

SOBRE TROCAS E COSMOVISÕES: A REPRESENTAÇÃO DO GARIMPO NA POESIA INDIGENISTA DE DEVAIR FIOROTTI

SUÊNIA KDIDIJA DE ARAÚJO FEITOSA¹

UFRR, BRASIL

<https://orcid.org/0009-0009-0553-5163>

ROBERTO MIBIELLI²

UFRR, BRASIL

<https://orcid.org/0000-0002-4171-3280>

SONYELLEN FONSECA FERREIRA FIOROTTI³

UFRR, BRASIL

<https://orcid.org/0000-0002-5790-7274>

RESUMO: *O percurso que se deseja traçar é uma reflexão sobre as trocas e transferências literárias entre Urihi: nossa terra, nossa floresta, de Devair Fiorotti (2017), escritor capixaba radicado em Roraima e o livro A Queda do Céu, de Davi Kopenawa e Bruce Albert (2015). O livro de Devair foi publicado em contexto local, no ano de 2017 e retrata uma forte realidade vivida em Roraima: a violência sofrida pelos indígenas Yanomami em virtude do garimpo, atividade ilegal que, infelizmente, é muito comum em alguns municípios roraimenses. Dessa maneira, esta caminhada delimita-se na busca por indícios que nos revelem elementos de representação a partir de uma narrativa local com temática indigenista. No que concerne ao método utilizado para o desenvolvimento deste estudo, este trabalho se configura enquanto uma pesquisa de natureza exploratória, interpretativa e comparativa.*

PALAVRAS-CHAVE: *Poesia, Yanomami, Garimpo.*

ABSTRACT: *The path we wish to trace is a reflection on the literary exchanges and transfers between Urihi: our land, our forest, by Devair Fiorotti (2017), a writer from Espírito Santo based in Roraima, and the book A Queda do Céu, by Davi Kopenawa and Bruce Albert (2015). Devair's book was published in a local context in 2017 and portrays a strong reality experienced in Roraima: the violence suffered by the Yanomami indigenous people due to mining, an illegal activity that is unfortunately very common in some municipalities in Roraima. In this way, this journey is limited to the search for evidence that reveals elements of representation based on a local narrative with an indigenous theme. Regarding the method used to develop this study, this work is configured as research of an exploratory, interpretative and comparative nature.*

KEYWORDS: *Poetry, Yanomami, Garimpo.*

¹ Professora da Universidade Federal de Roraima. Doutoranda em Estudos de Literatura- POSLIT/UFF.

² Professor Dr. da graduação e pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Roraima – PPGL/UFRR.

³ Poeta indígena, da etnia makuxi. Pós-doutoranda em Estudos de Literatura – PPGL/UFRR. Doutora em Estudos de Literatura - POSLIT/UFF.

FEITOSA, Suênia Kdidijsa de Araújo; MIBIELLI, Roberto; FIOROTTI, Sonyellen Fonseca Ferreira. Sobre trocas e cosmovisões: a representação do garimpo na poesia indigenista de Devair Fiorotti. *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 18, n. 3, p. 273-297, set./dez. 2024.

Introdução

Para este artigo, pretendemos traçar uma reflexão sobre as trocas e transferências literárias entre *Urihi: nossa terra, nossa floresta*, de Devair Fiorotti (2017), escritor capixaba radicado em Roraima e o livro *A Queda do Céu*, de Davi Kopenawa e Bruce Albert (2015). Como foco desse trabalho comparativo, analisaremos a representação do garimpo na narrativa poética de Devair, tendo em vista a necessidade de fomentar cada vez mais discussões e pesquisas sobre as consequências do garimpo para os povos indígenas, especialmente a população Yanomami, que sofre há muito tempo com essa atividade ilegal e impiedosa. Isso posto, circulação, incorporação e locução são alguns dos aspectos que permeiam as análises da escrita indigenista de Fiorotti.

Devair Antônio Fiorotti nasceu no Espírito Santo, na pequena cidade de Itarana. Boa parte de sua formação acadêmica foi realizada na Universidade de Brasília, instituição na qual concluiu mestrado e doutorado em Literatura. No ano de 2006, mudou-se para Roraima, onde foi professor das duas principais universidades do estado: a Universidade Estadual de Roraima (UERR) e a Universidade Federal de Roraima (UFRR). Além de atuar na graduação em Letras, Devair também foi professor de mestrado nas referidas universidades, sendo inclusive um dos fundadores do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRR (PPGL).

Devair Fiorotti desenvolveu diversos estudos nas seguintes áreas: artes verbais ameríndias, identidade, crítica literária, linguagem poética e letramento literário. Desde 2007, desenvolvia pesquisas, financiadas pelo CNPq, sobre poéticas orais na Terra Indígena São Marcos e na Raposa Serra do Sol (RR) (FEITOSA; MIBIELLI, 2023). Além de *Urihi: nossa terra, nossa floresta* (2017), Devair Antônio Fiorotti também publicou: *Panton Pia' – Eremukon do Circum-Roraima* (2018), *Panton Pia' – a história do Timbó* (2019), *Cantos e Encantos – Meriná Eremu* (2019), *Panton Pia' – a história de Makunaima* (2020), *30 poemas e solidão* (2012), *Livro dos Amores* (2014) e *Paiol* (2015).

O livro de Devair Fiorotti reúne poesia e imagem. O leitor é agraciado com mais de 40 poemas e ilustrações do artista makuxi Jaider Esbell. Versos e cenas contam a história parcialmente real de um indígena Yanomami que foi retirado de sua comunidade para trabalhar e morar com um não-indígena, um garimpeiro. “Na narrativa escrita em verso livre, ficamos diante do sofrimento do protagonista, que não tem nome, e se vê levado para longe de seu povo, distante de suas origens, tradições e costumes” (FEITOSA, MIBIELLI, 2023). Com o passar do tempo, o Yanomami é abandonado pelo homem branco após o término da era profícua do diamante. Depois do abandono, tenta retornar para sua comunidade e encontra inúmeros obstáculos no meio do caminho, perdido na natureza e em pensamentos, lembranças e alucinações.

Para analisar e comparar as representações que Devair construiu em torno das consequências do garimpo para os povos Yanomami, vamos trabalhar com *A Queda do Céu* (KOPENAWA; ALBERT, 2015). O livro nos apresenta o relato de Davi Kopenawa, Xamã Yanomami, que fala sobre a sua

trajetória, sobre a cultura do seu povo e, principalmente, relata a violência vivida pelos Yanomami em meio à destruição ambiental nas terras indígenas. O relato de Davi foi gravado e transcrito pelo etnólogo Bruce Albert.

No prólogo do livro, Bruce Albert insere informações sobre o povo Yanomami, seus territórios e seu primeiro contato com os “brancos” no Brasil:

Os Yanomami constituem uma sociedade de caçadores-coletores e agricultores de coivara que ocupa um espaço de floresta tropical de aproximadamente 230 mil quilômetros quadrados, nas duas vertentes da serra Parima, divisor de águas entre o alto Orinoco (no sul da Venezuela) e a margem esquerda do rio Negro (no norte do Brasil). Formam um vasto conjunto linguístico e cultural isolado, subdividido em várias línguas e dialetos aparentados. Sua população total é estimada em mais de 33 mil pessoas repartidas em cerca de 640 comunidades, o que faz deles um dos maiores grupos ameríndios da Amazônia que conservam em larga medida seu modo de vida tradicional [...] No Brasil, o território yanomami, homologado em 1992 com o nome de Terra Indígena Yanomami, estende-se por 96.650 quilômetros quadrados no extremo norte da Amazônia, ao longo da fronteira com a Venezuela. Conta com uma população de aproximadamente 21.600 pessoas, repartidas em pouco menos de 260 grupos locais. Cada uma dessas comunidades é em geral formada por um conjunto de parentes cognáticos cujas famílias estão idealmente unidas por laços de intercassamento repetidos por duas ou mais gerações, e que reside em uma ou várias casas comunais de forma cônica ou troncônica [...] Os primeiros contatos, esporádicos, dos Yanomami do Brasil com os brancos, coletores de produtos da floresta, viajantes estrangeiros, militares das expedições de demarcação de fronteiras ou agentes do SPI datam do início do século XX. Entre as décadas de 1940 e 1960, algumas missões (católicas e evangélicas) e postos do SPI se instalaram na periferia de suas terras, abrindo assim os primeiros pontos de contato regular, fontes de obtenção de bens manufaturados e também de vários surtos de epidemias letais. No início da década de 1970, esses primeiros avanços da fronteira regional seriam bruscamente intensificados, primeiro pela abertura de um trecho da Perimetral Norte ao sul das terras yanomami em 1973 e, passados dez anos de trégua, com a irrupção de uma corrida pelo ouro sem precedentes em sua região central, em 1987. A construção da estrada foi abandonada em 1976, e a invasão dos garimpeiros relativamente contida a partir de meados da década de 1990. Entretanto, intensas atividades de garimpo foram retomadas nestes últimos anos e, além disso, a integridade da Terra Indígena Yanomami vem sofrendo novas ameaças, tanto de companhias mineradoras como da frente

agropecuária local, interessadas em expandir suas atividades no oeste do estado de Roraima (ALBERT, 2015, p. 44 *In* KOPENAWA; ALBERT, 2015).

