

## A ESPACIALIZAÇÃO DA ESCRITA POÉTICA E A GERAÇÃO DE SENTIDO

Penha Élide Ghiotto Tuão Ramos (IFF)  
[elidatuao@hotmail.com](mailto:elidatuao@hotmail.com)

### RESUMO

O poema se materializa na espacialidade da página em branco conforme as intenções poéticas de seu autor, e este, por sua vez, encontra-se influenciado pelas tecnologias que lhe servem de ferramenta. Nesse sentido, são escolhidas palavras e estratégias de escrita como o uso de iniciais maiúsculas ou minúsculas para cada verso; a presença ou a eliminação de pontuações; a posição e a métrica de cada verso. Nada é aleatório ou meramente determinado por convenções estilísticas impostas por certa tendência. O que há, na verdade, é a escolha feita pelo autor em busca de sentidos para seu texto, seja em mídia impressa ou virtual, no papel ou na web. Partindo dessas considerações, pretende-se analisar o processo de construção do soneto *Mais Real*, do poeta Pedro Lyra, e refletir sobre o processo de produção poética à luz da crítica genética. Será possível perceber que mesmo formas fixas como soneto se tornaram passíveis de alterações, originando versos amplamente livres, cuja regra é essencialmente o efeito de sentido, ou, em outras palavras, a expressividade textual. Assim, as relações entre materialidade textual e sentido vão se tornando visíveis.

**Palavras-chave:** Soneto. Pedro Lyra. Materialização. Sentido.

### 1. Considerações iniciais

Escrito em 1987, o soneto "Mais Real", do poeta Pedro Lyra, foi publicado pela 1ª vez em Portugal, nesse mesmo ano, na revista *Colóquio/Letras*, com o título de "Soneto para Inês-XXV". Depois, em 1988, 2ª publicação, na coletânea *Musa Lusa*, com o mesmo título e o mesmo número da primeira publicação. Em sua trajetória, o título foi modificado, sendo indicado apenas com o número XXX e, em publicações posteriores, XXIX. Na 6ª publicação, recebe o título de "Soneto de Lavragem-XLVI", que se mantém.

Sendo uma na internet, o soneto já conta com 11 publicações, tendo sido incluído na antologia bilíngue *Vision de l'Être*, publicada pela editora l'Harmattan de Paris, no ano 2000.

Tal soneto ganha destaque por sua profunda sensibilidade e perspicácia, capazes de exteriorizar em palavras expressões da própria alma. A oposição dos pares “viver”/“reviver” com “real”/“poético” consegue alinhar o desejo concretizado e aquele intencionado pela fantasia. Enfim, um jogo delicado de palavras que torna possível no poema o lirismo que o poeta já traz no próprio nome: Pedro Lyra certamente já o destinava à arte das palavras.

Nesta análise será possível acompanhar as transformações do texto, desde a 1ª redação, em 1987, até a última publicação com nova emenda, em 2013. Transcorrem-se 26 anos de envolvimento com um soneto.

## **2. Documentos do processo**

Fornecidos pelo autor, a história deste soneto apresenta 22 documentos que têm de ser considerados na sua análise, sendo 5 de manuscritos, 5 de suas transcrições, 1 de prova tipográfica e os 11 restantes de publicações.

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

- 1) **M-1:** – O manuscrito da 1ª redação, datado com uma meia cercadura no alto da página à direita de “2-10-87 / noite”, com as notações “Lisboa-II”, de um 2º estágio em Portugal, e embaixo “24”, da quantidade de sonetos então escritos. Com 3 detalhes:
  - 1º) Muito prolixo e com várias rasuras e emendas, apresenta 22 versos, ou linhas, pois algumas não são ainda versos, mas apenas registro de ideias, e alguns aparecem numa posição bem distinta da que ocuparão na redação definitiva.
  - 2º) Dois breves traços dividem o conjunto em 3 blocos, de 9, 9 e 4 linhas.
  - 3º) À esquerda do texto, 5 linhas apresentam números indicativos de sua posição na redação.
- 2) **T-1:** – A transcrição de M-1.
- 3) **M-2 e M-4:** – A 2ª e a 4ª redações, sem data mas certamente em seguida a M-1, juntas numa folha talvez por comodidade ou para aproveitamento do restante do papel, numeradas em romano, a “II” no alto e a “IV” à direita.
- 4) **T-2:** – A transcrição de M-2.

