

À escuta de Manuel Bandeira

Listening to Manuel Bandeira

Gibran Alves Ayub*
Luiza Ely Milano**

RESUMO: O presente trabalho, ao partir da escuta de poemas de Manuel Bandeira lidos por ele mesmo em voz alta, busca problematizar questões acerca da fronteira entre oralidade e escrita ao se trabalhar com o texto literário. Serão analisados três poemas, sendo que um, “Boi morto”, receberá especial tratamento via transcrição ortográfica. O objetivo da reflexão que ora se apresenta, longe de querer prescrever uma leitura “correta” de poesia, é antes o de fornecer, partindo da recitação de Bandeira, alguns parâmetros acerca do comportamento fônico evocado pela performance de leitura em voz alta que podem servir de auxílio ao leitor de poesia.

PALAVRAS-CHAVE: escuta; performance; poesia; voz.

ABSTRACT: This paper, based on our listening of poems by Manuel Bandeira read out loud by himself, seeks to problematize issues regarding the boundary between orality and writing when working with literary texts. Three poems will be analyzed; one of which, “Boi morto”, will receive special treatment via orthographic transcription. The objective of the reflection presented here, far from the idea of prescribing a “correct” reading of poetry, is rather to provide some parameters regarding the phonic behavior evoked by the performance of reading out loud, based on Bandeira’s recitation. These parameters can thus serve as an aid to the reader of poetry.

KEYWORDS: listening; performance; poetry; voice.

Ora, a leitura do texto poético é escuta de uma voz.
(Zumthor, 2007, p. 87)

1 Considerações iniciais

A preocupação com a sonoridade do texto por parte dos poetas não é, propriamente, uma novidade; já em Aristóteles (2014) está bem estabelecida a

* Mestrando em Letras – Estudos de Literatura no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e licenciado em Letras – Português/Inglês pela mesma universidade, bolsista CAPES. E-mail: gibran.a.ayub@gmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5287-4533>.

** Professora dos cursos de graduação em Letras e em Fonoaudiologia na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e do Pós-Graduação em Letras da mesma universidade, pós-doutora pela Universidade Federal do Ceará. E-mail: luizamilanos@gmail.com; ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-0040-7911>.

ideia do *ritmo* enquanto parte constitutiva, basilar, da poesia. Da mesma forma, não é incomum que os poetas relatem a atividade da leitura em voz alta como parte fundamental de seus processos de criação, confiando à escuta o papel de aferir o que deve ser cortado, adicionado, alterado; aferir, enfim, a forma definitiva que um verso, uma estrofe vai tomar, porque deste jeito *soa melhor* do que daquele, e assim por diante.

Em Manuel Bandeira,¹ encontramos essa preocupação bem formulada em seu *Itinerário de Pasárgada* (1954) (Bandeira, 2012), no qual o autor registra, entre outros aspectos, as bases de sua formação literária e os pormenores que teriam permeado a criação de várias de suas obras. Os trechos a seguir, para citar apenas alguns, parecem ilustrar essa posição, bem como a valorização da escuta para a criação poética: “Hoje vejo que quem tinha razão era o meu *ouvido*. Rima é igualdade de som. Tanto se rima consoantemente como toantemente e de outras maneiras” (Bandeira, 2012, p. 33, destaque nosso); “Aprendi que a boa rima é a que traz ao *ouvido* uma sensação de surpresa, mas surpresa nascida não da raridade, senão de uma espécie de resolução musical [...]” (Bandeira, 2012, p. 52, destaque nosso);

Cotejos como esses [entre diferentes versões de um poema] me foram ensinando a conhecer os valores plásticos e musicais dos *fonemas*; me foram ensinando que a poesia é feita de pequeninos *nadas* e que, por exemplo, uma *dental* em vez de uma *labial* pode estragar um verso. (Bandeira, 2012, p. 44, destaques nossos.)

Se, por um lado, não há dúvidas a esse respeito no âmbito da *criação* poética, por outro, no extremo oposto da esteira, com frequência encontramos o leitor restrito a uma leitura silenciosa da poesia, aplicando a ela a mesma leitura que faria da prosa, segundo a concepção de leitura que predomina no mundo contemporâneo, onde “[a] cena do leitor ensimesmado, cabisbaixo, é assim naturalizada e socialmente respeitada” (Milano, 2020, p. 27). Nas palavras de Jean (1996, p. 34, destaques do autor), “[n]as nossas civilizações de cultura

¹ É sempre prudente, é claro, desconfiar do que dizem os escritores (em entrevistas, ensaios, memoriais, por exemplo) a respeito da composição de suas obras, já que, muitas vezes, acabam caindo em contradição ou se deixam levar por certa romantização do processo criativo. Em Manuel Bandeira, contudo, a escuta atenta do poeta – aspecto a que retornaremos adiante – faz crer que as afirmações feitas em seu *Itinerário*, pelo menos as que se referem ao ponto levantado neste trabalho, são consistentes com a análise de sua obra por ela mesma.

letrada, a poesia abandonou efetivamente aquilo que eu designaria por oralidade *primária* para se refugiar nos escritos, admitamo-lo, confidenciais”; “[...] a escrita foi aprisionando gradualmente as formas ‘estéticas’ da língua e particularmente da poesia nos seus códigos pouco acessíveis à maior parte das pessoas” (Jean, 1996, p. 35). Nesse cenário, não deve surpreender que o leitor, acostumado a ler apenas silenciosamente, tente reproduzir na leitura de poesia a leitura da prosa, e que experimente, inclusive, grande estranhamento quando se vê arriscando uma leitura em voz alta da poesia, sem saber ao certo que direção tomar.

