

# Uma experiência de *Fantasia leiga para um rio seco*: a canção de Elomar Figueira Mello

Cristina Moreira Pessôa\*  
Claudete Daflon dos Santos\*\*

## RESUMO:

---

O presente artigo tem como objetivo propor uma análise do álbum *Fantasia leiga para um rio seco*, de Elomar Figueira Mello. O estudo se dará por meio de reflexões acerca do possível diálogo que o disco pode estabelecer com um leitor-ouvinte, na forma de impressões sensoriais e ressonâncias intertextuais, sempre atreladas a uma memória individual e coletiva. O projeto gráfico e sua integração com as canções é considerado traço intrínseco à fruição do objeto, observando-se sempre as relações entre as diferentes linguagens de que é composto.

**Palavras-chave:** *Fantasia leiga para um rio seco*. Canção. Intertextualidade. Experiência.

## Traço, corpo, memória: o sentido e a presença

Afetos e percepções sobre os textos guiam nossas leituras, da mesma forma que geraram a produção. Escrever, pintar, esculpir, fotografar, desenhar, fazer música...são parte de um excesso concentrado de afetos que desloca e faz viajar o artista e seu leitor na aventura semiológica (CASA NOVA, 2008, p. 107).

O cancionista, poeta e músico Elomar Figueira Mello nasceu na cidade de Vitória da Conquista, em 1937, e viveu a maior parte da sua vida no interior do nordeste, local em que construiu seu projeto artístico-musical. Sua obra, em linhas gerais, caracteriza-se pela construção de uma “poética do sertão”, baseada em valores culturais, linguísticos e estéticos cujo cenário, real e virtual, é essa região brasileira, embora não se restrinja a ela.

Proponho que, na experiência do álbum *Fantasia leiga para um rio seco* (1980), primeiro registro sinfônico do compositor, o leitor-ouvinte lida com as multiplicidades inscritas nas canções a partir de suas próprias multiplicidades, misturando-as num diálogo íntimo e imprevisível entre linguagens e memórias individuais e coletivas. Ao desrespeitar supostas distâncias entre tradições e, ao mesmo tempo, utilizar traços de tradições, Elomar compõe uma arte cuja contemporaneidade se constrói na fruição, e é fundada na relativização das categorias, no trânsito entre limiares: tradicional e prosaico, poético e contemporâneo, tornam-se fluxos não dicotômicos, imagens e sons, cheiros e sabores manipulados e experienciados nas imagens e densidades do objeto artístico.

Acredito que as materialidades e seus efeitos diretamente no corpo do sujeito observador são imprescindíveis para análise da obra, sempre considerados no movimento oscilatório com a dimensão da interpretação e da produção de sentido. De acordo com Hans Ulrich Gumbrecht, proponho um estudo baseado em conceitos que permitam uma relação “[...] com o mundo de um modo mais complexo do que a simples interpretação, o que, em si, já é mais complexo do que a simples atribuição de sentido ao mundo” (GUMBRECHT, 2010, p. 39).

Nessa direção, para uma análise de *Fantasia leiga para um rio seco*, vejo como fundamental a disposição para me afastar — tanto quanto possível — de uma separação simplificadora e cartesiana entre sentido e materialidade, assim como busco me desviar — tanto quanto consiga — do paradigma sujeito-objeto. Acredito que *observar* uma coisa do mundo significa relacionar-se com ela de forma a

perceber alguns — pois não seria capaz de encontrar todos — efeitos que podem acontecer nessa relação. Analiso aqui fluxos que *Fantasia leiga*, enquanto forma poética, tensiona no contato com o leitor-ouvinte, ao ser percebida na oscilação de percepção corporal e cognitiva, efeitos de presença e efeitos de sentido (GUMBRECHT, 2010, p. 40).

Explicado, então, o que vislumbro como sendo essa *observação* de *Fantasia*, a que me proponho no presente trabalho, devo confessar que partir das teorias selecionadas e conseguir associá-las à prática da pesquisa não é fácil; como também não é encontrar caminhos de acesso crítico à obra sem tomar como paradigmáticas as tensões entre os efeitos de presença e os efeitos de sentido, ou entrar em outras dicotomias igualmente cartesianas como forma e conteúdo, corpo e mente, sensorialidade e cognição, tradição e contemporaneidade, popular e erudito. Por esse motivo, com vistas a me distanciar do pensamento dicotômico, utilizei durante todo o trabalho a imagem dos *fluxos de energia a se movimentarem entre limiares*, noção esta baseada no segmento de José Miguel Wisnik, em *O som e o sentido*: “Mas, se a música é um modelo sobre o qual se criam metafísicas, [...] não deixa de ser metáfora e metonímia do mundo físico, enquanto universo vibratório onde, a cada novo limiar, a energia se mostra de uma outra forma” (WISNIK, 1989, pp. 28-29). Busco atrelar tal ideia de *limiar* ao âmbito da Literatura Comparada: Evelina Hoisel, ao explicar o trânsito entre saberes e linguagens, reflete:

Se nos referimos a territórios linguísticos como territórios geográficos, onde só se cruzam fronteiras munidos de passaporte, o termo *limiar* estabelece os traços e os limites que constituem uma identidade, um corte, uma ruptura, mas acena também para a possibilidade de entrecruzamentos. Desse modo, define-se limiar como ponto de tensão entre continuidade e descontinuidade, passagem de um mesmo para um outro, fazendo emergir nesse espaço a necessidade de comparar realidades geográficas, culturais e linguísticas diversas, bem como de estabelecer métodos adequados para a avaliação de distintos processos de organização, de produção de linguagens e de saberes (HOISEL, 1999, p. 43).

A partir dessas reflexões, acredito que o mundo físico, ou seja, aquilo que é perceptível ao homem através de seus sentidos, pode ser entendido como um universo vibratório, as coisas do mundo são energia que vibra. Os limiares, então, são zonas de fronteira e passagem, que marcam – sem limitar – o ponto a partir do qual a energia vibra de outra forma. Assim, vejo os efeitos de sentido e os efeitos de presença de *Fantasia leiga* como fluxos de energia que não se dicotomizam, mas que também não são sempre iguais e por isso tensionam essa obra. Tais fluxos se movimentam entre limiares e, nos movimentos, afastam-se e se aproximam, por vezes se transpassam, vibrando de formas diferentes a cada novo limiar.

### **Abertura dessa jornada perdida e concentrada**

A “Abertura” de *Fantasia* tem a função de preparar o *eu-fruidor* para a jornada de uma “tragédia”. Nesse momento, aponta-se para a passionalização da música e a prevalência de uma continuidade melódica, o que se evidencia, por exemplo, quando há afastamento dos acentos rítmicos, da percussão, e são ressaltados os instrumentos mais melódicos de cordas e de sopro. A melodia, em grande parte lenta e contínua, funciona como um ritual de preparação para que esse *eu* receptor experiencie a peça, prioritariamente, no nível psíquico e sensitivo, ao convidar-me a um estado de inação do corpo e de abertura para a percepção sensitiva de uma obra expressiva e sombria. (TATTI, 2002, p. 23).

