blocos temáticos sendo eles a cisão e a denúncia histórica, a recusa e a afirmação poética, a retomada e a espiritualidade. Percebemos os temas do primeiro bloco em versos como “Eu também tenho um outro nome, que pertence à língua/ e à nação que insiste em me borrar do papel [branco]” que explicitam a crítica à colonialidade do nome, transformando o papel em metáfora da branquitude e do apagamento. O uso do “grafite” como marca que “resiste”, mesmo após o apagamento, remete à noção de memória subterrânea de Michael Pollak (1989), memória que resiste nos vestígios, nas sombras, nas falhas da tentativa de esquecimento. A escolha de palavras como “atrocidades” (um neologismo que mescla atrocidades e cidades) e o recurso aos colchetes “[descendentes de europeus?]” revelam o uso do poema como instrumento de ironia, de distorção crítica do discurso dominante, ou seja, usa a forma poética moderna, escrita, para um fazer poético-político, que busca um acerto com o passado. Mas a ideia de dar nome é interessante enquanto rito também: seja na cultura Macuxi, seja na cultura ocidental.

Já no bloco que trata da recusa e da afirmação poética, temos a sequência “Escrevo ao longo da vida o nome exótico que me foi dado”, a qual o eu lírico aponta para o estranhamento do nome ocidental que é reiterado em assinaturas e documentos, mas que não pertence à experiência do “eu”. Aqui, o poema encena uma espécie de contraste entre uma memória cultural hostil, ou dita oficial, sendo aquela fixada nos documentos que apaga as identidades indígenas e o movimento de retomada do nome como reconquista da memória.

A última estrofe do poema evoca o processo de retomada e de espiritualidade e inscreve o nome como potência ancestral: “Meu nome, eu sinto,/ É da terra/ É um espírito/ Que me invoca à florestania”, aqui, o nome já não é mais um signo impresso, ele é território, espírito e convocação existencial. A essa altura, a poesia de Dorrico se aproxima também da concepção cosmológica do nome presente em Kaká Werá Jecupé (1998). Segundo ele,

“usamos apelidos como patuás”, pois o nome é algo que protege o espírito e ao afirmar que “Werá Jecupé é meu tom, ou seja, meu espírito nomeado”, o autor mostra como o nome guarda não apenas uma origem, mas uma energia ancestral: “De acordo com esse nome, meu espírito veio do leste (...) essa assinatura registrada na alma me faz algo como neto do Trovão, bisneto de Tupã” (Jecupé, 1998, p. 13). A partir dessa perspectiva, o nome não é só um marcador identitário, ele é um elo espiritual, um chamado sagrado e isso ressoa diretamente nos versos de Dorrico: “Eu tenho um nome pelo qual os deuses me invocam/ Intimamente de dentro escuto chamar”. Essa voz que chama o nome que vem de dentro, tal como o “espírito nomeado” de Jecupé, não é um nome dado, mas revelado, ele pulsa, convoca, protege e pertence. A imagem da “florestania”, conceito político-filosófico que desloca a ideia de “cidadania” para o campo da vivência territorial indígena, marca o retorno do corpo ao seu lugar originário, mediado agora pelo nome ancestral. O poema, portanto, encerra uma espécie de arco que vai do desencontro ao reencontro, da imposição à retomada, transformando a memória em gesto de resistência, mas também em reencantamento.

Portanto, a retomada do nome Trudruá (formiga, em Macuxi) pela autora, antes conhecida como Julie Dorrico, não é apenas um dado biográfico: é um ato performativo que prolonga o poema na vida, ou que faz da vida um poema contínuo. Trata-se de um gesto que transcende o texto e se inscreve no campo político e jurídico: retomar o nome é retomar o direito de dizer-se a partir de outra memória.

Nesse sentido tal retomada do nome ancestral, ao final do poema, não apenas reverte esse processo de apagamento, mas afirma uma memória contra-hegemônica, que emerge da tradição oral, da espiritualidade e do pertencimento coletivo e que, ao ser inscrita poeticamente, passa também a ocupar os espaços da memória cultural, agora como resistência, por isso a inscrição poética do nome indígena no papel pode ser compreendida à luz da noção de memória cultural desenvolvida por Aleida Assmann (2011), para quem a escrita, ao lado de rituais, monumentos e objetos simbólicos, funcione como um espaço de recordação durável, permitindo que determinadas identidades, histórias e sentidos se projetem no tempo. Assmann afirma que a escrita carrega o potencial de “autoeternização”, pois “ao lado da arte verbal do poeta, também a medialidade da escrita toma parte no projeto de eternização” (Assmann, 2011, p. 195), ou seja, oferece um suporte de memória mais seguro e duradouro, capaz de atravessar o tempo e o esquecimento, perpetuando uma espécie de fama enquanto a tradição cultural se mantém. Contrariando a oposição entre escrita e memória formulada por Platão, Bury e Shakespeare argumentam que a escrita, longe de promover o esquecimento, auxilia a memória. Nessa perspectiva, Assmann ressalta a “força memorativa

das letras” também como instrumento da recordação (Assmann, 2011, p. 201), uma vez que interage com a memória e viabiliza diálogos que perpassam gerações.

Em suma, compreende-se que a escrita, ao registrar as narrativas do passado no presente, permite que elas transcendam a barreira das três ou quatro gerações da memória comunicativa e ingressem na memória cultural. No entanto, muitos escritores indígenas buscam encenar o ritmo, a performatividade e o caráter coletivo da oralidade dentro da escrita, criando textos que ultrapassam a mera fixação de modo que continuam promovendo as vivências e experiências comunicáveis de seus antepassados, mesmo em formatos escritos. Dessa forma, conclui-se que a literatura indígena, a partir da tradição da oralidade e da escrita, transforma a memória em arte e potência, como define Aleida Assmann (2011), de modo que essa memória não se limita a olhar para trás, mas segue direcionada para o futuro, para compreender quem são esses povos e que caminhos ainda querem trilhar.

Ao longo desta seção, observamos como as poéticas de Sony Ferseck e Trudruá Dorrico articulam formas distintas, mas complementares, de inscrever a memória ancestral no presente. Em Ferseck, a voz feminina que entoa cantigas de ninar atualiza a memória comunicativa nas redes de afeto entre gerações, mas também transforma a canção oral em escrita poética, borrando a fronteira entre o efêmero da oralidade e a durabilidade do poema. Já em Dorrico, o nome torna-se metáfora do conflito entre memória imposta e memória recuperada. A autora transforma sua poesia em campo de disputa simbólica e jurídica, onde o direito à autonegação se torna também direito à memória e à existência plena. Isso posto, ambas as autoras constroem uma poética que desafia as narrativas hegemônicas oficiais e os dispositivos de esquecimento impostos pelos sistemas coloniais, afirmando a memória não como saudade ou arquivo inerte, mas como gesto que resiste e ressoa.

2 VOZES INSURGENTES: CRÍTICA COLONIAL E PERSPECTIVAS FEMININAS-FEMINISTAS COMO ALIMENTO POÉTICO

Neste capítulo, buscamos identificar e analisar os principais temas que emergem da leitura das obras de Sony Ferseck em *Weiyamî: mulheres que fazem sol* (2022) e Trudruá Dorrico em *Tempo de retomada* (2023). Nesse sentido, cabe observar que a leitura do corpus de investigação revelou um conjunto de recorrências que atravessam suas poéticas, articulando memória, ancestralidade, cosmovisão e corpo, muitas vezes em diálogo com a experiência histórica da colonização. Esses fios temáticos, embora múltiplos, conectam-se em uma teia que ora tensiona, ora entrelaça diferentes dimensões da existência indígena contemporânea, destacando-se assim três núcleos mais recorrentes: o primeiro trata da crítica ao colonialismo, que aparece de modo insistente, seja na denúncia direta das violências históricas e atuais, seja na exposição das feridas coloniais que atravessam os corpos e territórios indígenas. O segundo núcleo é a perspectiva de gênero, mais notadamente, um olhar que se delinea a partir das experiências do ser mulher indígena, Macuxi; o terceiro núcleo temático diz respeito à cosmovisão e à relação com a natureza, no entanto esse último eixo temático será explorado com mais atenção no capítulo seguinte. Desse modo, propõe-se uma análise dos aspectos político-estéticos que atravessam a poesia dessas autoras, com especial atenção às formas como tais temas surgem dentro de suas obras.

Antes de adentrarmos na análise específica das obras já mencionadas, é importante destacar, como a poesia de Ferseck e Dorrico se organiza em torno de temas estruturantes. Entre as obras do corpus, destacam-se inicialmente *Movejo* (2020), de Sony Ferseck, e *Eu sou Macuxi e outras histórias* (2019), de Trudruá Dorrico. Ambos inauguram percursos poéticos que se voltam à afirmação da identidade Macuxi e ao diálogo entre corpo, memória e território, de modo que observar essas duas obras iniciais permite reconhecer como, desde seus primeiros livros, as autoras já elaboram poéticas em que oralidade, ancestralidade e crítica ao colonialismo caminham lado a lado, abrindo caminhos para os desdobramentos que se intensificam em publicações posteriores.

No que se refere a poética de Ferseck, tanto na obra *Movejo*, quanto na obra *Weiyamî: mulheres que fazem sol*, o corpo é poético, mas constantemente atravessado pela dor, por marcas que não são apenas individuais, mas coletivas, cicatrizes que reverberam histórias de silenciamento, violência e persistência. Contudo, enquanto *Movejo* se constrói a partir de uma escrita mais fragmentada e visceral, profundamente atravessada por uma coletividade, sim, mas também, e especialmente por uma subjetividade que oscila entre o íntimo e o abismo

urbano, *Weiyamî* abre espaço para uma escuta muito mais ampla, onde a voz feminina coletiva se inscreve como canto, reza, cura e memória.

Em *Weiyamî*, a resistência se manifesta com força no protagonismo feminino, uma escolha que, segundo a autora, parte da urgência diante da realidade violenta vivida por muitas mulheres em Roraima. Em entrevista concedida ao G1 Roraima (2023), Ferseck relata que sua escrita se tornou resposta e denúncia, sobretudo ao se deparar com dados alarmantes que colocavam seu estado no topo das estatísticas de feminicídio no país (Silva; Rodrigues, 2025, p. 2). Logo, sua obra não apenas nomeia a dor, mas a transforma em fala, palavra de cura, de mulheres que, como ela escreve, fazem sol e que, apesar das violências múltiplas, reconstroem, por meio da arte, formas de resistir, insistir e existir. Há, portanto, nesse processo, uma dimensão trágica, mas também profundamente vital: uma poética que se ergue do fundo da ferida como um corpo que se recusa a ser silenciado.

Já na obra de Trudruá Dorrico, *Eu sou Macuxi e outras histórias* (2019), o eixo central é o da identidade, que, enquanto tema, explora a vivência indígena em contextos urbanos ou de deslocamento, mas que, enquanto forma, se realiza na escrita, articulando tradição e modernidade, oralidade e poesia escrita, dando concretude à experiência identitária nos poemas. Assim sendo, os poemas trazem personagens que circulam entre mundos, entre línguas, entre culturas, sem que isso implique em perda, mas sim em tensão criativa. Em *Eu sou Macuxi*, Dorrico inicia o processo de rompimento com o estereótipo da indígena “preservada” no tempo e na mata, mostrando que a existência indígena também se dá no concreto da cidade, nas escolas, nas ruas, nas redes e, sobretudo, na literatura. Esse rompimento se mostrará muito mais potente e maturado em *Tempo de retomada* (2023), obra na qual a relação entre o sujeito indígena, identidade e espaço urbano se apresenta de forma ainda mais marcada.

Há entre as duas obras, um fio que costura oralidade, espiritualidade e crítica à colonialidade, mas o que antes era afirmação de origem agora se alarga em enfrentamentos, reivindicações e ato de reexistência. A literatura, nesse sentido, além de narrar o que foi encoberto pela história, projeta caminhos de permanência, de resistência e de cura, compondo uma poética que se recusa à clausura da dor da ferida colonial (Fontaine; Béchard, 2020), abrindo-se, assim, para as lutas e o porvir coletivo.

Dessa forma, a poesia de Trudruá Dorrico, em *Tempo de Retomada* se ancora na ancestralidade, mas não se fecha no passado; ela projeta um tempo porvir onde a terra e o corpo possam, enfim, deixar de sangrar. A escrita, nesse contexto, é cura e confronto e, em ambas as autoras, a poesia emerge como espaço ritualístico e político, em que escrever é tanto

lembrar quanto criar futuro, é tanto cura quanto enfrentamento. Portanto, nas seções a seguir, analisaremos as formas pelas quais temas como colonialismo, gênero e protagonismo feminino se imbricam nas poéticas de Ferseck e Dorrico, revelando a potência estético-política dessa produção literária como ato de reexistência e retomada.

Deter-nos-emos nas duas obras centrais deste estudo, a saber, *Weiyamî: mulheres que fazem sol* (2022), de Sony Ferseck, e *Tempo de retomada* (2023), de Trudruá Dorrico. A escolha se justifica por serem obras em que se adensam as temáticas do protagonismo feminino indígena e da crítica ao colonialismo, temas que se entrelaçam à cosmovisão Macuxi e às relações entre corpo, memória e território. É nesse cruzamento que a poética dessas autoras parece revelar sua potência político-estética ao iluminar, denunciar e, sobretudo, reafirmar a continuidade das lutas. Nesse sentido, ao dar corpo e voz à experiência feminina indígena, as autoras constroem uma poética que é, ao mesmo tempo, gesto de memória e de insurgência. Suas escritas não se furtam ao confronto; ao contrário, elaboram uma denúncia da ferida colonial e dos novos imperialismos no mundo contemporâneo, ao passo que convocam a ancestralidade como força de continuidade e criação. Ademais, suas poéticas ressoam experiências coletivas, territórios afetivos e a permanência de saberes ancestrais por meio da palavra escrita. De tal modo, compreendemos que Sony Ferseck e Trudruá Dorrico se afirmam como fortes representantes da literatura indígena Macuxi e porta-vozes da memória cultural (Assmann, 2011) no Norte e na cena literária brasileira.

2.1 Ferida colonial: o poema como denúncia e cicatrização

O debate sobre colonização, segundo Memmi (2024), evidencia que o racismo foi estruturante nas relações em todos os processos coloniais. Por sua vez, Ramón Grosfoguel (2012) reforça que esse racismo atua como princípio organizador das hierarquias do “sistema-mundo”, configurando relações de poder que se mantêm muito além do período colonial. Diante desse contexto, negros e indígenas foram historicamente invisibilizados não apenas pela ausência de suas vozes, mas pela forma como foram representados a partir de uma ótica eurocentrada, que consolidou a branquitude como norma e apagou outras formas de existência. Pensadores como Ailton Krenak (2012) têm apontado que tal apagamento se estende às narrativas históricas, que privilegiam uma versão homogênea da História do Brasil, omitindo a memória de cada povo indígena, enquanto no campo literário tais exclusões tornam-se ainda mais visíveis quando revisitamos a crítica a partir de uma leitura em contraponto (Said, 2011), isto é, que considere não apenas os discursos dominantes, mas

também as vozes marginalizadas. Se, por um lado, a literatura canônica ocidental serviu como instrumento de homogeneização e apagamento das culturas colonizadas, por outro, a literatura indígena contemporânea vem reescrevendo as narrativas históricas, desestabilizando estereótipos e abrindo espaço para a multiplicidade de vozes e experiências.

Elena Brugioni aponta para o texto literário como um lugar de representações e teorizações, visto que as literaturas pós-coloniais impõem problemas novos como o de repensar as tradições literárias a partir de debates que questionam cânones culturais, históricos e literários estabelecidos juntamente com o discurso hegemônico que o acompanha. Esse ponto de vista permite explorar as sobreposições e tensões que marcam as construções discursivas oriundas do colonialismo, em que tal proposta revela uma atitude de desconstrução e reposicionamento, buscando iluminar dinâmicas interculturais e dar voz a narrativas que desafiam as hierarquias eurocêntricas. Sendo assim, é fundamental pensar as escritas dissidentes, aquelas advindas dos países histórica e culturalmente marcados pelas dinâmicas coloniais e imperialistas, a partir de temáticas transversais que atravessam as fronteiras de um nacionalismo formativo. Contudo, isso não invalida uma contextualização do autor ou autora, nesse caso, indígenas, mas permite olhares a certa distância para tratar de perspectivas diversas como a dos conflitos por territórios, a da memória como lugar de pertencimento, a das identidades que não correspondem ao discurso de identidade nacional singular, entre outras questões.

Nesse sentido, para entendermos a abordagem da realidade social que cerca os sujeitos indígenas e a literatura por eles produzida, é importante dialogarmos com a proposta de Edward Said (2011), para quem a narrativa exerceu papel crucial no imperialismo, pois moldou o pensamento e a visão sobre as culturas consideradas inferiores, seja ao produzir histórias que sustentaram a expansão colonial, seja ao silenciar outras vozes. Na concepção de Said, o ato de narrar evoca poder, pois “as histórias estão no cerne daquilo que dizem os exploradores e os romancistas acerca das regiões estranhas do mundo [...] o poder de narrar, ou de impedir que se formem e surjam outras narrativas é muito importante para a cultura do imperialismo” (Said, 2011, p. 11). Logo, compreende-se que a literatura canônica brasileira foi decisiva para a construção e perpetuação de imagens estereotipadas, racistas e românticas do sujeito indígena.

Paralelo a isso, David Treece (2008) analisa que o indianismo romântico na literatura está para além de uma estética literária, sendo parte de um projeto político-cultural de construção identitária da nova nação que se ergue, estruturando-se a partir de um duplo movimento profundamente paradoxal: ao mesmo tempo em que elege o indígena como

símbolo fundador da identidade nacional, o faz à custa da negação de sua alteridade histórica e cultural. A construção dessa figura idealizada apoia-se, entre outros elementos, na noção do indígena como uma “tábua rasa”, isto é, como sujeito culturalmente disponível à inscrição dos valores da civilização europeia, “como habitante de um paraíso edênico, pré-cultural por implicação” (Treece, 2008, p. 37). Contudo, não era qualquer indígena que se tornaria símbolo nacional, mas aquele cuja diferença foi previamente domesticada, tornando-o compatível com as exigências do projeto nacional. Nesse processo, estabelece-se então uma divisão significativa entre o indígena integrável, frequentemente representado pela figura do tupi aculturado e aquele que resiste à assimilação, associado à imagem do “tapuia” como selvagem intratável, o “inocente nu e edênico foi transformado em um monstro bestial e satânico” (Treece, 2008, p. 36).

Tal operação simbólica não apenas legitima o projeto de integração nacional, mas também encobre os processos concretos de desintegração social e cultural vividos pelos povos indígenas, frequentemente descritos na literatura e nos relatos da época por meio de uma linguagem marcadamente racista e desumanizante. Ao mesmo tempo, a recorrente tematização da dispersão e do desaparecimento dessas populações produz um efeito de nostalgia que contribui para fixar o indígena no passado, como figura em vias de extinção. Desse modo, o indianismo não se limitou a representar o indígena, mas participou ativamente da construção de um imaginário nacional que o incorpora simbolicamente enquanto o apaga como sujeito histórico.

Frente a isso, as escritas dissidentes, advindas de países marcados pelo ferrete do imperialismo, passaram a configurar-se como contranarrativas, como nos aponta a pesquisadora Janice Thiél (2012), revisando criticamente a história imposta pelo Ocidente, desconstruindo juízos fixos e estereótipos. Tais narrativas não visam apagar o passado, mas expor aquilo que foi encoberto por muito tempo, trazendo à luz experiências marginalizadas ao revelar as tensões entre colonizador e colonizado. Entende-se, portanto, que o fazer poético de autoria indígena é um modo de demarcar territórios, sejam eles na terra ou no corpo, expandindo a compreensão cultural, reafirmando a diversidade de vozes e experiências que estão diretamente atravessadas pela interação com a cultura ocidental, resultando em um multiculturalismo (Hall, 2003) complexo, dinâmico e fluido. Na perspectiva de Hall, as culturas estão sempre em transformação, sendo influenciadas por fatores históricos e sociais em que o reconhecimento da diversidade deve ir além da simples coexistência para questionar as estruturas de poder subjacentes.

Através da lente Pós-Colonial, Homi Bhabha (1998) desafia a visão simplista que

divide o mundo entre o Terceiro Mundo e o Primeiro Mundo, defendendo que essa dicotomia ignora as complexas interações culturais pós-coloniais. Ele introduz o conceito de “terceiro espaço”, onde identidades híbridas emergem das trocas culturais, rompendo com as narrativas de resistência ou dominação absoluta. Em vez de ver as culturas como opostas ou fixas, Bhabha propõe uma visão mais fluida e plural, onde a transformação cultural acontece por meio da negociação contínua entre diferentes histórias e identidades.

Ademais, retomando o que diz respeito ao confronto das narrativas unívocas ocidentais, Dorrico (2017) corrobora que a literatura indígena rompe com essas narrativas e se afirma como “escrita-política vivente”, em que a memória convoca as lutas de um povo historicamente silenciado, já que o tecer literário indígena “tem na ancestralidade a matéria para expressão e na violência histórica a matéria para resistência” (Dorrico, 2017, p. 2), ou seja, essa poética, enraizada na ancestralidade e atravessada pela violência colonial, resiste ao transformar-se em voz coletiva, ou o que a autora chama de “eu-nós”, capaz de recontar a história, desfazer estereótipos e reivindicar novos modos de olhar e pensar.

Dado o exposto, na poesia de Sony Ferseck e Trudruá Dorrico, os traumas históricos da colonização não são apenas tema, mas voz que transforma a dor em palavra e ao reinscreverem essa voz indígena como experiência presente, as poetisas rompem com a lógica que historicamente relegou o indígena ao passado simbólico. A presença do colonialismo e seus desdobramentos como marca constitutiva da experiência indígena no Brasil é um dos elementos centrais, logo, seus versos expõem, de diferentes formas, as continuidades da violência colonial, revelando as feridas históricas abertas pelo processo de invasão, expropriação territorial, apagamento cultural e violência epistêmica. Portanto, mais do que tematizar o colonialismo, os poemas operam como dispositivos de denúncia e resistência, reativando a memória coletiva e atualizando formas de enfrentamento e de compreensão do trauma histórico.

Ao assumirem a voz de uma coletividade silenciada, Ferseck e Dorrico articulam a escrita poética a uma postura política que confronta e questiona os efeitos persistentes da colonização, os quais sustentam todo um sistema de dominação que não se encerra com a independência formal dos Estados colonizados. Logo, se a ferida colonial continua aberta (Fontaine; Béchar, 2020), é a literatura que se oferece aqui como espaço para encará-la e convertê-la em linguagem poética. Desse modo, vemos no poema intitulado “Feridas”, de Trudruá Dorrico, o estabelecimento, desde o título, de uma imagem de lesão persistente, cuja natureza é mais simbólica e histórica do que meramente física.

No verso que abre o texto, “Meu irmão tem feridas antigas” (Dorrico, 2023, p. 59) há um sujeito concreto, individual, mas também figura a coletividade Macuxi, atravessada por marcas antigas que, como reconhece a voz poética, são igualmente suas: “elas também são minhas”. A dimensão coletiva do trauma emerge e dialoga com a noção de ferida colonial desenvolvida por Fontaine e Béchard (2020), que designa não apenas os danos físicos e materiais provocados pelo colonialismo, mas as cicatrizes emocionais, culturais e espirituais que permanecem abertas, transmitindo-se entre gerações, ou seja, o trauma colonial manifesta-se como experiência compartilhada, deslocando o eixo do “eu” para um “nós” ferido, o que sustenta a leitura do poema como enunciação coletiva. A ferida, apresentada como crônica e recidiva, estrutura a temporalidade do texto já que há tratamento, mas não há alta. Além do mais, esse regime de repetição de “recomeçar o tratamento/ mais uma vez” (Dorrico, 2023, p.60), indica que a colonialidade não é evento pretérito, mas condição persistente e presente.

