



## DOIS POETAS PERFORMATIVOS: GILBERTO MENDONÇA TELES E LÊDA SELMA

LIMA, Maria de Fátima Gonçalves<sup>1</sup>

**RESUMO:** Gilberto Mendonça Teles e Lêda Selma são dois poetas que acionam o imaginário coletivo em poemas musicalizados por grandes nomes da música. Gilberto possui vários poemas que são conhecidos pelo público por meio das canções de Marcelo Barra e Fernando Perilo, artistas da música de Goiás e Lêda Selma teve seu poema "Voa", musicalizado por Ivan Lins. Nesse sentido, a poesia desses artistas da palavra adotam performances poéticas movidas pela vocalidade sedutora e forças do imaginário que envolvem a coletividade, cativam o ouvinte-espectador e popularizam os textos perante as redes sociais e outras mídias, combinadas com os leitores da poesia dos autores.

**PALAVRAS-CHAVE:** imaginário; performances; ouvinte-espectador; poesia.

**ABSTRACT:** The Gilberto Mendonça Teles and Lêda Selma are two poets who set in motion imaginary collective in poems musicalizados for great names of music. Gilberto has several poems that are known by the public by means of the songs of Marcelo Barra and Fernando Perilo, artists of the music of Goiás and Lêda Selma had its poem "Fly", musicalizado for Ivan Lins. In this feeling, the poetry of these artists of the word they adopt poetical performances moved by the seductive vocalidade and forças of the imaginary one that they involve the collective, captivate listener-spectator e they popularize the texts before the social nets and other medias, combined with the readers of the poetry of the authors.

**KEYWORDS:** imaginary; performances; listener-spectator; poetry.

A performance é ligada, muitas vezes, ao "acontecimento", traduzido do inglês *happening*. Além disso, é uma forma de expressão das artes visuais, consubstanciada com características das artes cênicas, em especial, improvisação e espontaneidade, na qual o espectador participa da cena proposta pelo artista, e a diferença é que, na performance, a realização artística é cuidadosamente elaborada, e, normalmente, não há participação do público ou espectadores de forma direta.

Nesse sentido, o termo "performance", combinando elementos do teatro, das artes visuais e da música, tem hoje seu conceito globalizado e sua percepção refluí ideias intercultural e étnica, atemporal e histórica, ritual e estética, política e sociológica, um tipo de abordagem à experiência humana, um modo de comportamento,

um exercício lúdico, teatro experimental, entretenimento popular, esporte e estética. Goldberg, Roselee, em seu livro *A arte da performance* (1988), esboça uma “pré-história” desse gênero artístico, vinculando o seu aparecimento formal, nos anos setenta, a diversos movimentos e ações anteriores como o Futurismo, o Dadaísmo, o Surrealismo e a Bauhaus dentro do contexto ocidental.

Performance também está intimamente ligada à oralidade e vocalidade. A voz é a expansão do corpo que se integra à poética interpretada e projeta uma ação que anima a transmissão de ideia. Segundo Paul Zumthor:

a performance é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida. Locutor, destinatário, circunstâncias se encontram concretamente confrontados, indiscutíveis. Na performance se redefinem os dois eixos da comunicação social; e aquele em que se unem a situação e a tradição. (ZUMTHOR, 2010, p. 30).

Nesse sentido, conceito de “performance” tem se revelado, no decorrer desses anos, cada vez mais adequado ao estudo de tradições orais e à vocalidade, à medida que propõe a observação dos fenômenos culturais numa perspectiva experimental e múltipla. Paul Zumthor (1993) orienta que, para reconhecermos performance de um texto, basta que nos situemos no lugar em que vibra o eco da história narrada, cuja comunicação está centrada na ação produzida pelo som - expressão e fala juntas, que é a performance. Assim, “performance” é reconhecimento. Ela desempenha, concretiza, transmite um conceito que pode ser reconhecido, no passado ou na atualidade, no universo virtual ou a realidade. Nessa acepção, é situado num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional; é um fenômeno que sai desse contexto, ao mesmo tempo em que nele encontra lugar. É, ainda, o comportamento verbal dos indivíduos, interpretados, reiterados em forma de ação, vivência e dinamiza o “texto oralizado – na medida em que, pela voz que o traz, engaja um corpo” (ZUMTHOR, 1993, p. 160) – Eis a performance.

Zumthor defende o conceito de que uma nova era da oralidade na sociedade tecnológica e de consumo é bem distinta daquela vivida pelas sociedades ágrafas, no entanto é capaz de reintroduzir a voz no funcionamento do corpo social. Para o homem de nosso fim de século, a leitura responde a uma necessidade, tanto de ouvir quanto de conhecer. O corpo aí se recolhe. É uma voz que ele escuta e reencontra permeada da sensibilidade do sentir. A invenção das máquinas de gravar e reproduzir restituiu à voz uma autoridade perdida na cultura letrada. O microfone, a tecnologia - disco, gravador, cassete, rádio, a televisão e outros meios midiáticos interferiram nas condições de produção e recepção, na dimensão do espaço vocal.