Nesse sentido, Paul Zumthor explica a importância da preparação do corpo e da mente para a experiência artística: a natureza da recepção afeta significativamente a obra, que somente será “realizada” plenamente no ato concreto dessa experiência, quando *eu* interlocutor concretizo *Fantasia leiga* não só no nível do conteúdo, mas também através de meu corpo e de minha sensorialidade: o conjunto de disposições fisiológicas, psíquicas e do ambiente influencia a imagem que desenho do

mundo *Fantasia* durante essa recepção. Assim, como o corpo busca instintivamente uma capacidade máxima de percepção, é muito importante que *eu*, enquanto *eu* fruidor, me prepare para o tipo específico de experiência que desejo (ZUMTHOR, 2005, p. 32).

Na mesma direção, Gumbrecht explica que perceber, por meio do corpo, uma *poética* consiste numa situação que se afasta do ordinário e, portanto, para acontecer, exige uma preparação, uma disposição pessoal específica, um estado descrito como “estar perdido na intensidade concentrada”, algo como simultânea distância em relação ao mundo cotidiano (perdido) — distância de uma percepção do mundo baseada na racionalidade cartesiana — e disponibilidade “serena” para perceber essa intensidade da presença (concentrada) (GUMBRECHT, 2014, p. 133). Observando que tais reflexões estão num contexto histórico e social específico, que é o contexto do *eu* fruidor, o autor mostra que

É verdade, em princípio, que todas as nossas relações (humanas) com as coisas do mundo devem ser relações fundadas ao mesmo tempo na presença e no sentido, mas, nas atuais condições culturais, precisamos de uma estrutura específica (a saber, a situação de "insularidade" e a predisposição para a "intensidade concentrada") para a verdadeira experiência [*Erleben*] da tensão produtiva, da oscilação entre sentido e presença - em vez de ignorar o lado da presença, como parece que fazemos, de modo muito automático, nos nossos cotidianos de vidas cartesianas (GUMBRECHT, 2014, p. 136).

Benjamin também explica um estado individual a partir do qual a *experiência* se poderia tecer — um “estado de distensão” propiciado pelas atividades intimamente associadas ao ócio. De acordo com o teórico, se as “ferramentas” para constituição da *experiência* são os *saberes*, a memória e o corpo, o meio em que esta manufatura acontece é o estado de distensão psíquica do artesão (BENJAMIN, 2012, p. 39). Nas palavras do autor, “O tédio é o pássaro onírico que choca os ovos da experiência. O menor sussurro das folhagens o assusta” (BENJAMIN, 1985, p. 221). O ócio acontece quando a mente está em “distensão”, um estado delicado e fugidio em que a consciência sai da posição de “defesa” ou de “alerta”, abrindo espaço para que uma impressão consiga se desviar das defesas psíquicas cartesianas e chegar à *mémoire involontaire*, constituindo um *saber*, fio da experiência.

Como se percebe, trazendo esse estado de distensão psíquica explicado por Benjamin para o âmbito da experiência estética, ele pode dialogar com a intensidade concentrada demonstrada por Gumbrecht e exige, para acontecer, aquilo que Zumthor chama de uma “preparação do corpo e da mente” (ZUMTHOR, 2014, p. 32), um estado de concentração que não imobiliza numa consciência racional, mas traz uma serena disponibilidade para se deixar guiar pelos movimentos da experiência poética, pela oscilação entre fluxos de presença e de sentido.

Como explica Susana Kampff Lages acerca do “pássaro onírico” citado por Benjamin,

O tédio como momento simultaneamente atento e vazio é um estado afim ao que acompanha toda criação poética. Não será casual, pois, o uso por parte de Benjamin de uma imagem estranhamente poética para descrever o modo de atuação desse particular estado de espírito, em que sono e vigília se alternam e se confundem como numa das mais antigas fontes de poesia, o sonho: [...]. Nesse espaço intermediário, a história estabelece uma ligação, sempre provisória, entre seu conteúdo e sua interpretação (LAGES, 2001, p. 128).

Assim, na intensidade concentrada, a atenção divide espaço com o livre divagar da mente, de modo a se distanciar da pronta atribuição de sentidos objetivos e a se aproximar do sonho, abrindo espaço para a percepção corporal da presença. Esse estado, que está na base da experiência explicada por Benjamin, se relaciona com o da (re)criação poética, em que impressões são relacionadas de forma não linear ou lógica, brincando com a intencionalidade do discurso informativo, abrindo espaço para a imaginação sensível.

Observa-se a função da “Abertura” na presentificação de *Fantasia*, de modo a preparar esse *eu* leitor para provar essa “tragédia” com todo meu corpo, desviando minha percepção — de forma intermitente — da imediata atribuição de sentido e tocando os sons, cheiros e sabores desse mundo *Fantasia*. Se as mudanças no andamento, a exploração dos graves e a presença da orquestra e do coro são percebidos como elementos dramáticos e sombrios, meu corpo, meu organismo, meu ritmo sanguíneo e minha psique são afetados e se preparam de uma forma específica para caminhar pela *ópera*: viver na pele essa jornada oscilante entre limiares de sentido e de presença.

### **Experienciar *Fantasia leiga* para um rio seco: um movimento de transbordar**

Conforme a “visão narrativa dos cantos” (MELLO, 1981), a “Abertura” se propõe a criar musicalmente um quadro geral da fome e da seca do Nordeste brasileiro em 1890. A linguagem visual dessa “Abertura”, de acordo com o encarte do álbum, seria a pintura “Retirantes”, da série de quatro telas “Os Retirantes” (1944), de Cândido Portinari (MELLO, 1981).

A partir desse diálogo, observo a pertinência de estabelecer relações entre *Fantasia* e a tela de Portinari. Utilizando linguagens diversas, percebo aproximações nas possibilidades sensitivas imaginadas a partir das duas obras: os elementos sombrios trazidos na música pelas variações no andamento e, em especial, pelos sons graves, na pintura são retratados pelo uso de cores escuras, pelo céu negro, pelas aves no céu e ossos no chão. O contraste entre o instrumento solitário e a orquestra, juntamente com a exploração dos agudos no segundo episódio suscitam uma tensão que remete à agonia do corpo em ossos a caminhar sem destino na capa de *Fantasia*, já no quadro de Portinari a tensão sofrida dos agudos aparece no semblante e nos olhos dos personagens. A partir de 00:52, quando a música inicia um andamento mais rápido e cadenciado, na direção do ritmo, o corpo é convidado a participar da experiência, a qual se torna quase angustiante devido à oscilação entre graves e agudos acompanhando a aceleração cambiante do movimento sonoro, oscilação essa que soa como um lamento incerto de cordas frente ao drama daquele chão. Em “Retirantes”, a angústia sombria densifica-se na exposição dos ossos dos personagens vivos em contraste com os ossos caídos na terra, como sendo quase-vidas a se dissolverem no cenário inóspito e grave do silêncio. Movimentos de presença e de sentido se entrelaçam em minhas vibrações corporais.

