

A morte da velha bruxa: a representação dos espaços em um mito indígena da etnia Munduruku

The death of the old witch: the representation of space in an indigenous myth from the Munduruku ethnicity

*Jessica Martins Bezerra Felipe**
jessica.martins.bezerra@hotmail.com
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

*Marta Aparecida Garcia Gonçalves***
martaggon92@gmail.com
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

RESUMO: Este artigo tem como objetivo identificar e analisar, a partir dos estudos da Topoanálise de Borges Filho (2008) e Borges Filho e Silva Júnior (2012), as representações dos espaços presentes no mito indígena Munduruku “A morte da velha bruxa”, do autor indígena Daniel Munduruku (2001), narrativa que faz parte da obra *As serpentes que roubaram a noite e outros mitos*. Dessa forma, buscamos refletir sobre como os macro e os microespaços presentes na obra representam as experiências dos personagens e como estes, por sua vez, interagem com os espaços predominantes no texto: a floresta, a maloca da bruxa e a aldeia. Recorremos aos estudos das pesquisadoras da literatura indígena brasileira Almeida e Queiroz (2004), Thiél (2012) e Graúna (2013), acerca das especificidades da literatura em questão, assim como à concepção de Lévi-Strauss (1978) sobre mitologia.

PALAVRAS-CHAVE: Topoanálise. Literatura indígena. Mitologia.

* Mestranda em Estudos da Linguagem (Literatura Comparada) pela UFRN. Graduada em Letras pela Faculdade Frassinetti do Recife-FAFIRE (2011). Especialista em Literatura Infantil e juvenil pela mesma instituição (2013). Trabalhou como professora, monitora, assistente e agente de leitura em projetos de língua portuguesa e alfabetização na Prefeitura da Cidade do Recife-PE (Ensino Fundamental I e II). Nas cidades de Natal e Extremoz-RN, foi assistente de Alfabetização e Mediadora nos Programas Novo Mais Educação e Mais Alfabetização. Trabalhou como contadora de histórias e atriz nas ONGs de artes N'ativa e MUR em Recife-PE (2012-2015). É contadora de histórias desde 2013 e promove oficinas para professores e interessados em geral. Apresenta-se em eventos realizados em instituições de ensino superior, escolas, comunidades, centros de assistência social e outros espaços. Pesquisa e interessa-se pelos seguintes temas: Literatura Comparada, Literatura Infantil e Juvenil, Literatura Indígena, Literatura Oral, Literatura e Formação de Leitores.

** Licenciada em Letras pela Universidade Federal do Paraná/UCDB; mestra em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul e doutora em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, onde trabalha como professora. Atua na graduação em Letras e na pós-graduação em Estudos da Linguagem, orientando pesquisas de iniciação científica, mestrado e doutorado em duas linhas de pesquisa: Leitura do Texto Literário e Ensino e Poéticas da Modernidade e da Pós-modernidade.

ABSTRACT: Based on the concept of topoanalysis by Borges Filho (2008) and Borges Filho and Silva Junior (2012), the aim of this article is to identify and analyze the representations of space in the indigenous Munduruku myth “The death of the old witch”, by the indigenous author Daniel Munduruku (2001), narrative that integrates the work *The serpents that stole the night and other myths*. Therefore, we will reflect on how the macro and microspaces in the book represent the characters’ experiences, as well as how such characters interact with the spaces that are predominant in the text: the forest, the witches’ hut, and the indigenous village. To proceed in such study, we recur to the research conducted by Almeida and Queiroz (2004), Thiél (2012) and Graúna (2013), in order to approach the particularities of the indigenous literature, and Lévi-Strauss (1978) on mythology.

KEYWORDS: Topoanalysis. Indigenous literature. Mythology.

Introdução

A partir da década de 1970, no Brasil, com autores e autoras como Eliane Potiguara, a literatura de autoria indígena em língua portuguesa voltada ao público leitor não indígena começou a ganhar mais espaço no mercado editorial. Nos anos 90, o escritor Daniel Munduruku iniciou a escrita para o público infantil e juvenil, incentivando uma geração de novos escritores indígenas.

Desde então, muitas produções vêm ganhando destaque devido, principalmente, à Lei 11.645, de 10 março de 2008, torna obrigatório o ensino da história e cultura afro-brasileira e indígena na Educação Básica, ampliação do que já previa a Lei 10.639/03, da obrigatoriedade do ensino da história e cultura afro-brasileira e africana, que alterou a Lei 9.394, de 20 de dezembro de 1996 (Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional- LDBEN).

A produção literária indígena brasileira tem conquistado reconhecimento nacional e internacional. Como exemplo, podemos citar o escritor Cristino Wapichana, que recebeu o Estrela de Prata do Prêmio Peter Pan, concedido pelo IBBY - International Board on Books for Young People, da Suécia, em 2018. Alguns dos principais autores da literatura indígena contemporânea são Daniel Munduruku, Kaká Werá Jecupé, Eliane Potiguara, Olívio Jecupé e Yaguarê Yamã.

Muitos desses escritores também produzem textos acadêmicos que tratam do fazer literário de suas produções e de seus parentes (termo utilizado pelos povos indígenas para designar os nativos pertencentes tanto a sua própria etnia quanto a outras, bem como aos seres e fenômenos existentes na natureza). Além disso, realizam formações sobre a área da literatura, educação, filosofia, meio ambiente e

direitos dos povos indígenas, contribuindo com a desmitificação do pensamento ocidental acerca do nativo, buscando o reconhecimento das populações nativas como povo brasileiro.

A escrita de autoria indígena é (re)conhecida como produção artística dos povos originários por meio de uma literatura de resistência e de “sobrevivência”, como afirma Graúna (2013, p. 53). Os escritores nativos produzem uma literatura que busca ser uma resposta ao silenciamento e à violência que os povos originários sofreram durante a colonização e que ainda sofrem. Seus textos desmitificam os estereótipos pejorativos que receberam da sociedade brasileira dominante por meio das artes plásticas, música, literatura, mídias, dentre esses estereótipos, os de preguiçosos, selvagens, sem alma ou presos a um passado sem ressignificação.