Por esse motivo nos parece importante lançar um olhar mais atento à delicada fronteira estabelecida entre voz alta/voz baixa, quando se trata de texto literário e, especialmente em nossa reflexão, de poesia. Isso porque, quando se lê em voz baixa, ainda assim ouvem-se os sons que emanam do texto. Acreditamos que seja algo próximo àquilo que Jean (2000, p. 33) chama de “voz alta íntima”.² E foi então nas palavras de Grando (2023) que nos inspiramos para tentar entender onde reside a peculiar escuta do fônico que brota no texto poético:

Quando cheguei à poesia, porém, e passei a conseguir efetivamente escutar através da letra impressa, um estranho fenômeno se deu: a escuta se dissociava da necessidade, ou da possibilidade, de falar. Ou melhor, a resignificava: já era possível dizer sem falar – e, quanto a isso, os anos de formação escolar, em que a leitura silenciosa é inculcada como um valor quase supremo, foram surpreendentemente eficientes –, bastava que eu escrevesse meus próprios poemas. (Grando, 2023, p. 37.)

Problematizar questões acerca da fronteira entre oralidade e escrita ao se trabalhar com o texto poético, portanto, tornou-se para nós incontornável. Primeiro, porque não acreditamos que a escuta dos aspectos fônicos do poema seja algo “padronizável”. Tampouco nos parece que a forma escrita consiga dar conta de uma manifestação que se não brota na vocalidade, ao menos a atravessa

² Para nós, parece inevitável aproximar essa expressão de Jean da passagem que encontramos no clássico livro *Curso de linguística geral* (Saussure, 1977, p. 80, destaques nossos): “O caráter psíquico de nossas imagens acústicas aparece claramente quando observamos nossa própria linguagem. Sem movermos os lábios nem a língua, podemos falar conosco ou *recitar um poema*. E porque as palavras da língua são para nós imagens acústicas, cumpre evitar falar dos ‘fonemas’ de que se compõem. Esse termo, que implica uma ideia de ação vocal, não pode convir senão à palavra falada, à *realização da imagem interior no discurso*. Com falar de sons e de sílabas de uma palavra, evita-se o mal-entendido, desde que recordemos tratar-se de imagem acústica.”

fortemente. Tentar enclausurar uma leitura do poético no registro ortográfico pode inclusive ser um caminho ensurdecador; afinal, como adverte o psicanalista Jean-Michel Vives (2020, p. 30, destaque do autor), “[a] *fala vela a voz*”. Essa zona limítrofe é tensionada pelo autor ao se referir a outra instância da fronteira entre a fala e a voz (em seu caso, o objeto de análise em questão é a ópera):

[...] a voz era devidamente o que se encontra em excesso na fala. Com efeito, se a voz participa do ato de fala, ela não se reduz a ele de forma alguma. Posta em evidência no dispositivo musical, a voz visa a turvar a mensagem transmitida, provocando um efeito de lirismo que vem a ser a questão do gozo lírico. Lirismo que definiremos como o que vem perturbar a enunciação de uma cadeia significativa, seja pela altura, que vem comprometer a articulação, seja pelo tempo, que distorce as palavras. (Vives, 2020, p. 55-56.)

A reflexão de Vives nos afeta fortemente, em especial pelo apontamento de que a voz, ao mesmo tempo que possibilita, perturba a enunciação. Analisar o efeito produzido pela leitura em voz alta de poemas é então, de alguma forma, se ocupar de uma espécie de perturbação. Acresçamos a isso o fato de que aquele que dá voz ao poema está simultaneamente em posição de quem escuta.

O presente trabalho, motivado por essa inquietação, objetiva reunir esforços, para, com alguma cautela, explorar esse terreno movediço, investigando a presença da oralidade na poesia, que não raras vezes se encontra aprisionada nos códigos da escrita, para usar os termos de Jean (1996, p. 35). A partir da escuta de poemas de Manuel Bandeira lidos por ele mesmo,³ busca-se tecer algumas considerações sobre a leitura em voz alta de poesia,⁴ oferecendo ao leitor, em seguida, uma proposta de transcrição⁵ da leitura do poema “Boi morto”, presente no livro *Opus 10*, de 1952, com base na forma como o próprio poeta o

³ O acesso ao áudio dessas leituras se deu por meio de gravações disponíveis em <https://youtu.be/iChdH9fpk6M?si=4MV3ZiOymCfU7ii1>. Acesso em 22 fev. 2024. Sinta-se o leitor convidado a acompanhar a transcrição de “Boi morto”, ouvindo, simultaneamente, o próprio Bandeira recitar o poema, cotejando o modo de ler do autor (suas pausas, ênfases, mudanças de entonação, etc.) com as marcações por nós apresentadas. A gravação dessa leitura encontra-se na minutagem 8’ 57”.

⁴ Utilizamos, aqui, o termo “leitura em voz alta” no lugar de “declamação” por considerarmos que, no segundo, está pressuposta, além do uso de modulações da voz, a ideia de dramatizar o texto por meio de gestos e expressões faciais, a que a proposta aqui apresentada não busca responder.

⁵ O que apresentaremos neste trabalho não é uma transcrição de base fonética ou fonológica. Faremos o que se chama de transcrição ortográfica, acompanhada de algumas notações pontuais por nós criadas. Nossa proposta talvez esteja mais próxima do tipo de marcação que um ator ou um locutor costumam fazer em seu material escrito para sinalizar para si próprios o modo como devem performar seus textos.

recita. Tanto melhor será se a ideia inspirar, ainda, outras formas de registro para a leitura de outros poemas e outros poetas.

2 Manuel Bandeira por ele mesmo

Mukarovsky (1978, p. 205), no estudo intitulado “A Fonologia e a Poética”, já de início reconhece: “[...] para uns, a entoação é predeterminada pela obra; para outros, ela depende inteiramente da realização acústica”. Isto é, até que ponto seria possível dizer que os aspectos fônicos são inerentes ao texto e não seriam, antes, dependentes da forma como o declamador declama o texto? Dessa, outra pergunta poderia se desdobrar: como se pode dizer que a poesia se lê deste modo e não daquele, se a leitura é devida à performance⁶ do declamador, e não aos elementos que de fato a constituem?