Ademais, a constatação de que “ainda dizem que não temos direito ao amor”, no primeiro verso da segunda estrofe, evidencia aquilo que Albert Memmi (2024) descreve como a recusa sistemática dos direitos do colonizado, o rebaixamento de sua humanidade a um estatuto de subalternidade, de “subumanidade” (p. 28). Aqui, a desqualificação não se dá apenas no plano econômico ou político, mas se infiltra no mais íntimo, corroendo o afeto e a autoestima, até consumir “por dentro do corpo” (Dorrico, 2023, p. 59), de modo que se converte em uma espécie de sintoma onde esse corpo passa a ser o lugar da violência histórica. É nesse ponto que a dimensão da violência, segundo Fanon (2022), inscreve-se como linguagem, já que a dor expressa no poema não é mero relato passivo, mas uma forma de insurgência discursiva em que Dorrico apropria-se da palavra para recontar a experiência do colonizado a partir de dentro, recusando assim a narrativa hegemônica.

Ao longo do poema, o gesto de “recomeçar o tratamento/ mais uma vez e mais uma vez” transforma-se em metáfora do enfrentamento contínuo contra os efeitos da colonialidade. Não há aqui, talvez, a pretensão de uma cura definitiva, mas o reconhecimento de que a cicatriz sempre inflama, pois “As feridas estão abertas”, vulneráveis “ao sinal de qualquer palavra venenosa”. Essa vulnerabilidade não se apresenta como fraqueza, mas como denúncia, pois nomear a dor é já um ato político e o tom afrontoso, por vezes enraivecido e ressentido que atravessa os versos não é um efeito estético isolado, mas expressão dessa violência transformada em linguagem. Trata-se, portanto, de uma militância que busca na poesia, sobretudo, um lugar de afetos, mas é também uma militância que se constrói como reflexo da própria violência colonial, funcionando como seu espelho invertido. Ora, se a

colonização impôs o silenciamento e a desumanização, a voz poética responde com a linguagem da revolução, onde o não dito, o ódio reprimido encontra espaço para ecoar e nesse sentido a poesia se aproxima do que Fanon compreende como violência reparadora por meio da linguagem: “transformar em linguagem parte do trauma e do horror do colonialismo. Dizer o inefável” (Fanon, 2022, p. 17), mas também instaurar um movimento de reparação, que, se não é capaz de apagar a violência, pode, ao menos, promover a cicatrização de certas feridas, mas jamais torná-las invisíveis, pois a experiência colonial, inscrita na memória coletiva, não se deixa esquecer.

Assim sendo, o mundo colonial, sustentado pela imposição agressiva dos valores brancos, só pode ser desmantelado por uma violência equivalente, agora voltada contra esses mesmos valores, todavia na dialética fanoniana a violência não é a síntese, mas parte da etapa de revolta para a construção de uma nova humanidade que não imite a Europa. Não à toa, o teórico descreve que, no processo de descolonização, a massa colonizada desdenha tais valores, pois compreende que “o colonialismo não cede senão como uma faca na garganta” (Fanon, 2022, p. 57). Assim, a violência torna-se não apenas resposta, mas linguagem, um gesto de escárnio e de recusa que afirma a dignidade negada ao colonizado. Nesse sentido, os poemas de Trudruá Dorrico dialogam intensamente com esse horizonte. Mais do que uma semelhança com Frantz Fanon, ainda que se possa supor a leitura de seus textos, trata-se de uma inscrição existencial: como mulher indígena, vivendo sob os efeitos da colonialidade e da neocolonização, a poeta exprime a raiva, o ressentimento e a insurgência que emergem como linguagem de enfrentamento. Em seus versos, a violência não é ornamental, mas militância discursiva, força de deslocamento, gesto que intenta o desmoronamento do mundo colonial e a raiva expressa não é descontrole, mas estratégia política, talvez pedagógica, já que se trata de uma raiva medida e também irônica, canalizada poeticamente para marcar enfrentamento e resistência.

Quando refletimos sobre a experiência histórica do corpo colonizado sempre em estado de alerta, sob tensão, contraído e reprimido, enxergamos nos poemas de Dorrico esse corpo transformado em imagem poética. Tal representação dialoga com a observação de Fanon de que “os sonhos do nativo são sonhos musculares, sonhos de ação, sonhos agressivos” (2022, p. 48). Nesse contexto, a autora denuncia a violência praticada contra esse corpo utilizando a poesia como estratégia, como forma de resistência e desejo revolucionário, pois “escrever é abrir um caminho, é uma luta a ser conquistada” (Fontaine, 2015, p. 24)³,

³ Tradução nossa do original: “Écrire est une route à ouvrir, un combat à gagner”

convocando então o leitor a reconhecer que é tempo de retomada e de afirmação coletiva.

Em paralelo, o poema “Feridas” também evidencia uma espécie de exaustão física e emocional da luta constante, tema recorrente nas obras de Dorrico, porém essa exaustão é ainda mais evidente no poema de nome “Só um pouco de raiva para não assustar você”. Vejamos o poema na íntegra:

Se falo exclusivamente da luta, fico exausta;
Se falo de estudo ou arte, como se não existisse
uma guerra diária, Sinto o impacto de evitar a nossa
reivindicação por direitos.

Eu não nasci pra ter ódio do mundo que destruiu nossa
autonomia?

Eu não nasci como um projeto coletivo de sobrevivência?
Você não acha absurdo eu usar a palavra so-bre-vi-vên-cia?

Eu tenho memória
De quem fomos e de quem poderíamos ter sido
- e, ainda assim, de quem ainda somos.
O meu abismo transcende a fronteira do seu corpo
Mas eu mostro só um pouquinho da minha raiva
pra não assustar você
Só que isso não quer dizer que eu não saiba quem sou.
E-u-s-o-u-d-a-l-u-t-a.
(Dorrico, 2023, p. 49).

No poema “Só um pouco de raiva para não assustar você”, Dorrico dá voz à experiência de esgotamento do corpo e da mente diante da luta cotidiana, marcada por palavras como “luta”, “exausta”, “reivindicação” e “direitos”, as quais evidenciam a pressão contínua sobre corpos e identidades que vivem sob regimes de neocolonialismo. O poema articula ainda com a ideia de ferida colonial e sobrevivência, expondo a dor acumulada e a necessidade de resistir, canalizando assim uma agressividade para afirmar presença, denunciar injustiças e reivindicar direitos, tornando a violência simbólica do poema parte da estratégia de enfrentamento da colonialidade. Percebemos, assim, a evocação a fadiga de uma existência atravessada pela luta diária, como vemos logo nos versos iniciais: “Se falo exclusivamente da luta, fico exausta;/ Se falo de estudo ou arte, como se não existisse uma guerra diária/ Sinto o impacto de evitar a nossa/ reivindicação por direitos”, indicando assim a relação entre violência histórica e linguagem como forma de ação. Nesse sentido, tanto Albert Memmi (2024) quanto Frantz Fanon (2022) observam que o colonizado é sistematicamente privado de direitos e submetido à subumanidade, e o poema de Dorrico traduz exatamente essa experiência em tensão, exaustão e alerta permanentes, transformando o corpo cansado e as

feridas abertas em poesia manifesto, na tentativa de traduzir o trauma em ação simbólica. Como assinalam Fontaine e Béchard (2020), a violência colonial gera feridas que apenas a retomada da palavra e a escrita como prática de resistência podem, parcialmente, tratar. Trudruá Dorrico também teoriza sobre essa retomada da palavra pelos povos indígenas enquanto arma fundante que permite:

a politização direta, radical, inclusiva e participativa de nossa sociedade, de suas instituições, de seus sujeitos sociopolíticos, de suas relações, de suas práticas e de seus valores, refundando, reconstruindo a história de nossa sociedade a partir da participação dessas vítimas silenciadas, invisibilizadas e privatizadas por nossa história oficial. Aqui a literatura indígena enquanto voz-*práxis* ativista, militante e engajada, torna-se carnal, pungente e vinculada, política e politizante, assumindo exatamente esse engajamento (Dorrico et al., 2018, p. 317).

É assim que a poesia de Dorrico se move: projeta a poesia no campo do político explícito, já que não é só lírica, mas também manifesto. Aqui entra a noção de literatura engajada indígena: a voz poética não dissocia o estético do político e busca por cura e reafirmação quando torna evidente o esforço de sobrevivência do corpo e da memória diante de tais violências históricas.

Além disso, o poema evoca abismo e memória, ao mencionar “Eu tenho memória/ De quem fomos e de quem poderíamos ter sido”, indicando tanto o peso do passado quanto o esforço de retomar o tempo da ancestralidade. O abismo sugere a distância entre a opressão vivida e o futuro desejado, em que a memória atua como instrumento de reinvenção, permitindo à voz indígena recuperar e reinscrever sua própria história. Nesse movimento de reinscrição, manifesta-se a “auto-história”, conceito elaborado por Graça Graúna em *Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil* (2013), que marca a passagem do autor indígena da condição de objeto da literatura indianista para o protagonismo de sujeito, guardião de memórias e criador de narrativas. Essa escrita, que imprime com urucum e jenipapo palavras ancestrais, constitui uma literatura-assinatura de milhares de povos indígenas se insurgindo contra séculos de silenciamento, subvertendo e transformando a escrita do branco, antiga arma de imposição e coerção, em uma ferramenta em prol da recuperação das próprias narrativas. Trata-se, portanto, de uma poética política, muitas vezes autobiográfica, que subverte padrões ocidentais e que se erige como uma ameaça ao *status quo*, ao passo que afirma sua identidade e singularidade.

Retornando ao poema, a raiva, como vimos, emerge como estratégia política. Dado isso, nos versos “Eu não nasci pra ter ódio do mundo que destruiu nossa/ autonomia?”

(Dorrigo, 2023, p. 49), a voz poética aproxima-se do que Memmi define como “retrato do colonizado” e os efeitos devastadores da colonização, pois a pergunta da voz lírica é retórica e a ironia carrega o ressentimento da injustiça histórica diante da destruição da liberdade e autonomia, fazendo emergir o ódio, uma consequência inevitável e que, portanto, diante de tal angústia, “a revolta é a única saída” (Memmi, 2024, p. 169). Logo, na poética de Trudruá Dorrigo, tal agressividade é acompanhada de certa ironia, e o verso “Só um pouco de raiva pra não assustar você” é quase uma cutucada no leitor, torna-se recurso de enfrentamento da colonialidade, de afirmação de direito, ato de reinscrição e reinvenção da própria existência.

Mais adiante, no potente verso “O meu abismo transcende a fronteira do seu corpo”, o eu poético indica que a dor enunciada não se esgota na relação imediata com o interlocutor, pois “abismo” nomeia uma falta histórica e coletiva, nomeia trauma, violência e memória herdada, enquanto “fronteira do seu corpo” figura o limite do vínculo intersubjetivo, isto é, o eu poético carrega uma dor histórica, coletiva e existencial que não pode ser contida nem curada apenas no contato com o outro. Ao invés de ser uma ferida “do casal”, “do amor” ou “do afeto”, o abismo é maior, é um vazio que fala de colonialismo, violência, memória de sangue, solidão. Assim, ao afirmar que o abismo “transcende” esse limite, o poema recusa a ideia de que o afeto privado seja suficiente para curá-lo e desloca a experiência para um plano político-histórico: trata-se de uma ferida colonial que se torna uma convocação à memória, à responsabilidade coletiva. E a cura, se houver, não virá da presença do “você” apenas, mas da palavra que dá voz e vez.

Por fim, a afirmação final do poema, “E-u-s-o-u-d-a-l-u-t-a”, articulada pela quebra gráfica, ritmo e ênfase, revela a inscrição do eu poético na militância, assumindo-se como “voz-práxis e obra-práxis das minorias pelas minorias, das vítimas pelas vítimas, dos oprimidos pelos oprimidos” (Dorrigo et al., 2018, p. 317). Esse “eu” se dissolve em “nós”, consolidando sua identidade como parte de um projeto compartilhado de resistência. No entanto, o poema não apenas narra experiências de dor e apagamento, mas se constitui como espaço de reconstrução, de retomada de autonomia e de afirmação da presença indígena diante das feridas coloniais.

Do modo análogo, no conjunto poético de Sony Ferseck, a ferida colonial também se revela aberta e profunda, atravessando corpos, vozes e territórios, embora sua denúncia aconteça de modo distinto de como faz Dorrigo, já que Ferseck utiliza como ferramenta estética o plano espiritual, os deuses, os ancestrais, os mitos e toda a comunidade para verbalizar, por meio de *tarens*, *erens* e *pantons*, suas dores e reivindicações. Sua escrita convoca memórias ancestrais e as tensiona frente às marcas da colonização, expondo como a

violência histórica ainda se projeta sobre o presente. A poeta faz da palavra uma forma de resistência, em que a oralidade ressoada na escrita denuncia a continuidade das opressões coloniais, mas também afirma a vitalidade das cosmologias e da coletividade Macuxi através da memória cultural, artefatos, símbolos e da língua de seu povo. É assim que a temática do colonialismo atravessa o poema “Vinda”, costurando a dimensão estética, política e espiritual da poesia com a ideia de palavra como arma e pertencimento coletivo que a escritora indígena canadense, Natasha Kanapé Fontaine, trabalha em seu texto *Ma parole rouge sang* (2015). Vejamos antes o poema “vinda” de Sony Ferseck:

Em tempo
 Se a tempo Ela vier,
 Me alcançará em foices
 De domingo e óculos de grau.
 Não farei choramingos,
 Nem últimos pedidos.
 Dar-lhe-ei meus melhores dentes
 E as despes do destino,
 Então a contento a direi:
 - Já vem Lá, parente?
 E prosearemos pelo resto
 Do tempo como duas penitentes.
 (Ferseck, 2022, p. 49).

No poema, observamos a articulação entre tempo, memória e convocação da ancestralidade, que se expressa de maneira potente na ação de esperar e reconhecer a outra versão de si que vem chegando à luz da consciência, presente nos versos “Se a tempo Ela vier,/ Me alcançará em foices/ De domingo e óculos de grau”. Nesses versos, o poema encena a chegada de uma presença fundamental: “Ela” que vem, a “parente”, a consciência das raízes, a identidade Macuxi revelada, a ancestralidade que rompe o cotidiano e se impõe mesmo em um “domingo”, dia marcado pela tradição cristã. “Ela” vem para reordenar tempo, corpo e visão. “Ela”, a ancestralidade, ao vir no dia do Senhor, marcado pelo descanso, pelo culto e rituais cristãos, chega subvertendo e se impondo dentro da lógica colonial ocidental e cristã, deslocando-a, ferindo com golpes profundos, mas ao mesmo tempo abrindo caminhos para reconfigurar o sentido do existir. Dessa forma, a expressão “em foices/ De domingo” articula dois regimes simbólicos em tensão: a foice, ambivalente entre trabalho/colheita e corte/ferida, e o domingo, dia do repouso e da liturgia cristã, marca do tempo colonial que disciplinou ritmos e crenças. Assim sendo, as raízes ancestrais, ao chegar num domingo, atravessa esse calendário normativo ocidental, interrompe a paz aparente e reabre a história, mas o encontro não é suave, é um gesto que, como “foice”, fere e abre caminhos ao mesmo

tempo, é corte que limpa, mas também cicatriz que deixa marcada essa nova “cara” que passa a convocar à lembrança o peso de uma história que rasga, mas que também pode curar.

Ao nos debruçarmos sobre o segundo verso, “Se a tempo Ela vier”, percebe-se a expectativa e o diálogo do eu lírico com uma nova versão de si, marcada pela consciência da ancestralidade e pelo entrelaçamento de vozes coletivas. Este verso evoca a presença dos ancestrais e da comunidade, remetendo à poética oral Macuxi.

Nessa conjuntura, a língua deixa de ser um instrumento neutro de comunicação para se constituir como campo de disputa. Isso entra em consonância com a premissa de Natasha Kanapé Fontaine, que se afirma como instrumento da palavra, subvertendo a língua colonizadora para transformá-la em arma de reconstrução e memória de seu povo:

Roubaram teu corpo. Roubaram tua língua e teus sonhos. E, para não te perder, fizeste a aposta de escrever. Escrever em crioulo. Escrever em francês, para te recompor. Para retomar tua memória e tua história (...) Serei o instrumento da palavra. Recebo um dom que não me pertence. Eu não me pertenço. Pertencço à palavra dita e cantada, pertenço às línguas que serão ditas e cantadas. A língua francesa será minha arma de reconstrução massiva.

Minha palavra terá a cor do meu sangue (Fontaine, 2015, p.24-25)⁴.

A “palavra vermelho sangue” de Natasha Kanapé Fontaine carrega densidade histórica e simbólica. A cor “vermelho sangue” parece evocar o sangue derramado dos povos indígenas e afrodescendentes ao longo da colonização e dos processos de neocolonização nas Américas, tornando-se símbolo da violência colonial, ao passo que a escolha do termo evidencia raiva, dor e indignação, essa raiva não é gratuita, já que ela se torna linguagem, instrumento de resistência e reparação, assim como propõe Fanon, a fim de transformar a violência histórica em uma forma de expressão política, pois como bem afirma o autor, o colonialismo “é a violência em estado puro, e só se curvará diante de uma violência ainda maior” (2022, p. 58). Portanto, na afirmação “Minha palavra terá a cor do meu sangue”, Fontaine escancara a ferida colonial ainda aberta, no entanto, essa cor e força que carrega tal expressão são também sinal de esperança, demarcação e resistência, articulando memória, trauma e ação política. Desse modo, a fala/poesia é instrumento de reconstrução, de afirmação e tanto Ferseck quanto Kanapé Fontaine escrevem e inscrevem, com palavras da cor do sangue, da cor da luta, o eu poético em algo maior, que transcende a voz individual.

⁴ Tradução nossa do original: “On a volé ton corps. On a volé ta langue et tes rêves. Et pour ne pas te perdre, tu as fait le pari d’écrire. Écrire en créole. Écrire en français pour te ressaisir. Pour reprendre ta mémoire et ton histoire. La langue française sera mon arme de reconstruction massive. Ma parole aura la couleur de mon sang”.

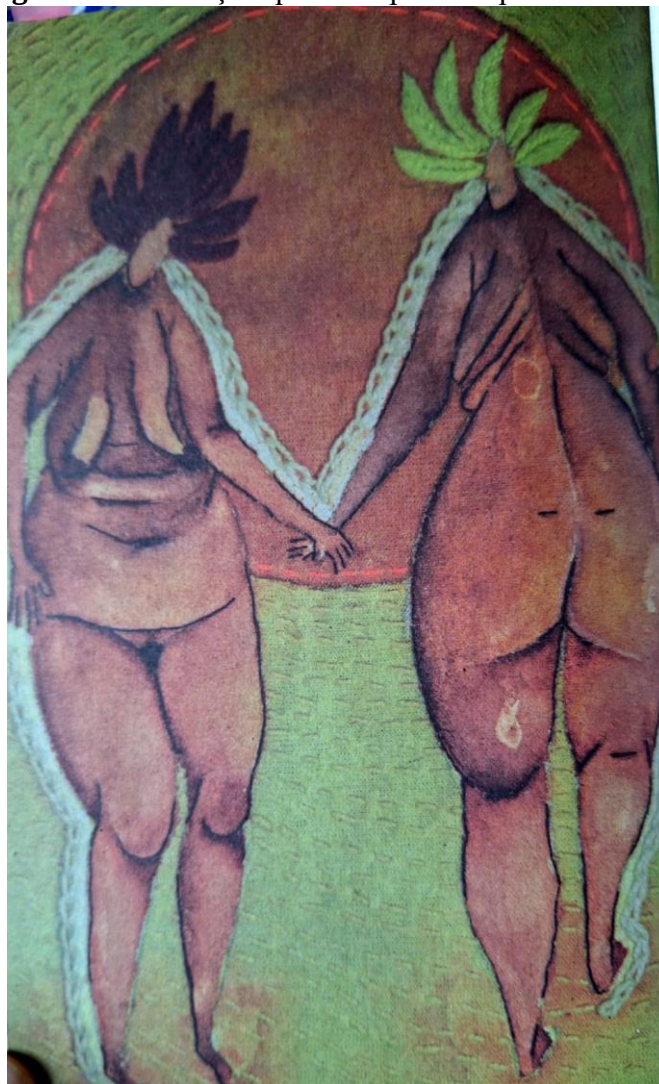
Em paralelo à simbologia da “foice”, os “óculos de grau” deslocam o campo imagético para a nitidez e o conhecimento, pois se trata da correção do olhar sobre si e, simultaneamente, a afirmação de um lugar intelectual, da mulher indígena poeta, professora doutora, que vê, lê e reflete criticamente contra a cegueira imposta pela colonialidade. Já no que diz respeito ao fato de que o eu poético não fará “choramingos” e “últimos pedidos” (Ferseck, 2022, p. 49), vemos a explícita adesão consciente da virada identitária, dado que o eu poético não negocia despedidas. Ele, na verdade, atende ao chamado dando-lhe os seus “melhores dentes”, gesto ambíguo que pode significar tanto a oferta do melhor sorriso quanto a lembrança de um sorriso violentado pela história, dentes como força e também como metonímia de perdas. Adiante, o verso “As despes do destino” parece nos comunicar o custo dessa escolha, em que assumir-se mulher indígena num país que persiste em práticas neocoloniais implica pagar, renunciar, enfrentar. Contudo, o movimento é afirmativo: “A contento a direi:/ — Já vem lá, parente?”, transformando com isso a espera em convocação, mas também num convite à comunicação intergeracional e ao diálogo entre mundos e tempos, conectando-se diretamente à poética oral Macuxi definida por Fiorotti (2018) e à dimensão espiritual típico dos poemas de Ferseck. Considerando o exposto, os versos “Dar-lhe-ei meus melhores dentes/ E as despes do destino” configuram formas ritualizadas de enfrentar o trauma e a ferida colonial, remetendo a um gesto que também pode ser enxergado como sacrifício, gesto de enfrentamento das feridas históricas e pessoais decorrentes da colonização, transformando, portanto, a dor em palavra e a memória em resistência.

Já no fecho “E prosearemos pelo resto/ Do tempo como duas penitentes”, os versos assumem uma profundidade quase inesgotável porque abrem duas possibilidades ricas de abordagem: por um lado, há a imagem de duas vozes que conversam entre si, o encontro da voz poética com suas ancestrais em um momento de partilha das dores, dos silêncios e das resistências, como se isso ocorresse em múltiplos planos, no físico, no espiritual e no simbólico. Mas, ao mesmo tempo, os versos podem ser lidos como um diálogo interior, um monólogo entre duas camadas do próprio eu poético: a mulher que vive agora, consciente da ferida e das lutas, e a mulher que carrega a memória das dores ancestrais ou das versões anteriores de si mesma. Ainda no que tange à passagem “como duas penitentes” (Ferseck, 2022, p. 49), exploram-se camadas simbólicas que conectam de maneira potente o poema com a denúncia da colonização, pois conversar consigo mesma (passado e presente) já é um gesto político e de autocura, um encontro com a alteridade e com a ancestralidade dentro de si. É uma prosa que não se resolve, mas continua ecoando, se repetindo no tempo a fim de purificar e reparar. Nesse sentido, o poema de Sony Ferseck dialoga com a denúncia da colonização e

da neocolonização porque afirma que a voz do colonizado, ou seja, do povo Macuxi, não se extingue, mesmo frente às rupturas históricas e culturais.

