

EXPERIÊNCIA E CORPO: A PRESENÇA EM MOVIMENTO E UMA LEITURA DE *FANTASIA LEIGA PARA UM RIO SECO*, DE ELOMAR FIGUEIRA MELLO

Ana Cristina Moreira Pessoa*

RESUMO: Busca-se fazer uma abordagem crítica do álbum *Fantasia leiga para um rio seco*, de Elomar Figueira Mello, ao mesmo tempo em que se discute questões teóricas a respeito de performance de leitura por um corpo singular e anônimo inscrito numa cultura e resistente aos holofotes do poder e da mercadoria. Desse modo promove-se um imbricamento dos campos conceitual e estético a partir desse corpo leitor que se torna ponto de partida da teoria ao atrelar a percepção sensorial da linguagem aos conceitos, a uma memória, uma tradição, uma imaginação.

Palavras-chave: Experiência. Leitura. Elomar Figueira Mello. Imagem. Imaginação política.

O som e a performance de leitura

O que é o som? Como ele é percebido por um sujeito leitor? E que relações podem ser estabelecidas entre o universo vibratório da música, cuja densidade é sempre assim tão fugaz, e aquilo que chamamos uma performance de leitura? Assim, metáfora e metonímia do mundo físico, cada onda sonora se encontra com um corpo singular transformado em sujeito, o qual (re)compõe o texto e (re)compõe a si próprio através da interpretação do movimento, na polissemia de suas inúmeras possibilidades.

A relação entre sujeito e sentido, então, quando estamos diante desse universo vibratório que é a música, torna-se nebulosa, marcada por uma percepção lacunar, provisória, que tem algo de inconsciente e de memória, que abarca o lapso, o esquecimento e a imprevisão, componentes fundamentais das práticas conceituais estabelecidas em relação com o campo estético, em especial com a linguagem da música.

Entre os objetos físicos, o som é o que mais se presta à criação de metafísicas. 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. [a música] oferece o modelo de um universo concebido como pura energia, cuja densidade é dada pela interpretação do movimento. (WISNIK, 1989, pp. 28-29)

O texto de José Miguel Wisnik contido no livro *O som e o sentido* (1989) traz uma discussão pulsante quando pensamos nas inúmeras possibilidades trazidas por tais relações entre as práticas conceituais e o campo estético. Podemos começar a esboçá-las olhando para o caminho percorrido pela filosofia do pensamento e do conhecimento em busca de entender os papéis de sujeito e de objeto numa performance de leitura, lugares estes sempre dinâmicos e intercambiáveis que podem indicar certas maneiras pelas quais o ser humano, em uma dada

* Doutoranda em Literatura e Cultura na Universidade Federal da Bahia. Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura. Salvador. Bolsista FAPESB pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da UFBA/BA. Atuação na Linha de pesquisa Estudos de Teorias e Representações Literárias e Culturais. No mestrado, bolsista da CAPES pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense/RJ - subárea Literatura Brasileira e Teorias da Literatura. Publicação no v. 20, n. 1 (2016) da *Ipotesi*, com o texto *Uma experiência de Fantasia leiga para um rio seco: a canção de Elomar Figueira Mello*. E-mail: ana.cristinampessoa@gmail.com

sociedade, vê e escreve a si mesmo relativamente ao mundo que o rodeia. Nesse sentido, o estudo do som e de suas vibrações num corpo leitor, bem como o estudo de um corpo imaginativo em contato com as ondas sonoras da linguagem musical, é interessante no sentido de propor uma performance leitora como ponto de partida da teoria e do conhecimento. Como resultado, temos uma forma de saber que utiliza a imaginação, memória e o corpo para resistir e deslocar os lugares de poder e os holofotes da mercadoria.

Hans Ulrich Gumbrecht (2010) explica que, no decorrer da Idade Média ocidental, até meados do século XVIII, o homem se percebia como sendo parte do mundo, ambos resultantes de uma criação divina, o que se modificou a partir do Renascimento e com o início do período moderno na cultura ocidental, quando ele começou a se entender externo a esse mundo. Tais mudanças na configuração da autorreferência, ou seja, na maneira como o homem se percebe diante daquilo que o rodeia, estão profundamente ligadas à forma como ele observa: excêntrico ao mundo, só pode enxergá-lo de fora, e o faz a partir de suas faculdades cognitivas, pois agora um abismo separa sujeito observador do objeto observado. Gumbrecht mostra ainda que a figura “moderna” da autorreferência humana é uma entidade intelectual e incorpórea, puramente espiritual e fundamentalmente separada do mundo material que observa. (GUMBRECHT, 2010, p. 46).

A partir dessa separação, o ser humano passou a ser entendido através da oposição espírito-matéria — uma mente abstrata externa ao mundo e um corpo material pertencente às coisas do mundo. As demais coisas *corpóreas*, assim como o corpo, começaram a ser vistas como superfícies materiais que carregariam um espírito e seriam “naturalmente” diferentes dele. A noção de *observar*, então, ficou restrita a interpretar o sentido: o sujeito, uma entidade incorpórea externa ao mundo, observa o objeto, uma coisa do mundo — quer ir além da superfície material dessa coisa e identificar nela um sentido mais profundo. Percebemos, assim, a dicotomização da relação entre sujeito e objeto, material e espiritual (GUMBRECHT, 2010, p. 48).

Essa maneira de olhar para o mundo é criticada por Gumbrecht (2010) porque se propõe a decifrar sentidos dos objetos observados desconsiderando neles tudo que é tangível e material, negligenciando, por conseguinte, a corporeidade do próprio sujeito observador. “[...] uma trajetória filosófica milenar na qual o paradigma sujeito/objeto – ou seja, a configuração conceitual da contínua divergência entre a existência humana e o mundo como esfera puramente material – conduziria a cultura ocidental a um estado extremo de alienação do mundo.” (GUMBRECHT, 2010, p. 91)

Com o fim do século XVIII e o movimento de ressignificação da ideia de *representação*, a visão metafísica do mundo começa a ser relativizada. Assim, afastando-se da ideia de um observador transcendental, passou-se a aceitar que não é possível uma estabilidade do objeto observado nem tampouco uma representação unívoca, mas sim a multiplicidade de representações possíveis, cada qual de acordo com um ângulo de observação e, nesse ângulo, as singularidades de cada corpo que observa e se observa: “Ao mesmo tempo, o observador de segunda ordem redescobria o corpo humano, mais especificamente os sentidos humanos, como parte integral de qualquer observação de mundo.” (GUMBRECHT, 2010, p. 62).

Por outro lado, como explica Gumbrecht (2010), na última década do século XIX começou a ser institucionalizada nos meios acadêmicos, inicialmente na Universidade de Berlim, a materialização da visão paradoxista e da suposta incompatibilidade epistemológica entre percepção (observação do mundo pelos sentidos) e experiência (observação do mundo por meio de conceitos). O autor refere-se ao momento do isolamento institucional das “ciências do espírito”, um grupo de disciplinas que se concentrou na interpretação e na

hermenêutica: “O preço que as Humanidades tiveram que pagar por esse passo foi evidente: a perda de todas as referências do mundo que não fossem cartesianas nem estivessem fundadas na experiência.”

O percurso entre a institucionalização do Campo Hermenêutico e o início de sua crise permite começar a explicar a carga histórica e teórica trazida pela noção de “observação”, quando falamos a respeito das relações entre as práticas conceituais e o campo estético: como tais práticas crítico-teóricas estão lidando com as obras? Em que dimensão as estão lendo? Aqui, a consideração das materialidades e de seus efeitos diretamente no corpo de um leitor, ouvinte ou espectador, não se dicotomiza com a dimensão da interpretação e da produção de sentido, já que a linguagem é trabalhada, na arte, justamente num jogo entre corpo e imagem: afastar-se da metafísica não significa o abandono da significação, mas “Seria o mesmo que tentar desenvolver conceitos que nos permitiriam, nas Humanidades, nos relacionar 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).

Para promover uma imagem crítica a partir de *Fantasia leiga para um rio seco*, de Elomar Figueira Mello, é fundamental a disposição para se afastar — tanto quanto possível — de uma separação dicotômica entre sentido e materialidade, assim como se desviar — tanto quanto se consiga — da oposição sujeito-objeto. Assim poderemos, talvez, traduzir fluxos que *Fantasia leiga*, enquanto forma poética, tensiona no contato com o leitor, ao ser percebida na tensão sempre dinâmica e provisória entre percepção corporal e cognitiva, efeitos de presença e efeitos de sentido.