A partir da citação acima, verificamos que Bruce Albert, no ano de 2015, evidenciou as “intensas atividades de garimpo” que “foram retomadas nestes últimos anos”. Dessa forma, o etnólogo chama atenção para a integridade dos povos Yanomami, ameaçados tanto pelo garimpo quanto pelo avanço do agronegócio no oeste de Roraima.

No que concerne ao contexto do garimpo, Eduardo Viveiros de Castro detalha no prefácio do livro *A Queda do Céu* as terríveis consequências desta atividade exploratória para os povos Yanomami no Brasil:

As invasões das terras dos Yanomami por garimpeiros — e suas consequências em termos de epidemias, estupros, assassinatos, envenenamento dos rios, esgotamento da caça, destruição das bases materiais e dos fundamentos morais da economia indígena — se sucedem com monótona frequência, seguindo a oscilação das cotações do ouro e de outros minerais preciosos no mercado mundial. No dia mesmo em que escrevo este parágrafo (7 de maio de 2015), leio a notícia de que uma “organização criminosa de extração de ouro” em território yanomami, que movimentou cerca de 1 bilhão de reais nos últimos dois anos, foi desmantelada pela Polícia Federal (em um acesso inédito de eficiência que deve ter lá seus motivos) [...] (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 21 *In* KOPENAWA; ALBERT, 2015).

Assim, no decorrer deste artigo, pretendemos traçar uma relação entre *Urihi* e *A Queda do Céu* no que tange à descrição das consequências do garimpo nas terras Yanomami, nesse sentido, analisar como Devair representou em sua narrativa poética os efeitos dessa atividade ilegal nas referidas reservas indígenas.

Sobre trocas e transferências

Se vamos pensar na circulação e nas transferências literárias dentro e para além de sistemas estabelecidos, a apresentação de algumas concepções fundamentais da Circulação Literária e Cultural se faz necessária. Para tanto, vamos trazer aqui alguns apontamentos teóricos, a começar pelo livro *Literatura Comparada e Literatura Brasileira: circulações e representações* (2020), de José Luís Jobim. Sobre as transferências e incorporações, o autor afirma que:

[...] alinho-me entre os que consideram que uma transferência literária e cultural não é determinada predominantemente pelo sentido que o elemento “importado” tinha no seu suposto local de origem, mas, isto sim, pela conjuntura do local em que este elemento

vai se inserir. É esta conjuntura que vai explicar não somente por que este (e não outro) elemento foi “importado” mas também que sentido ele terá no contexto novo (JOBIM, 2020, p. 42).

Isso posto, devemos reconhecer os diversos enredamentos inerentes ao trabalho de pesquisar as transferências literárias e culturais e, como destaca Jobim (2020), não considerar somente os sentidos que os elementos importados tinham em seus locais de origem, e sim enfatizar os significados que tais elementos constroem em seus novos contextos. É nesse sentido que vamos analisar *Urihi*, de Devair Fiorotti, pelo viés das incorporações e da sua relação com o livro *A Queda do Céu*, levando em consideração esse aspecto da construção de novos significados.

Ainda em *Literatura Comparada e Literatura Brasileira: circulações e representações*, Jobim (2020) discute a questão da circulação das ideias evidenciando um importante ponto a favor da quebra de fronteiras locais, nacionais e regionais:

Querer estabelecer fronteiras locais, nacionais ou regionais para a discussão de ideias, hoje em dia, é ainda mais problemático do que foi no passado, já que os meios digitais fornecem uma facilidade sem precedentes para a circulação de ideias. Por outro lado, sempre que os meios digitais são acessados, isso ocorre em um lugar específico, no qual já existem determinados sentidos circulando: é a partir de, com ou contra esses sentidos que a discussão de ideias acontece (JOBIM, 2020, p.83).

Desse modo, o autor destaca o importante papel dos meios digitais para a circulação de pensamentos, porém, enfatiza que, mesmo em meio aos avanços e à facilidade de comunicação, determinados sentidos preexistentes nos espaços sociais de trocas influenciam o trânsito das ideias e, principalmente, a produção de (novos) sentidos.

Diante do exposto, para darmos início à análise da narrativa poética de Devair Fiorotti, precisamos continuar nossas discussões sobre circulação, trocas e transferências, mas também precisamos debater sobre influência. Em *O original e o próprio, o derivado e o impróprio: Mário de Andrade e as teorizações sobre trocas e transferências literárias e culturais*, Jobim (2011) expõe definições para influência:

Influência é um termo de destaque no âmbito da Literatura Comparada, e tem uma grande tradição de uso nos estudos literários. Quando observamos obras como *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (1973), de Harold Bloom, podemos dizer que ela é uma tentativa de explicar como um poeta lida com o seu precursor forte, apropriando-se e desviando-se deste referente, ampliando com novos sentidos a obra anterior e rompendo com ela, para encontrar sua própria forma e significação. [...] O mesmo vale para imitação, fonte e outros termos de âmbito de

sentido assemelhado, também empregados para descrever fenômenos de trocas e transferências culturais: eles podem ser usados em circunstâncias delimitadoras de casos mais restritos (um poeta em relação ao seu “precursor”, “modelo” etc.) ou em contextos mais amplos (um conjunto de autores e textos de um período de uma literatura nacional, em relação a outra literatura nacional, por exemplo). Já se afirmou que um poeta imita, influi ou é fonte de outro poeta, como também já se asseverou que determinada literatura nacional imitou, foi influenciada ou teve como fonte outra literatura nacional (JOBIM, 2011, p.152).

Mais adiante, o autor aponta tendências um pouco mais recentes em torno do debate sobre trocas e transferências literárias:

Dentro das tendências mais contemporâneas de teorização sobre trocas e transferências culturais, a afirmativa de Mário poderia corroborar a perspectiva de que as apropriações devem ser entendidas também pelo viés dos interesses que presidiram o próprio ato histórico e determinado de apropriação, e não apenas pelo sentido que supostamente, no seu contexto de origem, teria o elemento que foi apropriado. Isto explicaria a significação de “apropriar-se do que é da gente”: o poeta apropria-se de elementos que se transformam em seus, porque foram escolhidos a partir de seus interesses e porque ganham contexto e sentido diferente na sua obra — transmutando-se em outra coisa, diferente da que era no contexto em que se inseria antes. A “revelação da gente própria”, que pode surgir de uma leitura, é exatamente esta captação do que, na obra do outro, pode ser incorporado ao projeto próprio do leitor, por relacionar-se com o projeto de quem a lê, e iluminar um sentido que já estava presente na vida do leitor, mas que ainda não havia ganhado uma verbalização que o configurasse de forma a tornar-se claro para este leitor, desvelando o próprio dele através do texto alheio (JOBIM, 2011, p. 156).