A resposta à primeira é conciliatória: “Se não podemos dizer, com segurança, que os elementos extrafonológicos estão excluídos da obra, podemos, ao menos, afirmar que, da sua forma fônica, fazem parte, na medida em que são fonológicos, os elementos fônicos” (Mukarovsky, 1978, p. 205). Ou seja: ainda que seja difícil afirmar com certeza que, na leitura da poesia, há elementos – alheios à fonologia – que não estão nem mesmo sugeridos pelo texto, pode-se ao menos dizer que os elementos fônicos do texto estão presentes na obra e portanto constituem, esses sim, o seu aspecto fônico como um todo, uma vez que são relativos à fonologia.⁷

A resposta à segunda pergunta, então, deve seguir o mesmo caminho: uma transcrição, como a apresentada neste texto, não intenciona prescrever um determinado modo de ler em detrimento de outro(s), nem a escuta atenta da leitura que faz Bandeira o elege como o declamador ideal que outros leitores deveriam imitar. É, antes, pela valorização de sua leitura que se busca reconhecer que, na leitura de poesia, afinal de contas, estão pressupostas algumas noções que

⁶ O termo é empregado aqui conforme o concebe Zumthor (2007), enquanto fenômeno implicado pela presença do corpo e pelos efeitos estéticos provocados por essa presença.

⁷ Obviamente, nem tudo que se refere ao conjunto de sons de um excerto poderia ser reduzido à esfera da fonologia. É necessário e prudente, ao se analisar qualquer manifestação da linguagem, e nesse ponto acompanhamos Jakobson (1977), relacionar as porções de som e sentido nos mais variados níveis de análise da língua.

a leitura da prosa não necessariamente compartilha; do mesmo modo, a transcrição feita a partir da recitação de Bandeira oferece nada mais do que alguns parâmetros para o leitor que, deparando-se com o poema, não sabe direito como proceder, ou que, alheio àquelas noções pressupostas, deixa passar pontos relevantes para a interpretação do texto poético.

Nas gravações disponíveis *online* de leituras feitas por Manuel Bandeira de seus poemas, chamam atenção, particularmente, as recitações de “Rondó dos cavalinhos”, “Berimbau” e “Boi morto”, não por serem mais ou menos dramatizadas do que outras, ou por serem, de alguma forma, “melhores”, mas por apresentarem alguns pontos já teorizados no âmbito da leitura em voz alta, da declamação, dos aspectos fonológicos do texto poético (Jean, 1996; 2000; Mukarovsky, 1987; Jakobson, 2010), que podem oferecer, como dito antes, alguns parâmetros para que se pense a leitura de poesia como um todo.

Por que transcrevemos apenas um dos poemas? Apresentamos os dois primeiros, “Rondó dos cavalinhos” e “Berimbau”, a fim de evidenciar o tipo de inquietação a que nos referimos. Uma tentativa de registro de transcrição ortográfica será feita apenas no terceiro, justamente por se tratar de um estudo embrionário, para colocar à prova nossas impressões de escuta. Nas subseções seguintes, portanto, trataremos da interpretação desses dois primeiros (“Rondó dos cavalinhos” e “Berimbau”), ficando reservada a análise acerca da interpretação de “Boi morto” à terceira seção, junto à apresentação da transcrição da leitura feita por Manuel Bandeira.

2.1 “Rondó dos cavalinhos”

O primeiro poema recitado por Bandeira que chama nossa atenção é “Rondó dos cavalinhos”, presente no livro *Estrela da manhã*, de 1936:

Os cavalinhos correndo,
E nós, cavalões, comendo...
Tua beleza, Esmeralda,
Acabou me enlouquecendo.

Os cavalinhos correndo,
E nós, cavalões, comendo...
O sol tão claro lá fora,

E em minh'alma – anoitecendo!

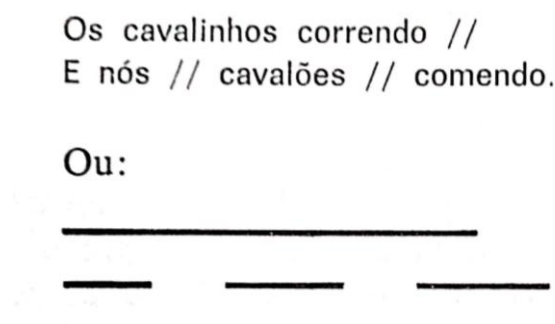
Os cavaleiros correndo,
E nós, cavaleiros, comendo...
Alfonso Reyes partindo,
E tanta gente ficando...

Os cavaleiros correndo,
E nós, cavaleiros, comendo...
A Itália falando grosso,
A Europa se avacalhando...

Os cavaleiros correndo,
E nós, cavaleiros, comendo...
O Brasil politicando,
Nossa! A poesia morrendo...
O sol tão claro lá fora,
O sol tão claro, Esmeralda,
E em minh'alma – anoitecendo! (Bandeira, 2009, p. 161-162.)

A primorosa análise de Candido (1985) já oferece um *insight* produtivo para o entendimento do ritmo do poema; a propósito dos dois versos que iniciam cada estrofe, escreve o autor: “[...] verifica-se inicialmente que o metro é de 7 sílabas, e que uma leitura meramente silábica não adianta nada para a compreensão” (Candido, 1985, p. 71). “Mas se lermos obedecendo rigorosamente à pontuação [...], isto é, dando força às pausas determinadas pelas vírgulas, teremos a combinação de um ritmo corredo com um ritmo picado” (Candido, 1985, p. 72):

Figura 1 – Ilustração do ritmo dos dois primeiros versos de cada estrofe



Fonte: Candido (1985).

É fácil verificar que o segundo verso sugere um forte movimento de galope, que ficará altamente sugestivo (e mesmo imitativo) se o acentuarmos intencionalmente de maneira exagerada, extraíndo, por assim dizer, do *staccato*, a força virtual de um galope, que a nossa leitura obriga a manifestar-se. (Candido, 1985, p. 72.)