Suas literaturas abordam os povos nativos sob a perspectiva de um/a escritor/a que narra para muito além do que autores europeus e brasileiros não indígenas escreveram durante séculos – seja através dos sermões e cartas dos colonizadores e religiosos europeus, no projeto nacionalista do Romantismo com o indianismo, seja nos registros da literatura oral indígena recolhidos por escritores, folcloristas, antropólogos e etnólogos. Nessas produções, fala-se dos povos indígenas a partir de uma visão externa aos seus modos de ver e compreender o mundo, numa visão eurocêntrica, que privilegia o olhar do não indígena, ignorando a ótica dos povos nativos sobre o mundo e negando as suas versões da história.

Segundo Graúna (2013, p. 23), a literatura indígena brasileira é marcada por especificidades: “é um conjunto de vozes entre as quais o(a) autor(a) procura testemunhar a sua vivência e transmitir ‘de memória’ as histórias contadas pelos mais velhos, embora muitas vezes se veja diferente aos olhos do outro”. Os autores indígenas escrevem a partir das vozes ancestrais de suas culturas, destacando a sua diversidade e a multiculturalidade de suas etnias: Munduruku, Krenak, Maraguá, Macuxi, Guaranis, dentre outras.

Dentre os gêneros narrativos, destacam-se as histórias de origem ou histórias ancestrais, conhecidas no Ocidente por mitos, narrativas que contam histórias de um tempo em que “tudo começou”, narrativas que são, em essência, sagradas, e relatam, segundo Azevedo (2008, p. 179):

[...] fatos que teriam ocorrido num tempo ou mundo anterior ao nosso e que, em geral, tentam explicar a origem e a existência das coisas: como e porque surgiram o mundo, os homens, os costumes, as leis, os animais, os vegetais,

os fenômenos da natureza etc. Em outras palavras, através de histórias, as culturas criaram (e criam) mitos com o objetivo de tornar compreensíveis e interpretáveis a existência humana e tudo o que existe (AZEVEDO, 2008, p.179).

Essas narrativas demonstram o desdobramento de um pensamento classificado pelo antropólogo Lévi-Strauss (1978) de “pensamento selvagem”. Para ele, o pensamento selvagem não está associado ao ser “selvagem” – termo envolvido em significações pejorativas na história da Antropologia –, mas a um pensamento inicial, qualificado, complexo e intelectualizado; portanto, um pensamento não inferior ao pensamento investigativo da ciência.

Dessa maneira, o antropólogo confrontou concepções e pressupostos vigentes no século XX, como os que afirmavam que o pensamento mítico resultava de uma busca fisiológica que dava aos povos “primitivos” sentido às questões incompreensíveis a partir da lógica, ou era um pensamento determinado por representações místicas e emocionais.

Contrariando essas concepções, Lévi-Strauss afirmou que os povos indígenas

[...] são perfeitamente capazes de pensamento desinteressado; ou seja, são movidos por uma necessidade ou um desejo de compreender o mundo que os envolve, a sua natureza e a sociedade em que vivem. Por outro lado, para atingirem este objetivo, agem por meios intelectuais, exatamente como faz um filósofo ou até, em certa medida, como pode fazer e fará um cientista (LÉVI-STRAUSS, 1978, p. 19).

Para ele, o pensamento mítico objetiva compreender totalmente o universo e dá ao ser humano a ilusão de compreendê-lo, mas não de dominá-lo. Essa seria, segundo ele, uma das principais diferenças entre o pensamento científico e o pensamento mítico. As narrativas míticas, portanto, são um desdobramento desse pensamento “desinteressado”, são originadas na oralidade de diversas culturas e passaram a ser registradas através da escrita.

Em se tratando das literaturas indígenas produzidas no Brasil, elas proporcionam uma leitura de mundo a partir da ótica dos povos nativos. São literaturas ricas, algumas híbridas, nas quais mitos, fábulas, lendas, contos educativos, preces, cantos, conversas, relatos e outros gêneros podem se misturar, revelando a multimodalidade discursiva dessas produções.

Quanto à multimodalidade discursiva, Thiél (2012) afirma que ela tem a ver com o hibridismo cultural e o diálogo entre tradições literárias, assim como as

especificidades das textualidades indígenas quanto à presença de elementos e gêneros que provém da oralidade (relatos cerimoniais, míticos, memorialísticos etc.) ou vinculados à visualidade, como os grafismos, por exemplo.

Tendo em vista o mito como narrativa estruturante das sociedades indígenas, mas também como narrativa que é reatualizada através dos ritos, pois “[...] o ritual é o cumprimento de um mito”, conforme Joseph Campbell (1990, p. 86), este artigo tem como objetivo analisar os espaços presentes no mito “A morte velha bruxa”, que faz parte da obra *As serpentes que roubaram a noite e outros mitos*, do escritor indígena Daniel Munduruku (2001).

Para isso, partiremos dos estudos da Topoanálise de Borges Filho (2008) e Borges Filho e Silva Júnior (2012), a fim de refletir como os espaços presentes no mito representam, social e psicologicamente, as experiências dos sujeitos atuantes em determinada cultura. Nessa direção, recorreremos aos estudos das pesquisadoras da literatura indígena brasileira Almeida e Queiroz (2004), Thiél (2012) e Graúna (2013) para compreender melhor as particularidades dessas produções e assim refletir sobre a utilização do espaço social na condução representativa do pensamento cultural.

1 “A morte da velha bruxa”: sobre a narrativa

O mito “A morte da velha bruxa” (MUNDURUKU, 2001) é uma narrativa que em muito se assemelha à narrativa clássica europeia “João e Mariazinha”, conto maravilhoso popular registrado pelos irmãos Grimm no século XVII. Não sabemos o motivo dessas semelhanças, mas ousamos aqui levantar algumas hipóteses. A narrativa, por fazer parte da tradição oral, pode manter estruturas e enredo semelhantes a outras versões orais, como ocorre com frequência nas narrativas míticas por todo o mundo. Segundo Lévi-Strauss (1978, p. 15), “As histórias de caráter mitológico são, ou parecem ser, arbitrárias, sem significado, absurdas, mas apesar de tudo dir-se-ia que reaparecem um pouco por toda a parte”.

