

CRÍTICA GENÉTICA DO SONETO ‘NEM UMA DEUSA’

Milena Ferreira Hygino Nunesⁱ

Resumo

Este trabalho tem como objetivo fazer a crítica genética do “Soneto de confissão II – Nem uma deusa”, do poeta cearense Pedro Lyra. Escrito em Lisboa em 1987, o soneto foi publicado 12 vezes, ao longo de 30 anos (até 2017, quando Pedro Lyra faleceu). A 1ª publicação foi em Portugal, em 1988, e as 11ª e 12ª na França, ambas em 2000, tendo, assim, muito rico material para a elaboração da crítica genética. Fornecida pelo autor, a história deste soneto apresenta 19 documentos considerados na sua análise, sendo três de manuscritos, três de suas transcrições, um de original e os doze restantes de publicações. O poeta, ao longo da (re)escritura do poema, afasta o eu lírico da situação relatada no poema, passando-o de narrador-personagem para simples narrador, que narra a dor do amor. O amor passa a ser a personagem principal. Ao final, porém, o narrador volta a ser personagem principal, de forma surpreendente. Ao longo de todo o poema, o eu lírico exalta o amor, mas, acima de tudo, o desejo por uma mulher única, indefinível (não comparável a nem uma deusa), como o próprio título sugere. Pela perfeição e, conseqüentemente, impossibilidade de existência dessa mulher que dispensaria todas as outras, que conteria O AMOR em toda a sua plenitude, o eu lírico, inesperadamente, ocupa-se de si (no sentido literal, de tomar conta, de cuidar) - em vez da mulher perfeita, que não existe, que sequer nasce - e nasce, renasce, se (re)descobre.

Palavras-chave: Crítica genética. Pedro Lyra. Soneto. Nem uma deusa.

GENETIC CRITICISM OF THE SONNET 'NEM UMA DEUSA'.

Abstract

This work aims to make the genetic critique of the “Soneto de confissão II - Nem uma deusa”, by the poet Pedro Lyra. Written in Lisbon in 1987, the sonnet was published 12 times, over 30 years (until 2017, when Pedro Lyra passed away). The first publication was in Portugal in 1988, and the 11th and 12th in France, both in 2000, thus having very rich material for the elaboration of genetic criticism. Provided by the author, the story of this sonnet presents 19 papers considered in its analysis, being three of manuscripts, three of its transcriptions, one of original and the remaining twelve of publications. Throughout the (re) writing of the poem, the poet removes the lyrical self from the situation reported in the poem, moving it from narrator-character to simple narrator, which narrates the pain of love. Love becomes the main character. In the end, however, the narrator returns to be the main character, surprisingly. Throughout the poem, the lyrical self exalts love, but, above all, the desire for a single woman, indefinable (not comparable to nor a goddess), as the title itself suggests. By the perfection and, consequently, impossibility of existence of this woman who would dispense with all others, which would contain LOVE in all its fullness, the lyrical I unexpectedly takes care of itself (in the literal sense, to take care of, to take care of) - instead of the perfect woman, who does not exist, who is not even born - and borns, reborns, (re)discovers.

Keywords: Genetic criticism. Pedro Lyra. Sonnet. Nem uma deusa.

1 – Introdução

A gênese deste trabalho origina-se do meu contato com o poeta Pedro Lyra em 2012, no Mestrado em Cognição e Linguagem da Universidade Estadual do Norte Fluminense (UENF). Fui

ⁱ Doutoranda em Cognição e Linguagem da Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro (UENF). E-mail: milena.hygino@gmail.com

sua aluna no curso “Arte e Representação Social – A lógica e a linguagem do mercado cultural”, quando tive o prazer de conhecer e apreciar seus poemas, que eram declamados e analisados por colegas de classe, numa troca muito rica de ideias, de construção dos poemas e de interpretação dos mesmos com o poeta-professor, além de ser incomum e de grande privilégio, porque o próprio autor da obra-objeto de estudo estava ali conosco.

Sabendo da minha formação em Jornalismo (uma área muito próxima à das Letras e da Literatura, que geralmente é a de quem trabalha com a crítica genética) e que eu fazia um curso de Especialização em “Literatura, Memória Cultural e Sociedade” no Instituto Federal Fluminense (IFF), o poeta me falou de um novo projeto seu, de reunir análises genéticas de sonetos do seu livro *Desafio – Uma poética do amor*. Ofereceu-me a sua antologia poética *Visão do Ser* e convidou-me para analisar um dos seus sonetos reunidos neste livro.

De imediato, aceitei o convite – e o “desafio”, em referência tanto ao nome do livro quanto à nova empreitada que me foi concedida. Lyra mostrou-me as 5 pastas com manuscritos e digitações de quase todos os 269 sonetos do livro, selecionando vários que tivessem esses originais para que eu pudesse escolher um. A escolha não seria tarefa das mais fáceis. Como, dentre tantos sonetos, começar a selecionar e eleger um? Que critérios eu deveria usar? Pedi, então, uma sugestão ao poeta. Afinal, não há quem mais conheça a obra e toa a potencialidade dos poemas do que o próprio autor. Foi-me indicado o “Soneto de confissão-II – Nem uma deusa” e, agradecida, usei analisá-lo.

