

## CRÍTICA GENÉTICA DO SONETO LYRANO “A INDECIDÍVEL”

Ingrid Ribeiro da Gama Rangel<sup>i</sup>

### Resumo

A crítica genética deseja conhecer uma obra desde a sua origem até a última versão. Com o objetivo de desvelar o processo criativo do poeta Pedro Lyra, realizou-se a análise genética do Soneto da Fêmea VIII. Iniciado em 1995, o soneto conta com 23 documentos do processo divididos em linhagens: manuscrita, impressa e eletrônica. A obra – que tem 11 publicações – já foi declamada, ilustrada e musicada. O trabalho pode ser realizado graças ao hábito do poeta de arquivar os documentos de seu processo criativo. Com a gênese, é possível verificar que a crítica genética é capaz de esmiuçar a atividade laboral artística, enfatizando que poemas não são feitos apenas de inspiração, mas de muito trabalho.

**Palavras-Chave:** Crítica genética. Soneto lyrano. A indecidível.

## GENETIC CRITIC OF LYRANO SONNET “A INDECIDÍVEL”

### Abstract

The genetic criticism wants to know a work from its origin to the last version. With the objective of unveiling the creative process of the poet Pedro Lyra, the genetic analysis of the Sonnet VIII was carried out. Started in 1995, the sonnet counts with 23 documents of the process divided in lineages: handwritten, printed and electronic. The work – which has 11 publications – has already been recited, illustrated and music. The work can be done thanks to the poet's habit of archiving the documents of his creative process. With the genesis, it is possible to verify that genetic criticism is capable of scattering the artistic work activity, emphasizing that poems are not only made of inspiration, but of a lot of work.

**Keywords:** Genetic criticism. Lyrano sonnet. A indecidível.

### 1 – Introdução

Diferentemente de outras críticas, a genética se interessa pela obra de arte em seu processo de construção. Ao geneticista cabe analisar o poema ainda desnudo, em forma de potência.

O poeta e professor Pedro Lyra, que fez das letras seu ofício, sempre se revelou entendedor da importância do movimento das palavras. Corrobora com a afirmação o fato de, mesmo antes de conhecer a crítica genética, Lyra ter conservado os versos de seus textos, desde os primeiros rascunhos.

A professora Cecília Salles (2008: 33) explica que o crítico genético deseja “violiar os segredos”, como se fosse possível ver o artista por dentro, em seu momento de criação. Pois Lyra não temia ter seus “segredos” violados. Em troca de e-mail, durante a orientação no doutorado, o poeta escreveu, no dia 24 de maio de 2016, que “sem crítica, um poeta simplesmente não existe – seja a do leitor comum, seja a do especialista.”. Lyra sabia que a genética era uma crítica mais

---

<sup>i</sup> IFFLUMINENSE, Professora das licenciaturas. UENF, Doutora em Cognição e linguagem, apoio Capes. / Email: ingridribeirog@gmail.com

invasiva, pois não se contenta com a obra em si, quer compreender o processo criativo do autor. Mas o poeta achava o percurso genético positivo, capaz de humanizar a figura do autor, revelar seu trabalho de busca pela expressão ideal.

O respeito de Lyra pelo trabalho dos geneticistas e a riqueza de seus arquivos com documentos de seu processo criativo motivaram Eleonora Campos, em 2012, a iniciar a gênese dos versos lyranos (neologismo criado por Ingrid Ribeiro e aprovado por Lyra). O projeto ganhou novos integrantes e, em 2016, foi publicada uma coletânea (2016, BENEVENUTI; CAMPOS; RIBEIRO) com gêneses de 8 sonetos lyranos. A gênese de “A indecível” abre a obra. A metodologia da análise foi pautada na crítica genética aliada à hermenêutica.

## 1 – O Poeta Pedro Lyra

Pedro Lyra nasceu em Fortaleza-CE, no dia 28 de janeiro de 1945. O poeta, que também foi professor universitário, publicou 25 livros – de poemas, ensaios e críticas literárias, sem citar as participações em obras coletivas. Segundo o autor escreveu na reedição de sua primeira obra Sombras (LYRA, 2017), foram publicados 13 livros de poemas, além de três antologias.

Sua obra mais famosa é *Desafio: uma poética do amor* (2002) que reúne, como informa a orelha do livro, 269 sonetos com sistemáticas análises do amor em suas várias faces. Integra o livro (LYRA, 2002: 214) o soneto analisado no presente trabalho.