Outra hipótese é a de que o mito Munduruku pode ter sofrido influências advindas do contato com a literatura clássica dos colonizadores ou, ainda, o fato de muitas narrativas indígenas serem registradas como mitos pelas editoras, mas, em uma mesma obra catalogada por mitologia, há a possibilidade de encontrarmos contos maravilhosos ou de caráter mais educativo, por exemplo. De acordo com Thiél (2012, p. 80), “Uma das questões referentes ao gênero literário nas obras indígenas tem a

ver com quem define um texto como conto, crônica, ensaio, e assim por diante, e sob quais visões de classificação”.

Para os indígenas, as suas narrativas podem ser definidas como “histórias de antigamente e histórias de hoje”, conforme Almeida e Queiroz (2004, p. 232-233):

Quando os índios definem claramente, inclusive através dos títulos dos seus livros, uma divisão do tempo em antes e depois, eles estabelecem duas categorias temporais básicas para classificação de suas narrativas: histórias de hoje e de antigamente. As histórias de hoje se referem ao esforço historiográfico que muitos desses livros representam, são as histórias acontecidas, que, no seu conjunto, formariam a História do Brasil do ponto de vista indígena, a partir do contato com os outros povos, os não-índios. As histórias de antigamente, na sua maioria, são referentes à mitologia de cada povo.

Não sabemos se o texto é de fato um mito que narra a fundação de uma nova aldeia ou uma narrativa de caráter maravilhoso ou educativo, sem função mítica para a etnia Munduruku. O que sabemos é que a narrativa faz parte de uma obra que apresenta cinco histórias contadas pelos mais velhos da etnia Munduruku e registradas nessa edição. Dessa forma, são histórias que, conforme o autor,

[...] marcaram profundamente o modo de ser do meu povo. Aliás, é por causa delas que o povo Munduruku mantém-se vivo. É por causa da repetição constante dessas histórias que esse povo relembra seu sentido de existir e permanece atuante e lutando pelo direito de viver. É assim que damos sentido e valor à nossa existência (MUNDURUKU, 2001, p. 8).

Apesar das hipóteses levantadas, chamaremos a narrativa de mito devido ao conjunto de mitos cosmogônicos contidos na obra e da escolha da nomenclatura da editora e do próprio autor: “Essas histórias – batizadas de mitos – quase sempre contam a origem de tudo e são sempre transmitidas de forma oral [...]” (MUNDURUKU, 2001, p. 7).

Nesse sentido, somos apresentados, por meio do relato Munduruku, à história de dois irmãos, um menino e uma menina. Personagens que moravam em uma aldeia e que, infelizmente, não possuíam comida suficiente para sua sobrevivência. A partir disso, surge a principal problemática do enredo: a decisão da mãe, diante de tantas privações, de pedir ao pai para abandoná-los na floresta. O pai, então, chama as crianças para colher mel, pendura um balde em um galho de árvore e diz que, ao ouvirem o seu assobio, deveriam voltar até onde está o balde e esperar. O vento sopra e as crianças pensam que se trata do assobio do pai. Ao chegarem perto do balde,

percebem que foram abandonadas. Dessa forma, voltam para casa seguindo uma trilha de milho que haviam feito.

No outro dia, o pai repete a ação e os leva para mais longe ainda. Ao fim do dia, perdidos e sem expectativa de retornar para casa, as crianças dormem na floresta. Ao amanhecer, com muita fome, comem castanhas e caminham. De repente, topam com uma maloca conhecida como a casa da velha bruxa, da qual o avô já havia falado. Lá encontram a bruxa assando uma deliciosa carne de tatu. Os irmãos, famintos, tentam espetar a carne pela janela, mas são descobertos pela velha bruxa. Ela os prende em um quarto, onde passam a viver ali.

O tempo passa e, já crescidos, quase achatados pelo quarto apertado, são retirados de lá pela velha que estava planejando queimá-los. As crianças descobrem o plano, pois um pássaro amigo conta tudo a elas e, quando a velha pede para que elas acendam um “fogo bem caprichado” e dançam ao redor dele, as crianças empurram-na no fogo. Dos olhos da bruxa saltam cachorros ferozes, que são molhados pelas crianças, e a fúria deles é aplacada. Os cachorros tornam-se amigos das crianças e, no lugar da maloca da bruxa, elas constroem uma aldeia mais forte e poderosa.

2 O macro e os microespaços na narrativa

De acordo com o enredo que se apresenta, é interessante notar a funcionalidade dos espaços, tanto na condução das ações, quanto no desenvolvimento e posterior amadurecimento das personagens. De acordo com Borges Filho (2008, p. 6), para analisar os espaços no texto literário, inicialmente “cumpramos observar os macro e os microespaços. Após essa percepção, passamos à análise de cada um desses espaços”. Dessa forma, a metodologia deste artigo objetiva mapear os espaços existentes na obra, partindo primeiro da relação entre os macro e microespaços. Logo após, observaremos possíveis sentidos que podem ser apreendidos desses espaços e suas relações com as personagens.

No enredo, em um primeiro momento, temos a atmosfera de uma história comum, em que o topos narrativo se fundamenta e nos é apresentado de forma quase realista, onde “O espaço construído na obra semelha-se à realidade cotidiana da vida real” (BORGES FILHO, 2008, p. 3), cuja função, neste ponto da narrativa, é “caracterizar as personagens, situando-as no contexto socioeconômico e psicológico

em que vivem” (BORGES FILHO, 2008, p. 1). Isto se reflete diretamente na composição das personagens, crianças moradoras de uma aldeia que se localiza em um tempo não identificado no texto: “Naquele tempo, havia um casal de Munduruku que tinha muitos filhos [...]” (MUNDURUKU, 2001, p. 36).