Além de toda a potência do poema, a arte que o acompanha feita pela artista indígena dos povos Macuxi e Wapichana Georgina Sarmento (figura 2), reforça visualmente os deslocamentos temporais e espaciais: o bordado apresenta duas mulheres nuas de mãos dadas, uma de frente e outra de costas, sugerindo a trajetória entre passado e presente, entre duas versões distintas.

Figura 2 – Ilustração que acompanha o poema “vinda”



Fonte: Ferseck, 2022.

A mulher, de costas, voltada para a sol, a Grande Avó Wei, sugere a força ancestral que ilumina o caminho da memória, ou ainda, a versão antiga do eu poético. As cores quentes, amarelo e laranja, acentuam a vitalidade e a centralidade do feminino, enquanto os corpos fora do padrão estético ocidental reforçam a corporeidade real. Nota-se, então, que o poema e

a arte condensam o conflito entre ferida e cura, violência e palavra, trauma colonial e reinscrição identitária, mostrando, em contraponto às poéticas ocidentais que idealizaram ou apagaram os corpos indígenas, como o colonialismo permanece presente, atravessando tais corpos, tais memórias e territórios, todavia evidenciando também como a linguagem poética funciona como instrumento de reparação e resistência, mobilizando a ancestralidade, a comunidade e a própria materialidade do corpo como estratégia de afirmação e retomada.

Em síntese, nas poéticas de Sony Ferseck e Trudruá Dorrico, o colonialismo não aparece como evento datado, mas como marca que insiste no presente, atravessando seus corpos e territórios, suas línguas e memórias, por isso os poemas expõem a permanência da opressão histórica e, ao mesmo tempo, o gesto de resistir, recusar o silenciamento e construir novas narrativas no lugar daquelas impostas pelo olhar colonizador. Logo, ao pensarmos na produção poética de ambas as autoras, percebemos como o eu poético frequentemente encena a experiência de carregar uma herança ancestral ferida pelo colonialismo e neocolonialismo, exposta tanto às violências mais escancaradas quanto às insidiosas.

Ao investigarmos as razões pelas quais esses corpos são historicamente colocados em posições de marginalização, a resposta se apresenta na raiz histórica e se deve ao fato da estrutura de funcionamento social brasileira ser construída desde sempre através de tais apartamentos, atualizando a ferida colonial mesmo após o fim da colonização europeia. É válido lembrar também que o Brasil foi o país que mais tardou em proibir o tráfico negreiro, também sendo o último país do Ocidente a abolir a escravidão no aspecto formal porque, como bem sabemos, a escravidão perdurou por muito mais tempo na realidade material do país, sendo, naquele período, as famílias mais ricas aquelas que justamente estavam ligadas ao contrabando de pessoas escravizadas, um dado muitíssimo interessante para se pensar a formação da elite brasileira.

Desse modo, conclui-se que o Brasil está construído sobre a exploração, o sangue e o descarte de corpos indígenas e negros, trata-se, portanto, de um país que usou e ainda usa tais corpos até ele ser exaurido para então descartá-lo, não permitindo nunca que as feridas coloniais saiem. O Brasil é o país do passado mal resolvido e desvendar a ferida colonial através da arte, como bem fazem Trudruá Dorrico e Sony Ferseck, é ir na contramão dos discursos hegemônicos e das tentativas de mascaramento de todo esse processo de violência na tentativa de, quiçá, promover alguma reparação histórica aos corpos subalternizados. Assim, quando Ferseck escreve “em roda, canto, voz, meninas/ Gesto gestos/ meu lugar – junto – às irmãs/ à Wei” (Ferseck, 2023, p. 9), o poema se converte numa tentativa de autocura e também de cura coletiva, reposicionando o corpo indígena feminino como centro

da narrativa e da memória.

Dado o exposto, à luz da perspectiva de Fanon que apresenta o “intelectual colonizado” como combatente das “mentiras colonialistas” (2022, p. 212), podemos compreender melhor o ativismo político da literatura indígena, que em autoras como Dorrico e Ferseck assumem a tarefa de encarnar o papel do “intelectual colonizado”, cada uma ao seu modo, para “descatequizar” mentes e enfrentar as narrativas impostas pela história dita oficial. Nesse sentido, podemos ainda relacionar o trabalho das poetisas com a provocação de Gayatri Spivak com relação ao “intelectual hegemônico”, pois tanto Ferseck quanto Dorrico se inscrevem como vozes que rompem com o silenciamento exatamente porque elas ocupam a cena literária como intelectuais indígenas e mulheres. Nesse sentido, suas poéticas não indicam a emergência de uma fala antes inexistente, mas evidenciam a persistência de vozes que, embora sempre tenham produzido sentidos e resistido por meio de suas próprias gramáticas, foram sistematicamente deslegitimadas ou excluídas das instâncias de escuta e de poder. Assim, as autoras não apenas enunciam suas próprias experiências, mas também abrem caminhos para outras vozes historicamente marginalizadas, deslocando as fronteiras do reconhecimento no interior das estruturas marcadas pela colonialidade e pelo patriarcado.

Em outras palavras, Spivak defende que as lutas não podem ser terceirizadas porque não é possível emancipar o subalterno sem sua própria palavra. Nesse sentido, o movimento empreendido por Sony e Trudruá atua diretamente contra o legado da literatura indianista, que, como já discutido, integrou um projeto político de construção da identidade nacional. A partir da leitura de Treece (2008), é possível compreender que esse processo não apenas idealizou o indígena, mas também restringiu sua representação a modelos específicos e reiterados, frequentemente associados a uma única tradição autoral, como a de José de Alencar. Tal operação contribuiu para cristalizar a imagem do indígena como figura pertencente a um passado mítico e lendário, frequentemente aproximada de arquétipos europeus, como as “reencarnações brasileiras dos cavaleiros medievais transplantados para o Novo Mundo”. Nesse enquadramento, o indígena deixa de ser sujeito histórico para se tornar projeção idealizada, um “cavalheiro português em corpo de selvagem” (Treece, 2008, p. 19), esvaziado de sua alteridade e funcionalizado como símbolo compatível com o projeto nacional. É nesse ponto que retornamos a Said (2011), reiterando que o poder de narrar foi crucial para o imperialismo, moldando a visão eurocentrada que estabeleceu hierarquias culturais e sufocou as vozes consideradas marginais.

Entretanto, ao deslocarem o ponto de enunciação para a voz indígena, coletiva e insurgente, Sony e Trudruá reconstróem o espaço simbólico em que a história pode ser

narrada agora não mais de fora, mas a partir das suas próprias vivências enquanto mulheres indígenas, seja em contexto urbano e acadêmico, seja a partir da singularidade de seu povo entre os muitos povos, a partir da cultura, da língua, do mito Macuxi. É como escreve Ferseck: “Por entre mãos/ trabalho tuas mãos/ em minhas feito barro/ que se abrem/ em dedos de cinza” (Ferseck, 2023, p. 9), imagem em que a dor é reelaborada como possibilidade de transformação e cura, unindo memória e resistência. Nessa operação, como vimos, o que emerge não é apenas a denúncia do colonialismo e neocolonialismo, mas também a possibilidade de retomada, a contranarrativa em que a poesia se torna escudo para o enfrentamento e ritual de expiação, autocura e fortalecimento. Essa mesma força, como veremos a seguir, é atravessada pelo protagonismo feminino indígena, em que a experiência de gênero, também moldada pela colonialidade, converte-se em eixo central das lutas e das ressonâncias poéticas.

2.2 “Mulheres infinitas”: protagonismo e insurgência na voz poética feminina Macuxi

Antes de tudo, pensar o ser mulher Macuxi implica reconhecer a centralidade do sol na cosmogonia, nas artes Macuxi e na própria paisagem do Circum-Roraima. Como nos mostra Sonyellen Fonseca Fiorotti (2023), artisticamente conhecida por Sony Ferseck, o sol não é apenas elemento natural, mas presença sagrada, força feminina, parente nomeada Wei. Essa ancestralidade solar ecoa não só na vida cotidiana fortemente marcada pelas cores douradas e ocre do lavrado, mas também nas produções artísticas, que irradiam saberes e memórias como quem espalha luz sobre aquilo que se queria obscurecer. Se o sol marca a paisagem e a experiência sensível dessas mulheres, suas vozes literárias tornam-se extensão dessa radialidade, pois inscrevem o feminino indígena como presença incontornável na literatura brasileira contemporânea. Na poética do ocre (Fiorotti, 2023), em que Wei, a sol, fonte de energia e vida, é a força central, entende-se que ser mulher Macuxi e poeta significa encarnar esse movimento de iluminar tudo ao redor, tal como acontece na região do lavrado, visto que a sua paisagem, atravessada pela presença solar, impregna o olhar e o corpo daqueles que a habitam, criando um repertório sensível que se traduz também em estética:

sob os rigores do clima equatorial, o tom de palha é predominante na vegetação da região denominada circum-Roraima, da tríplice fronteira entre Brasil, mesmo à noite, para quando se estendiam as longas festividades indígenas, o tom de ocre e a cor do sol, espalhavam-se pelas vestimentas dos participantes e pelos objetos artesanais, efeito das chamas das fogueiras acesas em razão das comemorações. Sendo assim, numa região marcada

apenas por dois períodos no ano, o do verão e o das chuvas, os tons que vão do dourado ao da palha seca impregnam o olhar daqueles que vivem na região. (Fiorotti, 2023, p. 36).

É nesse entrelaçamento de paisagem, cosmogonia e criação poética que se pode compreender o ser mulher Macuxi como um corpo-palavra que irradia memória e resistência, trazendo à luz as violências coloniais, mas também fazendo reluzir as belezas e potências do feminino indígena. Portanto, pensar a mulher Macuxi é compreender que essa luz não se restringe ao plano do simbólico ou do espiritual uma vez que ela também se projeta como gesto político-poético, revelando tanto as violências históricas, o apagamento de memórias, a objetificação, animalização e a infantilização das mulheres indígenas pela lente colonial, quanto as formas de resistência que delas emanaram e ainda emanam. A radialidade do sol, nesse sentido, expõe a liderança e ativismo dessas mulheres, que não apenas sofreram violências, mas que criaram estratégias de sobrevivência e de reexistência. Nesse gesto traduzido como a poética do ocre, ou seja, um modo de contracolonizar e de “makuxizar” a literatura (Fiorotti, 2023, p. 141), anuncia-se o espaço de protagonismo, no qual a palavra escrita devolve à mulher indígena sua condição de sujeito da história e da literatura. O corpo que outrora foi marcado pela violência se transforma em corpo que marca com palavras, consolidando-se na cena literária como lugar de criação, denúncia e potência.

Ao adentrarmos na leitura dos poemas de Trudruá Dorrico e de Sony Ferseck a partir do protagonismo indígena feminino, é fundamental frisarmos novamente que essas vozes não se limitam a denunciar a violência colonial, o racismo estrutural ou as novas formas de opressão que atravessam seus corpos. Esses aspectos, sem dúvida, aparecem e são estruturantes de suas poéticas, mas não as esgotam, visto que as autoras, cada uma a seu modo, longe de uma pretensa homogeneidade ou essencialização da figura feminina indígena Macuxi, elaboram também outras imagens e afetos tais como a memória das ancestrais, a afirmação da vida, o gesto de continuidade mesmo em meio ao caos. A poesia, portanto, não apenas sangra, mas também floresce.

Em vista disso, podemos apontar uma diferença significativa entre as duas poetisas: enquanto Trudruá Dorrico se ocupa mais diretamente do registro da violência, da dor e da denúncia, tendo em vista que sua escrita é fortemente marcada pelos traumas e insiste em expor as feridas, Sony Ferseck procura, ainda que transpassada pela mesma dor, captar a luz dourada que se insinua por trás das nuvens cinzentas. Sua poesia se volta para as belezas do universo feminino Macuxi, para o orgulho de ser filha e neta de Wei, revelando um modo de narrar que prefere afirmar e celebrar a vida, a força feminina, numa espécie de ode à mulher

Macuxi, mesmo quando as marcas da opressão se fazem presentes nesses corpos. É nesse equilíbrio entre ferida e beleza, entre denúncia e celebração, que o protagonismo indígena feminino Macuxi se desenha como força política e estética.

Convém lembrar, nesse ponto, que o lugar da mulher indígena no interior da estrutura colonial é ainda mais complexo se observado à luz da reflexão de Gayatri Spivak, visto que a autora afirma que “o sujeito feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (2010, p. 85), pois com o avanço do imperialismo e da violência epistêmica, as mulheres situadas em contextos coloniais e pós-coloniais foram submetidas a formas intensificadas de silenciamento. Isso abre a possibilidade para discutirmos ainda o fato de a dominação masculina anteceder a colonização europeia, o que torna a condição da mulher indígena marcada tanto pela colonialidade quanto pelo patriarcado.

Como já discutido anteriormente em outro estudo (Silva; Rodrigues, 2025), cabe mencionar o fato de ainda nos depararmos com discursos que argumentam que homens indígenas seriam “menos machistas” que os homens brancos ou ainda que o patriarcado, o racismo e o sexismo, quando presentes em comunidades indígenas, seriam apenas resíduos coloniais. Esse discurso, porém, produz um revés: a violência de gênero contra mulheres indígenas tende a ser invisibilizada, como se não fosse parte das realidades vividas ou como se acontecesse apenas esporadicamente, pelo menos é o que relatam algumas ativistas e intelectuais indígenas, como Márcia Kambeba, Taily Terena e Marize Vieira de Oliveira em entrevista para Heloisa Buarque de Holanda no Canal Brasil (2021), enfatizando que “não existe feminismo nas aldeias” e que o estupro não é prática cultural indígena, mas resultado da invasão colonial. Ainda segundo elas, os casos de violência praticados por homens indígenas contra mulheres nas aldeias são pontuais e não correspondem ao modo de organização social tradicional (Silva; Rodrigues, 2025, p. 7). Contudo, tais argumentos entram em conflito quando postos frente aos números registrados pelo Relatório Técnico sobre Homicídios contra Mulheres e Adolescentes Indígenas no Brasil (2024), realizado pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) em parceria com o Ministério dos Povos Indígenas, mostrando que os casos de violência doméstica e feminicídio em aldeamentos aumentaram em 28,7%⁵.

Ademais, como observa a historiadora Paula Faustino Sampaio em *Indígenas Mulheres entre colonialismos e resistência de longa duração – séculos XX e XXI* (2021), a

⁵ Os dados apontam que as violências ocorrem tanto dentro quanto fora das aldeias, sendo perpetrada tanto por familiares próximos, no ambiente doméstico, quanto em contextos externos, onde a negligência estatal amplia o isolamento das vítimas. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2024/05/23/feminicidio-indigena-cresce-500-em-10-anos-parana-esta-acima-da-media-nacional/>>.

partir dos relatos da socióloga indígena Azelene Kaingang, mulheres indígenas continuam a ser silenciadas e têm sua atuação política diminuída pelo machismo, dado que “entre as pessoas Kaingang a liderança é sempre masculina” nos conselhos. Para Azelene Kaingang, a negação dos espaços de fala por parte dos homens indígenas é uma clara evidência de um machismo estrutural nas aldeias que não se resume ao espaço habitacional, mas que se estende para dentro dos movimentos indígenas que buscam, dentre muito direitos, o direito do próprio corpo feminino: “estendo essa observação para a maioria dos grupos indígenas, onde homens ainda não admitem que as mulheres ocupem papéis políticos de destaque, relegando a elas um lugar secundário, como forma de reforçar a sua autoridade” (Kaingang, 2012 *apud* Sampaio, 2021, p. 54-55). Esse relato expõe a contradição entre a centralidade das mulheres na preservação das tradições e o cerceamento que sofrem nos espaços formais de decisão. Apesar disso, mesmo diante de tais adversidades, observamos que as mulheres indígenas têm ocupado cada vez mais espaços de liderança e visibilidade, assumindo a palavra como gesto de resistência. Esse protagonismo se manifesta tanto em movimentos políticos e sociais quanto nas produções literárias, em que a voz feminina reivindica para si o seu devido espaço a ser ocupado.

Em contrapartida, não há que se negar que o colonialismo atravessou brutalmente os territórios e as culturas, gerando identidades híbridas (Hall, 1999) e processos de transculturação (Ortiz, 1978 *apud* Graúna, 2013), de modo que se torna plausível considerar que parte do machismo presente nas aldeias derive dessas “ruínas coloniais”, marcas persistentes de um sistema de dominação que reconfigurou de alguma forma as relações sociais e de gênero. Por outro lado, não se pode ignorar a possibilidade de desigualdades já existentes antes do contato europeu, questão que perpassa essa discussão e nos impede de leituras simplistas. É justamente nesse ponto que as reflexões de Spivak (2010) retornam, ao indicar que, na experiência indiana, tanto as tradições locais quanto a modernidade imposta pelo império britânico atuaram na subalternização e silenciamento das mulheres, o que nos permite pensar, em paralelo, os atravessamentos vividos pelas mulheres indígenas nas Américas (Silva; Rodrigues, 2025, p. 6).

Contudo, a leitura de Ferseck e Dorrico à luz de Spivak não implica enquadrar suas poéticas em um feminismo indígena, até porque esse é um debate ainda em aberto e controverso, mas em reconhecer que suas vozes desestabilizam as categorias hegemônicas de gênero e resistência porque elas constroem, em seus versos, formas próprias de narrar a experiência feminina indígena. Nesse gesto, ampliam o horizonte do que se entende por luta das mulheres, conflitando tanto com o feminismo ocidental de mulheres brancas, quanto as

estruturas patriarcais e coloniais que reprimiram suas vozes. Porém, é preciso destacar que parte da crítica feminista, sobretudo aquela de matriz europeia e estadunidense, ao longo do tempo reduziu a figura da mulher indígena à condição de vítima do colonialismo, colocando-as em pé de igualdade com os homens indígenas, desconsiderando a complexidade da experiência de gênero e de suas formas próprias de resistência (Sampaio, 2021). Tal leitura, próxima do que se convencionou chamar de feminismo branco, apaga tanto a agência feminina no passado quanto a pluralidade de protagonismos no presente. No entanto, como mostram estudos recentes trazidos por Sampaio (2021), é possível encontrar registros desde o período colonial que indicam a atuação ativa e pioneira de mulheres indígenas em processos de resistência cultural, social e política, ainda que silenciadas pelas narrativas oficiais. Inserir essa perspectiva, portanto, significa deslocar a mulher indígena do lugar exclusivo de mera subalterna colonial e reconhecê-la também como sujeito histórico que reelabora a memória e a experiência coletiva de seu povo.

Os poemas de Sony Ferseck, em especial “Ewaron”, nos alerta sobre a dupla condição feminina subalterna, muitas vezes impedida de falar e de ser ouvida, instaurando uma reflexão potente ao criar um espaço de enunciação, em que o eu poético travestido da figura de uma mulher indígena idosa não apenas narra sua experiência, mas também se reinscreve, eternizada na história, na memória e na ancestralidade de seu povo, utilizando outras gramáticas de fala, que atravessam o corpo, a cultura e a oralidade. Não se trata, portanto, da ausência de voz, mas da deslegitimação histórica de formas de enunciação que, embora sempre tenham produzido sentido, foram sistematicamente excluídas das instâncias de poder. Nesse ponto, os feminismos pós-coloniais, conforme discutidos por Catarina Martins (2024), contribuem ao evidenciar que a categoria “mulher” não pode ser pensada de modo universalizante, uma vez que as experiências de mulheres situadas em contextos coloniais são atravessadas por outras matrizes culturais, históricas e epistemológicas, que produzem modos específicos de dizer e existir.

Nessa direção, as poéticas de Ferseck não apenas enfrentam o silenciamento, mas operam a partir de outras lógicas de enunciação, nas quais a linguagem não se restringe ao discurso verbal, mas se inscreve também no corpo, na memória e nas práticas simbólicas. Tal compreensão aproxima-se das perspectivas decoloniais latino-americanas, que, conforme aponta Martins, destacam a inseparabilidade entre corpo, território e existência, deslocando o sujeito de uma concepção individual para uma dimensão coletiva e relacional. Dito isso, a voz que emerge em “Ewaron” não é apenas individual, mas ecoa como memória partilhada, reinscrevendo-se como forma de resistência que não apenas denuncia a colonialidade e o

patriarcado, mas afirma outros modos de vida, conhecimento e permanência.

Vale destacar que, ao problematizar a condição do subalterno, Spivak (2010) não se limita a indagar sobre aquele que fala, mas sob quais condições essa fala é reconhecida. Seu exemplo do ritual do *sati* evidencia esse impasse, pois ainda que possamos ler a autoimolação das viúvas como prática de opressão, havia nelas uma escolha situada dentro de sua cosmologia e de suas tradições que não foi reconhecida nem pelo colonialismo, nem pelo patriarcado local, mas a viúva imolada na pira *fala* por meio do corpo queimado, ainda que sua voz não seja reconhecida. O problema, segundo Spivak, não é a ausência de expressão, mas a incapacidade dos intelectuais de ler essas inscrições corporais. Há, portanto, uma limitação epistemológica que nos convoca a aprender a ler outras grafias e registros da experiência subalterna. Essa reflexão dialoga com o poema “Ewaron”, que ilumina as formas subterrâneas de resistência das mulheres Macuxi. Nesse sentido, a poética de Ferseck abre espaço para que outros corpos, os das mulheres de sua comunidade, os corpos ancestrais e os corpos ainda marginalizados pela colonialidade encontrem escuta. A poesia, assim, opera como tradução insurgente de vozes e memórias que a história oficial não soube ou não quis ler. Dito isso, a transição do silêncio imposto para a fala reivindicativa abre caminho para analisar como o poema “Ewaron” constrói uma voz que é ao mesmo tempo denúncia, resistência e afirmação de identidade.

Desse modo, no poema “*Ewaron*”, termo que, conforme Ferseck (2022), significa, em língua *Makuxi maimu*, escuridão, trevas ou noite, a autora articula a dupla disputa enfrentada pela mulher indígena, pois não se trata apenas da opressão colonial e neocolonial, mas também do machismo presente nas próprias estruturas sociais de seu povo. Assim, a voz poética encarna a subalternidade feminina que Spivak descreve, mostrando como essas mulheres estão duplamente silenciadas, mas também como encontram, nesse caso na poesia, um espaço de resistência, autoconsciência e protagonismo. Vejamos o poema:

Medo grande no corpo
Ewaron
Me atravessa como presa
Me agarro à brasa
Contra o escuro
Eu vivo longo
Por isso
Quando o vento
Cortar meus ossos
Branco
Eles cantarão de memória
Meu nome
Uma vez que a fera

Devore minha garganta
 Meu corpo será
 Todo instrumento
 Ewaron
 Quando eu voltar
 Do ninho que
 Os pássaros fizeram
 De meus cabelos
 Do oco entre as pedras
 Em que a fera vivia
 Oma' toron yanpayamî',
 mî yu'nanen, ewaronya taasaasen
 Digam Às minhas netas
 Que agora eu nasci
 Pra antiga.
 (Ferseck, 2022, p. 17).

Na obra *Weiyamî: mulheres que fazem sol*, o poema também é ilustrado por Georgina Sarmiento (figura 3), retratando um corpo feminino envelhecido e nu, de longos cabelos de lã, com uma tocha erguida que ilumina a escuridão.

Figura 3 – Ilustração que acompanha o poema “Ewaron”



Fonte: Ferseck, 2022.