## 2 – A Gênese de “A Indecível”

Iniciado em 1995, no salão do Bingo Arpoador, no Rio de Janeiro, 4 anos depois da 1ª edição de *Desafio* (1991), seria publicado pela primeira vez no *Jornal de Letras, Artes e Ideias de Lisboa*, em 1997, num conjunto sob o título de “9 Sonetos da Fêmea”, em página dupla na seção de “Inéditos” do jornal.

O soneto nasceu em um local inusitado. O primeiro documento do processo de criação é um cartão de bingo. Ao iniciar a crítica, questiona-se sobre o que teria levado o poeta a escrever, em pleno salão de jogos, um poema erótico. Considerando que na época, como revelou o poeta, estava sendo escrito o livro *Jogo* (LYRA, 1999), seria mais compreensível que ele escrevesse sobre o bingo. Mas o tema abordado no “Soneto da Fêmea” não está relacionado ao jogo. Não se pode deixar de tentar imaginar o que teria levado o poeta a escrever sobre a fêmea. Teria sido a visão de alguma musa? A chegada – à mesa – de alguma bela jogadora? A lembrança de algum amor ou o mau estado do cartão?

Ideias sobre o porquê do início da escrita do soneto no meio do salão de jogos são apenas especulações da crítica. Mas o texto escrito no anverso do cartão revela que o poeta desejava outro



Em M-2, as reticências do final do verso são transformadas em ponto final. As reticências podem indicar suspense ou podem sugerir que o leitor conclua o pensamento. Ao substituí-las pelo ponto final, o poeta toma para si a decisão de fechar o verso.

Em M-3, Pedro substitui o ponto final depois do vocativo “meu amigo” por uma vírgula. Com isso, ele reduz o tempo, levando o leitor mais rapidamente ao alerta “mais cuidado”. Outra alteração no 3º manuscrito é o retorno das reticências. As mudanças levam a crer que o poeta pretende dar leveza ao verso, aproximando-o da oralidade.

As reticências somem novamente em D-1. Desta vez, elas são substituídas por dois-pontos. A mudança demonstra a intenção do autor em deixar claro o porquê de o “amigo” ter que tomar cuidado, presente no verso imediatamente posterior.

Em D-3, com o soneto já estruturado em estrofes e os versos decompostos, o 1º verso deixa de ocupar somente uma linha. Cada um dos seus 3 sintagmas passa a ocupar uma linha. Desta forma, a organização do verso coloca todos os seus sintagmas em evidência, pois segue o campo de visão mais comum entre os observadores. Temos a tendência de olhar do canto superior esquerdo para o canto inferior direito. Os dois-pontos do final do verso são substituídos pelo ponto final em D-4. Estas emendas foram mantidas até a última publicação.

Ao analisar a versão definitiva do verso, pode-se considerar que a expressão “meu amigo” aproxima autor e leitor. O 2º sintagma tem grande importância. Um “Cuidado” isolado não é suficiente para convencer o interlocutor a parar. Mas uma advertência oriunda de um amigo, de quem normalmente se espera o bem, é transformada em um importante conselho. O 3º sintagma sugere que se tenha ainda mais atenção e é concluído com um ponto final.

Nota-se que o poeta opta por não deixar o verso em aberto. Ele propõe uma pausa maior. A mudança da pontuação no fim assemelha-se à oscilação das cores do semáforo. Ao invés de apenas alertar e pedir atenção, o poeta sugere ao indivíduo chamado no 2º sintagma que pare, pelo menos um pouco mais:

*Cuidado*  
*meu amigo*  
*mais cuidado.*

### 2.1.2 – Segundo verso

O 2º verso aparece pela primeira vez em M-2. Pode-se ler o sintagma “às setas” riscado, depois de “Não exponhas”. Como o poeta escreveu acima o que não deve ser exposto a elas, “teu ser”, é possível que ele tenha pensado em completar o verso com esse sintagma, mas ele não comporia um decassílabo. Ficaria com apenas 9 sílabas: “Não exponhas às setas teu ser”. Comporeia

com a introdução do artigo /o/, e não soaria mal: “Não exponhas às setas o teu ser”. Mas ele não deve ter pensado esta hipótese. Que setas seriam essas? Ou de quem? Da fêmea certamente, mas não está claro. Então ele transporta “às setas” para o final do verso, introduzindo o pronome possessivo “suas”, e agora ficou bem claro: o amigo não deve não expor o ser às setas dessa fêmea. Ela pode ser fatal.