Nesse tempo indefinido, acontece uma mudança da atmosfera do enredo a partir dos elementos maravilhosos que são apresentados, como o vento que, por vontade própria, assobia e indica o momento de as crianças chegarem perto do balde e, até mesmo, o pássaro, que aconselha as crianças a fugirem de determinado lugar. Nesse tipo de atmosfera em que a floresta representa o mistério e o maravilhoso, é comum que o tempo não seja identificável, pois isso permite duas coisas: a primeira é o predomínio do tempo do sobrenatural no tempo real e a segunda, um alargamento das ações, difíceis de serem enquadradas no presente, no passado ou no futuro, algo característico das narrativas míticas.

Essa subjetivação do tempo permite, contudo, que pensemos o espaço como modificável, dentro de uma perspectiva de normalização dos elementos maravilhosos ou, como diz Bakhtin (2018, p. 104) sobre esse procedimento, “[...] na maioria dos casos aí não se manifesta, absolutamente, uma liberdade folclórico-fabular positiva do homem no espaço, mas uma deformação subjetivo-emocional e em parte simbólica do espaço”.

É exatamente isso que começamos a ver no decorrer do enredo – temos duas perspectivas acerca do mesmo espaço, o da floresta. Por um lado, o contexto socioeconômico é identificado pela circunstância de fome pela qual a família das crianças passa, e esse fato desencadeia a ação da mãe, ao pedir ao marido para deixar dois de seus filhos na floresta a fim de que não morram de fome:

Naquele tempo, havia um casal de Munduruku que tinha muitos filhos – tantos, que os pais não conseguiam dar comida a todos eles, pois não era tempo de fartura de alimentos. Por isso, a mãe decidiu diminuir o número de filhos mandando o marido deixar um casal deles na floresta, num local onde as crianças se perderiam e não saberiam jamais retornar. Aquela mãe acreditava que a floresta poderia tomar conta delas e assim elas seriam mais felizes (MUNDURUKU, 2001, p. 36).

Por outro lado, o contexto psicológico também pode ser apreendido pelas emoções que a ausência dos pais causou nas crianças: “Sem a trilha do milho, não conseguiriam voltar para casa. Então, choraram bastante a ausência dos pais. E, agora, o que fazer?” (MUNDURUKU, 2001, p. 39). Com a certeza de estarem perdidas

na floresta, elas iniciam uma luta pela sobrevivência: “O dia passou muito rápido e a noite chegou, trazendo uma fome danada para os dois irmãos. Porém, eles tinham levado uma faca sem cabo e assim conseguiram apanhar castanhas para comer” (MUNDURUKU, 2001, p. 39); enfrentando os desafios que o espaço desconhecido lhes apresenta: “De madrugada ouviram um latido bastante forte vindo de algum lugar e ficaram muito assustados. Então, resolveram esconder-se debaixo da árvore, pois pensavam que poderia ser um espírito maligno da noite” (MUNDURUKU, 2001, p. 39).

Quanto aos espaços da narrativa, estes podem ser classificados no macroespaço da floresta e nos microespaços da maloca e da aldeia. Os microespaços interagem com o macroespaço da floresta à medida em que as ações se desenvolvem sob a força sagrada e maternal da natureza, que faz com que as crianças, mesmo em meio às dificuldades enfrentadas, permaneçam cuidadas e protegidas por ela.

O espaço da floresta apresenta-se como um espaço de força exponencial e facilitadora do destino das personagens. No entanto, veremos que a relação psicológica que se tem, justamente por meio da indecifrabilidade do tempo, parece projetar, em dois momentos diferentes, perspectivas distintas. A vontade de retornar à origem, representada pelo micro espaço da aldeia, ora é repelida pela dimensão macroespacial, ora é compreendida como parte integrante dela, algo que ficará mais claro a partir da próxima seção, na qual iremos refletir sobre tais espaços.

2.1 A floresta

Nessa direção e atentos ao grande macroespaço da narrativa – a floresta, é importante perceber que, nas culturas indígenas, as matas e as florestas representam a casa natural e o sagrado. É nas florestas que a vida em comunidade se desenvolve e onde a espiritualidade é vivenciada através dos ritos e da relação que os povos indígenas estabelecem com a natureza, pois nela habitam deuses, seres, forças, espíritos e ancestrais. A natureza em si é considerada por muitos povos como uma divindade, também chamada de Mãe-Natureza.

Campbell (1990) explica que existem mitologias ligadas à natureza e outras estreitamente sociológicas. As primeiras ligam o ser humano à sua própria natureza e ao mundo natural de que ele faz parte; as segundas ligam o ser humano a uma sociedade em particular. Para ele, “A mitologia orientada para a natureza seria a de

um povo que se dedica ao cultivo da terra” (CAMPBELL, 1990, p. 25). Neste caso, os povos indígenas se inserem nessa definição.

Por se tratar de uma relação sagrada, baseia-se na subsistência, onde se tira da natureza o necessário para sobreviver, mas repõe-se aquilo que foi retirado. Segundo Munduruku em uma palestra,¹ “Os indígenas entendem que a natureza nos alimenta e cuida de nós durante toda a nossa vida; quando morremos, em troca, alimentamos a natureza com nosso corpo” (Transcrição nossa). No mito, a relação de subsistência é expressa com a ida do pai à floresta colher mel, atividade que faz parte do cotidiano da aldeia.

No início do texto, o motivo pelo qual a mãe decide deixar as crianças na floresta nos chama a atenção, pois não se resume às dificuldades de sobrevivência que enfrentam, muito menos, em uma relação comparativa, à maldade declarada pela madrasta no conto clássico dos irmãos Grimm, “João e Mariazinha”. Entretanto, o texto apresenta uma diferente visão de mundo e da noção do significado do espaço da floresta. A mãe das crianças acredita que a natureza, como boa divindade e mãe que provê o necessário aos seus filhos, poderá cuidar das crianças: “[...] Aquela mãe acreditava que a floresta poderia tomar conta delas e assim elas seriam mais felizes” (MUNDURUKU, 2001, p. 36).