Uma poesia oral midiaticizada perde algo de si, a percepção visual, a proximidade do gesto, a sensualidade da presença. A vocalidade na mídia pode ser reiterável e os sistemas de registros abolem as referências. Um aparelho toma o lugar do intérprete. O ouvinte relaciona-o a um ser humano existente em algum lugar, por exemplo, o rádio.

O suíço medievalista, poeta, romancista, estudioso das poéticas da voz e polígrafo, Paul Zumthor, critica a ausência real do corpo, do qual a voz é uma expansão. Para ele, as transmissões ao vivo reduzem o distanciamento físico e temporal da mensagem, aproximando o locutor e o ouvinte. A voz do locutor atua como um signo indexador e é materialidade capaz de garantir identidade a cada emissora e sua programação. Também, recria, em sua imaginação, os elementos ausentes, contudo, a imagem produzida é íntima, pessoal, uma performance interiorizada. Dessa forma, ocorre na leitura, como na mídia, a apontada – como performance interiorizada pela escuta da própria voz, que está intimamente ligada aos sentidos do leitor. Zumthor considera “como oral toda comunicação poética em que, pelo menos, transmissão e recepção passem pela voz e pelo ouvido.” (ZUMTHOR, 2010, p. 32).

A poesia oral está intimamente relacionada ao primitivo, ao popular, ao *folklore*, segundo alguns folcloristas, mas a oralidade no poema é muito mais, ela significa vocalidade. Nesse sentido, ela perde a característica antiga, sendo vocalizada pela escrita e, atualmente, mediaticizada na Web, o que significa pertencer a uma cultura de massa.

Os poetas orais podem sofrer, ao longo do tempo, a influência de certos procedimentos linguísticos: a intertextualidade varia então de registro a registro. De qualquer maneira, e salvo exceções, a poesia oral hoje se exerce em contato com o universo da escrita. (ZUMTHOR, 2010, p. 38)

A literatura oral tem sido motivo de controvérsias dos estudiosos da literatura oral, mas ela é marcada pelos gêneros textuais que compreendem todos os tipos de enunciados metafóricos e ficcionais: são os mitos, contos, lendas, provérbios, adivinhações, formas rituais, epopeia, jogos verbais infantis, canções, além de jogos de palavras e de sons e fluidez morfológica.

A literatura oral, esteve presente em todas as épocas, especialmente na Idade Média, e no Brasil era muito comum até meados do XX. Com ela, tinha fôlego a canção folclórica das cantigas de roda que possuem uma identificação cultural, pois envolvem os costumes, os valores e a história do povo que representam. As canções infantis fazem referência a sentimentos de amor ou amizade entre pessoas e constituem, em si, uma poesia performativa pois representam o discurso da criança,

entoando e representando a fala que aciona o estado intermediário entre a ilusão e a realidade.

A tradição oral na atualidade ainda conserva os traços da antiga Grécia, em uma forma peculiar de transmissão pela poesia, anunciando, informando e denunciando os acontecimentos socioculturais. Isso é muito comum nas narrativas de cordel, no Nordeste, ou nas canções populares que por meio da voz do cantor transmite o sentimento do povo. Nos anos setenta, as canções de Geraldo Vandré, por exemplo, embora silenciada pela Ditadura Militar, exprimia o desejo de liberdade e democracia. Chico Buarque fez a história da música com canções silenciadas que transmitiam os acontecimentos dos anos de tempestades. A canção popular nas décadas seguintes exprimiram cada vez mais a alma do povo, quer seja no mundo da música sertaneja, baladas, funk e outros ritmos populares que incorporam a performance de vida da sociedade.

Nesse conjunto de canções, grandes nomes da poesia brasileira, tem seus poemas vocalizados por eles mesmo e são incorporados aos cancioneiros. Entre eles estão poetas-cantores/músicos como Vinícius de Moraes, Tom Jobim, Toquinho, Dorival Caymmi, Caetano Veloso, Cazuza, Renato Russo e tantos outros que, por meio da voz, exprimem o milagre da comunicação poética. Conforme Domingos Carvalho da Silva, "(...) a poesia é acima de tudo um milagre, o milagre da emoção, o milagre da alma e o milagre daquela 'alguma coisa' sem a qual a arte é inconcebível." (SILVA, 1989, p. 85). A poesia vocalizada sai a virtualidade do texto escrito, ganha voz e faz ampliar o milagre da arte poética e realiza a performance no sentido defendido por Paul Zumthor (2000) de que ela

se situa num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional; um fenômeno que sai desse contexto ao mesmo tempo em que nele encontra lugar. A performance refere a realização de um material tradicional conhecido como tal. Performance é reconhecimento, realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade. (p. 36)

Assim, a virtualidade é a texto escrito que à medida essa comunicação poética tem sua transmissão e recepção passada pela voz e pelo ouvido de pessoas ganham uma força ainda maior no poder a palavra. Se a poesia é considerada a pulsão do ser na linguagem, a canção agita essa batimento de forma reiterada e desperta o desejo de realização descrito na canção. A música liberta, salva, concretiza e aciona o mundo.