Além da atenção cedida à entonação, na tentativa de explicar, em sua formulação, um movimento característico da fala (“se o acentuarmos intencionalmente de maneira exagerada”, “a força virtual de um galope, que a nossa leitura obriga a manifestar-se”), a análise de Candido (1985) não deixa de recorrer a uma marcação gráfica que busca indicar, no papel, aquilo a que a voz deve corresponder. São marcações como essa que inspiram uma transcrição como a que apresentaremos adiante.

Essa mimetização do som de galope aparece na leitura de Bandeira, mas outro ponto da leitura relacionado à entonação também chama a atenção quando ouvimos o poeta: o estatuto das reticências. O emprego desse sinal de pontuação não passa despercebido na análise de Candido (1985):

O primeiro bloco é formado pelas duas primeiras estrofes, com rimas *endo-endo-endo* (versos 1-8). O primeiro de seus dísticos é construído de modo irônico, confirmado pelas reticências, sinal que denota freqüentemente este estado de espírito: os delicados cavalinhos estão correndo, e nós, homens cavalaramente brutais, comendo... É notório o choque de sentido entre o cavalo tratado afetuosamente, e o homem tratado como bruto; também notório é o choque rítmico entre o deslizamento do primeiro e o galope do segundo. Estamos em plena contradição irônica; aliás, a ironia é uma figura baseada exatamente na contradição dos termos. (Candido, 1985, p. 75.)

Na 3.^a e na 4.^a estrofe os dísticos que seguem ao estribilho (versos 11-12 e 15-16) são igualmente baseados numa contradição [...] predominantemente irônica, o que é marcado pelas reticências. “Tanta gente que poderia ir sem fazer falta, e, no entanto, quem vai é logo alguém da qualidade de Alfonso Reyes, que poderia ficar...” “A Itália fascista falando grosso e se impondo à maioria das nações, que tentaram chamá-la à ordem, mas acabaram se rebaixando...” (Candido, 1985, p. 76.)

Para Jean (2000), quando trata das implicações dos sinais de pontuação para a leitura em voz alta, o uso das reticências “consiste [...] em propor ao leitor uma espécie de reconstrução pessoal de um relato, de uma enumeração, e em provocar, assim, uma espécie de ‘arquejo’ do imaginário” (Jean, 2000, p. 189). Nesse “‘arquejo’ do imaginário” sugerido pelas reticências, sendo o leitor convidado a “reconstruir um relato”, a voz vai diminuindo aos poucos, como de quem passa o turno de fala, ficando o não dito “no ar”, para que assim o leitor (ou ouvinte) atento pegue a deixa e complete as lacunas, chegando à conclusão, como Candido (1985), de que “Alfonso Reyes partindo,/ E tanta gente ficando...”

(Bandeira, 2009, p. 162), por exemplo, possa ser completado por “Tanta gente que poderia ir sem fazer falta, e, no entanto, quem vai é logo alguém da qualidade de Alfonso Reyes, que poderia ficar...” (Candido, 1985, p. 76).

Ao abordar os últimos versos, “O sol tão claro lá fora,/ O sol tão claro, Esmeralda,/ E em minh’alma – anoitecendo!” (Bandeira, 2009, p. 161-162), Candido (1985, p. 79), considera que

A importância estratégica deste trecho é grande, porque ele efetua o destaque de versos anteriores (versos 3, 7, 8), que desse modo se elevam a um nível relevante e significam de modo especial, inclusive porque a metáfora do último verso (que repete o 8º) é posta em destaque pelo travessão e o ponto de exclamação, parecendo com isso adquirir sentido privilegiado.

Jean (2000, p. 188), similarmente, embora falando dos travessões em sentido mais geral, também avalia que eles “introduzem uma ruptura ou sublinham a importância de uma observação”. Sendo assim, faz sentido que a palavra “anoitecendo”, isolada do restante do verso, “posta em destaque pelo travessão e o ponto de exclamação”, “parecendo com isso adquirir sentido privilegiado” (Candido, 1985, p. 79), seja precedida de uma leve pausa e que, para pronunciá-la, o poeta empregue, inclusive, um tom mais grave, como de fato o faz. Nesse sentido, a própria interpretação que se faz do verso, no sentido de sua performance, espelha, de certa forma, a interpretação de seu significado: o tom grave empregado na voz combina com o “tom grave”, a conotação de certa “ironia trágica”, nos termos de Candido (1985, p. 77), da alma anoitecendo em oposição ao sol brilhando claro lá fora.

2.2 “Berimbau”

Na leitura de “Berimbau”, de *O ritmo dissoluto*, livro de 1924, chamam atenção, principalmente, aspectos relativos ao nível do fonema, seja no seu comportamento sonoro, seja nas suas repetições e combinações ritmadas:

Os aguapés dos aguaçais
Nos igapós dos Japurás
Bolem, bolem, bolem.
Chama o saci: — Si si si si!
— Ui ui ui ui! uiva a iara
Nos aguaçais dos igapós

Dos Japurás e dos Purus.

A mameluca é uma maluca.
Saiu sozinha da maloca —
O boto bate — bite bite...
Quem ofendeu a mameluca?
— Foi o boto!
O Cussaruim bota quebrantos.
Nos aguaçais os aguapés
— Cruz, canhoto! —
Bolem... Peraus dos Japurás
De assombramentos e de espantos!... (Bandeira, 2009, p. 120.)

A leitura em voz alta que Manuel Bandeira faz do poema põe em evidência, ainda mais, a repetição de determinados fonemas, como as oclusivas /g/ e /p/ e a fricativa /s/ nos dois primeiros versos. A recorrência é tamanha que chega mesmo a parecer que as palavras que compõem os versos são anagramas umas das outras, diferentes disposições dos mesmos grafemas (ou fonemas). A esse respeito, vale lembrar as palavras de Mukarovsky (1978, p. 205): “[...] diversos elementos fonológicos, devido à sua repetição regular, imprimem à obra um impulso que caracteriza e que repercute nos elementos vizinhos”. Nesse sentido, está alinhado a seu contemporâneo Jakobson, que, ao ponderar sobre a função poética da linguagem, faz afirmação semelhante:

A acumulação, superior à média, de certa classe de fonemas, ou uma reunião contrastante de duas classes opostas na textura sonora de um verso, de uma estrofe, de um poema, funciona como uma “corrente subjacente de significado”, para usar a pitoresca expressão de Poe. (Jakobson, 2010, p. 196.)