A figura se conecta a uma nota explicativa em que Sony Ferseck relata, a partir de depoimento de Seu Dilmo Lima (TI Raposa Serra do Sol), durante o projeto Pantan Pia', a história de uma anciã que, sacrificando-se, serviu de isca para revelar o esconderijo de um enorme morcego que devastava comunidades na Serra do Marari (Ferseck, 2022, p. 18). Consubstanciado a isso, no poema em questão “o real, o sobrenatural e o imaginário se encontram e não se pode ver a estremadura entre eles” (Silva; Rodrigues, 2025, p. 4) pelo fato

de Ferseck dialogar diretamente com um *paton*, imprimindo em sua poesia a língua Macuxi. Desse modo, por meio da língua nativa, a autora e o eu poético curam, cantam e contam as histórias dos ancestrais numa tentativa de se opor à cultura colonizadora, reivindicando sua pertença.

Logo no início do poema, “medo grande no corpo” (Ferseck, 2022, p. 17) estabelece a atmosfera de tensão que acompanhará toda a cena poética. O medo aqui não se limita a uma sensação individual, mas traduz a memória coletiva de violência e ameaça projetada no corpo idoso como território de inscrição histórica. Assim sendo, o corpo torna-se campo de embate entre vida e morte, luminosidade e escuridão, evocando uma luta que é física e simbólica. A escuridão atravessa o poema como presença insistente, aparecendo em momentos de ameaça, mas também de transformação. A repetição do nome “Ewaron”, a suposta fera, funciona como encantamento, pois chamar “Ewaron” é tanto confrontar a morte quanto reinscrever a vida por meio do poema. Assim,

a avó, lançada na escuridão da noite como isca para a fera, sem poder de escolha, agarra sozinha a tocha de fogo até que ele se apague, numa tentativa de quiçá proteger as filhas e as netas daquela violação. Apesar do medo expresso já no primeiro verso do poema, o ato de não soltar a tocha significa também não soltar as mãos das gerações futuras. É assim que a avó, numa espécie de lamento saudoso, canta seu fim e seu renascimento. Potencializada pela poesia de Ferseck, o eu lírico murmura a glória de eternizar sua existência na memória, ressurgir e ser mais que um produto de todo o ato de violência praticado contra ela” (Silva; Rodrigues, 2025, p. 5).

Nos versos “contra o escuro /Eu vivo longo”, a voz poética já não fala sob o signo exclusivo do medo, mas sob o do confronto. O “escuro” concentra a imagem da ameaça, seja ela a morte, o esquecimento ou o colonialismo, mas é contra ele que a enunciativa afirma sua longevidade. Isso posto, o eu lírico “vive longo” porque, enfim, pode ser vista e ouvida a cada recontar de sua história. Essa existência se torna cíclica, infinita todas as vezes em que é lembrada e isso parece estar ligado diretamente ao verso “nós mulheres infinitas” de um poema de Sony (Ferseck, 2022, p. 42). A vida, antes banalizada e invisibilizada, estende-se na memória através do tecer literário de Sony, que possibilita com que esse corpo ancestral narre e reinvente a história de seu encantamento.

Ademais, a resistência não se dá apenas pela sobrevivência física, mas pela duração de uma memória que se projeta para além da vida material e isso se evidencia nos versos seguintes: “Quando o vento/ Cortar meus ossos brancos/ Eles cantarão de memória/ Meu nome” (Ferseck, 2022, p. 17). Aqui, até os ossos, resíduos do corpo, são animados pela força

da recordação e transformados em canto. A brancura dos ossos, tradicionalmente associada à morte, é transfigurada em luz e memória ancestral. A morte não silencia, pelo contrário, intensifica a permanência do nome e, portanto, da identidade coletiva através do canto. Trata-se de uma inscrição poética da imortalidade, em que o corpo físico cede lugar ao corpo-memória, resistente ao tempo e ao apagamento.

Contudo, ainda que o protagonismo feminino alcance voz, o passado de violência acompanha e transborda o poema como vemos nos versos “Uma vez que a fera/ Devore minha garganta/ Meu corpo será/ Todo instrumento”. Mas a anciã, mesmo lançada como isca para a morte, transforma-se em mediadora da memória coletiva, pois sua garganta devorada não é apenas silenciamento, mas ressonância, uma espécie de metamorfose do corpo em canto. Aqui, frisa-se, a violência não é negada, pelo contrário, ela é reapropriada e traduzida pela poesia que reinscreve no corpo feminino o poder de significar. Tais versos dialogam, de certo modo, com as viúvas do *sati* analisadas por Spivak (2010), lançadas à pira sem poder de escolha, emudecidas sob o duplo controle da tradição patriarcal e do discurso colonial. Todavia, a narrativa de Spivak resgata essas mulheres do silêncio, promovendo uma ruptura epistêmica, reorientando nossos olhares e nossa escuta para o corpo dessas viúvas imoladas. Do mesmo modo ocorre no poema de Ferseck em que há uma conversão, onde o silêncio que devora a garganta, o corpo sacrificado da mulher passa a se tornar “instrumento”, vibrando contra o apagamento, haja vista que a avó retornará.

Essa ideia de resistência pela memória retorna em “Quando eu voltar/ Do ninho que/ Os pássaros fizeram/ De meus cabelos/ Do oco entre as pedras/ Em que a fera vivia” (Ferseck, 2022, p.17). Se a garganta devorada é violência, os cabelos transformados em ninho anunciam renascimento. O lugar da morte, “o oco entre as pedras”, se converte em lugar de vida, abrigo dos pássaros. Trata-se de uma poética de refundação, em que a avó sacrificial retorna não como sombra, mas como memória que fertiliza o futuro. Esse mesmo movimento se intensifica nos versos em Macuxi, “Oma’ toron yanpayamî,/ mîn yu’nanen, ewaronya taasaasen”, traduzidos em rodapé como referência ao morcego, “pássaro da noite que alimenta de sangue” (Cruz; Raposo, 2015 *apud* Ferseck, 2022, p.18). À vista disso, é inevitável não transfigurar o morcego na imagem condensada do colonialismo, do patriarcado e do machismo que sugam o corpo feminino até a exaustão. Mas se o colonizador e o patriarca desejam estancar o sangue, a poesia faz esse mesmo sangue jorrar em linguagem. É nesse ponto que o diálogo com Natasha Kanapé Fontaine se torna incontornável, haja vista que a autora indígena afirmar que:

eu falava em vermelho (...) Minha língua foi forjada no território além da margem norte do rio. Recuperá-la é reencontrar uma grande parte da minha identidade fundamental. É também, além disso, um meio incontornável de me tornar mulher (...) Eu falo francês porque não tive escolha. Entretanto, o francês será minha arma de desconstrução massiva contra o colonialismo, essa atitude ultrajante encontrada cotidianamente. Essa arma afiará meu pensamento, ampliará minha memória, emancipará minhas opiniões e minha palavra (...) Minha palavra terá a cor do meu sangue (Fontaine, 2015, p. 24-25)⁶.

Fontaine (2015), portanto, reivindica aquilo que, à primeira vista, se apresenta como bilinguismo, mas que, em sua poética, opera como ato profundamente político de reapropriação da língua colonial, transformada em arma de desconstrução, enquanto a língua nativa se afirma como “tambor” da memória ancestral. Por conseguinte, mais do que a coexistência entre dois sistemas linguísticos, o que se observa é uma prática translíngua, marcada pelo atravessamento, pela fricção e pela reconfiguração dos limites entre as línguas.

Também Sony Ferseck inscreve em seu poema esse gesto de palavra-sangue, visto que o eu poético também “fala em vermelho” através da língua colonizadora e da língua dos ancestrais, imprimindo na poesia a cor da memória e da resistência. Assim, ao cantar o corpo transformado em “instrumento” e ao inscrever o “morcego” na língua Macuxi, Ferseck se encontra com Fontaine na reivindicação de que a língua, ora ocidentalizada, ora Macuxi, é o lugar onde o sangue derramado se transmuta em palavra. Em ambas as autoras, a linguagem deixa de operar como meio transparente de comunicação para se constituir como espaço de enfrentamento, no qual diferentes repertórios linguísticos se atravessam e se reconfiguram. Nesse movimento, o que se poderia nomear como bilinguismo revela-se, na verdade, translíngua, na qual a dor é poetizada como memória e a memória como arma, convertendo o silêncio imposto em canto de sobrevivência.

No que tange aos versos finais, “Digam às minhas netas/ Que agora eu nasci/ Pra antiga”, condensam em si a potência da memória que corta gerações como fio que garante continuidade diante da ameaça de apagamento, inscrevendo-se na memória cultural de sua comunidade (Assmann, 2011) dado que a voz da avó Macuxi cumpre tal papel, pois seu nascimento “pra antiga” é, simultaneamente, um ato de preservação do passado e de

⁶ Tradução nossa do original: “Et je parlais rouge (...) Ma langue s’est forgée sur le territoire qui se trouve au-delà de la rive nord du fleuve. La retrouver, c’est reprendre une grande part de mon identité e fondamentale. C’est aussi, par ailleurs, un moyen incontournable pour devenir une femme (...) Je parle français parce que je n’ai pas eu le choix. Cependant, le français sera mon arme de déconstruction massive contre le colonialisme, cette attitude outrancière rencontrée au quotidien. Cette arme affinerá ma pensée, elle agrandira ma mémoire, elle émancipera mes opinions et ma parole. (...) Ma parole aura la couleur de mon sang”.

reafirmação do presente, garantindo que a história das mulheres, suas lutas e seus saberes, não sejam mais esquecidos, tornando-se legado às netas.

Enquanto Sony Ferseck evoca a ancestralidade e a memória cultural como resistência, Trudruá Dorrico explora a ferida colonial na esfera do cotidiano e da intimidade, mostrando que a violência e a subalternidade não estão apenas no macro, mas também nos microespaços das relações pessoais e afetivas, erigindo hierarquias, denunciando como tais relações também podem reproduzir padrões de dominação e violência simbólica (Bourdieu, 2012). Em síntese, a poética de Dorrico nos obriga a enxergar que o colonialismo não se limita ao passado ou aos grandes eventos históricos, mas se infiltra nos gestos cotidianos, nas palavras e nas interações interpessoais e que a resistência feminina se dá também na recusa de permitir que terceiros falem ou escrevam por ela, como se vê no poema que já carrega no título um grande conflito: “Canção de ninar colonial”,

Quando ela diz que está descobrindo meu corpo
com sua voz doce no café da manhã,

eu dou um gole na bebida e fito seus olhos
doces e fatais,
a textura da sua pele é uma nação –

que conheço bem.

Eu sou um mapa que ela nunca viu
porque ela performa a colonização.

Ela fala de “índios”, eu digo que não é assim que se fala,
ela agradece e responde que está aprendendo,
e eu repito que não sou sua escola. Ela diz que me ama e
que não é isso.

Ela executa a dominação.

Quando encontramos pessoas e vamos nos apresentar,
ela se adianta – até com certo orgulho –
e diz que sou indígena.
E eles selam o pacto, o contrato,
de nunca me deixar esquecer a identidade
e a história que produziram para mim.

Eu a beijo, sim, ela é a continuidade
desse paradoxo que toco,
que gozo, que sinto.

Ela me reverencia, mas eu continuo sendo
o que sempre fomos nesse país.
(Dorrico, 2023, p. 36-37).

O poema denuncia a colonização, desde o seu título, como uma espécie de canto de ninar que adormece, silencia e aliena, um símbolo da estratégia colonial de embalar para o silêncio. Mas, ao passo que seus versos vão surgindo, vemos uma tentativa de ruptura com esse embalo porque a voz poética expõe essa cantiga venenosa.

Em “Canção de ninar colonial”, Dorrico articula, com ironia amarga e delicada, a tentativa de domesticação das mulheres indígenas pela lógica colonial. A imagem do acalanto, normalmente associada ao cuidado, à maternidade e à preservação da vida, é deslocada para um cenário de opressão em que ninar passa a ser também adormecer a voz, oprimir a rebeldia, sufocar a diferença. Tal termo, que parece suave e até carinhoso, carrega uma estratégia colonial de infantilização e, conseqüentemente, de negação de protagonismo das mulheres indígenas, pois não se trata apenas de uma metáfora, mas de um sistema ideológico que transforma mulheres não brancas em menores de idade, sempre tuteladas, nunca plenas de decisão. Outrossim, a colonização não só tirou a humanidade plena, como oscilou entre infantilizar e animalizar, funcionando em dois registros opostos, mas complementares, ora a mulher indígena é vista como criança (incapaz, dócil, dependente), ora como selvagem (perigosa, irracional, sexualmente disponível), em que ambos têm a mesma finalidade de justificar violências, apropriações e exclusões. Portanto, a ideia de “ninar” pode ser lida como metáfora para a condição de silenciar aquele que grita, que chora, que reclama, impondo assim aos povos colonizados, especialmente, às mulheres indígenas, o imperativo de ficar quieta, passiva, sem agência.

Nesse sentido, o poema de Trudruá ressoa com o que Paula Sampaio (2021, p. 39) aponta ao revisitar figuras de indígenas “desviantes”, mulheres que de algum modo recusaram a ordem patriarcal e colonial, haja vista que foram as solteiras amantes, as poligâmicas, as velhas alcunhadas de “bruxas”, as curandeiras que sabiam preparar “beberagens” abortivas ou que apertavam o ventre para interromper uma gravidez indesejada, assim como também as líderes tupinambás antropofágicas que exerciam forte poder político porque eram elas que decidiam o destino do prisioneiro e que comandavam o ritual antropofágico. Todas essas mulheres configuram linhas de insubmissão, lembrando que o corpo feminino indígena nem sempre foi passivo, mas um espaço ativo de luta. Todavia, ao serem ninadas e zoomorfizadas, as mulheres indígenas foram postas em posições de vulnerabilidade pela narrativa colonial, mas nas poéticas de Ferseck e Dorrico, elas retomam a voz como narradoras de si e de suas histórias.

O poema em questão começa evocando um encontro íntimo e aparentemente

afetuoso, todavia, o eu lírico estabelece imediatamente uma tensão entre a intimidade e a presença de uma autoridade externa que, embora pareça afetuosa, traz consigo um gesto de dominação. Esse jogo entre cuidado e imposição nos remete à ideia de Spivak sobre o intelectual hegemônico, como já visto anteriormente, que, muitas vezes, mesmo com boas intenções, ocupa espaços de fala alheios, tentando moldar e comprimir a narrativa do outro. Dito isto, a amante do eu lírico performa, simbolicamente, a colonização, pois “executa a dominação” (Dorrico, 2023, p. 36) e silenciamentos de modo sutil, mas poderoso, como vemos nos versos “seus olhos/ doces e fatais” e “a textura da sua pele é uma nação – que conheço bem”, evidenciando a dualidade entre afeto e ameaça, intimidade e dominação que perpassam o poema. O eu lírico percebe a amante como alguém que carrega o poder da colonização em si porque seu corpo e seus gestos encarnam normas e imposições históricas, mas essa percepção não impede o reconhecimento da intimidade e do vínculo afetivo. Há, portanto, um equilíbrio muito delicado entre proximidade e resistência na qual a voz lírica reconhece o poder simbólico da outra, mas mantém sua própria agência. Tal conflito ecoa na experiência do eu lírico, onde o afeto se entrelaça com a dominação histórica, mostrando que a mulher indígena permanece em posição de alerta, retraída, tensa, mesmo diante de gestos aparentemente doces. A identidade indígena e subalterna não pode ser dissociada das estruturas de dominação que se impuseram sobre ela, significando, portanto, que amar ou se entregar totalmente se torna um ato político e esse mesmo conflito se intensifica em outro poema, “Desejo Histórico”, em que Dorrico explora o peso do entrelaçamento entre erotismo e a memória da herança colonial.

No quinto bloco poético, a voz lírica expõe a permanência da lógica colonial inscrita na linguagem. O gesto de correção da palavra “índios” não se restringe a uma disputa de terminologias, mas revela a consciência da violência simbólica que se manifesta nos modos de nomear, portanto, ao afirmar que “não sou sua escola”, o sujeito poético recusa o lugar de objeto pedagógico e subverte a expectativa de passividade atribuída ao colonizado. Esse posicionamento dialoga com a concepção de Fanon (2022, p. 89), para quem a violência, mesmo que inicialmente defensiva, tem efeito desintoxicante, já que “Liberta o colonizado de seu complexo de inferioridade” e rompe com a internalização da dominação, isto é, a violência anticolonial emerge como resposta a um sistema já violento. Nesse ponto, também é possível ler a inscrição da forma como Fontaine e Béchard (2020) conceituam a ferida colonial porque se trata de uma dor histórica que atravessa corpos e gerações, mas que, longe de significar apenas vulnerabilidade, também se converte em gesto de insubmissão. Dessa forma, o poema dramatiza, na esfera íntima da linguagem cotidiana no decorrer do café da

manhã, o embate colonial onde há a tentativa do colonizador de manter-se no lugar de poder e a recusa ativa daquele que se insurge contra ele.

Nos versos “Quando encontramos pessoas (...)/ ela se adianta (...)/e diz que sou indígena./ E eles selam o pacto, o contrato,/ de nunca me deixar esquecer a identidade/ e a história que produziram para mim”. (Dorrigo, 2023, p. 36-37), a cena expõe a captura da identidade pelo olhar de fora. Esse gesto “orgulhoso” da parceira parece reconhecimento, mas na verdade ela opera como uma espécie de tutora, de porta-voz, visto que fala pelo outro. O “pacto/contrato” simboliza o reconhecimento social que aprisiona o eu lírico numa identidade imposta, não a que ele narra de si, mas a que instituições e imaginários coloniais já escreveram para ele. Vemos a repetição do mecanismo que Spivak denuncia como a mediação que fala pelo sujeito, exigindo dele um papel pedagógico (“não sou sua escola”), sem lhe devolver a autonomia, o lugar de fala.

Por fim, nos versos “Ela me reverencia, mas eu continuo sendo/ o que sempre fomos nesse país.”, o eu lírico retoma a dimensão coletiva, pois ao evocar uma memória histórica de corpos marcados pela marginalização e pela fala tutelada, o poema mostra a persistência identitária que não se deixa apagar. A última linha deixa claro que, mesmo diante de gestos de admiração, a mulher indígena precisa afirmar sua própria história e resistir às narrativas que se impõem.

Em suma, se o poema traz à tona a violência da tentativa de domesticação, ele também se conecta a “memória subterrânea” (Pollak, 1989) de resistência, como um contraponto, um enfrentamento à canção de ninar colonizadora, uma vez que o eu poético não cala ou dorme. Nesse entrelaçamento, a canção de ninar deixa de ser só sobre silêncio, ela expõe o embate entre o projeto colonial de adormecer corpos e a insistência de mulheres indígenas em permanecer acordadas, vivas, insubmissas, como bem nos mostram os versos de Sony no poema “nós mulheres invisíveis”: “que não se enganem/ toda aquela que faz silêncio/ guarda o intocável/ assim permanecemos/ tecendo a vida com a/ fibra de um ornamento/ uma língua de fumaça/ que só diz palavras de cura/ afiando a lâmina pela terra/ em luta/ nós mulheres infinitas” (Ferseck, 2022, p. 41-42). Aqui, Ferseck evoca elementos da cosmovisão Macuxi para falar da resistência feminina, da não passividade diante das opressões, da memória como lugar que o colonialismo não consegue alcançar, e que, protegida, transforma-se em continuidade intergeracional de luta, conectando passado, presente e futuro. Em diálogo com Trudruá Dorrigo, que reconstitui nomes e histórias para reafirmar o direito à própria narrativa, esses versos reforçam a persistência das mulheres indígenas em ocupar seus lugares de protagonismo e liderança. É, pois, nessa imagem entre palavra e lâmina que a mulher

Macuxi reafirma sua permanência, iluminando e queimando como sol, afiando as lutas no chão ancestral. Assim sendo, a palavra na literatura indígena contemporânea brota da terra para nos convidar, nos termos de Dorrico (2023), a “reflorestania”.

3 CORPO DA TERRA, TERRA DO CORPO

A crise ecológica contemporânea, frequentemente nomeada sob a rubrica do Antropoceno, assume contornos emergenciais quando observada a partir das margens do Rio Amazonas, do Tapajós, do Rio Branco, das extensões do lavrado roraimense e de toda floresta

amazônica. No caso do povo Macuxi, tais disputas assumem traços históricos concretos, especialmente no contexto da Terra Indígena Raposa Serra do Sol (TIRSS), cuja demarcação, homologada em 2005 e posteriormente confirmada pelo Supremo Tribunal Federal em 2009, resultou de uma longa e árdua luta dos povos indígenas frente a interesses políticos e econômicos que buscavam fragmentar e explorar seu território (Instituto Socioambiental, 2021). Conforme afirmam os próprios povos da Raposa Serra do Sol, “a terra para nós é o bem maior, nossa mãe que nos acolhe, alimenta, fortalece” (CIR et al., 2017, p. 2), o que evidencia que o território, longe de ser apenas espaço físico, constitui-se como fundamento da vida, da memória e das relações cosmológicas.

O dossiê do CIR (2017) revela que a invasão de rizicultores não foi apenas uma ocupação de terras, mas um processo de geografia da exclusão, onde o desvio de rios e o uso intensivo de agrotóxicos converteram o território em um laboratório de asfixia. Longe de encerrar os conflitos, esse processo deu origem a novos embates jurídicos e políticos, entre os quais se destaca a formulação da tese do chamado “Marco Temporal”, que busca restringir o direito indígena à ocupação das terras, comprovada no momento da promulgação da Constituição de 1988 (Fiocruz, s.d.). Tal proposta, além de inconstitucional, “legitima toda a violência que foi praticada contra os povos indígenas antes de 1988”, incluindo sua expulsão de territórios tradicionalmente ocupados (CIR et al., 2017, p. 5).

Nesse cenário, intensificam-se as disputas em torno dos direitos territoriais indígenas, evidenciando a persistência de uma lógica colonial que tenta reconfigurar, no presente, as formas de pertencimento e ocupação da terra. As mobilizações indígenas contemporâneas, frequentemente protagonizadas por mulheres, reafirmam a centralidade do território como condição de existência e continuidade, articulando corpo, memória e resistência em diferentes frentes de luta. Nesse horizonte, a materialidade do conflito na Terra Indígena Raposa Serra do Sol constitui o contexto a partir do qual se inscrevem as poéticas de Sony Ferseck e Trudruá Dorrico, cujas escritas não se limitam a responder a tais tensões, mas afirmam-se como gestos de criação, memória e permanência. Suas poéticas, assim, não operam como instrumentos, mas afirmam-se como formas de criação que escapam à lógica utilitarista, recriando mundos nos quais se entrelaçam denúncia, cosmologia e afirmação de existência frente a uma política de morte que busca transformar a autonomia Macuxi em um “planeta-favela” (Davis *apud* Chakrabarty, 2025) de dependência e exílio.

Nessa chave, a leitura das poéticas de Sony e Trudruá, no que concerne às suas dimensões político-ambientais, pode ser pensada a partir da noção de cosmopolítica, entendida como um campo de relações que envolve não apenas sujeitos humanos, mas

também entidades não humanas, territórios, forças naturais e dimensões espirituais. Nesse sentido, o debate ecológico, tal como mobilizado pelas autoras, ultrapassa os limites de uma perspectiva ambiental convencional, articulando-se a uma compreensão de mundo na qual corpo, terra, memória e cosmologia constituem dimensões inseparáveis.

Como propõe Dipesh Chakrabarty em *O global e o Planetário: a história na era da crise climática* (2025), a humanidade passou a operar como uma força geológica, ou seja, o ser humano deixou de ser apenas um agente biológico ou sujeito político para se tornar um fator determinante nos processos físicos do planeta, significando que a história humana (o tempo curto da política e economia) colapsou com a história da Terra (o tempo profundo da geologia). Logo, nos territórios indígenas, essa força se manifesta de modo particularmente violento, como aponta Davi Kopenawa (2015), ao descrever a “fumaça do metal” que invade e asfixia os territórios — os quintais de *Omama*, de *Makunaima* e de outras entidades sagradas dos povos originários.