Essa ação performática pode ser encontrada em poemas de Gilberto Mendonça Teles. Em vários textos desse poeta giano foram construídos com uma

perspectiva musical, outros foram musicados posteriormente. Sua discografia é vasta. Entre seus poemas musicados temos: *O Jogo*, musicado por José Eduardo de Moraes e Marcelo Barra; *Viola goiana*, musicado por Fernando Perillo. *Recado*, musicado por José Eduardo de Moraes e Marcelo Barra; *Acaso*, musicado por Fernando Perillo e Bororó; *Viola goiana*, musicado por Fernando Perillo. Interpretado por Marcelo Barra. *Somos Goiás*. (Marcelo Barra) *Viagem, À Margem, Rondó, O Jogo, Soneto, O Barco, A Noite, Eternidade, A Raiz da Fala, Redescoberta, Os Arrozaís e O Ciclo*, musicados por Ita K. In: KEIBER, Ita. *O Canto da fala*. Santa Rosa, RS:

*Currículo, Declinação, Flautim e Despojamento*, musicados por Ita K e Dico Keiber. *Cinco poemas musicais*. Brasília, DF: Compact Disc.

*No Escuro da pronúncia*. 56 poemas em CD ditos pelo Autor. Nova edição com 70 poemas. Goiânia: Instituto Casa Brasil de Cultura; *Pra Goiandira*, musicado por Marcelo BARRA; *Parlenda*, musicado por Delayne BRASIL. *Nota no verso; Inspiração*, musicado por Pedro Luís e cantado por Ney Matogrosso em *Vagabundo*.

*No Araguaia*, musicado por Marcelo Barra; *Fetiço*, musicado por Andressa Nascimento (Euterpre), no CD *Batida brasileira*. Funarte; *Cora Coralina*, musicado por Marcelo Barra, Goiânia; *Letra*, musicado por Delayne Brasil; *Silhueta*, musicado por Marcelo Barra.

Dentro dessa discografia, selecionei o poema *Arco-íris*, em seu título originário para "*Para Goiandira*" musicado e interpretado pela voz suave de Marcelo Barra (um dos mais importantes cantor do cenário da música produzida em Goiás).

Pra Goiandira

Cava a beleza dourada  
Na serra encontra a jazida  
Da areia bem colorida  
Para os teus quadros reais.

Exibe o ritmo sereno  
Na tela simples artista,  
Essa pintura que a vista  
Só pode ver em Goiás.

Pinta e no cerrado  
das linhas, forma e cores,  
desenha o tempo das flores  
no cenário e nos gerais.

Olhe, no silêncio  
De tudo que se admira,  
Olhe bem a Goiandira  
Pintando o céu de Goiás.

Sociologia Goiana,  
(Musicada por Marcelo Barra, em 2001)  
PRA GOIANDIRA - MARCELO BARRA

[https://youtu.be/y-R\\_4UmiLms](https://youtu.be/y-R_4UmiLms)

Publicado no livro *Sociologia Goiana* ARCO-ÍRIS é formado por 4 quartetos de redondilhas maiores de rimas paralelas apenas nos segundos e terceiros versos de cada estrofe. O texto é marcado pela dimensão uma clara vocalidade. A cadência do verso se dá pela sucessão alternada de sons tônicos e átonos, repetidos com intervalos regulares construído por dois Dáctilos, (Ritmo FORTE-fraco-fraco) ou seja uma tônica seguida de duas átonas (**Ca/va a /be**) (**le/za/ dou**) e encerra com um **Coreu ou Troqueu** (Ritmo FORTE-fraco, uma tônica seguida de uma átona) (**ra/ da**). / **Na/ se/rra em/con/tra a/ ja/zi/da // Da a/reia/ bem /co/lo/ri/da// Pa/ra/ os/ teus/ qua/dros/ rea/is**

Cada palavra que compõe *Pra Goiandira* tem um valor musical. Os vocábulos, além de serem regulados pelos ritmos que orientam o movimento dos acentos em seu interior, trazem a carga semântica do signo poética que faz o texto e o ouvinte da canção vibrarem de corpo e alma, principalmente se interpretar tiver uma voz encantadora, como é o caso do cantor Marcelo Barra. De acordo com Zumthor (2010) “A identidade de um intérprete manifesta-se com evidência tão logo abre a boca: ele se define em oposição às outras identidades sociais, que com relação à sua são dispersas, incompletas, laterais, e as quais assume, totaliza, magnífica”. (p. 68). A performance de Marcelo tem a singularidade de uma voz lírica e que envolve o ouvinte. “A existência de intérpretes da poesia constitui um elemento ativo, um fermento, nessa sociedade ao mesmo tempo aberta e incessantemente tentada pelo fechamento. Ela fascina e inquieta”. (ZUMTHOR, 2010, p. 69).