## *Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos*

- 5) **M-3:** – A 3ª redação, apenas com o romano “III” no alto da folha:
- 6) **T-3:** – A transcrição de M-3.<sup>22</sup>
- 7) **T-4:** – A transcrição de M-4.
- 8) **M-5:** – A 5ª redação, com o romano “V” no alto da folha e, ao lado, a indicação “S. p/ INES-XXIII”,<sup>23</sup> que não é o número com que o soneto será publicado pela 1ª vez.
- 9) **T-5:** – A transcrição de M-5.
- 10) **P-1:** – A 1ª publicação, na revista *Colóquio/Letras*, com o título de “Soneto para Inês-XXV”.
- 11) **P-2:** – A 2ª publicação, na coletânea *Musa Lusa – Sonetos do amor*, com o mesmo título e o mesmo número de P-1, conclusivo da série “Para Inês” de “Musa lusa”, 3ª e última parte do livro, que lhe dá título.<sup>24</sup>
- 12) **P-3:** – A 3ª publicação, transcrito na matéria da *Tribuna da Bahia* (15.6.1989) sobre o lançamento de *Musa Lusa* em Salvador.<sup>25</sup>
- 13) **P-4a:** – Original da 1ª edição de *Desafio – Uma poética do amor*, apenas com o romano XXX da série de P-2, reintitulada de “Lavragem”, 4ª parte do livro.
- 14) **P-4b:** – Prova tipográfica de P-4a, com o número reduzido para XXIX, uma única correção (“o” ao invés de “a” ser) no verso 9 e indicação de supressão da linha branca entre o 9º e o 10º verso.
- 15) **P-4:** – A 4ª publicação, na 1ª edição de *Desafio*, apenas com o número XXIX da série “Lavragem”.<sup>26</sup>
- 16) **P-5:** – A 5ª publicação, na *Revista de Letras* n.8, do Departamento de Letras

---

<sup>22</sup> M-2 e M-4 estão separados na transcrição pela evidente impossibilidade de manter as duas numa página nesta publicação.

<sup>23</sup> Lisboa, set.-out. 1987, nº 99, p. 54. Inês é o nome conferido pelo poeta à musa lusa de P-2.

<sup>24</sup> Lisboa, Limiar, 1988. p. 105, vol. 43 da coleção “Os olhos e a memória”. O livro contém 3 partes não numeradas: “Poética do amor”, “Amor da poética”, “Musa Lusa”.

<sup>25</sup> Esta publicação não será considerada na análise do soneto, por não apresentar a forma do autor, e sim uma diagramação sujeita às conveniências jornalísticas, como se vê na fotocópia anexa no final do trabalho.

<sup>26</sup> Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1991, p. 167. O livro agora contém 6 partes numeradas em romano. Além de mudar o título, pelas razões que expõe no depoimento “A gênese de uma poética do amor”, no final do volume, muda também o subtítulo das 3 primeiras para “I) Constatação”, “II) Confissão”, “IV) Lavragem”. E acrescenta 3 inéditas: “III) Confrontação”, “V) Cumprimento”, “VI) Confirmação”. Inclui também uma fortuna crítica de 7 resenhas sobre *Musa Lusa*, publicadas em jornais e revistas de Lisboa e do Brasil (Rio de Janeiro, Salvador e Fortaleza) e o citado depoimento.

da UFC.<sup>27</sup>

- 17) **P-6:** – A 6ª publicação, na antologia *Visão do Ser*, com o título de “Soneto de Lavragem-XLVI”, portanto com muitos sonetos novos.<sup>28</sup>
- 18) **P-7:** – A 7ª publicação, na antologia bilingue *Vision de l'Être*, com o mesmo título de P-6, mas com o número de P-4, o que indica uma constante reordenação dos sonetos.<sup>29</sup>
- 19) **P-8:** – A 8ª publicação, na 2ª edição de *Desafio*, apenas com o mesmo número de P-6.<sup>30</sup>
- 20) **P-9:** – A 9ª publicação, na 3ª edição de *Desafio*, reprodução de P-8.<sup>31</sup>
- 21) **P-10:** – A 10ª publicação, na antologia *50 Poemas Escolhidos pelo Autor*, com o mesmo título e número de P-6.<sup>32</sup>
- 22) **P-11a:** – Original de P-11, com uma emenda no meu exemplar.
- 23) **P-11:** – A 11ª publicação, na página do autor no *Facebook*, álbum “*Desafio – Crítica Genética*”, em 2013.
- 24) – Versão francesa, na citada antologia de P-7.