2 – Os documentos do processo

Fornecidos pelo autor, a história deste soneto apresenta 19 documentos que têm de ser considerados na sua análise: 3 de manuscritos, 3 de suas transcrições, 1 de original, 12 restantes de publicações.

Vamos designá-los pelas abreviaturas entre parênteses na relação abaixo. São eles:

1) **M-1**: – O manuscrito da 1ª redação, com 6 indicações à direita da folha:

1ª) o número “26”, borrado para “24”, registrando a quantidade de sonetos então escritos;

2ª) um número de telefone, da pensão onde o poeta estava hospedado ou de alguém que ligou na hora;

3ª) o primitivo título de “SONETO À / MULHER ÚNICA”, em maiúsculas;

4ª) o momento (“tarde”) e o dia (“3-10-87”), em que o soneto foi escrito;

5ª) um 2ª estágio em Portugal (“Lisboa-II”), depois de uma temporada na Alemanha, e a quantidade correta (“25”) de sonetos escritos nesse fecundo período de vida;

6ª) no centro da folha, também em maiúsculas, em duas linhas mas tachado, o título

“POÉTICA / DO AMOR”, que é o subtítulo da 1ª parte de P-1, certamente de folha reaproveitada.

- 2) **T-1:** – A transcrição de M-1.
- 3) **M-2:** – O manuscrito da 2ª redação, com o romano de “II” à direta, na 2ª metade do papel.ⁱ
- 4) **T-2:** – A transcrição de M-2.ⁱ
- 5) **M-3:** – O manuscrito da 3ª redação, com o indicativo romano de “III” e com o texto já quase definitivo.
- 6) **T-3:** – A transcrição de M-3.
- 7) **P-1:** – A 1ª publicação, na coletânea *Musa Lusa – Sonetos do amor*, com o título reduzido de “Soneto à única”, em 1988.ⁱ
- 8) **P-2a:** – O original de P-2, com o título definitivo, em consequência das muitas transformações de *Musa lusa*, de “Soneto de confissão-II”, cortado à tesoura e colado sobre o primitivo “Soneto à única”, lisível contra uma luz forte.
- 9) **P-2:** – A 2ª publicação, na 1ª edição de *Desafio – Uma poética do amor*, com o mesmo texto mas não a mesma forma de P-1, em 1991.ⁱ
- 10) **P-3:** – A 3ª publicação, na antologia *Visão do Ser*, com o mesmo texto mas não a mesma forma de P-2, em 1998.ⁱ
- 11) **P-4:** – A 4ª publicação, na revista *Guatapique*, de Bordeaux-França, com a forma de P-2, em 2000.ⁱ
- 12) **P-5:** – A 5ª publicação, na antologia bilingüe *Vision de l'être*, mesmo texto anterior mas com novas alterações na forma, em 2000.ⁱ
- 13) **P-6:** – A 6ª publicação, na 2ª edição de *Desafio*, texto de P-5 com uma emenda, em 2001.ⁱ
- 14) **P-7:** – A 7ª publicação, na 3ª edição de *Desafio*, reprodução de P-6, em 2002.ⁱ
- 15) **P-8:** – A 8ª publicação, na antologia *50 Poemas escolhidos pelo autor*, texto da anterior

ⁱ M-1 e M-2 estão numa só folha, em minúscula e por isso quase ilegível letra, isolados por um longo traço, donde se deduz que o texto foi reescrito em seguida. Separei-os para evitar a impossibilidade de se ler qualquer palavra. Talvez o poeta não dispusesse de muito papel. No verso da folha, consta o rabisco de outro soneto.

ⁱ Também na transcrição, separei as duas redações, pela inconveniência de manter as duas numa página.

ⁱ Lisboa, Limiar, 1988. p.72.

ⁱ Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1991. p.91.

ⁱ Rio de Janeiro, Topbooks, 1988. p.89.

ⁱ *Guatapique*, n.1. Cuadernos del Seminario de Investigación – Ruptura(s) y Literatura(s) Latinoamericana(s). Maison des Pays Ibériques. Bordeaux-França, 2000. p.5.

ⁱ Fortaleza/Rio de Janeiro/Paris, Fundação Cultural de Fortaleza/Topbooks/L'Harmattan, 2000. p.140. Organização e tradução de Catherine Dumas.

ⁱ Fortaleza/Rio de Janeiro, Ed.UFC/Topbooks, 2001. p.103.

ⁱ Fortaleza/Rio de Janeiro, Ed.UFC/Topbooks, 2002. p.103. Reprodução da anterior.

com nova emenda, em 2006.ⁱ

16) **P-9:** – A 9ª publicação, na página do autor no Facebook, álbum “*Desafio – Crítica Genética*”, em 2013.

17) **P-10:** – A 10ª publicação, a da abertura deste ensaio. Em “*Sonetos Lyranos*”, canal do autor no YouTube, em 2016.