A voz poética canta, por meio de imagens, o espaço goiano vivenciado pela pintora Goiandira Ayres do Couto, goiana de Catalão e falecida em 2011. Começou pintar ainda criança, mas apenas aos 52 anos começa a pintar com as areias da Serra Dourada, técnica única e exclusiva que a torna reconhecida internacionalmente. Goiandira trabalhava com 551 tonalidades de cores diferentes de areias (cor natural), o que podia ser visto em seu atelier. No início não pensava usar as areias coloridas como elemento pictórico, porém um dia teve um **Insight**, uma intuição sem explicação objetiva e teve a impressão de ouvir uma voz determinando que ela fizesse uma casa com areia. Sem saber como iniciar a pintora utilizou uma lâmina de duratex embasado a óleo branco, desenhou linhas que serviam de guias, foi detalhando de improviso o pintura de sua primeira tela pintada com areia. O segredo reside na técnica de semear com os dedos os grãos de areia e a criação de cores, luz, sombra, arte e manha de uma grande artista. As areias são recolhidas na Serra Dourada de sua terra Goiás.

O poema descreve os quadro reais da arte de Goiandira, o cerrado/ das linhas, forma e cores,/ desenha o tempo das flores/no cenário e nos gerais” e o céu de Goiás formando o arco-íris da poesia da artista. O quadros pintados no poema não são apenas imagens, são *imagináveis*, ele tem a possibilidade de produzir uma sucessão de imagens: a beleza dourada da e(na) serra, a cena do encontro da jazida das areias na serra, a construção dos quadros, o estilo de vida e da arte da pintora, são imagens que são formadas sobre outras despertando a imaginação do ouvinte, de maneira que o virtual oscila entre o real num caleidoscópio de imagens despertando o imaginário do receptor da mensagem poética por meio da voz do cantor.

O canto de Marcelo Barra enche todo espaço da voz que é presença a presença da poesia de Gilberto e da pintora Goiandira, mesmo depois de sua morte da artista dos quadros pintados com areias. Ela permanece viva no cenário das suas obras, nas areias coloridas da Serra Dourada das telas e da história de Goiás.

A artista permanece viva também no imaginário provocado pela a performance da canção que é presentificação de um mundo real ou imaginário, provocando a recordação e vivência reiterada no ritmo dos versos redondilhas maiores, que facilitam a retenção do sentimento e memória do ouvinte. *Memória, por sua vez, significa re-sentir, é reexperimentar sensações do prazer antigo diante do desconforto do tempo presente.* Memória é a tentativa de reviver um momento, recordar os acontecimentos que de alguma forma marcaram nossa vida. Heidegger assinala que a *repetição não significa nada menos do que re-petir o princípio de nossa existência espiritual, histórica, a fim de transformá-lo num outro princípio.* (HEIDEGGER, 1969, p. 300). Recordar é a reiteração desejada de momentos importantes da existência. A

linguagem do ritmo da poético e musical do versos serve principalmente para exaltar a potência da voz do cantor em sua performance que é o “único modo vivo de comunicação poética” (ZUMTHOR, 2010, p. 69) e também maneira arrebatadora de imortalizar alguém. A voz da memória é perfeita. O poema é um signo em rotação acionado por outro signo que é a canção. “O canto é signo: ele diz a verdadeira natureza da voz, presente em todos os seus efeitos: significa seu acordo com a harmonia das esferas celestes” (ZUMTHOR, 2010, p. 184). E a ação performática do cantor faz o texto poético e ouvinte vibrarem nas imagens fascinantes que nos remetem ao pensamento de Jean Lefebvre (1980, p. 12), quando explana sobre o discurso da poesia: “as imagens fascinantes são aquelas em que a natureza parece “imaginar-se a si mesma” o real desliza então para o imaginário (...) É a realização do discurso como imagem presentificante e fascinante.

Esta conexão analógica é o ponto de partida para a presentificação do mundo real de um presente ou passado a ser performatizado pela voz do cantor unificando os tempos e revelando o espaço, enquanto materializa, no do texto artístico, uma reflexão sobre a ilusão que é própria da arte, sobre a metáfora do mundo da arte. Por meio da canção o poema diz o indizível letra e voz, na performance da entonação da voz e no ritmo da música. O poema exprime o inexprimível por meio da vibração do sentimento do cantor e ouvinte, num lirismo que faz pasmear o momento.

O intérprete é uma presença e o letra do texto agora é pura canção. (ZUMTHOR, 2010, p 71) assevera que é o “autor empírico” de um texto cujo autor implícito, no instante presente, pouco importa, visto que a letra desse texto não é mais letra apenas, é o jogo de um indivíduo particular, incomparável”. A linguagem humana se liga, com efeito, à voz. A linguagem sonhada é vocal. Tudo isso se diz na voz. A voz é uma forma arquetipal, ligada para nós ao sentimento de sociabilidade. Mitos sobre a voz sem corpo, perturbadora, exigindo que nos interroguemos sobre ela e sobre nós, a ninfa Eco. Voz implica ouvido.