### 3. *Conhecendo melhor a obra "Mais Real"*

Como bem pontua Cecília Almeida Salles (2008, p. 25-26), o efeito que a obra causa em seu receptor tem o poder de apagar ou, ao menos, não deixar todo o processo de criação aparente, podendo levar ao mito da obra que já nasce pronta, ou seja, de que ela não tem memória. Por isso, é muito comum que, diante de um texto, o leitor não o compreenda como resultado de uma complexa rede de ideias e pensamentos que se confrontaram, suprimindo e impondo palavras para o nascimento, então, da obra desejada.

Não diferente ocorreu com o "Mais Real", o qual perpassou por manuscritos, transcrições e publicações, cada qual com suas lapidações e

---

<sup>27</sup> Fortaleza, dez. 1993, p. 131. Número comemorativo dos 25 anos de fundação do Grupo SIN.

<sup>28</sup> Rio de Janeiro, Topbooks, 1998, p. 149.

<sup>29</sup> Paris, L'Harmattan, 2000, p. 134. Org. Catherine Dumas.

<sup>30</sup> Fortaleza/Rio de Janeiro, UFC/Topbooks, 2001. p. 199.

<sup>31</sup> Fortaleza/Rio de Janeiro, UFC/Topbooks, 2002. p. 199.

<sup>32</sup> Rio de Janeiro, Galo Branco, 2006. p. 51. Volume 19 da coleção do mesmo nome.

marcas alinhadas em um verdadeiro diário do autor, ora revelando a arte, ora seu criador. Permanências e substituições vocabulares foram feitas durante o processo de produção: é sob a tinta azul que, desde a primeira versão, o poeta se faz produtor e revisor do próprio texto. Utiliza-se de supressões caracterizadas por um risco sobre a palavra que será anulada e numerações que, posteriormente, resultarão em um realocamento dos versos. Assim, em M-1, na primeira estrofe, o verso 6 [“2) me restaura, o concretude de teus beijos”] está marcado pelo número /2/, e o verso 7 [“1) no espaço abstrato das palavras”] pelo número /1/, o que direciona a inversão destes numa próxima redação.

O mesmo ocorre na 3ª estrofe com o uso dos números /1/, /3/ e /2/ – nessa ordem – apontando a posterior reorganização dos versos. Em M-1, bem como nos manuscritos posteriores, a escrita revela a impressão de que o poema foi escrito rapidamente, como que em um único fluxo, representado por uma caligrafia que oferece dificuldade de compreensão a quaisquer olhares, senão os do próprio escritor. A pontuação está praticamente indefinida, ocorrendo apenas o ponto final e sem nenhuma regra aparente – o que também sugere a urgência do poeta ao verbalizar seu pensamento a fim de não perder o fio condutor de sua inspiração.

Por se tratar de uma obra em execução, de um manuscrito ao outro, vários versos são suprimidos, do mesmo modo que tantos outros são registrados aleatoriamente, realçando o confronto de ideias característico do processo criativo – por isso, uma variação muito grande na quantidade de versos e na divisão de estrofes entre os rascunhos. Esse comportamento talvez se explique como um empenho do artista em condensar suas ideias e torná-las mais expressivas, atribuindo à carga semântica das palavras a gênese de seu soneto. Isso fica bem claro no início de M-2, quando se observa a inscrição de duas emendas simultâneas e totalmente indefinidas que ficam registradas construindo a memória do escritor. Pedro Lyra escreveu: “O poema é uma volta à realidade”. Depois, é um “retorno ao que foi vida”. Depois, “à nossa” vida, e acabará fazendo outra opção.

O trajeto de criação poética põe em mãos um objeto que é marcado por um aspecto comunicacional de caráter intrapessoal, com certo dialogismo interno conduzido pelo próprio artista, como aponta Cecília Almeida Salles (2008, p. 47-48), o que perfeitamente cabe ao soneto "Mais Real". Nos manuscritos de Pedro Lyra, externam-se pensamentos e impressões a respeito de sua própria escrita, como se comprova ao final de M-3, com o registro de 5 palavras (“vida – poema – leitura / beijo – es-

crita”) que aparentam simbolizar a essência do poema em construção e sinalizam o processo de construção de sentido pelo qual a estrutura dada ao texto está atrelada.