No entanto, partir das teorias selecionadas e conseguir associá-las a um instrumental analítico não é fácil; como também não é encontrar caminhos de acesso crítico à obra sem tomar como dicotômicas as tensões entre sujeito e objeto, ou efeitos de presença e efeitos de sentido, ou entrar em outras oposições igualmente cartesianas como forma e conteúdo, corpo e mente, sensorialidade e cognição, tradição e contemporaneidade, popular e erudito. Por esse motivo, com vistas a nos distanciarmos do pensamento dicotômico, recorreremos à imagem dos fluxos de energia a se movimentarem entre limiares, noção esta colhida do segmento de Miguel Wisnik (1989) com que se iniciou esse texto e também no âmbito da Literatura Comparada. Evelina Hoisel, ao explicar o trânsito entre saberes e linguagens, reflete essa noção:

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 lingüísticas 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).

Já na epígrafe, Wisnik mostra o mundo físico como um “universo vibratório onde, a cada novo limiar a energia se mostra de uma outra forma.” (WISNIK, 1989, p. 29). A partir do autor, podemos imaginar o mundo físico, ou seja, aquilo que é perceptível ao homem através de seus sentidos, 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, os efeitos de sentido e os efeitos de presença de *Fantasia leiga* são percebidos como fluxos de energia que não se

dicotomizam, mas que também não são a mesma coisa e por isso se tensionam no momento da leitura. 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. Recorro mais uma vez à passagem de Wisnik: “Música oferece o modelo de um universo concebido como pura energia, cuja densidade é dada pela interpretação do movimento.” (WISNIK, 1989, p. 29).

Sob essa perspectiva, o universo observado é concebido como pura energia, sendo energia tratada aqui como vibração — movimento — uma forma híbrida de espírito e matéria, instável e não dicotômica. A música — modelo desse universo — é uma coisa que vibra no mundo e, portanto, se movimenta. A densidade dessa energia, ou seja, o que a torna perceptível à sensorialidade de um homem, é a interpretação do movimento, o que podemos, talvez, chamar de tradução do movimento. A ideia de densidade, com base em Wisnik, não se correlaciona apenas à presença, mas à oscilação entre efeitos de presença e de sentido, uma vez que “densidade” traz a ideia de perceptibilidade por alguém, e não de alguma propriedade orgânica ou natural. Além disso, de acordo com as explicações de Gumbrecht, a percepção da presença está sempre rodeada de efeitos de sentido.

Ao explicar a “produção de presença”, Gumbrecht confere à expressão uma referência espacial: o “presente” está à nossa frente, perceptível por nossos corpos; “produção” significa “trazer para diante” ou “empurrar para frente” e, portanto, “produção de presença” traria simultaneamente as ideias de tangibilidade que surgem com as materialidades e o movimento contínuo. (GUMBRECHT, 2010, pp. 38-39). Nesse sentido, essa presença não pode nunca passar a fazer parte de uma situação permanente, tendo em vista que está sempre se deslocando. Assim, a noção que Gumbrecht apresenta como “presença” é diferente da ideia de “presença real” da teologia da Idade Média, já que não é estável, mas dinâmica, pois oscila num eterno balanço de “trazer para diante” e desaparecer. (GUMBRECHT, 2010, p. 82). Sob essa perspectiva, um espectador se relaciona com a arte por meio da percepção do movimento produzido nesse ato da leitura: um movimento entre limiares nos entrecruzamentos de efeitos de presença e de sentido, do qual emerge a potência de comparar realidades geográficas, culturais e linguísticas diversas.

Nessa direção, se voltamos o olhar para a figura desse espectador, vemos que ele realiza a ação de lidar com a dimensão estética e ao mesmo tempo (re)desenha essa dimensão a partir de sua própria singularidade, considerando que um texto só existe, enquanto arte, na medida em que há um leitor, ao qual se abre um campo de iniciativa interpretativa, como explica Paul Zumthor em *Performance, recepção e leitura* (2007, p. 26). De acordo com o teórico, “Não há ‘verdade’, é preciso repeti-lo ainda, vitalmente legítima, que não seja o particular. Porque só com ele o contato é possível.” (ZUMTHOR, 2014, p. 63).

Discutindo o lugar do leitor na literatura, o teórico afirma que “As visadas teóricas, em sua diversidade, fazem sempre muito desigualmente justiça à sua [do leitor] existência concreta, à espessura das determinações particulares que lhe fundam a personalidade.” (ZUMTHOR, 2007, p. 25). Isso se dá em razão da própria história dos estudos literários: a análise semiótica do ato de comunicação e a teoria da recepção foram os movimentos que iniciaram o interesse crítico em relação ao leitor, considerando-o, então, como um destinatário abstrato. E tais métodos, embora fundamentais no sentido de expandir a face dialógica da linguagem, dicotomizam as noções de espírito e matéria ao pressuporem a existência de um leitor abstrato e transcendental — ideal ou médio — para chegarem a conclusões unívocas acerca de um texto, retirando do momento de experiência estética tudo aquilo que diz respeito ao leitor enquanto corpo e memória singulares, aquilo que talvez possamos explicar como

“[...] uma estatura, um peso, uma constelação original de traços físicos e psíquicos” (ZUMTHOR, 2007, p. 27).

Desse modo, seguindo Zumthor, opto por uma troca de perspectivas, ou seja, por um caminho mais indutivo do que dedutivo, em que a situação particularizada serve de base para formulações mais abstratas e gerais. Começo, então, por pesquisar empiricamente a percepção da obra a partir de um ser humano real: *eu*. E utilizo esse *eu* conferindo ao termo o mesmo sentido figurativo com que Zumthor o utilizou: “O eu só importa pelo que ele denota: a saber, que o encontro da obra e de seu leitor é por natureza estritamente individual, mesmo se houver uma pluralidade de leitores no espaço e no tempo.” (ZUMTHOR, 2014, p. 27). Ou seja, esse *eu* leitor não deve ser definido pelas noções de “sujeito” e “subjetividade” trazidas pela epistemologia do paradigma sujeito-objeto, pois não é um observador transcendental e incorpóreo. Colho de Gumbrecht o conceito heideggeriano de *Dasein* para demonstrá-lo, termo que se refere ao *ser-no-mundo*, isto é, à existência humana que está em contato com o mundo, um contato que é, ao mesmo tempo, funcional e espacial. (GUMBRECHT, 2010, p. 97).

Esse olhar para a linguagem como dois tempos entrelaçados — o tempo da obra e o tempo da leitura — causa profundo impacto na maneira como entendemos o movimento entre limiares de memórias, textos e contextos, efeitos de presença e de sentido em *Fantasia leiga*. Como *corpos-no-mundo*, o leitor e o texto não se opõem, bem como não são abstrações incorpóreas, nem tampouco duplicidades dicotômicas de matéria e espírito. A descrição de Zumthor para a noção de “corpo” pode delinear algo de um *eu*-leitor que se relaciona com a linguagem por meio de trocas e compartilhamentos, nos quais sujeito e objeto tornam-se uma experiência que é corpo e é sentido, som, sensorialidade, memória e imaginação:

Ele [corpo] que vibra em mim, uma presença que chega à opressão. O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à imagem de meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para melhor e para pior. Conjunto de tecidos e de órgãos, suporte da vida psíquica, sofrendo também as pressões do social, do institucional, do jurídico, os quais, sem dúvida, pervertem nele seu impulso primeiro (ZUMTHOR, 2014, p. 27).

Sob esse ponto de vista, esse leitor singular pode ser visto como uma unidade múltipla psico-fisiológica e social, a se relacionar com o mundo e com o mundo do texto, e vibrar como eles. Assim, a leitura, seja ela de uma imagem sonora, visual, ou de um texto, é uma relação entre as vibrações de uma coisa do mundo — a obra — e as vibrações de um ser-no-mundo — o *eu* que a percebe. Tal relação produzirá movimento: efeitos de presença e efeitos de sentido vibrarão no contato com um corpo. Esse movimento é aquilo que o *eu* leitor percebe da obra, sua densidade.

Assim, quando trazemos o espectador como uma unidade-multiplicidade psico-fisiológica, já sempre em relação com as coisas do mundo, estamos dando relevo ao fato de que ele não se dividirá segundo a lógica binária matéria-espírito e, portanto, também não dividirá a obra com que se relaciona na forma dicotômica de sentido-materialidade, e não o fará porque, sendo ele um *ser-no-mundo*, apenas conseguirá enxergar a linguagem a partir da simultaneidade e da tensão dos efeitos de presença e de sentido movimentados na relação que estabelece com ela, incluindo nesses movimentos tudo o que de uno e de múltiplo vibra no volume visto e no volume vidente.

Para Gumbrecht, essa simultaneidade de efeitos de sentido e de efeitos de presença deve ser vivida como uma tensão, uma oscilação.