Nesse poema, como nas palavras de Paul Zumthor,

se aninha a esperança de que um dia uma palavra dirá tudo. O canto exalta essa esperança, e emblematicamente a realiza. Isto porque a poesia oral dá à voz sua dimensão absoluta; à linguagem humana, sua medida máxima... No entanto, a voz que canta sempre escapa das perfeitas identidades do sentido: seu eco ressoa nas sombras inexploradas de seu próprio espaço; ela as revela, fazendo com que as libertemos por um instante, depois se cala, tendo passado para além de todos os signos. (ZUMTHOR, 2010, p. 15)

A fala que projeta ao leitor, ou ao ouvinte, escandida ou cantada, na voz



revela-se, transmite-se, sem intermediário. É por isso que,

A voz, de sua profundidade espacial, se afasta da ordem muda. Ela faz naturalmente escândalo. O poeta consciente submete sua fala à autoridade e a assujeita aos censores, sua voz, propriamente dita, calorosamente corporal, saída do meio de tantos discursos fugazes e sem peso, significa outra coisa. (ZUMTHOR, 2010, p. 296)

Lêda Selma é outra voz da poesia de Goiás. Seu poema “A ti naturalmente”, em seu título originário, foi musicado, por Ivan Lins, com a designação de “Voa”, para ingressar no gosto popular, na cultura de massa, ou mídia. O poema exprime uma visível oralidade, aqui entendida como vocalidade, e, portanto, realiza a ação inerente da voz no sentido defendido por Paul Zumthor (2010) de que “a voz é querer dizer e vontade da existência, lugar de uma ausência que, nela, se transforma em presença”. É notório que o “o sopro da voz é criador”, seu nome é espírito e pode ultrapassar a palavra escrita, pois ela adquire força ainda maior quando vocalizada. “Na voz a palavra se enuncia como lembrança, memória-em-ato. (...) Cada sílaba é sopro, ritmado pelo batimento do sangue e energia desse sopro”, Paul Zumthor (2010).

Voa

Poema: Lêda Selma

Música: Ivan Lins

Se teu sonho for maior que ti

Alonga tuas asas

Esgarça os teus medos

Amplia o teu mundo

Dimensiona o infinito

E parte em busca da estrela...

Voa alto!

Voa longe!

Voa livre!

Voa!

E esparrama pelo caminho

A solidão que te roubou

Tantas fantasias  
Tantos carinhos  
E tanta vida!

Voa alto!  
Voa longe!  
Voa livre!  
Voa!

“Voa” tem algumas marcas da história de certas tradições da poesia oral, por exemplo, as chamadas “canções pessoais”, em que o indivíduo projeta seus sonhos em discurso liberador, agora, não mais fantasmático ou folclorizado, como usados por vários povos da África, Europa, América e Ásia, mas com as aspirações inseridas nas fontes antropológicas do imaginário, localizadas por Gilbert Durant, e refletidas como símbolos catamórficos; esses símbolos metaforizam axiomas relativos à angústia humana, diante da temporalidade em que são expressos nas imagens dinâmicas da queda, do medo em oposição ao desejo de voar, de ter asas, para sempre subir, destemido, para conhecer novos mundos, buscar estrelas, resgatar seu próprio infinito, fugir da prisão que escraviza o homem, e apostar no sonho, na imaginação e na vida. O poema de Lêda Selma exprime o desejo coletivo, numa visão junguiana, de vida, destemor, realização de sonhos e liberdade. Essa aspiração coletiva também revela a reflexão de um eu-lírico manifestar um desejo individual, na visão freudiana, integrado ao inconsciente, de que é preciso sair da sua realidade de medo, de limites, de desamor, de realidade e morte. O discurso do eu-poético, ao ser comunicado por meio de uma leitura silenciosa ou vocalizada (que, no geral, mesmo em silêncio, o poema parece soar uma voz que diz, em alto e bom som, aquele desejo do emissor, que é também do receptor), manifesta um desejo ao mesmo tempo coletivo e individual.

O poema “Voa” causa fascínio no leitor e no ouvinte da música de Ivan Lins. A popularidade do texto é notória e tanto diante dos leitores da poesia de Lêda Selma, como nas redes sociais da Web, o sucesso é inegável. O texto poético da poetisa baiana, de Urandi, e goiana de existência, história e realização, assume papel de hino à vida, de autoajuda, reunindo epístola de soluções para problemas de cunho emocional, pessoal ou psicológico, propaganda de transportes para outras paragens, selo de vivência, história, realização ou religião.

Em uma entrevista a *CliqueMusic*, Ivan Lins foi indagado a respeito dessa parceria com a poetisa de Goiás, Lêda Selma. O cantor/compositor assim relatou como surgiu a ideia:

Essa música era para entrar num outro projeto meu que já está pronto. Eu resolvi musicar poesias de poetisas femininas contemporâneas, vivas. Um dia fui ao Centro do Rio e entrei numa livraria e comprei um monte de livros, de Olga Savary, Lia Luft, Elisa Lucinda, Neide Archanjo e também da Lêda Selma, que é goiana. Na verdade, o cantor português Paulo de Carvalho fez um projeto assim há um ano e me chamou para produzir. Daí, pedi a ele uma autorização para fazer também a mesma coisa aqui no Brasil. Só que além de musicar poemas que já existiam, eu liguei para todas as nossas letradas – Adriana Calcanhotto, Zélia Duncan, Dona Ivone Lara, Fátima Guedes, Ana Terra e outras. Ao todo eram 20 canções. Mas agora o disco vai ter 19 porque uma era essa Voa, que decidi incluir no disco.