Isso se repete em M-5, quando o poeta exterioriza em 3 linhas com 2 palavras (“Realidade – potência / Recordação – processo / Poema – objeto OK”) sua percepção a respeito da essência de seu poema, deixando em destaque um genuíno hipertexto bastante confesso de sua intenção artística e reafirmado com /OK/, o qual sugere uma postura de aceitação do soneto que ele mesmo estava escrevendo.

Mais uma advertência do autor se manifesta em P-4b, contornada por um círculo numa escrita inclinada, que deixa em total destaque a preocupação do autor com a disposição dos versos: “OK, /SUBIR? / mas sem / misturar”, dirigindo-se ao linotipista da época ou a si mesmo.

Ainda segundo Cecília Almeida Salles (2008, p. 47), “a organização do texto na página, anotações marginais, acréscimos, intertextos, grafismos diversos, desenhos e símbolos entrelaçam os discursos, desdobram os sistemas de significação e multiplicam as possibilidades de leitura”.

É possível dizer que isso marca a movimentação do pensamento e das ações do artista no momento de criação, sendo verificável na escrita de Pedro Lyra a partir da observação da inclusão, exclusão e a reinclusão da palavra “frustração” de uma versão para a outra. Em M-4, ele escreve “misto de frustração e ultrapassagem” e rasura para “insuficiência”.

Em M-5, escreve “misto de insuficiência e ultrapassagem” e retorna para “frustração”, rasurando “ultrapassagem” para “transcendência”. Essa constância na eliminação e substituição de vocábulos marca, enfim, a preocupação do artista com a obtenção de palavras que detenham a ênfase almejada. Outra anotação do poeta que evidencia esse aspecto comunicacional é o uso de /x/, em M-5, para assinalar versos com ideia repetida. Ele escreve “distante por dois graus da realidade” e depois “no terceiro degrau da realidade”, marcando ambos os versos. Assim o escritor firma seu papel de revisor do próprio texto, deixando essa advertência para a expressa semelhança ente os versos marcados.

A exteriorização do processo criativo também se constrói com o destaque das vogais /A/ e /e/ em M-5, na orientação da sonoridade dos versos, caracterizando a escolha de palavras mediante sua vogal tônica e posição no verso. No final de “No espaço abstrato das palavras”, ele re-

gistra o /A/ de “palavras” e, no final de “Misto de frustração e transcendência”, registra o /e/.

Os sonetos são não apenas em versos brancos, mas dissonantes. O poeta foge o quanto pode da rima e das assonâncias. O verso intermediário termina também em /e/, mas oral de “beijos”, e o realçado é nasal.

Não se pode esquecer, ainda, a indicação da data em que M-1 foi escrito, bem como o turno, uma vez que o autor, com uma meia cercadura no alto da página à direita, lá cravava “2-10-87 / noite”, não deixando escapar o local e o momento vivido pelo escritor, ele deixa as notações: “Lisboa-II”, referindo-se ao seu 2º estágio em Portugal e, embaixo, “24”, quantidade de sonetos então escritos. Em M-5, mais um registro que marca a evolução da obra em curso. Enfim, um título é dado: “S. p/ INÊS – XXIII”.

Analisando os manuscritos do poeta Pedro Lyra se torna possível, então, captar o movimento criador do artista e perceber o que sabiamente disse Quintana (1978, p. 72), segundo o qual “é preciso escrever um poema várias vezes para que dê a impressão de que foi escrito pela primeira vez”.

#### **4. *Compreendendo o soneto verso por verso***

Referindo-se à reprodutividade técnica como um escape à autenticidade de uma obra, Benjamin (1987, p. 167) afirma que “o aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo aquele objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo”.

Sob essa perspectiva, pode-se dizer que o estudo de análise genética do soneto "Mais Real" de Pedro Lyra seria a lente que torna visível a autenticidade do poeta e, por esse motivo, a importância de compreendê-lo verso por verso.

##### **1º VERSO)**

Em M-1, este verso aparece numa forma muito vaga, apenas em ideia: “Este poema é uma volta à realidade”. M-2 apenas permuta o demonstrativo “Este” pelo artigo “O” e M-3 “realidade” por “nossa vida”, mantido em M-4. Em M-5, assume a expressão definitiva, mas com dois

pontos: “Viver é real. Reviver é poético.”. P-1 isola e quebra o verso nas suas duas orações, com ponto final, formação repetida em P-2 e em P-4a, com 3 detalhes num papel bastante borrado: o verso retorna ao quarteto, o poeta corta o ponto superior dos 2 pontos e restaura a sua linearidade, através da marcação gráfica de união de linhas.