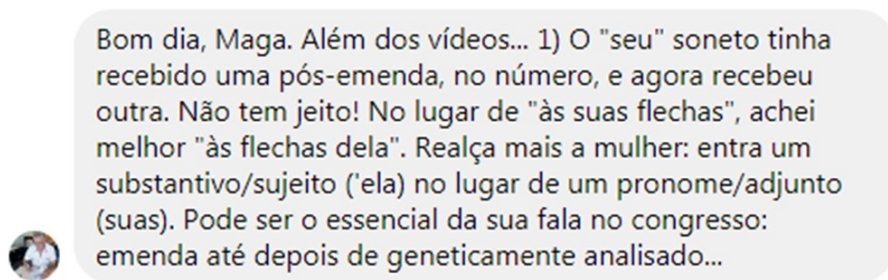
Em M-3, devido à mudança de pontuação no primeiro verso, inicia-se com letra minúscula. Outra mudança é a substituição do ponto final pelos dois-pontos, indicando que a seguir surgirão informações complementares ao verso.

Em D-3, o verso é rabiscado para iniciar com letra maiúscula, devido à pontuação do anterior. Também se observa a substituição da palavra “setas”, riscada e seguida de um ponto final, por “flechas”, seguida por dois-pontos. Flechas são mais mortíferas do que setas, e o sintagma passará a intitular o soneto.

A estrutura do verso permanece a mesma até P-4, a 3ª edição impressa. O sintagma “às suas flechas” passa a ocupar uma outra linha, alinhado à direita. A distribuição dos sintagmas na página favorece a leitura. A mudança na diagramação do verso faz com que o sintagma “às suas flechas” receba uma maior atenção. Pode-se concluir que o autor quer evidenciá-lo na tentativa de alertar o leitor a que o “teu ser” deve temer.

Depois de já publicada a crítica genética em livro, a pouco mais de um mês da fatídica data de seu falecimento, Pedro escreveu, em mensagem pelo Facebook:

19/09/2017 11:31



**Figura 3:** Mensagem remetida por Pedro Lyra a Ingrid Ribeiro.  
Fonte: Arquivo de mensagens do Facebook de Ingrid Ribeiro.

O congresso a que ele se refere é o XIV Encontro Interdisciplinar de Estudos Literários, em Fortaleza, para o qual o presente texto é escrito. A alteração realizada por Pedro não chegou a ser publicada, mas ficou registrada. A mudança é significativa, pois além de alterar um verso basilar do Soneto, que em três edições de *Desafio* serviu de título, evidencia ainda mais a importância da fêmea, da mulher que tem voz e poder de decisão.

*às flechas dela:*

### 2.1.3 – Terceiro verso

O 3º verso busca definir a palavra-chave do soneto: mulher. Não se pode dizer que o verso aparece em E.I., mas a palavra sim. A mulher está no bilhete do bingo, antes de outras palavras e sintagmas ainda desorganizados. Sozinha, rabiscada na primeira linha, mulher está na gênese, na origem do poema.

Em M-1, a palavra mulher aparece lá no meio da redação, ainda sem forma de soneto e nem mesmo de verso. Ela agora é definida pelo artigo, que é mantido até a última versão do soneto. Não se trata agora de qualquer mulher, mas da mulher. A mulher do poeta é acompanhada por uma vírgula e seguida de duas palavras também isoladas que funcionam como espécies de aposto. As palavras “complemento” e “oposição” são ligadas por uma linha. O rabisco leva a crer que as palavras apareceriam em um mesmo verso, mas serão abandonadas.

Em M-2, a mulher passa a ocupar o 3º verso e é seguida por dois-pontos. O trecho “sem saber se” aparece riscado. Seguindo, vem “ela mesma, sem saber-se”. As modificações e, principalmente, a substituição de “sem saber se” por “sem saber-se”, transformam a mulher do soneto. Se for levado em consideração o 1º sintagma do verso seguinte, “é uma serva”, pode-se concluir que a primeira 1ª ideia era a de que a mulher não sabia se era ou não uma serva. Já a 2ª ideia coloca uma mulher que não se sabe serva, ou que mesmo sem saber, é uma serva, “quando desejante”, no verso seguinte.

Em M-3, devido ao fato de o 2º verso terminar em dois-pontos, o artigo aparece em letra minúscula. O sintagma “a mulher” aparece seguido de uma vírgula. Os sintagmas “ela mesma, sem saber se” são riscados. Vale enfatizar que a ideia rabiscada em M-2 reaparece em M-3 e novamente é descartada. No lugar, surgem “fonte e abismo, pedra e nuvem,”.

Os novos sintagmas adjetivam a mulher do soneto, tornando-a ainda mais singular. A mulher que pode ser a origem, o início presente na fonte, pode ser o fim, o abismo. Ela pode ser rígida e até dura como a pedra ou leve como a nuvem.