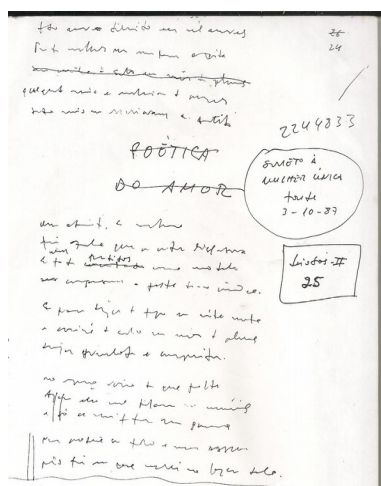
18) **P-11:** – A versão francesa, na revista de P-4.ⁱ

19) **P-12:** – A versão francesa, na antologia de P-5.ⁱ

3 – Um soneto surpreendente

Escrito em Lisboa em 1987, o soneto foi publicado 12 vezes, ao longo destes 26 anos (até 2013). A 1ª publicação foi em Portugal, em 1988, e as 11ª e 12ª na França, ambas em 2000, como descrito acima.

O manuscrito original deste soneto apresenta muitos detalhes, que descreverei no próximo item, mas exponho o primeiro logo aqui, já descrito na apresentação de M-1:



No recorte acima, no topo, percebe-se uma sequência de números que parece ser de algum telefone (não se sabe – nem o próprio poeta! – de quem, nem de onde). Outro detalhe que Lyra coloca no primeiro manuscrito é o exato momento em que o soneto foi escrito: à tarde, no dia 3 de outubro de 1987, em Lisboa. Logo abaixo, vem o número 25. Mesmo que nem tudo seja compreensível por quem lê ou lembrado pelo poeta, essas sutilezas dizem muito sobre o processo de construção do poema, mostrando que se trata de um trabalho de “escovar palavras”, como diria o poeta Manoel de Barros, e não só de inspiração, como o poema é visto por muitos. Além disso, esses detalhes dão oportunidade ao leitor de imaginar e de atualizar esse processo que começa no

ⁱ Rio de Janeiro, Ed. Galo Branco, 2006. p.52. Volume 19 da coleção do mesmo nome.

ⁱ Id., p.6. Cf. nota 5.

ⁱ Id., p.141. Cf. nota 6.

poeta, mas não se encerra nele ou no poema, e sim na leitura e na interpretação de quem lê.

4 - “Nem uma deusa” verso por verso

O poeta começou este soneto de forma bem objetiva.

Visualizando a folha de M-1, percebe-se que ele já surgiu completo na composição, com seus 14 versos, nenhum na expressão nem na forma definitiva, e apenas 1 seria trocado por um outro em M-2.

Eliminada a 3ª linha, com o verso riscado, teremos os 4 primitivos versos do 1º quarteto, separado do 2º pelo subtítulo maiúsculo “POÉTICA DO AMOR” no centro da folha. Um espaço maior indica o 1º terceto e um outro indica o 2º. Com o corte duplo nas 2 linhas que antecedem as 2 últimas, estas destacadas por barras claramente indicativas de substituição, teremos as 14 linhas do canônico esquema 4-4-3-3 do soneto tradicional. Em todas elas, o poeta fará muitas emendas, mas sempre aproveitando a ideia.

Das 17 linhas de M-1, apenas 4 serão abandonadas: a 3ª (“um carinho de sonho em mãos de plumas”), que está riscada, mas será repetida na 11ª e retocada; a 12ª (“desejos formulados e cumpridos”), totalmente banida; e a 14ª e a 15ª (“Agora elas me falam à memória / e só se manifestam num poema”) barradas e substituídas. Isso significa que ele introduzirá apenas um verso totalmente novo na redação definitiva.

Quase todas as linhas são perfeitos decassílabos, mas a 1ª do 2º quarteto está incompleta, e nem o próprio autor conseguiu decifrar a 2ª palavra.

Vamos conferir tudo, verso a verso.

1º VERSO

Os 2 primeiros versos de M-1 vão aparecer invertidos na forma final do soneto. O 1º, “Tantas mulheres me encantaram a vida”, que aparece na 2ª linha, será preservado em M-2, mas logo em M-3 receberá a emenda que lhe dará a expressão definitiva, na permuta de “me encantaram a vida” por “me pousaram n’alma”, e em forma linear, sem quebra:

The image shows a handwritten manuscript snippet. The original text is "Tantas mulheres me encantaram a vida". Above it, the revised text "me pousaram n' alma" is written. A correction line is drawn above the original text, showing the change from "encantaram" to "pousaram" and "a vida" to "n' alma".

A mudança de “me encantaram a vida” para “me pousaram n’alma” trouxe ao verso uma linguagem ainda mais poética, com o uso de metáfora que revela bem mais dessas mulheres com as quais o eu lírico se envolveu e, ainda além, foi marcado por elas de maneira profunda, por estas terem alcançado a alma dele, mas ao mesmo tempo leve – implícito no verbo *pousar* – provavelmente pela delicadeza intrínseca às mulheres, em geral, e por se tratar de alma, algo igualmente leve:

Tantas mulheres me pousaram n'alma

2º VERSO

O 2º verso foi o que mais sofreu alteração. Do que o poeta tinha certeza, desde o primeiro manuscrito, era do amor diluído, únicas palavras preservadas ao longo do tempo. Mas que amor e em que esse amor se diluiu?