É essencial o argumento de que, nessa constelação específica, o sentido não ignorará, não fará desaparecer os efeitos de presença, e a presença física – não ignorada – das coisas (de um texto, uma voz, uma tela com cores, um drama interpretado por um grupo de teatro), em última análise, não reprimirá a dimensão de sentido (GUMBRECHT, 2010, p. 137).

Como se trata de um álbum musical, começarei por discutir algumas propriedades sonoras, naquilo em que se relacionam com as noções expostas anteriormente. Nessa direção, torno ao fragmento que abre o capítulo: “Entre os objetos físicos, o som é o que mais se presta à criação de metafísicas. Mas, se é um modelo sobre o qual se criam metafísicas, não deixa de ser metáfora e metonímia do mundo físico, enquanto universo vibratório [...]” (WISNIK, 1989, p. 29). Ou seja, o som é apresentado como metáfora e metonímia do mundo físico, enquanto universo vibratório, e ao mesmo tempo é apresentado como um objeto físico. De forma semelhante, a “produção de presença” delimitada por Gumbrecht remete simultaneamente às ideias de tangibilidade e de movimento permanente: segundo o autor, o efeito de tangibilidade está sujeito, no espaço, a movimentos de aproximação e distanciamento, intensificação e abrandamento. (2010, pp. 38-39).

É justamente porque a onda sonora vibra — se movimenta — que podemos entender que ela produz presença no contato com um leitor, é perceptível aos sentidos e por isso é uma coisa no mundo, metáfora e metonímia das demais coisas do mundo. Além disso, sua “densidade é dada pela interpretação do movimento”, ou seja, pela oscilação entre presença e sentido, pois, sendo o som um objeto físico, uma coisa no mundo, movimenta também fluxos de sentido, o que pode implicar que, como as coisas no mundo e dependendo do ângulo de olhar, presta-se à criação de metafísicas. Ou seja, o som movimenta efeitos de presença e efeitos de sentido ao se relacionar com um observador.

Miguel Wisnik, em *O som e o sentido* (1989), explica que som é onda, uma vibração transmitida na atmosfera que ocorre no tempo, dentro de uma periodicidade, de uma frequência. Assim, cada onda sonora se produz de um movimento de impulsões e repousos, movimento este que passa através da matéria do ar, modificando-a e imprimindo nela, de forma fugaz, seu desenho. (WISNIK, 1989, pp. 17-18). De acordo com a perspectiva apresentada pelo teórico, a onda sonora é percebida pelo receptor a partir de quatro parâmetros fundamentais: duração, altura, intensidade e timbre. A duração diz respeito ao ritmo, ao pulso, ao tempo de vibração do som. Altura vai do grave ao agudo de acordo com a velocidade da frequência, da vibração da onda. Equivale às diferentes notas que a tradição ocidental nomeia, na escala heptatônica, de dó, ré, mi, fá, sol, lá, si. Intensidade é o grau de volume sonoro, a energia, a intensidade vibratória que se imprime a cada onda. Por último, o timbre é a identidade do som, a chamada “cor do som”, é aquilo que nos permite identificar a origem dele, as diferenças, por exemplo, entre uma mesma música tocada por diferentes instrumentos. Note-se que tais parâmetros dos sons são modos de uma mesma coisa: vibrações que se movimentam no ar, desenhando nele traços únicos, oscilantes e transitórios. (WISNIK, 1989, p. 26). A onda sonora vibra — se movimenta — e podemos dizer que ela produz presença a partir desses movimentos, quando eles entram em contato com um leitor-ouvinte e se tornam perceptíveis aos sentidos. Por esse motivo, as diferenças entre os sons são percebidas em razão dos diferentes movimentos — vibrações — das ondas e, portanto, os efeitos de presença percebidos em uma fruição acontecerão de acordo com os movimentos específicos realizados pelas ondas que formam determinado som.

Note-se que a percepção desse movimento é permeada por um corpo que também vibra. Nessa direção, Wisnik mostra a relação do corpo com as ondas sonoras: ele explica que, como o som, os corpos humanos vibram, razão pela qual podemos fazer uma relação

entre escalas sonoras e escalas corporais com as quais medimos o tempo. Essa é a razão pela qual utilizamos a “metáfora corporal” e dizemos, por exemplo, que a onda sonora se propaga seguindo o princípio da pulsação. No corpo humano, as vibrações também acontecem em diferentes faixas de onda — os ritmos somáticos e os psíquicos — o que pode ser transportado para o plano da música: as faixas de onda sonora são percebidas pelo receptor na forma de durações rítmicas e alturas melódico-harmônicas. (WISNIK, 1989, pp. 19-20)

Dessa maneira, de acordo com Wisnik, o complexo corpo/mente é um medidor frequencial e nossa relação com as ondas sonoras e a música dialoga com nossos padrões de pulsação somáticos e psíquicos, a partir dos quais percebemos e interpretamos o tempo e o som. Ou seja, a percepção do som é influenciada pelos pulsos corporais e psíquicos de cada receptor. (WISNIK, 1989, pp. 19-20). Essa relação pode ser ainda mais íntima: como explicado acima, o movimento das ondas passa através da matéria do ar, modificando-a e imprimindo nela, de forma fugaz, seu desenho. Então, esse movimento do som pode modificar — sempre de forma fugaz — não só a matéria do ar, mas também os próprios pulsos corporais do receptor. Seguindo esse raciocínio, na fruição, as vibrações da onda sonora imprimem seu desenho no corpo do leitor-ouvinte; as vibrações do corpo ouvinte imprimem seu desenho na onda sonora e os efeitos de presença acontecem nessa relação entre movimentos, entre presenças. Consequentemente, o corpo humano terá influência determinante nas movimentações dos efeitos de presença e de sentido durante a fruição de uma música.

Analisemos um exemplo prático dessa influência: Wisnik explica que, se as durações rítmicas são tocadas por um instrumento capaz de acelerar muito sua frequência, a partir de um certo limiar, o ouvido humano deixa de percebê-las separadamente, captando apenas um contínuo: o ritmo, então, transita para a sensação de permanência do som melódico, que poderá se apresentar em diferentes frequências (dó, ré, mi, fá...). O parâmetro de escuta, que antes percebia a duração (ritmo), passa a ouvir altura (frequência). (WISNIK, 1989, p. 20). Um detalhe significativo para este trabalho, pois demonstra a importância de se considerar o receptor no estudo da obra. Explico melhor: os “parâmetros” não se limitam a ser uma propriedade exclusiva do som, mas são parâmetros de escuta, pois incluem a percepção e o corpo de um receptor. No exemplo dado, a partir de certo limiar vibratório das ondas, o corpo humano impõe uma outra forma de escuta: a sensação do ritmo se transforma em sensação de altura. Assim podemos concluir que é na relação de um leitor-ouvinte com uma linguagem que o efeito de presença se movimenta e, com ele o efeito de sentido.

Percebemos a profunda influência que os pulsos corporais do leitor possuem sobre a relação que ele constrói com a música que lhe chega e a profunda influência que a música que lhe chega possui sobre seus pulsos corporais. Conforme afirma Wisnik, “O som é um objeto subjetivo, que está dentro e fora, não pode ser tocado diretamente, mas nos toca com uma enorme precisão.” (1989, p. 28). A sensação do tempo, a partir da qual o som é percebido, se dá na forma de um diálogo entre a vibração de cada corpo (físico/psíquico) e a vibração das ondas sonoras. A recepção de uma música pode ser vista, assim, como uma relação íntima de movimentos: ondas sonoras vibram e se propagam, desenhando seus contornos temporários no ar por onde caminham. Encontram-se com um corpo que também vibra. Da mesma forma que modificam a matéria do ar, essas ondas modificam, de forma fugaz, a matéria do corpo, sendo também modificadas por esse corpo. Trata-se de pulsações em trânsito, transpassando-se e tecendo a experiência musical: “Sons são emissões pulsantes, que são por sua vez interpretadas segundo os pulsos corporais, somáticos e psíquicos. As músicas se fazem nesse ligamento em que diferentes frequências se combinam e se interpretam porque se interpenetram.” (WISNIK, 1989, p. 20)

Considerarmos, então, essa analogia entre os movimentos realizados na escuta do som e os movimentos realizados em uma leitura, partindo das discussões de Wisnik, de que o som é “metáfora e metonímia do mundo físico, enquanto universo vibratório” (WISNIK, 1989, p. 29).