Em D-3, o verso é dividido em 3 sintagmas: “a mulher / fonte e abismo / pedra e nuvem”. Nota-se ainda um rabisco no artigo /A/ que, digitado em maiúsculo, é transformado – à mão – em minúsculo. A partir dessa alteração, o verso recebe a estrutura que mantém até P-2. Em P-3, o 2º sintagma é modificado. A palavra “pedra” é substituída por “barro”, sem emenda manuscrita. Apesar de a substituição ter sido em apenas uma palavra, pode-se entender que houve mudança na concepção da mulher. Para a pedra, a nuvem é leve. Entretanto, para o barro – que pode ser matéria--prima e moldado – a nuvem é como fumaça, indomada:

*A mulher*  
*fonte e abismo*

**2.1.4 – Quarto verso**

O germe do 4º verso está em E.I. na ideia “serve na cama”. O verso aparece solto e na transcrição está “serva”. A ideia surge abrindo o soneto: “serve na cama”. Apesar de serva ser, em um sentido denotativo, aquela que serve, não se pode dizer que as palavras no poema tenham ideias sinônimas. Quem serve, serve a alguém ou talvez até preste para alguma coisa. No entanto, a serva pode servir não somente a alguém, mas aos seus próprios instintos, em função – também – de seu próprio prazer.

Em M-2, o verso aparece primeiro em sua expressão definitiva: “é uma serva, quando desejante;”. Mas o poeta introduz acima um “é quem” e reduz o adjetivo “desejante” para o verbo “deseja”, por meio de uma minúscula vírgula embaixo e antes de “nte”, sem rasurar. No entanto, a expressão “é quem” é logo riscada e o verso retorna à sua expressão anterior, em M-3.

A palavra “desejante”, que não aparece nos principais dicionários impressos, consta – segundo informação de Pedro Mendes – averbada no Vocabulário Ortográfico da Academia Brasileira de Letras. Ao invés de utilizar “desejosa”, ocupante de páginas de dicionários, Pedro Lyra opta pela polêmica desejante, com uma mulher que não apenas deseja, mas realiza uma ação sobre o seu próprio desejo. O sufixo mostra quem é a agente do verso.

Em D-3, a vírgula é retirada. Ao invés dela, a divisão do verso em linhas promove uma ligeira pausa entre os sintagmas. O verso é finalizado por um ponto e vírgula, obrigando o leitor a fazer uma pausa maior antes de passar para o próximo verso. Esta versão é mantida até P-2.

A partir de P-3, o 2º sintagma aparece iniciado por um travessão. Este pode substituir a vírgula para fazer marcações de termos explicativos, mas também pode indicar o início de uma oralidade. Assim, “– quando desejante;” pode ser a voz do poeta que alerta pela musa. A mesma estrutura é mantida na P-4.

Em P-5, há a substituição do ponto e vírgula pela vírgula no final do verso, talvez porque a quebra eliminou a vírgula no meio, que forçava o ponto e vírgula no final. Essa alteração reduz o intervalo de um verso para outro, já que a vírgula representa uma pequena pausa. Pode-se crer que, com a mudança, busca-se retratar no soneto a mudança ligeira e repentina de humor e aspirações da mulher. Afinal, há apenas uma pequena pausa entre a serva e a tirana, e o determinante da transformação é o próprio desejo:

*é uma serva*  
– *quando desejante,*

**2.1.5 – Quinto verso**

O verso aparece pela primeira vez em M-2, “uma tirana, quando desejada.”, e é mantido

em M-3 sem alteração. Em D-3, a vírgula entre os sintagmas é substituída pela divisão em linhas, como no verso anterior. A preocupação do poeta com a diagramação do texto mais uma vez é evidenciada.

O verso só sofre nova alteração em P-3, com a inserção de um travessão no início do 2º sintagma. Como no 4º verso, a mudança na pontuação aproxima o soneto da linguagem oral, intimista. O poeta alerta que – ao se sentir desejada – a mulher se transforma em uma tirana, pois sabe de seu poder:

*uma tirana  
– quando desejada.*

### 2.1.6 – Sexto verso

É o verso mais retocado. Sua ideia só aparece registrada em M-2: “Ela refoge, pausa”, na última linha, isolada, como uma decorrência de tudo que foi exposto antes. A palavra refoge, o verbo “refugir”, não aparece nos dicionários impressos. O prefixo “re” pode significar repetição, reforço ou retrocesso. Acredita-se que, na gênese no soneto, o prefixo signifique reforço. Supõe-se que ela se refoge (apostando-se no reforço do verbo) para pensar.

Em M-3, o verso aparece na 10ª posição, os verbos são invertidos, e é agregado o sintagma “se indefine”. Entende-se que aquela que pausa e refoge também se indefine, ou não quer se deixar definir. O verso é fechado com dois-pontos, levando a crer que uma explicação, ou fala, será colocada a seguir.