Como se observa, a jornada dessa fruição transborda as paisagens compostas por Elomar, percorre outras poéticas, outras linguagens. Os limiares pelos quais caminho não estão restritos ao ambiente hermético de um álbum, pois minha memória coloca em relação presente e passado, individual e coletivo, tudo o que sou, lugar onde se (re)cria essa imagem de sensações. Assim, a experiência de *Fantasia* é uma jornada transtextual, um percurso oscilante entre experiências anteriores, autores, obras e linguagens diversas a se movimentarem nos fluxos de presença e de sentido desse aqui-eu-agora singular.

Dessa maneira friccionados no imaginário do *eu-fruidor*, os movimentos de *Fantasia* se misturam com a memória dos “Retirantes”. Esse diálogo não consiste em uma representação mimética e não se restringe aos efeitos de sentido que essas poéticas possam suscitar, pois *eu-fruidor* não guio essa jornada para um destino definido, um efeito de estabilidade ou verossimilhança. Caminho de forma disponível, perdido na intensidade concentrada desse momento poético, provando no corpo suas vibrações. O próprio movimento — a experiência — é meu destino.

Seja a multiplicidade de linguagens do próprio álbum ou deste em diálogo com o quadro, quero estabelecer essa relação por meio de uma ideia afim à “correspondência baudelariana” (CASA NOVA, 2008, p. 35), segundo a qual a aproximação entre as artes se baseia nas sensações por elas despertadas:

Eu ouvi dizer que a música não podia se gabar de traduzir o que quer que fosse com segurança, como faz a palavra ou a pintura. Isso é verdade em certa proporção, mas não é inteiramente verdade. Ela traduz à sua maneira e por meios que lhe são próprios. Na música como na

pintura e mesmo na palavra escrita, que é no entanto a mais positiva das artes, há sempre uma lacuna completada pela imaginação do ouvinte (BAUDELAIRE, 1931, p. 166).

Nesse sentido, posso compreender as relações ora estabelecidas entre as linguagens de *Fantasia* e “Retirantes” como uma espécie de *tradução (re)criativa*: a música pode *traduzir* “à sua maneira”; como uma linguagem pode *traduzir* outra, uma poética pode *traduzir* outra, no sentido de trazer traços que, nas suas lacunas, em contato com um ouvinte, ressoam correspondências intertextuais, ou, como prefiro, *interpoéticas*. Nessa experiência de *Fantasia leiga*, marcas que vibram em texto, voz, sons, cores e traços se encontram com a memória e a imaginação do *eu-fruidor*, momento em que ecoam outras artes: no movimento entre efeitos de presença e de sentido, (re)crio esses traços na forma de imagens sensíveis e *interpoéticas*: saboreio a jornada *Fantasia leiga*.

Caminhando então, nesse estado de distensão física e psíquica próprio da experiência, minha atenção divide espaço com o livre divagar da mente e demoro, um pouco mais do que o habitual, a atribuir sentidos aos movimentos da obra. O “pássaro onírico” de Benjamin me aproxima do sonho, perco — por um lampejo de instante — controle racional sobre a fruição e então meu corpo pode perceber a presença intermitente de uma *Fantasia*. Minha memória corporal degusta essa fruição, agrega-a à minha própria história, fundando impressões. Nesse estado onírico, próximo ao da (re)criação poética, relaciono sensações de forma não linear, costuro fragmentos e lastros de *Fantasia* e meus, atrelo outras poéticas e outras memórias, minhas memórias de outras poéticas. Jogo com a intencionalidade do discurso informativo, bagunço a previsão de um destino imóvel, desenho um mundo *Fantasia leiga* a partir das tintas de sensações, memórias e ressonâncias que transbordam a unidade desse álbum. Presentificar *Fantasia*, nesse sentido, é tanto uma forma de (re)criação poética quanto uma espécie de tradução entre linguagens e entre poéticas.

No contexto dessa reflexão, proponho uma abordagem da obra que parte de uma experiência de percepção, memória e imaginação, de um movimento entre fluxos de presença e de sentido, e que, portanto, é uma abordagem interpoética e intersemiótica. Assim o afirmo, pois a maneira como experiencio corporalmente uma arte está intimamente ligada a esses movimentos entre limiares poéticos: é nesse *eu* leitor que a experiência acontece, nesse *Dasein* no mundo, em cujo imaginário estão inscritas experiências visuais de Mallarmé e táteis dos livros-objetos de Marcel Duchamp. *Eu* experiencio a partir desse mundo que sou e desse universo artístico/histórico, cultural de que faço parte. Minha memória conduz *Fantasia* e *Fantasia* conduz minha memória a uma jornada por sabores antropofágicos modernistas e texturas de Tarsila do Amaral; viajo por cores verbocovisuais dos concretos e tessituras rítmicas das canções brasileiras. Não afirmo que *Fantasia* se aproxime, de forma objetiva, de qualquer desses contextos criativos/artísticos — simplesmente porque não é esse meu objeto no presente trabalho — mas essa percepção de *Fantasia*, neste campo dêitico particular, está inscrita em mim. Como mostra Casa Nova: “Não resta dúvida que, se o processo de produção poética mudou, a leitura também. [...] A visibilidade requerida e a sonoridade proposta ao corpo do leitor exigem outros sentidos — o do texto, por exemplo. Estendem-se as expressões da linguagem poética” (CASA NOVA, 2008, p. 84).

Acredito, assim, que as mudanças nas formas de produção artística em meu contexto estão profundamente atreladas às minhas formas de percepção, pois a percepção é também uma criação, ou (re)criação: pela movimentação dos limites entre artes — assim está tingida uma poética que imagino, que em minha pele se presentifica.

Acerca dessa mobilização de limites inscrita em *eu* fruidor e que perpassa minha jornada de *Fantasia leiga*, contextualizo-a especialmente em meados do século XIX e início do século XX, quando se intensificaram o diálogo entre as artes e a dissipação das fronteiras entre as diversas linguagens.

Observo que esse olhar acerca do entrelaçamento das artes, o qual busco trazer para a presente discussão, possui profunda relação com os rumos tomados pelo contexto histórico, cultural e social a partir do século XIX, quando se operou um movimento nas bases logocêntricas ocidentais, especialmente a partir das reflexões que propuseram a desconstrução da metafísica, conforme explica Evelina Hoisel em seu texto “A disseminação dos limiares nos discursos da contemporaneidade” (1999,

p. 42-49). Desestabilizam-se, por exemplo, os discursos lineares e totalizantes pautados na ideia de verdade científica, o que abre a possibilidade para o diálogo das diferenças, das multiplicidades. Ao mesmo tempo, as mudanças também iniciaram o desenvolvimento de uma visão descontínua da história, fissurando supostas linhas evolutivas etnocêntricas e agregando, então, as diversidades. Assim, ao aproximarem as diferenças, dentro de suas singularidades, essas reflexões contribuíram para a desierarquização das relações entre culturas, para o deslocamento de fronteiras literárias, e deram espaço para uma mobilidade entre limiares e saberes. Desse modo se disseminam as práticas poéticas, estéticas, críticas e epistemológicas que movimentam diálogos descentrados entre linguagens, textos, culturas e histórias, pois o padrão europeu já não é visto como ideal a ser seguido e, logo, “ampliaram-se as possibilidades de marcar e demarcar outros territórios” (HOISEL, 1999, p. 47).