Em M-1, o verso é “Todo amor é diluído em mil/vãos amores”. A dúvida quanto ao amor diluído – se “todo” amor (em M-1), se “tanto” amor (em M-2), se “um” amor (em M-3), e à diluição do amor, se em “mil”, em “vãos”, em “tanto” (em P-8) ou em mais amores, ou, por fim, novamente em ‘mil’ (em P-9) – rondou o poeta por bastante tempo, até decidir-se por sua forma definitiva:

As palavras que compõem o verso da última publicação revelam que não é todo amor que se dilui em tanto amor (como mensurá-lo?); é um amor, não se sabe qual – imagina-se ser o do eu-lírico – mas inteiro. E a diluição dá-se também por inteira, intensa, que chega a quebrar o verso em três partes. Os travessões marcam este verso como aposto explicativo do verso anterior, sendo tanto amor as tantas mulheres que pousaram n'alma do eu-lírico:

– *um amor*
diluído
em mil amores –

3º VERSO

O 3º verso aparece no M-1 como “que quanto mais me enchiam de prazeres”, preservado no M-2. Mas no M-3, “que quanto mais o saturavam de prazeres”, ocorrem 3 significativas alterações: a 1ª é que o decassílabo se transformou num duodecassílabo em forma de trímetro não-alexandrino (4-8-12); a 2ª é que ele permuta o objeto que sofre a consequência do excesso de prazeres: não mais o amante (“me”), mas o próprio amor (“o”); a 3ª, o verbo *encher* foi substituído por *saturar*, o que revela a satisfação, a saciedade, a intensidade do prazer que as tantas mulheres proporcionavam. A força do verbo *saturar* dispensou o sintagma “quanto mais”, que acompanhava o verbo *encher*, sendo substituída por “tanto” em P-1, que reforça o significado de *saturar*. Além disso, é um verbo mais expressivo, pois o enchimento pode não saturar, mas a saturação pressupõe o enchimento:

Na P-1, o verso já tem as palavras definitivas, apesar de o poeta, ao longo das publicações, brincar com a forma: ora separa o “que” do restante do verso, causando um suspense, já no início

(em P-1), sobre a consequência de tantas mulheres terem pousado n'alma do eu-lírico; ora o mantém inteiro (de M-1 a M-3 e em P-2a e P-4), sem quebras; ora quebra o verso ao final (em P-1 e P-5), depois do verbo.

Nem sempre metrifica no momento da criação. Este primeiro momento, na maioria das vezes, é de registro de ideias.

*que tanto o saturavam
de prazeres*

4º VERSO

O verso inicialmente era “tanto mais me esvaziavam de sentido”, no M-1. No M-2, “apenas o privavam de sentido”. Confirma-se a troca dos objetos da ação verbal do verso anterior, em fatos opostos: se no 3º verso os prazeres deixam de saturar o amante para saturarem o próprio amor, agora no 4º verso esses mesmos prazeres deixam de o esvaziar para o privarem de sentido. É um expressivo quiasma, bem ao gosto do poeta: a oposição *enchiam/esvaziavam* corresponde à oposição *saturavam/privavam*.

A troca feita pelo poeta entre os verbos *esvaziar* e *privar* enriqueceu o poema, porque a relação de proporção *encher* (usado inicialmente no 3º verso) e *esvaziar* (usado inicialmente no 4º verso) é comum, mas *saturar* (que compõe a forma definitiva do 3º verso) e *privar* (que compõe a forma definitiva do 4º verso), não. Ademais, o alcance metafórico da ação cresce. O sintagma “tanto mais” é substituído por “apenas”, em M-3, e por “tanto quanto”, sem emenda manuscrita, na P-1:

tanto quanto o privavam de sentido.

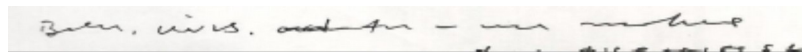
As mudanças no verso equilibram a saturação de prazeres e a privação de sentido, como se uma coisa neutralizasse a outra. Inicialmente, no M-1, o esvaziamento de sentido parece prevalecer sobre o enchimento de prazeres. Mas como falar assim do amor? O poeta, mesmo ao colocar uma relação de proporção entre os versos, entre as “consequências” do amor de tantas mulheres, em primeira instância, mostra-se a favor do amor. Como não sê-lo?

