

“Quando ainda não era...”: gêneses múltiplas, sonhos e metamorfoses em *Poranduba*, de Lúcia Pimentel Góes

Maria Zilda da Cunha¹

Maria Auxiliadora Fontana Baseio²

Resumo: A temática indígena percorre a literatura brasileira desde as suas primeiras manifestações. Durante anos, o indígena passou a ser tema de escritos religiosos, políticos, literários, científicos e antropológicos. Este trabalho analisa *Poranduba* – texto resultante de pesquisa de Lúcia Pimentel Góes sobre lendas, contos zoológicos e astronômicos, cantigas indígenas, com índices de uma cosmogonia que alude a um mundo criado por gêneses múltiplas e metamorfoses. Trata-se de uma ópera destinada ao público infantil e juvenil. Composta por libreto, musicalizada pelo maestro Villani-Côrtes, essa “ópera rumor” é narrativa estruturada por uma pluralidade de linguagens. O fato é que abordar narrativas reservadas a expressões tão peculiares, a cosmologias tão específicas, leva-nos a pensar como esses vestígios de signos falantes podem figurar-se como testemunhos de importantes representações, mas sempre deslocados de seus contextos e à disposição de espaços distantes daqueles que estiveram na origem da sua produção. *Poranduba* é visitada pela via da Semiótica pierceana, olhar teórico-metodológico que faculta perscrutar a dinâmica viva de processos criativos, e a partir dos Estudos Comparados na perspectiva de Benjamin Abdalla Junior, buscando traçar diálogos entre culturas, artes e saberes.

Palavras-chave: Literatura infantil e juvenil brasileira; Cultura indígena; Linguagens; *Poranduba*, de Lucia Góes.

Introdução

É fato que a temática indígena percorre a literatura brasileira desde as suas primeiras manifestações. Se as descrições iniciais do período da nossa colonização traziam figurações do índio como bárbaro, primitivo, exótico, o período romântico figurou-o como “bom selvagem”;

¹ Professora na Universidade de São Paulo. Doutora em Letras: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo, com pós-doutoramento em Estudos Portugueses e Lusófonos pela Universidade do Minho e em Ciências, Educação e Humanidades pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Mestra em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Graduada em Pedagogia pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras Nossa Senhora do Patrocínio. Graduada em Letras pela Faculdade de Ciências e Letras de Bragança Paulista. Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0003-0102-4445>. E-mail: mariazildacunha@hotmail.com.

² Docente da Faculdade Rudolf Steiner. Doutora em Letras: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo, com pós-doutoramento em Estudos Portugueses e Lusófonos pela Universidade do Minho. Mestra em Letras pela Universidade de São Paulo. Bacharela em Letras pelo Centro Universitário Ibero-Americano. Bacharela em Letras pelo Centro Universitário Ibero-Americano (1989), com Licenciatura Plena em Letras (Português/Inglês). Bacharela em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo. Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0003-3474-9434>. E-mail: mbaseio@uol.com.br.

no modernismo brasileiro, foi-lhe concedida a marca de uma concretização identitária da nação em razão da linguagem e de um imaginário da terra valorizado na perspectiva crítica. Lobato, à época, na literatura para crianças, reverencia-o em razão do teor criativo e dos aspectos relacionados à cultura nacional. Faz-se notório que a presença da temática indígena na literatura infantil e juvenil tem se intensificado na contemporaneidade em razão da Lei nº 10.639/03, modificada pela Lei nº 11.645/08, que tornou obrigatório o ensino não apenas de História e Cultura Afro-Brasileira, mas também a Indígena, trazendo para a literatura uma demanda especial: a de ser uma das áreas do conhecimento a tratar desse assunto.

Diga-se, a respeito de se tratar de qualquer assunto no âmbito da literatura, entra-se num circuito de contingência do território da Arte. Desse modo, é essencial compreender, na produção sob mira, um engendrar que exige denso equilíbrio entre forma e conteúdo. Daí, são recursos estéticos que estarão a enlaçar o eixo temático, suscitando reflexões sensíveis e olhares críticos acerca de aspectos relacionados às culturas diversas e às questões existenciais e sociais humanas.

Com essa perspectiva, nossas investigações passaram a ouvir vozes que ressoam daqueles que vivenciaram, testemunharam problemas e sabem como transmutar artística e criticamente tais experiências. Entre essas vozes, lembramos de vários sertanistas, antropólogos indigenistas, escritores, ilustradores e autores de origem indígena, dentre os quais, alguns foram por nós estudados e dos quais, à guisa de exemplo, optamos por citar a seguir.

O antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, para quem “os saberes tradicionais, como os produzidos e disseminados por povos indígenas ou por camponeses, são exemplos de sensibilidade e de como viver em paz com o mundo neste século”³, trouxe-nos a oportunidade de estudar o perspectivismo amazônico⁴ para prefaciá-la obra de sua autoria *Onde a onça bebe água*, que motivou também pauta de algumas aulas, na universidade, conferências e artigos a respeito dessa concretização artística de sua pesquisa, de sua vivência, e da séria e sensível atenção ao universo da literatura para crianças e jovens.

³ Afirmação de Viveiros de Castro, na conferência *O modelo e o exemplo: dois modos de mudar o mundo*, proferida no Centro de Atividades Didáticas de Ciências Humanas (CAD 2), durante o ciclo de conferências de comemoração dos 90 anos da UFMG.

⁴ Trata-se de uma importante matriz filosófica amazônica no que se refere à natureza relacional dos seres e da composição do mundo.

Maria Cecília Fittipaldi Vessani, artista plástica, escritora, professora, ilustradora de livros para crianças e jovens desde 1973, pela via de estudos na antropologia, colocou sob mira seu interesse pela cultura dos povos indígenas, dedicando-se, posteriormente, à educação indígena e alinhando-se a movimentos e organizações que referendavam tal questão. Cíça Fittipaldi, como é conhecida, vivenciou uma outra cultura e fez refleti-la em sua obra literária, realizando expressiva produção de temática indígena.

Olívio Jekupé, autor indígena de origem guarani, destaca-se com uma importante produção de obras literárias destinadas a crianças e jovens, apresentando, em seus textos, alternância de lances autobiográficos e de cunho fantasista; o tom de seu discurso altera-se entre o pedagógico, com uso de esclarecimentos relativos a elementos que informam ao leitor questões sobre etnografia, localização, glossário com os vocábulos utilizados no texto e o tom ficcional, trazendo a lume personagens que acedem ao imaginário do povo brasileiro e desvelando a sua origem indígena.

Daniel Munduruku é descendente da nação Munduruku, como ele próprio se denomina, vive num ambiente urbano, é filósofo de formação, professor, escritor. Dono de densa obra, em que se presentificam elementos da cultura indígena, propicia interessante perspectiva para o estudo de sua produção, se levarmos em consideração o fato de que culturas coexistem dentro do processo de globalização e provocam novas articulações de identidade, em face das migrações, ou movimentos diaspóricos. Ao exame de sua produção, também não deve escapar um peculiar cruzamento de olhares: indígena e indigenista, favorecido pela parceria de publicação em que Munduruku assume o texto no âmbito do verbal, enquanto Cíça Fittipaldi assume a esfera imagética.

Essas veredas investigativas de nosso trabalho no âmbito da literatura infantil e juvenil compreendem algumas abordagens da cultura originária. Na rota dos Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, consideram-se ensinamentos de Benjamin Abdala Junior (2002), para quem o hibridismo cultural, proveniente da mistura dos vários povos que formaram o Brasil, deve ser levado em conta; assim como as constantes migrações e seus reflexos que ficam incrustados nas manifestações artísticas estão, inevitavelmente, a engendrar a mistura de várias tradições e linguagens. Para Abdala Junior, essas expressões literárias, inevitavelmente, ficam sujeitas a apropriações particulares, com marcas históricas de um imaginário intercambiado.

O presente trabalho traz a lume, especificamente, a ópera *Poranduba*, resultante de uma das pesquisas da premiada escritora e professora Lúcia Pimentel Góes⁵ sobre narrativas de povos indígenas que se consubstanciaram em relatos mitológicos, na forma de lendas, contos zoológicos, astronômicos, botânicos e cantigas, reverberantes de uma cosmogonia que alude a um mundo criado por gêneses múltiplas, sonhos e metamorfoses e estão a gerir um fluxo da literatura oral, da qual as porandubas são parte.

Tratar de tais narrativas reservadas a expressões tão peculiares, a cosmologias tão específicas e a linguagens pouco compreensíveis à nossa contemporaneidade, leva-nos a pensar como esses vestígios de signos falantes podem figurar-se como testemunhos de importantes representações, mas sempre deslocados de seus contextos específicos e à disposição de espaços exteriores e distantes daqueles que estiveram na origem da sua produção. Nestes termos, não nos escapa uma questão: como tal material entra no jogo da literatura para se lançar ao nosso olhar de investigadores da arte?