Assim aparece em P-4 através de P-4b, mantida até P-5. P-6 volta a isolar o verso, reintegrado ao quarteto em P-7, preservado até P-10. Última publicação, P-11 apenas restaura a quebra, retornando curiosamente à expressão e à forma de P-1, ficando então:

*Viver é real.  
Reviver é poético.*

## 2º VERSO)

Em M-1, este verso aparece quase na redação final, entretanto, com uma estrutura mais estendida, não ocupando ainda o início do poema, mas, sim, o meio. Está na 14ª linha: “Em vez da tua boca, beijo os versos”, repetido em M-2 sem o ponto, que retorna em M-3.

Em M-2, o texto aparece depurado, com os exatos 14 versos, mas ainda distante da forma final do soneto. Este 2º verso está na 11ª posição. Estranhamente, M-3 apresenta 18 versos, com alguns repetidos e outros que serão descartados.

M-4 refaz a depuração de M-2 e o verso assume a sua expressão definitiva: o poeta substituiu o “Em vez” da abertura por “No lugar”, mas, percebendo que havia estendido o decassílabo, restaura acima o “Em vez”, e troca “os versos” por “a sombra”, sem ponto.

Mais estranhamente ainda, e assim como M-4 repete a depuração de M-2, M-5 repete a prolixidade de M-3: o texto volta a apresentar um excesso de versos, igualmente com alguns repetidos e outros descartados, e o verso recebe um ponto final.

Em P-1, ele assume também a forma definitiva: abre com a inicial maiúscula de M-1 pelo isolamento do 1º verso, perde o ponto final e recebe a quebra que elimina a vírgula depois da locução adverbial, ficando assim:

## *Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos*

*Em vez da tua boca  
beijo a sombra*

### 3º VERSO)

Este é um verso bastante singular. Enquanto vários outros passaram por constantes transformações que se alternaram entre supressões e acréscimos de palavras, bem como alteração na posição no poema, este se mantém, desde M-1 até P-10 praticamente intacto: sempre entre os primeiros e exatamente com as mesmas palavras. Uma única exceção deve ser elucidada, quando se permuta a palavra “imposta” por “colada”, brotando o verso na sua expressão definitiva já em M-1.

Em M-2, recebe um ponto final, que se mantém em M-3, que por isso abre com maiúscula, como em M-4 e M-5, sem ponto. Também por isso, P-1 abre com minúscula, antecedido de travessão introdutório, atribuindo ao verso um caráter explicativo em relação ao último termo do verso anterior – “sombra”, e assim se mantém até P-10.

Somente em P-11, o verso recebe a quebra que lhe confere a forma definitiva:

*– fantasia colada  
à realidade*

### 4º VERSO)

Em M-1, não há construção que possa ser diretamente relacionada a este verso, mas uma que estabelece aproximação remota: “ao paraíso que foi a nossa hora”. Também em M-2 não há palavra que remeta a ele. Em M-3, temos “transfigura-a num plano superior”, modificado em M-4 a princípio para “transfigurada em plano além do tempo”, rasurado “superior”, e depois “que a transfigura”.

Enfim, a construção definitiva é expressa em M-5, em que o termo “tempo” ganha um recorte que o determina como “hora”. Mas com um detalhe: o verso é decomposto em P-4b, P-4, P-5, P-7 e P-10, preservado nas demais versões, até P-11:

*transfigurada para além da hora.*

5º VERSO)

Desde M-1, este verso já está praticamente concluído: “No espaço abstrato das palavras”, e mantém-se até M-4 sob as mesmas palavras, variando unicamente a inicial do verso, de minúscula para maiúscula, a partir de M-2, marcando o início de um período

Só em M-5 o vocábulo “espaço” é substituído, possibilitando o emprego de um termo mais sugestivo, palpável: “tecido”. Primeiro, uma noção de lugar de extensão indefinida; depois, de encadeamento, “material para entrelaçar, tecer” – o que pode ser um motivo para a troca.