Assim como no 3º verso, o poeta muda a pessoa, O OBJETO, AQUELE que sofre a privação de sentido - quando usa o pronome oblíquo “me”, em M-1, é o eu-lírico; quando usa o “o”, já não se sabe quem O AMOR. A intenção da quebra do verso depois do verbo, definitiva em P-5, a meu ver, é a de provocar um suspense sobre de que alguém era privado, ficando o verso definitivamente assim:

*tanto quanto o privavam
de sentido.*

5º VERSO

Este verso teve duas alterações ao longo dos manuscritos e publicações, nascendo quase em sua forma definitiva.ⁱ A 1ª mudança decorre da dúvida que paira sobre o poeta a respeito da 3ª qualidade atribuída às suas mulheres. Em M-2, “ardentes” que é apenas rasurado:



A emenda para “amantes” só aparecerá no M-3:



A 2ª mudança ocorre apenas em P-3: foi a troca do adjetivo “vivas” por “doces”, também sem emenda manuscrita. Mas em P-4 reaparece “vivas”, e em P-6 retorna “doces”, que permanece. A troca de adjetivos deu-se, a meu ver, pelo fato de “vivas” ratificar o adjetivo “amantes”. Como não ser viva, sendo amante? A amante é viva, é intensa. Ou seja, não trazia uma característica nova. Já o adjetivo “doces”, sim, traz um elemento novo a tantas mulheres, não dito ainda por nenhum adjetivo do soneto: A quebra do verso em cada adjetivo valoriza, torna cada um deles grande, independente. A última quebra, “– mas nenhuma”, de fato é uma interrupção inesperada do verso, tanto em ritmo quanto em ideia, por ser uma conjunção adversativa acompanhada de um pronome adjetivo que restringe as qualidades de “tantas mulheres”, que pareciam perfeitas, por serem belas, doces e amantes.

Belas
doces
amantes
– mas nenhuma

6º VERSO

O 6º verso foi o menos modificado ao longo do tempo. Tanto na forma quanto na escrita, ele ficou praticamente inalterado. A única mudança que houve foi no tempo do verbo *dispensar*: de “dispensava” (M-1), pretérito imperfeito do indicativo, passou-se a “dispensasse” (M-2), pretérito imperfeito do subjuntivo, sem rasura:



A diferença entre os modos verbais está na certeza (indicativo) que vira dúvida, possibilidade (subjuntivo). O verso definitivo fica assim, sem quebra:

foi aquela que as outras dispensasse.

7º VERSO

O 7º verso completa a ressalva iniciada com o sintagma “– mas nenhuma”, da quebra do verso anterior, desfazendo o suspense e, ao mesmo tempo, a imagem de “tantas mulheres”. Todas

ⁱ O M-1 não será considerado na análise, por ter uma palavra ilegível, o que torna o verso incompleto.

essas mulheres não chegaram ao patamar de uma, aquela, de fato, perfeita no imaginário do eu lírico, que poderia dispensar todas as outras.

Este verso sofre sucessivas mudanças nas 3 primeiras redações. A expressão primitiva de M-1 é “E todas concentradas num modelo”:



O poeta rasura “concentradas”, escrevendo “fundidas” acima, e introduz o “nem” antes do pronome “todas”: “E nem todas fundidas num modelo”. M-2 inverte os termos da oração: “Nem um modelo que fundisse todas”. M-3 troca a palavra “modelo” por “deusa”:



Essa substituição foi uma decisão acertada do poeta, na minha opinião. Comparar a mulher a um modelo é diminuí-la. A mulher não quer estereótipos na vida real, luta contra eles; na poesia, então, mais ainda. O que ela quer é ser deusa, mesmo que não seja perfeita, que não seja aquela do imaginário do eu lírico. Deixar o pronome indefinido “todas” no final do verso também foi uma boa estratégia do poeta, que formalmente retoma o termo “deusa”, valorizando as mulheres que não são perfeitas, mais ainda aquela perfeita do imaginário do eu lírico, que está acima da deusa que fosse capaz de reunir todas as outras.

Numa aula do curso citado, em que abordava esse tema, o professor-poeta mencionou a célebre indagação de Freud sobre o que quer uma mulher. Ele não, mas o seu discípulo Lacan respondeu: a mulher quer um deus. Depois mencionou uma passagem de *A obra-prima desconhecida*, de Balzac, em que um personagem confessa a um amigo que tem procurado uma mulher perfeita, a mulher ideal, a Venus da mitologia grega, mas só tem encontrado belezas esparsas. E citou também um famoso verso de Florbela Espanca, em que ela exclama: “Um homem? – Quando eu sonho o amor de um Deus!...”. As belezas esparsas são as outras mulheres deste soneto. O poeta seria esse deus e a musa seria essa deusa?