Algumas proposições agambenianas têm nos motivado a pensar a respeito. Em primeiro lugar, reverenciamos a ideia do filósofo italiano sobre ser a literatura testemunha de uma “herança da história humana a lutar contra demônios e anjos por seus deuses incertos e atrás de seus fantasmas incertos”⁶ (Aganbem *apud* Bergamin, 2000, p. 87, tradução nossa). Este mesmo filósofo, ao referir-se a um estudo de práticas culturais da Ilha de Páscoa, realizado por Alfred Métraux, comenta como o pesquisador entendeu misteriosas inscrições, como fórmulas mnemotécnicas, que iriam posteriormente adquirir valor sagrado. Para Agamben, essa consideração de puro espaço de ficção é noção que estabelece, no esquecimento, o ritual de fundação da literatura, como se ela, por meio da amnésia, buscasse vínculos com a improvável origem e como se as palavras não dispusessem de nenhuma *arché* capaz de afiançar seus fundamentos. O fato é que uma obra, na sua contemporaneidade, experimenta peculiar paradoxo: ter de conciliar seu pertencimento aos atos de fala do presente, ao mesmo tempo em que traz, incrustada no seu ser de linguagem em devir, o sopro e o espectro de sua mais remota origem.

⁵ Lucia Góes foi nossa orientadora do doutorado na USP, assim como colega docente de Cunha na Universidade de São Paulo

⁶ *de di questa eredità d'ombra della storia umana, in lotta contro i propri demòni e prori angeli, per i suoi incerti dèi e dietro i suoi incerti fantasmi.*

Um aspecto, nem sempre lembrado ou mesmo devidamente respeitado, mas muito caro a nós, é aquele da experiência do comum e da partilha, que a oralidade propicia. Referenciado por Agamben (2018), no livro *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*, remonta a uma breve narrativa⁷ envolvendo o retiro espiritual ao qual alguns líderes do judaísmo se submetiam em busca de respostas para suas inquietações. Para o filósofo, essa seria uma perfeita alegoria da literatura, se lembrarmos como a humanidade foi se afastando dos momentos de partilha, das fontes do mistério, perdendo a lembrança do que a tradição podia ensinar sobre o fogo, o lugar e a fórmula. Ao afastar-se das fontes do mistério, dos ensinamentos do fogo, do lugar e da prece, fica apenas a possibilidade de algo ser narrado, e o que resta do mistério tece a literatura. Assim, toda a Literatura seria, nesse sentido, jogo da memória, do relato da perda do fogo e guardião do mistério.

Sem mencionar os termos potência e inoperosidade (mas já falando deles), pergunta o referido autor: “Mas de que forma um elemento, cuja presença é a prova incontestável da perda do outro, pode dar testemunho daquela ausência, esconjurar sua sombra e sua lembrança?” (Agamben, 2018, p. 34). Para ele, a língua será o fio, uma espécie de “sonda” existente entre o fogo e o relato; por isso, escrever significa contemplar a língua, sua tênue elegia e o flébil hino. O fato é que uma questão persiste: no que consiste o fogo que nossos relatos perderam? Por que nos escritores há profunda obstinação para recuperá-lo?

Uma hipótese que não parece descabida é a de ser o mistério inseparável do enigma do ser e das linguagens (em devir), é a primeiridade sônica, um ícone na concepção pierceana, uma imagem que, se tocada pelo narrar, acaba por ficar libada em uma história e pela palavra que a encerra. Seu fado é tornar-se protegido por fantasmas da história, mas permanecer sob a ameaça constante em face do desconhecido. Toda e qualquer história em sua vivência de ato poético torna-se experimentação da fulgurância frágil de uma qualidade de sentimento, do