Chego novamente à imagem dos *limiares*, presente nos interstícios de todo o trabalho. Ao traçar tal noção no estudo da Literatura Comparada, a autora explica:

O que se afirma, em primeira instância, é a ausência de modelos, de antecedentes, de limites fixamente estabelecidos. É no entrecruzamento dessas instâncias que os discursos sobre o literário se constituem, nessa passagem finissecular. Em tal contexto teórico-crítico, é ao intérprete que se concede a capacidade ou a possibilidade de desvelar limiares, retraçar territorialidades literárias e não-literárias, destecer os feixes das relações textuais ou intertextuais, instalar a margem onde o limite rasura-se, perde-se. O fora e o dentro se reescrevem e não se separam (HOISEL, 1999, p. 45).

Ou seja, a descentralidade construída a partir do deslocamento do referencial europeu permitiu a libertação dos modelos universalizantes e das totalizações. Isso trouxe a mobilidade dos limiares entre os diversos âmbitos do saber, da criação e da percepção, o que abriu ao intérprete um espaço para “desvelar limiares” e deslocá-los, agregando o dentro e o fora, marcando, desmarcando e remarcando pontos de diferença a partir de perspectivas dinâmicas e territorializadas.

Na experiência dessa jornada sensível *Fantasia leiga, eu-fruidor* desvendo e movimento os limiares por onde caminho, (re)crio a cada passo o passo seguinte, errante na intensidade concentrada de um momento poético. Vivo aquilo que Eduardo Coutinho, ao explicar a atuação do comparatista no contexto do século XX, descreve como uma “viagem de descoberta sem marcos definidos” (COUTINHO, 1996, p. 33); ou talvez algo semelhante àquilo que Casa Nova, ao comentar o processo de criação poética modernista, define como “Procurar para ver o que isso dá, simplesmente — pura experimentação.” (CASA NOVA, 2008, p. 97). Transitar entre as diferenças é, também, perder-se no descentramento do múltiplo, um caminhar cujo destino é o próprio caminho.

Portanto sou, enquanto esse *eu*, pesquisadora, fruidora e poeta ao viajar por limiares na (re)criação dessa imagem de *Fantasia* — atrelando culturas, poéticas, tradições e linguagens às minhas percepções, memórias e imaginações. E assim essa viagem balança alteridades inscritas em mim e na obra. Trata-se de um movimento que se aproxima do que Casa Nova chama de “friccionar”:

Friccionar: atrito de corpos, produzindo contatos vitais, corpos de enunciação dos textos. Operação que a partir da materialidade da língua ou do objeto remete de um signo a outro, guardando a provisoriade como premissa, e traça as redes intertextuais. Corpos em fricção, textos que se tocam, tangenciam-se, derivam, erram: outras dicções, outras teorias (CASA NOVA, 2008, p. 111).

À deriva, essa jornada interlimiares não é totalizante, não esgota as potências desdobráveis de uma poética, mas abre essa poética à diferença, à alteridade, e faz vibrarem travessias que a enriquecem e trazem novas possibilidades de percepção. Dessa maneira presentifico *Fantasia leiga* no aqui-eu-agora dessa fruição, movimento limiares e (re)desenho seus traços cambiantes a partir da linguagem, da cultura, da intersubjetividade desse mundo que sou.

## O corpo a corpo da jornada Fantasia leiga: gesto e (re)criação

Procurei explicar que, nessa (re)criação poética, *eu* fruidor posso caminhar por outras artes e linguagens a partir de traços e ressonâncias presentes na obra. Mas como, na prática, descrever essa imagem *Fantasia leiga* por meio de relações entre o *eu* fruidor e as poéticas e linguagens diferentes trazidas nos diversos suportes do álbum — imagem, som, texto, canção — observando as singularidades de cada um? A fim de refletir sobre a questão, quero me debruçar por um momento sobre a noção dessas marcas (traços e ressonâncias) que se apresentam na experiência. Para tanto, recorro à ideia de “antropologia visual” demonstrada por Casa Nova, segundo a qual as imagens de uma poética não estão desvinculadas de uma voz enunciativa: contêm lógicas internas, operações e posturas filosóficas, ideologias e visões de mundo:

Estendendo o conceito de voz ao que está grafado, todo texto (sentido semiológico) gera relações com uma vocalidade fundamental, ou seja, impressão, traço, vestígio, marca de um corpo no espaço social, histórico e cultural. Cultural aqui no sentido de lugar trabalhado, terra, morada, obra de arte, logo também texto (CASA NOVA, 2008, pp. 59-60).

Como se observa, os traços não se manifestam apenas nos efeitos de sentido da obra, mas especialmente na sua presença, nos seus traços. A imagem sensível produzida a partir de uma experiência poética é um corpo-a-corpo de impressões — aquelas sugeridas nas vibrações da obra, na forma de vestígios de um corpo enunciativo no espaço social, histórico e cultural; e aquelas produzidas nas e pelas vibrações do corpo fruidor. Casa Nova explica: “O encontro do ontem e do agora gera imagens que são a projeção das fantasias e desejos da humanidade. Um traço que é a colisão entre diferentes maneiras de assemelhar. Contato, toque do corpo na matéria, deixando rastros” (CASA NOVA, 2008, p. 98).

Tal imagem, como ressoa uma voz emissora, carrega marcas dessa voz, marcas que não aparecem no sentido informativo daquilo que se diz, mas no modo de fazer poético: esses rastros se materializam no suporte do dizer, no traço, no ritmo, na forma. Em outros termos, nessa imagem sensível está impresso um determinado processo criativo, um *gesto* e, com ele, um corpo enunciativo. Esse *gesto* não diz alguma coisa, mas simplesmente aparece:

O gesto é, ‘por estatuto’, um operador que quer produzir um efeito e ao mesmo tempo não quer; os efeitos que produz não foram obrigatoriamente desejados por ele; são efeitos, transformados, que vão e vêm provocando modificações, desvios do traço. A letra se transforma em signo visual (CASA NOVA, 2008, p. 96).