Em D-1, os versos de 8 a 12 aparecem marcados, com um /x/ destacando o verso em questão com a mesma expressão e na mesma posição de M-3. Em D-2, aparece um outro bloco também marcado com os mesmos 5 versos, em posições invertidas, e os 2 últimos com emendas que veremos a seu tempo. Já o verso em questão recebe duas significativas emendas. Numa, o verbo “refoge”, que indica apenas uma retirada, e substituído por “flana”, que indica um movimento variado. Na outra, a fêmea de D-1 praticava duas ações sucessivas: “pausa” e “refoge”. Agora, mediante a introdução da locução alternativa “ora / ora”, ela hesita ou escolhe entre outras duas, em oscilação e não em sucessão: “ora pausa”, indicando uma escolha, “ora flana”, indicando uma hesitação. E o verso passa do centro para o início do bloco, ocupando agora a 8ª posição.

Em D-3 o verso começa a tomar a forma da versão definitiva, decomposto em 3 sintagmas. A mulher que oscila entre a estabilidade de quem pausa e o movimento de quem flana começa a se definir. Com a fêmea ainda pousando ou flinando, o poeta rasura o pronome “se”, corta o /e/ final de “indefine” e acrescenta a desinência “-da”, qualificando-a como “indefinida”. Assim, transfere a ideia de indefinição dela para aquele que fala dela. Mas em seguida, mesmo sem rasura, acrescenta



a palavra “indecidida”. Agora, não se trata mais do conhecimento da fêmea, mas da sua capacidade de iniciativa, pois em vez de não se definir, ela não se decide a agir, sem saber se pausa ou se flana.

Em D-4 se acentua a indefinição, não da fêmea, mas do poeta. Ele digita o “indefinida” que tinha sido trocado por “indecidida” em D-3, mesmo sem rasura, risca com traço duplo as últimas sílabas “-finida”, substituindo-as pelas outras sílabas finais, “-cida”, retornando ao termo anterior. E assim o verso aparece em P-1. Somente em P-4 receberá a emenda decisiva, a 2ª das 3 que já classifiquei como especiais para mim, porque feitas no meu exemplar. O poeta apenas barra a sílaba final de “indecidida”, trocando o “-da” por “-vel”. As rasuras mostram as dúvidas do poeta em seu momento de busca de definição de uma mulher extremamente instável. E assim temos uma 3ª visão da fêmea: não mais a “indefinida”, não mais a “indecidida”, mas a “indecidível”, num interessante jogo de palavras, a revelar o artesanato do poeta. Portanto, uma figura muito mais complexa, o que elimina completamente aquela hipótese de um ser que “serve” apenas na cama. Como o poeta revela no soneto final da série (o XVI, p.223), trata-se de uma figura plena de “mistério”, e que “se não fosse assim, não era a Fêmea”.

Mais de 15 anos depois da 1ª publicação, Pedro modifica seu verso. Isolado, bem no centro do soneto, numa estrofe de um verso só, ele visualiza o pousar e o flunar da fêmea diante do homem e do mundo. A transformação muda a forma de ver a mulher: daquela que não se decide para aquela que não deseja se decidir ou se fazer entender. Mais uma vez vemos que a leitura do poeta caminha na direção de uma mulher ativa, agente de sua vida, aquela que:

*Ora pausa  
ora flama  
indecidível.*

### 2.1.7 – Sétimo verso

Algumas ideias que originaram o 7º verso aparecem no E.I., nas expressões “resiste” e “por tática”. Em M-1, “resiste por tática” é o 3º verso. Em M-2, há uma reorganização do soneto. A expressão “resiste só por calculo” aparece riscada no 7º verso e reaparece no 12º, transformado: “resiste só por cálculo; promete.”. O verso mostra que a resistência feminina é calculada, é uma forma de ter recursos para possíveis promessas.

Em M-3, o verso já tem outra expressão: “Por tática, se nega, mas quer dar-se;”. A adversativa “mas” é rasurada e uma primeira emenda transforma a ênclise em próclise: “se dar”. O poeta prossegue a redação, escreve o 8º verso, que é riscado, risca também o 7º, e no lugar do 9º reescreve o anterior, em mais uma expressão: “Quer se dar: mas por tática, se nega;”. Entretanto, risca novamente a adversativa “mas”, que passa a aparecer apenas implicitamente. E com ela, o verso tinha 11 sílabas.