Ao discutir a noção de *performance*, Zumthor (2014) argumenta que a leitura pode ser entendida como momento de absorção e criação simultâneas, um processo de trocas dinâmicas a partir das quais a performance leitora acontece. O autor acrescenta que nesse processo de trocas é preciso considerar o conjunto de percepções sensoriais de um indivíduo concreto e contextualizado. Dessa maneira, leitura não significa apenas transmissão de informações, mas consiste em sofrer uma transformação e, de acordo com o teórico, essa transformação passará necessariamente pelo conjunto da sensorialidade do homem, manifestando uma vibração fisiológica. Nesse sentido, compreensão seria

surpreender-se, na ação das próprias vísceras, dos ritmos sanguíneos, com o que em nós o contato poético coloca em balanço [...] Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos. Essa percepção, ela está lá. Não se acrescenta, ela está. É a partir daí, graças a ela que, esclarecido ou instilado por qualquer reflexo semântico do texto, aproprio-me dele, interpretando-o, ao meu modo; é a partir dela que, este texto, eu o reconstruo, como o meu lugar de um dia (ZUMTHOR, 2014, p. 55).

Nessa mesma direção, se a percepção do som acontece no diálogo entre a vibração de cada corpo (físico/psíquico) e a vibração das ondas sonoras, podemos trazer essa imagem para as reflexões sobre a leitura: o movimento do texto imprime seu desenho no corpo do receptor — uma absorção? — modificando, de forma fugaz, seus pulsos corporais. Como Zumthor demonstrou, ler consiste em sofrer uma transformação nas próprias vibrações sensoriais. (ZUMTHOR, 2014, p. 54) Ao mesmo tempo, há a profunda influência que os pulsos corporais do leitor possuem na fruição do texto — uma criação?

O corpo humano terá assim influência determinante nas movimentações dos efeitos de presença durante a fruição de uma música e de uma leitura e, conseqüentemente, também sobre os efeitos de sentido, considerando que os dois oscilam e se transpassam na fruição. A partir da percepção, o leitor se apropria do texto e o reconstrói, transformando-o em seu “lugar de um dia”. (ZUMTHOR, 2014, p. 55). De acordo com essa perspectiva, assim como na música, a fruição de um texto também pode ser vista como uma troca íntima de movimentos: durante a leitura, o texto vibra e se propaga, encontra um corpo que também vibra. Modifica — de forma fugaz — as vibrações desse corpo, sendo também modificado por elas. Como a escuta, a leitura também pode ser entendida por meio da imagem das pulsações em trânsito. De acordo com Zumthor, “O texto vibra; o leitor o estabiliza, integrando-o àquilo que é ele próprio. Então é ele que vibra, de corpo e alma.” (ZUMTHOR, 2014, p. 54)

Quanto à analogia feita entre os movimentos de escuta e leitura no escopo desse texto, ela pode ser estendida também para outras formas de experiência de linguagens da arte, todas aglomeradas aqui pelo termo *leitura*. E se nos referimos especificamente às linguagens trabalhadas como arte, o fazemos, pois, embora qualquer contato do homem com as coisas do mundo movimente fluxos de presença e fluxos de sentido, somente em algumas situações específicas a simultaneidade deles será mais fortemente percebida, já que normalmente o sentido dominará a percepção da linguagem utilizada apenas como *meio de comunicação*. Isso se dá em razão dos caminhos realizados pelo pensamento ocidental: a tradição hermenêutica fez do ocidente uma cultura do sentido na qual sujeito e objeto se relacionam

majoritariamente por meio do pensamento lógicocartesiano. Por esse motivo, no cotidiano, nossa cultura costuma deixar de lado a percepção do mundo por meio do corpo, pois racionaliza as experiências antes mesmo de as poder vivenciar em suas vibrações de presença. Portanto, quando se fala em escuta e em leitura, também colocamos em jogo a noção definida por Zumthor como performance: “A noção de performance (quando os elementos se cristalizam em torno da lembrança de uma presença) perde toda pertinência desde que a façamos abarcar outra coisa que não o comprometimento empírico, agora e neste momento, da integridade de um ser particular numa situação dada.” (ZUMTHOR, 2014, p. 41)

Tal noção de performance traz o diálogo dinâmico em que arte e leitor — ambos emissores e receptores, sujeitos ativos e pacientes — produzem um momento privilegiado específico. Nesse sentido, as reflexões relacionadas à leitura e à escuta são também aplicáveis a outras formas de percepção do poético.

Necessário, ainda, delimitar a noção aqui trazida como se referindo ao *poético*. Para tanto, o fragmento da epígrafe e a metáfora do som: “Música oferece o modelo de um universo concebido como pura energia, cuja densidade é dada pela interpretação do movimento.” (WISNIK, 1989, p. 29). Partindo dessas ideias, podemos imaginar que a *densidade* (ou os efeitos de presença e de sentido) da música pressupõe um ato de interpretação do movimento, a partir do qual ela se torna perceptível como “música” por um corpo ouvinte. Tal movimento é produzido durante o próprio ato de perceber e se trata, então, de uma atividade de percepção-produção de energia cinética. É nessa atividade dinâmica entre a obra e o ouvinte que um conjunto qualquer de sons, ordenado de determinada forma, será percebido enquanto aquilo que nossa cultura denomina “música”.

Ao expandir o raciocínio para o âmbito do poético, podemos dizer que a densidade de uma linguagem acontece na percepção-produção do movimento, ou seja, na leitura; e portanto essa atividade leitora será determinante para que uma linguagem, ordenada de determinada forma, seja percebida enquanto poética por um corpo leitor-ouvinte. Zumthor mostra que, se nenhuma percepção impele o leitor a reconstruir o texto, há um obstáculo que impede o contato das presenças, podendo-se dizer, assim, que o texto não é poético (2014, p. 55). A partir dessa afirmação, dois pontos importantes podem ser trazidos: primeiro, o contato das presenças acontece na relação entre ler e reescrever o texto, ou seja, na leitura. Em outras palavras: o contato das presenças acontece na percepção-produção do movimento. Segundo, a poeticidade, para Zumthor, é determinada pela relação das presenças. Ou seja, a poeticidade acontece na percepção-produção de movimento. Nesse sentido, não se pode falar, em termos universais, de uma forma poética, mas sim de textos percebidos como poéticos: “Com efeito, pode-se dizer que um discurso se torna de fato realidade poética (literária) na e pela leitura que é praticada por tal indivíduo.” (2014, p. 28).

Nesse sentido, consideremos a participação do corpo nas movimentações dos fluxos de presença e de sentido de um texto — na fruição — momento em que acontece o poético. Nas relações ordinárias, as vibrações de presença são, via de regra, esquecidas e o corpo torna-se anestesiado pela atribuição imediata de sentido que o homem ocidental confere a tudo que o rodeia. Se esse esquecimento domina as relações cotidianas, ele também existe, em certo grau, na relação entre uma linguagem poética e um leitor, pois este continuará sendo, no contexto aqui determinado, um indivíduo de uma cultura em que o sentido torna-se, em geral, ponto de partida para o olhar em direção a si, à linguagem e ao mundo.

Consequentemente, o que diferencia uma experiência cotidiana de uma poética, aqui, é o tempo e a intensidade da percepção dos efeitos de presença: Gumbrecht descreve a experiência estética como um momento de intensidade no qual sentimos “um nível particularmente elevado no funcionamento de nossas faculdades gerais, cognitivas,

emocionais e talvez físicas.” (GUMBRECHT, 2014, p. 127). Ou seja, nesse contexto histórico-cultural, os movimentos da presença não podem ser percebidos senão como vibrações fugazes, mas na experiência do poético eles terão uma duração — momento — e uma intensidade tais que permitem ao leitor ao menos percebê-los e, assim, partir não só das faculdades cognitivas, mas também da sensibilidade do próprio corpo para se relacionar com a obra e, com ela, construir o acontecimento do poético como um balanço entre os sentidos do corpo e os sentidos do texto.

Se relacionarmos essa discussão ao estudo do som, temos que Wisnik não mostra a onda sonora como um sinal estável, mas intermitente e, também, recorrente nos seus movimentos espirais, sempre avançando e retornando por períodos, repetindo certos padrões de tempo (1989, p. 17). Por esse motivo, a relação do receptor com o som não será nunca estável: as ondas desaparecem assim que se formam e o som ouvido se apaga num instante. Como as ondas sonoras, Gumbrecht mostra que a presença é “[...] efêmera e instável na medida em que oscila num eterno movimento de ‘trazer para diante’ e apagar a si mesma.” (2010, p. 82). Assim, essa presença evanescente avança e retorna por períodos, não porque algo mude no “objeto” em si, mas o percebemos de outra forma. Dessa maneira, fugazes, as ondas sonoras desenham seus contornos temporários na matéria do ar por onde caminham e nas vibrações do corpo com que se relacionam, sendo também (re)desenhadas por esse corpo.