Por meio dessa discussão chego à questão proposta: descrever esse mundo *Fantasia leiga* por meio de relações interpoéticas e interlinguagens passa pelas sensações evocadas na experiência, pelo diálogo do álbum com o corpo fruidor e, logo, pelos efeitos de presença movimentados na fruição — sempre em oscilação com efeitos de sentido. Tais fluxos de presença são indissociáveis dos traços trazidos pelas vibrações da obra. Assim, essa imagem *Fantasia* pode ser observada nas marcas que ela tende a evocar — seja no som, nas cores, na poesia — postos em diálogo com ressonâncias evocadas pela memória de outras poéticas, como “Retirantes”, por exemplo. Trata-se de experimentar algo do *gesto* de *Fantasia* ao relacionar suas linguagens e memórias, sempre percebidas nesse aqui-eu-agora singular, a partir desse *eu* fruidor determinado. Ou seja, não estou a falar de “desvendar” intenções autorais ocultas e estáveis implícitas em *Fantasia*, mas de provar a poética em minha pele, de provar em minha pele sua densidade e, com ela, impressões de um corpo emissor e marcas de um *gesto* que se faz tangível na forma de sons, traços e cores. Assim, (re)criar essa jornada de sensações é também imaginar um possível caminho de criação. E digo imaginar, pois o *gesto*, em seu “não dizer”, cria uma margem de

indeterminação que será preenchida na imaginação do fruidor, sempre de modo dinâmico e provisório, afinal o olhar desse fruidor é móvel, ao passear entre limiares e agregar multiplicidades. Nas palavras de Casa Nova: “A indeterminação faz o sentido – a “função do acaso”, a “função do sujeito”, tende a indeterminá-lo, mas também a sobredeterminá-lo” (2008, p. 97).

*Fantasia leiga* é marcada pela narratividade, o que se observa no uso da primeira pessoa, nas ações, sensações e pensamentos do narrador personagem. Essa narratividade, contudo, é transpassada por fluxos descritivos, que podem ser sinalizados na exposição da paisagem e na enumeração de elementos do cenário onde a ação acontece, sempre mostrados sob a perspectiva do eu-lírico e relacionados a sensações experimentadas por ele: “Levanto meus olhos/pela terra seca/só vejo a tristeza/qui disolação/e u'a ossada branca/fulorano o chão”. Essa associação dos efeitos narrativos com os descritivos traz à experiência uma forte potência de visualidade e de movimento: uma cenografia movente.

Nesse olhar expressivo, descritivo e ao mesmo tempo móvel pode estar entoada uma voz que traz a marca de uma determinada proposta artística e ideológica, ou seja, um *étos*. Observe-se que “O *étos* estaria irremediavelmente ligado ao ato de comunicação: o leitor constrói, a partir de seu imaginário, a representação do *étos* do poeta. Fazemos, enquanto leitores, essas representações” (CASA NOVA, 2008, p. 74).

Assim, posso construir essa imagem movente de *Fantasia*, desenhada nessa experiência, como uma proposta poética que se manifesta na estética da obra: o movimento das ações e da narrativa pode ser imaginado como um traço da ideia do “percurso como signo da vida humana” (FERREIRA, 2001, p. 165), a eterna travessia que é seu próprio destino: marca e ressonância de uma voz, de uma apreensão singular do mundo, vestígio de um corpo emissor cuja representação construo no presente dessa performance, a partir desse *eu* fruidor que sou, portador de uma memória, de um corpo, de uma imaginação singulares. Essa marca se faz presente em outros trabalhos de Elomar. Acerca de “Gabriela”, Jerusa Pires Ferreira afirma que “Sorte, sina são palavras fortemente entranhadas na vida dos povos. Nesta carta catíngueira mais uma vez a estrada é o motivo central.”; no mesmo sentido, sobre “Homenagem a um menestrel”: “Comparece com força o tema da viagem e o do exílio...” (FERREIRA, 2001, p. 169).

Observo que esse *gesto* da narrativa, do movimento, que traz o traço da “vida enquanto jornada”, é demarcado por fluxos temporais: os olhos do eu lírico tocam o presente, memoram o passado, imaginam o futuro em idas e vindas irregulares. Os primeiros versos de “Incelença” expõem o que o narrador personagem vê, a paisagem onde está e as sensações que vive, ou seja, seu presente: fala em “terra seca”, “tristeza” e “ossada branca”; traz a imagem dos urubus (“passu-Rei”), do “imbuzêro”, “os bode e os carnêro” queimados pelo sol. Em seguida, no verso 19, há um corte que acontece nas correntes de *pensamento* do próprio sujeito lírico: ele já não está mais mostrando seu presente, mas cita uma profecia (“palavra vea”) que, no passado, teria previsto “um tempo só de perdedera”, teria previsto um certo futuro. Esse futuro da profecia, contudo, estaria se aproximando, e a seca do Noventinha, onde está o eu lírico (“é qui tão as era/ já muito alcançada”), seria reflexo dele. Ou seja, a profecia rememorada teria previsto um futuro que se reflete no presente do eu lírico e, portanto, seria tanto o seu presente quanto seu futuro. De acordo com a “visão narrativa dos cantos”, “O derradeiro cronista em sua carne e sua vida está comprovando a verdade antiga dessas profecias projetadas para seus dias e para dias futuros, ao afirmar que a palavra véa reza que haverá de chegá um tempo só de perdedera, qui só haverá de iscapá burro criôlo e criação qui pra cumê levanta as mão” (MELLO, 1981, p. 3). Observo, ainda, que esse corte é sublinhado na música, no verso 25, pela entrada do coro de vozes em uníssono, que traz à paisagem sonora o tom sombrio dos graves, a intensidade das múltiplas vozes, o efeito extático dos modalismos: traços poéticos se movimentam em efeitos de presença e de sentido, encontram meu imaginário, são (re)criados em imagens sensíveis que relaciono ao canto gregoriano e a uma noção de sagrado, o que ressalta a ideia da profecia. Marcas traçadas na obra se entrelaçam com as minhas próprias marcas: presencio um embate épico entre homem e natureza, sagrado e profano.

O verso 30 (“lembra qui a morte/te ispera meu irmão”) se trata da saudação de “um irmão pra ôtro irmão”, insere um discurso direto, no presente, mas que também seria uma projeção da profecia e

aconteceria numa espécie de futuro do pretérito, o tempo das possibilidades, probabilidades. Essa saudação é como uma outra voz inscrita na canção, uma voz emitida no passado da profecia mas que, no presente, ressoa na memória do eu lírico enquanto ele imagina um determinado futuro.

Já no verso 37 observo um novo movimento temporal: os pensamentos do eu-lírico se deslocam da memória da profecia e retornam para o presente, momento em que expõem uma subjetividade desse sujeito, a ideia de esperança na projeção de um futuro, por meio da imagem do “cururu-têê”, um sapo anunciador da chuva. Esse movimento é acompanhado pelo ambiente sonoro, quando a orquestra silencia e dá espaço à suavidade do voz-viola.

No verso 43, o narrador personagem volta a mostrar o cenário presente que vive, o que observo nas figuras da “tua pura e o surrão penso”, o cachorro a silenciar, os olhos d’água a secarem, os “imbuzêro” e a criação queimados pelo sol no “Ri Gavião”.

Em “Tirana” seguem as passagens oscilantes de pensamentos entre presente, passado e futuro. O eu lírico apresenta seu aqui-agora (“Veno qui aqui mais nada dá e nem premete”; “bandas do sulí vô rumanos os cumpanhêro”), evoca passados (“todos qui fôro num voltaro tão nos céus”); projeta futuros distantes (“se vemo proxo lá nos céus”; “prú vai-num-torna prá num voltá mais aqui”) e planeja futuros próximos (“inda essa noite vô arribano bêra-ri”). Nos versos 7 e 8, o vocativo introduz o discurso direto e se dirige, no tempo presente, a um interlocutor determinado: a “flicidade”. Ao mesmo tempo, conta para essa interlocutora uma memória (“te percurano padici sofreno os cão”).

