



UFRJ

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS**

**O QUE NÃO EXISTE SEM VINICIUS:
PAISAGENS DO RIO DE JANEIRO.**

Por

Pedro Paulo Ferreira Bahia

Rio de Janeiro

2022.

PEDRO PAULO FERREIRA BAHIA

O QUE NÃO EXISTE SEM VINICIUS: PAISAGENS DO RIO DE JANEIRO.

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito para obtenção do título de Licenciado em Letras na habilitação Português/Literaturas.

Orientador: Professor Dr. Eucanaã Ferraz.

Rio de Janeiro

2022

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito para obtenção do título de Licenciado em Letras na habilitação Português/Literaturas.

Pedro Paulo Ferreira Bahia

Orientador: Professor Dr. Eucanaã Ferraz

Examinador:

Monografia apresentada em ___/___/___

*“A hora é grave e inconstante.
Tudo aqui que prezamos
O povo, a arte, a cultura
Vem sendo desfigurado
Pelos homens do passado
Que por horror ao futuro
Optaram pela tortura.”*

(Vinicius de Moraes)

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito para obtenção do título de Licenciado em Letras na habilitação Português/Literaturas.

RESUMO

A filosofia da paisagem surge num contexto em que as teorias literárias já não são suficientes para analisar as tensões do sujeito no objeto de arte. Michel Collot, autor do livro *Poética e Filosofia da Paisagem*, fala sobre o papel fundamental da literatura, principalmente a poesia lírica, no entendimento de tal filosofia. Neste contexto, Vinicius de Moraes, em seu *roteiro lírico e sentimental da cidade de são sebastião do rio de janeiro, onde nasceu, vive em trânsito e morre de amor o poeta vinicius de Moraes*, pôde oferecer um campo mais que fecundo para o início dos estudos da filosofia, ainda pouco trabalhada no Brasil, em literatura brasileira. O poeta que internacionalizou Ipanema é afirmadamente lírico e demonstra em cada poema a sua relação subjetiva com os espaços da cidade do Rio de Janeiro.

Palavras-chave: Michel Collot; Vinicius de Moraes; paisagens; pensamento; Rio de Janeiro.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	7
2. O POETA	8
3. FILOSOFIA DA PAISAGEM	12
4. AS PAISAGENS DE VINICIUS	18
5. CONCLUSÃO	29
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:	30

1. INTRODUÇÃO

Esse trabalho se propõe analisar poemas do livro *roteiro lírico e sentimental da cidade de são sebastião do rio de janeiro onde nasceu, vive em trânsito e morre de amor o poeta vinicius de Moraes* sob à luz da filosofia da paisagem, desenvolvida por Michel Collot.

O objetivo da análise é apresentar a filosofia do referido autor dentro do contexto da produção brasileira e, para tanto, o poeta que eternizou Ipanema e Itapuã foi eleito por trazer explicitamente elementos fundamentais à pesquisa, como o trabalho estrutural nas poesias e a abordagem de regiões em consonância com as vivências, entendimentos e sentimentos do autor.

Desta maneira, demonstrar-se-á que a paisagem não é algo *in situ*, *in visu* nem *in arte*, mas uma comunhão destes elementos. Esta demonstração, por sua vez, será responsável por tornar possível uma dinâmica de estudos para além do estruturalismo e que também não se limita ao referente, uma vez que a paisagem está, na literatura, na relação entre *estrutura*, *sujeito* e *objeto*.

A fim disto, primeiro será apresentado o poeta, seguido da exposição da filosofia da paisagem, para que, numa terceira parte, seja possível a leitura dos escritos de Vinicius em conjunto com a filosofia, trazendo como conclusão uma nova percepção e sensibilidade quanto ao contato com os objetos de arte e, também, com a própria vida.

2. O POETA

Marcus Vinicius da Cruz de Mello Moraes nasceu na Gávea, no Rio de Janeiro em 1913, cidade em que também faleceu aos 66 anos. O poeta teve seu primeiro livro publicado quando ainda tinha seus 19 anos, em 1933. *O caminho para a distância* abordava temas ainda caros ao jovem recém-formado em Direito, como misticismo e a busca por um Deus celeste em conjunto com crises existenciais. Sobre a obra de estreia, Manuel Bandeira escreveu no *Diário de Notícias* (RJ), no dia 19 de novembro de 1933:

“Neste últimos dias me têm vindo às mãos muitos livros de versos [...] A lista é longa e a maioria, exercício ou desabafo de alegrias ou mágoas sem nenhum interesse, senão para o próprio autor, dispensa mesmo qualquer notícia, que a ser justa só poderia magoar o pobre poeta. Todos deveriam ser como o sr. Eulalio Mota, que diz num prefácio de nove linhas mais ou menos isto: ‘Este livro é publicado em benefício de um hospital de Mundo Novo (Bahia): compra um exemplar; podes deixar de lê-lo; não foi feito para ser lido mas para ser comprado.’[...] Mas dos livros que nomeei atrás o que revela maior fatalidade de vocação é, sem duvida, o do sr. Vinicius de Moraes. Notaram em sua poesia a influência do Augusto Frederico Schmidt. Me parece coisa superficial, apenas de tom bíblico de certos poemas. Evidente que teria sido melhor renunciar a elle. O poeta-livreiro tomou taes intimidades com o Senhor que será difficil, por enquanto, a outro dizer-lhe qualquer palavrinha, salvo através do Padre-Nosso. A poesia de Schmidt é pesada de peccados que se sabem muito bem irresgataveis. O sr. Vinicius de Moraes não tem nem o temperamento nem a força allucinatoria do outro. É um delicado, mesmo pedindo, clamando, ao Senhor que dê aos homens ‘a morte no campo de batalha, as grandes avançadas furiosas, a guerra!’ Se eu tivesse alguma autoridade para dar um conselho ao poeta, dir-lhe-ia que renunciasse por algum tempo ao verso-livre, onde ainda a sua inspiração muitas vezes se espraia sem nervo em palavras demasiado faceis. Como se tivessem sahido da cabeça sem passar pelo coração. Nos rythmos medidos regulares a sua expressão fica logo mais condensada. É evidente que a sua facilidade verbal está pedindo por ora a disciplina de formas menos arbitrarías.” (sic)

Cosentino (2019) em sua tese de doutorado, *O andrógino meigo e violento: amor e erotismo nos poemas e canções de Vinicius de Moraes*, reconhece que Vinicius age como se tivesse recebido os conselhos de Bandeira - ainda que minimamente, quando este diz: “evidente que teria sido melhor renunciar a ele [o tom bíblico]”, porque o que Cosentino aponta é uma decrescente da súplica a deus nas obras posteriores, a começar já pelo seu livro em sequência *Forma e exegese* (1935) em que ainda utiliza desregradamente “de versos e ritmos de feição bíblica”, mas agora de forma mais blasfêmica, com o mistério sempre presente, “deslocado de deus, distante, para a pessoa, próxima, ao alcance das mãos”. (2019: 21)

Sobre o segundo livro de Vinicius é importante trazer os escritos periódicos de Bandeira mais uma vez. O poeta menor percebe uma tendência na sensibilidade do poetinha que é cara à análise paisagística a qual será feita numa obra do poeta já amadurecido. Então, Manuel diz em 1936, no Diário da Manhã (PE):

“ ‘Forma e Exegese’ revela mesmo uma alma como que condenada à poesia. Só parece que si a vida tem sentido para Vinicius de Moraes, esse sentido elle o encontra na poesia. Não imagino este poeta fazendo outra coisa senão poesia. Os seus poemas têm aquella abundancia, que foi uma das qualidades da geração romantica. [...] Tenho vivo prazer em prestar esse depoimento, porque há tres annos falei do primeiro livro de Vinicius de Moraes numa critica do Diario de Noticias, e, embora reconhecendo as qualidades de ‘O Caminho para a Distancia’, não presenti o vigor em que ellas viriam expandir-se. Agora vejo que o poeta pode ainda ultrapassar-se, quando chegar à idade da condensação, quando se cansar um pouco da sua rica virtuosidade verbal, unico perigo que discirno nesta sua abundancia. [...] Elle tem o amor da nossa poesia popular, das nossas modinhas. Ora, isso é um sentimento que actua sempre como um correctivo das subtilezas e agilidades da imaginação verbal.” (sic)

Em *Antologia Poética* de junho de 1949, o próprio Vinicius sugere uma divisão de sua obra em dois momentos: o primeiro se estende até o poema-livro *Ariana, a mulher*, de 1936, mais místico e cristão e o segundo, que se inicia com o poema *O falso mendigo*, em que ele afirma ter passado a apresentar uma aproximação do mundo material. Sobre isto, Cosentino (2019) afirma que a primeira fase é regida por palavras como *céu, alma, eternidade* e afins e a segunda por palavras como *corpo, terra, mulher, instante*.