Outro detalhe: publicados em Lisboa, um na revista *Colóquio/Letras* e outro logo depois na coletânea *Musa Lusa*, a palavra “abstracto” em P-1 e em P-2 está grafada em lusitano, com o /c/ que se pronuncia em Portugal, retornando naturalmente ao brasileirismo em todas as demais edições. E P-11 quebra o verso, ficando então:

*No espaço abstrato  
das palavras*

6º VERSO)

Exigindo poucos retoques, este é um dos versos de mais fácil redação do soneto. Logo em M-1, temos: “me restaura, o concretude dos teus beijos”, mesmo com o excedente oblíquo “me”, com a errônea vírgula e o artigo /o/ que seria associado a um substantivo masculino, mas está seguido de um no feminino – coisas de uma redação acelerada. Em M-2, temos a sua definição completa.

Mas M-4 acrescenta ao final do verso os termos “passado ações”, aparentemente deslocados no poema, servindo, provavelmente, como sugestão de reflexão do autor para o próprio autor, aconselhando a si mesmo uma futura permanência ou exclusão – o que é alterado na versão seguinte, em M-5, para “Refaz a concretude das ações / do universo / teus beijos”, com rasura em “do universo” e abandono das outras opções em P-1, mantido até P-10.

Em P-11, o verso assume a forma definitiva, com a quebra:

*refaz a concretude  
dos teus beijos*

7º VERSO)

É um dos versos de redação mais sofrida do soneto. Em M-1, temos apenas uma das duas sensações que o consubstanciam, na expressão “mas também a sensação de frustração”, que se transforma em “com a estranha sensação de frustração” em M-2.

No 1º momento, M-3 funde M-1 e M-2 e acrescenta a 2ª sensação, já com a ideia de mistura, em “com a estranha sensação de frustração e ultrapassagem”, que seria um impensável verso de 14 sílabas. Mas o poeta permuta o 1º segmento pela palavra-chave “misto”, restaurando o modelo do decassílabo, que não seria ainda o ideal.

M-4 troca “frustração” por “insuficiência”, mas M-5 desfaz essa troca e faz uma outra, de “ultrapassagem” por “transcendência”, deixando o verso na expressão definitiva, como vimos em “Memória da obra”.

P-1, no entanto, coloca este verso e o seguinte entre parênteses, que seriam mantidos até P-4a. que introduz a quebra depois de “misto”. Mas P-4b permuta o parêntese por um travessão, estabelecendo uma identidade expressional com a estrofe anterior, levando o verso para a sua forma definitiva:

– *misto*  
*de frustração e transcendência*

8º VERSO)

Em M-1, temos: “lá onde tudo era plenitude” – o que prevalece até M-3. Já em M-4 o verso intacto até então é totalmente excluído – ação confirmada com um “OK” e refutada logo em seguida, quando o poeta reescreve a mesma construção que havia sentenciado: “além do que já fora plenitude”. Rasura “alem do que já” e restaura acima o “lá onde tudo”, mas permutando o “era” por “foi”, sem rasurar o “fora”, resultando uma construção imperfeita: “lá onde tudo foi fora plenitude”. Com esse procedimento, a mudança de tempo do verbo “ser” é bastante chamativa, e o poeta se adverte a si mesmo por um “V.” à esquerda da expressão, aglutinando os versos com uma barra: “era”, “foi”, “fora”, perpassando-se, assim, do pretérito imperfeito ao perfeito e deste ao mais-que-perfeito.

Em M-5, tem-se “lá onde tudo fora plenitude”, que viria a ser em P-1 “lá donde a vida fora plenitude).”. Troca significativa do pronome

indefinido “tudo” por “vida” – palavra de carga expressiva bastante ampla. Em vez de “onde”, a contração da preposição “de” com o advérbio “onde” introduz a ideia de movimento a partir das remotas origens desse caso: “lá donde a vida...”. Fecha-se o parêntese aberto no 7º verso e que, de P-4 em diante, estaria extinto devido à opção pelo travessão.

Curioso que, em P-4a, apesar das publicações anteriores, este verso apresenta um início ímpar em relação àquele divulgado até então: “desde onde a vida fora plenitude”, mas P-4b restaura a expressão de P-1, com a sutileza da introdução do apóstrofo em “d’onde”, sem quebra. Confirma-se o procedimento adotado no 4º verso: forma linear, como fecho diferenciado dos 2 quartetos. São os 2 únicos versos lineares em todo o soneto. Ficou então:

*lá d’onde a vida fora plenitude.*

#### 9º VERSO)

Este verso aparece de forma apenas embrionária no 3º bloco de M-1, lá na 22ª posição: “Depois de resgatados os desejos”. Ausente em M-2, retorna em M-3 como “Agora, resgatados os desejos”.