⁷ Quando Baal Schem, fundador do hassidismo, tinha uma tarefa difícil pela frente, ia a certo lugar no bosque, acendia um fogo, fazia uma prece, e o que ele queria se realizava. Quando, uma geração depois, o Maguid de Mesritsch [a] viu-se diante do mesmo problema, foi ao mesmo lugar do bosque e disse: “Já não sabemos acender o fogo, mas podemos proferir as preces”, e tudo aconteceu segundo seus desejos. Passada mais uma geração, o Rabi Moshe Leib de Sassov viu-se na mesma situação, foi ao bosque e disse: “Já não sabemos acender o fogo, nem sabemos as preces, mas conhecemos o local no bosque, e isso deve ser suficiente”; e, de fato, foi suficiente. Mas, passada outra geração, o Rabi Israel de Rijn, precisando enfrentar a mesma dificuldade, ficou em seu palácio, sentado em sua poltrona dourada, e disse: “Já não sabemos acender o fogo, não somos capazes de declamar as preces, nem conhecemos o local do bosque, mas podemos narrar a história de tudo isso”. E, mais uma vez, isso foi suficiente (Agamben, 2018, p. 27-28).

quase-signo que, fenomenicamente, se engendrará no ser da linguagem da arte e será uma figuração inconstante do enigma.

Se a arte e sua história trazem o rumor dos silêncios e os rastros da trajetória humana, engendrando-os em registros diversos, monumentos, estilos, discursos e suportes, colocando linguagens e saberes em diálogo, religando o futuro e o devir à ancestralidade, a configuração artística modulada pelas matrizes de linguagem - verbal, sonora, ou visual - é sempre matéria textual, inserida numa intensa e paradoxal rede de intertextualidade das realizações humanas.

Poranduba, obra da qual nos ocupamos, configura-se de forma altamente híbrida, e deve ser “cantada como ópera rumor”, como uma narrativa sem autor identificado e estruturada por uma pluralidade de linguagens, como acena a pesquisadora/autora Lúcia Pimentel Góes. Trata-se de uma manifestação literária, um tecido verbal acompanhado de ilustrações e de recursos grafo-tipográficos, que pontuam o enredo, como se recuperasse ou o preparasse para uma *performance*. As metáforas engendram os relatos dos múltiplos episódios, que vão entrecruzando narrativas, trazendo a lume índices da ancestralidade e de fios que ainda estão a tecer a cultura originária do Brasil. Erige-se como libreto perspectivando buscar uma herança e ao mesmo tempo algo contemporâneo. Assim, a ópera *Poranduba*, que recebe a composição do maestro Edmundo Villani-Cortês, conta com uma tradução para apresentação operística em três atos. O roteiro e a direção do espetáculo, por sua vez, exploram aspectos futurísticos em vez de folclóricos para trazer à cena elementos da cosmogonia dos povos originários.

Poranduba: O livro-libreto

A obra *Poranduba*, de Lúcia Pimentel Góes e Villani-Cortês, com roteiro de Peter O’Sagae, publicada em 1998, pela Editora do Brasil, conta com três atos. O primeiro nomeia-se “Quando ainda não era”. A narrativa inicia com cenário de final do dia em que, aos gritos, os indígenas agrupam-se em torno do fogo, momento em que ouvirão o Rumor, o Contar dos acontecidos. *Poranduba* assume a palavra para contar o Bem, os feitos das Entidades Protetoras, e o Mal, o Maranduba, “o lado das forças incontroláveis, destruidoras” – duas forças a compor a odisseia indígena. Sob a luz da lua, soa a voz de Bom Língua, o Senhor da Fala, da Vida e da Morte, e apresenta-se com olhos de ver o passado. Ele anuncia o Solstício de verão.

Venho anunciar o Solstício do verão,
 Domínio do ASTRO REI SOL
 Quando todo vivente da Terra,
 Sente a força e o poder
 De seu fogo e de seu calor
 Ouçam, ouçam, apurem os ouvidos
 (Góes, 1998, p. 5).

Diante do anúncio, irrompem Sacis, Boitatás, Salamandras, seres do Fogo. Inicia o ritual do Fogo. Com tambores, dança em círculo, a festa inicia e, logo depois, todos se aquietam para ouvir a narrativa, a “história de quando muita coisa não era”. Bom Língua conta uma história que explica de que forma o povo Kanassa nunca mais ficou no escuro, nunca mais passou frio e de como aprendeu o “bem-bom” da conversa em torno de uma fogueira.