Existe entre a mãe e a natureza uma relação de extrema confiança, pois seus filhos serão deixados aos cuidados de uma Mãe protetora, que poderá fazer-lhes mais felizes do que são, mais felizes até do que a própria mãe lhes tem feito. No entanto, como as crianças ainda estão em um processo de amadurecimento e descoberta da importância deste espaço, em alguns momentos do texto, a floresta se torna obscura e assustadora para elas, pois o pai as leva para muito distante, a ponto de se perderem. A função da floresta adquire, portanto, uma função psicanalítica semelhante a que exerce nos contos de fadas clássicos: é o espaço do desconhecido, da fuga, do medo, do mistério, do enfrentamento de desafios, mas da resolução de conflitos, transição e maturação psicológica.

Inicialmente, a relação das crianças com o espaço é de topofobia, ou seja, os espaços são topofóbicos, como afirmam Borges Filho e Silva Júnior (2012, p. 567): “[...] aqueles que denotam sentimentos negativos, ruins e ameaçadores”. Essa relação

¹ Palestra proferida no Seminário Saberes da Tradição e as Pesquisas Científicas – O que a filosofia indígena tem a dizer ao mundo?, organizado pelo Grupo de Estudos da Complexidade (GRECOM-UFRN), em agosto de 2019.

de topofobia se dá pelo fato de as crianças, à noite, ouvirem latidos fortes e pensarem se tratar de um espírito maligno; além disso, elas sentiram-se perdidas e abandonadas pelos pais. Devido a essa percepção do espaço, o tempo interior das personagens é influenciado e alargado, potencializando seus sentimentos e sensações, mediante um ambiente que lhes parece hostil, assustador e ameaçador.

No entanto, essa percepção se altera em outros momentos do texto, quando o caráter sagrado e mágico da floresta reaparece através de figuras como o vento norteador, o pássaro amigo e os dois cães ferozes que se tornam fiéis escudeiros das crianças. Entre todos esses elementos, o pássaro *tik'ã* surge como elemento mágico mediador entre a natureza e as crianças. O pássaro revela aos irmãos o plano da bruxa e as orienta a queimá-la antes que sejam queimadas por ela:

– Aquela velha vai queimar vocês. Para que vocês não morram é preciso queimá-la primeiro. [...] Ela vai dizer: ‘Venham cá dançar’, quando for acender o fogo. Aí vocês respondem: ‘Nós não sabemos dançar’, e quando ela estiver ensinando empurrem-na no fogo” (MUNDURUKU, 2001, p. 41).

O pássaro representa a atuação da Mãe-Natureza em favor dos seus filhos, mostrando que a casa dos dois, a aldeia, denota o pertencimento à etnia Munduruku. Entretanto, a aldeia é apenas uma faceta da sua grande casa, a floresta. Em seguida, temos também dois cães raivosos que saltam dos olhos da velha bruxa no momento em que ela está sendo queimada, mas são amansados após serem molhados com água e passam a ser os guardiões das crianças e a protegerem-nas de tudo.

Nesta narrativa, assim como nas culturas indígenas, os animais são mais que seres da natureza, são parentes dos seres humanos: “[...] conscientes ou não, as gentes indígenas sabem que fazem parte de um universo que os tornam irmãos de todos os viventes. Essa compreensão é a mola mestra que compõe a filosofia e a teologia indígenas” (MUNDURUKU, 2019, p. 21-22).

Ainda sobre a relação entre seres humanos e animais em sociedades ligadas à natureza, Campbell (1990, p. 98) afirma que:

Você vive outro tipo de realidade quando cresce lá fora, no meio da floresta, ao lado dos pequenos esquilos e das grandes corujas. Todas essas coisas estão ao seu redor como presenças, representam forças, poderes e possibilidades mágicas de vida, que, embora não sejam suas, fazem parte da vida e lhe franqueiam o caminho da vida. Então você descobre tudo isso ecoando em você, porque você é natureza.

Como espaço de transição e maturação psicológica, a passagem pela floresta marca o tempo do crescimento interior, tempo da reflexão, da resignificação do abandono e da superação da ausência dos pais. Isso é perceptível no desfecho da narrativa: “Foi dessa maneira que os jovens venceram a velha e ganharam dois cães valentes que os defendiam contra tudo. Depois, eles fizeram uma nova aldeia bem forte e muito poderosa no lugar da maloca daquela bruxa” (MUNDURUKU, 2001, p. 42). Para o processo de maturidade das crianças, a relação entre o espaço da floresta e a maloca da velha bruxa exerce um importante significado. Temos então, no macroespaço, uma visão não maniqueísta da natureza, em que a floresta pode tanto guardar perigos quanto proporcionar bem-estar.

2.2 A maloca da velha bruxa

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2006), a bruxa faz parte do arquétipo da Grande Mãe. As grandes mães eram deusas da fertilidade, podendo ser entendidas como o Grande Feminino ou a Mãe Terra. Conforme a cultura na qual está inserida, o arquétipo da Grande Mãe ganha novos significados. Nos contos populares europeus, por exemplo, notamos o simbolismo da Grande Mãe a partir das personagens mãe, madrasta, fada e bruxa.

Nessas literaturas, o arquétipo da Grande Mãe geralmente apresenta dois polos, um construtivo e um destrutivo, segundo os autores. Como polo construtivo, se manifesta na figura da mãe que alimenta, supre, cuida e acolhe; como polo destrutivo, são frequentes as figuras da madrasta e da bruxa como aquelas que abandonam, seduzem, aprisionam e devoram. A dualidade desses polos aponta para uma concepção maniqueísta, baseada no conflito entre as forças do bem e do mal.

A bruxa é uma figura simbólica que povoa o imaginário de muitas culturas, podendo representar o poder do feminino em sua capacidade de escolher, criar e transformar elementos e situações. Em conexão com as forças da natureza, a bruxa mantém o poder de escolher utilizar a magia para o bem ou para o mal (fada ou bruxa). Em se tratando de um mito indígena, devemos refletir sobre a figura da velha bruxa a partir da espiritualidade dos povos originários para melhor compreendê-la. Para chegar até esse fim, é necessário apresentar um pouco da compreensão indígena acerca de uma de suas principais práticas espirituais: o xamanismo.

