

Um soneto antológico *

Vinicius de Moraes (1913-1980) conseguiu a proeza de construir uma obra importante no quadro da moderna poesia brasileira – não ausente de crítica –, ao mesmo tempo em que se tornava um dos poetas mais lidos e conhecidos por grande parte do público leitor, aspecto que se deve às características de sua obra, bem como à harmonia entre música e poesia, com seu trabalho tão amplamente divulgado no âmbito da bossa nova. Entre suas obras mais lidas e memorizadas pelo leitor, estão os sonetos – especialmente alguns deles – que se tornaram bastante populares. E entre tantos, o antológico “Soneto de separação”, que forma um par com aquele que talvez resuma a fisionomia poética e existencial do autor, o “Soneto de fidelidade”. Os dois poemas foram publicados originalmente em *Poemas, sonetos e baladas* (1946), reaparecendo depois em duas obras várias vezes reeditadas – a *Antologia poética* (1954) e o *Livro de sonetos* (1957).

O presente ensaio se propõe a ler o primeiro dos sonetos, vendo como a clareza da composição mostra o poeta consciente de seus recursos, trabalhando rigorosamente os versos e, ao mesmo tempo, tornando-a pelos mesmos recursos formais obra de fácil aceitação pelos leitores. Assim, ao retomar uma forma clássica, mais do que problematizá-la em termos modernos no sentido de torná-la dissonante, busca dar-lhe uma feição igualmente moderna pela simplicidade quase espontânea, ainda que rigorosamente trabalhada.

SONETO DE SEPARAÇÃO

De repente do riso fez-se o pranto
Silencioso e branco como a bruma
E das bocas unidas fez-se a espuma
E das mãos espalmadas fez-se o espanto.

* Este trabalho, bem como outros que venho publicando, nasceu em sala de aula, com a colaboração decisiva dos alunos na discussão do texto.

De repente da calma fez-se o vento
 Que dos olhos desfez a última chama
 E da paixão fez-se o pressentimento
 E do momento imóvel fez-se o drama.

De repente, não mais que de repente
 Fez-se de triste o que se fez amante
 E de sozinho o que se fez contente.

Fez-se do amigo próximo o distante
 Fez-se da vida uma aventura errante
 De repente, não mais que de repente.

*Oceano Atlântico, a bordo do Highland Patriot,
 a caminho da Inglaterra, setembro de 1938*

A primeira observação que se deve fazer é que, por mais seja o tema propício à identificação com a biografia do poeta, estamos diante de uma forma trabalhada, de uma mediação simbólica que impõe um afastamento da matéria biográfica a qual, seguramente, não daria conta nem do tema nem da feição artística de seu autor.

O exercício de análise da obra, em sua autonomia à matéria de origem, é avalizado pelo próprio poeta, pois no soneto que lemos, ele mesmo trabalhou analiticamente ao dividir a matéria informe da vida, distribuindo-a em quatro estrofes, quatro momentos, como condição de sua unidade de sentido. E será possível perceber a analogia visível entre matéria e forma na composição simétrica das estrofes, própria do soneto, criando semelhanças entre o primeiro e segundo quartetos, entre o primeiro e segundo tercetos.

Na primeira estrofe, percebe-se uma simetria formal entre os versos, na composição das imagens e da sintaxe: o primeiro, terceiro e quarto versos são formados por duas imagens que se contrapõem; o segundo verso foge ao esquema. Essas contraposições se ligam por um encadeamento anafórico, formando propriamente oxímoros, isto é, não simplesmente oposições justapostas, mas o enlace paradoxal de termos (experiências) que se anulam: “riso” e “pranto”, “bocas unidas” e “espuma”, “mãos espalmadas” e “espanto”. O

segundo verso, por sua vez, desenvolve o termo negativo do primeiro oxímoro, “pranto”.

As imagens são figuradas – cumprem uma função de figura de estilo – e apresentam diferentes graus de obscuridade, sendo as mais diretas partes de uma mesma área semântica – o corpo – e, como partes, formando metonímias. Assim, pode-se dizer que os versos iniciais do poema sejam formados por oxímoros (paradoxos) que, por sua vez, são formados por metonímias ou sinédoques, partes do corpo ou consequências de suas ações: bocas, mãos, riso, pranto etc.