Destarte, Jobim (2011) enfatiza a questão do interesse no jogo das circulações, trocas e transferências. Nas palavras do autor, os interesses que levam a determinadas apropriações literárias têm mais relevância para as tendências mais contemporâneas que o sentido no contexto original do elemento que foi apropriado, pois, como salienta o autor, “trata-se de um modo de ver conforme a ideia de que as ‘importações’ literárias e culturais guardam relação direta com os interesses e o contexto de quem fez a importação — e não necessariamente com os do contexto de onde se retiraram estas importações” (JOBIM, 2011, p. 160). É justamente nessa direção apontada por Jobim (2011) que pretendemos caminhar, pois nossa proposta é analisar as representações do garimpo construídas por Devair

Fiorotti em *Urihi*. Assim, os novos significados tecidos pelo poeta estão em jogo e não o contexto das importações.

Uma terceira leitura bastante relevante para a nossa discussão é o artigo *O Campo Literário Transnacional entre e (Inter)-Nacionalismo e Cosmopolitismo*, de Gisèle Sapiro (2021). Neste artigo, a autora apresenta alguns conceitos fundamentais para o trabalho com a circulação literária, tais como o conceito de regionalismo, globalização, nacional e transnacional. Sobre regionalismo, a autora destaca o caráter recente deste conceito dentro da literatura e evidencia sua relação com o nacional e o internacional:

Regionalização é uma tendência atual que veio para desempenhar um papel crescente nas relações internacionais e tem criado uma nova escala intermediária entre o nacional e o internacional, o que interfere em acordos bilaterais de uma forma que ainda está por ser analisada [...] Em uma escala menor (abaixo da do Estado-nação), regionalismo também designa um movimento que promoveu o renascimento das culturas regionais após unificação nacional. Também valorizou dialetos (como o bretão) nos quais uma literatura periférica foi produzida, uma literatura que foi rebaixada como menor pela nacionalização da cultura (SAPIRO, 2021, p. 24).

Ao abordar o regionalismo, a autora reforça o caráter de renascimento que a literatura considerada regional promoveu dentro das culturas, destacando principalmente a questão linguística, ou seja, os dialetos representados em tais obras literárias.

No que tange à globalização, Sapiro (2021) aponta problemáticas para o uso do termo, visto que muitos países periféricos são, ainda, excluídos do campo literário global:

O uso do conceito de globalização também interroga as fronteiras geográficas deste mercado. Enquanto, como vimos, as áreas linguísticas constituem mercados onde os livros podem circular sem serem traduzidos se as fronteiras políticas estão abertas, o mercado de tradução para a literatura contemporânea que se desenvolveu depois de 1850 foi circunscrito principalmente à Europa e aos Estados Unidos até a década de 1950. Embora essas fronteiras tenham sido ampliadas desde então, como veremos, algumas áreas como a África ainda estão excluídas dessas trocas. Sob quais condições, então, podemos falar de um campo literário global? Enquanto a unificação de um mercado global de livros favoreceu a circulação de obras literárias no mundo, autoridades específicas são necessárias para que um campo literário autônomo global emergja, como a crítica literária, os prêmios literários e os festivais literários. Poderemos ver como tais autoridades específicas aparecem ao nível nacional, internacional, supranacional e transnacional. No entanto, como a noção de "global"

suporia que este campo unificaria todas as culturas, prefiro falar de campo literário transnacional (ou transcultural) (SAPIRO, 2021, p. 27).

Assim, ao comparar os termos global e transnacional, a autora faz sua escolha, pois a ideia de “‘global’ suporia que este campo unificaria todas as culturas”. E, no que concerne ao nacional e ao transnacional, Sapiro (2021) afirma que:

Transnacional designa organizações, redes e campos que não dependem de Estados-nação, como campos religiosos (católico, judeu, muçulmano), e, assim, criam configurações concorrentes de circulação e mecanismos de aumento ou redução de escalas [...] Essas relações de poder são constantemente desafiadas, mas o transnacional também pode ser instrumentalizado nas lutas nacionais, seja por converter capital simbólico transnacional localmente, ou por rejeitá-lo como “estrangeiro”, “ocidental”, “inautêntico” etc. (SAPIRO, 2021, p. 24-25).

Nota-se que Gisèle Sapiro traça uma relação entre o transnacional e o nacional ao evidenciar que, embora os campos transnacionais não dependam de Estados-nação, o transnacional também pode contribuir para as “lutas nacionais”. Mais adiante, Sapiro (2021) ratifica essa aproximação ao salientar que:

Como tentei mostrar, o nacional não é sistematicamente contrário ao internacional, ao transnacional, ao supranacional, ou ao cosmopolita. Pode-se distinguir noções mais ou menos essencialistas de identidade dos conceitos de identidade como múltipla, como um produto da socialização, e como sendo suscetível à evolução graças especialmente a encontros interculturais. Enquanto a nacionalização favoreceu a subida de patamar de autores nacionais de países diversos para um espaço internacional, as condições de acesso permaneceram desiguais: a maioria dos autores do cânone recém-formado tem origem nos países europeus mais antigos, excluindo autores não-ocidentais e sua inclusão nesse cânone ocidental, ainda confiando em um modelo internacional. O enquadramento nacional foi desafiado pela ideologia da globalização, cosmopolitismo e métissage cultural, que promoveram as minorias e a diversidade cultural. Contudo, autores de países “periféricos” ainda precisam ser publicados ou traduzidos em locais centrais por editoras dotadas de grande capital simbólico, o que significa que precisam ter um agente ou editora ocidental dominante, para que ganhem visibilidade na escala do campo literário transnacional (SAPIRO, 2021, p. 38).

Na perspectiva defendida por Sapiro (2021), a nacionalização favorece o fortalecimento de escritores nacionais mais proeminentes economicamente e seus deslocamentos para um cenário internacional, entretanto, autores de países subdesenvolvidos continuam sem essa visibilidade, dessa forma, a autora enfatiza a necessidade da adoção de estratégias para que obras advindas de nações periféricas consigam alcançar a almejada inserção no campo literário transnacional. Temos assim uma explicação concisa da relação entre o transnacional e o nacional trazida por Gisèle Sapiro (2021). Nesse sentido, ao analisar autores locais, que ainda não atingiram grandes espaços de circulação fora de suas regiões de origem, precisamos de discussões como essa promovida por Sapiro, para que possamos compreender questões como condições de acesso e visibilidade no campo literário.

Outra das possíveis estratégias de promoção de jovens autores literários periféricos, no cenário internacional, é a inserção de sua obra em pesquisas acadêmicas no campo literário. Essa era a forma, até bem pouco tempo, de canonização mais comum, pelo uso e análise escolar desses textos, a partir de críticos acadêmicos de circulação internacional, pertencentes aos cânones disciplinares ou técnicos. Mas esse modelo, pela via indireta de acesso ao público que perfaz, via escola/academia, tende a ser um caminho mais demorado para que se possa ter o pretendido acesso internacional à obra desses autores periféricos.

Há autores, especialmente a partir dos anos 2000, como sinaliza Heloísa Buarque de Holanda, na introdução do livro *Esses poetas 90*, que são, ao mesmo tempo, escritores/poetas e professores universitários com assento nos cursos de Letras. Devair Antônio Fiorotti, embora tenha nascido no interior do Espírito Santo, migrou para Brasília, onde se tornou doutor em Letras, indo mais tarde viver em Roraima, terra de Makunaima, na qual se tornou professor de duas universidades: a Estadual (UERR) e a Federal (UFRR), tendo atuado como pesquisador e orientador de dissertações, na pós-graduação, em ambas instituições.

Urihi, sua obra mais conhecida, obteve reconhecimento local quase imediato, tendo sido tema, inclusive, do vestibular da UFRR. A identificação do público leitor com um tema local pode ter sido o motivo pelo qual a obra caiu nas graças dos estudantes, que acorriam às explicações e palestras do autor nas escolas que visitava. Sem querer tirar o mérito que o vestibular teve na acolhida do tema, a própria questão das tensões em torno de uma sociedade em eterno conflito deve ser levada em consideração na hora de dimensionar a relevância que o texto adquiriu para a sociedade local. Ademais, o fator qualidade literária, do ponto de vista estético, é um aspecto da obra do poeta Devair Fiorotti que não pode ser ignorado.