O segundo ato, nomeado “Fogo, fascina”, apresenta a cena do fogo se extinguindo na floresta à noite, uma cabana de cuja janela se percebe um fogo a lenha queimando, em uma noite fria. Um homem e uma mulher descansam. A mulher acaricia o ventre e sonha ouvindo uma voz doce, uma voz que sabe. Nesse momento, Bom Língua continua a narrativa com olhos de ver o passado. Relata a história de uma jovem mãe, que caminha no coração da Floresta Amazônica, rumo a um prateado lago, um Espelho da Lua, o lago Yacy-Uaruá. Ali, uma vez por ano, ouvem-se cantos e rituais das Ikamiabas, as cavaleiras-guerreiras, conta de Yara, rainha das águas, conta de Ceuci, banida da tribo por ter concebido virgem, de Anhangá, que enganou Ceuci e Jurupari, filho que veio ao mundo como o grande fazedor das leis dos princípios indígenas, o Deus-legislador.

O terceiro ato, nomeado “Ceia, pão e vinho”, é presidido também pela voz de bom Língua sinalizando seus olhos de ver o presente e o futuro e convidando a todos a se aproximarem dos pensamentos e sentimentos do casal que dormia, mas que agora desperta e se lembra da noite de amor. No centro do cômodo, há uma mesa com pão e vinho. A atmosfera de calor e amor traz memórias de infância, a avó e suas comidas, colo e canto, a festa de São João, novamente fogo é o elemento a aconchegar fatos e personagens. Bom Língua retoma a narrativa falando da água e do fogo. A narrativa mostra a mãe sentindo a vida estremecer em seu ventre, as imagens narrativas relacionadas ao elemento fogo e ao elemento água reaparecem, a cabana vai clareando e, no seu interior, há uma jovem dormindo com um bebê de cada lado, Yacy Cuara, Lua e Sol.

O livro-libreto coloca-nos em sintonia com as fontes primeiras a partir da *performance* da própria escrita, se assim podemos referenciar. Com uma construção que engendra o fazer, o conhecer e o exprimir (Bosi, 1986), a autora entretetece a cultura oral e a cultura escrita. A experiência artesanal, que demanda a presença física do contador, por meio de sua voz, de seus gestos no ato de ensinar a vida humana – como nos mostra Walter Benjamin, em “O Narrador” (1994) –, imbrica-se com a artesanaria da letra, fazendo reverberar a atmosfera que circunda essa palavra primeira, viva e sagrada. A voz que ecoa pelo corpo da escrita propaga-se em uma melodia que reinventa o tempo da *performance*, quando uma história ancestral é compartilhada, com espontaneidade, simplicidade, afetividade. O lugar da narração torna-se espaço de criação. Se na cultura indígena o espaço vivido traduz-se sagrado na reatualização de uma narrativa que gesta valor de verdade, no contexto livresco, as páginas configuram-se terreno imaginário para a experiência desse valor que, ficcional, torna-se verdade estética.

No tempo de “quando ainda não era”, narravam-se as histórias à noite e ao redor do fogo; entre luz e sombra, revelava-se algo desconhecido, de uma realidade outra - qualitativamente distinta da cotidiana - sagrada, por excelência. Na cultura livresca, o processo de dessacralização perpassa a relação narrador/leitor, intermediados pelo objeto livro. Ainda assim, é possível reatualizar ficcionalmente a magia da voz, convidando o leitor a celebrar imagens, gestos, sonoridades, capazes de colocá-lo em face de um tempo e de um espaço inaugurais. Ali, no limiar da voz ressoante na página constrói-se um espaço participativo que absorve inteiramente o leitor, no qual ele penetra como o faz em um jogo, assumindo aqui a compreensão de Johan Huizinga (1996). Transcendendo as necessidades corriqueiras da vida, conferindo um sentido à ação, a experiência vivida prolonga-se como criação do espírito, como tesouro a ser conservado pela memória. Sendo um mito ritualizado e estetizado o que se revela como conteúdo narrativo do libreto de Lúcia Góes, o jogo artístico consagra-se como uma espécie de experiência da transcendência. Nas palavras de Huizinga:

[...] em nossa concepção do jogo, desaparece distinção entre a crença e o faz de conta. A noção de jogo associa-se naturalmente à de sagrado. [...]; é nos domínios do jogo sagrado que a criança, o poeta e o selvagem encontram um elemento comum (Huizinga, 1996, p. 30).

O livro-livreto, no que tange à forma da linguagem, apresenta entrelaçamentos inusitados, uma espécie de narrativa dentro de outra narrativa, mito e conto se entramam na composição do jogo literário. Ademais, a arte musical reconhecida na forma da letra poética, a arte dramática, observada pelas marcações de cenas, entrelaçam-se em um compósito de linguagens, enriquecendo sentidos.