Na oposição do primeiro verso, que desencadeia o processo, o corpo não aparece tão fisicamente quanto nas demais; pode-se dizer que no primeiro oxímoro há uma oposição emocional, interior e, nos demais, uma oposição física, gestual e exterior. Nesse primeiro verso, a oposição é literal e não deixa qualquer dúvida: havia uma situação de harmonia e felicidade (riso) que se transformou em tristeza (pranto). Melhor dizendo, e reiterando o caráter paradoxal do oxímoro, uma coisa nasceu de outra: da matéria do riso surgiu o pranto e, o que é fundamental, “de repente”.

O segundo verso desenvolve a imagem do pranto na forma comparativa do símile. Se o oxímoro contrapõe ideias, sendo, portanto, propício às tensões, o símile é uma comparação poética, portanto aproximando ideias e imagens, e tendendo a criar harmonias; assim, o fato de a imagem formar um símile retira dela o choque que há na oposição do oxímoro. Os dois versos iniciais falam da primeira desilusão dos amantes, sendo o pranto dessa desilusão intensificado pelo qualificativo do segundo verso – “silencioso e branco como a bruma” –; ou seja, o pranto é como a bruma: ambos silenciosos e brancos.

A primeira relação metafórica entre os dois que o símile estabelece está nas características que materialmente transitam de um para o outro: como o pranto, a bruma (névoa, neblina) é úmida, diáfana e leve, além de ser silenciosa, o que se compreende pelo fato de ela ocorrer em (ou sugerir) lugares e horas desabitados. O “pranto silencioso” será portanto solitário, interiorizado, resignado, o que se opõe ao pranto de indignação, revolta. Além disso, o pranto é “branco”: inicialmente, o pranto é branco pelo seu caráter de lividez. Como não se trata de um pranto de revolta, que seria sanguíneo, de rosto inflamado,

vermelho, o do verso é exangue, sem sangue, lívido, pálido, sem vida; ou seja, há a sugestão de que a primeira decepção traga consigo uma primeira forma de morte.

Note-se também que os dois primeiros versos estão no singular, o que denota a experiência desencantada de um dos amantes, que introjeta o conflito; a decepção, em geral, é sentida por um, solitariamente. Já os versos terceiro e quarto estão no plural e, por isso, mostrando o conflito dos dois, exteriormente. O segundo verso contrastará assim com a exaltação das imagens dos versos finais da estrofe, quando a crise já estiver instalada.

É de se notar o trabalho extraordinário de construção desse segundo verso também no plano do ritmo e sonoridade. Do ritmo, pois o primeiro decassílabo da estrofe, como os demais que falam do choque repentino, tem a primeira acentuação forte na terceira sílaba, ao passo que no segundo o poeta desloca o acento para a quarta sílaba, atenuando a ênfase do ritmo e, conseqüentemente, do choque no plano semântico, pois o verso fala de interioridade. A suavidade desse segundo verso será quebrada ou interrompida pela brusquidão dos versos seguintes, cuja anáfora (“de repente”) recua a acentuação de volta para o início, criando um repuxo no verso, um corte, uma violência que está de acordo com o tema.

Quanto ao plano sonoro, bastará um ou outro comentário para se perceber o que é das qualidades mais claras do poeta, sua atenção à música das palavras. Veja-se, por exemplo, a cadeia paronomástica “pranto”/ “branco”/ “bruma” e o modo como a aliteração e assonância dos termos vão atenuando e fechando a sonoridade, com apoio na passagem de /p/ a /b/, de /a/ a /u/, de /t/ a /m/, num processo de interiorização da experiência desencantada.¹

Nos versos terceiro e quarto, as relações se complicam, pois os termos não correspondem inicialmente a oposições claras. Mas o sentido do primeiro oxímoro (entre “riso” e “pranto”) é claro e dirige o sentido dos demais; ou seja, o inicial sugere os seguintes por analogia, pois os termos positivo e negativo de cada um guardam a mesma posição nos versos e estão articulados a um mesmo

¹ A fim de evitar uma descrição extensa e conceitual desses planos, especialmente da sonoridade, apenas exemplifico o trabalho a um tempo simples e refinado do poeta.

motivo. Assim, o pensamento age por analogia ao identificar oposições nos dois versos finais, pois “espuma” não é necessariamente o contrário de “bocas unidas”, nem “espanto”, o de “mãos espalmadas”.