Necessário dizer que essa fluência de público ocorria mesmo em meio a uma sociedade extremamente preconceituosa, como afirma o poeta Eliakin Rufino⁴, numa entrevista em 2009, em que fala sobre as elites locais de Roraima: “O grupo *Roraimeira*⁵ vai reconhecer na cultura indígena a

⁴Poeta, compositor, cantor e um dos fundadores do *Movimento Roraimeira*.

⁵Movimento cultural roraimense que buscou representar e valorizar a diversidade cultural de Roraima nas mais diversas artes, tendo destaque na poesia e na música.

FEITOSA, Suênia Kdidija de Araújo; MIBIELLI, Roberto; FIOROTTI, Sonyellen Fonseca Ferreira. Sobre trocas e cosmovisões: a representação do garimpo na poesia indigenista de Devair Fiorotti. *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 18, n. 3, p. 273-297, set./dez. 2024.

nossa cultura mais ancestral, nossa base, porque a elite local é racista, é anti-índio, eles passaram 300 anos escravizando os índios” (Revista Acta Geográfica, ano III, N°6, Jul./Dez. de 2009. p.29).

Sobre *Urihi*: nossa terra, nossa floresta

Conhecendo a vida e a obra de Devair Fiorotti, podemos afirmar que o poeta contribuiu de forma bastante efetiva e afetiva para a divulgação das culturas e das artes indígenas, sobretudo das comunidades localizadas no estado de Roraima, especialmente na Terra Indígena São Marcos e na Raposa Serra do Sol. Livros publicados, relatórios de pesquisas, registros de eventos de extensão, teses, dissertações e uma infinidade de memórias contam a história do homem que trabalhava a partir das alianças afetivas e das propostas interculturais.

Como relatado no início deste texto, Fiorotti tinha muitos projetos de pesquisa, infelizmente não conseguiu concluir alguns, devido ao seu prematuro falecimento, aos 48 anos, em março de 2020. Um dos trabalhos interrompidos pela sua partida foi a pesquisa financiada pelo CNPq, intitulada *Do Diamante ao Carvão*. No desenrolar desse estudo, que resultaria num livro, Devair entrevistou dezenas de garimpeiros que trabalharam na Serra do Tepequém⁶, localizada no município de Amajari, RR. O período de coleta das entrevistas foi entre 2006 e 2007. Sobre esse projeto, Sony Ferseck (nome artístico da poeta Makuxi Sonyellen Fonseca Ferreira Fiorotti), viúva de Devair, forneceu algumas informações e falou das histórias tristes e violentas que Fiorotti ouviu dos garimpeiros daquela região:

Ele chegou a visitar um garimpo e conheceu um dono de maquinário. Em entrevista com os garimpeiros, um deles relatou a história de um colega de trabalho que saía à tarde com um facão decapitando crianças indígenas, retalhando, porque para esse homem, essas crianças não eram gente. [...] Devair entrevistou um garimpeiro que contou sua história de vida: quando ele morava em Mato Grosso, foi contratado por um fazendeiro para destruir uma aldeia. Invadiu a aldeia, matou todo mundo, em seguida, viu um balaio de cipó se mexendo, quando chegou perto, viu que era uma criança indígena, uma menina de mais ou menos seis anos de idade. O garimpeiro disse as seguintes palavras para Devair: “nossa, parecia gente, quando ela me viu, juntou as mãos pedindo para que eu não a matasse”. Mesmo assim, o homem matou a criança (FERSECK, 2024. Entrevista)⁷.

⁶ “Região disputada por um modelo econômico intenso, descontrolado, predatório e concentrador de riquezas nos anos 50, 60 e 70, tendo como principal atividade o garimpo”. In RODRIGUES; VIEIRA. *TEPEQUÉM, DO GARIMPO AO TURISMO, TEPOKING (REI DOS TEPUIS)*.

⁷ Entrevista cedida pela poeta Sony Ferseck (pseudônimo de Sonyellen Fonseca Ferreira Fiorotti) no dia 02 de março de 2024, especialmente para a realização deste artigo.

FEITOSA, Suênia Kdidija de Araújo; MIBIELLI, Roberto; FIOROTTI, Sonyellen Fonseca Ferreira. Sobre trocas e cosmovisões: a representação do garimpo na poesia indigenista de Devair Fiorotti. *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 18, n. 3, p. 273-297, set./dez. 2024.

Segundo Sony, o poeta ouviu e transcreveu inúmeros relatos que evidenciam as tragédias pelas quais muitas comunidades indígenas passaram no Estado de Roraima, entre as décadas de 1950 e 1990. Ferseck revelou ainda que todo esse material coletado está arquivado e que pretende fazer a publicação póstuma do livro com o material oriundo do projeto *Do Diamante ao Carvão*.

Num segundo momento da entrevista com Sony Ferseck, o processo criativo do livro *Urihi* foi comentado, destacando a relação do livro com a pesquisa *Do Diamante ao Carvão*:

Numa outra conversa com um grupo de garimpeiros, um homem disse para Devair que um garimpeiro conhecido seu havia adotado um adolescente yanomami. No momento desta afirmação, um segundo garimpeiro interrompeu a conversa e disse: "adotou não, o menino era escravo dele". Foi a partir daí que Fiorotti começou a escrever *Urihi* (FERSECK, 2024. Entrevista)⁸.

De acordo com Ferseck, a ideia inicial para *Urihi* não seria uma narrativa poética, seria uma exposição de poemas. Devair queria fazer uma parceria com o artista plástico Hamilton Gondim Filho, assim, seria uma exposição com os textos de Devair e quadros do artista. Porém, o projeto não deu certo. Mais tarde, numa entrevista com o artista indígena Jaider Esbell, na Rádio Monte Roraima, Jaider mostrou um pequeno caderno com alguns desenhos para Devair, que ficou encantado com as imagens e o convidou para ilustrar o livro *Urihi*. A parceria teve êxito, o livro foi publicado pouco tempo depois.

É importante mencionar que, além das entrevistas com os garimpeiros da Serra de Tepequém, o processo criativo e de embasamento teórico para a escrita de *Urihi* foi composto por muitas leituras. De acordo com Sony, Fiorotti fez um estudo aprofundado sobre a etnia Yanomami, dedicando-se à leitura de dezenas de textos, dentre eles o livro *Yanomami Pey Këyo*, de Luís Laudato (1998).

Em *Yanomami Pey Këyo*, Laudato (1998) descreve cenas de extrema violência cometida contra indígenas Yanomami na Amazônia, principalmente durante o ciclo da borracha:

Todo sadismo e todo tipo de tortura eram permitidos contra os índios, tratados como "bestas". As crianças índias eram mortas e cortadas em pedaços, para serem jogadas como comida aos cachorros. As moças eram vendidas e usadas nos prostíbulos. Nas horas de descanso, eram organizadas, contra os índios renitentes, macabras competições de tiro ao alvo. O que se devia acertar, nesses tiros ao alvo, eram o nariz, um dedo, o pênis ou o testículo do índio. Outras vezes, os mercantes de índios, quando encontravam aberta resistência deles ou a fuga, ao alcançá-los cortavam as

⁸Entrevista cedida pela poeta Sony Ferseck (pseudônimo de Sonnyellen Fonseca Ferreira Fiorotti) no dia 02 de março de 2024, especialmente para a realização deste artigo.

FEITOSA, Suênia Kdidija de Araújo; MIBIELLI, Roberto; FIOROTTI, Sonnyellen Fonseca Ferreira. Sobre trocas e cosmovisões: a representação do garimpo na poesia indigenista de Devair Fiorotti. *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 18, n. 3, p. 273-297, set./dez. 2024.

cabeças, levavam as orelhas ou o pênis e enrolavam estes órgãos em folhas de bananeiras e levavam-nos para os patrões e regatões.

Até os seringueiros assaltavam os índios, matavam os pais e adultos, abusavam das filhas e mulheres e frequentemente levavam-nas para se embrutecerem nos prostíbulos dos centros de colheita de borracha. O estupro era uma rotina diária, muitas vezes os maridos eram encerrados nas jaulas e obrigados a assistir às violências praticadas contra suas mulheres e filhas (LAUDATO, 1998, p. 25).