A partir do verso 18, os movimentos que até então aconteciam apenas nos pensamentos do eu lírico transitam para um movimento dele pelo cenário, ação que é sempre atravessada por descrições do presente que vive e memórias dos acontecimentos que levaram a ele. Essa mudança — dos fluxos do pensamento para um deslocamento espacial — é sublinhada pela paisagem sonora da obra: em 00:02:10 o voz-viola que até então marcava as passagens cantadas passa a ser acompanhado pela orquestra que, nesse momento, explora especialmente os graves, ao mesmo tempo em que torna o andamento da música mais lento. A exploração dos graves e o andamento lento põem em relevo esse movimento difícil do eu lírico pelo cenário (“vô me arrastano”). Os demais verbos atribuídos ao personagem não suscitam movimento e, em sua maioria, não acontecem no presente, mas são impressões, lembranças do passado ou projeções do futuro, como se observa em “Veno” (ver, no sentido de perceber); “rimá” (remar, lutar, em sentido conotativo: “rimá contra o tempão de Deus”); “percurano” (procurando, também em sentido conotativo de busca pela felicidade); “levo” (no sentido de sentir); “vô arribano” (ou seja, vou subindo o rio. Trata-se de um planejamento de uma ação futura, o que se percebe pela expressão “inda essa noite”). Assim, a única ação presente realizada pelo personagem nessa canção é a de se arrastar pela terra, o que, juntamente com a parte musical, coloca em evidência esse deslocamento e a potência que sua imagem tem no Canto.

Em “Parcela”, encontro novos cortes temporais que acontecem na mente do eu lírico. A vivência do presente é marcada por uma memória que se distancia ante a assombração de um futuro que está a se aproximar. Assim, nessa jornada da vida, “prissiguino a vida”, esse “ispirito errante” topa, em cada curva, com o “Anjo da Morte” a lhe esperar. Ao mesmo tempo em que encontra cada vez mais a presença de um futuro temido, a memória do passado se abrande; já não lembra há quanto tempo abandonou “nosso lugá”.

Como o 2º Canto, o 3º também gira em torno de uma ação: a retirada. Os verbos associados ao eu lírico estão ligados a esse deslocamento, o que percebo em “cunsiguino” (prossequindo); “prissiguino” (persequindo); “vamo ritirano” (vamos retirando); “abaldonano” (abandonando). A ação presente da retirada suscita a sensação da dor e tristeza da despedida, pois é um movimento de fuga (“da cavêra ritirante”) e de abandono do lugar de memória, do passado. Trata-se de um caminho sem retorno cujo futuro é o encontro com o “Anjo da Morte”. Essa noção é ressaltada na música: os conjuntos de versos 8 a 11; 18 a 21 e 38 a 41 se repetem, neles está contido o movimento presente da retirada e a previsão do futuro “vai num torna”. No primeiro grupo (00:02:32) há uma aceleração no andamento da música (voz e viola) e a voz do cantor se desloca em direção ao grave. O segundo (00:04:02) é destacado quando o voz-viola dá lugar a um coral em uníssono associado à orquestra. A música adquire mais cadência em razão da percussão e da aceleração no seu andamento, explorando em

especial os agudos. Já na entrada do terceiro grupo (00:05:53), a orquestra e o coral, que dominavam a paisagem sonora, silenciam e colocam em evidência a volta do voz-viola inicial. Em seguida esses versos são repetidos, dessa vez associando a viola ao coro de vozes em uníssono. Assim, o 3º Canto mostra, a partir das lentes do sujeito lírico, realçadas pelas vibrações musicais da canção, um presente marcado pela instabilidade, incerteza, mobilidade, oscilação: um presente errante que é tocado por um futuro profetizado (o “vai-num-torna”) e por isso evoca a perecibilidade do humano sobre a terra, em contraste com a natureza (“té a chuva torna c’um passá dos anos”).

Como se vê, o movimento dessa narrativa não acontece por meio de uma cadência de ações do sujeito lírico, mas pelos trânsitos oscilantes entre passado, presente e futuro que, na maioria das vezes, acontecem apenas nos pensamentos desse sujeito e giram em torno de uma ação central, de um deslocamento espacial: a jornada. Esses trânsitos temporais associados ao deslocamento espacial conferem movimento à forma como *eu* leitor (re)crio esse mundo *Fantasia leiga*: a partir dos olhos desse eu lírico, olhos que traduzem percepções, memórias e imaginações. Dessa maneira, os jogos entre presente, passado e futuro expõem um *gesto* que é um deslocamento temporal e espacial oscilante e densificam o traço da *vida enquanto jornada*.

Por outro lado, a gradação de cores e o traçado curvilíneo das formas pintada na capa do álbum também evocam efeitos de movimento e as ondulações remetem também ao calor ratificado nas cores quentes. Os tons de bege do solo vão se alternando em camadas no espaço do desenho, transformam-se em tons de cinza e chegam ao preto, no relevo ao fundo. Sob a perspectiva de *eu* fruidor que olha, essas camadas de cores são como passos de um percurso, não é um percurso numa direção determinada, pois a gradação de tons não é ascendente nem descendente, mas oscilante. O destino desse caminho é o ponto mais distante com relação ao *eu* que olho: o relevo ao fundo do cenário, o preto, a ausência de cor. O caminho, portanto, é o “signo da vida humana”, não há um ponto além dele, pois seu final é a ausência, o preto. Essa noção é ressaltada pelas aves a voar sobre o solo: suas linhas curvas e a variação de seus tamanhos trazem um efeito de movimento espacial, o que colabora para uma percepção de distância do relevo ao fundo. Da mesma maneira que esse relevo, as aves são tingidas pelo silêncio do preto, como mensageiras de um porvir que é fim. Mais do que silêncio, essas aves evocam o urubu ou outra espécie de ave de rapina que representa o mau agouro, a morte. Na verdade, são a ameaça constante de um meio hostil. Identifico essas aves com a imagem do “passu-Rei” (ou seja, urubu rei), trazida no 1º Canto: “e o passu-Rei, rei do manjá/deu bença à Morte prá avisá/prus urubú de ôtros lugá/qui vince logo pru jantá” (MELLO, 1981, p. 4). Essa identificação da ideia de ausência, de silêncio, como fim é trazida no 1º Canto, versos 43 e 46: o “silêncio” da casa e do cachorro são relacionados à morte. Em outras palavras, para além da jornada ao “vai-num-torna”, só há a morte. Assim, o movimento da jornada se mostra signo da vida *Fantasia leiga*.