Pelo sentido da imagem do terceiro verso (“bocas unidas”) e por analogia com o verso inicial, sabemos que a imagem se refere à situação de antes, agora rompida; e “espuma” deverá estar associado à situação atual de desarmonia. Sendo assim, tal imagem adquire um sentido negativo que, em princípio, a palavra não tem.

Como todas elas formam oposições, oxímoros, devemos encontrar uma significação que dê o oposto entre “bocas unidas” e “espuma”. A primeira imagem é a representação concreta, metonímica, do beijo dos amantes, associado à relação amorosa de antes, como foi dito. Com a alteração da situação, a imagem da “espuma” aparece como o contrário de beijo; ou melhor, as bocas, ao invés de se unirem para o beijo, mostram-se desunidas e desamorosas. Não é difícil associar a espuma à raiva, ódio, de tal modo que, onde havia amor e palavras amorosas, agora há ofensa, pois as bocas estão, segundo a expressão popular, “espumando de raiva”.

Como no caso acima, todas as imagens devem ser *vistas*; isto é, a primeira relação que estabelecem é uma relação concreta, para somente depois indiciar sentidos conceituais. Observe-se, a propósito, a ligação íntima e concreta que os versos estabelecem na rotação dos signos: nas duas imagens do verso analisado, a espuma está implicada na primeira imagem (bocas unidas) analogicamente através da saliva, que depois se transforma em espuma; bem como é possível pensar que a bruma do segundo verso adensou-se negativamente na espuma do terceiro.

No último verso da estrofe, o processo é o mesmo, ainda que mais sutil: “mãos espalmadas” forma oxímoro com “espanto”, o que nos leva a crer que haja uma relação direta de oposição entre ambas as expressões. Se antes a espuma se associava às bocas, agora o espanto se associa às mãos.

As “mãos espalmadas” implicam o contacto, uma relação táctil e, portanto, erótica; e a palavra “espanto” possui uma força que sugere uma reação violentamente inesperada, de susto. Às mãos, está ligada a ideia de ação: se estavam “espalmadas” – em gesto de amor e êxtase –, agora estão em sentido

inverso, agredindo-se. O espanto ocorre porque uma das personagens foi, de alguma forma, agredida (e surpreendida) pela mão que antes a amava; ou seja, o espanto é o resultado da perplexidade diante da mudança das atitudes: a mão que produzia carinho, agora agride. Também aqui é de se notar o admirável trabalho com a sonoridade: o /u/ negativo e fechado de “espuma” se abre na positividade dos /a/s de “espalmadas”, que se contraem no susto de “espanto”.

A questão que se formula para a interpretação é a particularidade dessa agressão, se direta ou indireta; e o fato de ser difícil determinar é qualidade do poema, que deixa a ambiguidade sugerindo a gravidade da situação, com a imagem por seu lado ganhando força. A agressão não é necessariamente direta, ainda que a sugestão seja forte por ser o momento climático da crise. Pode-se pensar, entretanto, numa agressão indireta de um dos amantes – algo como uma batida de porta violenta, por exemplo –, mas tal interpretação parece perder a tensão acumulada até aí; sendo assim, a da agressão direta é a melhor, por ser a mais tensa num clima de tensão.

Note-se que para haver oposição não é necessário que esta ocorra em todos os sentidos – como o visual, por exemplo –; nesse caso as mãos continuam espalmadas, mudando o sentido que possuíam, de amor a agressão. Na verdade o verso é forte, pois o sentido de “espanto” é muito condensado: é que agora a mesma metonímia (“mãos espalmadas”) concentra os dois sentidos presentes no verso; ou seja, a mesma imagem atua nas diferentes situações, o que dá maior densidade à representação; e a imagem assim concentrada acentua a decepção indiciada no símile do segundo verso. Antes, as imagens estavam separadas: bocas unidas, de um lado, espuma, de outro; agora, as duas imagens se projetam na mesma situação: as mãos espalmadas se projetam no segundo elemento (espanto), e são indício do gesto de agressão e de defesa.²