Somente em P-2a o verso sofrerá nova mudança, com a quebra na palavra “deusa” e a colocação do sintagma “que fundisse todas” entre parênteses, que representa a voz do poeta, como um comentário sussurrado, mas estes serão eliminados em P-3, em sua forma definitiva, permanecendo de M-1 apenas a ideia de fusão de todas as mulheres numa ideal:

*Nem uma deusa
que fundisse todas*

8º VERSO

O 8º verso teve 3 modificações. Em M-1, “não compensavam a falta dessa única.”, o

advérbio de negação “não” é rasurado em consequência da emenda que introduziu a alternativa “nem” no verso anterior. Segunda, constata-se uma sutil diferença de tempo do verbo *compensar*, no pretérito imperfeito do indicativo, que transmite certeza, para o futuro do pretérito, em M-2, que indica hipótese, incerteza. Também de número: começa no plural porque concorda com o sujeito de M-1 do verso anterior (“todas”), passando ao singular para concordar com o sujeito de M-2 (“um modelo”) e depois de M-3 (“uma deusa”):



A mudança do tempo verbal foi sensata, uma vez que a mulher perfeita está na imaginação do eu lírico, sendo uma hipótese. Mais uma vez, o eu lírico reforça a grandeza da mulher dos seus sonhos, chamando-a de “única”, além de complementar a ideia do verso anterior, afirmando que ninguém (nem uma deusa que reunisse todas as outras) compensaria a sua falta. O ponto final no verso ratifica a conclusão da ideia.

Em P-9, o poeta quebra o verso, naquela mesma estratégia de suspense, só que, nesta situação, sobre o que falta:

*compensaria a falta
dessa única.*

9º VERSO

Em M-1, o 9º verso, “E foram beijos de fogo em minha noite”, na verdade será o 10º na versão definitiva, com emendas. O verso só surge em M-2: “Foram vidas em horas condensadas”, e assume a ideia da versão definitiva em M-3: “Foram vidas em dias transvividas”:



As mudanças seguintes são simples: quebra do verso em 3 segmentos, com o sintagma “em dias” entre parênteses e vírgula no final em P-6, ponto e vírgula em P-8 e retorno da vírgula em P-9.

Essa mudança enriqueceu deveras o verso. Dizer que “foram vidas condensadas em horas” já é algo forte, que transmite uma intensidade grande. Mas mais ainda é dizer que “foram vidas em dias transvividas”. Transvivida, apesar de não ser uma palavra dicionarizada e pouco usada, em geral, todos a entendem: é algo vivido além da vida. No verso, são vidas vividas além da vida, em dias. Quanta beleza, quanto significado, quanta emoção e poesia têm esse verso!

A tática utilizada pelo poeta, de colocar o adjetivo deslocado do substantivo, dá vivacidade ao verso, exigindo do leitor atenção na interpretação, para não se confundir na relação entre os sintagmas. As quebras do verso, a partir da P-6, podem ser vistas como uma forma de alongar o

momento tão intenso, vivido tão rapidamente, em dias, e a colocação do sintagma “em dias” entre parênteses pode ser vista como um comentário discreto do eu lírico, mas, ao mesmo tempo, algo que merece destaque, por representar pouco tempo de um acontecimento grandioso (a transvivência de vidas), reforçando essa vivacidade do verso.

A sua forma definitiva ficou:

Foram vidas
(em dias)
transvividas,

10º VERSO

Considerou-se o 9º verso, que está invertido em M-1, para esta análise. Em “e foram beijos de fogo em minha noite”, foi eliminada a conjunção “e”, e permutado o sintagma “minha noite” por “noites mortas” em M-2, repetido em M-3, e assim figura em P-1. Em P-2a, o verso assume a expressão definitiva, com substituição de “mortas” por “mansas”, sem rasura (como mostrarei no comentário ao verso seguinte). Somente em P-6 assume também a forma, com a decomposição do verso em 3 linhas, destacando-se o predicativo “de fogo” também entre parênteses, com vírgula no final, e ponto-e-vírgula em P-8, voltando à vírgula em P-9.

A substituição de “minha noite” por “noites mortas” e, depois, por “noites mansas”, enriqueceu o soneto. O sintagma “minha noite” destoou um pouco, a meu ver, do soneto: não foi apenas uma noite, se foram tantas as mulheres. Já “noites mortas” arrefeceu o verso, criando um paradoxo: beijos quentes, de fogo, em noites frias, mortas. “Noites mansas” coube perfeitamente, indo ao encontro do próximo verso, leve e tranquilo.

O adjunto nominal “de fogo”, entre parênteses, ao mesmo tempo em que parece um OUTRO comentário reservado do eu lírico (como o sintagma “em dias”, no verso anterior), é algo que merece ser dito, destacado. Afinal, não se trata de quaisquer beijos. São beijos ardentes, intensos, que ratificam a ideia do verso antecedente “Foram vidas (em dias) transvividas”.

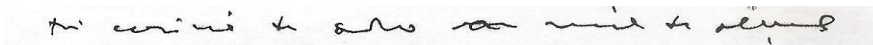
A quebra do verso, assim como o anterior, a meu ver, é uma forma de alongar o momento, vivido tão intensa e rapidamente:

foram beijos
(de fogo)
em noites mansas,

11º VERSO

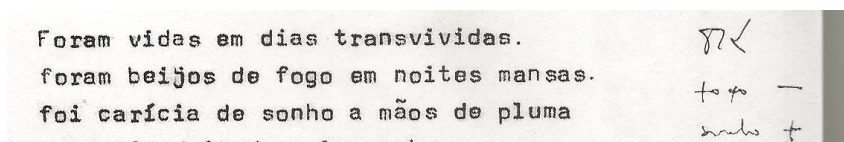
O 11º verso do M-1, “desejos formulados e cumpridos”, foi desconsiderado de toda a

análise, por ter sido abandonado pelo poeta ao longo das reescrituras e, portanto, não tem relação com nenhum verso do soneto em sua expressão definitiva. Assim como ocorreu anteriormente, considerou-se o 10º verso, que está invertido em M-1, que é: “e carícia de sonho em mãos de pluma”. O verso aparece na expressão definitiva: em M-2, há a permuta da conjunção “e” pelo verbo “foi”, e o poeta inscreve a preposição “a” sobre a preposição “em”:



Como no verso precedente, somente em P-6 assume também a forma, com a decomposição do verso em 3 linhas, destacando-se o adjunto nominal “de sonho” igualmente entre parênteses, sem pontuação.

Assim quanto no verso anterior (com o sintagma “de fogo”), o adjunto nominal “de sonho”, entre parênteses, ao mesmo tempo em que parece mais um 3º comentário introvertido do eu lírico, é algo que também merece ser dito, destacado. Afinal, não se trata de qualquer carícia. É uma carícia desejada, sonhada. O sintagma “a mãos de pluma” completa a perfeição da carícia, transmitindo ainda mais leveza e delicadeza. Além disso, troca a ideia de receptação e passividade da preposição “em” pela ideia de movimento e agente da preposição “a”, equivalente a “por”. É evidente que as “mãos de pluma” são as da mulher, e assim era o protagonista quem faria a carícia. Feita “a mãos de pluma”, por mãos de pluma, a preposição “a” indica que quem faz a carícia é a mulher, essa “única”. Importante: o 10º e o 11º versos têm uma anotação marginal em P-2a: o “fogo”, do verso 10, está acompanhado do sinal /-/, e o “sonho”, do verso 11, está do sinal /+/, com um “OK” sobre eles:



Imagino que tenha sido uma forma de o poeta analisar os sintagmas nos versos e “equilibrar” os seus sentidos, demonstrando que a intensidade do beijo, comparada ao fogo, era algo negativo, por atíçar, incomodar de alguma forma, queimar, literalmente; enquanto a carícia, por ser de sonho e, portanto, desejada, imaginada, era algo positivo, por trazer tranquilidade, aconchego, paz. A quebra do verso, como em todos os outros casos, a meu ver, é uma forma de alongar o momento tão especial:

*foi carícia
(de sonho)
a mãos de pluma*

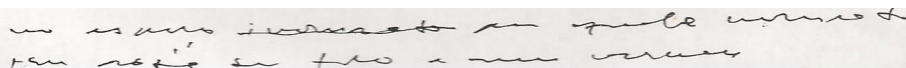
12º VERSO

O 12º verso teve várias modificações; talvez tenha sido o mais indeciso. Mas, do M-1 até a

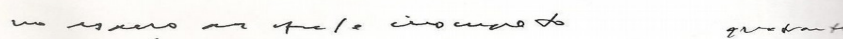
P-9, o poeta permaneceu com a ideia central da expressão definitiva: o vazio. Em M-1, ele é bem intenso, presente em todo o verso “no espaço vazio da que falta”:



Em M-2, o poeta substitui “vazio” por “inocupado”, termo que rasura, e “da que falta” por “por aquela namorada”:



Em M-3, demonstra dúvida entre o uso de “espaço” e “quadrante”, este último escrito na mesma linha do verso, porém afastado, mais à direita, mantendo, entretanto, “inocupado”, deslocado para depois de “por aquela”:



Em P-1, a última alteração feita pelo poeta, o “espaço” ou “quadrante”, ora “vazio” ora “inocupado”, torna-se simplesmente “vazio”. E “da que falta”, ora “por aquela namorada”, ora só “aquela”, foi substituído por “pela sombra”, no vazio “deixado” por ela.

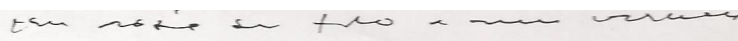
Vê-se, ao longo da reescritura deste verso, o intenso vazio sentido pelo eu lírico, exposto todo ele em M-1, mas sem revelar a identidade de quem o provoca. Em M-2, o poeta expõe a identidade da razão deste vazio: “aquela namorada”, uma específica, única, que ainda ronda o pensamento dele. Porém, aos poucos, o poeta volta a escondê-la, tornando-a “sombra”, o que transparece ora sinal de ausência, ora generalização, podendo ser qualquer uma. Esse apagamento da identidade da pessoa amada parece querer esconder o sofrimento do poeta, por amar demais alguém e não conseguir substituí-la por ninguém, ficando, assim, um grande vazio, que ele quer negar, que ele não quer sentir, do qual ele quer fugir, se livrar, ocupar por “tantas mulheres” (no primeiro verso), mas que não consegue.