Podemos considerar, assim, que a configuração do momento poético tem como matéria-prima fundamental a movimentação dos efeitos de presença gerados por um corpo em contato com uma linguagem — eles trazem ao momento a intensidade característica do poético. Serão, contudo, percebidos na forma de lampejos oscilantes que se apagam da mesma forma que surgem:

Para nós, os fenômenos de presença surgem sempre como “efeitos de presença” porque estão necessariamente rodeados de, embrulhados em, e talvez até mediados por nuvens e almofadas de sentido. É muito difícil não “ler”, não tentar atribuir sentido àquele relâmpago ou àquele brilho ofuscante do Sol da Califórnia (GUMBRECHT, 2014, p. 135).

Assim, a presença não pode se tornar estável, pois cada percepção é imediatamente associada a uma racionalização, a qual diminui o tempo e a intensidade da experiência: o *eu* que ouve e lê não tem o costume de perceber o mundo a partir de seu corpo. Quando expressa “ser capaz de ouvir na pele os tons do oboé”, Gumbrecht (2014, p. 126) refere-se à percepção intermitente da presença, a qual gera os movimentos incessantes entre os limiares de sentido e de presença numa experiência poética. Conforme observa Wisnik, “Não há som sem pausa. O som é presença e ausência, e estará, por menos que isso pareça, permeado de silêncio.” (1989, p. 18)

Como dito, tal oscilação acontecerá em todas as experiências, mas nas relações cotidianas, as vibrações de presença permanecem, em geral, despercebidas. Por esse motivo, Gumbrecht aponta o entrelaçamento intermitente dos fluxos de presença e sentido como o traço específico que diferencia o sistema da arte — o poético: afinal, a experiência poética implica justamente perceber essa tensão, com a qual a própria linguagem da arte joga (2014, p. 136). Na mesma direção, Zumthor aponta:

Se admitirmos que há, grosso modo, duas espécies de práticas discursivas, uma que chamaremos, para simplificar, de “poética”, e uma outra, a diferença entre elas consiste em que o poético tem de profundo, fundamental necessidade, para ser percebido em sua qualidade e para gerar seus efeitos, da presença ativa de um corpo: de um sujeito em sua plenitude psicofisiológica particular, sua maneira própria de

existir no espaço e no tempo e que ouve, vê, respira, abre-se aos perfumes, ao tato das coisas. (ZUMTHOR, 2014, p. 38).

Sob esse ponto de vista, a dimensão física do mundo e sua percepção por meio do corpo — uma plenitude psicofisiológica particular — ou, o trânsito entre efeitos de presença e de sentido, são determinantes para o acontecimento do poético. A experiência da arte faz vibrarem lampejos de presença intensos o bastante para se desviarem, por instantes, da dimensão do sentido. Assim, conduzem o leitor a recordar, sempre na forma de um lampejo, as dimensões espacial e física das coisas, evitando que esqueça seu corpo ao perceber a linguagem e devolvendo a ele uma sensação fugaz de fazer parte do mundo. Gumbrecht descreve essa sensação produzida na experiência estética como uma impressão de “estar em sintonia com as coisas do mundo”, e explica que esta noção de sintonia é a sensação efêmera de se relacionar com o mundo através da dimensão física. (2010, p. 147)

Wisnik mostra ainda que: “A música traduz para nossa escala sensorial, através das vibrações perceptíveis e organizáveis das camadas de ar, e contando com a ilusão do ouvido, mensagens sutis sobre a intimidade anímica da matéria.” (1989, p. 29). O teórico explica que essa “intimidade anímica” seria a “estrutura oculta da matéria no que ela tem de animado” (1989, p. 29). Em outro momento, afirma: “A estrutura subatômica da matéria também pode fazer com que esta seja concebida como uma enorme e poderosa densificação do movimento.” (WISNIK, 1989, p. 29). Em diferentes palavras, podemos dizer que a música traduz o movimento da matéria — a onda sonora — tornando-o reconhecível à sensorialidade e à cognição do homem, ou seja, coloca o leitor-ouvinte em contato com a dimensão física da onda sonora: o movimento; contato este que se dá por meio do corpo e também da mente, já que a densidade da onda sonora acontece a partir da interpretação do movimento. Ou seja, estendendo-se a noção de música: a arte traduz vibrações da matéria em linguagem, produzindo efeitos de presença e de sentido no diálogo com a sensorialidade e a cognição de um leitor-ouvinte, o que coloca esse leitor em relação íntima com a densidade do mundo e de seu próprio corpo. Essa percepção pode suscitar a sensação descrita por Gumbrecht como “estar em sintonia com as coisas do mundo”.

Essa sintonia desfaz-se como a onda sonora, pois a experiência oscila entre o corpo e a linguagem, os limiares de presença e sentido, suplementares e instáveis nas suas movimentações: essa tensão dinâmica consiste no momento poético. Zumthor descreve tal sensação nascida no diálogo poético como *prazer*, e explica: “Por isso, porque ela é um confronto pessoal, a leitura é diálogo. A ‘compreensão’ que ela opera é fundamentalmente dialógica: meu corpo reage à materialidade do objeto, minha voz se mistura, virtualmente à sua. Daí o ‘prazer do texto’.” (2014, p. 63).

Retomo a figura do observador *eu*. Recorro mais uma vez a Zumthor, “Assim percebida a performance não é uma soma de propriedades de que se poderia fazer o inventário e dar a fórmula geral. Ela só pode ser apreendida por intermédio de suas manifestações específicas. Ela partilha nisso com a poesia (e sem dúvida a poética) um traço definidor fundamental. (2014, p. 45)

Assim, esses momentos poéticos não podem ser teorizados a tal ponto que se encontre alguma propriedade comum a todos, pois cada um abrangerá uma infinidade de traços específicos, sejam eles relativos ao leitor, à obra ou às configurações no entorno dessa relação. Vejo as questões teóricas discutidas como importantes, primeiro por explicarem a perspectiva específica do *eu* leitor que escreve, e depois importantes no sentido de serem pontos de partida para principiar a reflexão acerca de um possível momento de intensidade entre esse *eu* e *Fantasia leiga*.

A leitura a que me propus busca o acontecimento de uma performance, ou seja, um momento específico, um presente concreto em que sujeito e objeto se entrelaçam. Início pelo 1º Canto: a primeira coisa que busco nessa fruição de *Fantasia leiga* é a percepção de meu próprio corpo, pois é a partir dele que a dimensão tangível da obra se dá a ver, quando então oscilam presença e sentido e um momento de intensidade é possível. Como afirma Zumthor, “[...] a performance não apenas se liga ao corpo mas, por ele, ao espaço.” (2014, p. 42). É então, a partir de minha percepção de tempo, de meus medidores frequenciais, encontro as vibrações sonoras, traduzindo seus movimentos por meio do ouvido e transformando-as em música, uma música que somente existirá por instantes, nesse aqui-agora específico em que a experiencio. No princípio dessa música, identifico o som como originado de cordas – e já estou atribuindo sentido a ele. E seus efeitos de presença por instantes recebem os contornos de meus ritmos somáticos e psíquicos, e minhas pulsações por instantes são coloridas pela energia vibratória de suas ondas. Fluxos de sentido e presença transitam no tempo, na intensidade de um momento, o momento em que *eu* – unidade psicofisiológica particular – ouço a canção. Um violão solitário harpeja em intervalos de 5ª e repousa na tônica. Jogo simples da tonalidade que chega aos sentidos como um caminho linear conduzindo som e corpo à distensão. A delicadeza e agilidade das cordas, que vibravam leves no corpo, são invadidas por uma multiplicidade solene: uma orquestra toca em uníssono timbres de violinos, violoncelos, flautas e um piano de cauda. Tendendo à modalidade, a orquestra contrasta com o movimento progressivo do violão. Agora, o corpo não vibra no percurso da distensão, mas se desloca em espiral pelos fluxos quase hipnóticos do som modal. E repousa na tônica inicial. Em 00:54, um corte desvia e movimenta os fluxos de presença e sentido que se tensionam: a orquestra se recolhe e toda sua solenidade é transformada em tênue linha harmônica, que dá base para um solo de flauta expressar a linha melódica. O corte desvia a fruição pois, quando a mudança nas vibrações da música entra em contato com a sensorialidade, modifica e instabiliza as próprias vibrações corporais. Instabiliza também relações de sentido que eu já iniciava: confunde a consciência racional e dá espaço à percepção do corpo. Como afirma Gumbrecht, a oscilação entre efeitos de presença e sentido não traz estabilidade à experiência poética, visto que, de certo modo, afasta o leitor de seu mundo cotidiano, ou melhor, afasta-o da forma de percepção cotidiana e racional. Ao viver a tensão presença/sentido, esse leitor percebe o mundo de outra maneira, que não a ordinária. “Ao contrário, podemos dizer que a tensão/oscilação entre efeitos de presença e efeitos de sentido dota o objeto de experiência estética de um componente provocador de instabilidade e desassossego.” (GUMBRECHT, 2014, p. 137).