Poranduba: a apresentação operística

O século XVI marca a origem da ópera na Itália, contexto em que cantores e escritores se juntaram para desenvolver peças musicais (chamadas no passado de comédias madrigais). Os primeiros textos sobre os quais se tem conhecimento foram feitos por membros da elite e eles buscavam trazer cenas famosas de tragédias gregas (daí a ópera retomar a própria origem do teatro grego, com coros, por exemplo). As tragédias gregas tratavam de temas “elevados” e eram apresentadas para a nobreza, diferentemente das comédias, que tratavam de camadas da sociedade mais baixas e eram apresentadas para esse mesmo público.

Poranduba traz como tema a mitologia indígena, engendrando uma cultura pouco valorizada desde os projetos coloniais. A história contada pela ópera é justamente sobre a mitologia dos povos originários do Brasil. A narrativa tradicional é reinventada ao ser contada e encenada a história de uma “odisseia indígena”, em que as personagens se agrupam ao redor do fogo para vivenciar um ritual e ouvir feitos do Poranduba, os feitos do Bem, e os do Maranduba, as forças do Mal. Quem narra é o Bom Língua, o Senhor da Fala.

[...] mais um dia termina e os indígenas com muitos gritos, gestos, algazarra agrupam-se em roda. No centro, já preparado o grande fogo, que aqueceria o frescor noturno e afugentaria a bicharada brava. O Luar derramando sua claridade, envolve os ouvintes em enorme círculo mágico. Por horas e horas, ouvirão, o Rumor, Contar dos acontecidos [...] (Góes, 1998, p. 4).

O conteúdo escolhido e a forma artística da representação apontam para uma expressão cultural e estética fortemente inovadora para seu contexto de produção.

Se retomarmos que a ópera chegou ao Brasil com os missionários jesuítas que utilizavam-na como “instrução religiosa” por meio do “teatro musical”, importa assinalar que,

na obra de Lucia Pimentel Góes, fica em relevo o valor estético, de maneira que o conteúdo atua por causa da forma, como ensina Antonio Candido (2011).

Em geral, nas obras operísticas, há predominância do virtuosismo vocal em relação à expressão dramática. Como mostra Carvalho (2005), em seu livro *A Ópera como Teatro*, a música sempre foi parte constitutiva do teatro, mas em razão do fortalecimento de seu papel na estrutura da ação, ela foi paulatinamente sujeitando o discurso dramático, dando origem à ópera e a outras formas de teatro musical.

A representação que acompanha o canto precisa ser adequada a ele:

O canto de um papel de ópera, acompanhado de uma representação realista, arrancaria necessariamente ao espectador sensível um riso trocista. [...] O drama musical tem de ser representado de tal maneira que, nem por um segundo, um único espectador que seja, se ponha a questão de saber como é possível esta peça ser cantada e não falada (Meyerhold *apud* Carvalho, 2005, p. 19).

Ópera é um gênero teatral, no qual a música é o elemento principal. Não é teatro musical (em que se intercalam mais diálogos, melodias muitas vezes mais populares, diferentes formas de representação), mas sim um teatro feito de música (com pouco ou nenhum diálogo e com predominância da música).

Em *Poranduba*, o espetáculo começa com os atores falando, o que lembra a estrutura do teatro musical a princípio, em que a música está entre as falas dos atores, diferentemente da ópera, em que a música é constitutiva do espetáculo, ou seja, o espetáculo existe a partir da música, do canto, e não da fala em si. Em seguida, a música se “espalha” pelo espaço afetando o cenário, em que as composições triangulares acendem e mudam de cor ritmicamente (aos 6 min. do vídeo, o cenário continua piscando ao ritmo da música). Aliás, é interessante notar como a movimentação do cenário no início da ópera traz um ar futurista, fazendo até mesmo um contraste com a própria origem da ópera, que é clássica, retomando espetáculos gregos.

Esse contraponto entre o novo e o antigo, o futuro e o passado, o contemporâneo e o clássico, apresenta-se ao longo de todo o espetáculo. A narrativa mitológica indígena é contada a partir de construções futuristas, tanto no cenário, quanto no próprio figurino dos atores/cantores.