² Não é o único momento em que aparece na obra de Vinicius de Moraes o motivo da violência entre os amantes, ainda que com diferente modulação. No poema “Elegia ao primeiro amigo”, diz o Eu: “Se as quero, sou delicadíssimo; tudo em mim/ Desprende esse fluido que as envolve de maneira irremissível/ Sou um meigo energúmeno. Até hoje só bati numa mulher/ Mas com singular delicadeza. Não sou bom/ Nem mau: sou delicado. Preciso ser delicado/ Porque dentro de mim mora um ser feroz e fraticida/ Como um lobo” (1976, p. 64).

Dessa forma, a primeira estrofe possui uma evidente progressão de tensões entre os versos primeiro, terceiro e quarto: de uma decepção introjetada (pranto) evoluiu-se para uma agressão verbal (espuma) e, daí, para uma agressão física (espanto) no processo de agravamento de uma crise de relação amorosa.

A segunda estrofe deve levar em conta a primeira, da qual é uma continuação e, de alguma forma, um adensamento. Nessa segunda, repete-se o esquema da estrofe inicial, criando-se entre as duas uma unidade em função das simetrias formais que, certamente, são reiterações de sentido. Assim, no primeiro, terceiro e quarto versos há o mesmo jogo opositivo, falando de uma situação de harmonia que se tornou tensa: “calma” e “vento”, “paixão” e “pressentimento”, “momento imóvel” e “drama”. Também nessa segunda estrofe, o segundo verso foge ao esquema, intensificando o termo negativo do primeiro: “vento/ que dos olhos desfez a última chama”.

Entretanto, deve-se observar que a segunda estrofe é mais inteligível que a primeira, pois as imagens são mais genéricas, quase conceituais. Como na primeira estrofe, o verso inicial não opõe qualquer dificuldade à leitura, visto que os termos são claramente antagônicos. A anáfora inicial das estrofes – “de repente”, “de repente” – insiste na falta de segurança dos amantes, agora reforçada por outro traço: a leveza das imagens – vento, chama etc. Tal leveza está também no encadeamento dos versos, formando um longo período que se estende no tempo; nem por isso, contudo, essa leveza e certo encantamento deixam de ser uma forma de adensar a crise que se instalara na primeira estrofe.

Poderíamos pensar nessa calma como representação literal da situação dos amantes; entretanto, mais interessante para a leitura do verso é considerá-la, metaforicamente, como a situação contrária ao vento. Assim, todo o verso é metafórico, ainda que de fácil compreensão: há um movimento contínuo e suave, dado pela imagem do vento, que se traduz em constantes decepções de um dos amantes (ou de ambos), cuja chama – do *olhar*, da *paixão* – vai aos poucos se apagando. O vento é igualmente imagem do tempo que passa; daí entender-se que os desentendimentos se sucedem, pois o vento – o tempo e suas crises – apagou a “última chama”.

O adensamento da primeira estrofe para a segunda se faz de várias formas, a começar do termo decisivo “última”, que se refere a uma situação derradeira. Além disso, a passagem de “pranto” (primeira estrofe) a “olhos” (na segunda) é decisiva para adensar a estrofe em curso, visto ser o olhar uma forma de espelhamento da interioridade. Lá, a desilusão era úmida e viva (pranto, bruma), enquanto aqui o vento e a chama são secos, o que leva à conclusão de que a paixão está secando por dentro.

A suavidade da passagem do tempo é reforçada tanto pela uniformidade rítmica, quanto pelas assonâncias e aliterações. Basta observar, por exemplo, a aliteração sibilante das fricativas e a assonância aberta dos /a/s no final do verso, com a sugestão da presença do vento e da fuga do tempo. E a leveza aparece também no jogo paronomástico dos termos positivos, que rimam em toante o meio de um verso (“calma”) com o final de outro (“chama”), tudo parecendo suavemente dissolver-se.

O próprio oxímoro é feito agora não só de termos que se opõem, mas também de uma sonoridade semelhante (“*fez-se*”/ “*desfez*”). Há uma sutileza muito grande nessa passagem, pois a camada sonora das palavras é bastante aparentada, ocorrendo uma inversão silábica: o pronome reflexivo do primeiro verbo parece deslocar-se para o prefixo do segundo: *fez-se* vira *desfez*.