Além das brutalidades cometidas contra os indígenas durante a época da borracha, Laudato (1998) também trata das fortes consequências do garimpo para as populações indígenas da Amazônia:

A praga ameaçadora dos brancos, como um vírus, se torna mais violenta e destruidora no URIHI⁹ yanomami¹⁰. Os xabonos se vêem invadidos, cercados e agredidos por uma multidão de homens sem escrúpulos e só movidos e impulsionados pela cobiça do ouro: os garimpeiros.

Que esquisita situação e que contradição de uma estrutura social que marginaliza, oprime e explora os mais pobres! Não posso, aqui, não mostrar toda a solidariedade com os excluídos que são "pintados" e expostos como os responsáveis pelo extermínio dos Yanomami. A um olhar mais crítico e objetivo, são marionetes de poderosas e agressivas forças econômicas, que investem na fome, na pobreza, na desocupação, na violência e na corrupção, para explorar todos os instintos mais sádicos do ser humano e para dobrar essas forças, a fim de conseguir o poderio do lucro e do prestígio social (LAUDATO, 1998, p. 31).

Após narrar esses eventos cruéis e traumáticos, Laudato (1998) afirma que "as populações indígenas da região amazônica ficaram reduzidas, horrível e tragicamente" (1998, p. 25).

O livro *Yanomami Pey Këyo*, além de evidenciar os verdadeiros processos de extermínio realizados contra os povos indígenas no contexto amazônico, também é um rico e detalhado trabalho sobre a cultura dos povos Yanomami. O autor, missionário salesiano, viveu entre os Yanomami de 1978 a 1991 e transformou em escrita todas as suas vivências e reflexões acerca deste período de sua vida.

⁹ URIHI - A palavra *urihi* remete à floresta e à terra que a suporta, ao passo que *maxita* designa o solo, a terra no sentido pedológico (KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce.,2015, p.679).

¹⁰ *Hurihi Yanomami*, nesse contexto, é uma expressão que pode designar uma festa de conagração, na qual são trocados presentes entre diferentes comunidades Yanomami. Essas festas, quase sempre envolvem dança, canto, entre outras atividades desportivas e culturais. *Xabonos* ou *Shabonos*, também grafados como *Yano* ou *Sapono*: são as casas comunitárias dos Yanomami, nas quais cada família ocupa um espaço, também utilizadas para festejos e cerimônias comunitárias importantes (Nota dos Autores).

Sobre garimpo e silenciamento

A partir das entrevistas realizadas com garimpeiros e dos estudos e leituras intensas sobre a etnia Yanomami, Devair escreveu sua primeira narrativa poética. O livro *Urihi: nossa terra, nossa floresta* retrata os sofrimentos de um jovem indígena Yanomami, após ser levado de sua comunidade por um garimpeiro:

Poema XIII

quando vi o primeiro branco
 chorei de medo
 os que vi eram brancos
 peludos & diferentes
 sua língua
 : um fantasma

eu, criança
 eu ali & o medo
 eu ali pra ser levado
 não fui

fiquei escondido num grande cesto de cipó
 arrodado por minha mãe, por seus braços
 : meninos
 como um cipó a envolver a árvore
 como um nó a proteger o dia

não compreendia & mal compreendo o que diziam
 ou dizem até hoje

depois, não me escondi
 fui dado & fui

Fonte: FIOROTTI, 2017, p. 31

O Yanomami tece ainda uma comparação entre o antes e o depois do garimpo nas terras indígenas. Nos versos em que apresenta esse paralelo, observamos as consequências destacadas por Viveiros de Castro (2015) acerca do garimpo, ao afirmar que essa atividade ilegal gerou “epidemias, estupros, assassinatos, envenenamento dos rios, esgotamento da caça, destruição das bases materiais e dos fundamentos morais da economia indígena” (2015, p. 21).

Poema XX

antes havia mais o silêncio
 antes havia somente o voar dos pássaros
 hoje, os pássaros pousam em pistas clandestinas sobre corpos de garimpeiros
 mortos
 trazem doença aos rios, por causa do ouro

dizem que não há mais garimpo
 dizem que não houve massacre
 dizem que não existo

Fonte: FIOROTTI, 2017, p. 31

As consequências do garimpo também estão intensamente descritas em *A Queda do Céu* (2015). Em diversos trechos do livro, o Xamã Yanomami Davi Kopenawa descreve as terríveis amarguras advindas dessa atividade impiedosa:

Quando essa fumaça densa e pegajosa nos atinge pela primeira vez, é muito perigosa para nossas crianças, nossas mulheres e nossos idosos. Eles têm uma carne que ainda desconhece sua força maléfica e, assim, ela consegue matá-los quase todos de uma vez. Foi o que aconteceu com meus parentes, no passado, com a epidemia de sarampo de Toototobi, aquela que por pouco não matou a mim também! Agora, é a malária dos garimpos, também muito agressiva, que tememos. Assim é. O sopro vital dos habitantes da floresta é frágil diante dessas fumaças de xawara. Leva muito tempo até que nossa carne aprenda a endurecer e a resistir a elas. Mas não é à toa. Nossos antigos jamais tinham respirado esses eflúvios de morte. Seu corpo tinha permanecido frio na floresta das terras altas. Quando essas fumaças surgiram, não tiveram forças para se defender. Todos arderam em febre e logo ficaram como fantasmas. Faleceram rapidamente, em grande número, como peixes na pesca com timbó. Foi assim que os primeiros brancos fizeram desaparecer quase todos os nossos antigos (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 364).

Kopenawa fala da fumaça de *xawara*, que, nesse contexto, pode significar epidemia. O Xamã relata que o sopro vital dos povos da floresta é frágil diante dessa fumaça trazida pelo garimpo e afirma que é necessário muito tempo para que a carne de seu povo “aprenda a endurecer e a resistir” a essas fumaças. Dessa forma, Kopenawa mostra o único caminho para o qual a devastação e as doenças oriundas do garimpo levam: à dizimação de seu povo.

Mais adiante, Davi Kopenawa evidencia que a coexistência entre garimpo e comunidades indígenas é impossível.

A atividade predatória dos garimpeiros exclui, a longo prazo, qualquer possibilidade de coexistência com as comunidades ameríndias em cujo território se instala, especialmente quando as comunidades atingidas têm pouca experiência de contato. O garimpo amazônico moderno, altamente mecanizado e dispendioso de uma mão de obra tão inesgotável quanto motivada, não tem, em geral, nenhum interesse na força de trabalho dos índios. De modo que os garimpeiros consideram os Yanomami, na melhor das hipóteses, um inconveniente e, na pior, uma ameaça. Se os índios não morrerem de malária ou pneumonia, se não for possível mantê-los à distância com presentes e promessas, resta apenas tentar intimidá-los ou, se não funcionar, exterminá-los (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 573).

Diante do exposto, Davi reforça que o garimpo sempre será uma ameaça para as populações indígenas, pois trata-se de um jogo de interesses no qual as comunidades ameríndias são vistas como empecilhos, como obstáculos que precisam ser destruídos.

Além das consequências do garimpo, o poema XX do livro *Urihi*, na segunda estrofe, também traz a tona a questão do silenciamento:

(...) dizem que não há mais garimpo
dizem que não houve massacre
dizem que não existo

Fonte: FIOROTTI, 2017, p. 31

É importante ressaltar o fato de que a voz pertence e não pertence ao indígena, embora a narrativa venha dele. É uma narrativa cuja voz não é própria; forma encontrada pelo autor para contrastar o narrador com a opressão que lhe tolheu a voz. Observamos assim uma denúncia de silenciamento, o sujeito poético expõe intenções de invisibilidade e cita tentativas de ocultamento de massacres sofridos por tantas comunidades ameríndias em razão do garimpo. Em *A Queda do Céu*, também encontramos relatos de Davi sobre o silenciamento:

Não sou um ancião e ainda sei pouco. Entretanto, para que minhas palavras sejam ouvidas longe da floresta, fiz com que fossem desenhadas na língua dos brancos. Talvez assim eles afinal as entendam, e depois deles seus filhos, e mais tarde ainda, os filhos de seus filhos. Desse modo, suas ideias a nosso respeito deixarão de ser tão sombrias e distorcidas e talvez até percam a vontade de nos destruir. Se isso ocorrer, os nossos não mais morrerão em silêncio, ignorados por todos, como jabutis escondidos no chão da floresta (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 76).