<https://www.google.com.br/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8&q=CliqueMusic+Ivan+Lins+L%C3%AAd+Selma>

O texto poético alcançou uma explosão nas redes sociais e outros meios de comunicação midiáticos e um dos motores dessa ocorrência está na sua polissemia, o que sempre provoca arrebatamento no leitor/ouvinte, conforme pode ser cotejado na seleção de alguns sites selecionados:

<http://www.letras.com.br/#ivan-lins/voa;>

[http://letras.mus.br/ivan-lins/258995/;](http://letras.mus.br/ivan-lins/258995/)

[http://www.vagalume.com.br/ivan-lins/voa.html;](http://www.vagalume.com.br/ivan-lins/voa.html)

Entre as sugestões causadas pelo poema está a indicação de que o sujeito-lírico faz uma interlocução com seu receptor oferecendo o poema como se fosse mais do que uma canção. Outro olhar pode perceber o indício da possibilidade da revelação de uma cogitação ou mesmo um axioma sobre a travessia existencial do homem e seu eterno desejo de ser feliz.

A voz lírica do cantor, o bom gosto e visibilidade na música brasileira direcionaram o poema nos meios de comunicação social, no entanto, antes do poema ser midiático, já chamava atenção pelo ritmo dos versos que se expandem, numa crescente vocálica, e pode-se observar que sua performatividade sonora exige que a voz se eleve.

A performatividade também pode ser alcançada na leitura do poema quando o ouvinte/leitor se descobre no sonho de voar, enquanto se diz, ou se ouve, a poesia de Lêda Selma, para usar o pensamento de Zumthor: “ A voz se diz enquanto se diz; em si ela é pura exigência. Seu uso oferece um prazer, alegria de emanção que, sem

cessar, a voz aspira a reatualizar no fluxo linguístico que ela manifesta e que, por sua vez, a parasita. (p. 11)” Jung também afirma que a evocação dela “faz algo brilhar em nós, a nos dizer que realmente não estamos mais sozinhos”. (in. ZUMTHOR, 2010, p. 11). De tal modo, o poema *Voa* aciona, performativamente, uma presença por meio de ações e reações que movem o leitor ou receptor a seguir outros sítios do sonho ou devaneio, quando profere: “Alonga tuas asas, /Esgarça os teus medos, / Amplia o teu mundo, /Dimensiona o infinito, / E parte em busca da estrela... /Voa alto! / Voa longe!/ Voa livre! / Voa!

A elevação da voz, aciona, no ouvinte/ leitor/ cantor, a metáfora do desejo inerente ao ser humano de voar alto e livre e realizar o sonho de atingir suas metas mais recônditas do inconsciente. Esse é um desejo muito forte que move a imaginação coletiva e pertence ao mesmo tempo a cada um. A imagem estabelecida pelo convite ao **voou alto** provoca no ouvinte/ leitor/cantor/ o desejo de realizar a ação ou o acontecimento promotor do prazer de arquitetar a fantasia de alçar voos sem receios. Nesse sentido, o poema musicado determina uma performance necessária para a júbilo do receptor da mensagem meio da voz do cantor. Essa performatividade também pode ser alcançada na leitura do poema quando o ouvinte/ leitor se descobre no sonho de voar, enquanto se diz ou se ouve a poesia de Lêda Selma, para usar o pensamento de Zumthor: “A voz se diz enquanto se diz; em si ela é pura exigência. Seu uso oferece um prazer, alegria de emanção que, sem cessar, a voz aspira a reatualizar no fluxo linguístico que ela manifesta e que, por sua vez, a parasita. (p. 11)” Jung também afirma que a evocação dela “faz algo brilhar em nós, a nos dizer que realmente não estamos mais sozinhos”. (in. Zumthor, 2010, p. 11). De tal modo, o poema *Voa*, traz aciona performativamente uma presença por meio de ações e reações que movem o leitor ou receptor a seguir outros sítios do sonho ou devaneio, quando profere: “Alonga tuas asas /Esgarça os teus medos /Amplia o teu mundo / Dimensiona o infinito / E parte em busca da estrela... /Voa alto! / Voa longe!/ Voa livre! / Voa!. Nesse sentido, empregamos ainda as reflexões de Zumthor:

Não se duvida que a voz constitua no inconsciente humano uma forma arquetipal: imagem primordial e criadora, ao mesmo tempo, energia configuração de traços que predeterminam, ativam, estruturam a cada um de nós as experiências primeiras, os sentimentos e pensamentos. (ZUMTHOR, 2010, p. 80)

Desta forma, por meio da voz do cantor do texto poético, os ouvintes/ leitores abandonam seus medos originais, produzidos desde o momento de seu nascimento, pois de acordo com Gilbert Durand

o recém-nascido é imediatamente sensibilizado para a queda: a mudança rápida de posição no sentido da queda ou no sentido do endireitar-se desencadeia uma série de reflexa dominante, quer dizer inibidora dos reflexos secundários. O movimento demasiado brusco que a parteira imprime ao recém-nascido, as manipulações e as mudanças de nível brutais que se seguem ao nascimento seriam, ao mesmo tempo, a primeira experiência da queda e a primeira experiência do medo. (DURAND, 2012, p. 112).

