

**O FANTASMA DO VERME:
A VOZ DE PEDRO KILKERRY EM CANÇÃO**

Gabriel Costa Resende Pinto Bastos dos Santos (UERJ)

gabrielressantos@hotmail.com

Leonardo Davino de Oliveira (UERJ)

leonardo.davino@gmail.com

RESUMO

Este trabalho visa discutir a ressignificação da voz “disforme” e “fantasmagórica” do poeta baiano Pedro Kilkerry, figura relativamente desconhecida da escola simbolista no Brasil, no instante em que lhe é conferida qualidade material, através da adaptação do poema “O Verme e a Estrela”, pelo cancionista Cid Campos (posteriormente performada por Adriana Calcanhotto), inscrita no projeto verbivocovisual estipulado pelo poeta e crítico paulistano Augusto de Campos. Semelhante atitude estética (i. é, tornar canção popular vocalizada por artista popular a obra de autor relegado à obscuridade) ilumina e subsidia contemporaneamente sua modernidade, historicamente defendida por Campos, e que se desvela em toda sua atualidade pelos sentidos suscitados neste trânsito de um limiar entre séculos (XIX-XX), onde viveu o poeta e sujeito enunciador Pedro Kilkerry, para uma fronteira equidistante (XX-XXI), na qual logra “ressuscitar”, desta vez ineditamente como sujeito cancional, por meio da potência atualizadora do cancionista. O objetivo deste deslocamento intencional de tempo e forma, intentado por artistas contemporâneos, será discutido, facilitando questões sobre os pontos de divergência e convergência entre poesia e canção, uma vez pressuposta a ideia comum de que são concepções distintas. Para esta apresentação são utilizados conceitos ideados por teóricos da poesia oral como Paul Zumthor, Ruth Finnegan e Luiz Tatit, assim como a fortuna crítica de Augusto de Campos sobre Kilkerry.

Palavras-chave:

Verbivocovisual. Pedro Kilkerry. Poesia oral.

O objetivo da presente comunicação é elucidar os sentidos suscitados pela transposição operada por Cid Campos e Augusto de Campos ao conferir ao poema “O Verme e a Estrela” de Pedro Kilkerry, poeta simbolista brasileiro da (aqui) menosprezada corrente abstrato-construtivista, de “diretriz mallarmaica” (CAMPOS, p. 63), uma voz material encarnada tanto em Cid Campos, seu cancionista, quanto em Adriana Calcanhotto, segunda intérprete, assim como no poeta concretista Augusto de Campos, seu maior divulgador, cuja voz declamatória reponha nas duas versões gravadas da canção. Vale dizer, a primeira inserida no CD-livro *Poesia é Risco* (1995), projeto verbivocovisual de Augusto de Campos e Cid Campos; a segunda no disco *Fábrica do Poema* (1998), de Calcanhotto. Segue o poema (a canção):

O VERME E A ESTRELA

Agora sabes que sou verme.
Agora, sei da tua luz.
Se não notei minha epiderme...
É, nunca estrela eu te supus
Mas, se cantar pudesse um verme,
Eu cantaria a tua luz!

E eras assim... Por que não deste
Um raio, brando, ao teu viver?
Não te lembrava. Azul-celeste
O céu, talvez, não pôde ser...
Mas, ora! enfim, por que não deste
Somente um raio ao teu viver?

Olho, examino-me a epiderme,
Olho e não vejo a tua luz!
Vamos que sou, talvez, um verme...
Estrela nunca eu te supus!
Olho, examino-me a epiderme...
Ceguei! ceguei da tua luz?

Defendemos que a *performance* dos cancionistas não somente reverencia Kilkerry, mas o atualiza. Isto é, preenche por intermédio da captura de sua entoação embrionária (conceito de Tatit, 2014) uma lacuna que passaria despercebida à crítica e à filosofia estético-poética de seu tempo, quando a discussão sobre as dissimilaridades entre poesia impressa e poesia oral e sobre a legitimidade da canção enquanto objeto verdadeiramente poético passava por um período de rarefação, desde o arcadismo exibindo uma prevalência canônica, mantida até hoje, do impresso sobre o oral. Com isto em mente, pretendemos iterar duas proposições distintas, mas decorrentes uma da outra.