É, pois, a partir desse cenário que este capítulo se articula em direção às poéticas de Sony Ferseck e Trudruá Dorrico, a fim de identificar como suas produções compreendem estética, ética e política, evidenciando processos de devastação e fazendo da poesia um gesto de resistência e uma prática de ativismo político-ambiental.

A aproximação entre a luta pela terra e a poética Macuxi das autoras por nós estudadas se dá por meio da ecocrítica, que, conforme sistematizada por Greg Garrard (2006), pode ser compreendida como investigação em torno das formas pelas quais a literatura representa, reconfigura e coloca sob tensão as relações entre cultura e natureza, evidenciando que tais relações são sempre atravessadas por disputas históricas, políticas e ontológicas. Ao questionar a separação moderna entre humano e não humano, essa abordagem permite compreender que a crise ambiental não é apenas um problema ecológico, mas também um efeito de determinadas formas de imaginar e organizar o mundo. Em síntese, a ecocrítica não é apenas o estudo da natureza na literatura, mas uma análise política que examina como as construções culturais e os “tropos literários” (2006, p. 19) moldam nossa relação com o meio ambiente. Em vista disso, entende-se aqui que as poéticas de Ferseck e Dorrico não apenas tematizam o ambiente, mas produzem modos outros de existência, por meio do fazer poético, nos quais corpo, território e cosmos se articulam de maneira indissociável. Busca-se, portanto, identificar como as poéticas das escritoras roraimenses subvertem tropos ocidentais em favor de uma ontologia indígena de interdependência.

Para compreender a profundidade da resistência, é preciso considerar a provocação de Chakrabarty acerca daquilo que ele denomina uma nova “condição natural” da

humanidade. O autor argumenta que o colapso entre a história humana, o “Globo”, marcado pelas instituições, pelo capital e pela modernidade e a história da Terra, o “Planeta”, regido por ciclos biológicos e temporais muito mais amplos, desloca a humanidade da posição de mera observadora para a de agente capaz de intervir no tempo profundo do planeta (2025, p. 13). No entanto, as poéticas de Ferseck e Dorrico oferecem uma nuance crítica a essa premissa, pois enquanto a modernidade ocidental experienciou essa agência como domínio técnico, extrativista e, em muitos aspectos, viril sobre a natureza, as poéticas indígenas roraimenses apontam para uma outra forma de relação, fundada na reciprocidade, no cuidado e na inseparabilidade entre humano e não humano.

Diferente de uma tradição lírica ocidental que frequentemente relegou a natureza à condição de paisagem ou ornamento, obras como *Weiyamî: mulheres que fazem sol* (2022) e *Tempo de Retomada* (2023) operam a partir de uma outra lógica de existência, na qual não há cisão entre o corpo e a terra. Em tais poéticas, o feminino indígena não apenas habita o território ancestral, mas o encarna, configurando-se como um corpo-território que sente, em si, tanto as violências da invasão quanto as possibilidades de sua regeneração. Desse modo, ao fundirem subjetividade e ecologia, Ferseck e Dorrico confrontam aquilo que Martin Heidegger, citado por Chakrabarty, denomina “imperialismo planetário” (2025, p.122), ao mesmo tempo em que evocam modos de existência que, nas palavras de Ailton Krenak (2020), apontam para a possibilidade remota de adiar o fim do mundo por meio da reconfiguração das relações entre humano e natureza, fundada na interdependência e na continuidade entre formas de vida. É, portanto, nesse entrelaçamento entre corpo, território, memória e ativismo político-ambiental que se inscreve o percurso analítico deste capítulo.

3.1 “Corpo da cor de sucupira”: entre a geologia do trauma e a insurgência do corpo-território

Ao nos debruçarmos sobre a poética de Sony Ferseck em *Weiyamî: mulheres que fazem sol*, a categoria de corpo-território, sistematizada por Verónica Gago (2020), ganha uma espessura sensível que ultrapassa sua formulação conceitual. Forjada no âmbito das mobilizações de mulheres indígenas, negras e camponesas de Abya Yala (América Latina), que denunciavam as violências coloniais inscritas sobre seus corpos e territórios, essa noção, na poesia de Ferseck, não opera apenas como chave analítica, mas se manifesta como experiência da violência e da resistência, encarnada na pele do eu poético. Nesse sentido, propõe-se aqui a noção de pele-território como desdobramento dessa perspectiva, pois se o

território pode ser pensado como corpo expandido para além de uma subjetividade, a pele se configura como a superfície porosa de contato ainda mais sensível, onde essas forças se inscrevem, tornando visíveis suas feridas e cicatrizes.

Para compreender a articulação entre corpo e território engendrada neste capítulo, é fundamental explicitar o sentido do conceito de “corpo-território” de Gago (2020). Trata-se de uma categoria que rompe com a noção liberal de corpo como entidade individual e autônoma, ao afirmar a impossibilidade de separar o corpo humano de seu território, de sua comunidade e das relações que o constituem. Nesse sentido, cada corpo existe sempre em relação com outros corpos e com formas de vida humanas e não humanas. Assim, o território deixa de ser compreendido como cenário e passa a ser reconhecido como condição de existência, enquanto o corpo emerge como espaço onde se inscrevem as violências da colonização, do extrativismo e da exploração. Essa perspectiva permite compreender que a exploração da natureza e a exploração dos corpos fazem parte de um mesmo projeto colonizador, sendo vivenciadas de maneira particular pelas mulheres, que se colocam na linha de frente das resistências na Amazônia. Nessa direção, o conceito de corpo-território não se configura apenas como categoria analítica, mas como ferramenta política produzida no interior das lutas de mulheres indígenas e quilombolas, que, ao defenderem seus territórios, defendem simultaneamente seus corpos, suas memórias e suas formas de existência coletiva.

É nessa chave que a leitura de “Grande reencontro”, poema inaugural de *Weiyamî: mulheres que fazem sol* se torna particularmente reveladora:

por sob o dourado
a palha viva
ornamento ocre
do vento que passa
por sob as serras
meu tom de terra
me confunde o corpo
cor de semente
de sucupira
(Ferseck, 2022, p. 9).

Nessa reconfiguração ontológica em que o tom de terra dissolve as fronteiras entre o sujeito e a paisagem, o eu poético apresenta a pele-território, variação do conceito de corpo-território, em uma de suas formas mais resilientes. Ao descrever o corpo como “cor de semente de sucupira”, a voz lírica convoca a imagem da semente como princípio de leitura, como um invólucro rijo que resguarda a vida, capaz de suportar as intempéries e as agressões externas sem perder sua potência de germinação. Paralelo a isso, o corpo humano não aparece

como uma propriedade individual, privada, fechada, mas um espaço relacional, coletivo, ritualístico e político, indissociável do território que habita.

Por isso, as imagens evocadas, como o “dourado”, a “palha viva” e o “ornamento ocre” não apenas descrevem a paisagem do lavrado cuja vegetação seca reluz em tom de dourado à luz do sol, mas são partes constitutivas da voz que fala, como se ela descrevesse a si própria, uma vez que a construção de tal paisagem no poema não se dá a partir de um olhar distanciado de quem olha de fora, mas por meio de uma experiência de imersão, marcada pela expressão “por sob”, a qual desloca a percepção para uma dimensão interna do território.

Além disso, essas imagens do “dourado”, da “palha viva” e do “ornamento ocre” remetem também às vestimentas tradicionais confeccionadas com fibras do buriti e do inajá, muito utilizadas em danças como o *Parixara* (Instituto Socioambiental, 2021). Dessa forma, o cenário apresentado também pode ser visualizado a partir da imagem do corpo adornado para a prática ritualística, criando uma sobreposição entre território, corporeidade e vestimenta tradicional. Logo, o “vento que passa” pode, assim, ser compreendido tanto como elemento natural, quanto movimento que anima esse corpo-território, convocando-o a dança.

Nessa chave, a leitura conecta-se ao conceito de performance, conforme elaborado por Zumthor (2007), para quem a poesia não se limita ao texto escrito, mas se realiza como acontecimento corporal, sonoro e situado, implicando a presença do corpo como mediador da palavra, de modo que o sentido emerge da articulação entre voz, gesto e contexto. Assim sendo, ao evocar elementos que remetem à dança, ao adorno e ao movimento, o poema de Ferseck funde corpo, território e movimento ritualístico num só.

Portanto, ao evocar um corpo “cor de semente de sucupira”, a voz poética explicita a lógica de indistinção entre humano e ambiente, instaurando uma relação que não se organiza por oposição, mas por mimetismo e continuidade. Essa indistinção dialoga com o que Garrard denomina o tropo da “habitação da terra” (p.154), que descreve uma relação de simbiose, permanência e cuidado profundo entre o ser humano e o seu lugar no mundo, transcendendo a visão da natureza como mero cenário, havendo, portanto, uma clara diferença entre apenas ocupar um espaço e verdadeiramente habitá-lo. No poema de Ferseck, tal habitação é radicalizada, uma vez que o corpo não ocupa o lavrado, torna-se o lavrado, desafiando a visão da ecologia pós-moderna⁷ que muitas vezes ignora a profundidade da conexão ancestral com locais específicos.

⁷ Entende-se aqui por ecologia pós-moderna o conjunto de abordagens contemporâneas que questionam a separação entre natureza e cultura, compreendendo o ambiente como rede de relações, mas que nem sempre contemplam, em sua radicalidade, as dimensões cosmológicas e ancestrais presentes nas epistemologias indígenas.

A sucupira, elemento profundamente enraizado no território amazônico, não opera como metáfora ornamental no poema de Ferseck, mas como princípio constitutivo da corporeidade, articulando uma subjetividade que se reconhece como parte dos ciclos da terra. Trata-se de um deslocamento ontológico significativo, um modo de existir que questiona a visão ocidental ao afirmar uma existência fundada na interdependência entre formas de vida. Contudo, o corpo poético em Ferseck também é atravessado por uma memória coletiva de violência e resistência e suas marcas não são cicatrizes isoladas, mas inscrições históricas que reverberam o silenciamento, a invasão e, simultaneamente, a permanência. É nesse conflito entre ferida e cura, entre marca e continuidade, que a pele-território se afirma como chave de leitura capaz de articular estética, política, ativismo ambiental e cosmologia na poesia indígena contemporânea.

No verso “ardo em trilhas (de fogo)” (2022, p. 9), a voz poética não apenas evoca a destruição material do lavrado, mas performa uma purificação. Os elementos citados, como a “fumaça”, “cinza”, “tabatinga” e “jenipapo” deixam de ser meros componentes da paisagem local para se tornarem substâncias de uma escrita corporal e também elementos de purificação, de limpeza desse corpo-território. A tabatinga e o jenipapo operam como uma sutura poética sobre a “ferida colonial” (Fontaine; Béchar, 2020), transformando o corpo em um suporte de memória, identidade e pertencimento Macuxi.

Como visto anteriormente, em “Grande reencontro”, a categoria de corpo-território de Verónica Gago transmuta-se em pele-território de natureza ritualística. Se, para Gago, o corpo é o espaço onde se inscrevem simultaneamente as violências coloniais e as resistências coletivas, em Ferseck esse espaço é ainda atravessado por uma indistinção entre o plano terreno e o espiritual. A sequência de versos: “por entre as mãos/ trabalho tuas mãos/ em minhas feito barro” introduz uma cena de criação que se afasta de qualquer noção individualizada do gesto. O trabalho, portanto, não se realiza por um sujeito isolado, mas por meio de uma sobreposição de mãos, sugerindo um fazer compartilhado, em que diferentes presenças, ancestrais, coletivas ou mesmo territoriais se articulam no processo de criação. O barro, composto por terra e água, remete a um processo de criação em que o corpo não vem pronto, mas é moldado em relação com o mundo. Assim, mais do que uma referência a narrativas de origem específicas, o barro se apresenta como uma matéria-prima viva, atravessada por processos de transformação, criação e recriação. Outrossim, a imagem dos “dedos de cinza” intensifica essa leitura ao evidenciar que o gesto de moldar também marca aquele que o realiza. Nessa perspectiva, o poema constrói uma cena em que criação, memória e corporeidade se entrelaçam, reafirmando que o ser e o existir se dão sempre em conjunto,

nunca de forma isolada.

Adiante, a estrutura fragmentada do poema através de recursos estilísticos, aliada ao uso expressivo de cortes e hifenizações como em “me a – guardo” e “te a – guardo” (2022, p.9), produz um efeito de suspensão e continuidade que borra fronteiras e limites, sugerindo que a identidade relacional supracitada, construída no entrelaçamento com o outro, coloca-se na posição de guarda (aquela que protege o território) e de espera (aquela que aguarda o tempo da retomada). Esse desmembramento da palavra revela, portanto, uma subjetividade que não existe isolada, mas que se constitui no “junto”, no “eu-nós” (Dorrico, 2018), na relação com as irmãs, com a natureza e com as divindades que se fundem para “Gestar gestos” de denúncia, de reivindicação, mas acima de tudo, de celebração e reconstrução de si.

Desse modo, a pele-território, esse desdobramento do corpo-terra, afirma-se como o lugar onde a dor da violência capitalista e patriarcal coexiste com a potência da regeneração. Ao fechar-se em “roda, canto, voz, meninas” (2022, p. 9), a poética de Ferseck sinaliza que a defesa do meio ambiente, para a mulher indígena, é indissociável da manutenção do universo ritualístico.

A preservação do lavrado, nesse contexto, não se reduz à proteção de um ecossistema, mas implica a salvaguarda de um conjunto de relações que sustentam a própria existência. Se o corpo se constitui em continuidade com o espaço ancestral, como nos mostra toda a poética até aqui analisada, então a violência que incide sobre a terra reverbera também sobre o corpo, não apenas em sua dimensão material, mas, sobretudo, em sua dimensão espiritual e cosmológica. Destruir o território, portanto, não significa apenas comprometer as condições de vida física, mas instaurar um processo de apagamento das narrativas, dos mitos e dos saberes que organizam o mundo.

Nesse sentido, o lavrado pode ser compreendido como um verdadeiro arquivo vivo ou, ainda, como uma espécie de catedral cosmológica na qual se inscrevem os *pantons*, os mitos de criação e os vínculos que articulam humanos, não humanos e ancestrais. A devastação do lavrado implica a perda de biodiversidade e a erosão das próprias condições de inteligibilidade do mundo para esses povos, afetando diretamente a constituição de suas identidades.

Tal indissociabilidade entre território, memória e existência encontra eco nas palavras de Alessandra Korap Munduruku, que alerta para o risco desse apagamento. Ao afirmar que os pajés reconhecem o território pela língua que os espíritos falam, a autora evidencia que o espaço não é apenas geográfico, mas também linguístico, espiritual e histórico: “De tudo isso os protetores somos nós, povos indígenas; nós Munduruku, que conhecemos toda a história do

surgimento dos rios, do surgimento dos peixes (...). E a gente corre o risco de perder isso tudo” (Munduruku, 2025, p. 17). O risco, portanto, não é apenas perder a terra, mas perder as histórias que a tornam habitável enquanto mundo, isto é, perder as condições de existência de um modo de ser.

Dito isto, assim como no ritual poético de Ferseck, o testemunho de Alessandra Munduruku nos mostra que a pele-território não funciona como um repositório passivo, mas como um suporte de “anarquivamento” (Seligmann-Silva, 2003), conforme explicamos no capítulo 1, pois também permite pensar na pele cor de sucupira e na tinta de jenipapo como formas de escrita não alfabética, funcionando como um suporte de memória que não está na biblioteca, mas na “fumaça” ritualística, nos “dedos de cinza” e no canto das “irmãs”.

Dado o exposto, se o avanço da “fumaça do metal” (Kopenawa, 2015, p. 219), não aquela ritualística, mas a que sufoca e intoxica, bem como o avanço da dominação técnica silencia os espíritos e polui os rios, rompe-se o fio da transmissão da memória cosmogônica. Assim sendo, a resistência apresentada em *Weiyamî* não é um ativismo ecológico genérico nos moldes ocidentais, mas uma luta pela manutenção das condições de possibilidade do próprio ser indígena. E o entrelaçamento entre o corpo e a terra se dá nesta função de guardiãs de uma história que a cegueira do “imperialismo planetário” (Chakrabarty, 2025) é incapaz de ler, mas que o corpo-semente do eu poético insiste em performar e preservar. Isso posto, quando Alessandra Munduruku afirma que o silenciamento das vozes ancestrais por meio da destruição da natureza põe tudo em risco, ela denuncia o perigo do apagamento memória cultural porque se a pele-sucupira é destruída, perde-se o suporte de uma história que inicialmente não foi escrita nos livros dos brancos, mas que se faz presente na “palha viva”, no “ornamento ocre”, no “corpo cor de semente” do ser indígena.

Tal perspectiva dialoga com as reflexões de Dipesh Chakrabarty acerca do colapso das distinções entre história humana e história da Terra no contexto do Antropoceno. No entanto, enquanto o autor identifica esse colapso como uma característica da crise contemporânea, as poéticas aqui analisadas sugerem que tal separação jamais se constituiu como fundamento das cosmologias indígenas. O que se apresenta, portanto, não é uma descoberta recente da interdependência, mas a persistência de modos de existência que sempre operaram a partir da continuidade entre humano, território e mundo. Nesse diapasão, a ecocrítica contemporânea aproxima-se das reflexões de Chakrabarty porque reconhece que a crise ambiental exige uma revisão profunda das categorias modernas que sustentaram a separação entre natureza e cultura. No entanto, como evidenciam as poéticas indígenas aqui analisadas, tal revisão não implica necessariamente uma novidade, mas o reconhecimento de

epistemologias que sempre operaram a partir da continuidade entre humano, território e cosmos.

É a partir desse olhar que se torna possível compreender como as poéticas indígenas não apenas elaboram uma crítica à violência ambiental contemporânea, mas também afirmam formas de vida que se sustentam na recomposição dos vínculos entre humanos e não humanos, fundadas em relações de reciprocidade, cuidado e continuidade. Assim, antes de se configurar como um discurso político, a poesia Macuxi de Ferseck e Dorrico se apresenta como espaço de elaboração ontológica.

Ao argumentar sobre o colapso entre a história humana e a história da Terra, Dipesh Chakrabarty evidencia que, no contexto do Antropoceno, já não é possível sustentar a separação entre o biológico e o geológico, uma vez que o corpo humano passa a operar como força capaz de intervir e alterar os próprios sistemas planetários. No entanto, essa constatação não emerge de forma abrupta na contemporaneidade, mas encontra raízes em processos históricos mais longos, entre os quais se destaca a própria expansão colonial europeia. Concomitante a isso, as reflexões de Alfred W. Crosby, em *Imperialismo ecológico: a expansão biológica da Europa 900-1900* (2011), permitem compreender que o êxito do imperialismo não se deu apenas por meio de estruturas políticas ou militares, mas esteve profundamente vinculado à capacidade de reorganizar ecologicamente os territórios colonizados. A domesticação de espécies, a introdução de novas formas de cultivo e a transformação de ecossistemas inteiros em função das necessidades humanas, configuraram um modo de relação com a natureza baseado no controle, na exploração e na instrumentalização da vida. Paradoxalmente, enquanto o pensamento moderno consolidava a ideia da natureza como mero pano de fundo para ação humana, a prática colonial a mobilizava como força ativa de dominação.

É precisamente nesse ponto que a poesia de Sony Ferseck se revela particularmente elucidativa. Longe de se opor à leitura de Chakrabarty, seus versos parecem reinscrever, de forma sensível, aquilo que o historiador identifica como uma mudança de escala: o entrelaçamento entre o biológico e o geológico. E quando o eu lírico se afirma como um corpo “cor de semente de sucupira”, não apenas dissolve a separação entre mulher e natureza, mas reposiciona a corporeidade em uma temporalidade ampliada, vinculada aos ciclos da terra. Trata-se, contudo, de uma agência que não se orienta pela lógica destrutiva que marca o Antropoceno, mas por uma ética da continuidade, da germinação e da mutualidade.

Ademais, a “fenda moral do Antropoceno”, discutida por Chakrabarty, revela o esgotamento de uma narrativa que posicionou o humano como o “ser especial”, investido de

um mandado divino e técnico para submeter a natureza:

Somos especiais? (...) A ciência, pensa Acher, desassoberba os humanos, pois não corrobora a tese da especialidade humana. No fundo o que ela nos diz é que não somos “biologicamente ‘especiais’” – “somos descendentes de macacos que, por sua vez, descenderam de origens ainda mais humildes” (...) o mundo é muito mais antigo do que a gente, e não há nada que indique que ele tenha sido criado especialmente para nós (...) Tudo isso é muito desassoberbante” (Chakrabarty, 2025, p. 104-105).

Tal visão, ancorada em um antropocentrismo forte que separa o Criador da criação, a cultura da natureza e o homem do espaço, encontra seu oposto radical nas ontologias ameríndias. Como bem observa Crosby, as culturas do Novo Mundo jamais reivindicaram o “domínio sobre os peixes do mar e os pássaros do céu, e sobre todas as coisas vivas que se movem sobre a face da Terra” (2011, p. 31), ao contrário, estabeleceram relações de igualdade com criaturas que não eram vistas como servidores em potencial, mas como sujeitos de igual valor, estabelecendo-se uma relação horizontal. Considerando isso, Crosby nota que, enquanto o Velho Mundo se organizou em torno do controle direto de espécies em benefício de uma só (a *Homo sapiens*), as culturas ameríndias valorizavam a vida em sua plenitude não servil. Isso dialoga muito com as filosofias indígenas contemporâneas, escancarando a diferença ontológica como ativismo político-ambiental, uma vez que a recusa ao domínio é o que sustenta o “futuro ancestral” proposto por Ailton Krenak (2022) e o alerta de Davi Kopenawa contra “a queda do céu” (2015).

Se a ciência contemporânea desassoberba o humano ao integrá-lo à escala geológica, as poeiras Macuxi (Fiorotti, 2018) já operavam nesse patamar de escala muito antes de a modernidade diagnosticar seu próprio colapso. Essa consciência planetária é reiterada desde os tempos em que os *tarens* passaram a ser entoados para cura e proteção, os maracás e chocalhos serem sacudidos ao dançar dos *erens*, e os *pantons* ao serem contados e ouvidos ao pé da rede ou do fogo. Desse modo, ao fundir a pele da mulher Macuxi com a semente da sucupira, Sony Ferseck produz metáforas, mas para além disso, ela performa uma desobediência metafísica perante o império do domínio técnico, necessitando reafirmar o óbvio de que o mundo é muito mais antigo que nós e por isso exige uma ética da reciprocidade e não da submissão.

A distinção proposta por Chakrabarty entre “Globo”, espaço das estruturas humanas, do capital e da exploração técnica, e “Planetário”, domínio das forças da Terra que excedem o controle humano, permite aprofundar essa leitura. Enquanto o projeto moderno organizou o

mundo sob a lógica do Globo, convertendo-o em superfície de extração, a poética da escritora Macuxi desloca a subjetividade para o campo do Planetário. Elementos como a “palha viva” e o “ornamento ocre” (2022, p. 9) deixam de figurar como cenário para se afirmarem como matéria viva de uma existência que persiste para além das temporalidades do mundo moderno.