Haveria não só uma imaginação da queda, mas também uma experiência temporal, existencial, o que faz Bachelard escrever que “nós imaginamos o impulso para cima e conhecemos a queda para baixo. A queda estaria assim do lado do tempo vivido.” (DURAND, 2012, p. 112). Essa acepção nos leva-nos a afirmar que o texto poético de Lêda Selma aciona, por intermédio da leitura e da voz do cantor, o impulso performático do leitor/ ouvinte para o mundo do devaneio e do imaginário, lugar também da obra de arte.

Enquanto a realidade provoca mal-estar e quedas de Ícaro, o personagem mitológico que caiu aniquilado pelo sol e que é arquétipo de todos as pessoas que não aceitam as prerrogativas de uma existência marcada por limites e mundos assinalados por demarcações. Destarte, o poema de Lêda Selma aciona, pela sua harmonia, todos os seres humanos para o mundo transcendente, elevado e altivo da imaginação sem fronteiras num procedimento denominado de “realizanteirrealizante”, por Maurice-Jean Lefebvre, (1980) e que consiste na “imagem mental que parece ganhar uma certa consistência e dá a impressão de estar prestes a “realizar-se” (p. 12). Esse processo é traduzido ainda como “metáfora do abismo” e acontece quando o texto poético expressa uma espantosa e imensa diferença entre a dura realidade e o sonho, entre a vida e a arte, entre o real e o imaginário, apesar das possíveis analogias. No entanto, o canto, a vocalidade do texto permite-nos ainda correr velozmente pelo imaginário do objeto artístico, buscar realmente nossa estrela, na voz do cantor, e dizer com determinação: E esparrama pelo caminho /A solidão que te roubou/ Tantas fantasias /Tantos carinhos/E tanta vida!/Voa alto!/Voa longe!/Voa livre!/Voa! Ou tocar a música do Ivan Lins.

Diante do exposto, o poema de Lêda Selma performatiza a imaginação coletiva em torno do anseio do ser humano de superar seus limites na terra, alçar-se a sempre novos desafios, buscar vitórias, realizar os desejos mais ocultos ou intrincados, ser um baluarte de devaneios. Eis uma das razões da popularidade de “Voa”: é um texto poético que conseguiu, com magnitude e intensidade, dizer o indizível e realizar uma obra balizada pela Literariedade, que é a elevação da língua à sua função máxima,

à sua plurissignificação, à sua polissemia, ao seu poder de sugestão. É esse o motivo que leva o poema a acionar o leitor/ouvinte, performativamente – quer seja na voz do cantor Ivan Lins, ou na leitura vocalizada ou silenciosa do poema – para abertura de um leque de possibilidades, de interpretações e de abundante receptividade na cultura de massa, ou mídia.

O leitor/ouvinte participa também da ação poemática, performativamente, em forma de interação e encantamento, porque o poema é a revelação de uma realidade interior que atravessa abstratamente a realidade perceptível pelos sentidos. É a materialização do desejo de um porto sonhador a traduzir a angústia do poeta à procura de um desejo e de uma voz interior, ou exterior, e pode ser consubstanciada nas palavras de Octavio Paz: “conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos eleitos; alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem; regresso à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. Súplica ao vazio, diálogo com a ausência, é alimentada pelo tédio, pela angústia e pelo desespero. Oração, litania, epifania, presença. Exorcismo, conjuro, magia. Sublimação, compensação, condensação do inconsciente” (PAZ, 1982, p. 150).

Tal acepção indica o texto poético de Lêda Selma no destaque da instrução dada por Ezra Pound: “grande literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível”. (POUND, 2002, p. 32).

A arte da palavra transfigura um mundo, traduz uma imagem, portanto, é sugestão. Nesse sentido, a obra literária nomeia a existência das coisas por meio de metáforas que pluralizam a significação do silêncio, porque dizem o indizível e possuem uma sintaxe invisível que manifesta uma plurissignificação e conduz o texto artístico para outras margens da linguagem, numa realização silenciosa da metáfora. É o silêncio do sentido, orientado pela máxima de Mallarmé quando explana que “Não é com idéias que se fazem versos, é com palavras. Repito: poesia se faz com palavras”. (FRIEDRICH, 1978 p. 19). A artista da palavra ainda seguiu a consideração defendida por Paul Valéry quando defendia a seguinte ideia: “Um passo mais, e já nem será com palavras, mas com formas, relações e ritmos: As obras belas, são filhas da sua forma” (FRIEDRICH, 1978, p. 60). “O poeta serve-se das palavras como teclas”, desperta nelas forças que a linguagem cotidiana ignora; Mallarmé falará do “piano de palavras”. Contra a poesia anterior, que dispunha “seu sortimento numa ordem facilmente compreensível”. (FRIEDRICH, 1978, p. 29). E, citando ainda Hugo Friedrich, Lêda Selma realiza um trabalho como operadora da língua, “como artista que experimenta os atos de uma transformação, de sua fantasia imperiosa ou do modo irreal de ver um

assunto qualquer, pobre de significação em si mesmo” (FRIEDRICH, 1978, p. 19). Por esse motivo, a poetisa de Goiás faz um mergulho que desvela maneira plurissignificante, o anseio ou o devaneio coletivo do ser humano, de voar sem limite, e, de tal modo, faz uma imersão ontológica e metafórica na natureza humana. Essa assertiva nos remete a Paul Ricoeur, quando a evoca o adágio de Heidegger:

O metafórico não existe senão nas fronteiras da metafísica”. Com efeito a superação pela qual a metáfora usada se dissimula na figura do conceito não é um fato qualquer de linguagem; ela o é invisível por meio do visível, o inteligível por meio do sensível, depois de os ter separado. (...) a verdadeira metáfora é vertical, ascendente, transcendente. (RICOEUR, 2000, p. 443).