Ocorre aqui uma representação material da imagem: a suavidade aliterativa, que nasce de um pequeno movimento da palavra, condiz com a suavidade de movimento do vento (tempo), que é suave, mas que inverte com seu poder o sentido das coisas; os verbos parecem tocados levemente pelo vento, mas transformados materialmente em seu contrário: o vento passou e *fez-se*; o vento voltou e *desfez*.

Os versos terceiro e quarto não apresentam igualmente dificuldades, o que, por outro lado, mostra uma alteração em relação à estrofe anterior, pois lá os versos correspondentes eram formados por metonímias carregadas de ambiguidade. Agora, as imagens estão em sentido literal, além do que possuem um aspecto generalizante, ficando a meio caminho entre imagem e conceito. Enquanto a imagem tende ao concreto, o conceito tende ao abstrato, ao explicativo; dependendo do contexto e do emprego, o termo poderá adquirir um sentido maior de imagem ou conceito.

Sendo assim, “paixão” não possui as particularidades plásticas de “bocas unidas”, por exemplo; mas se refere a uma ação concreta e, portanto, fazendo as vezes de imagem. Ocorre que o termo possui uma noção de multiplicidade, um caráter genérico que não é o da metonímia; possui a noção de recorrência de ações, de repetição.

O fato de as imagens do segundo quarteto terem um caráter mais geral implica um distanciamento em relação à cena concreta do corpo tal como se dava na estrofe inicial. Esse afastamento do particular concreto – portanto, um afastamento espacial – é também um afastamento temporal, ou seja, implicando a distância no espaço e no tempo. Assim, pela diferença no modo de representar as imagens percebe-se que a segunda estrofe implica a passagem do tempo, como ficou claro nos dois primeiros versos.

Ainda que estejam em sentido literal, como oxímoros “paixão” e “pressentimento” requerem algum cuidado para se estabelecer a correta oposição. Se “paixão” e “pressentimento” estão em seu sentido primeiro, nem por isso são exatamente opostos. Por mais claro que esteja o verso, ele ainda não está inteiramente explicado; é preciso, pois, definir tais imagens, buscando um aspecto que tenha seu contrário em cada termo.

Assim, vemos que “pressentimento” (o termo inesperado) significa, literalmente, sentir antes da hora, uma previsão intuitiva de fatos que estão por acontecer, um presságio em suma. Em consequência, a ideia de “pressentimento” pressupõe o retraimento, a reserva e, no limite, a desconfiança. Por seu lado, a “paixão” significa o grau de maior intensidade do amor, um arrebatamento que implica a confiança e fidelidade, para citar um termo central da lírica do autor. Ou seja, a oposição está no fato de que, onde havia a entrega de quem se sabe amado, agora há o recolhimento da desconfiança.

Essa situação agrava-se no quarto verso, em que o “drama” de agora se opõe ao “momento imóvel” de antes; e da mesma forma que em versos anteriores, será preciso encontrar a correta oposição entre as expressões. Também neste par, o segundo termo é mais direto que o primeiro, de tal modo que não é difícil encontrar o sentido de “drama” associado à situação dos amantes.

Enquanto este pressupõe as noções de ação, tensão e conflito, dando ideia generalizada de brigas entre os dois, o primeiro termo falava de imobilidade, em suspensão momentânea do tempo, ausência positiva de movimento. Pelo que supõe de paralisia dos gestos, a expressão “momento imóvel” é metonímia de corpo imóvel, o que pode sugerir a situação de encanto e êxtase. A gradação que a essa altura já se observa existir entre os versos das estrofes faz supor que o “momento imóvel” é o ponto culminante da “paixão” entre os dois e, portanto, o êxtase amoroso, visto como um momento de eternidade, de pequena morte, na expressão do orgasmo.

Os oxímoros vão crescendo em intensidade, de tal forma que o momento mais intenso do amor (o êxtase) acaba coincidindo com o momento de maior agressividade entre os dois (o drama). E essa relação fica clara enquanto desdobramento da primeira estrofe: as “mãos espalmadas” daquela correspondem ao “momento imóvel” desta, ao passo que o “espanto” de antes se transforma no “drama” de agora, numa construção simétrica e espelhada das expressões.