A primeira é que a canção fornece ao poema escrito uma espécie de completude, lançando luz sobre o que faltava quando entrássemos em contato com ele: a projeção do corpo do verme (cuja própria natureza é, entretanto, posta em dúvida pelo verso “Vamos que sou, talvez, um verme...”; indiciando sua humanidade). Separado por um século de distância de sua gênese, é fortalecido nesta espécie de ressurreição por uma eficaz ilusão enunciativa, a qual nos aproxima do monstruoso sujeito cancional/eu lírico, amplificando a identificação do leitor-ouvinte, possibilitando a alteridade. Por isso, as estrofes do poema que focalizam a própria condição do eu lírico ganham destaque passionalizado (*Olho, examino-me a epiderme,/ Olho e não vejo a tua luz!*), dado que “quando se expressa em primeira pessoa (eu), e convoca automaticamente a segunda

(tu), o enunciador simula sua participação direta no texto, subjetivando-o, ou seja, estreitando as relações entre sujeito da enunciação e sujeito do enunciado” (TATIT, 2014, p. 35).

Por extensão, a canção torna-se a ausência-presença simulada do próprio Pedro Kilkerry. Mais até que o verme é o escamoteado Kilkerry sob o disforme disfarce quem aparece ressurrecto na voz de outros poetas para outras gerações, sua precoce modernidade (lexical, rítmica, temática) enfim sublinhada.

A segunda proposição é que a *performance* do poema não é tão somente ampliação do poema original: mais que isto, é partícipe da tradição crítico-apropriativa dos concretos, nem um pouco infenso à fórmula “make it new”, de Ezra Pound, e ao espírito antropofágico oswaldiano; portanto, inserida, organizada e ressignificada no câmbio estético de um projeto verbivocovisual mais amplo, do qual passa a fazer parte, mais nitidamente em “Poesia é Risco” do que em “A Fábrica do Poema”.

Contudo, nos dois casos, é Augusto de Campos, com sua própria voz, quem não permite que a canção se coloque acima ou abaixo do poema: o intuito é desierarquizante, tratando com igual reverência tanto as potencialidades próprias da melodia musical quanto à natureza gráfico-visual, portanto “legível”, do poema original. Afinal, “Poesia é Risco” acompanhava um encarte-livro com os poemas impressos, respeitando-os em sua forma e disposição gráfica originais. Trata-se afinal de um projeto verbivocovisual, no qual as distintas instâncias da palavra (verbal, vocal e visual) coexistem e aplanam-se valorativamente. Há quem diga, ainda, que ele confere um prestígio a mais aos signos verbais. Nas palavras de Cláudia Neiva de Mattos:

No fundo, são as palavras que mais contam. Imbricado no exercício estético-sensorial, o eixo de tudo permanece sendo o código verbal, o texto cuidadosamente enunciado por uma voz que se mostra, pode-se dizer, respeitosa, quase reverente, diante da palavra que pronuncia. (MATOS, 2013, p. 103).

Entretanto, não percebemos isto como verdade absoluta: e o próprio “O Verme e a Estrela”, sua inclusão no CD-livro com nítida intensidade melódica, uso de refrão, canto ora passionalizado ora tematizado, destaque a intervalos vocais puramente instrumentais, tipicamente cancionais, manifesta uma posição que enfatiza a voz, o aspecto *voco* do verbivocovisual em detrimento do *verbi*.

Algumas questões para balizar a discussão: o debate que inequivocamente pontilha nossos estudos é se uma adaptação cancional funcio-

na como ampliação do poema impresso, como meio talvez mais adequada de sua concretização (e a escrita seria somente transcrição ou exposição de palavras gráficas que demandariam a voz) ou um objeto estético singular, independente. Teóricos como Zumthor (2000; 2010) e Finnegan (2007) prontamente descartariam a primeira opção, a de que a canção é ádito do poema impresso, pois defenderiam que a verdade formal do texto, sua mais importante potencialidade, estaria velada em sua virtualidade oral. Isto é, na voz que canta ou declama imaginariamente durante a leitura, que guia os sentidos corpóreos acionados pela participação estética, que “presentifica o ausente”. Nas palavras de Portella em seu ensaio sobre Paul Zumthor, *A leitura silenciosa do texto literário: uma experiência perceptiva e performática*:

[...] o que define o ato perceptivo é o engajamento do corpo e da consciência que, simultaneamente, recorrem à visão e aos outros sentidos, não somente como elementos com funções fisiológicas, mas como pensamento, olhar e espírito cujo desejo é ver e tocar as coisas sugeridas pela leitura. (PORTELLA, 2013, p. 233-4)

Um desejo de ver e tocar que é também o desejo do insólito verme kilkerreano; verme que anuncia a seu modo a deriva anticanônica em que o nome de Kilkerry repousaria até seu resgate por Augusto de Campos no fundamental *Revisão de Kilkerry* (1970), a face impressa de sua resurreição.

Mas o que pretendemos dizer com “presentificar o ausente”? Ainda citando as palavras de Portella, a leitura poética segundo Zumthor é “a possibilidade de apreender, na palavra marcada no papel, o ausente-presente de um desempenho, de uma *performance*” (2013, p. 237).