Em muitas sociedades tradicionais indígenas, a prática do xamanismo é frequente e faz parte da cosmovisão que as etnias têm sobre a interferência do mundo natural e sobrenatural no ser humano. Essa influência pode provocar doenças, possessões e até mortes. Nesse contexto, o xamã ou pajé desempenha papel fundamental na religação dos elos perdidos entre os nativos e a natureza, elos que serão ligados através de ritos e da pajelança, prática desenvolvida por esse líder espiritual. Assim, o xamã

É o líder espiritual e curandeiro, tem importância vital nos rituais e na tribo. Geralmente por ser mais velho que os demais integrantes da tribo, detém o conhecimento histórico dos antepassados e das plantas e ervas para os tratamentos de cura. [...] em diversas tribos ele que será responsável pelos rituais e por entrar em contato com as entidades protetoras do seu povo, nele também são depositados os poderes do sobrenatural (POVOS INDÍGENAS DO BRASIL, 2014).

Sobre o pajé nas culturas indígenas, Munduruku (2013) afirma, em sua obra *Karu Taru: o pequeno pajé*, que

O pajé é um homem especial em uma comunidade indígena. Especial porque concentra em si a responsabilidade pela cura das pessoas. A gente indígena acredita que doenças são espíritos ruins que habitam a vida das pessoas e que podem ser manipulados por feiticeiros, que são assim chamados porque têm o poder de colocar sentimentos ruins nas pessoas. Isso pode torná-las muito agressivas e colocar em risco a saúde de toda a comunidade (MUNDURURUKU, 2013, p. 4).

As práticas xamânicas podem curar, equilibrar a relação entre o cosmos e o ser humano, salvar almas, trazer à vida, ajudar a vencer guerras, entre outras funções. Esses poderes trazem grandes responsabilidades aos xamãs, que precisam desenvolver seus dons e habilidades em favor de seu povo para o bem-estar e a ordem coletiva. Quando os dons são utilizados para benefícios egoístas ou para prejudicar seus semelhantes, a imagem mais próxima que aparece nas culturas indígenas é a do feiticeiro.

De acordo com Melo e Villanueva (2008), na etnia Munduruku, os diversos contatos do povo com a sociedade brasileira dominante desde à colonização até a contemporaneidade têm feito com que haja uma diminuição do número de xamãs, os mais velhos da etnia. Processos como a globalização, a dificuldade de caçar animais e de cultivar a terra estão relacionados a um desequilíbrio cósmico no qual a ação dos xamãs é primordial para equilibrá-lo novamente.

Segundo as autoras,

A diminuição do número de xamãs, aliada ao aumento do número de feiticeiros ou “pajés bravos”, na visão de mundo Munduruku, desestabiliza o equilíbrio cósmico e cria novas possibilidades para que surjam novos feiticeiros ou “pajés bravos”. Afinal, apenas os xamãs podem se sobrepor a eles e interferir em suas práticas (MELO; VILLANUEVA, 2008, p. 87).

De acordo com a cosmogonia Munduruku, *Yurupari* é o maior de todos os feiticeiros. Ele vive no fundo das águas do Rio Tapajós e pode provocar doenças e morte rápida. Este ser é considerado bastante perigoso e costuma atacar pessoas que andam sozinhas pelos campos e florestas. Assim, partindo da relação entre os xamãs, pajés e feiticeiros na cultura Munduruku, retomamos o mito em questão.

Na narrativa, notamos que a velha bruxa se apresenta como o arquétipo da bruxa má, polo destrutivo da Grande Mãe, mulher de atitudes malignas, conhecida pela comunidade e temida por ela. O texto não menciona que a velha bruxa detém poderes para curar, manipular ervas ou colocar sentimentos ruins nas pessoas a fim de manipulá-las. Mesmo com más intenções, apresenta-se com comportamento ambíguo, pois é bondosa no início ao conquistar a confiança das crianças e oferecer-lhes um novo lar.

No seguimento, percebe-se que a personagem deseja queimar as crianças, matando-as. A maldade da bruxa já é conhecida pelos Munduruku, como podemos notar nos trechos em que o velho contador de histórias alerta as crianças sobre os perigos da floresta: “Antes, lembrou-nos os cuidados que devemos ter quando vamos passear na floresta, pois ela sempre apresenta uma porção de riscos para os desavisados [...]” (MUNDURUKU, 2001, p. 35). O narrador também diz que as crianças toparam com uma casa estranha, “que reconheceram ser a maloca de uma velha a quem todos chamavam Bruxa e de quem o vô já havia falado” (MUNDURUKU, 2001, p. 39). Portanto, a velha bruxa no mito se configura como a representação dos males que habitam a floresta, dos infortúnios que podem ser encontrados pelos que nela andam sem aviso ou precaução.

Retomando a análise dos espaços no mito, cada vez mais a floresta, enquanto macroespaço, parece conter os perigos e os benfazejos da natureza. Nesse momento de reconhecimento, as crianças veem, em uma nova percepção espacial, a floresta como uma grande mãe, que ensina a sobreviver mediante os artifícios da existência.

Já a maloca da velha bruxa caracteriza-se, agora, como um novo espaço de topofobia, a partir das relações que são exercidas com as crianças; é o espaço que inicialmente parece ser seguro, pois a velha bruxa oferece às crianças cuidados após descobrir que foram elas que espetaram da janela a carne de tatu que cozinhava no fogo: “[...] Vocês têm de ficar aqui comigo. Eu vou cuidar de vocês dois” (MUNDURUKU, 2001, p. 41). Entretanto, muda quando as crianças passam a viver dentro de um quarto: “– Esta será a casa de vocês daqui pra frente. Então, as crianças ficaram lá com a velha”.

Com o passar do tempo, as crianças crescem bastante e, só então, a bruxa deixa-as sair do quarto, pois o lugar estava pequeno para comportar os dois (MUNDURUKU, 2001, p. 41). É no espaço topofóbico do quarto que as crianças crescem não apenas fisicamente, mas psicologicamente, mediante a conservação em um local claustrofóbico. Em um microespaço que representa a dominação dos corpos e o aprisionamento de sua liberdade e de suas ações é que as crianças, agora maduras, reconhecem a floresta como sua casa.