O Xamã afirma que precisou usar a língua dos brancos para ser ouvido, para tentar impedir o apagamento de seu povo, e dessa forma evitar que os seus morram em silêncio, como “jabutis no chão da floresta”.

Assim, em *A Queda do Céu*, Kopenawa precisou usar a língua dos brancos para denunciar o sofrimento dos povos Yanomami. Em *Urihi*, o poeta Devair traça o caminho inverso, com a mesma intenção de denúncia e revela sua consciência em relação ao fato de ser um homem branco incorporando a voz de um indígena:

Poema XXIV

minha voz é negada é dita por outro sou outro?
--

Fonte: FIOROTTI, 2017, p. 53

Então, o poeta se mostra inteirado da complexidade existente no universo das diferenças de personalidades¹¹ entre indígena e não indígena ao questionar o próprio ato de apropriação da voz do Yanomami: “é dita por outro/ sou outro?”. Da mesma forma, ao tornar indistinta a voz (que não se sabe se é dele ou do personagem indígena, que narra sem voz, “sem existir”), Devair investe nesse dizer do outro, fundido ao próprio indígena, como que para representar o deslugar/entrelugar que ambos ocupam nesse momento, como que para frisar a distinção com a qual os dois são marcados: um por representar o seu trajeto de volta aos seus costumes ancestrais, o outro, o eu poético, por não aceitar a forma como o mundo dos não indígenas trata os habitantes da floresta.

Parece haver um deslizamento, uma troca entre universos, na qual cada um dos dois (o indígena sem nome que já não se sabe, e o eu poético tomado de empatia) ocupa parcialmente a condição do outro. Isso implica numa variação estética incorporada na narrativa do poema, que permite uma dissonância¹² entre as vozes do eu poético e da personagem no mesmo verso, como se cada um dos dois se apropriasse da frase dita a seu modo e com sua própria significação, no seu contexto. Nesse caso, a dissonância está na possibilidade de produção dupla de sentidos que esses três versos propõem.

Desse modo, para o indígena Yanomami, as frases contidas nos versos acima referidos: “minha voz é negada/ é dita por outro/sou outro?”, representa a visão de si nesse momento de sua vida, pelo outro eu, de outrora, que não reconhece nesse eu atual, que narra, o que preexistiu, seu

¹¹Termo usado aqui a partir dos apontamentos de Viveiros de Castro, em *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

¹²“Dissonância” é um termo que pode ter diferentes significados dependendo do contexto em que é empregado. Em geral, pode referir-se a uma falta de harmonia ou concordância entre elementos, ideias ou conceitos. Por exemplo, na música, a dissonância é a combinação de notas que produz um som instável e tenso, em oposição à consonância, que produz um som estável e harmonioso. Em outros contextos, como na psicologia, a dissonância cognitiva refere-se à sensação de desconforto que surge quando uma pessoa mantém crenças, ideias ou valores que entram em conflito entre si. Nesse caso, a pessoa pode sentir a necessidade de mudar suas crenças ou justificar suas ações para reduzir o desconforto causado pela dissonância (Nota dos Autores).

FEITOSA, Suênia Kdidija de Araújo; MIBIELLI, Roberto; FIOROTTI, Sonyellen Fonseca Ferreira. Sobre trocas e cosmovisões: a representação do garimpo na poesia indigenista de Devair Fiorotti. *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 18, n. 3, p. 273-297, set./dez. 2024.

eu indígena. A dor expressada aí aponta a transição entre culturas e os conflitos pessoais daí provenientes. A consciência de não ser mais o mesmo. De não possuir a felicidade de sua vida anterior. Isso caracterizaria, certamente, o conflito da dissonância psicológica, assim como em termos rítmicos, o conflito poético entre as duas vozes. Já para o homem não-indígena, autor empírico da obra, talvez indique uma mudança de perspectivas de como compreender a sociedade e o mundo à sua volta. Reconhece na obra, junto com os povos indígenas, em especial os Yanomami, toda a violência, exploração e imposição de necessidades causadas pela colonização e pelo contato com os *napepê*, assim como compartilha com o protagonista ficcional uma relação diferenciada com o cosmos em que os espíritos são percebidos, as pedras e a floresta são pessoas tal como ele próprio. Cabe lembrar aqui, que talvez o que reúna sob um mesmo solo autor empírico e eu-poemático seria a relação que ambos teriam com a terra. Devair Fiorotti, em muitos de seus livros e textos, apresentava-se como agricultor, primordialmente. Pequeno agricultor, filho de uma comunidade interiorana do Espírito Santo, que vive até hoje do cultivo da terra majoritariamente para viver. Parcela esta da população que ainda sofre com a falta de terra e espera a reforma agrária, assim como muitos povos indígenas ainda esperam pelas demarcações e lutam pela derrubada de projetos de lei que pretendem estabelecer o marco temporal de 1988 para o reconhecimento do direito à ocupação das terras em que vivem. Duas parcelas da população em território brasileiro que estabelecem uma relação com a terra de forma diferenciada, porém empobrecidas, exploradas e ainda pouco reconhecidas como importantes para a manutenção da vida em sociedade: uma por garantir a produção alimentar e a outra por garantir a manutenção da biodiversidade brasileiras.

Sobre a questão do silenciamento denunciada em *A Queda do Céu* e também representada em *Urihi*, encontramos em Orlandi (2007), no livro *As formas do silêncio*, uma ampla discussão teórica sobre o assunto:

Com efeito, a política do silêncio se define pelo fato de que ao dizer algo apagamos necessariamente outros sentidos possíveis, mas indesejáveis, em uma situação discursiva dada.

A diferença entre o silêncio fundador e a política do silêncio é que a política do silêncio produz um recorte entre o que se diz e o que não se diz, enquanto o silêncio fundador não estabelece nenhuma divisão: ele significa em (por) si mesmo.

Determinado pelo caráter fundador do silêncio, o silêncio constitutivo pertence à própria ordem de produção do sentido e preside qualquer produção de linguagem. Representa a política do silêncio como um efeito de discurso que instala o anti-implícito: se diz "x" para não (deixar) dizer "y", este sendo o sentido a se descartar do dito. E o não-dito necessariamente excluído. Por aí se apagam os sentidos que se quer evitar, sentidos que poderiam instalar o trabalho significativo de uma "outra" formação discursiva, uma "outra" região de sentidos (ORLANDI, 2007, p. 73).

Então, é possível inferir que tanto Davi quanto Devair denunciam em seus livros a política do silenciamento imposta aos povos indígenas. E, para fazer essas denúncias, Davi precisou usar a “a língua dos brancos” e Devair precisou fazer uma apropriação da voz do indígena.

Ademais, sobre a questão das vozes negadas citada no poema XXIV, o filósofo indígena Ailton Krenak, em *A vida não é útil* (2020), afirma que: “ou você ouve a voz de todos os outros seres que habitam o planeta junto com você, ou faz guerra contra a vida na Terra” (2020, p. 38). Desse modo, Krenak aponta para a necessidade da real efetivação de políticas interculturais que respeitem de fato o direito de fala dos povos ameríndios.

Talvez, aí, resida uma das questões centrais do poema de Devair, ao problematizar a própria inserção da voz de seu eu poético, um não indígena, como interlocutor de uma narrativa cujo personagem principal é um indígena, cuja história de vida é plena de silenciamentos e anulações da identidade. O que, a princípio pode ser lido como um ato de consciência e problematização desse mundo não-indígena que “(...) faz guerra contra a vida na Terra”, sendo ele mesmo um legítimo representante (catedrático) desse mundo: que direito teria, ele mesmo, ao “lugar de fala” no qual se coloca como autor da trama?

A dúvida/dívida para com sua condição, incorpora uma posição empática rara e necessária ao trato respeitoso, solidário e consciente do tema central do poema: o apagamento de uma identidade e o trajeto inverso na tentativa de voltar a ser. O que não é mais possível. É-se outro. Um que já vivenciou a dor, o desespero, a interculturalidade, o entrelugar.