Temos como ponto pacífico que a *vocoperformance* ostenta como características proeminentes a sua efemeridade (no sentido de que ocorre em um instante único do espaço-tempo) e multiplicidade (pois a *performance* está sempre suscetível à variação, às modulações da memória, ligada também às que a precedem e sucedem), que a singularizam enquanto ato performativo sempre sob condições de recepção distintas, ainda que este aspecto tenha sido relativizado pelo advento da indústria fonográfica. De fato, uma *vocoperformance* nunca mais será a mesma, ainda que siga estritamente o roteiro de sua letra e melodia, pois o leitor-ouvinte e as condições de leitura/escuta também nunca são os mesmos. A *vocoperformance* no momento de sua realização é, paradoxalmente, completa em si mesma, mas também dependente das outras (da *memória* das outras), adquirindo um caráter “movente”, para repetir o adjetivo usado por Zumthor.

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

A *performance* de uma obra poética encontra, assim, a plenitude de seu sentido na relação que a liga àquelas que a precederam e àquelas que a seguirão. Sua potência criadora resulta de fato, em parte, da movência da obra. (ZUMTHOR, 2007, p. 285)

A *performance* de uma obra poética encontra, assim, a plenitude de seu sentido na relação que a liga àquelas que a precederam e àquelas que a seguirão. Sua potência criadora resulta de fato, em parte, da movência da obra (ZUMTHOR, 2007, p. 285).

Neste ponto, até mesmo a leitura do texto impresso, em sua qualidade de “*performance* de recepção”, está também suscetível a modulações semânticas proporcionadas pelo contato individual e único com a obra de arte. No caso da *performance*, emissor e receptor são co-arquitetos do texto (impresso ou oral; ou não oralizado e oralizado), mas a construção pregressa sempre desaba para dar lugar a uma outra, ressemantizada, quando estes arquitetos do sentido se reencontram. Toda *performance*, mesmo a contida em um CD, é única; como toda releitura de um mesmo livro também é única. E a estabilização das *performances* de execução (i. é, a gravação fonográfica) não parece ter solapado este entendimento.

Enfim, este aparte tem como objetivo cristalizar o que tencionava expressar com “completude” no começo desta apresentação. Como muitos dos poemas que permeiam Poesia é Risco, a maioria escrita pelo próprio Augusto de Campos, a oralização busca “assegurar a inteligibilidade do texto, enunciado pelo menos uma vez em cada faixa (porque os poemas às vezes são repetidos várias vezes) [...] parecendo haver aqui uma maior preocupação em garantir o acesso às tais “palavras de cor escura”. No caso de Pedro Kilkerry, o sentido de completude é similar, mas não com o intuito de elucidação da trama textual: trata-se antes de fornecer materialmente ao poema impresso a voz que canta, a qual, compreendemos após a adaptação, ele sempre pedira. A voz do eu lírico transmutado em sujeito cancional, a palavra inerte em palavra potente e a corporalização da voz diegética do próprio verme, frustrado por sua tenuidade de sensações, pela angústia proveniente da intangibilidade da cobiçada estrela que a criatura rasteira, mundana e, a propósito, moderna, não pode imaginar ver, nem tocar, restando a ela um canto impossível para um ouvinte improvável, gravada no pretérito imperfeito do subjuntivo (Mas, se cantar pudesse um verme).

Alguns poemas cujo texto é difícil de desentranhar na versão gráfica explicitam-se sem problemas na versão vocal, inclusive expondo, no

metro e na rima, certa simplicidade tradicional de composição formal. Realmente, há no poema uma solicitação pela voz (ou mais ainda, pela materialidade das coisas) que seu corpo semântico, i. é, o sentido de seus versos, parece propor com a mesma veemência que sua musicalidade inata. Ao adaptá-lo, é quase como se Cid Campos e Augusto de Campos interagissem com a chave do poema e realizassem o pedido do verme, possibilitando efetivamente o seu canto. Canto que atravessa o século e ressurge como novo em contexto social e estético completamente diferente, tendo obrigatoriamente de se coadunar a uma modernidade que não era originalmente sua e à localização em projeto artístico que não era o seu: um fantasma.

Tomo o conceito emprestado de Derrida, que originalmente dizia respeito a uma projeção indelével da tradição nas sucessivas gerações que precisariam lidar com os “espectros” dos artistas do passado. Acredito que nosso conceito, embora tendo pontos em comum com sua acepção original e suas interpretações canônicas, e cito, sobretudo, Perrone-Moisés (2016) quando esta afirma que uma das formais possíveis de interpelar o fantasma é torná-lo um espírito, i. é, atualizá-lo e lançá-lo ao futuro, difere de ou pelo menos enfatiza aspectos distintos da espectrologia de Derrida, mais explicitamente quanto à natureza vocoperformática do nosso fantasma. Kilkerry não é um fantasma como Shakespeare, Marx ou Kafka; ele é um espectro periférico, dependente completamente da ressurreição empreendida por Augusto de Campos, um nome sob a égide da tradição bem maior que o seu, ressurreição esta que parece só se completar integralmente com a atribuição da voz. Ou seja, é dependente da *performance* para de fato virar um fantasma ou espírito.