Nesse contexto, a noção de pele-território revela-se fundamental. Se, como discutido anteriormente, a ferida colonial incide sobre corpos e territórios por meio da separação, do corte e da exploração, é na pele, enquanto superfície porosa, que essas forças se tornam visíveis. Contudo, ao afirmar-se como “cor de sucupira”, essa pele não se reduz à marca da violência, mas se constitui também como espaço de resistência.

Assim, a poesia de Ferseck não apenas representa o território, mas atua como força de reexistência botânica e política. E se o humano do Antropoceno foi frequentemente associado à figura de uma força geológica destrutiva, a mulher-semente sucupira reivindica uma modalidade de agência como aquela que sustenta os ciclos da vida mesmo sob a pressão da “fumaça do metal” e das violências do imperialismo técnico. Logo, ao reinscrever o corpo no âmbito do Planetário, sua poética afirma a inseparabilidade entre humano e terra como único princípio de existência possível.

A passagem para a obra de Trudruá Dorrico evidencia novas inflexões dessas questões, como se observa na abertura da “Cena 3 – Produção do mito da terra vazia” em *Tempo de retomada* (2022, p. 74), na qual a autora mobiliza excertos de cronistas coloniais e da tradição literária nacional para explicitar que a devastação ambiental contemporânea não é um fenômeno recente, mas o desdobramento de uma ficção fundadora que sustenta a construção discursiva da terra como espaço vazio, disponível à exploração. Ao afirmar que as terras “estão desertas por falta de gente” (Gândavo, 1826 *apud* Dorrico, 2022, p. 74), o discurso colonial produz um cenário falso, apagando a presença indígena para legitimar a ocupação, a extração e a reorganização do território sob a lógica do capital. Isto posto, o poema “Vô Iruri — Madeira” (Dorrico, 2022, p. 79) funciona como a materialização lírica da “fenda moral” e do “imperialismo planetário” discutido anteriormente, expondo as consequências letais da grande aceleração nos territórios indígenas. Nesse sentido, o poema inscreve-se como uma contranarrativa que desestabiliza radicalmente a lógica ocidental imperialista e capitalista. Vejamos o poema:

O vô correu correu
Com as piranhas e os botos

Com as jatuaranas e os tambaquis
 Com as cobras e os jacarés
 Com todas as gentes não-humanas do rio
 O vô era um encantado
 E por vezes trocava de pele pra ver como andava o mundo
 Às vezes vinha de gente, outras de mangueira,
 algumas vezes perdida, de jaguatirica
 Um dia, num de seus passeios,
 o vô viu alguns de seus netos em cima de dragas
 no meio do rio:
 Bêbados!
 Jogando prato, prata, pano, plástico
 Parem
 O vô chorou
 O dinheiro é o veneno da alma
 O vô achou que ia parar
 Ouro, correntes, pulseirinhas, anéis, casamentos,
 filhos, netos, bisnetos, tataranetos
 Sem água.
 O vô podia ser eterno
 Mas fez a travessia jovem
 Só que ninguém sabia que quando ele se fosse
 Todas as gentes iam também
 E foi assim que nós desaparecemos
 Feito fome
 Feito sede
 Feito noite
 Feito morte.
 (Dorrigo, 2022, p. 79-80).

Ao confrontar o mito da terra vazia, Trudruá Dorrigo expõe a raiz da violência do “colonialismo ambiental” que, segundo Chakrabarty (2025, p. 94), permitiu à humanidade agir como uma “assassina planetária”. No poema “Vô Iruri — Madeira”, essa força predatória manifesta-se através das dragas que transformam o rio, outrora um encantado em simbiose com as “gentes não-humanas”, em um espaço de extração e poluição. Além disso, a denúncia de Dorrigo de que o “dinheiro é o veneno da alma” ressoa o alerta de Davi Kopenawa sobre a “o Povo da Mercadoria” (2015, p. 407), evidenciando que a grande aceleração do capital não apenas submete a natureza, mas adoece e aprisiona as populações indígenas.

A visão relacional entre homem e natureza é abruptamente interrompida pela irrupção da violência contemporânea como vemos nos versos “o vô viu alguns de seus netos em cima de dragas/ no meio do rio”, imagem que condensa a presença da mineração como expressão máxima daquilo que Davi Kopenawa denomina “a fumaça do metal”, isto é, uma força destrutiva que não apenas polui os rios, mas desorganiza o próprio tecido espiritual do mundo.

Nos versos “Bêbados!/ jogando prato, prata, pano, plástico”, a voz poética amplia o

campo de denúncia do poema ao expor que a violência do garimpo não se restringe à degradação ambiental, mas se desdobra em processos de desestruturação social e subjetiva nas comunidades indígenas, uma vez que tais bêbados seriam os próprios netos do Rio Madeira, portanto, pessoas que deveriam cuidar e protegê-lo. Dito isso, é importante ressaltar que estudos no campo da antropologia demonstram que o consumo problemático de álcool entre povos indígenas no Brasil não constitui um traço cultural interno, mas está associado a processos históricos de dominação colonial, nos quais bebidas alcoólicas foram utilizadas para estabelecer relações desiguais de poder, fragilizando estruturas sociais e culturais, bem como favorecendo a exploração dos territórios (Quaresma; Cambraia; Carvalho, 2024). Ainda nesse contexto, a embriaguez representada no poema não se reduz a uma condição individual, mas se configura como sintoma de uma violência mais ampla, que atravessa o corpo, a comunidade e o território, pois ao associar essa cena à imagem do descarte – “prato, prata, pano, plástico” –, Dorrico sugere uma lógica de degradação que atinge simultaneamente o ambiente e o humano, revelando como a introdução de valores mercantis e práticas extrativistas comprometem não apenas os rios e a fauna, mas também os próprios vínculos que sustentam a vida coletiva.

Além disso, no plano da linguagem, a sequência em questão evidencia uma construção sonora marcada pela repetição das consoantes bilabiais plosivas surdas, sobretudo o fonema /p/, cuja recorrência imprime ao verso um ritmo seco e entrecortado. Tal efeito fônico intensifica a dimensão de ruptura já presente no plano semântico, evocando uma sonoridade explosiva que pode ser associada à ideia de impacto e destruição, como um estilhaço que reverbera na linguagem e reforça, no próprio tecido do poema, a violência que ele denuncia.

É válido destacar que o consumo de bebidas alcoólicas não é, em si, um elemento externo às culturas indígenas. Diversos povos, entre eles os Macuxi, possuem tradições próprias de produção e uso de bebidas fermentadas, como o caxiri e o pajuaru, inseridas em contextos ritualísticos, festivos e comunitários. Nesses casos, o consumo não se orienta pela lógica da mercantilização ou do excesso, mas por práticas coletivas que reforçam vínculos sociais, cosmológicos e culturais. A diferença, portanto, não reside apenas na composição da bebida, frequentemente mais natural, mas, sobretudo, em sua finalidade e no sistema de valores que a organiza.

Em contraste, a introdução de bebidas alcoólicas destiladas no contexto colonial, associada à lógica de exploração econômica e desestruturação territorial, altera profundamente esses modos de relação, deslocando o consumo do campo ritualístico e

coletivo para dinâmicas marcadas pela dependência, pela violência e pela ruptura de vínculos comunitários. Assim, ao representar a cena dos “bêbados” no interior do garimpo, o poema de Dorrico não denuncia o consumo em si, mas evidencia a transformação de uma prática cultural em sintoma de um processo histórico de violência e desagregação.

A crítica de Dorrico nesse poema converge com a noção de “grande aceleração”, período marcado pela intensificação exponencial da exploração dos recursos naturais e pela ampliação dos impactos humanos sobre o planeta, como aponta Chakrabarty (2025, p. 53). No entanto, mais do que denunciar a destruição ambiental, o poema revela as consequências ontológicas, uma vez que a morte do avô, figura que encarna a continuidade entre gerações e espécies, desencadeia o desaparecimento do coletivo, pois “quando ele se fosse/ todas as gentes iam também” (p. 80).

Sob a ótica ecocrítica, o desaparecimento descrito pelo eu lírico subverte a retórica do “Apocalipse ambiental” (Garrad, 2006, p. 134). Enquanto no imaginário ocidental o apocalipse é um evento futuro e catastrófico, para os povos indígenas ele é um processo contínuo de “desassoberbo”. A poluição do Rio Madeira no poema não é apenas um dado, mas a corrupção do tropo da natureza pura, revelando o que Garrard aponta como a inflexão cultural dos problemas ecológicos. A catástrofe, portanto, não é apenas ecológica, mas cosmológica, ferindo o que Ailton Krenak denomina como a nossa filiação com a Terra, de tal modo que o “Vô Iruri” não é só uma metáfora carinhosa, mas o reconhecimento dessa filiação real, e quando a draga o fere no poema, ela também fere o *Watu*, o “rio-avô, chamado pelos brancos de rio Doce”, de Krenak (2022, p. 13).

A noção de “florestania”, termo cunhado por Chico Mendes, associado às lutas socioambientais amazônicas e incorporado ao pensamento de Ailton Krenak, propõe uma reconfiguração da ideia de cidadania a partir da relação indissociável entre sujeitos e natureza, deslocando o foco dos direitos individuais para formas coletivas e territoriais de existência. Nessa perspectiva, não se trata apenas de habitar a floresta, mas de reconhecê-la como extensão do próprio sujeito. Ao evocar o rio *Watu* como seu “rio-avô”, Krenak reforça essa relação ao afirmar que suas águas não apenas irrigam a terra, mas também cantam e ensinam. O autor denuncia que a cegueira das edificações urbanas e a sede infinita das grandes barragens silenciaram essa fala ancestral (2022, p. 18), e ao se visualizar como parte da natureza, imbricada, um “nós-rio”, o filósofo não opera apenas uma metáfora, mas descreve uma extensão do seu próprio ser. Isso corrobora o argumento de que a poética de Sony Ferseck e Trudruá Dorrico não é apenas literatura, mas também um exercício de

cosmopolítica, na medida em que articula relações entre humanos, território e entidades do cosmos. Portanto, a resistência indígena à *Xawara*, a “fumaça do metal” (Kopenawa, 2015), e ao domínio técnico do Antropoceno não se dá apenas no campo da denúncia política, mas na afirmação de uma subjetividade que recusa os limites da antropomorfia, como bem aponta Ailton Krenak:

Sempre estivemos perto da água, mas parece que aprendemos muito pouco com a fala dos rios. [...] nós-rio, nós-montanhas, nós-terra. Nos sentimos tão profundamente imersos nesses seres que nos permitimos sair de nossos corpos, dessa mesmice da antropomorfia, e experimentar outras formas de existir. Por exemplo, ser água e viver essa potência que ela tem de tomar diferentes caminhos (2022, p. 13-14).

Essa potência de tomar diferentes caminhos e formas é o que voz lírica performa ao personificar o “Vô Iruri”. Ao contrário do binarismo ocidental que separa o sujeito humano do objeto natureza, a poética indígena de Roraima reivindica o direito de ser água. Quando o rio é poluído ou barrado por Belo Monte, Tucuruí ou Brumadinho, o que se interrompe não é apenas um serviço ecossistêmico, mas uma forma de existência coletiva. O corpo-território é, portanto, o lugar desse devir-rio, ou seja, uma zona de contato espiritual e biológica onde o sofrimento do ancestral-água é sentido na própria pele da poeta. Assim, a retomada da florestania proposta por Dorrico e Ferseck por meio de suas poesias, exige que o leitor abandone a mesmice do antropocentrismo para reaprender a escutar a fala desses rios que, como entidades fundadoras, ainda tentam comunicar um futuro ancestral mesmo diante da asfixia capitalista.

Em suma, o percurso poético de Sony Ferseck e Trudruá Dorrico aqui analisado revela que a literatura de autoria feminina indígena em Roraima, ao fundir a corporeidade com a semente de sucupira e a fala dos rios, opera um “desassoberbo” prático, desconstruindo a tese da especialidade humana que fundamentou o domínio técnico e o imperialismo ecológico sobre as terras ameríndias.

Se o Antropoceno nos apresenta a face de uma humanidade como “assassina planetária” movida pela grande aceleração do capital, as vozes poéticas em Ferseck e Dorrico respondem com o ritmo desacelerado do ritual, o peso da ancestralidade e a urgência da retomada. A morte do Rio Madeira e a asfixia da palha viva do lavrado não são, portanto, eventos isolados, mas o sintoma de um sistema que esqueceu ou na verdade nunca soube como ser “nós-rio” e “nós-terra”. Desse modo, fica evidente que a pele-território dessas mulheres constitui um anarquivamento de resistência que se recusa a virar pó sob a fumaça do

metal, insistindo que a terra, longe de ser mercadoria, é o suporte sagrado de todas as gentes humanas e não humanas.

3.2 “A fumaça do metal” nos quintais de Makunaima: poesia em luta contra a asfixia colonial

Na seção anterior, evidenciou-se a tensão instaurada pela “geologia do trauma” em que o corpo-território se vê atravessado pelas marcas da violência colonial sem, contudo, se dissociar da terra, operando assim um ritual de cura para cicatrizar as feridas reiteradamente abertas. Já nesta seção, o foco desloca-se para o movimento de enfrentamento que emerge dessa mesma condição. A persistência da invasão, figurada na “fumaça do metal”, não paralisa o corpo, mas o convoca à ação. É nesse contexto, portanto, que a poesia se afirma como prática de luta e de retomada, articulando uma resposta que não elimina o conflito já que ele persiste, mas que o transforma em campo de resistência.

Para compreender a gravidade da asfixia ambiental em Roraima, é preciso primeiro entender que o território não é somente uma extensão de terra habitada por muitos povos, mas o quintal de *Makunaima*, aqui compreendido como território cosmológico fundado nos mitos de origem Macuxi, ou seja, implica deslocá-lo de sua compreensão como espaço físico delimitado para concebê-lo como extensão das relações que fundam o mundo. No caso do povo Macuxi, esse território pode ser figurado como o quintal do deus *Makunaima*, entidade ancestral que, ao cortar a grande árvore milenar *Wazaká*, dá origem ao Monte Roraima e, com ele, à própria configuração do mundo habitável (Instituto Socioambiental, 2021). A imagem do quintal, nesse sentido, não é casual, mas evoca um espaço de convivência, de cultivo, de circulação e de liberdade, onde vida e criação se entrelaçam continuamente. O quintal é ainda o lugar do brincar, do plantar, do narrar, do ritualizar, um espaço que não separa o humano da terra, mas os constitui mutuamente. Ele é, sobretudo, onde a vida se desenrola em proximidade com o sagrado.

No entanto, esse mesmo território sagrado, que guarda os mitos de origem e sustenta os modos de existência Macuxi, encontra-se atravessado por processos de violência que ameaçam não apenas sua integridade material, mas as próprias condições de continuidade da vida e essa realidade não se restringe a um único povo, uma vez que neste mesmo solo amazônico coexistem os Yanomami, protegidos por *Omama*, o criador de “*Hutukara*”, uma floresta sólida que nasceu sobre o “antigo céu que desabou outrora” (Kopenawa, 2015, p. 81).

Habitando as proximidades do *Yaripo* (Pico da Neblina), também conhecido como a montanha dos ventos, os Yanomami guardam a consciência de que o equilíbrio do mundo é frágil. Como adverte o xamã, aquilo que os brancos denominam progresso configura, para os povos da floresta, a liberação da *Xawara*: a “fumaça das epidemias gulosas de carne humana que chegaram acompanhando os brancos” (2015, p. 176). Longe de constituir um fenômeno isolado, essas epidemias se inscrevem em uma longa história de invasão e exploração que remonta ao processo colonial, quando, como demonstra o conceito de imperialismo ecológico (Crosby, 2011), a expansão europeia se deu também por meio da introdução de doenças, da transformação de ecossistemas e da reorganização violenta dos territórios. Portanto, a transição da crise ecológica global para a realidade amazônica ocorre justamente nesse ponto de contato entre o tecnicismo e o mito: o imperialismo ecológico que outrora utilizou germes e espécies invasoras para pavimentar a conquista colonial, transmuta-se hoje na *Xawara* que invade terras indígenas de todo o Brasil. Nesse sentido, a mineração ilegal, a devastação ambiental e a contaminação dos rios atualizam, em escala ampliada, as dinâmicas coloniais, convertendo o território sagrado em espaço de exploração. É nesse contexto que a poesia de Sony Ferseck e Trudruá Dorrico emerge não apenas como denúncia, mas como tentativa de retomada contra a cegueira do “Povo da Mercadoria” (Kopenawa, 2015, p. 407), reinscrevendo a linguagem, a memória, a espiritualidade e os vínculos que resistem à destruição.

Concomitante a isso, é imperativo notar que a resistência presente nas obras dessas autoras não reforça o tropo do “índigena ecológico”, o “*locus classicus*” criticado por Garrard, no qual os “índios amazônicos sul-americanos tenham obtido destaque como habitantes exemplares da floresta tropical” (2006, p. 170), sendo, segundo o autor, uma construção ocidental que reduz os povos originários a uma harmonia inerte e mística com a natureza. Pelo contrário, Ferseck e Dorrico apresentam um ativismo fundamentado na ecologia política, onde a defesa da terra é uma luta constante pela manutenção das condições de inteligibilidade do mundo e pela nossa sobrevivência. Além disso, como visto no poema anterior de Dorrico, há uma forte crítica aos indígenas desvirtuados que se deixam cegar pela paixão por quinquilharias e pela fumaça que emana dos minérios da floresta.

Assim, ao nos aproximarmos do próximo poema, observamos que ele explicita a mecânica da invasão, evidenciando que aquilo que o senso comum convencionou nomear como “encontro de culturas” configura-se, na verdade, como um processo violento de reconfiguração biológica, geográfica e ecológica dos territórios invadidos. A devastação dos quintais de *Makunaima* não se inaugura, portanto, com o disparo das armas de fogo europeias,

mas por vias mais silenciosas e, por isso mesmo, mais profundas, tais como o hálito, o suor, as mãos e as ferraduras dos cavalos do colonizador que, ao tocar o solo do chamado Novo Mundo, instauram uma transformação irreversível nas condições de existência locais. Como demonstra Alfred Crosby, o êxito da expansão europeia esteve intrinsecamente ligado àquilo que denomina “biota portátil” (2011, p. 100), isto é, ao conjunto de plantas, animais, microrganismos e práticas agrícolas que acompanharam os colonizadores e remodelaram os ecossistemas americanos, convertendo-os em um verdadeiro “solo traumatizado” (p. 108), no qual as formas de vida nativas foram progressivamente asfixiadas, sucumbido à armada invisível de germes, ervas daninhas e outras espécies invasoras. Essa “peste ambulante” que Ailton Krenak descreve como uma espécie de “guerra bacteriológica em movimento” (2020, p. 71), encontra, como já discutido, sua tradução xamânica na figura da *Xawara*, a fumaça que emana da terra violada pelo garimpo.

Para Davi Kopenawa, a epidemia não é apenas um fenômeno biológico, mas uma entidade canibal “faminta de carne humana” (2025, p. 244) que se desloca com os brancos, escoltada pelo sopro maléfico das fábricas e pela voracidade de um povo que, cego pela paixão pela mercadoria, passou a retalhar a terra. Por isso, ao narrar a transformação do mundo dos não indígenas, o xamã nos mostra que a devastação ambiental e a proliferação das doenças constituem faces de um mesmo processo: a ambição, a qual desencadeia a destruição da floresta, a contaminação dos rios e a ruptura das relações que sustentam a vida:

No começo, a terra dos antigos brancos era parecida com a nossa (...) Derrubaram toda floresta de sua terra para fazer roças cada vez maiores. *Omama* tinha ensinado a seus pais o uso de algumas ferramentas metálicas. Mas já não se satisfazem mais com isso. Puseram-se a desejar o metal mais sólido e mais cortante, que ele tinha escondido debaixo da terra e das águas. Aí começaram a arrancar os minérios do solo com voracidade. Construíram fábricas para cozê-los e fabricar mercadorias em grande quantidade. Então seu pensamento cravou-se nelas e eles se apaixonaram por esses objetos (...) Foi com essas palavras da mercadoria que os brancos se puseram a cortar todas as árvores, a maltratar a terra e a sujar os rios (Kopenawa, 2015, p. 407).

Desse modo, o que a história “oficial” denomina progresso é, sob a ótica indígena, o desabamento do céu. Paralelo a isso, a aceleração capitalista que define o Antropoceno opera sob a égide do que Ailton Krenak (2020) denomina monstro corporativo, sendo uma entidade sem rosto, mas com conta bancária farta, que converte rios e montanhas em recursos desprovidos de espírito. Essa visão necrocapitalista (Banerjee, 2008) produz uma humanidade desenraizada, alienada em ambientes artificiais e viciada em acumular mercadorias que, ao

contrário dos corpos humanos, não morrem, mas mofam “enfileiradas em tábuas de madeira no fundo das casas dos brancos” (Kopenawa, 2015, p. 412).

Se, como afirma Davi Kopenawa, a fumaça do metal constitui não apenas uma metáfora, mas uma experiência sensível concreta, uma epidemia que se respira, então a devastação colonial deve ser compreendida também a partir de uma fenomenologia do odor. Ao descrever a “*poo pë wakixi*” como uma exalação nociva, associada ao cheiro das mercadorias e das ferramentas metálicas, Kopenawa (2015, p. 246) testemunha que a morte, no contexto da invasão, não se apresenta apenas como evento visível, mas como presença atmosférica, incorporada ao ar e aos objetos. Nesse sentido, enquanto o colonizador se revela “cego de nariz”, incapaz de perceber os efeitos do que produz, os povos originários reconhecem, no “cheiro nauseante das ferramentas de metal” (p. 246) os sinais de uma contaminação em curso.

Essa dimensão sensorial da violência caminha paralelamente a “biota portátil” de Crosby. Ao mesmo tempo, tal processo pode ser compreendido à luz da Necropolítica de Achille Mbembe (2016), que desloca a discussão da “biopolítica” (o controle sobre a vida) para a soberania exercida através do poder de ditar quem deve morrer e quem pode viver, alinhando-se ainda ao conceito de Necrocapitalismo que, conforme propõe Subhabrata Bobby Banerjee (2008), designa um regime em que a produção de riqueza está intrinsecamente vinculada à produção sistemática de morte. Assim, a ganância do branco, na perspectiva xamânica, não é apenas uma abstração moral, mas uma materialidade sensível que se manifesta no odor da combustão, da ferrugem e das mercadorias “besuntadas de gordura”, instaurando uma verdadeira epidemia canibal que corrói não apenas os corpos, mas as próprias condições de respiração do mundo.