Sobre silêncio e solidão

O protagonista de *Urihi: nossa terra, nossa floresta* não tem seu nome revelado, podemos, também, compreender esse não-dito a partir de um costume da própria cultura Yanomami, a qual nos é explicada por Davi Kopenawa (2015):

Não gostamos de ouvir nosso nome, nem mesmo nosso apelido de criança. Isso nos deixa furiosos de verdade. E se alguém o pronunciar em voz alta, vingamo-nos em seguida, fazendo o mesmo. É assim que trocamos insultos, expondo nossos nomes aos ouvidos de todos. De modo que aceitamos ter nomes, contanto que fiquem longe de nós. São os outros que os usam, sem que saibamos. Mas acontece às vezes de apelidos de infância serem pronunciados na presença das crianças. Porém, assim que elas começam a crescer, isso deve acabar (KOPENAWA, 2015, p. 71 *In* KOPENAWA; ALBERT, 2015).

Nesse sentido, como o sujeito poético de *Urihi* está imerso em suas lembranças, sozinho, seu nome não é pronunciado e, mesmo que o personagem tivesse companhia, ainda assim seu nome não poderia ser dito em voz alta, principalmente na sua presença.

Além disso, em *A Queda do Céu*, Kopenawa detalha a forte relação entre o nome que se escolhe para as crianças Yanomami e a convivência em família:

Antes de os brancos aparecerem na floresta, distribuindo seus nomes a esmo, tínhamos os apelidos que nos davam nossos familiares. Porém, entre nós, não são nem as mães nem os pais que dão nome às crianças. Estes só se dirigem a seus filhos pequenos com o termo "õse!" [filho/filha], os quais chamam ambos de "napa!" [mãe]. Mais tarde, quando crescerem, chamarão ao pai de outro modo: "hwapa!" [pai!]. São os membros da família, tios, tias ou avós, que atribuem o apelido à criança. Em seguida, as outras pessoas da casa que o escutaram começam a usá-lo. Depois, a criança cresce com esse apelido e aos poucos ele se espalha de casa em casa. Quando se torna adulta, o nome acaba ficando associado a ela. Assim, chamaram a um dos irmãos de minha mulher de Wari, porque quando era pequeno resolveu plantar de brincadeira uma árvore wari mahi atrás de sua casa. Minha mulher foi apelidada Rããsi, "Doentia", pois ficava enferma a maior parte do tempo. Outros de nós se chamam Mioti, "Dorminhoco", Mamoki prei, "Olhos grandes", ou Nakitao, "Fala alto" (KOPENAWA, 2015, p. 70 *In* KOPENAWA; ALBERT, 2015).

A partir dessa lógica, inerente à cultura Yanomami, o poema mantém a dissonância como uma expressão estética, pois ao mesmo tempo em que o poema faz uma denúncia de apagamento do indígena, pela cultura não-indígena (nos momentos em que narra sua presença ao lado do garimpeiro, quando deveria ter um nome, pela lógica das culturas ocidentais, onde "existir" significa ser nominado, desde o mito adâmico, na Bíblia, de denominação das coisas), a cultura originária do personagem central justifica como identitária a ausência de um nome.

Podemos inferir também que o protagonista de *Urihi* foi levado para longe de sua família ainda muito jovem, dessa maneira, as vivências e os laços com seus parentes lhe foram roubados e junto com eles a criação orgânica de um possível apelido.

Ainda sobre a questão do silêncio em relação ao nome na cultura Yanomami, Laudato (1998), a partir de suas vivências como missionário, tece uma explicação para esse costume:

Na cultura Yanomami, o nome está intimamente ligado ao espírito humano. Chamar ou pronunciar alto o nome de um presente ou de um ausente significa, para o yanomami, pôr a nu ou, mais ainda, pôr em perigo a vida dele, porque se chegar esse nome ao ouvido de um pajé inimigo, este poderá, com facilidade, aprontar um despacho, um feitiço contra ele e, assim, poderá causar uma doença ou um castigo, para vingar o seu grupo ou alguém do clã que tem

inimizade contra o tal nomeado em voz alta (LAUDATO, 1998, p. 90).

A autora Orlandi (2007), em *As formas do silêncio*, discorre sobre os vários significados que o silêncio pode assumir:

Silêncio que atravessa as palavras, que existe entre elas, ou que indica que o sentido pode sempre ser outro, ou ainda que aquilo que é mais importante nunca se diz, todos esses modos de existir dos sentidos e do silêncio nos levam a colocar que o silêncio é "fundante" (ORLANDI, 2007, p. 14).

Nesse contexto, podemos inferir que o costume Yanomami de não pronunciar os nomes tenha uma relação de proteção, ou seja, "aquilo que é mais importante nunca se diz" (ORLANDI, 2007, p. 14).

Também existem muitos não-ditos sobre a relação entre o Yanomami e o garimpeiro, não há representação de diálogos entre ambos, o possível nome que recebeu de "seu dono" também não se apresenta no enredo. Tudo isso valida a essência da solidão presente em *Urihi*, o sujeito poético está de fato só, perdido em seus pensamentos e lembranças:

Poema II

<p>só & só continuar completamente derrotado vago na floresta ainda é dia procuro ao menos um olhar familiar antes que a noite me possua antes que os espíritos se agitem</p>

Fonte: FIOROTTI, 2017, p. 09

Nesse sentido, há um duplo abandono sofrido pelo indígena, o primeiro é relatado por ele com resignação, quando sua família o entregou para o garimpeiro: "depois, não me escondi, fui dado & fui" (FIOROTTI, 2017, p. 31). O segundo é retratado com indícios de indignação, pois o eu poético se mostra descontente com o abandono e afirma que poderia ter fugido, mas não o fez:

Poema IX

<p>não fugi depois de 8 anos o garimpeiro se foi : disse que não voltava mais que não iria me levar</p>

Fonte: FIOROTTI, 2017, p. 23

Poema X

antes ele falava
:vou
volto depois de duas
três luas
quando ele chegava
eu estava lá:
era dele

Fonte: FIOROTTI, 2017, p. 25

Diante desses cenários desenhados na narrativa de Devair, observamos mais uma vez a justificativa para a ausência do nome do indígena, pois um nome precisa ser evocado (ainda que na sua ausência) e o sujeito poético do texto se vê isolado, imerso em solidão e ansioso por “um olhar familiar, antes que a noite me possua, antes que os espíritos se agitem”.

Sobre oposições e desencontros

Além de retratar o silenciamento e a solidão advindos do contato entre o Yanomami e o não-indígena, o texto de Fiorotti traz inúmeras representações acerca da oposição branco *versus* indígena e enfatiza a contradição desses dois mundos a partir da voz do indígena:

Poema VII

tinha 16 anos quando fui roubado
pescava & assava peixe
na folha de banana brava

ele me trouxe sapato
uma rede
uma camisa
uma bermuda
sob a rede encontrei

meu corpo assustava a todos
a pele do pênis amarrada com embira
: trouxeram outra roupa

Fonte: FIOROTTI, 2017, p. 19

Sobre esse conflito, Davi Kopenawa (2015) reforça a problemática que permeia a adoção de costumes que não fazem parte da cultura de seu povo:

Hoje, os brancos acham que deveríamos imitá-los em tudo. Mas não é o que queremos. Eu aprendi a conhecer seus costumes desde a minha infância e falo um pouco a sua língua. Mas não quero de modo algum ser um deles. A meu ver, só poderemos nos tornar brancos no dia em que eles

mesmos se transformarem em Yanomami. Sei também que se formos viver em suas cidades, seremos infelizes. Então, eles acabarão com a floresta e nunca mais deixarão nenhum lugar onde possamos viver longe deles. Não poderemos mais caçar, nem plantar nada. Nossos filhos vão passar fome. Quando penso em tudo isso, fico tomado de tristeza e de raiva (KOPENAWA, 2015, p. 75 *In* KOPENAWA; ALBERT, 2015).

Davi fala em sentimentos de tristeza e de raiva ao refletir sobre a hipótese de viver longe da floresta, longe de suas tradições, pois assim a infelicidade tomaria conta de seu povo. O Xamã propõe ainda uma inversão de papéis: “A meu ver, só poderemos nos tornar brancos no dia em que eles mesmos se transformarem em Yanomami”, indicando assim a falta de empatia inerente a essas relações de poder entre colonizado e colonizador.