Esse momento coaduna-se com o crescimento das crianças. Não por acaso, afinal, nas culturas indígenas, o ser humano passa por duas etapas de crescimento: a infância e a vida adulta. Durante a infância, a criança convive com os mais velhos, aprendendo através das histórias contadas por eles como deverá agir e ser quando se tornar um adulto, aprendendo a sobreviver mediante os perigos e os desafios necessários ao seu amadurecimento.

Por este motivo, ao final da narrativa, esperamos, do nosso ponto de vista cultural, que as crianças voltem para a sua casa inicial, a aldeia. No entanto, elas “[...] fizeram uma nova aldeia bem forte e muito poderosa no lugar da maloca daquela bruxa” (MUNDURUKU, 2001, p. 42). A passagem da infância à vida adulta faz com que a percepção da vontade de origem mude, a partir de uma transição que tem como elemento de maturação o microespaço do quarto, na passagem do tempo em que passaram confinados nele e cresceram até não caberem mais lá dentro. Assim, amadurecidos, não retornaram mais à aldeia onde viveram, mas construíram a sua própria, iniciando assim um novo ciclo.

Ao construírem uma nova aldeia no lugar da maloca da bruxa, as crianças ressignificam a experiência vivida no espaço topofóbico, transformando o mesmo espaço em espaço topofílico, ou seja, aqueles tipos de espaços “[...] que transmitem

sentimentos bons, positivos e alegres aos personagens. São os espaços harmoniosos, benéficos e ‘eufóricos’” (BORGES FILHO; SILVA JÚNIOR, 2012, p. 561).

Dessa forma, a velha bruxa é uma personagem relevante na construção da nova aldeia, pois ela impulsiona a ação das crianças ao construírem uma nova morada para si mesmas, assim como é notável o crescimento das crianças na busca por soluções em meio aos perigos da floresta, a ponto de serem transformadas pelas experiências que vivenciam. Assim, as crianças superam o abandono dos pais e a vivência negativa na maloca da bruxa.

2.3 A aldeia

A aldeia, segundo Almeida e Queiroz, é uma figura recorrente na literatura indígena:

Na maioria dos livros publicados pelos índios, o signo da aldeia, com seus valores implícitos e explícitos, encontra espaço privilegiado de circulação. Esses valores se relacionam com uma convicção, por parte dos índios, de que é na aldeia que se encontra a sua única possibilidade de sobrevivência, quer como grupo, etnia, quer individualmente (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004. p. 222).

Mesmo com os processos de assimilação da cultura dominante, as aldeias são os espaços nos quais os indígenas conseguem manter um modo de vida mais tradicional, cada povo e etnia com sua cultura e identidade. Ao lado de elementos tradicionais, étnicos, são combinados outros elementos adquiridos da cultura não-indígena.

Durante o século XIX, o Estado Brasileiro desenvolveu sua primeira política indigenista, baseada no “Programa de Catequese e Civilização dos Índios” e instituída por decreto do imperador Pedro II: os aldeamentos das populações indígenas. Essa política “[...] atendia a dois objetivos principais: por um lado, integrar o índio, como trabalhador rural, à jovem nação brasileira; por outro, liberar terras, antes utilizadas pelos indígenas, para os imigrantes europeus, que começavam a chegar nas colônias do Sudeste do país” (AMOROSO *apud* ARANTES, 2016).

Devidos aos aldeamentos, os povos indígenas eram forçados a saírem de suas terras e irem para outras, dividiam o espaço com outras etnias indígenas, soldados, colonos e missionários católicos. A dinâmica dos aldeamentos visava à integração

dos indígenas ao mundo do trabalho, e a catequese por parte dos capuchinhos objetivava o ensino moral e religioso e o “abrandamento” dos indígenas mais resistentes. Nesses territórios, os nativos trabalhavam para sustentar e abastecer o exército brasileiro, e o incentivo à miscigenação entre indígenas e estrangeiros era parte do processo de criação de uma identidade nacional, cada vez mais baseada na ideia de embranquecimento e apagamento das origens étnicas.

Apesar dos esforços empreendidos pela colônia, os aldeamentos fracassaram por diversos motivos, sendo os principais deles a resistência dos indígenas em saírem de suas aldeias para os novos territórios, os conflitos interétnicos, a resistência aos trabalhos forçados e a proibição de se comunicarem em suas línguas, utilizando apenas o português como língua geral, no lugar do *nheengatu*, língua indígena empregada pelos nativos e considerada geral para a comunicação entre as etnias.

Atualmente, muitos territórios que um dia foram aldeamentos hoje são terras indígenas. Os aldeamentos foram espaços de luta e resistência dos povos nativos, enquanto as aldeias, espaços de coletividade e harmonia com os seus pares. Hoje em dia, o modo de vida tradicional de muitos povos indígenas que vivem em aldeias continua a representar a resistência e a luta pelo reconhecimento das especificidades de suas culturas e a garantia da permanência em seus territórios.

Na tradição dos ensinamentos, na língua, filosofia, cosmogonia, na valorização de seus saberes e na atualização de seus mitos através dos ritos e da escrita literária, a aldeia passa a significar “[...] a imagem do tempo em que as coisas ocorrem de forma justa, e o espaço em que cada coisa se coloca no seu lugar próprio” (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004, p. 223).

Dessa maneira, a aldeia se aproxima do espaço-tempo harmônico onde a narrativa mítica acontece. Nela também ocorrem as relações familiares e o exercício da vida no coletivo da comunidade. No convívio com a família e na vivência com os seus semelhantes, os povos indígenas fortalecem a sua identidade e o pertencimento às suas culturas.

No mito em questão, as crianças respondem à velha bruxa quando perguntadas de onde são: “– Somos da aldeia. Ficamos perdidos” (MUNDURUKU, 2001, p. 40). A afirmação é mais que a indicação do lugar onde as crianças vivem; ela denota pertencimento a determinado espaço social e cultural, no caso do texto, pertencimento à cultura indígena Munduruku.