Esse quarto verso poderia ser pensado também como uma tensão entre os gêneros (literários) no poema. Assim, o tempo próprio da lírica – esse momentâneo presente eterno da visão sintética e penetrante, um tempo fora do tempo – transforma-se no presente cronológico carregado de tensões e história, próprio da dramática.

Dessa forma, percebemos na segunda estrofe o mesmo crescimento que havia na primeira: os versos primeiro, terceiro e quarto marcam um aumento de tensão, que começa em tom suave no primeiro – com a calma se transformando em vento – e cresce com a paixão ferida pelo pressentimento, para atingir seu ápice no momento imóvel (o êxtase), de um lado, com o seu oposto maior (o drama), de outro.

As duas estrofes formam, assim, o desenvolvimento do processo de separação, em seu início e seu ponto climático. A tensão desse processo – sobretudo expressa nos versos terceiro e quarto das estrofes – está intercalada pela decepção, que lhe faz uma espécie de contraponto nos versos primeiro e segundo. Por tudo isso, concluímos que no final dessa segunda estrofe os

amantes encontram-se num ponto extremo do conflito, o que faz supor a separação iminente.

No primeiro terceto, permanecem as oposições, em sentido literal: no segundo verso, “triste” e “amante” e, no terceiro, “sozinho” e “contente”. Mas a mudança decisiva na estrutura do soneto – tendo-se em vista o soneto enquanto forma e que se traduz na separação dessas duas etapas (quartetos e tercetos), bem como na conclusão sentenciosa do final (com o risco do chavão) – implicará a mudança decisiva de alguns aspectos do soneto que lemos.

Há uma inversão entre os dois oxímoros – ocorre um quiasmo nos versos – pois a correlação mais comum e direta seria: “triste”/ “contente”, “sozinho”/ “amante”; há, portanto, uma forma de cruzamento sintático-semântico, criando certa confusão na estrofe; observe-se que, ao memorizar o poema, o leitor sente maior dificuldade de fazê-lo (ou facilidade em atrapalhar-se) nessa estrofe. No cruzamento mencionado, ocorre uma “confusão” na construção dos versos análoga ao desconcerto do sujeito lírico, uma espécie de descaminho dado pela separação. Ainda assim, não deixa de chamar atenção o caráter lúdico do procedimento, o que leva a pensar em certa facilidade que o autor muitas vezes imprimiu a seu verso, e que chamou atenção da crítica.³

Um novo verso é introduzido, o que implica uma forte separação entre as estrofes anteriores e as últimas, ainda mais porque o verso se repete no final, formando uma unidade amarrada entre as duas estrofes finais; a separação entre as estrofes está ligada por analogia à separação dos amantes, o que implica ser esta terceira uma consequência da segunda, já que nessa os amantes terminavam em situação de conflito extremo.

Isso se confirma com uma segunda alteração no poema, pois a posição dos polos inverte-se agora: primeiro, a situação negativa; depois, a positiva. A inversão de ordem presentifica a situação negativa, mostrando a proximidade do “Eu” à situação; e a positiva, algo que já vai se distanciando no tempo. Tal

3. Mário de Andrade, por exemplo, numa crítica a *Novos poemas* (1938), fala do perigo à sua poesia de muitas vezes “abusar das antíteses cheirosamente fáceis” e dos “preciosismos de composição” (1986, pp. 705 e 707).

fato é confirmado também pela semântica das imagens, pois o termo “sozinho” deixa clara a nova situação do sujeito lírico.

Na quarta estrofe, mantêm-se as contraposições em sentido literal: no primeiro, “amigo próximo” e “distante” e, no segundo, “vida” e “aventura errante”. Mas também aqui mudam alguns aspectos: voltam ao sentido anterior os polos da oposição, pois a situação se estabeleceu, de modo que já não é mais novidade; ou, por outra, a situação se estabeleceu, mas o lamento continua vivo. Os dois primeiros versos são rimados em nasal aberta, cuja sugestão sonora corresponde à representação de imagens também de abertura, de fora ou para fora: “distante”, “errante”.