Para o leitor que se propuser à leitura em voz alta de “Berimbau”, então, “[u]ma primeira leitura – insubstituível – permite captar não apenas o texto na sua *globalidade* mas também, e conforme os casos, as zonas de opacidade, as necessárias ligações gramático-semânticas, a cor e o tom aproximados do poema” (Jean, 1996, p. 166, destaque do autor), com o objetivo de habituar-se aos sons repetitivos, que, se pouco familiares, podem ser uma armadilha, à maneira dos trava-línguas.

Outra observação que não podemos deixar de fazer tem a ver com o quão significativas são a recorrência dos fonemas oclusivos, a presença de ditongo nasal e a alternância de vogais graves e agudas enquanto recursos que simulam ou evocam o próprio toque do berimbau. A repetição evidenciada no verso

“Bolem, bolem, bolem” (“Blem, blem, blem”?) já anuncia, para nós, o som da corda do berimbau. De igual forma, “Dos Japurás e dos Purus” (“purá-puru”?) marca um encadeamento rítmico, assim como “O boto bate — bite bite...” (“bt-bt-bt-bt”?). Finalmente, em “Ui ui ui ui ui”, a mudança tonal entre as vogais /u/-/i/ mimetiza o contraste grave/agudo do instrumento tematizado pelo poema.

Introduzidas pelos travessões, estão presentes também outras vozes, externas, como em “Chama o saci: — Si si si si! — Ui ui ui ui ui! uiva a iara” (Bandeira, 2009, p. 120), que a leitura dramatizada de Bandeira escancara. Para esses casos, o poeta efetivamente utiliza diferentes registros de voz (Jean, 1996, p. 173) em alternância dialogal, tal como faz o adulto que, encarnando múltiplos personagens ao ler para a criança, finge vozes diferentes para assinalar quando fala um e não outro.

3 Uma proposta de registro da leitura em voz alta de “Boi morto”

A leitura de Bandeira de “Boi morto” – poema que, segundo o poeta, teria sido escrito sobre o boi morto que ele vira passar numa cheia do Capibaribe (Bandeira, 2012, p. 120) – é a que receberá especial destaque neste trabalho. A partir dela, foi elaborada uma proposta de transcrição ortográfica que busca demarcar as particularidades orais da leitura do poeta, com marcações que não estão no poema mas que a leitura de Bandeira revela. A ideia é, sobretudo, oferecer ao leitor – aquele de quem falávamos mais próximos ao início deste texto, acostumado à prosa e à leitura silenciosa, por vezes perdido quando se fala em leitura de poesia – um caminho a seguir.

Os sinais utilizados aqui são simples. Há, logo à primeira vista, um código de cores: em vermelho estão marcadas alterações de volume e de velocidade; para indicar as de aumento de volume, há setas à direita apontando para cima, pareadas com o grafema colorido, indicando quando o pico acentual é bem marcado; se a marcação em vermelho diz respeito à velocidade, porque o poeta acelera o ritmo em determinado ponto do poema, o símbolo de *fast-forward* (⏮), presente nos controles remotos, usado para passar rapidamente as cenas de um filme, por exemplo, figura no lugar da seta. Em azul, estão inserções feitas no interior dos versos: há barras (/) para indicar breves pausas, não sinalizadas por

vírgulas; travessões (—), para indicar certo destaque que a palavra recebe; e exclamações (!) quando, de fato, parece haver um tom mais exclamativo naquele ponto, embora não esteja ali o sinal de pontuação. Linhas em verde conectam duas ou mais palavras que são pronunciadas como uma só, ou versos em *enjambement* que são lidos de um só fôlego; os sublinhados, por sua vez, indicam que o som representado por aqueles grafemas ou grupos de grafemas é alongado, recebendo maior ênfase. Por último, a diminuição ou aumento da fonte do texto procuram imitar o procedimento de diminuir ou aumentar o volume da voz, sendo o menor tamanho da fonte a representação dos momentos em que o poeta fala com volume de voz mais fraco.

Figura 2 – Primeira parte da transcrição de “Boi morto”

“Boi morto”, de Manuel Bandeira

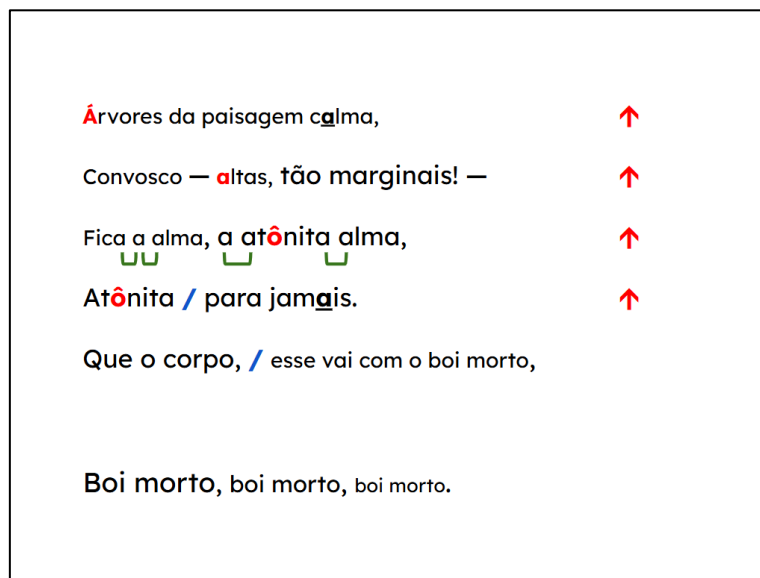
Como em tur vas águas de ench ente,	↑
Me sinto a meio / submergido	
Entre destr o ços do presente	↑
Divid i do, / subdivid i do,	↑
Onde rol a, — en orme, — o boi morto,	↑
Boi morto, boi morto, boi morto.	