E o verso ficou definitivamente assim, sem quebra:

no vazio deixado pela sombra

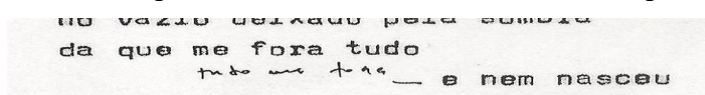
13º VERSO

Este verso teve poucas mudanças, tendo nascido quase pronto. Em M-1, “Mas poderia ser tudo e nem nasceu!, o verbo está no futuro do pretérito, indicando possibilidade, o que é compreensível, uma vez que não nasceu ainda. Então, de fato, é hipótese. Em M-2, o poeta só troca o tempo do verbo *poder*, passando-o para pretérito imperfeito, “que podia ser tudo e nem nasceu”, dando certeza de algo do passado que não aconteceu:



Talvez o objetivo do poeta, ao trocar o tempo do verbo, fosse só dar um traço de informalidade ao verso, como se estivesse sendo falado, provavelmente no pensamento, já que é comum, na linguagem falada, utilizar o pretérito imperfeito também como possibilidade, não como certeza.

A partir da P-1, o verso já está na expressão definitiva, com a quebra, sendo abandonado o verbo *poder* e conjugado o verbo *ser* no pretérito mais que perfeito, tempo que expressa um fato ocorrido antes de outro fato já terminado. Em P-2a, o poeta introduz o travessão e chega a inverter o sintagma inicial: “da que tudo me fora”, mas não aproveita a emenda, certamente por ter percebido que era mais expressivo manter o pronome “tudo” no centro do verso, a partir de P-2:



no vazio deixado pela sombra
da que me fora tudo
tudo me fora — e nem nasceu

Vê-se, neste verso, um paradoxo: alguém que nem nasceu foi tudo para o eu lírico. Este verso completa o final do verso anterior. É ele que revela a identidade da sombra (daquela que fora tudo para o eu lírico). O eu lírico volta a ficar em primeiro plano, como narrador-personagem, visível no pronome oblíquo “me”.

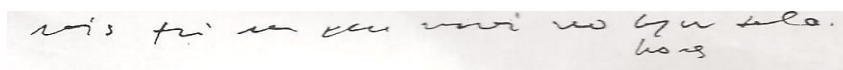
A quebra do verso em P-1 com travessão em P-2a transmite, mais uma vez, um suspense e a conclusão “- e nem nasceu” surpreende, de fato. Como alguém fora tudo para outrem, sem nem ter nascido?

da que me fora tudo
- e nem nasceu

Ou com sentido condicional, que parece ser o caso: ela seria tudo para ele, se ela tivesse nascido. E se ele a tivesse encontrado.

14º VERSO

O último verso surge praticamente pronto. A única mudança ocorreu no sintagma final do soneto, com 4 alternativas. M-1 conclui com “pois fui eu que nasci no lugar dela”. Em M-2, temos a variante “na hora dela”, mas sem rasura nem opção (quando o poeta demonstra dúvida sobre qual adjunto adverbial usar):



pois fui eu que nasci no lugar dela.
hora

Em P-2a, “no parto dela”, com rasura dos 2 termos anteriores, o que poderia ser uma eliminação da dúvida numa opção definitiva, trocando as condições (lugar ou hora) por um fato (parto):

pois fui eu que nasci ~~no~~ lugar dela.

~~no hora~~
no parto

Mas P-2 restaura a expressão primitiva, “no lugar”. P-8 faz a emenda definitiva, “em vez de ela”, sem rasura, e P-9 decompõe o verso.

Vê-se a troca de quatro sintagmas (no lugar, na hora, no parto, em vez de), ao longo dos manuscritos e publicações. Mas essas palavras contêm uma mesma ideia, desde o início, com o intuito de mostrar que essa mulher perfeita, que seria tudo para o eu lírico, por não ter nascido, é substituída pelo nascimento do eu lírico. O corte do verso em três partes acentua o suspense, a revelação, que, por ser surpreendente demais, deve ser feita aos poucos.

*pois fui eu
que nasci
em vez de ela.*

5 – Uma conclusão

O poeta, ao longo da (re)escritura do poema, afasta o eu lírico da situação relatada no poema, passando-o de narrador-personagem (no verso 1) para simples narrador, que narra a dor do amor. O amor passa a ser a personagem principal. Ao final, porém, o narrador volta a ser personagem principal, de forma surpreendente.

Ao longo de todo o poema, o eu lírico exalta o amor, mas, acima de tudo, o desejo por uma mulher única, indefinível (não comparável a nem uma deusa), como o título sugere.

Pela perfeição e, conseqüentemente, impossibilidade de existência dessa mulher que dispensaria todas as outras, que conteria O AMOR em toda a sua plenitude, o eu lírico, inesperadamente, ocupa-se de si (no sentido literal, de tomar conta, de cuidar) - em vez da mulher perfeita, que não existe, que sequer nasce – e nasce, renasce, se (re)descobre.

Referência Bibliográfica

BENEVENUTI, Clesiane Bindaco; CAMPOS, Eleonora; RIBEIRO, Ingrid. **A construção do poema:** crítica genética de 8 sonetos de Pedro Lyra. Campos dos Goytacazes: Ed. Brasil Multicultural, 2017.