A *performance* cancional de um poema preexistente seria a produção de um fantasma, i. é, a imagem transparente (para não dizer prosa) de um corpo ausente-presente? A *performance*, como supradito, possui esse atributo de ativação do corpo do *performer* e do ouvinte (mesmo quando somente uma ideia de corpo, como a fisicalidade virtual da leitura silenciosa); portanto, evoca, aguça os sentidos, permite-nos muito mais que ler e ouvir, engendrando uma complexidade de operações mentais e emocionais simultâneas que dão vazão quase que a um sexto sentido mediúncio que depende do corpo, da fisicalidade das sensações do corpo, para existir.

No caso do poema simbolista, que trabalhava amplamente com a musicalidade (embora em um sentido bastante específico), a abstração e as sinestias, sua demanda pela *vocoperformance* deveria ser mais apa-

rente. Não é o que normalmente se deu com a escola simbolista, grosso modo, mas a oralização foi bem-sucedida na adaptação de Cid Campos, talvez por compreender a relevante dessemelhança, e aqui reaproveitamos Tatit (2016), dos processos em que “que é dito nasce do modo de dizer” (letra de canção) e em que “o modo de dizer nasce do que é dito” (poema).

Um efeito da oralização é que o canto passionalizado, ora de Cid Campos, na primeira versão, ora de Adriana Calcanhotto, na segunda, ambos os quais distendem suas vogais para refletir o derramamento amoroso do insólito amante e fortalecer o sentido erótico-amoroso subjacente ao texto, contrasta com o tom de leitura quase monocórdico de Augusto de Campos. Esta tensão entre a voz cantora e a voz recitadora parece sugerir uma chave de leitura interessante que espelha a tensão propriamente conteudística do poema: aquela que opõe verme e estrela, mundano e transcendente, repulsivo e sedutor, obscuro e feérico.

Também seria espelhamento da oposição entre a voz que fala e a voz que declama? Citamos Tatit: “a voz que canta prenuncia, para além de um certo corpo vivo, um corpo imortal. Um corpo imortalizado em sua extensão timbrística. Um corpo materializado nas durações melódicas [...]. A voz que fala, esta sim prenuncia o corpo vivo, o corpo que respira, o corpo presente, na hora do canto” (TATIT, 1996. p. 16).

Em nossas palavras, a voz que declama como eco oriundo do século XIX, uma projeção fantasmática de outro tempo: um poeta simbolista que adentra, “possui” a voz e o corpo vivos de Augusto de Campos, para posicionar-se no presente, criatura diacrônica, dessemelhante, finalmente peça ativa no jogo da modernidade que previra ao final do século XIX. É também a voz preocupada com a “inteligibilidade”, a precisão da pronúncia; voz leitora que assoma reverente e deslocada. A voz que canta, por sua vez, uma expressão de sua própria modernidade (aparente nos temas e nas imagens), que se desnuda no desentranhamento de sua prosódia, de sua entoação embrionária; que por meio de Cid Campos e Calcanhotto ganha vestes menos vetustas e pomposas, atualizando-se e erotizando-se, jogando um jogo sincrônico impreterível à *performance*. A voz cantora chama os vários outros que compõem a individualidade do eu lírico para si (o leitor/ouvinte; os *performers*; o próprio Pedro Kilkerly), compondo um poliedro coletivizado de vozes, paradoxalmente humanizando-o, através da fala, e imortalizando-o, através do canto, na mesma medida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAMPOS, Augusto de. *ReVisão de Kilkerry*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, Cláudia N.; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda T. (Orgs). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2008. p. 15-43

MATOS, Claudia Neiva de. Vanguardas poéticas e tecnologias sonoras: poesia é risco. In: *Revista Matraca*, Rio de Janeiro, v.17, n.27, jul./dez. 2010.

PORTELLA, Mirtes Maria de Oliveira. A leitura silenciosa do texto literário: uma experiência perceptiva e performática. In: Agamben, Glissant, Zumthor. *Voz. Pensamento. Linguagem*. São Paulo: EDUC, 2013.

PERRONE-MOÍSES, Leyla. Espectros da modernidade literária. In: *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1996.

_____. A arte de compor canções. In: *Revista USP*, N. 111, 2016.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. Trad. de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: UFMG, 2010.