Observe-se, ainda, que as nuances do corpo são similares às do chão: tons de marrom, cinza e preto. O mesmo percebo com relação aos traços que compõem corpo e chão: linhas curtas, retas ou curvas, e periódicas. Essa aproximação evoca a ideia de que o movimento humano acompanha o movimento do solo, os passos do corpo seguem as camadas do solo: ideia de que essa vida em ossos caminha de forma oscilante junto com uma terra que está a morrer. Como a terra, o corpo vive enquanto jornada, pois seu destino é o silêncio.

E minha experiência de (re)criação dessa jornada *Fantasia* relaciona linguagens, percorre limiares, encontra memórias. Toco, então, o degradê de luz e sombra no céu de “Retirantes”: ele soa como um caminhar celeste entre a claridade no horizonte da pintura e a escuridão que paira sobre os personagens em ossos. Assim como o relevo ao fundo na ilustração da capa, é como se, na pintura, a ausência de cor estivesse no limite das vidas errantes, dirigindo-se a elas num movimento tanto espacial quanto temporal. Na capa de *Fantasia*, o corpo em ossos caminha, como o solo, em camadas de cores e se aproxima do relevo ao fundo — do preto, do silêncio. Na pintura de Portinari, o céu caminha em degradês de cinza, aproximando ausência de cor e figuras humanas. O movimento espacial, então, evoca um movimento temporal — em *Fantasia* e nos “Retirantes”: o presente é um andamento oscilante do homem e do cenário entre espaços de luz e sombra, o que se percebe nas camadas de cores do solo, dos corpos e do céu; e também nas ilusões de proximidade e distância espacial geradas pelas

dimensões dos desenhos. Ao mesmo tempo, esse movimento no espaço da imagem anuncia a aproximação temporal de um futuro que é o silêncio, a ausência, o que pode ser percebido nas cores do céu e do chão, nas sombras dos personagens e no relevo ao fundo. Jerusa Pires Ferreira, ao explicar a canção-carta “Um cavaleiro na tempestade”, de Elomar, propõe uma descrição dessa travessia elomariana, que põe em diálogo e em tensão luz e sombra, vida e morte, homem e natureza no movimento do viver: “É a tomada mais plena do topos da Travessia. Viagem, destino, peregrinação, caminho purificador para poder contemplar a face de Deus. Esta carta, que não é construída em dialeto catingueiro, é uma disputa de luz e trevas” (FERREIRA, 2001, p. 168).

Nessa direção, como na pintura da capa, na canção, a cada Canto, o eu lírico narra não somente o seu movimento nessa paisagem, mas também os movimentos da própria paisagem. Esse *gesto* constrói uma relação muito íntima entre o corpo caminhante e o cenário vivido por ele, o que traz às passagens narrativas fortes efeitos visuais que funcionam quase como descrições, mas descrições que suscitam movimento pois são feitas a partir de ações. Por exemplo, “Incelença pra terra que o sol matou” se apresenta como a percepção do eu lírico acerca do cenário que vê à sua frente e dos acontecimentos que levaram a ele, mas não se trata de um cenário imóvel e passivo, visto que, para expor seu presente, o sujeito lírico narra os movimentos da paisagem entrelaçados aos seus. Assim, no 1º Canto, esse personagem é sujeito de apenas duas ações: “levanto meus olhos” e “vêjo”. Os demais verbos, em sua maioria, são atribuídos aos elementos do cenário, como a ossada branca que “fulorano” no chão, o passu-Rei que pede bênção à morte, o Rei do Fogo a queimar o solo, os olhos d’água que choraram e secaram.

Desse modo, os traços da paisagem se deslocam com o corpo a caminhar, não por meio de uma descrição objetiva, mas pela narrativa desse cenário, de suas “ações”, as quais são vistas a partir da subjetividade de um narrador personagem. Essas passagens narrativas em 3ª pessoa, contidas em grande parte da narrativa em 1ª pessoa, conferem às cenas de *Fantasia* uma potência imagética que se realiza nos movimentos da paisagem, além de conferir a essa paisagem condição de agente, destituindo-lhe a passividade do cenário, que deixa de ser um pano de fundo. Por isso afirmo que as imagens poéticas apresentadas no álbum constituem fluxos de certa forma descritivos, pois embora não desejem descrições propriamente ditas, ao narrarem as dinâmicas do cenário, destinam-se a mostrar esse cenário e assim entoam espécies de pinturas que se movimentam na forma de ondas sonoras, linhas e cores. A pintura, então, se mistura com a canção, fluxos de presença e de sentido embalam corpo e memória do *eu* fruidor pelos limiares de poéticas e linguagens movimentados na canção.

Como se observa, os efeitos narrativos são vazados pela densidade de imagens dinâmicas dos elementos desenhados no cenário. Tal tendência à presentificação de uma paisagem em movimentos sonoros e coloridos chega ao ápice em “Amarração”, final da jornada *Fantasia leiga*. No último Canto do álbum não há qualquer verbo atrelado ao sujeito lírico, enquanto os “pé dos imbuzeiro”, mesmo ausentes no presente da cena, realizam uma ação, no passado: “qui florava todo ano”. O umbuzeiro compõe essa pintura na forma de uma memória e então caminha, com o personagem, em direção ao silêncio.

Durante todos os Cantos, é como se o eu lírico estivesse a existir nos movimentos do cenário, como sendo ele um traço daquela terra a caminhar. Minha memória, então, entrelaça essa experiência aos “Retirantes” de Portinari: na pintura, os traços e cores dos personagens os colocam em relação próxima com o cenário, os ossos expostos dos homens parecem dialogar com os ossos ao chão, como se fossem ambos parte da própria natureza daquela paisagem. A textura de traços que compõe a pele dos personagens, e suas cores, se aproxima daqueles que desenham o astro no céu. Além disso, a posição dos personagens no quadro suscita a impressão de que estão “posando” para a composição da imagem, mas não se trata de uma imagem daqueles indivíduos, e sim daquela paisagem, que os contém: eles estão em primeiro plano, mas não sobressaem ao cenário porque suas linhas e cores os fazem continuação daquela terra.

Assim, a jornada incessante dessa experiência *Fantasia leiga* se torna também o mergulho numa paisagem que pulsa tanto no imaginário da obra quanto no imaginário do *eu* fruidor: as linhas de *Fantasia* são tingidas pelas marcas de um *sertão*.

Nessa direção, acredito que o realce do cenário e os fluxos narrativos podem ser considerados *gestos* que traçam evocações imagéticas e dinâmicas. São como traços a vibrar nos movimentos da fruição, abrindo silêncios onde *eu* fruidor posso entoar um determinado olhar, uma imagem, um imaginário, do qual faz parte uma ideia de *sertão*, marca de um corpo enunciador que ressoa em processos de criação poética da obra, sempre entrelaçados à percepção, memória e imaginação do *eu* fruidor nesse momento de intensidade.

Acredito que a proposta estética evocada nessa experiência de *Fantasia leiga* é também realizada pela *linguagem dialetal sertaneza* utilizada nas canções, uma prosódia composta por Elomar a partir da mistura de português arcaico e modo de falar regional característico do nordeste. Observam-se expressões e construções que não são correntes no falar brasileiro metropolitano, mas que ficaram preservadas nos usos de habitantes de algumas regiões do interior do país, em especial do sertão nordestino.