Fonte: elaborado pelos autores.

Nessa primeira parte, as sílabas tônicas de “turvas”, “destroços” e “rola” são bem enfatizadas pelo poeta, como se fossem os “pontos altos” dos versos em que figuram. Os sons de /ʃ/ e /ɔ/, representados, respectivamente, pelos grafemas “ch” e “o” em “enchente” e “enorme”, são alongados, como comumente se faz na fala cotidiana para designar algo de grande tamanho (“imeeenso”, “enooorme”), como se a imensidão a que o falante se refere implicasse o alongamento do fonema. A ênfase no som de /ʃ/ também evoca o barulho da água, e água em quantidade elevada, água de enchente, como sinalizado pelo alongamento do

fonema. Breves pausas cortam quase ao meio os versos “Me sinto a meio submergido” e “Dividido, subdividido” (Bandeira, 2009, p. 213), pontos em que, justamente, o poema aborda uma *divisão* (“a meio submergido”, “*Dividido, subdividido*”). O destaque para a palavra “enorme” é reforçado pelos travessões adicionados na transcrição. Já a preposição “de” é ligada à palavra que a sucede, “enchente”, uma conexão quase pronta, dado que o grafema (ou fonema) final da primeira se sobrepõe ao inicial da seguinte, produzindo o que se conhece como fenômeno de sândi, em que dois sons se justapõem. Nesse caso específico, o que se percebe é uma degeminação, situação na qual dois sons passam a se comportar como um só. Por fim, o verso em que “boi morto” ocorre três vezes é particularmente interessante: na falta das reticências, parece que a repetição do sintagma as substitui. A voz do poeta vai sumindo, ficando mais fraca a cada repetição, como a de alguém que vai ficando cada vez mais longe, à maneira do boi que, carregado pela enchente, vai se afastando – é mais um caso em que a voz, de certa forma, mimetiza a temática do poema.

Figura 3 – Segunda parte da transcrição de “Boi morto”

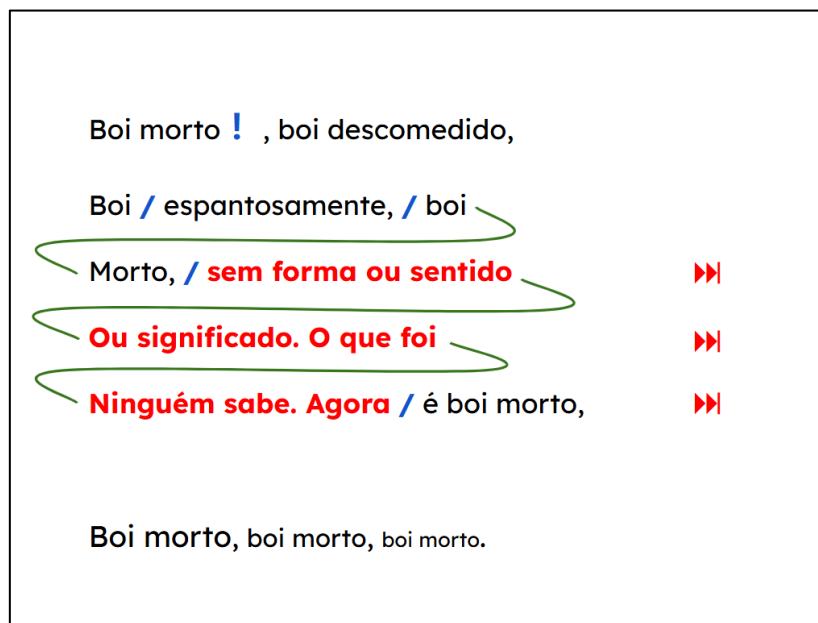


Fonte: produzido pelos autores.

Na estrofe iniciada pelo verso “Árvores da paisagem calma” (Bandeira, 2009, p. 213), e aqui “caaalma” é alongada devagar, também a voz do poeta diminui, mansa, voltando a se elevar apenas pela exclamação invocada em “tão

marginais!” (Bandeira, 2009, p. 213), tornando a se abrandar no início do verso seguinte e na segunda metade do verso que encerra a estrofe, numa espécie de balanço, ora alta, firme, grave, ora baixa, serena, suave. O segundo som de /a/ em “jamais” é também alongado na performance, como se assim se produzisse a sensação de alongar o fim. Os picos das sílabas tônicas reaparecem aqui, dessa vez em “árvores”, “altas” e “atônita”; também aqui dois versos – “Atônita para jamais./ Que o corpo, esse vai com o boi morto,” (Bandeira, 2009, p. 213) – são cortados por uma pausa breve mais ou menos na metade, numa demarcação do ritmo do poema. As conexões de *a* com *a* (mais uma vez um caso de degeminação) em “Fica a alma” e “a atônita alma” são, ainda, bem evidentes. Novamente, a forma de entoar o verso constituído pela tripla ocorrência do sintagma “boi morto” obedece a mesma cadência de antes.

Figura 4 – Terceira e última parte da transcrição de “Boi morto”



Fonte: produzido pelos autores.

Por último, no primeiro verso dessa parte, há a inserção de uma exclamação, o sentenciamento definitivo da morte do boi que tematiza o poema. O verso seguinte recebe duas breves pausas, isolando-se a palavra “espantosamente”, como se se reforçasse, dessa forma, o tamanho do espanto. No seguinte, outra pausa breve funciona como uma preparação para a leitura dos próximos versos, em *enjambement*, como uma tomada de fôlego, para que esses

sejam lidos mais rapidamente do que até então, numa descida derradeira ao final do poema.

Aliás, os versos 12 e 13 são aqueles que condensam a ambivalência central do poema: a de ser mais boi, na medida em que boi morto. O verso 12 pode ser lido: Boi espantosamente boi; e, pelo *enjambement*, completado: Boi espantosamente boi morto. (Flores, 2011, p. 6.)