Em geral, a voz nas óperas é usada de maneira não usual, de forma que os cantores são treinados a atingir um volume bastante alto, conseguindo grande alcance de intensidade sem usar aparato tecnológico. Na ópera *Poranduba*, essa estrutura clássica de expressão se mantém no espetáculo, apesar do cenário futurista. Em relação a isso, a cenografia está nas escalas micro e macro que confundem a profundidade da percepção visual, ajudando na imersão do público na cosmogonia indígena. Assim, as complexas estruturas são organizadas em camadas programadas ritmicamente, a fim de conduzir a uma experiência de certa forma mágica ou ritualística.

Vale destacar que, como observa Sergio Casoy, na atualidade o público está cada vez mais atento ao aspecto visual dos espetáculos. “Esta é uma geração criada dentro do império da imagem [...]” (Casoy *apud* Sampaio, 2009, p. 30). Em *Poranduba*, a composição estética visual é permeada pelos grafismos indígenas e por artes gráficas intencionalmente incorporadas à maquiagem, ao figurino e ao cenário.

Outro aspecto que reforça a ambientação envolvente em cena é a iluminação, que projeta formas geométricas nos figurinos e nas máscaras pintadas, o que ajuda a dar sensação de transformação em cena.

É importante notar que, ao longo do espetáculo, temos a presença da dança como expressão do personagem, como no momento em que um ator representa uma ave, como podemos conferir nos 3min.11seg. da peça.⁸ ou nos 8 min. do vídeo⁹.

É interessante pontuar como a movimentação e os gestos dos atores/cantores no palco também retomam algo de ritualístico. Um exemplo disso está logo no começo do vídeo, no tempo de 7 min. 47seg., em que os atores se movimentam abrindo e fechando o braço, um de costas para o outro, girando¹⁰. Outro exemplo pode ser conferido no início da parte 3¹¹, em que o coro anda em direção à plateia e para em frente a ela, e, no final, todos levantam os braços de acordo com a intensidade da música. Enquanto isso, as crianças se posicionam no palco. A

⁸ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=l5oVMn3XZ74&ab_channel=MaravilhasnosPalcos. Acesso em: 20 maio 2024.

⁹ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KUVuQHcud20&ab_channel=MaravilhasnosPalcos. Acesso em: 20 maio 2024.

¹⁰ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=UC5f0dKYaec&t=575s&ab_channel=MaravilhasnosPalcos. Acesso em: 20 maio 2024.

¹¹ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nvHc20y4t_o&ab_channel=MaravilhasnosPalcos. Acesso em: 20 maio 2024.

movimentação “marcada” implica *performance*, pois a mensagem é compartilhada pelos movimentos corporais, e não apenas pela palavra. Retomando Paul Zumthor,

A *performance* é a materialização (a ‘concretização’, dizem os alemães) de uma mensagem poética por meio da voz humana e daquilo que a acompanha, o gesto, ou mesmo a totalidade dos movimentos corporais... Ora, nosso velho corpus poético medieval só tem ‘forma’ nesse sentido; sua forma é alguma coisa que está se fazendo pela mediação de um corpo humano; esse corpo, através da voz, do gesto, do cenário onde ele se coloca, está em vias de realizar as sugestões contidas no ‘texto’ (Zumthor, 2005, p. 55-56).

O autor suíço aborda *performance* a partir de uma perspectiva medieval, entretanto o conceito pode ser aplicado a toda manifestação artística que carrega o gesto vocal, considerando a presença física de um corpo e de um contexto em que este se insere no momento de socialização de uma dada mensagem poética.

Para Zumthor (2005, p. 69), a *performance* é também “um ato teatral, em que se integram todos os elementos visuais, auditivos e táteis que constituem a presença de um corpo e as circunstâncias nas quais ele existe”.

A obra em análise equilibra esteticamente forma e conteúdo, articulando elementos das várias linguagens, trabalhando os órgãos de percepção do leitor-expectador a ponto de despertar seu olhar sensível, uma escuta acolhedora e um despertar de pensamentos e reflexões sobre as culturas, em suas várias formas de expressão da condição humana. No jogo da *performance*, imbricam-se sentidos múltiplos que re-encenam o gesto vocal.