Em M-4, o poeta hesita muito: começa com “Agora, resgatado o nosso sonho”, rasurado para “progredindo nessa escala”, que é a dos planos mencionados em “Memória da obra”. Também esta expressão será rasurada para “que o poema se refez”, mas de modo equivocado: esse “refazimento” pode se referir ao caso narrado, mas não ao poema, que ainda estava “se fazendo”, não estava “feito” para poder ser “refeito”. O poeta o percebe e grafa a opção “recriou”, que, no entanto, expressa a mesma ideia, e talvez por isso ele não se decidiu por uma das duas formas, não há rasura.

Esta imprecisa ideia de recriação será corrigida em M-5, na expressão definitiva: “Agora, criado o ser que te recria”, através da permuta do objeto direto de “criar”: de um reflexivo (“se”, o próprio poema) para um exterior (“te”, a musa protagonista do soneto). Há um jogo de ideias marcado pelo par “criado/recria”, em que o radical alterado por sufixo e prefixo, consecutivamente, renova significados e estabelece associações: o “criado” é o poema, o “recriado” é a musa.

Logo em P-1 o verso assume a forma final, com a quebra após o advérbio, sem as vírgulas:

10º VERSO)

Prolongamento do anterior, como oração principal depois daquelas duas subordinadas, este verso aparece duas vezes em M-1, de forma bastante curiosa. Primeiro, na 10ª linha e já na expressão definitiva: “Agora, eu volto não a ti, mas ao poema”, apenas com o advérbio “Agora” do verso anterior, para onde seria transportado. Depois, nas duas últimas linhas, aqui de forma bastante diluída: “o poeta retorna uma vez / não mais à vida, mas ao próprio poema”. Estranha essa volta, não ao poema, mas a uma ideia já expressa de forma que seria a definitiva.

Em M-2, uma sutil alteração: é abolido o pronome “eu”, restando sua sugestão através do sujeito oculto – decisão revogada pelo próprio autor, pois, em M-3, o sujeito determinado “eu” ressurgiu e se mantém no soneto. Com a supressão de “Agora”, o verso ficaria com apenas 9 sílabas, o que exige a inclusão de mais uma sílaba poética, completando o decassílabo do poeta tão cheio de esmero com seus versos.

Mantida em M-4, M-5 faz duas emendas: inicia com minúscula, realçando a continuidade sintática com o verso anterior, num desdobramento que origina este tão expressivo verso que condensa a brevidade contemplada pelo advérbio “agora”, reportando à ideia de que esse tempo requer uma distância espacial em relação ao restante dos versos para se fazer completo; e introduz os dois pontos no final, anunciando uma declaração do eu lírico, que se mantém em todas as publicações.

Este verso é caracterizado por uma negação – “não a ti” – que se origina em M-1 e se mantém em todas as publicações. Interessante nesse caso é a ruptura com os sintagmas anterior e posterior. Se antes o eu lírico se declara retornando supostamente para sua musa (“eu volto”) e depois advertindo (“mas ao poema”), na sequência ele rompe a expectativa do retorno, negando essa possibilidade, que destaca o direcionamento do artista para o próprio ofício – a poesia.

Assim temos, a partir de P-1, que apenas introduz duas quebras no verso, eliminando as vírgulas:

*eu volto  
não a ti  
mas ao poema:*

11º VERSO)

Em M-1, o verso aparece como um misto do 2º, ainda com “boca” como alternativa recusada, mas já com “versos” como objeto de “beijo”. Abre com inicial maiúscula, que se mantém até M-3, e fecha com ponto final, suprimido em M-2 e repetido em M-3.

Em M-4, a palavra “boca” é rasurada, mas o poeta hesita entre “sombra”, grafado acima, e “imagem”, no final, decidindo-se por “sombra” em M-5.