Algumas considerações

A partir das leituras e análises feitas para o desenvolvimento deste artigo, podemos pensar que Devair fez incorporações em *Urihi: nossa terra, nossa floresta* inspiradas talvez em *A Queda do Céu*, mas não para reproduzir os mesmos efeitos e significados abordados por Davi Kopenawa, pois Davi é Yanomami e em seu livro fala da dor Yanomami em meio à destruição provocada pelo garimpo, dor que vivenciou e que, a partir da “língua dos brancos”, denunciou, mas com sua voz indígena.

Um exemplo dessa diferença pode ser pensado a partir da escolha do título do livro: *Urihi: nossa terra, nossa floresta*. É lícito pensar que Devair tenha buscado a palavra *Urihi* para encimar seu texto não apenas pelo seu significado imediato, de “suporte de vida”, de “floresta”, como está registrado nas notas do livro de Bruce Albert e Davi Kopenawa. Mas pelo fato da palavra que reaparece ao longo do texto *A Queda do Céu* em, pelo menos, 42 diferentes notas de rodapé (das 67 vezes em que a palavra é mencionada) com diferentes sentidos, ocasionados pela adição de uma desinência ou complemento. É polissêmica, portanto, embora utilize de um subtítulo que delimita o termo à “nossa terra, nossa floresta”, a intenção traçada por Devair ao trazer à baila o termo Yanomami. Nesse caso, embora apoiado no texto de Kopenawa e Albert, Devair aposta na leitura polissêmica que o termo acrescenta ao sentido de casa, de retorno ao lar, de lugar protegido e identitário.

Devair, homem branco, não viveu o sofrimento do garimpo, bem como diversas outras dores impostas aos indígenas, mas, ainda assim, fala de uma dor, a dor que vem do laço afetivo, ao se colocar no lugar do outro, ao pensar sobre o outro, sobre a riqueza polissêmica e polimórfica presente na diversidade da cultura alheia, e, principalmente, ao defender as políticas interculturais e os direitos dos povos ameríndios.

Do ponto de vista estético, isso representa um ganho no poema em relação à representação das vozes nele contidas, posto que o eu poético, que representa o autor, não se oculta por detrás da voz da personagem, nem se

funde, ou confunde, com a voz dele. O jogo de vozes dissonantes, ocupando o mesmo espaço na estrutura dos versos do poema é um achado que permite vislumbrar ambas como existências simultâneas e dissonantes. Quase polifônica a justaposição/apropriação simultânea de alguns versos por ambos, permite criar um clima de solidariedade e de mútua compreensão de uma temática tão delicada, ao mesmo tempo em que aponta no sentido de um estranhamento.

Para o autor, que além de poeta, professor, artista plástico, pesquisador, também era músico, o efeito dissonante permitia ler o poema em chave sinfônica, uma vez que, a exemplo da música sinfônica, apresentava duas vozes em diálogo, por vezes dissonantes, mas harmônicas no todo, a partir de pautas diferentes, que somadas, do ponto de vista rítmico, contribuíam para o todo da sinfonia ou do canto em coro.

Essa, no entanto, não é a única variação estética inovadora que o poema apresenta. A pontuação, criando novos ritmos, que precedem o próprio verso, aponta às vezes para conclusões prévias, como, por exemplo, em: “meu corpo assustava a todos/a pele do pênis amarrada com embira/: trouxeram outra roupa”. Aqui, os dois pontos que abrem o último verso do terceto e precedem a frase conclusiva, oferecem ao leitor o efeito de reforçar a conclusão, mas, também, de apontar um conceito prévio (portanto, um pré-conceito), posto que os dois pontos precedem a frase, fato incomum, na gramática da língua portuguesa.

É como se a forma como os versos são distribuídos na página apontasse a existência de conclusões prévias sobre o “corpo” indígena à mostra. E a “embira” que “amarrava a pele do pênis” não fosse considerada roupa suficiente nos dogmas preexistentes nessa outra cultura (do ocidente). O efeito de colocação dos dois pontos na abertura do verso não parece perceptível, exceto pelo estranhamento que causa, mas, na verdade, trata-se de um problema estético a ser resolvido por quem deseje declamar o poema, posto que, implica na adoção de um ritmo de leitura diferenciado.

Outro elemento estético que quase passa despercebido pelos que desconhecem o universo indígena no qual Devair, como pesquisador, esteve, ao longo de sua breve vida inserido, é a repetição de alguns termos e versos apontando para uma monotonia típica da rítmica das canções indígenas que geralmente ocorre nos *taréns*, *toré*, cantos sagrados e *areruia*¹³, por exemplo.

Por fim, além da relação de deslizamento entre as vozes implicadas na trama, da estranha marcação de ritmos contida nos versos, dos elementos gráficos diversificados como “&” e números dispostos nos versos, além da disposição gráfica, moderna, que caracterizam variações estéticas que agregam valor ao poema, o texto tem a vantagem de trazer a angústia da vivência intercultural, a partir do efeito dissonante que apresenta, na apropriação dos versos pelas vozes nele contidas, ampliando as

¹³ *Taréns*, *toré*, cantos sagrados e *areruia* são diferentes formas de expressão musical das comunidades indígenas do Circum-Roraima, que podem envolver danças e são, quase sempre, empregados no campo místico, como processo de cura ou de conexão com a ancestralidade. Têm grande força simbólica e são, geralmente, acompanhados de cantos monótonos, batidas de mãos e pés, e instrumentos musicais tradicionais, como maracás, flautas, tambores e chocalhos. (Nota dos Autores)

FEITOSA, Suênia Kdidija de Araújo; MIBIELLI, Roberto; FIOROTTI, Sonyellen Fonseca Ferreira. Sobre trocas e cosmovisões: a representação do garimpo na poesia indigenista de Devair Fiorotti. *Espaço Ameríndio*, Porto Alegre, v. 18, n. 3, p. 273-297, set./dez. 2024.

possibilidades de sentidos que o leitor possa construir quando mergulha em *Urihi*.

Referências bibliográficas

FEITOSA, Suênia Kdidija de Araújo; MIBIELLI, Roberto. **A circulação literária e cultural em Urihi: nossa terra, nossa floresta, de Devair Fiorotti**. Revista Igarapé, UNIRR, v 16, n. 01, 2023.

FIOROTTI, Devair. **Urihi: nossa terra, nossa floresta**. São Paulo: Patuá, 2017.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Esses Poetas 90: uma antologia dos anos 90**. 2. ed. Campinas: Aeroplano, 2001.

JOBIM, José Luís. **O original e o próprio, o derivado e o impróprio: Mário de Andrade e as teorizações sobre trocas e transferências literárias e culturais**. In: NITRINI, Sandra. *Tessituras, interações, convergências*. São Paulo: Hucitec: Abralic, 2011.

_____, **Literatura comparada e literatura brasileira: circulações e representações** [livro eletrônico]- Rio de Janeiro: Makunaima; Boa Vista, RJ: Editora da Universidade Federal de Roraima, 2020.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A Queda do céu: Palavras de um xamã yanomami** / Davi Kopenawa e Bruce Albert; tradução Beatriz Perrone-Moisés; prefácio de Eduardo Viveiros de Castro — 1a ed. — São Paulo : Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LAUDATO, LUÍS. **Yanomami Pey Këyo**. Brasília: Universa, 1988.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

RODRIGUES, E. D. S.; VIEIRA, J. G. Tepequém, do Garimpo ao Turismo, Tepoking (Rei Dos Tepuis). **Textos e Debates**, [S. l.], v. 1, n. 16, 2012. DOI: 10.18227/23171448ted.v1i16.744. Disponível em: <<https://revista.ufr.br/textosedebates/article/view/744>>. Acesso em: 27 mar. 2024.

SAPIRO, Gisèle. **O Campo Literário Transnacional Entre O (Inter)- Nacionalismo e Cosmopolitismo**. Revista Mulembo. Rio de Janeiro: UFRJ, 2021.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

Recebido em: 27/03/2024* Aprovado em: 24/004/2024* Publicado em: 31/12/2024