Considerações finais

Como ensina Agamben, toda a Literatura seria jogo da memória, do relato da perda do fogo e guardião do mistério. O mistério, certamente, engendra-se no enigma do ser e das linguagens que o constituem. Assim, a arte traz, em sua história, o rumor dos silêncios e os rastros da trajetória humana, engendrando-os em registros diversos. Processo capaz de colocar linguagens, culturas e saberes em diálogo, religando o futuro e o devir à ancestralidade. *Poranduba*, obra da qual nos ocupamos, configurando-se de forma altamente híbrida -, “cantada como ópera rumor”, manifestação literária que se faz como um tecido verbal acompanhado de

ilustrações e de recursos grafo-tipográficos, gestando o gesto performático do ritual -, compõe-se de múltiplos episódios, de narrativas entrecruzadas, trazendo a lume índices da cultura originária do Brasil. Ao erigir-se como libreto, perspectiva uma *performance*; ao performatizar-se, encarna ritualisticamente, na trama do espetáculo, uma cosmogonia singular: a herança de um povo. Ao fim e ao cabo, como guardiã do mistério, reserva o rumor da ancestralidade e dá corpo a uma produção singularmente estética para crianças e jovens, leitores, espectadores deste mundo contemporâneo.

Referências

ABDALLA JUNIOR, B. *Fronteiras múltiplas, identidades plurais: um ensaio sobre mestiçagem e hibridismo cultural*. São Paulo: SENAC, 2002.

AGAMBEN, G. *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2018.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGAMIN, J. *Decadenza dell'analfabetismo*. Milano: Bompiani, 2000.

BOSI, A. *Reflexões sobre a arte*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1986.

CANDIDO, A. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CARVALHO, M. V. de. *'Por Lo Impossibles Andamos' A Ópera como Teatro: De Gil Vicente a Stockhausen*. Porto: Ambar, 2005.

GÓES, L. P. *Poranduba*. São Paulo: Editora do Brasil, 1998.

HUIZINGA, J. *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ÓPERA PORANDUBA (4/2015) 1. [S. l.: s. n.], 2015. 1 vídeo (18 min). Publicado pelo canal Maravilhas nos Palcos. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=UC5f0dKYaec&t=575s&ab_channel=MaravilhasnosPalcos. Acesso em: 20 maio 2024.

ÓPERA PORANDUBA (4/2015) 11. [S. l.: s. n.], 2015. 1 vídeo (14 min). Publicado pelo canal Maravilhas nos Palcos. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KUVuQHcud20&ab_channel=MaravilhasnosPalcos. Acesso em: 20 maio 2024.

ÓPERA PORANDUBA (4/2015) 2. [S. l.: s. n.], 2015. 1 vídeo (5 min). Publicado pelo canal Maravilhas nos Palcos. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=l5oVMn3XZ74&ab_channel=MaravilhasnosPalcos. Acesso em: 20 maio 2024.

Ópera Poranduba (4/2015) 3. [S. l.: s. n.], 2015. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Maravilhas nos Palcos. https://www.youtube.com/watch?v=nvHc20y4t_o&ab_channel=MaravilhasnosPalcos. Acesso em: 20 maio 2024.

SAMPAIO, J. L. (org.). *Ópera à Brasileira*. São Paulo: Algor, 2009.

ZUMTHOR, P. *Escritura e nomadismo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

“When it wasn’t yet...”: multiple genesis, dreams and metamorphoses in *Poranduba* – “opera rumor”, by Lúcia Pimentel Góes

Abstract: The indigenous theme has been discussed in Brazilian literature since its first manifestations. For years, indigenous people became the subject of religious, political, literary, scientific and anthropological writings. This work analyzes *Poranduba* – a text resulting from research by Lúcia Pimentel Góes on legends, zoological and astronomical tales, indigenous songs, with marks of a cosmogony that alludes to a world created by multiple genesis and metamorphoses. It is an opera addressed to children and young people. Composed of a libretto, set to music by Villani-Côrtes, this “opera rumor” is a narrative structured by a plurality of languages. The fact is that approaching narratives reserved for such peculiar expressions, for such specific cosmologies, leads us to think about how these traces of specific signs can appear as testimonies of important representations, but always displaced from their contexts and available in other contexts different of those who were at the origin of its production. *Poranduba* is visited through Piercean Semiotics, a theoretical and methodological perspective that allows us to examine the living dynamics of creative processes, and from Comparative Studies from the point of view of Benjamin Abdalla Junior, in order to create dialogues between cultures, arts and knowledge.

Keywords: Brazilian literature for children and youth people; Indigenous culture; Languages; *Poranduba*, by Lucia Góes.

Recebido em: 30 de junho de 2024.

Aceito em: 26 de julho de 2024.