Esse aspecto pode ser associado com interesse ao ritmo dos versos, mostrando também aí a destreza de Vinicius. Os versos do poema são praticamente todos decassílabos heroicos, com acentuação na terceira ou quarta sílabas e cesura na sexta, tendo por isso uma marcação, uma batida forte, condizente com a tensão do tema. Alguns versos, entretanto, permitem uma dupla leitura quanto ao ritmo; o penúltimo verso exige mesmo uma leitura do ritmo sáfico, com a acentuação na quarta e na oitava sílabas (esta mais discreta), tornando o ritmo mais ágil, de acordo com a noção de descaminho que está no verso: “vida” que se torna “uma aventura errante”. Há uma espécie de movimento para fora, conforme ao sentido de fuga e desconcerto do sujeito lírico, enfatizado pela leveza do ritmo. ⁴

Entra uma nova condição dos amantes (o “amigo”), sugerindo mais claramente a dimensão social do tema que, de resto, está em todo o tratamento dele. Passa-se assim da situação do círculo íntimo para o público: do mais interior (no primeiro verso do poema) ao mais exterior (nos penúltimos); ou em outra chave, da condição de cumplicidade à de indiferença: os amados próximos, agora errantes.

O verso final foge aos anteriores, repetindo quase como refrão um já aparecido. Com a nova aparição da locução adverbial de modo e tempo (“de

⁴ Sobre o ritmo sáfico, ver Antonio Candido (2004, pp. 87-88); sobre as questões de metro e ritmo, ver M. Said Ali (1999) e M. Cavalcanti Proença (s.d.).

repente”), enfática e um tanto retórica no verso final, o “Eu” desvia a atenção do leitor do “drama” (*o que aconteceu*) para o “de repente” (*o modo como aconteceu*); o verso implica o tempo – repentino, num instante, de forma inesperada. Isso cria a maior das contradições: a locução adverbial pega todo o poema, incluindo a maior dimensão temporal; parte de um fato, e tudo se desarticula criando a perplexidade do sujeito lírico, diante do último e maior paradoxo: o tempo longo (*a vida errante*) que surge de forma breve (*de repente*).

A voz lírica mostra-se perplexa e grave, diante de um fato aparentemente contraditório: o de que o amor, por mais intenso ou maior que seja, se apague de repente, sujeito à inconstância do tempo; como foi dito, o “Eu” desvia a atenção do *quê* para o *como*. Mostra-se perplexo e grave, seja pelas contradições do amor, seja pela maior das contradições: a de que experiências tão fundas se acabem repentinamente, um tema facilmente reconhecido como de tradição camoniana. E não seria difícil rastrear essa fonte de Vinicius, sobretudo nos sonetos: as contradições do amor (“Soneto do maior amor”), a inconstância do tempo e das cousas (“Soneto de Maio”), entre outros.⁵

Visto o sentido geral do poema, é preciso reconhecê-lo a partir de dois aspectos fundamentais da interpretação crítica, conforme os descreve Alfredo Bosi: a perspectiva e o tom, um levando ao outro e o confirmando (1988, pp. 278-280). Observe-se que a perspectiva de quem fala não está determinada quanto ao sujeito da relação: não se sabe se quem fala é o homem ou a mulher (sequer o gênero de ambos), nem mesmo quem agiu em cada uma das situações descritas. E mesmo que houvesse (ou haja) indícios da voz lírico-narrativa, o desejo parece ser o de indicar o inelutável da situação, afastando-se para buscar compreender o processo. Esse fato está associado à ausência de causalidade por parte do emissor, em concordância com sua visão ou perspectiva: a do amor e da vida como algo inseguro, dentro da visão lírica por excelência; daí o tom não de revolta contra o outro, mas de uma gravidade perplexa.

5. Essa filiação à tradição clássica – presente também no cultivo a outras formas além do soneto – cria uma das mais interessantes tensões de sua obra: um poeta de recursos modernos convivendo com outro de feições clássicas.