Diante do exposto, o poema “Voa”, de Lêda Selma, está aberto para um leque de possibilidades de interpretações, e deixa, em forma de deslumbramento, a meditação de que o presente e o futuro do mundo da obra de arte, que não se esgota numa interpretação, permanece no ser, no tempo do poema e na própria construção que é em si um mundo de possibilidades, ações, performatividade, movimento e voos por mundos insondáveis.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Doutora em Teoria Literária pela UNESP – São José do Rio Preto; Pós-doutora pela PUC Rio de Janeiro; Pós-doutora pela PUC São Paulo. Coordenadora do Programa – Mestrado em Letras PUC/Goiás, crítica literária, ensaísta e escritora de obras infantis. ([fatimma@terra.com.br](mailto:fatimma@terra.com.br)).

#### REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BRIK, O. “Ritmo de sintaxe”. In: EIKH ENBAUM, B. et. Al. *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Trad. A. M. Ribeiro. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 131-139.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 24ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- DELCOURT, Maria. *L'Oracle de Delphes*. Paris: Payot, 1956, p. 246.
- Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Paris: Klincksieck, 1984, 2 v. S.v. Orphée.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad. Hélder Godinho. São

Paulo: Martins Fontes, 2012.

GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. Martins Fontes, 2006

FERNANDES, José. *As (l)ma(r)gens da crítica-poesia*. Goiânia: PUC-GO: Kelps, 2012.

\_\_\_\_\_. *O interior da letra*. Goiânia: UCG, 2007.

\_\_\_\_\_. *O poeta da linguagem*. Rio de Janeiro: Presença edições, 1983.

BATISTA, Orlando Antunes. *A polifonia do Verso*. Rio de Janeiro: Âmbito Cultural Edições Ltda, 1978

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica Moderna*; da metade do século XIX a meados do século XX. Trad. Marise M. Curiori. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

HEIDEGGER, Martin. *Introdução à metafísica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

LEFEBVE, Maurice Jean. *Estrutura do Discurso da Poesia e da Narrativa*. Coimbra: Livraria Almeida, 1980.

NUNES, Benedito. *Passagem para o Poético*. São Paulo: Ática, 1986.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. Col. Logos.

PIGNATARI, Décio. *O que é comunicação poética*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

POUD, Ezra. *ABC da Literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2002.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

TELES, Gilberto Mendonça. *A escrituração da escrita: teoria e prática do Texto literário*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

\_\_\_\_\_. *A retórica do silêncio*. 2. ed., Rio de Janeiro: J. Olympio, 1989.

\_\_\_\_\_. *Sociologia goiana*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / I N L, 1982.

\_\_\_\_\_. *Sociologia goiana*. 7. ed. Goiânia: Kelps, 2013.

\_\_\_\_\_. *Plural das nuvens*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1990.

\_\_\_\_\_. *Hora aberta*. 4. ed. dos *Poemas Reunidos*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2003.

SCHURÉ, Eduard. *Os grandes iniciados*. Orfeu, Pitágoras, Platão e Jesus. Rio de Janeiro: Cátedra, 1984, v. II.

SELMA, Lêda. *À deriva*. 2. ed. Goiânia: Kelps, 2008.



\_\_\_\_\_. *Migração das horas*. Goiânia, Ed. Cartográfica, 1991.

\_\_\_\_\_. *Poesia de Brasil*. Projecto Cultural Sur / Brasil, 2000.

ZUNTHOR, Paul. *A Letra e a Voz: A "literatura" medieval*. Trad. Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. *Performance, Recepção e Leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

\_\_\_\_\_. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte; Ed. UFMG, 2010.

Músicas de Marcelo Barra:

<https://youtu.be/-jLS3OxLotQ>

[https://youtu.be/y-R\\_4UmiLms](https://youtu.be/y-R_4UmiLms)

[https://youtu.be/h1SS7aLn9\\_o](https://youtu.be/h1SS7aLn9_o)

[https://youtu.be/kTnld\\_tPZOY](https://youtu.be/kTnld_tPZOY);

[https://youtu.be/y-R\\_4UmiLms](https://youtu.be/y-R_4UmiLms).

Música "Voa", de Lêda Selma e Ivan Lins:

<https://br.answers.yahoo.com/question/index?qid=20080420054441AAGTijT>

<http://www.cifraclub.com.br/ivan-lins/voa/>

<http://www.clickgratis.com.br/letras-de-musicas/ivan-lins/voa.html>

<http://letras.kboing.com.br/ivan-lins/voa/>

<https://www.google.com.br/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8&q=CliqueMusic+Ivan+Lins+L%C3%AAda+Selma>