Em 2:32 a orquestra se cala e o ambiente sonoro é invadido por um silêncio sombrio: cordas em pizzicato¹⁶ marcam compassos e o solo da flauta traça uma melodia arrastada. Fluxos de sentido são transpassados por lampejos da presença sonora de um mundo tangível e irreal. Ondas de som vibram a experiência e limiares de imagens a atravessam: os movimentos da música conduzem a imaginação. Em 3:06 a flauta segue sozinha o caminho melódico, até a entrada do violão, que passa a traçar a base harmônica para o sopro. O momento de intensidade é invadido pelos tons de bege e marrom do cenário inóspito e árido pintado na capa de *Fantasia*. As tonalidades do marrom preenchem também um corpo em ossos a caminhar, um corpo que quase se confunde com o próprio cenário, não só pela cor, mas também pelos traços que o compõem: os desenhos das costelas do homem são quase continuações das camadas daquele chão. E os movimentos arrastados da flauta caminham no ambiente bege e árido do silêncio, seguindo um caminho de alturas que passeia pela modalidade, um movimento de vai-vém que lembra o traçado periódico das costelas e do

chão. A partir de 3:25, flauta e orquestra se alternam no desenho da linha melódica. As oscilações de vai-vém pelas alturas dialogam com os pulsos do leitor, movimentando-os.

A música foge de nossa apreensão cognitiva ao se encaminhar para a modalidade, mas a cada momento repousa na tonalidade inicial. E o diálogo entre flauta e orquestra novamente leva a associações com a capa do álbum: a suavidade solitária e aguda do sopro fica evidenciada quando seguida pela força da orquestra. Os tons áridos e suaves do corpo solitário e do solo contrastam com a força vermelha do sol, cujos raios derramam no cenário tanto a quentura viva do vermelho quanto a frieza mortífera do bege. Algo do vermelho solar é visível no marrom do corpo caminhante, assim como algo das linhas curvas que saem do sol é também percebido naquele corpo: vibrações de vida? A voz de Elomar aparece de forma suave e lenta, acompanhada apenas do violão solitário, que desenha a linha harmônica para a melodia cantada. Ouvimos uma intensidade delicada, de tal forma que a voz soa como mais um contraste com relação à energia múltipla da orquestra.

Na suavidade arrastada desse voz-violão, surgem as associações entre os movimentos instrumentais da abertura, a capa do álbum e a entrada do canto: cordas e cores emitem vibrações de um cenário árido e silencioso por onde caminha um corpo — uma voz — quase a se confundir com o bege desse chão. A prosódia entoada impacta a fruição, dimensões cognitiva e sensitiva se misturam ao perceber uma linguagem múltipla que caminha entre limiares: música e texto, som e sentido, português arcaico, brasileiro regional, dialeto sertanês, tonalidade, modalidade. Corpo e pensamento se misturam e relacionam imaginações, tradições e contextos histórico-culturais misturados em cores e sons. O cenário inóspito da capa e o corpo caminhante se entrelaçam com um coro instrumental sombrio e uma voz suave a cantar num dialeto que soa estranho a esse leitor urbano e contemporâneo. Vibram oscilações de presença e sentido. Vislumbres de imagens acompanham pequenos lampejos de percepção do mundo físico: o cenário áspero é desenhado por cores, sons e memórias. Seus contornos são um movimento tangível e ao mesmo tempo imaginário. Esse cenário — *fantasia* — se torna realidade densa no aqui-agora da experiência:

É por isso que o texto poético significa o mundo. É pelo corpo que o sentido é aí percebido. O mundo tal como existe fora de mim não é em si mesmo intocável, ele é, sempre, de maneira primordial, da ordem do sensível: do visível, do audível, do tangível. O mundo que me significa o texto poético é necessariamente dessa ordem; ele é muito mais do que objeto de um discurso informativo. O texto desperta em mim essa consciência confusa de estar no mundo, consciência confusa, anterior a meus afetos, a meus julgamentos, e que é como uma impureza sobrecarregando o pensamento puro...que, em nossa condição humana, se impõe a um corpo (se assim se pode dizer!) (ZUMTHOR, 2014, pp. 75-76).

A essa realidade *Fantasia leiga*, contudo, não se pode agarrar, pois ela desenha seus contornos no ar por onde caminha e em seguida desfaz-se como surge, afastada, talvez, por um “pensamento puro” que se impõe ao corpo em nossa condição humana, ou melhor, na condição humana desse leitor histórica e culturalmente específico. Segue-se uma exploração significativa dos agudos na voz do cantor, o que traz à experiência tensão, a ser percebida e absorvida pelo receptor: a vibração mais veloz na frequência das cordas vocais entra em contato com a frequência do ouvido que observa. Nesse contato, as vibrações se relacionam, transformando-se reciprocamente. Os agudos são rápidos, aparecem na forma de lapsos de energia tensitiva e se distendem em seguida, soam como sopros fugazes de vermelho vivo entoados pelo corpo bege que se desfaz no solo. E o leitor não mais está assistindo a *Fantasia* como se esta estivesse emoldurada num quadro: já não é espectador. Tangíveis aquele cenário e aqueles ossos caminhantes, percebe no corpo o calor quase violento do vermelho, a aspereza

do beje, a maciez do voz-violão, a potência monumental da orquestra. Sensação efêmera de fazer parte da dimensão física da vida, nas palavras de Gumbrecht: “[...] a autorreferência de fazermos parte do mundo das coisas [...]” (GUMBRECHT, 2014, p. 146).

A partir de 5:21, o conjunto da voz com violão recebe o acompanhamento de um coro de vozes em uníssono, que provocam a impressão de mais um contraste entre suavidade e gravidade. Aqui, contudo, esse contraste acontece num movimento ascendente, pois a intensidade do coro e da voz crescem no correr do tempo, caminhando também em direção ao agudo. Além disso, a entoação se desloca nos compassos, não mais coincidindo nos tempos fortes. O coro, em uníssono, surge sublinhando o canto, como um elemento invisível e imponente que até então habitava em silêncio as vibrações da música.

Na experiência de *Fantasia*, o mundo que aparece à sensorialidade se movimenta no tempo e no espaço de um corpo que é seu presente: o presente de um mundo árido e beje castigado pelo vermelho quente do sol e pela imponência da orquestra. Um mundo de traços confusos: sol, solo e corpo tomam forma por um tracejado ondulatório que lembra os movimentos do som modal, por onde passeia a obra. É um mundo tonal, medieval, arcaico e regional. Um mundo de outro tempo que nunca existiu senão no momento dessa leitura. Desse mundo, descubro um coro de vozes sem qualquer uso prático. Não lhe atribuo um sentido. Imagino, então, como teria me relacionado com ele — intelectualmente e a partir de meu corpo — no mundo de *Fantasia*. E então me encontro com esse coro, toco, ouço, vejo. E já faço parte desse mundo imaginário e denso colorido numa experiência poética. A racionalidade cotidiana se granula por um instante, abre-se a possibilidade de uma forma diversa de percepção. Como afirma Zumthor “[...] em uma semântica que abarca o mundo (é eminentemente o caso da semântica poética), o corpo é ao mesmo tempo o ponto de partida, o ponto de origem e o referente do discurso. O corpo dá a medida e as dimensões do mundo[...]” (2014, p. 75).

Em 5:35, o coro cessa e a voz retorna à suavidade inicial, mas permanece nesse movimento de idas e vindas em direção ao agudo. Observa-se que os agudos nem sempre acompanham o movimento da música, que segue, em especial, compassos de 4/4. Contudo, alguns dos agudos mais intensos da voz coincidem com os tempos fortes, como, por exemplo, em 5:43, quando se profere “o sol da má sorte”, alongando a duração e direcionando ao agudo a sílaba /sor/. Nesse momento, a explosão de energia conferida à tônica — energia que acontece na frequência, na intensidade e na duração da voz — tensiona a fruição: é como se essa voz lutasse para se liberar dos limites traçados pelo compasso. Essa voz emite um tom passageiro de vermelho vivo, e então continua a vibrar em idas e vindas na direção do agudo, num balanço que lembra a gradação de cores no corpo e no sol da capa: do mais grave ao mais agudo, do agudo ao grave: tons de branco, areia, beje e marrom do homem; passagens do beje para amarelo, laranja, vermelho e vermelho vivo do sol. O som vibra em direção à tensão do agudo, como as cores vibram para a tensão do vermelho. E assim permanecem num movimento oscilante, idas e vindas intermitentes entre extremos de energia e extremos de inércia: vida e morte?