Para completar os comentários, é preciso ir do poema à poética do autor – sua obra como um todo – a fim de situar o poema lido no quadro de uma perspectiva mais ampla, fazendo-o dialogar com outros textos que sejam pertinentes, dando-lhe por isso maior significação. Note-se que “Soneto de separação” foi escrito em setembro de 1938, e “Soneto de fidelidade”, que forma um par com o primeiro, em outubro de 1939, por ocasião da mesma viagem à Inglaterra numa fase do poeta já “desconvertido”, conforme a feliz expressão de um crítico.⁶ Vejamos o poema:

SONETO DE FIDELIDADE

De tudo, ao meu amor serei atento
 Antes, e com tal zelo, e sempre, e tanto
 Que mesmo em face do maior encanto
 Dele se encante mais meu pensamento.

Quero vivê-lo em cada vão momento
 E em seu louvor hei de espalhar meu canto
 E rir meu riso e derramar meu pranto
 Ao seu pesar ou seu contentamento.

E assim, quando mais tarde me procure
 Quem sabe a morte, angústia de quem vive
 Quem sabe a solidão, fim de quem ama

Eu possa me dizer do amor (que tive):
 Que não seja imortal, posto que é chama
 Mas que seja infinito enquanto dure.

Estoril, outubro de 1939

O aspecto decisivo está já no fato de que o primeiro soneto é narrativo, falando de um caso particular, uma situação concreta, ao passo que o segundo

⁶. David Mourão Ferreira (1986, p. 724). A respeito da viagem mencionada e do período correspondente à escrita dos sonetos, ver José Castello (1994, pp. 99-110).

recupera o caráter discursivo e reflexivo próprio do soneto, já agora como expressão da consciência de uma experiência vivida, uma reflexão intensa e cerrada sobre o tema. Neste segundo, um ano depois – e não se veja nisso, como foi dito, qualquer determinação biográfica ⁷ –, muda o tom: sereno, de experiência; e muda a perspectiva também: um Eu “atento”, “zeloso”, que viverá seu amor “em cada vão momento”, com seu “riso” e seu “pranto”, pois agora sabe que a “paixão” se apaga (“posto que é chama”) e se desfaz “de repente, não mais que de repente”, como ficara sabendo com o soneto anterior.

Numa de suas tiradas mais conhecidas, disse o poeta que “a vida é a arte do encontro”. E bastará permutar *vida* por *lirica* para se compreender o sentido de sua poesia, pois nesse momento pleno e intenso do encontro soa a lira amorosa do artista Vinicius de Moraes.

Referências

- ALI, M. Said. *Versificação portuguesa*. São Paulo: Edusp, 1999.
- ANDRADE, Mário de. “Belo, forte, jovem”. In Moraes, Vinicius de. *Poesia completa e prosa*, ed. cit.
- BOSI, Alfredo. “A interpretação da obra literária”. *Céu, inferno*. São Paulo: Ática, 1988.
- CANDIDO, Antonio. “Os elementos de compreensão”. *Formação da literatura brasileira*. 5. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1975.
- CANDIDO, Antonio. “Os fundamentos do poema”. *O estudo analítico do poema*. 4. ed. São Paulo: Humanitas, 2004.
- CASTELLO, José. *Vinicius de Moraes: o poeta da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- FERREIRA, David Mourão. “A descoberta do amor”. In Moraes, Vinicius de. *Poesia completa e prosa*, ed. cit.
- MORAES, Vinicius de. *Antologia poética*. 13. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

⁷ Uma primeira versão manuscrita do soneto trazia o título “O Poeta diz adeus a sua Amiga”, com o subtítulo “Ao se despedir de sua Amiga o Poeta transforma a ordem e a harmonia das coisas” (2009, s.p.). Se o título se refere ao fato biográfico (o ponto de partida), ainda assim este não explica inteiramente as imagens do poema (o ponto de chegada); e note-se que ao mudar o título para “Soneto de separação”, bem mais geral, retirando a explicação factual, o tema ganha uma liberdade maior e dá ao poema um significado que o fato em questão não daria. Sobre a relação biografia/forma literária, ver Antonio Candido (1975, pp. 34-36).

MORAES, Vinicius de. *Livro de sonetos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MORAES, Vinicius de. *Poemas, sonetos e baladas e Pátria minha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

MORAES, Vinicius de. *Poesia completa e prosa*. Org. de Afrânio Coutinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

PROENÇA, M. Cavalcanti. *Ritmo e poesia*. Organização Simões [s.l.] [s.d.].