Segundo o *site* Povos indígenas no Brasil, os Munduruku:

[...] estão situados em regiões e territórios diferentes nos estados do Pará (sudoeste, calha e afluentes do rio Tapajós, nos municípios de Santarém, Itaituba, Jacareacanga), Amazonas (leste, rio Canumã, município de Nova Olinda; e próximo a Transamazônica, município de Borba), Mato Grosso (Norte, região do rio dos Peixes, município e Juara). Habitam geralmente regiões de florestas, às margens de rios navegáveis, sendo que as aldeias tradicionais da região de origem ficam nos chamados “campos do Tapajós”, classificados entre as ocorrências de savana no interior da floresta amazônica (POVOS INDÍGENAS NO BRASIL, 2014).

Os Munduruku continuam reatualizando sua cultura. Os antigos “caçadores de cabeças”, como eram conhecidos por serem guerreiros bravos que exibiam as cabeças de guerreiros de etnias inimigas, têm ocupado cada vez mais áreas urbanas do Brasil, convivendo com a sociedade dominante e reivindicando seus direitos como povo brasileiro.

Nesse sentido, no mito em questão, a representação da cultura por meio da relação entre micro e macroespaços representa, de forma geral, a trajetória do guerreiro munduruku mediante os desafios do cerceamento social, do enquadramento por culturas outras que tentam os engolir – metaforicamente espacializadas pela casa da bruxa – e, ainda mais, a luta pela liberdade e pelo retorno à sua origem. Perspectivas estas que, por meio da expressão artística e literária, estabelecem um profundo diálogo entre sujeito e mundo, sendo o leitor indígena ou não.

Considerações finais

É importante observar que as literaturas indígenas são literaturas consideravelmente novas quando se trata de textos escritos por autores indígenas direcionados a leitores não indígenas. Essas textualidades, que não se resumem apenas à expressão dos mitos, aproximam o leitor das culturas nas quais elas se originam e permitem uma maior reflexão sobre suas cosmovisões.

Ler literaturas indígenas é permitir-se adentrar em mundos de organização não ocidental e pensar, juntamente com seus autores, diferentes modos de compreender as experiências de vida, a noção de humanidade e o próprio fazer literário.

Nessas obras, os elementos da narrativa, em especial os espaços, apontam para a interligação existente entre a filosofia indígena e a terra, uma relação intrínseca entre

o nativo e a natureza, que vai além do espaço físico, pois tem um valor que transcende o seu estar no mundo.

Dessa maneira, através do mito “A morte da velha bruxa”, é possível perceber como os espaços influenciam as ações dos personagens e como estes se desenvolvem a partir dessa influência, seja no macroespaço da floresta ou nos microespaços da maloca e aldeia.

Entretanto, as relações aqui explicitadas não se esgotam neste artigo, mas são passíveis de novas análises, tendo em vista a necessidade de conhecer, analisar e pesquisar as literaturas dos povos nativos brasileiros.

Referências

ALMEIDA, Maria Inês de; QUEIROZ, Sônia. *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

ARANTES, José Tadeu. *A política indigenista e o malogrado projeto de aldeamento indígena do século XIX*. 2016. Disponível em: <<http://agencia.fapesp.br/a-politica-indigenista-e-o-malogrado-projeto-de-aldeamento-indigena-do-seculo-xix/23471/>>. Acesso em: 14 jan. 2020.

AZEVEDO, Ricardo. Conto popular, literatura e formação de leitores. In: SILVA, René Marc da Costa (org.) *Cultura popular e educação: salto para o futuro*. Ministério da Educação e Cultura. Brasília: MEC, 2008.

BAKHTIN, M. *Teoria do romance II: As formas do tempo e do cronotopo*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018.

BORGES FILHO, Ozíres. *Espaço e literatura: introdução à topoanálise*. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências. Universidade de São Paulo-USP. São Paulo, 2008, p. 1-7. Disponível em: <https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/067/OZIRIS_FILHO.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2020.

BORGES FILHO, Ozíres; SILVA JÚNIOR, Nilfan Fernandes da. Topofilia e Topofobia em O Hobbit, de J. R. R. Tolkien. *Revista Let. & Let.* Uberlândia-MG v. 28, n. 2, p. 559-575 jul.|dez. 2012.

BRASIL. Presidência da República. *Lei 11.645/2008*. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm>. Acesso em: 24 jan. 2020.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CHEVALIER, Jean; CHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos símbolos*. 20. ed. Rio de Janeiro: Editora José Olímpio, 2006.

Cristino Wapichana e Graça Lima vencem prêmio na Suécia. Disponível em: <<https://www.publishnews.com.br/materias/2018/04/03/livro-de-cristino-wapichana-e-graca-lima-vencem-premio-na-suecia>>. Acesso em: 24 jan. 2020.

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

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mito e significado*. Tradução de Antônio Marques Bessa. [s.l.]: Coletivo Sabotagem, 1978.

MELO, Juliana; VILLANUEVA, Rosa Elisa *et al.* (org.). *Levantamento etnoecológico Munduruku*: Terra Indígena Munduruku. FUNAI/PPTAL/GTZ: Brasília, 2008.

MUNDURUKU, Daniel. *As serpentes que roubaram a noite e outros mitos*. Coleção Memórias Ancestrais Povo Munduruku. São Paulo: Peirópolis, 2001.

MUNDURUKU, Daniel. *Das coisas que aprendi*: ensaios sobre o bem-viver. 2. ed. Lorena: DM Projetos Especiais, 2019.

MUNDURUKU, Daniel. *Karu Taru*: o pequeno pajé. 2. ed. Porto Alegre, RS: EDELBRA, 2013.

Munduruku. Disponível em: <<https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Munduruku,2018>>. Acesso em: 23 jan. 2020.

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

Povos indígenas do Brasil: Pajé ou Xamã. 2014. Disponível em: <<https://povos-indigenas-do-brasil.tumblr.com/post/95470965339/paj%C3%A9-ou-xam%C3%A3-%C3%A9-o-l%C3%ADder-espiritual-e>>. Acesso em: 30 mar. 2021.

Recebido em 17/11/2020

Aceito em 26/03/2021

Publicado em 11/05/2021