Em D-1, o verbo “dar” é substituído pelo verbo “doar”, como se viu no bloco inserido no comentário ao 6º verso. A substituição reduz o apelo sexual do soneto. Sabe-se que as palavras ganham sentido de forma dialógica, nos contextos (BAKHTIN, 2010). A partir deste entendimento, pode-se dizer que os sentidos dos verbos que disputam espaço no verso não são equivalentes. O verbo dar é coloquialmente agregado ao ato sexual, com uma conotação vulgar, enquanto doar pode estar relacionado também a outras ações da pessoa.

Decomposto em 3 linhas em D-3, o verso aparece, lusitanamente, em P-1, com a palavra “tática”. A partir de P-2, aparece novamente “tática”:

*Quer se doar:  
por tática  
se nega;*

### 2.1.8 – Oitavo verso

A criação do 8º verso foi iniciada no E.I. Nele, podem-se encontrar as expressões “mas se entrega” e “por natureza”, sintagmas que aparecem em duas linhas no final de M-1. Não há, em M-1, maiores explicações sobre o que aconteceria com quem recebesse essa mulher que resiste por tática e se entrega por natureza. Assim ela prossegue em M-2, mas sem a vírgula, naturalizando ainda mais a entrega.

Em M-3, depois de 3 emendas, o verso assume a sua expressão definitiva. Primeiro o poeta escreve: “quer se negar: mas por jogo, se dá.” Como já foi ressaltado, na época em que começou a criar o soneto, Pedro Lyra estava a trabalhar em seu livro *Jogo*. Vale também lembrar que a criação do soneto é iniciada durante um jogo de bingo.

Neste contexto, é possível que o poeta estivesse seduzido a escrever sobre jogos, das mais plurais espécies. Entretanto, ele risca a conjunção “mas”, o “jogo” é substituído por “ímpeto” e, sem uma rasura nítida, transforma o “dá” em “doa”, que também já comentei. A substituição, mantida até a última versão, transforma a razão da mulher que se dá ou se doa. Da mulher estrategista, que só se dá de caso pensado, para a mulher que age por impulso, por um arrebatamento.

O 8º verso completa o 7º. Ambos aparecem com ideias de atitudes antagônicas e por esta razão mostram as oscilações de comportamento feminino. Em D-3, recebe as quebras, na forma definitiva:

*quer se negar:  
por ímpeto  
se doa.*

### 2.1.9 – Nono verso

O 9º verso surge pela primeira vez em M-2. O poeta escreve: “ela se entrega, sem nenhum

recato”. Mas, posteriormente, risca “ela” e insere a conjunção “e”, fazendo que o verso seja ligado ao anterior. Outra palavra riscada é “entrega”, substituída por “abandona”. A 2ª alteração merece destaque, pois subtrai a ideia da mulher que apenas se entrega para a mulher que “se abandona”. Esse abandono pode significar deixar de lado as táticas, as racionalizações, para entregar-se ao que pode ser entendido como natural. E tudo é feito sem constrangimento.

Em M-3, o verso passa a ser iniciado com letra maiúscula, devido à pontuação do verso anterior: “E se abandona, sem nenhum recato;”. O ponto e vírgula fecha o verso, propondo assim que o leitor demore um pouco mais antes do verso seguinte. Em D-3, é dividido em duas linhas e aparece com uma rasura: “Ou se abandona / sem nenhum recato;”.

A ideia inicial era trabalhar com a conjunção “ou” – que também apareceria no verso seguinte, mas o poeta opta pela conjunção “e” em ambos os versos. Ou seja, ao invés de oscilação e alternativas, Pedro promove ligações entre as diferentes atitudes da mulher. Ela não tem ou uma ou outra atitude, mas uma e outra atitude.

Em D-4, as mudanças feitas à tinta em D-3 são ratificadas e mantidas até a última publicação:

*E se abandona  
sem nenhum recato;*

### 2.1.10 – Décimo verso

O 10º verso aparece rascunhado em M-2. O poeta escreve: “como abandona, sem nenhum remorso”, com evidente omissão do pronome oblíquo “te”, talvez pela velocidade da redação, como se pode perceber pelo formato da letra, mais deformada que em muitos outros versos. Suponho que somente o próprio autor poderia dizer que a última palavra é “remorso”. Eu não a decifraria. Entretanto, ao modificar o 9º verso, acaba sendo condicionado a também modificar o 10º. Assim, a conjunção “como” é substituída pela conjunção “e”, e a forma verbal “abandona” recebe o objeto direto “te”, estabelecendo um expressivo confronto de pessoas que são os alvos desses abandonos: reflexivo, no verso 9º, em que a fêmea se abandona a si mesma; e objetivo neste verso, em que ela abandona o parceiro, a ela sem recato e a ele sem remorso. A nova expressão liga mais rapidamente um verso ao outro, evidenciando a necessidade que um tem de completar o sentido do outro.