A escolha do vocábulo “sombra” firma uma troca entre o plano real/concreto, expresso pelo substantivo “boca”, e aquele mnemônico e um tanto quanto distante, maculado pela palavra “sombra”, o que marca a importância dada à carga semântica das palavras nos poemas de Pedro Lyra. Não se trata da indicação aleatória e casual de palavras, mas da busca por aquele termo que concentre a essência de seu pensamento-sentimento. O segundo verso já mencionava a palavra “boca”, talvez sob a sugestão de um primeiro plano do poema; agora, com o termo “sombra”, avança-se para um plano mais distante, intocável.

Se nos primeiros versos do poema atribuía-se a “beijo” o complemento “sombra”, agora este é relacionado a “versos”, surtindo um efeito metalinguístico: “beijo os versos”, o que revela o amor do artista pela sua obra, talvez até maior do que pela sua musa, como o poeta-professor comentou em aula.

O verso assume sua forma definitiva em P-1, com a quebra e sem pontuação:

*em vez de tua boca  
beijo os versos*

12º VERSO)

Outro verso de fácil redação, por ser uma óbvia derivação do 3º, assim como o anterior é do 2º.

## *Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos*

Em M-1, o poeta escreveu “Fantasia sobreposta à fantasia” e, acima da rasura de “sobreposta”, grafou o já usado “colada”, ficando logo aí o verso na sua expressão definitiva.

Em M-2, é inserido antes o número /1/ como um aviso de alteração, marcando que ele deveria anteceder ao seguinte, marcado com o /2/.

Em P-1, recebe um travessão introdutório e adota inicial minúscula, mantido até P-10. Só em P-11 sofre a quebra, restando numa estrutura idêntica à do seu similar, com a única diferença da palavra-objeto:

– *fantasia colada*  
*à fantasia*

### 13º VERSO)

Mais um verso de fácil redação. Começando em M-1 com “afastado por dois graus da minha essência”, o poeta rasura “afastado” para “distante por” e “minha essência” para “realidade”, e o verso já está na sua expressão definitiva.

A indicação do numeral /3/ novamente marca uma posterior reorganização dos versos, o que em M-2 também ocorre com indicação de /2/ no início do mesmo verso:

Ele corresponde a uma limitação para o que se deve apreender a respeito do adjetivo “distante”. Assim, tem-se a medida: “por dois graus”.

Em P-1 o verso sofre duas quebras, na forma final:

*distante*  
*por dois graus*  
*da realidade*

### 14º VERSO)

Finalmente, o verso de mais fácil redação: “no entanto mais real do que o real”. De M-1 a P-10, mantém-se inalterado, desprezando-se a inexpressiva oscilação de pontuação, por se tratar da chave de ouro.

Há o emprego inicial de uma expressão conjuntiva adversativa –

“no entanto” –, contrapondo o verso anterior. Destaca-se também a repetição da palavra “real” sobre a qual é feita uma diferenciação a partir do emprego do intensificador “mais” que, ao se referir à primeira ocorrência desse vocábulo, transmite-lhe um valor semântico de superioridade, ainda que ambas as palavras sejam exatamente as mesmas. Por isso, um efeito de hiper-realismo em torno da expressão “mais real do que o real”, a qual encerra o poema de forma tão engenhosa quanto foi iniciado – “Viver é real. Reviver é poético”.

Apenas em P-11 o verso recebe duas quebras e uma emenda, ficando assim:

*no entanto  
mais real  
do que o concreto.*

### **5. Alguma conclusão**

É possível perceber que nenhum manuscrito – nem publicação – do soneto "Mais Real" paralisou o processo de criação. A poesia de Pedro Lyra manteve-se em movimento – viva, enfim. Nesse curso, prevaleceu a singularidade do poeta que, sobre versos cuidadosamente metrificados, ainda ousou permitir às palavras uma liberdade que as fez – e faz – bailar sobre o papel desnudado. Nenhuma escolha, emenda, substituição ou eliminação foi casual.

Em manuscritos muito bem preservados, revelaram-se o cuidado e a poética de um autor enamorado de seu ofício, seja em um papel improvisado ou em uma folha selecionada exclusivamente para esse fim. Torna-se relevante perceber o quanto a materialização poética se torna importante para a construção do soneto "Mais Real", sua elaboração e sentido.

### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICA**

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

LYRA, Pedro. *Desafio: uma poética do amor*. 3. ed. Fortaleza: Topbooks /UFC, 2002.

*Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos*

QUINTANA, Mário. *Prosa & verso*. Porto Alegre: Globo, 1978.

SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. 3. ed. São Paulo: Educ, 2008.