A leitura só desacelera com uma pausa após “Agora”, no penúltimo verso do poema, isolando-se “é boi morto”, novamente a sentença definitiva. O verso final, como nas outras duas ocorrências, é lido como se o poeta se afastasse aos poucos do microfone que grava sua voz, tal qual o boi que a cheia carrega.

Nas três partes da transcrição, chama a nossa atenção a repetição de “boi morto”, seja nos versos em que o sintagma aparece três vezes, entre as estrofes, seja nos versos finais do poema, nos quais o poeta acelera sua recitação. Se a mudança de ritmo, e particularmente a repetição do sintagma “boi morto”, produz uma clara mudança sobre a forma, não imaginávamos que isso não reverberasse no sentido. De fato, a insistência ou repetição de um elemento acaba por abalar as relações de forma e sentido no interior do texto poético, de modo que cada uma de suas ocorrências soa diferente. Nas palavras de Saussure (1977), elas terão, a cada vez, um valor linguístico diferente:

Quando, numa conferência, ouvimos repetir diversas vezes a palavra *Senhores!*, temos o sentimento de que se trata, toda vez, da mesma expressão, e, no entanto, as variações do volume de sopro e da entonação a apresentam, nas diversas passagens, com diferenças fônicas assaz apreciáveis – tão apreciáveis quanto as que servem, aliás, para distinguir palavras diferentes [...]; ademais, esse sentimento de identidade persiste, se bem que do ponto de vista semântico não haja tampouco identidade absoluta entre um *Senhores!* e outro, da mesma maneira por que uma palavra pode exprimir ideias bastante diferentes sem que sua identidade fique seriamente comprometida [...]. (Saussure, 1977, p. 125-126, destaques do autor.)

4 Encaminhamentos

O objetivo aqui, não é demais lembrar, não foi o de prescrever uma leitura “correta” do poema “Boi morto”, menos ainda da poesia de forma geral; a intenção foi, antes, a de fornecer, a partir da escuta da leitura de Bandeira, alguns parâmetros que podem servir de auxílio ao leitor. Ou ainda, como nas palavras de

Grando (2023, p. 38), “ver o texto ganhar existência, de estar lendo com os ouvidos”.

As marcações gráficas serviram, esperamos, para tornar visível (e audível) aquilo que está pressuposto na poesia e que, por vezes, passa ao largo para o leitor silencioso, acostumado ao texto torrencial, contínuo, próprio da prosa. Pausas, ênfases, alongamentos são algumas marcas típicas do texto poético e que ganham lugar de destaque na performance, podendo, assim, contribuir para qualificar a recepção e a própria interpretação que se faz de um poema. A atenção despendida à performance do poeta buscar valorizar, portanto, o modo como “a voz falante acrescenta ou corta, em todo o caso modifica o significado e as referências da mensagem” (Jean, 2000, p. 81). A “voz viva”, enfim, “reinventa o texto” (Jean, 2000, p. 81), um processo que pode acompanhar mesmo uma leitura silenciosa, pela voz alta íntima do leitor.

Os versos de um poema, ao contrário da frase que sempre aceita novos encadeamentos, caracterizam-se pelo poder de síntese com o que o poeta os compõe. O que o texto poético deixa vago, ou apenas sinalizado, prometido, pode ser complementado pelo leitor, que, nessas lacunas deixadas justamente pelo que compõe a poesia, “lê” o que não está propriamente *escrito* no texto. Vale retornar, uma vez mais, à análise que Candido (1985) faz dos versos “Alfonso Reyes partindo,/ E tanta gente ficando...” (Bandeira, 2009, p. 162), de “Rondó dos cavaleiros”. O crítico enxerga, na condensação desses dois versos, uma frase inteira, repleta de orações subordinadas, como seria na prosa, a partir da mera oposição entre “Alfonso Reyes”, que parte, e “tanta gente”, que fica: “Tanta gente que poderia ir sem fazer falta, e, no entanto, quem vai é logo alguém da qualidade de Alfonso Reyes, que poderia ficar...” (Candido, 1985, p. 76). Similarmente, em nossa análise, o verso “Boi morto, boi morto, boi morto” (Bandeira, 2009, p. 213), por exemplo, com a modulação de voz que o acompanha, pode ser entendido como “O corpo do boi morto vai, aos poucos, se afastando, carregado pela enchente...”. Tudo isso permanece como uma virtualidade (insinuada, mas) não realizada no poema, que o leitor se encarrega de elaborar, a partir de suas próprias experiências na linguagem. Chamar a atenção, em nossa transcrição, para as nuances da performance é, para nós, chamar a atenção para esses

interditos do poema em sua forma escrita, que a voz do poeta – e a voz alta íntima do leitor – se ocupa de assinalar.

Isso que apontamos como sendo uma “virtualidade insinuada” corresponde àquilo que já se podia ler em Saussure como elementos da língua que travam relações *in absentia*, presentes em uma série mnemônica virtual (Saussure, 1977, p. 143). Vê-se que, inspirado em Saussure, também Jakobson (2010) avançou nesse tema, ao apontar que os elementos linguísticos apresentam dois tipos de arranjo, combinação e seleção, sendo que a operação de seleção implica em grupos de substituição de elementos que estão virtualmente ligados entre si por diferentes graus de similaridade.⁸ Assim, nessa virtualidade insinuada pelo poema, o vazio deixado pela quebra do verso, ou pela ausência de um termo que poderia ser considerado essencial para a compreensão, por exemplo, é em parte restituído na performance através da mudança de ritmo, de entonação ou de volume da voz, das pausas, dos alongamentos, que repercutem nos desdobramentos interpretativos dos versos em sua forma escrita. Some-se a isso o fato de que uma segunda leitura nunca mais será isenta dos efeitos que a performance da voz do poeta imprime à nossa própria voz alta interior. São essas insinuações deixadas pela poesia que nossa tentativa de transcrição buscou expandir, para que, com isso, se possa chegar a algo parecido com o que propõe Candido (1985), conforme sublinhamos acima.