A mesma estrutura é mantida em M-3. Em D-3, vê-se novamente a digitação com rasuras manuscritas. O verso, que agora é dividido em 2 sintagmas, aparece digitado com a conjunção “ou”, a mesma que havia sido digitada no 9º verso, mas é rasurada e trocada pela conjunção “e”. Quando o poeta substitui uma alternativa por uma aditiva, ele expressa claramente que a mulher não alterna entre a ideia do verso 9 e a ideia do verso 10. A fêmea não tem vergonha de se entregar como não sofre culpa em abandonar a quem se entregou sem reciprocidade:

*e te abandona  
sem nenhum remorso.*

### 2.1.11 – Décimo primeiro verso

O 11º verso também surge pela 1ª vez em M-2. “Não quer ser objeto, mas se adorna”. Sem rasura, o poeta introduz uma barra e alterna “adorna” com “enfeita”.

Em M-3, decide por “enfeita” e inicia o verso por letra minúscula. A mudança se dá pela relação que o autor estabelece entre o 11º e o 12º verso. Em M-3, o 12º aparece antecedendo o 11º, iniciado por letra minúscula. Em D-3, ao invés da pausa marcada pela vírgula, há a distribuição dos sintagmas em duas linhas. As modificações no verso são decorrentes de sua mudança de lugar no soneto. Neste momento da criação, o poeta decide em D-4 iniciar a estrofe, não claramente marcada, com o verso aqui analisado. O número “1” ratifica esta afirmação. Em decorrência dessa ideia, o verso é iniciado com letra maiúscula e finalizado com ponto e vírgula, ao invés do ponto final. A mudança na pontuação é necessária porque a ideia do 11º verso será completada no 12º.

Em P-1, a única alteração que o verso sofre é na palavra lusa “objecto”, que aparece na grafia lusitana. Em P-2, chega-se à versão definitiva, utilizando a grafia brasileira “objeto”, unificada depois do acordo ortográfico.

No verso, tem-se uma mulher que não deseja ser objeto. O 2º sintagma esclarece a ideia de objeto presente no 1º sintagma: propriedade sexual. A mulher de Pedro parece-lhe ambígua, não quer ser vista como objeto de ninguém, mas se adorna, torna-se mais atraente, mais sexualizada:

*Não quer ser objeto  
mas se enfeita;*

### 2.1.12 – Décimo segundo verso

O 12º verso só aparece em M-2: “Ela quer ser sujeito, mas se entrega.”. Em M-3, há uma alteração na pontuação. Ao invés do ponto final, fechando a sentença, surge uma considerável pausa com o ponto e vírgula. Em D-3, a vírgula entre os sintagmas é retirada e o verso passa a ocupar duas linhas.

Em D-4, a mudança feita no verso altera em parte o seu sentido. A expressão “luta por” toma o lugar de “Ela quer”. A alteração é extremamente coerente, pois leva ao entendimento de que ser ou não sujeito não depende exclusivamente do querer da mulher, mas também de questões que lhe são alheias.

Numa sociedade machista, por exemplo, a mulher – por mais que queira – pode não ter o seu direito de ser sujeito assegurado. Essa deve ter sido a razão que levou o poeta a ressaltar a luta da mulher por ser sujeito.

Entretanto, essa mesma mulher, que quer ser agente de sua própria vida, entrega-se e

permite-se abandonar suas lutas – mesmo que apenas por alguns instantes – em prol dessa entrega. A mudança de alocação do verso, passando agora a ser o 2º da estrofe, como indica o número “2” à esquerda, leva o autor a iniciá-lo com letra minúscula, já que o verso anterior termina com ponto e vírgula.

Pedro encerra o verso com um ponto final. As alterações manuscritas em D-4 são ratificadas em P-1 e inalteradas até a última publicação:

luta por ser sujeito  
mas se entrega.

### 2.1.13 – Décimo terceiro verso

A 1ª vez que o verso aparece é em M-1. Subentende-se talvez o indefinido “ninguém”: “é mais doce que ela, quando ama.”. M-2 começa a resolver a indefinição: “Nenhum anjo é mais doce, quando ama;”. O verso está mais coerente e o sentido torna-se mais claro. A mulher, quando ama, é capaz de ser mais doce que qualquer anjo.

Finalmente, o poeta se define em M-3. Substitui “nenhum” por “Nem”, e “doce” por “suave”, rabiscada apenas com “su”, e só depois é escrita inteira. Ainda em M-3 são percebidas relevantes alterações no verso. Da ideia de que nenhum anjo é mais doce quando ama, para a ideia de que nem mesmo os anjos – lidos como doces, suaves e puros – podem ser mais suaves que a mulher quando está a amar. A substituição da palavra “doce” por “suave” modifica a forma de ler esta mulher. Afinal, o doce pode ser enjoativo, mas o suave é agradável, bom de ser inúmeras vezes apreciado.