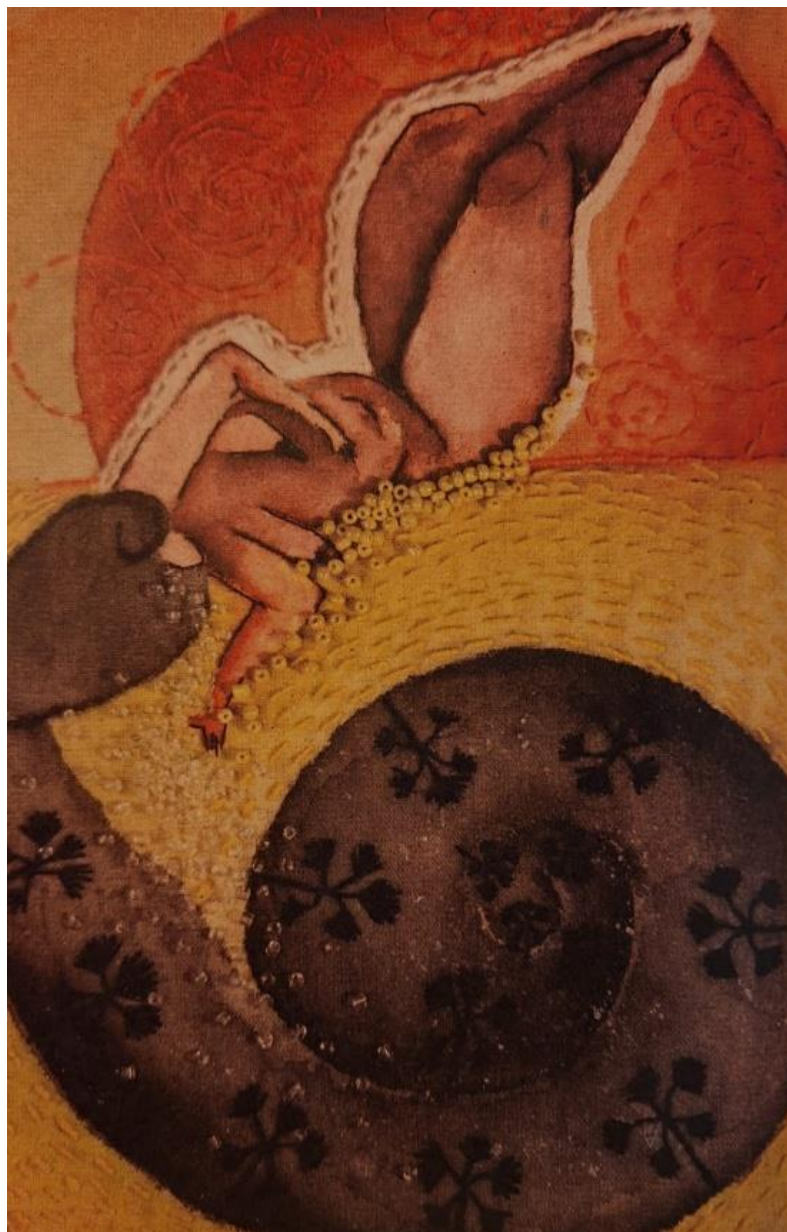
Nesse horizonte, o poema “Mulher Makuxi”, de Sony Ferseck (2022, p. 51), inscreve-se como uma poética em que denúncia e espiritualidade se articulam de modo indissociável. Sob a presença de Wei, a consciência solar que atravessa e ilumina a existência do povo Macuxi, o poema mobiliza memória, ancestralidade e território como princípios estruturantes. A voz que emerge não se limita a uma subjetividade, mas se constitui como expressão de uma experiência relacional, na qual corpo, mito e espaço se entrelaçam. Assim sendo, mais do que uma categoria identitária, a “Mulher Makuxi” reinscreve o território na própria carne, convertendo elementos geográficos e simbólicos em instrumentos de insurgência que por meio de uma linguagem marcada por cadência ritual e densidade sensorial, denuncia a intrusão do “Povo da Mercadoria” e de sua fumaça, contrapondo a fragmentação colonial à integridade do Ventre-Morada. Nesse movimento, a poética de Sony,

para além de exaltar o território ancestral, faz da palavra um espaço de retomada simbólica emergente que insurge contra a normalização da morte:

Escorro diamantes imprecisos
 Do leito da trilha,
 Lágrimas indígenas do povo Makuxi...
 Minha cintura vale mais!
 Makunaima passou pelo meu ventre
 Fez morada ali.
 Subiu a Serra Grande e ventou a
 Cruviana
 Assustou seus irmãos que tinham inveja
 De sua pele castanha
 Mas não esqueceu que seu azul se
 Confunde
 Com o olhar de outro céu,
 Que seu Branco são areias de outro rio.
 Ensinei que são meus cabelos que
 Enegrecem a noite
 Embalam o sono da rede do curumim
 Deixei que brincasse com meus colares
 Ao longo da Ponte Laranja.
 Do céu é mais bonito o espetáculo dos
 Homens
 Na terra de Makunaima
 Sou mulher Makuxi
 Sou filha e mãe de Roraima (Ferseck, 2022, p. 51).

O poema é complementado pela arte de Georgina Sarmiento (Figura 4). Na figura, observa-se a materialização a voz poética em forma de corpo feminino que se inscreve simultaneamente em diferentes dimensões do mundo. Reclinado sobre o ocre solar de Wei e estendido sobre o dourado do lavrado, esse corpo não se dispõe sobre a paisagem, mas se constitui a partir dela, articulando, em sua própria forma, as dimensões cósmica e territorial. Do rosto da mulher escorrem miçangas translúcidas que evocam lágrimas, as “lágrimas indígenas do povo Makuxi”, as quais, ao se confundirem com diamantes e com as contas amareladas que remetem ao ouro, inscrevem no corpo feminino a memória da dor e da exploração. Ao mesmo tempo, seus cabelos, que se derramam e “enegrecem a noite”, expandem o corpo para além de seus limites, fazendo dele também matéria do tempo e do espaço.

Figura 4 - Ilustração que acompanha o poema “Mulher Makuxi”



Fonte: Ferseck, 2022.

A figura que emerge não representa simplesmente uma mulher, mas configura uma presença que reúne corpo, território e mundo, aproximando-se da imagem da “mãe de Roraima” como entidade que sustenta e incorpora a vida, a memória e as violências inscritas na terra. Em síntese, trata-se, portanto, de uma imagem que não ilustra o poema, mas o expande, elaborando visualmente a indissociabilidade entre corpo, território e a existência de ser mulher Macuxi.

Adentrado o poema, a análise exige o reconhecimento de que o território roraimense é, sob a ótica da voz lírica, um campo de batalha necropolítico. Se o necropoder, como formula Achille Mbembe, opera pela produção de mundos de morte e pela transformação de corpos e territórios em zonas de descarte (2016, p. 135), o poema de Ferseck emerge como

uma contranarrativa dessa lógica. Mbembe define ainda que a soberania moderna reside no poder de “ditar quem pode viver e quem deve morrer” (p. 123), de modo que, nas terras indígenas, esse poder manifesta-se também através da *poo pẽ wakixi*, a infecção atmosférica e espiritual. É nesse horizonte que os versos devem ser lidos.

O poema se abre com uma imagem de extraordinária força crítica: “Escorro diamantes imprecisos/ Do leito da trilha,/ Lágrimas indígenas do povo Makuxi”. Desde o primeiro verso, o minério deixa de figurar como riqueza e passa a ser reconfigurado como dor, o sangue Macuxi que jorra. Os “diamantes” não brilham como signo de prosperidade porque escorrem como lágrimas de luto. Ademais, a adjetivação “imprecisos” desestabiliza o imaginário da pedra preciosa como valor absoluto, pois não passam de “*matihĩ*”, ou seja, adornos (Kopenawa, 2015, p. 408). O que para o “povo da mercadoria”, na formulação do xamã, aparece como objeto de cobiça, no poema surge como expressão da dor do corpo-território. A imagem é decisiva porque condensa, em três versos, a inversão central da crítica indígena ao extrativismo: aquilo que o colonizador define como riqueza é, para o povo da terra, sangramento. Logo, nesses três primeiros versos do poema a poeta apresenta a materialização do necropoder no corpo feminino, uma vez que escorrer diamantes implica um corpo que foi transformado em zona de extração, onde a dor e o minério se tornam indistinguíveis. Desse modo, o verbo “escorro” faz o eu lírico coincidir com a própria matéria que se derrama e não se diz apenas que há lágrimas porque o corpo fala como leito, como trilha, como mineral em sofrimento.

No verso seguinte, “Minha cintura vale mais!”, o poema interrompe o fluxo imagético com uma frase curta, quase sentenciosa, de forte teor confrontativo. O valor é explicitamente disputado. A cintura feminina, parte do corpo, lugar de equilíbrio, de fertilidade, de movimento, vale mais do que os diamantes, mas vai muito além disso, pois longe de qualquer leitura que reduza o corpo feminino à sexualização frequentemente mobilizada pelo olhar colonizador, a cintura, aqui, deve ser compreendida como eixo vital e ontológico, indissociável do ventre que, na sequência, é apresentado como morada do deus, filho de Wei: “Makunaima passou pelo meu ventre/ Fez morada ali” (p. 51). Aqui, o corpo da mulher Macuxi deixa de ser superfície de objetificação para se afirmar como território fundador, morada dos deuses. Ao passo que o necropoder opera na produção de morte e pela despossessão do corpo e do território, o poema responde transformando simbolicamente o ventre como espaço de continuidade das existências do povo Macuxi, onde a vida não pode ser reduzida à lógica da extração ou do descarte.

A afirmação de que a “cintura vale mais” não se limita, portanto, à inversão simbólica do valor econômico, mas instaura uma outra economia da existência, na qual o corpo-território se apresenta como irredutível à lógica necrocapitalista que transforma rios em esgoto e populações em excedente desprezíveis. Nesse sentido, a imagem do ventre como morada não deve ser lida como metáfora de proteção ou pureza, mas na verdade como afirmação de uma continuidade que escapa, ou melhor, que resiste à captura do necropoder.

Adiante, nos versos “Subiu a Serra Grande e ventou a Cruviana/ Assustou seus irmãos, que tinham inveja/ De sua pele castanha”, a paisagem deixa de figurar como cenário para assumir estatuto de agência. A Cruviana, deusa dos ventos frios que sopra do alto do Monte Roraima é mobilizada como elemento natural, bem como força que atua sobre o mundo, reorganizando suas condições de existência. Dessa forma, sua irrupção pode ser lida como um gesto de dispersão da *poo pë wakixi*, o “inquietante odor adocicado (...) nauseante das ferramentas de metal” que contamina o ar e adoece os corpos (Kopenawa, 2015, p. 246).

Ao fazer o vento atravessar o território, o poema dá uma resposta cosmológica à contaminação colonial: não se trata de purificação no sentido sanitário, mas da reativação de forças que sustentam o universo Macuxi. A natureza nesse poema não é pano de fundo, mas sujeito de ação, aquilo que nas palavras de Krenak, permite “mundizar” o território, isto é, reabrir a possibilidade de experimentar outros mundos e outras formas de existência (Krenak, 2022, p. 83). É nesse mesmo movimento que os versos “inveja/ De sua pele castanha” adquirem densidade política: a pele ultrapassa o marcador genético para se tornar a superfície onde se escreve um mundo. Ela é a pele-território onde a violência dirigida não se limita à dimensão racial, mas incide sobre o conjunto de relações que ela sustenta. Nesse ponto, o poema dialoga com Mbembe, para quem o racismo opera como uma “cesura” biológica que permite ao poder dividir a humanidade em dois grupos, sendo um deles exposto à morte na colônia-laboratório onde a necropolítica é experimentada. No entanto, Ferseck subverte a lógica colonial e a pele castanha do deus *Makunaima*, longe de figurar como marca de vulnerabilidade, torna-se na verdade objeto de inveja. Desse modo, o que o olhar colonial historicamente construiu como inferioridade reaparece no poema como potência cobiçada.

Os versos na sequência são especialmente sofisticados e de uma profundidade espiritual belíssima: “Mas não esqueceu que seu azul se/ Confunde/ Com o olhar de outro céu,/ Que seu Branco são areias de outro rio”. Em tais versos, a voz lírica transporta a discussão para uma dimensão cosmológica, um outro universo possível. As cores deixam de simbolizar apenas categorias descritivas, adjetivas, e passam a indicar pertencimento a outros modos de existência. O “azul” e o “branco” são qualificados por sua relação com um “outro

céu” e um “outro rio”, isto é, elementos da natureza, mas que pertencem a outro universo, um universo muito superior que o do plano terreno do homem branco. Nessa lente, o eu poético recusa a universalização eurocêntrica e afirma a superioridade de um corpo que é a extensão do território, mas com dimensões cosmológicas que escapam à lógica ocidental e, assim como a “pele castanha” anteriormente evocada torna-se objeto de cobiça, também aqui, essas qualidades associadas ao deus *Makunaima* o são, porque sua ligação com elementos da natureza, o “outro céu” azul e o “outro rio” branco, se confundem com ele próprio.

Tal leitura dialoga intimamente com Krenak, para quem o “mundizar” é sinônimo de outras formas de existência e de imaginar “pluriversos” (2022, p. 82-83). O “outro céu” e o “outro rio” evocam justamente essa abertura para outras cosmovisões e não se trata de um além metafísico no sentido ocidental, mas de uma ampliação do olhar, de uma coexistência de planos que se interpenetram. Além disso, o poema se aproxima também da cosmologia descrita por Kopenawa, na qual o céu não é único nem fixo, mas composto por múltiplas camadas e realidades que só são acessíveis pela experiência xamânica.

Em seguida, em “Ensinei que são meus cabelos que/ Enegrecem a noite/ Embalam o sono da rede do curumim”, a voz poética assume uma dimensão que ultrapassa a individualidade, projetando-se como força natural que atua sobre o mundo. Ela é um ser que se confunde com a noite e os seus cabelos negros dissolvem as fronteiras entre corpo e cosmos. Sem se fixar em uma figura específica, o poema sugere uma presença que reúne atributos de cuidado, criação e continuidade, evocando uma força feminina que, ao mesmo tempo, envolve e sustenta o mundo. Nesse sentido, a imagem pode ser aproximada de princípios cosmológicos como *Wei*. Ademais, o gesto de embalar o sono do curumim, por sua vez, coloca o território na esfera do cuidado e da transmissão em que a rede, elemento profundamente enraizado nas culturas indígenas, aparece como espaço de acolhimento, envolvimento, enquanto os “colares” remetem a suporte de “memória cultural” (Asmann, 2011), identidade e pertencimento e não reduzidos a adornos como os “diamantes imprecisos”. Nessa ótica, ao permitir que a criança brinque com esses elementos, a voz poética além de cuidar, transmite um outro universo.

Adiante, o poema move radicalmente o ponto de vista, retirando o humano do centro, convertendo-o em objeto de observação. A grafia com “h” maiúsculo em “Homem” universaliza essa figura, que passa a ser vista a distância, como espetáculo e, portanto, relativizada em sua pretensa centralidade. Essa mudança de escala rompe com o antropocentrismo e a categoria de seres especiais como comentado por Chakrabarty. O olhar de cima para baixo daquela que fala no poema promove um “desassoberbo” da raça humana,

aproximando-se da categoria do “mundizar”, ou seja, a abertura a outros modos de perceber e habitar o mundo.

Por fim, ao afirmar que “Na terra de Makunaima/ Sou mulher Makuxi/ Sou filha e mãe de Roraima”, o eu poético reafirma uma posição que não se situa nesse espetáculo dos homens, mas em outra ordem de pertencimento. Esses versos finais atravessam o poema para fazer movimento de retomada, pois diante das múltiplas formas de invasão que retalham a terra, reconfiguram o espaço e extraem seus recursos, a voz poética afirma uma identidade que não se esvai. Ser “filha” indica pertencimento originário, enraizamento naquele chão; ser “mãe”, por sua vez, projeta a continuidade, a responsabilidade de sustentar e perpetuar um povo, uma cultura e uma memória. Por meio dessa afirmação identitária, há a constituição de um gesto político e ontológico de permanência, uma vez que ao se reivindicar como mulher Makuxi na terra de *Makunaima*, a voz poética reafirma que, apesar das tentativas de expropriação, o território permanece habitado por relações que o precedem e o mantêm. É, então, essa continuidade que confere sentido a “cintura que vale mais”, bem como o ventre como morada dos deuses porque são expressões de um corpo que carrega, em si, a persistência, a insistência de um mundo que resiste às investidas colonial, imperialista e capitalista.

“Mulher Makuxi” encontra um contraponto significativo no poema “Kabi”, do poeta indiano modernista Premendra Mitra, salientado por Dipesh Chakrabarty para evidenciar o imaginário moderno de relação com a natureza. Vejamos:

A terra implora a estocada do arado
O oceano, pelo leme.
Metais, aprisionados no palácio das Profundezas,
Anseiam pelo [toque do] homem.
O turbulento rio quer se derramar em grilhões,
Se submeter em ataduras à ponte.
Tempo não há, infelizmente, para contemplar
Preguiçosamente a beleza do mundo (Mitra *apud* Chakrabarty, 2025, p. 164).

No trecho citado, a terra é figurada como desejosa da intervenção humana, pois “implora a estocada do arado”, enquanto rios, metais e oceanos anseiam pelo toque do homem. Mas para além da dominação técnica, o poema explicita uma forte erotização predatória da terra que é simbolicamente aproximada de um corpo feminino a ser mapeado, despido e violado, disponível à penetração, à exploração e ao controle. Essa perspectiva revela a face da humanidade enquanto “assassina planetária”, fruto de um “colonialismo

ambiental” (Chakrabarty, 2025, p. 94), e tal violência é a própria essência do necropoder apontado por Achille Mbembe.

Como observa Chakrabarty, trata-se de uma visão em que a devastação não é apenas naturalizada, mas é associada a uma forma de masculinidade que sustenta a dominação da natureza. É contra essa imagem do homem que irrompe na paisagem para depredar e dominar, que a filosofia indígena se opõe através das instituições do “Mundizar” e da “florestania”, pois, para o originário, o valor não reside no metal acumulado, mas como mostra Ailton Krenak, na circulação dos afetos e no reconhecimento de que a Terra é uma provedora maternal, mas de recursos finitos.

Logo, onde Mitra vê um desejo de devastação, Ferseck e Dorrico veem a dor do corpo-território e a asfixia planetária encontra, em Trudruá Dorrico, uma voz que opera na gramática da ironia e da insurgência. Assim sendo, o título de seu poema, “Salvação colonial” (2022, p. 97-98), evoca imediatamente a fenda moral apontada por Chakrabarty e remete à justificativa teológica dos colonizadores que, como John Winthrop, viam na morte dos povos nativos uma “concessão divina” do direito à terra (Winthrop *apud* Crosby, 2011, p. 216). Dito isto, ao subverter o conceito de salvação, Dorrico expõe a necropolítica em sua forma mais crua, revelando um extermínio camuflado de benevolência, no qual a “*Xawara*” e o progresso do “imperialismo planetário” operam como tecnologias de morte travestidas de redenção.

Percebe-se, todavia, que na poética de Sony Ferseck a resposta à violência colonial se organiza como ritual de recomposição do corpo-território, já em Dorrico a escrita volta-se à desconstrução da máscara do invasor, revelando que a chamada “salvação” é, na verdade, um dispositivo de produção de mortos. Trata-se de uma poesia que não busca mediação, mas confronto porque não pede licença à pólis (Krenak, 2022), expondo a violência que sustenta sua própria ideia de civilização.

Nessa perspectiva, a ironia do título revela uma crítica decisiva ao colocar em duelo dois termos historicamente articulados no discurso imperial: salvar e colonizar, escancarando que a promessa de redenção sempre esteve imbricada na destruição do território, da memória e dos corpos indígenas. É, então, a partir dessa chave que o poema se inscreve como aprofundamento da problemática aqui delineada, movendo a crítica do plano simbólico para a materialidade brutal da experiência colonial, pois Trudruá reposiciona a enunciação para operar diretamente sobre a linguagem do invasor e expõe, com precisão cirúrgica, os dispositivos discursivos que sustentaram e ainda sustentam a violência colonial:

“Tropas de resgate”

vieram nos salvar – de nós mesmos.
 O *paraíso* veio como trabalho forçado,
 outro eufemismo para a escravização,
 em povoados portugueses, espanhóis e holandeses.
 “Entradas”
 de varíola e sarampo
 foram só o começo
 de um eterno retorno miserável.
 6 de junho de 1755,
 uma data infame
 para uma política infame.
 Heróis dissidentes foram chamados de *fugitivos*
 e esquecidos.
 E ficou a figura do *astrólogo romântico*
 à espera, passiva, da salvação – que nunca veio.
 “Parece que suspiravam aqueles ‘índios’ pela nossa
 sujeição”, foi o cinismo que recebemos.
 Na nossa experiência, quem contou as histórias de
 Cativoiro
 foram os brancos.
 Vocês não têm alma.
 Contar o outro lado da história é fazer poesia.
 E a minha poesia é só mais um ato dessa revolução (Dorrigo, 2022, p. 97-98).

O poema suscita uma ação discursiva de desmontagem da retórica civilizatória, revelando que a “salvação” oferecida pelos colonizadores sempre implicou, simultaneamente, expropriação, violência, morte e apagamento. Os versos iniciais expõem o mecanismo basilar da dominação: a construção do outro como incapaz, incompleto ou perigoso para si próprio. Trata-se, portanto, de uma operação discursiva que legitima a intervenção externa sob o pretexto de proteção, no qual o uso de eufemismos, como “tropas de resgate”, mascara a escravidão que Mbembe descreve como uma das primeiras instâncias de experimentação biopolítica, onde o sujeito é reduzido a uma espécie de sombra personificada e sofre uma morte social, na qual é destituído de autonomia sobre seu corpo, seu território e sua história. Em síntese, a “salvação” é a ferramenta para converter a autonomia indígena em produção de pobreza e mão de obra para o sistema colonial.

A sequência “‘Entradas’/ de varíola e sarampo/ foram só o começo/ de um eterno retorno miserável” pode ser interpretada como tradução poética do que Crosby define como imperialismo ecológico. As “entradas” não foram apenas humanas por meio de armas ou discursos, mas sobretudo biológicas, pois a expansão europeia esteve intrinsecamente ligada à circulação da “biota portátil” capaz de apagar populações inteiras. Tal dimensão encontra ressonância, ainda, na cosmologia Yanomami descrita por Davi Kopenawa, onde o “eterno retorno miserável” (Dorrigo, 2022, p. 97) ecoa a *Xawara*. Isso posto, o poema denuncia que a

chamada “salvação” colonial foi, desde o início, atravessada por dispositivos de morte que operavam simultaneamente nos planos físico, ambiental e espiritual.

A nomeação de uma “data infame/ para uma política infame” faz referência à instituição do Diretório dos Índios por Marquês de Pombal, uma política que, sob o pretexto de civilizar e integrar operou uma espécie de pensamento cheio de esquecimento, num regime no qual a vida indígena é tornada descartável em nome da expansão política territorial e econômica. Por conseguinte, ao reivindicar a necessidade de “contar o outro lado da história”, a voz poética faz um movimento de retomada que não é apenas territorial, mas também epistemológica. Trata-se de uma disputa direta pelo direito de narrar, de significar e de existir fora das categorias impostas pelo discurso colonial em que a leitura do poema é, inevitavelmente, posta à luz da reflexão de Chimamanda Ngozi Adichie sobre “O perigo de uma história única” (2019), segundo a qual a hegemonia de uma única narrativa produz apagamento e distorção, enquanto sua recusa permite reconfigurar o mundo para reaver a dignidade narrativa capaz de recuperar “uma espécie de paraíso” (Adichie, 2019, p. 33).

Essa postura crítica encontra ressonância direta nos versos “quem contou as histórias de/ cativo/ foram os brancos/ *vocês não têm alma*”, em que a voz lírica explicita o desequilíbrio histórico da enunciação. Então, ao afirmar que os brancos monopolizaram a narrativa do cativo, o eu lírico denuncia não apenas a violência material da colonização, mas também sua dimensão simbólica por meio da produção de versões únicas que silenciam outras experiências e perspectivas. Mas é no movimento final que o poema atinge sua maior potência política. Ao declarar que “minha poesia é só mais um ato dessa revolução”, a voz poética abandona definitivamente qualquer posição de testemunho passivo para se afirmar como agente ativo de transformação. A poesia deixa de ser espaço de representação para se tornar prática insurgente, gesto contínuo de ruptura, uma fenda irreparável na narrativa colonial.