Ao causar estranheza a *eu* fruidor e a conseqüente dificuldade na atribuição imediata de sentido, essa *linguagem* não será simplesmente decodificada, mas passará a compor a própria imagem construída na experiência. Não significa simplesmente utilizar a prosódia popular, em contraste com a erudita, mas sim relacionar sons, cores e imagens disponíveis a um corpo enunciador, (re)criando-os em forma de canção. Reelaborados, esses elementos trazem vestígios do mundo de onde saíram, traços que vibram na experiência poética, a qual “ressoa como se escutássemos ecos” (FERREIRA, 2001, p. 171). Assim, a prosódia *sertaneza* é atrelada à rima, a efeitos figurativos da imagem e a figuras de linguagem, os quais lhe conferem uma forte vibração poética: a função poética, no caso, esmaece a referencial, sem apagá-la.

Observo tal noção, por exemplo, no 1º Canto, ao fruir a imagem poética de “e u’a ossada branca/fulorano o chão” (versos 5 e 6); ao provar as rimas associadas a vocábulos característicos da *linguagem* regional: “silêncio”, “penso”, “menso” (nos versos 43 a 46); ao visualizar a personificação rimada dos olhos d’água: “chorô qui secô” (versos 48 e 49); ao ouvir o jogo de rimas dos versos 37 a 42, com “sê”, “bêsta”, “festa”, “fê”, “resta”, “cururu-têê”. Percebo que o ambiente sonoro da linguagem dialetal de Elomar é também repleto de semelhanças e paronomásias, como no 1º Canto, a repetição dos fonemas /s/ e /â/ em “passu-Rei, rei do manjá” e “bença à Morte prá avisá” (versos 7 e 8), ou no artifício sonoro que relaciona os versos 39 a 41, em “purriba”, “pirigrina” e “sei qui ainda”. O 2º Canto faz brincadeiras com os fonemas nasais associados aos de /r/ e /l/, junto com a aproximação de /t/ e /d/ nos versos 13 a 19. Já o 3º Canto imprime nuances dos sons consonantais /p/, /c/ e /s/ nos versos 2 a 5, além de também propor a aproximação dos fonemas de /d/ e /t/ em (“vida”, “topo”, “cada”, “corte”, “dos”, “armada”). Também visualizo os artifícios sonoros na nasalidade provocada pelos sons de /m/ e /n/ em “mana mia” e “d’imbú meu mano” (versos 3 e 4), no 5º Canto. Ao mesmo tempo, as rimas entre versos e internas seguem costurando toda a jornada *Fantasia leiga*.

Acredito que esse trabalho com a linguagem, associado às potências imagéticas trazidas pelos fluxos narrativos do cenário *Fantasia* e pelas ilustrações do álbum, são marcas de *gestos* da criação, e que podem ser explicados pela proposta de “retorno às raízes”, de valorização do imaginário associado a essa região brasileira e de criação de uma “poética do sertão”, a qual entrelaça o labor artístico/criativo a elementos desse imaginário, sempre na forma de movimentos ondulantes entre fluxos de presença e de sentido, percebidos por esse *eu-fruidor* determinado, nesse campo dêitico particular. De acordo com Jerusa Pires Ferreira, acerca de Elomar:

Para entender aquilo de que ele fala é preciso situar, entre outras noções, a desta pátria do sertão, a “nação” que se compreende, em suas características e modo de ser, geográfico e humano, para além das delimitações de estado. O sertão se estendia, a civilização do couro, das planícies e dos agrestes, a caatinga, os pastos a perder de vista, conservando práticas e linguagens que o artista se incumbiria, como Guimarães Rosa, de entender e recriar – radicalizando. Um Brasil que é ele mesmo, mas que é também um apontar para além de seus limites (FERREIRA, 2001, p. 163).

E assim essa imagem *Fantasia leiga* é desenhada e redesenhada a cada experiência, a cada presentificação, percorrendo limiares móveis e atravessando fronteiras, desvelando traços e entoando vozes de um presente que se desloca enquanto jornada. O *sertão*, nesse aqui-eu-agora, é voz que não comunica, é letra que não informa. O *sertão* é perto e longe, dentro e fora, é memória e multiplicidade. *Sertão* é mundo e é pele. Texto e intertexto. Esse *sertão* é só uma palavra, e tudo isso. É som que *eu* preencho de mim e de outros. Enfim, o *sertão* é silêncio: “O senhor sabe o que o silêncio é? É a gente mesmo, demais” (ROSA, 2006, p. 319).

## An experience of *Fantasia leiga para um rio seco*: the song of Elomar Figueira Mello

### ABSTRACT:

---

This article aims to propose a review about the album *Fantasia leiga para um rio seco*, by Elomar Figueira Mello. The study will be done through reflections about the possible dialogue that the disc can establish with a reader-listener, in the form of sensory impressions and intertextual echoes; it is all always tied to an individual and collective memory. Graphic design and its integration with the songs is considered part of the experience of the object, always observing the relations between the different languages that it consists on.

**Keywords:** *Fantasia leiga para um rio seco*. Song. Intertextuality. Experience.

### Notas explicativas

\* Mestranda e bolsista CAPES no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense.

\*\* Doutora em Letras/Estudos de Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, atualmente é Professora Adjunta de Literatura Brasileira da Universidade Federal Fluminense (UFF), docente do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura desta universidade e líder do Grupo de Pesquisa Caminhos da Literatura Brasileira.

### Referências

BAUDELAIRE, Charles. *L'art romantique*. Paris: Garnier Frères, 1931. Disponível em [http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=7298](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=7298). Acesso em: 28 dezembro 2015.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas, I. Magia e técnica. Arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In *Obras escolhidas, III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994

CASA NOVA, Vera. *Fricções: traço, olho e letra*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COUTINHO, Eduardo F. O comparativismo brasileiro dos anos 90: globalização e multiculturalismo. In: *Revista Ipotesi*, Revista de estudos literários. Juiz de Fora: UFJF, v.4, n. 1, p. 9-16.

- HOISEL, Evelina. A disseminação dos limiares nos discursos da contemporaneidade. CARVALHAL, Tania Franco (organizadora). *Culturas, contextos e discursos: limiares críticos do comparatismo*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999. p. 42-49
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.
- LAGES, Susana Kampff. O narrador e a melancolia. In *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007. P. 126-130.
- FERREIRA, J.C.P. Encontrando as cartas catigueiras. In: MATOS, Claudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (org.). *Ao encontro da palavra cantada – poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, v. 01, p. 163-173.
- MELLO, Elomar Figueira. Porteira Oficial. Disponível em <http://www.elomar.com.br/>. Acesso em 01 agosto 2014.
- \_\_\_\_\_. *Fantasia leiga para um rio seco*. Orquestração e regência: Lindenbergue Cardoso. Gravadora do Rio Gavião, 1981.
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- TATIT, L. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2002.
- WISNIK, J. M. *O som e o sentido - uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Enviado em 29 de janeiro de 2016.

Aprovado em 07 de maio de 2016.