Em D-3, as mudanças feitas à mão em M-3 são datilografadas. A divisão do verso é a única alteração:

*Nem anjo é mais suave  
quando ama;*

### 2.1.14 – Décimo quarto verso

O último verso do soneto, “nem fera é mais cruel, depois de amar.”, surge em M-1 ocupando a 8ª posição. Em M-2, já se encontra alocado em sua posição definitiva. Em D-3 recebe a quebra, a vírgula é excluída e assim é publicado em P-1. Nele, o autor desenha mais uma vez a sua mulher. Aquela que faz tudo por amor, mas que se torna uma fera “depois de amar”.

Apenas em P-5 o verso será alterado. É a 3ª e última emenda feita em meu exemplar. A expressão “depois de amar” é substituída por “quando desama”. A alteração permite uma outra possibilidade de leitura da mulher “lyrana”. Ao invés de ser mais cruel que uma fera depois de amar, a mulher passa a ser cruel apenas depois de desamar. A expressão “depois de amar” pode levar a crer que algo aconteceu depois da relação sexual, ou de amor – mesmo sem contato físico.

Entretanto, leva o leitor a crer que a mulher poderia voltar a amar. Se a questão fosse vista por uma perspectiva sexual, poder-se-ia acreditar que a mulher só era delicada na cama, quando buscava prazer.

Entretanto, com a emenda “quando desama”, o verso ganha outro sentido. É possível ler este desamor como definitivo. A ideia de finitude, de um amor que – uma vez acabado – remove da mulher a doçura, a sutileza, transforma-a, especialmente quando abandonada ou traída, em um ser absolutamente cruel.

O amor, quando machucado, pode se transformar em ódio:

*nem fera é mais cruel  
quando desama.*

### 3 – Considerações Finais

A crítica genética do “Soneto da Fêmea VIII – A Indecidível” tornou possível conhecer a obra quando ela ainda era embrionária. Por meio da gênese, pôde-se ver a mulher lyrana nascer no bilhete de bingo, crescer nos manuscritos, ganhar corpo nas datilografias, ser apresentada à sociedade nas publicações e ser reinventada no ciberespaço. A mulher solta no bilhete é indecidível na internet.

O soneto mostra a paixão do poeta por esta mulher e seus paradoxos. A mulher de Pedro desequilibra, tira do lugar comum, inspira mudanças. O mesmo Pedro que alerta o amigo, que pede que se tome cuidado, é o poeta que desenha a mulher e suas sutilezas. Entre serva e tirana (será?), fonte e abismo, barro e nuvem, a mulher encanta.

Não é fácil para um autor, do gênero masculino, descrever uma mulher sem fazer com que ela se torne caricata. Mas Lyra soube olhá-la com o cuidado de quem a respeita. Ele falou de várias, mas falou de uma, ou de um tipo de mulher. Uma mulher que não se submete aos “poderes” ditos dominantes, uma mulher que se coloca como sujeito de sua vida, mas que não dispensa a delícia de se abandonar por um amor.

O “Soneto da Fêmea-VIII – A Indecidível” é instigante porque promove diálogos, cria possibilidades e não se fecha em si. Como uma boa obra de arte que é, viabiliza releituras e agradáveis passeios por outros bosques.

A crítica genética do soneto revelou um poeta perfeccionista, que não se contentava facilmente. A emenda, no segundo verso, realizada depois mesmo da publicação da gênese em livro é prova que os geneticistas só devem usar a expressão “versão definitiva” após a morte física do autor. Uma mente criativa só para quando é dado o último suspiro do corpo.

### Referências Bibliográficas

BENEVENUTI, Clesiane Bindaco; CAMPOS, Eleonora; RIBEIRO, Ingrid. **A construção do poema**: crítica genética de 8 sonetos de Pedro Lyra. Campos dos Goytacazes, RJ: Brasil Multicultural, 2016.

LYRA, Pedro. **Desafio**: uma poética do amor. 3ed. Fortaleza, CE: TopBooks, 2002.

\_\_\_\_\_. **Jogo**: um delírio erótico-metafísico-econômico ou uma aventura em versifrases. Fortaleza, CE: TopBooks, 1999.

\_\_\_\_\_. **Sombras**: poesia da dúvida. Rio de Janeiro, RJ: Ibis Libris, 2017.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética**: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo criação artística. Série Trilhas. São Paulo: EDUC, 2008.