Aqui, nesse *sertão profundo* escrito por Elomar em linguagem de acordes, pesquisar a obra somente pode acontecer por meio de uma metodologia que considere o corpo pesquisador como elemento fundamental de pesquisa, direcionando-se o olhar para o texto musical e para o texto corporal simultaneamente, de modo que o campo estético encontre na teoria um espaço para se movimentar com certa liberdade, e a teoria, então, possa fluir em maneira de saber e de poesia.

A imaginação política e a performance de um pirilampo no sertão

E então nesse movimento de busca pelo acontecimento do poético nas relações entre a linguagem e o corpo, vemos brilharem tantos corpos quantos pudermos enumerar nessa “poética do sertão” de Elomar, que atrela tradições culturais distintas e a cultura do povo de um lugar: a arte pequenina que jorra dos minúsculos detalhes da vida cotidiana de uma realidade sócio-cultural, os conflitos humanos, cores e histórias que estão na boca do povo, em suas tradições e credences, em vozes e jeitos de falar, os chãos bem vivos e pisantes em terra seca, portanto dinâmicos, oscilantes, incompletos, sempre rasurados de tensões. Homem em toda a riqueza de sua multiplicidade, com suas diversas auroras, formas de expressão, paixões e dialetos, sendas e jargões.

A própria relação de *Fantasia* com a ópera nos diz algo desse solo sertanejo inscrito no álbum com jeito de gente, de povo, de linguagem:

A ópera nasceu embalada no berço da canção popular e, embora tenha atingido o status de nobreza, é naquela “prima pobre” que vai buscar seus mais valiosos empréstimos. Acreditamos que quando um artista se volta para a tarefa hercúlea de compor uma ópera nacional, ele está instaurando uma hierofania em que, por um lado, se resgatam a Antiguidade Clássica e a Renascença e, por outro, se recupera a universalidade da cantiga popular. (SIMÕES, 2006, p. 45).

E é de pirilampos que a obra fala — essa obra ela mesma pirilampo — pequena *lucciola* anônima no meio de outras muitas pequenas cuja existência me parece sempre assim tão mais instigante que a grande cintilância das estrelas hollywoodianas.

Ao trazer a simbologia das *luciolle*, faço referência ao texto de Georges Didi-Huberman, *Sobrevivência dos Vaga-lumes* (2014), no qual o teórico cita uma pequena história na “grande história”, momento bem humano e bem potente que aconteceu longe dos refletores do poder, na singularidade anônima e despreziosa do jovem Pasolini durante o contexto da Europa fascista. Assim, movimentando teoria a partir da narrativa desse episódio na juventude do cineasta, Didi-Huberman inicia uma discussão sobre a sobrevivência dessas histórias de pequenas “auroras”, de memórias e de pessoas que, como todas as outras, são feitas de desejos e interrogações, e que por isso mesmo resistem ao poder instituído, ao reino da glória ou do pessimismo espetacularizados, através de pequenos gestos de potência, de afeto: “[...] momentos de exceção em que os seres humanos se tornam vaga-lumes — seres luminescentes, dançantes, erráticos, intocáveis e resistentes enquanto tais — sob nosso olhar maravilhado.” (2014, p. 23)

Assim, na Itália dos anos 40, enquanto os projetores da propaganda divinizavam o ditador fascista com uma capa de esplendor luminoso, as minúsculas resistências tornavam-se fugidias tais quais vaga-lumes errantes, discretos e, ainda, emitindo seus sinais (2014, p. 17). Trata-se, de acordo com Didi-Huberman, da sobrevivência de uma intensidade poderosa que “pisca” como alternativa aos “tempos muito sombrios ou muito iluminados do fascismo triunfante” (2014, p. 20). Alegria que é exceção, fugaz e delicada luz a irradiar uma fagulha de afeto e resistir, na errância da noite, ao glorioso fascismo oficialmente instaurado: “Clarão errático, certamente, mas clarão vivo, chama de desejo e de poesia encarnada.” (2014, p. 22).

E, se no fascismo institucional Italiano os holofotes deram destaque à figura do ditador, na sociedade contemporânea eles seguem iluminando aquilo que diz respeito ao poder instituído, ao *status* dominante, à sociedade do espetáculo — corpos modelados para serem vendidos como produtos de consumo, estereótipos de cultura e de desejo, “esse poder superexposto do vazio e da indiferença transformados em mercadoria.”, tão diferentes dos

discretos vaga-lumes (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 31). Desse modo, hoje, ainda, aquelas mesmas luminescências precisam continuar resistindo à apropriação pelos holofotes, pelo sistema, pela mercadoria.

Mas “[...] a que parte da realidade — o contrário de um todo — a *imagem* dos vaga-lumes pode hoje se dirigir?” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 43). Enfim, onde estão acontecendo as pequenas histórias dentro da grande “História”? Talvez na forma de um momento de intensidade entre um leitor e um texto — pequenas luminescências a brilharem aqui e acolá pela paisagem de uma ópera, de um teatro, de um chão.

Talvez essa seja a sobrevivência, na forma de memória, de pequenas “auroras” do sertão, feitas de linguagens e imagens, desejos e interrogações, os quais já significam uma resistência ao reino da glória simplesmente por sobreviverem e subirem ao palco com suas tantas territorialidades tão singulares, tornando-se vaga-lumes errantes, escrevedores de poesia a partir das pequenices da vida cotidiana. Esses pirilampos, sertanejos, precisam resistir aos estereótipos moldados para transformar toda a complexa multiplicidade do timbre local povoado de histórias de personagens e tradições num pacote homogêneo de mercadorias rentáveis e de fácil consumo. Nesse sentido, mantêm-se movimentando incansavelmente nas memórias responsáveis por sua aparição de uma forma um pouco mais independente, pouco mais fugaz que a grande *luce* dos refletores e da media. Seguem dinâmicos, intermitentes, arcaicos e atuais, trazidos de um passado mítico nas vozes de uma tradição para o presente de cada ouvinte no presente de cada leitura.

Soares, no livro “O reino encantado de um (in)certo sertão visto do alto de uma catingueira. Uma abordagem discursiva da obra de Elomar Figueira Mello” (2015), explica:

Elomar evoca em sua obra essa “Tradição” como forma de resistência ao Nordeste pós-moderno, não só linguisticamente, mas também na escolha de melodias que aludem a cantos medievais e gregorianos. Além de se referir [...] a uma “tradição catingueira”, usa linguajar típico da oralidade mesclado de termos do Português arcaico, difíceis de serem identificados quando não grafados (u’á, nũa etc.) [...] (2015, p. 62).

Tal *imagem* da memória diferencia-se em sua intermitência, em seu desenho lacunar, dos discursos coesos relacionados aos holofotes das grandes *stars*, objetos de consumo que não se podem mover, pois sua intensidade depende dessa grande *luce* da mercadoria que os ilumina quando neles há interesse de lucro ou poder. De outro modo, a linguagem trabalhada enquanto trânsito entre fluxos de presença e de sentido não se paralisa sob os holofotes, mas se move para territórios marginais nos quais possa dialogar com as tantas memórias que lhe constituem, com o imaginário e a imaginação de um povo, de uma cultura, a dizer de uma história que é *outra* história, diferente daquela que se volta às luzes do poder constituído.

Nesse sentido, Didi-Huberman explica o funcionamento de uma imaginação política, pois traz em si a memória dos povos atrelada ao seu contemporâneo:

Se a imaginação — esse mecanismo produtor de imagens para o pensamento — nos mostra o modo pelo qual o Outrora encontra, aí, o nosso Agora para se liberarem constelações ricas de Futuro, então podemos compreender a que ponto esse encontro dos tempos é decisivo, essa colisão de um presente ativo com seu passado reminescente (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 61).

De acordo com o autor, quando a arte é construída nessa colisão de um Outrora com um Agora, o passado repercute no presente e produz um “pequeno lampejo e constelação de vaga-lumes” (2014, p. 64), o que ele associa, ainda, à noção benjaminiana de *imagem*

dialética. Porque a “conjunção do arcaico e do contemporâneo” é algo intrínseco à *imagem* da arte — *imagem dialética* e anacrônica da arte.