5 Conclusão

A tradição sugere que no uso corrente deve-se ouvir fala e ler escrita. Ler efeitos de fala em um texto escrito (no caso, o texto poético) subverte o hábito cotidiano, nos tira a sensação de um pretenso conhecimento da língua. Como dissemos antes, arriscar-se à leitura em voz alta de poesia não raro pode trazer consigo a ideia de perturbação ou estranhamento acerca daquilo que na língua nos pareceria por óbvio íntimo. Essa “inquietante estranheza” (*“inquietante*

⁸ “Os constituintes de um contexto têm um estatuto de contiguidade, enquanto num grupo de substituição os signos estão ligados entre si por diferentes graus de similaridade, que oscilam entre a equivalência dos sinônimos e o fundo comum [*common core*] dos antônimos” (Jakobson, 2010, p. 50).

étrangeté”) é também evocada por Vives (2020, p. 146), o que remete ao conceito de estranhamente íntimo, estranhamente familiar ou ainda infamiliar (“*Das Umheimlich*”), de Freud (2019).

Não é exagero falar em uma “espécie de surdez particular que nos inflige nossa educação literária” (Zumthor, 2007, p. 69), restrita à leitura silenciosa, que deixa o leitor de poesia desorientado frente ao poema, cujas características de ritmo, entonação, pausas etc. impõem à leitura particularidades que não estão necessariamente presentes na prosa e que, por isso mesmo, podem representar um desafio ao leitor que tenta aplicar à primeira as regras da segunda, acostumado que está a esta.

Ouvir a performance do poeta nos fez voltar ao escrito, nos perguntando o que, ou onde está, afinal, a poesia. A resposta indica que ela pendula entre o texto oral e o texto escrito. As marcas da oralidade de Bandeira nos ajudaram a perceber que “[...] a cisão tradicional entre oralidade e escrita se desfaz, porque a escrita se oraliza tal como a voz se escreve” (Flores; Gonçalves, 2017, p. 45). Mais que isso, deparamo-nos com o fato de que a versão escrita do poema não dá conta do que se nos ocorre quando escutamos o poeta. Afinal, como destacamos na epígrafe que inspirou o presente trabalho

Ora, a leitura do texto poético é escuta de uma voz. O leitor, nessa e por essa escuta, refaz em corpo e em espírito o percurso traçado pela voz do poeta: do silêncio anterior até o objeto que lhe é dado, aqui, sobre a página. (Zumthor, 2007, p. 87, destaque nosso.)

Nossa expectativa é que o leitor interessado na leitura em voz alta de poesia possa, inspirado nesse movimento, produzir seus próprios registros, aperfeiçoando o sistema de marcações sugerido aqui e, inclusive, adicionando novas marcações que considerem aspectos prosódicos e/ou gestuais por nós não contemplados. Para os casos em que não se dispõe de gravações feitas pelos poetas, a experiência de leitura e o processo de tentativa-e-erro (por si só já o ensaio de uma demarcação rítmica, com idas e vindas erráticas que vão dando o compasso da leitura), caso o leitor se permita arriscar a leitura em voz alta, podem ajudá-lo a encontrar o ritmo do poema e, assim, tentar de alguma forma registrá-lo.

Referências

- ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. Introdução de Roberto de Oliveira Brandão. Tradução: Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2014.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Ensaio introdutório “Estrela da vida inteira” de Gilda e Antonio Candido de Mello e Souza; estabelecimento do texto, bibliografia de e sobre Manuel Bandeira e cronologia de André Seffrin; flash autobiográfico de João Condé. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Estabelecimento do texto, apresentação e notas de Carlos Newton Júnior. 7. ed. São Paulo: Global, 2012.
- CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. São Paulo: Ática, 1985.
- FLORES, Guilherme Gontijo; GONÇALVES, Rodrigo Tadeu. *Algo infiel: corpo performance tradução*. São Paulo: Cultura e Barbárie, 2017.
- FLORES, Wilson. Destroços e fragmentos: dilaceramento subjetivo em “Boi morto”, de Manuel Bandeira. *Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC*, p. 1-7, 2011.
- FREUD, Sigmund. *O infamiliar – Das Unheimliche*. Tradução: Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- GRANDO, Diego. Considerações sobre ler para os outros. In: MILANO, Luiza Ely (org). *Leitura em voz alta compartilhada* [recurso eletrônico]. Porto Alegre: Editora Zouk, 2023, p. 35-44.
- JAKOBSON, Roman. *Seis lições sobre o som e o sentido*. Tradução: Luís Miguel Cintra; prefácio de Claude Lévi-Strauss. Lisboa: Moraes Editora, 1977.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução: Izidoro Blikstein e José Paulo Paes; prefácio de Izidoro Blikstein. 22. ed. São Paulo: Cultrix, 2010.
- JEAN, Georges. *A leitura em voz alta*. Tradução: Isabel Andrade. Lisboa: Editora Instituto Piaget, 2000.
- JEAN, Georges. *Na escola da poesia*. Tradução: Maria Carvalho. Lisboa: Editora Instituto Piaget, 1996.
- MILANO, Luiza. Leitura em voz alta compartilhada: a alteridade como espaço de escuta. In: FISCHER, Luís Augusto; OROFINO, Marta (org.). *Literatura na vida: experiências de ler e escrever na educação e na saúde* [recurso eletrônico]. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2020, p. 25-39.

MUKAROVSKY, Jan. A Fonologia e a Poética. In: TOLEDO, Dionísio (org.). *Círculo Linguístico de Praga: estruturalismo e semiologia*. Tradução: Zênia de Faria, Reasylyvia Toledo e Dionísio Toledo. 1. ed. Porto Alegre: Globo, 1978, p. 204-214.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. Tradução: Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1977.

VIVES, Jean-Michel. *A voz no divã*. Tradução: Mário Sagayama. São Paulo: Aler, 2020.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. 2. ed. rev. e ampl. Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

[Artigo recebido em 23 de dezembro de 2024 e aceito em 15 de abril de 2025.]