Tal afirmação encontra eco na própria arquitetura da obra, que se encerra com a “Cena de retorno” (p.133), onde se comunica: “Nós, poemas, anunciamos: é tempo de retomada ancestral!”. A formulação “nós, poemas” move a poesia do campo da expressão individual para o de uma enunciação coletiva, um “eu-nós” que faz o poema deixar de ser objeto estético para se afirmar como sujeito, um corpo múltiplo, atravessado por vozes, memórias e temporalidades que excedem a autoria individual da poeta. O “nós” não é apenas plural gramatical, é também uma forma de existência compartilhada, em que a palavra se articula como um organismo vivo, capaz de anunciar, convocar e agir no mundo. Aqui a poesia de Dorrico se aproxima muito do “pluriverso” do qual fala Krenak (2022), isto é,

experimental e sustentar múltiplos mundos e formas de existência para além da lógica única do pensamento moderno ocidental. De tal modo, percebe-se que a escrita de Dorrico, além de denunciar a violência da narrativa colonial, instaura-se como um movimento que reivindica existências outras, no qual a literatura assume sua dimensão política como campo de luta, memória e restituição. Não há, aqui, espaço para o silêncio, mas há palavra, e a palavra, como o território, também está em processo de retomada.

Nesses termos, enquanto Ferseck tece uma poética de reativação ritualística do corpo-território, marcada pelo cuidado, pela ancestralidade e pela permanência sem perder de vista o ativismo político-ambiental, Dorrico opera mais por meio de uma linguagem de enfrentamento mais explícita, que expõe e desestabiliza os dispositivos discursivos do colonialismo. Em ambas, contudo, a poesia emerge como mais uma prática de resistência e insurgência, evidenciando que a luta pela terra é também uma luta pela palavra, pela memória e pelas várias formas de narrar o mundo.

Dessa forma, ao transformar a literatura em espaço de denúncia e de reexistências múltiplas, as autoras reafirmam que o território não se reduz a recurso ou cenário, pois ele é dimensão viva, atravessada por relações, afetos e histórias. O território ancestral anuncia a persistência de outros mundos possíveis, mundos estes que resistem, insistem e se reconstroem, sobretudo, pelo poder palavra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta dissertação, buscou-se investigar, de forma comparativa, as poéticas de Sony Ferseck e Trudruá Dorrico, argumentando que ambas se inscrevem no campo da literatura indígena contemporânea como vozes que articulam tradição oral, memória cultural e experiência histórica em diálogo com a escrita literária. Mais do que identificar elementos incomuns entre as poéticas, a análise permitiu compreender que suas produções constroem projetos estéticos distintos, evidenciando a pluralidade de modos pelos quais a poesia indígena Macuxi se constitui na contemporaneidade.

Durante o percurso analítico, argumentamos que a poética de Sony Ferseck se estrutura a partir de uma relação mais direta e profunda com a materialidade da cultura Macuxi. Sua escrita nasce do contato com as narrativas orais, com os cantos, com os saberes transmitidos pelos mais velhos, com a língua ancestral e com a paisagem do lavrado, configurando uma poesia que se ancora na experiência coletiva e na memória cultural. Nesse sentido, sua elaboração estética não se orienta prioritariamente pela explicitação de um discurso político direto, mas pela reativação de um universo simbólico e cosmológico que insiste em permanecer. O gesto político em Ferseck realiza-se, portanto, de maneira ritualizada, inscrito nas formas e nos temas dos poemas, na cadência da linguagem, na presença dos elementos culturais e no modo de dar continuidade dos saberes ancestrais. A leitura crítica que fizemos, permite concluir que a sua poesia não se limita a tematizar a cultura Macuxi: ela a atualiza, a faz vibrar no interior da escrita, instaurando um espaço em que memória, canto, mito e território se tornam o alimento dessa poética.

Por sua vez, a poética de Trudruá Dorrico se constrói a partir de uma articulação mais explícita entre memória, experiência pessoal, formação intelectual e crítica histórica. Sua escrita mobiliza não apenas os saberes ancestrais, mas também o diálogo com o espaço acadêmico, com arquivos históricos, com discursos jurídicos e com as problemáticas e conflitos do mundo contemporâneo, especialmente no contexto urbano. Nesse movimento, a poesia assume uma dimensão mais diretamente ativista, operando como instrumento de denúncia, de conscientização e de retomada simbólica. A palavra, em Trudruá, evoca a memória cultural de seu povo, mas também a transforma em força crítica, desestabilizando narrativas colonizadoras e reivindicando o espaço de fala dos povos indígenas do Brasil em geral. Sua escrita pode ser compreendida, nesse sentido, conforme argumentamos, como uma forma de poesia-manifesto, na qual memória, identidade e ancestralidade são acionadas como elementos de enfrentamento e de reconstrução discursiva.

A diversidade, por nós identificada, entre as duas poéticas não deve ser compreendida como oposição, mas como expressão de distintos modos de elaboração estética

e política a partir do que elas conhecem da experiência histórica comum dos povos originários. Se em Ferseck a política se manifesta pela permanência, pela ritualização da palavra e pela continuidade dos saberes culturais, em Dorrico ela se afirma pela denúncia, pela crítica e pela reescrita dessa história. Uma tende a fazer da poesia um espaço de reativação do mundo ancestral; a outra, um campo de enfrentamento perante as estruturas que historicamente o violentaram. Ainda assim, ambas operam contra o apagamento, cada uma à sua maneira. É nesse ponto que se evidenciam as proximidades mais profundas entre as autoras. Para além do pertencimento étnico, o que as aproxima é a compreensão da palavra enquanto espaço de ação. Em ambas, a poesia ultrapassa a dimensão representacional e assume uma função ativa: em Ferseck, a palavra canta, evoca, cura e sustenta a memória cultural Macuxi; em Dorrico, ela denuncia, interpela, conscientiza e reivindica. Em comum, há o entendimento de que a linguagem não é neutra, mas um campo de batalha, no qual se inscrevem tanto as violências coloniais, quanto as possibilidades de resistir, no hoje, a mesma violência atualizada em outras vestes.

Outro aspecto convergente diz respeito ao modo como ambas reconfiguram a relação entre passado e presente. A memória, em suas poéticas, não se apresenta como registro fixo de um tempo encerrado, mas como força em movimento entre mundos e tempos cronológicos distintos. Em Ferseck, ela se manifesta como presença ancestral e mítica que se atualiza no canto, nas paisagens do lavrado e na língua. Em Dorrico, ela assume caráter de retomada crítica, trazendo à superfície as vozes silenciadas e questionando as narrativas “oficiais”. Em ambos os casos, a memória atua como princípio estruturante da escrita, constituindo-se não apenas como tema, mas como forma.

Além disso, as duas autoras contribuem para dismantelo das categorias tradicionais da crítica literária ao recusarem a oposição entre tradição e contemporaneidade. Ferseck demonstra que os saberes ancestrais como os mitos, os cantos e a língua Macuxi não pertencem a um passado distante, mas se afirmam como elementos estruturantes de uma poética contemporânea. Dorrico, por sua vez, evidencia que a experiência indígena não se restringe ao território tradicional, mas também se constrói nos espaços urbanos, acadêmicos e institucionais, sem que isso implique ruptura total com a ancestralidade e identidade indígena. Dessa forma, ambas ampliam a compreensão da literatura indígena, mostrando que ela se constitui em trânsito, em negociação e em permanente reinvenção.

Ao evidenciar aproximações e diversidade, esta dissertação busca contribuir para o fortalecimento da pesquisa acadêmica no campo da literatura indígena contemporânea no Brasil, destacando sua complexidade estética e sua potência política. Longe de um conjunto

homogêneo de produções, esse campo revela múltiplas formas de criação, atravessadas por experiências históricas, culturais e linguísticas diversas. Nesse contexto, as poéticas de Sony Ferseck e Trudruá Dorrico se afirmam como expressões singulares de um mesmo movimento mais amplo: o de reescrever, por meio da linguagem, modos de existência que resistem, persistem e se reinventam diante das violências do passado e do presente.

Por fim, podemos afirmar que, em ambas as autoras, a poesia opera como forma de reelaboração dos modos de percepção do mundo por parte de seus leitores. Seja pela via do canto e da ritualização, seja pela via da denúncia e da crítica, a palavra poética emerge para deslocar o olhar, para questionar a perspectiva unívoca, dado que essas escritas ampliam as possibilidades de compreensão do outro, de suas culturas, crenças e modos de existência, instaurando um campo de leitura que exige do leitor um reposicionamento diante das diferenças. Nesse sentido, a poesia indígena contemporânea constrói essa possibilidade real de aproximação, tecendo outras formas de relação, nas quais o outro deixa de ser percebido com estranhamento e passa a ser reconhecido como potência e abertura para um outro mundo.

O panorama aqui delineado não se pretende exaustivo, mas antes se abre como campo de possibilidades para investigações futuras. Entendemos a potência das poéticas de Sony Ferseck e Trudruá Dorrico enquanto formas de elaboração estética, política e cosmológica, o que indica a necessidade de aprofundamentos que ultrapassem os limites aqui traçados em estudos vindouros, ampliando o corpus, incorporando outras vozes indígenas contemporâneas a fim de explorar de maneira mais detida aspectos como o translinguismo e a multimodalidade. Do mesmo modo, investigações que articulem de forma mais sistemática as dimensões de gênero, território — em suas implicações ambientais e ecológicas — e cosmopolítica podem contribuir para o adensamento crítico do campo, sobretudo no que concerne às epistemologias indígenas e às suas formas próprias de produção de conhecimento. Assim sendo, esta dissertação busca somar-se aos esforços já empreendidos na consolidação dos estudos sobre literaturas indígenas no Brasil, reafirmando não apenas sua relevância, mas também seu caráter prolífico, cujas possibilidades de investigação seguem em expansão.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. Tradução: Julia Romeu. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ALMEIDA, Maria Inês de. **Desocidentada**: experiência literária em terra indígena. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- ALMEIDA, Maria Inês de. **Na captura da voz**: as edições da narrativa oral no Brasil. Belo Horizonte: Autêntica/FALE/UFMG, 2004.
- ANDRADE, Antonio. Práticas translíngues e contrapedagogias do literário. **Anuário de Literatura**, Florianópolis, v. 29, p. 01-20, 2024.
- ANDRADE, Antonio. Una escritura literaria entre lenguas: el portuñol (entrecruzamiento translingüe portugués-español-guaraní) en la trama del diálogo Sur-Sur. **Iberoamericana**, v. 21, n. 78, p. 115-133, 2021.
- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Tradução: Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2011.
- ASSMANN, Jan. Memória comunicativa e memória cultural. **História Oral**, v. 19, n. 1, p. 115-127, jan./jun. 2016.
- BANERJEE, Subhabrata Bobby. Necrocapitalism. **Organization Studies**. v. 29, Nº 12, 2008.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin – 8. ed. Revista – São Paulo: Brasiliense, 2012 – (Obras Escolhidas v. 1).
- BHABHA, Homi. K. **O local da cultura**. Tradução Myriam Ávila, Eliana Lourenço Reis e Gláucia Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução: Maria Helena Kühner – 11ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- BRUGIONI, Elena. Pós-Colonial e Decolonial. In: GALLO, F. (Org.). **Breve dicionário das literaturas africanas**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2022. p. 215-229.
- CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. 5. ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.
- CASTRO, Eduardo V. **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- CAVALCANTI, Jeremias Silva. Antes o mundo não existia – arte indígena contemporânea, museus e decolonialidades. **SciELO Preprints**, 2025. Disponível em: <<https://preprints.scielo.org/index.php/scielo/preprint/view/13065/version/13742>>. Acesso em: 10 abr. 2026.

CHAKRABARTY, Dipesh. **O global e o planetário**: a história na era da crise climática. Tradução: Artur Renzo. São Paulo/Rio de Janeiro: Ubu Editora/ PUC-Rio, 2025.

CROSBY, Alfred W. **Imperialismo Ecológico**: a expansão biológica da Europa, 900-1900. Tradução: José Augusto Ribeiro, Carlos Afonso Malferrari. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

COSTA, Heliene Rosa da. **Literatura é território**: poéticas femininas indígenas em movimento. 1. ed. Curitiba: Appris, 2024.

CONSELHO INDÍGENA DE RORAIMA (CIR). **Dossiê Raposa Serra do Sol: Um projeto de vida para os povos indígenas da Amazônia e do Brasil**. Boa Vista: CIR, 2017. Disponível em: <<https://mapadeconflitos.ensp.fiocruz.br/conflito/o-caso-da-ti-raposa-serra-do-sol-e-o-perigo-do-efeito-cascata-sobre-demarcacoes-indigenas-futuras-e-ja-homologadas/>>. Acesso em: 17 mar. 2026.

CRESTON, H.T. Luta indígena e decolonialidade no Brasil: identidade como tática, multiplicidade como devir. **Redobra**, n. 15, ano 6, p. 231-242, 2020.

DERRIDA, Jacques. **A Farmácia de Platão**. In: _____. *Dissemination*. Trad. Barbara Johnson. Chicago: University of Chicago Press, 1981. p. 61-171.

DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo**: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DORRICO, Trudruá. **Tempo de retomada**. Cotia: Urutau, 2023.

DORRICO, Julie. **Eu sou Macuxi e outras histórias**. Nova Lima: Editora Caos e Letras, 2019.

DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloisa Helena Siqueira; DANNER, Fernando (Orgs.). **Literatura indígena brasileira contemporânea**: criação, crítica e recepção [recurso eletrônico]. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018.

DORRICO, J. A oralidade no impresso: o ‘eu-nós lírico-político’ da literatura indígena contemporânea. **Boitatá**, [S. l.], v. 12, n. 24, p. 216-233, 2017. DOI: 10.5433/boitata.2017v12.e32958. Disponível em: <<https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/boitata/article/view/32958>>. Acesso em: 9 abr. 2024.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Tradução Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva; 1. ed. 2020. – (Coleção debates ; 52 / dirigida por J. Guinsburg).

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Tradução: Ligia Fonseca Ferreira, Regina Salgado Campos – 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

FERNANDES, Mayala. Feminicídio indígena cresce 500% em 10 anos; Paraná está acima da média nacional. *Brasil de Fato*, 23 maio 2024. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2024/05/23/feminicidio-indigena-cresce-500-em-10-anos-parana-esta-acima-da-media-nacional/>>. Acesso em: 19 jun. 2024.

FERSECK, Sony. **Weiyamî: mulheres que fazem sol**. Ilustração Geogirna Sarmiento. Boa Vista, RR: Wei Editora, 2022.

FERSECK, Sony. **Movejo**. Boa Vista: Wei Editora, 2020.

FIOROTTI, Sonyellen Fonseca Ferreira. **Weiyamî Pataa' Maimu ou a poética do ocre: as palavras do sol nos territórios da literatura**. 2023. Tese (doutorado em letras) Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2023.

FIOROTTI, Devair Antônio. Taren, eren e panton: poeiticidade oral Macuxi. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. n. 53, jan-abr 2018, pp. 101- 127. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2316-4018534>. Acesso em: 03 set. 2024.

FIOROTTI, Devair Antônio e Silva, Terêncio Luiz. **Panton pia'**: Eremukon do circum Roraima. Cantores Manaaka e Yuayo. 1. ed. Rio de Janeiro: Museu do índio, 2018.

FONTAINE, Kanapé; BÉCHARD, **Kuei, je te salue**: conversation sur le racisme. Québec: Éditions Écosociété, 2020.

FONTAINE, N. Kanapé. Ma parole rouge sang. **Relations**. N 778, maio–junho de 2015, p. 24–25. Disponível em: < <https://www.erudit.org/en/journals/rel/2015-n778-rel01849/77928ac/> >. Acesso em: 16 jun. 2025.

FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ (FIOCRUZ). Mapa de conflitos envolvendo injustiça ambiental e saúde no Brasil: O caso da TI Raposa Serra do Sol e o perigo do efeito cascata sobre demarcações indígenas futuras e já homologadas. Disponível em: <<https://mapadeconflitos.ensp.fiocruz.br/conflito/o-caso-da-ti-raposa-serra-do-sol-e-o-perigo-do-efeito-cascata-sobre-demarcacoes-indigenas-futuras-e-ja-homologadas>>. Acesso em: 24 mar. 2026.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Documentos da cultura / documentos da barbárie. **IDE**, São Paulo, v. 31, n. 46, p. 80-84, jun. 2008. Disponível em: < https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S010131062008000100014&script=sci_abstract&utm > Acesso em: 15 mar. 2026.

GAGO, Verónica. **A potência feminista ou o desejo de transformar tudo**. Tradução de Igor Peres. São Paulo: Elefante, 2020.

GARRAD, Greg. **Ecocrítica**. Tradução: Vera Ribeiro. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2006.

GOLDSTEIN, Norma. **Análise do poema**. Editora Ática, São Paulo, 1988.

GRAÚNA, Graça. **Contrapontos da literatura indígena contemporânea no Brasil**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2013.

GROSFOGUEL, R. **El concepto de racismo en Michel Foucault y Frantz Fanon: ¿teorizar desde la zona del ser o desde la zona del no-ser?**. Tabula Rasa, n. 16, p. 79-102, 2012.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HUNI KUIN WOMEN. Ritual com mulheres Huni Kuin aos pés da samaúma. Instagram, 28 jul. 2024. Disponível em: <<https://www.instagram.com/reel/C9-SGPruRho/>>. Acesso em: 12 abr. 2026.

INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL (ISA). Povos indígenas no Brasil: Macuxi. Disponível em: < <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Macuxi> >. Acesso em: 08 mar. 2026.

JECUPÉ, Kaká Werá. **A terra dos mil povos**: história indígena do Brasil contada por um índio. 2º ed. São Paulo: Peirópolis, 2020.

KOPENAWA, Davi; Albert, Bruce. **A queda do céu**: Palavras de um xamã Yanomami. Tradução Beatriz Perrone-Moisés; Prefácio de Eduardo Viveiros de Castro. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KRENAK, A. **Futuro ancestral**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

KRENAK, A. **História indígena e o eterno retorno do encontro**. In: LIMA, P.L.O. Fontes e reflexões para o ensino de história indígena e afro--brasileira: uma contribuição da área de História do PIBID/FaE/UFMG. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p. 114-131.

LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades & Escritas nas Literaturas Africanas**. Lisboa: Colibri. 1998.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O cru e o cozido**: mitológicas I. Tradução Beatriz Perrone-Moisés. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

LIMA, Ana Flávia; MEDEIROS, Cintia Rodrigues de Oliveira. O necrocapitalismo da indústria mineradora de nióbio. **Reunir**, v. 14, n. 3, p. 67–82, 2024. Disponível em: < <https://reunir.revistas.ufcg.edu.br/index.php/uacc/article/view/1808> >. Acesso em: 2 abr. 2026.

MARTINS, Catarina. **Mulheres, raça e etnicidades: introdução aos feminismos decoloniais**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2024. DOI: <<https://doi.org/10.14195/978-989-26-2565-2>>.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Tradução: Renata Santini. Revista do ppgav/eba/ufrrj, n. 32, p. 123-151, dez. 2016.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido do Retrato do colonizador**. Tradução: Marcelo Jacques de Moraes – 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2024.

MUNDURUKU, Alessandra Korap *et al.* **Tempo fechado**: colapso ecológico e capitalismo. Coordenação de Laura Luedy. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2025.

MUNDURUKU, Daniel. **O banquete dos deuses**: conversa sobre a origem da cultura brasileira. Ilustrações Maurício Negro. 2. ed. São Paulo: Global, 2009.

MUSSA, Alberto. **Meu destino é ser onça**. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2009.

OLIVEIRA, Jociane Gomes de; LEAL, Izabela Guimarães Guerra. Práticas translíngues e transculturais nas artes verbais pemon: considerações a partir de cantos e narrativas orais. **Revista Leia Escola**. v. 24, n. 2, p. 106–121, ago. 2024.

OLIVIERI-GODET, Rita. **O Corpo Vivo do Mundo em Obras de Escritoras Indígenas (Brasil/Quebec)**. [livro eletrônico]. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2025.

OLIVIERI-GODET, Rita. Weiyamê – mulheres que fazem sol: o ritual poético de Sony Ferseck. **Diadorim**, Rio de Janeiro, vol. 24, número 1, p. 523 - 529, 2022.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

POLLAK, Michel. Memória, Esquecimento, Silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

PORTAL CATARINAS. Treze mulheres indígenas falam sobre as violências que enfrentam em seus territórios. *Catarinas: Jornalismo com perspectiva de gênero*. 10 dez. 2021. Disponível em: <https://catarinas.info/21diasdeativismo-a-luta-das-mulheres-indigenas-pelo-pais/>. Acesso em: 19 jun. 2024.

POTIGUARA, Eliane. **Metade cara, metade máscara**. 3. ed. Rio de Janeiro: Grumim Edições, 2019.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

QUARESMA, Larissa Bianca de Souza; CAMBRAIA, Rosana Passos; CARVALHO, Marivaldo Aparecido. O uso do álcool como fator adjutor da dominação do colonizador sobre os povos indígenas brasileiros. **34RBA**, Belo Horizonte: 2024. Disponível em: <https://anais.abant.org.br/34rba/trabalho?trabalho=22920631> >. Acessado em : 02 mar. 2025.

REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luis (Org.). **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo**. Tradução Denise Bottmann. 1. ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2011.

SAMPAIO, Paula Faustino. **Indígenas Mulheres entre colonialismos e resistência de longa duração** – séculos XX e XXI. Cancioneiro, 2021.

SANTILLI, Paulo. Pemongon Patá: território Macuxi, rotas de conflito. São Paulo: Editora UNESP, 2001. Disponível em:

<<https://www.scielo.br/j/ra/a/TngT5hYtQHfQZyKR3m45LQB/?format=html&lang=pt>>.
Acesso em: 06 abr. 2026.

SELIGMANN-SILVA, Marcio. **História, memória, literatura**: o testemunho na era das catástrofes. São Paulo: Editora Unicamp, 2003.

SILVA, Maria Beatriz Smith; RODRIGUES, Adriana Cristina Aguiar. Uma anciã ilumina a noite: gênero e feminismos indígenas a partir do poema “Ewaron”, de Sony Ferseck. **Organon**, Porto Alegre, v. 40, n. 79, 2025. DOI: 10.22456/2238-8915.144369. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/144369>> . Acesso em: 21 ago. 2025.

SMITH, L. T. **Descolonizando metodologias**: pesquisa e povos indígenas. Trad. Roberto G. Barbosa. Curitiba: Editora UFPR, 2018.

SOARES, Livia Késsia da Silva Rocha; CORRÊA, Ozamar Santos; MATOS, Maristela Bortolon de. Transformações culturais na etnia Macuxi: impactos, insistências e perspectivas na contemporaneidade. Belo Horizonte: **Editora Científica Digital**, 2020. Disponível em: <<https://www.editoracientifica.com.br/books/chapter/transformacoes-culturais-na-etnia-macuxi-impactos-insistencias-e-perspectivas-na-contemporaneidade>>. Acesso em: 16 fev. 2026.

SOUZA, Karla Alessandra Alves de. “Peles de imagens” de Davi Kopenawa e Bruce Albert: um ato de desobediência epistêmica rumo à decolonialidade da história indígena Yanomami. **Revista temporis**. (issn 2317-5516), v.18, n.1, p.172–196, 2018. Disponível em: <<https://www.revista.ueg.br/index.php/temporisacao/article/view/6810>>. Acesso em: 04 de mai. 2025.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução: Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

THIÉL, Janice. **Pele silenciosa, pele sonora**: a literatura indígena em destaque. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012. (Coleção Práticas Docentes, 3).

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE RORAIMA (UERR). Povos Indígenas de Roraima: Macuxi. Disponível em: <<https://povosindigenasrr.uerr.edu.br/macuxi>>. Acesso em: 02 fev. 2026.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: HUCITEC: EDUC, 1997.