Podemos imaginar que o trabalho de Elomar acontece nesse fluxo tenso, intenso, entre diferentes “aquis” e “agoras”, lá e mais adiante, ontem, amanhã. E é somente em tal mistura de tempos e espaços que podemos começar a imaginar quando é que aconteceu esse tempo do *sertão profundo*. O pesquisador Ribeiro acredita que os trabalhos de Elomar trazem dois diferentes sertões, os quais coexistem no espaço da imaginação, sendo o *sertão oficial* atrelado aos contextos geográficos e políticos e o *sertão profundo* um espaço transcendente e onírico. No texto *A obra de Elomar Figueira Mello: contexto e estilo além do popular e do erudito* (2014), o pesquisador afirma que “Através da ideia de ‘sertão profundo’ Elomar dimensiona sua estética na atemporalidade, onde convivem elementos da cultura clássica e da cultura nordestina [...]” (p. 191). Nesse sentido, entrelaçam-se as duas noções de “sertão” para ganhar existência uma *imagem*, lugar no qual é possível acontecer o encontro entre tantos tempos e espaços diferentes:

Esses elementos – heranças modinholundunheiras, danças estrangeiras e nacionais, o hinário cristão, a herança ibérica nas cadências, escalas e toques, a cantoria nordestina e a música urbana de uma época pré-manipulada pela marqueteria encontram no estilo de Elomar o campo de diálogo com o paradigma sinfônico europeu e principalmente com a ópera europeia e o canto lírico (RIBEIRO, 2014, p. 192).

E estas diversidades trazidas nas danças, músicas, costumes e dialetos, antes de divididas entre sonho e realidade, dão forma a uma *imagem de sertão* geográfica e também onírica, intensamente enraizada numa conjuntura político-social e ao mesmo tempo fantástica, transcendente, tanto divina quanto assombrosa. Nas palavras do pesquisador, “A ‘forma’ em Elomar se distingue pela rica e imaginativa conjunção entre o conteúdo literário e os recursos miméticos de seu ideário musical: o domínio da melodia e harmonia, da prosódia dialetal e dos gêneros roçalianos, urbanos e eruditos.” (RIBEIRO, 2014, p. 191). Portanto, a “forma” é trabalhada para que o conteúdo não seja trazido isoladamente, apenas no sentido de representar alguma *realidade*, mas que se desenhe a partir de recursos formais e miméticos de diferentes tradições, constituindo assim uma cena musical múltipla que coloca os “dois sertões” em conversa dialética. Desse modo, a realidade social bem como a realidade formal do sertão, com suas danças, melodias e harmonias, prosódias e ritmos, (des)concretizam-se ao serem atreladas ao *sertão profundo*. Conjuntamente, o “sertão profundo” se (des)transcendentaliza ao ser musicalizado com tantos traços presentes na musicalidade popular regional. Esta *imagem de sertão* acontece, assim, num movimento difuso de atravessamentos de diferentes tempos, espaços e tradições, sejam eles sonhados, vistos ou vislumbrados no chão ou na imaginação, sempre atrelados a uma estética, a uma vivência, e (re)significados nesse lugar da *imagem*, com som, cor e sentido.

Ainda de acordo com Ribeiro, na trajetória musical de Elomar há uma relação íntima entre “[...] processos composicionais e vivenciais, atribuindo uma profunda dimensão de significado social ao seu universo estético.” (2014, p. 191). No mesmo sentido, Simone Guerreiro (2007) mostra que a “geografia inventada” de Elomar diz respeito ao escavamento cultural, histórico e linguístico que o compositor faz do “Estado do Sertão”, espaço que existe em algum interstício entre realidade concreta e imaginário, abrangendo o semi-árido do país: região sudoeste da Bahia, norte de Minas Gerais e a faixa interiorana de todos os estados do Nordeste. A pesquisadora também explica a noção de “resistência” que perpassa o trabalho do compositor, o qual afirma uma identidade “sertaneja” ligada à cultura arcaica ibérica e

medieval, problematizando, assim, os traços culturais configuradores dos estereótipos do baiano: “O artista constrói uma geografia distinta, particular, inventada e, simultaneamente, encantada, onde abriga a cultura do sertão não representada pela baianidade oficial.” (GUERREIRO, 2007, p. 214).

Ora, temos que tal degradê de espaços imaginados por Elomar não diz respeito apenas a uma estética particular a agregar essa bela multiplicidade de formas e desenhar um qualquer “sertão”. Ele também guarda uma dimensão ética de “resistência” a um discurso dominante, trazendo para essa “*imagem de sertão*” uma potência *vaga-lume* que brilha intermitente em sobrevivência face aos grandes refletores de uma cultura de mercadoria

Dessa maneira, é no trabalho de tensionar o dialeto sertanês com formas linguísticas, musicais e dramáticas — matérias tanto arcaicas quanto modernas — que encontramos esse trânsito entre diferentes tempos e espaços. E aqui, nesse encontro, reconheço “a necessidade de montagens temporais para toda reflexão consequente sobre o contemporâneo” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 71). Assim, os gestos populares da cultura *sertaneza*, atrelados ao espaço imaginativo do “Era uma vez...” trazem não apenas a beleza estética da ópera elomariana, mas ainda um campo de reflexão ética no que diz respeito à sobrevivência das pequenas *luciolle* em meio a uma sociedade repleta de grandes *stars*. Trata-se da ética “do rosto humano ‘qualquer’”, com atenção às suas singularidades de rosto único, anônimo, intermitente, repleto de todas as intensidades atreladas a cada pequena unicidade que constitui toda a complexa multiplicidade cultural dos povos.

Fantasia leiga traz consigo, desse modo, a arte do cantador e toda sua dimensão de resistência, de “marginalização”, com linguagens do povo retrabalhadas em canções e memória oral, com gestos retrabalhados em versos, rostos refeitos em melodias, canções e histórias a serem contadas e recontadas na intermitência de uma memória que é, ainda, alegoria para toda história da humanidade, sempre escrita nesses embates entre palavras-vaga-lume e as ferozes palavras-projetor: “Saber-vaga-lume. Saber clandestino, hieroglífico, das realidades constantemente submetidas à censura.” (DIDI-HUBERMAN, p. 136).

De que forma, no contexto dessas reflexões, pensar os discursos e as práticas acadêmicas senão como uma leitura sempre cambiante entre um texto, um corpo, uma memória e uma imaginação, numa busca transtextual e interlinguagens que aproxime sempre e a cada vez o campo conceitual do campo estético?

Nessa busca, perceber o texto com o corpo significa provar um amálgama de cores e sonoridades produzidas pela gente de um lugar, pela memória, pela imaginação, pelas histórias que, em Elomar, são traduzidas em acordes e desenham essa outra história dentro da Grande História, a história do retirante, o imaginário de sertão, o *sertão profundo*.

EXPERIENCE AND BODY: THE PRESENCE IN MOVEMENT AND A READING OF *FANTASIA LEIGA PARA UM RIO SECO*, BY ELOMAR FIGUEIRA MELLO

ABSTRACT: This work seeks to take a critical approach to the album *Fantasia leiga para um rio seco*, by Elomar Figueira Mello. At the same time, we want to discuss theoretical issues regarding reading performance by a singular and anonymous body inscribed in a culture and resistant to the spotlight of the power and commodity. In this way, an overlapping of the conceptual and aesthetic fields is promoted from this reading body that becomes the starting point of the theory by linking the sensorial perception of language to the concepts, to a memory, a tradition, an imagination.

Keywords: Experience. Reading. Elomar Figueira Mello. Image. Political imagination.

Referências

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 2. ed. São Paulo: 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

GUERREIRO, Simone. *Tramas do sagrado: a poética do sertão de Elomar*. Salvador: Vento Leste, 2007.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-Rio, 2010.

HOISEL, Evelina. A disseminação dos limiões nos discursos da contemporaneidade. In: _____. *Culturas, contextos e discursos: limiões críticos do comparatismo*. Organização Tania Carvalhal. Porto Alegre: Universidade/UFRGS, 1999. p. 42-49 .

MELLO, Elomar Figueira. *Auto da Catingueira*. Vitória da Conquista: Gravadora Rio do Gavião, 1983. 1 LP com encarte, escrito e sonoro (60 min).

RIBEIRO, E. de C. *Os gêneros do discurso na obra operística de Elomar Figueira Mello: uma abordagem bakhtiniana*. Belo Horizonte: UFMG, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/AAGS-8N6LJ5>. Acesso em: 17 ago. 2020.

RIBEIRO, E. de C. A obra de Elomar Figueira Mello: contexto e estilo além do popular e do erudito. *PER MUSI – Revista Acadêmica de Música*, UFMG, Belo Horizonte, n.29, p. 185-194, jan. - jul, 2014. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992014000100019. Acesso em: 19 ago. 2020.

SANTIAGO, Silviano. *35 Ensaio de Silviano Santiago*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. p. 23-37.

SIMÕES, Darcília (org.); KAROL, Luiz & SALOMÃO, Any Cristina. *Língua e estilo de Elomar*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.

SOARES, Morgana Maria Pessôa. *O reino encantado de um (in)certo sertão visto do alto de uma catingueira: uma abordagem discursiva da obra de Elomar Figueira Mello*. Rio de Janeiro: Cartolina, 2015.

WISNIK, J. M. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Data de submissão: 19/09/2020.

Data de aceite: 21/10/2020.