É relevante observar os caminhos espirituais do poeta que foi formado pela família e educação católicas. Ele trouxe grande influência cristã aos seus escritos com tendências ao sublime e ao intangível e, em seguida, aproximou-se de religiões de matriz africana, as quais têm uma relação mais intrínseca com os elementos do mundo, isto é, a natureza, a terra, o sangue. Sobre isto, Cosentino diz:

“é significativa a aproximação de Vinicius com a religião de origem africana, visto que o sentimento religioso de sua formação foi em parte deslocado para outras zonas de mistério, no caso uma religião ritualística, não dogmática, politeísta, onde o pecado não existe. A dança e os tambores do candomblé, o transe e a possessão reafirmam o reinado do corpo.” (2019:104)

Soma-se a esta tendência em sua poesia o fato do escritor começar a redigir crônicas para jornais em 1941 poucos anos depois, além do seu trabalho como diplomata. Estas atividades demandaram dele uma aproximação ao instante vivido e ao que acontece concretamente ao seu redor, à vida pública e política.

Em suas crônicas, falou sobre cinema, teatro e principalmente sobre casos da vida. Viu acontecimentos e andou por diferentes bairros e morros da cidade do Rio de Janeiro, cidade que abrigou seus amores e que, ela própria, se tornou seu amor. Neste período já era poeta reconhecido, com apoio de grandes nomes da poesia com quem criou fortes laços de amizade, como Manuel Bandeira e Mário de Andrade.

Além disso, ressalta-se as múltiplas atuações de Vinicius de Moraes, porque sua variedade profissional muito demonstra sua sensibilidade diversa, tão única, da pessoa que percebeu que “*a vida só se dá pra quem se deu*”, como diz sua canção *como dizia o poeta*, em parceria com Toquinho.

Vinicius ingressou no Itamaraty na década de 40 e, já em 1946, assumiu sua primeira atuação como diplomata, tendo sido vice-cônsul nos Estados Unidos. Este acontecimento é crucial, porque ali conviveu com artistas das mais distintas naturezas, além de, em 1947, ter feito o curso de cinema com Gregg Toland e Orson Welles.

Nos anos seguintes, atuou de maneira histórica na vida teatral com sua peça *Orfeu da concepção*, que resultou no premiado filme *Orfeu Negro*. Atuou fortemente também na música, propiciando o início da Bossa Nova. Participou dos festivais de música, compôs os afrosambas com Baden Powell, fez parcerias com grandes artistas como Tom Jobim, Carlos Lyra, Toquinho, Edu Lobo, etc. Atuou como diplomata e pesquisador em diferentes regiões do Brasil e do mundo, tal qual Salvador, Montevideo, Portugal, Itália e Minas Gerais.

Vinicius, em parceria com Tom, compôs três dentre as dez canções brasileiras mais regravadas de todos os tempos, segundo a revista *RollingStone*, com *Garota de Ipanema* (com 376 gravações), *Eu sei que vou te amar* (257 gravações) e *Chega de Saudade* (228 gravações). Com *Garota de Ipanema*, que teve gravações em todo mundo, o poeta assinou seu compromisso com a cidade do Rio de Janeiro, lugar em que nasceu, de onde saiu fisicamente, porém de onde nunca se desvencilhou.

Vinicius viveu grande parte de sua vida na Zona Sul do Rio de Janeiro, especialmente em Botafogo. São encontradas referências a sua cidade em diferentes poemas seus como a *Balada das meninas de Bicicleta*, em que se lê “*Bicicletai, meninada/ Aos ventos do Arpoador*”, ou *Cinepoema*, em que, cinematograficamente, como sugere o título, é retratado uma morte em Copacabana,

bairro em que se encontrava também o Edifício *Miramar*, onde estava morta a moça do poema *Balada da moça do Miramar*.

Neste contexto, o livro *roteiro lírico e sentimental da cidade de são sebastião do rio de janeiro, onde nasceu, vive em trânsito e morre de amor o poeta vinicius de Moraes* aparece não apenas como um roteiro turístico, mas um vínculo íntimo entre o poeta e o Rio, cidade em que ele se fez estar eternamente com seus verbos no presente “vive” e “morre”. Vinicius, então, sempre viverá e morrerá na cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro.

Este livro é um projeto que “*perseguiu-o desde o final da década de 1940*”, como diz Daniel Gil no *epílogo das tramas* que abre o livro, mas que não chegou a ser finalizado e concretizado por Vinicius ainda em vida. Por isso, a obra foi publicada somente em 2018, pela Companhia das Letras, fruto de um longo trabalho de pesquisa e catálogo, com auxílio do próprio Vinicius, o qual, diversas vezes, mencionou o projeto em seus escritos em jornais, assim como deixou seus próprios rascunhos do livro, ideias e projetos a finalizar.

O trabalho do poeta, ainda em vida, de selecionar, trabalhar as formas, finalizar textos foi hercúleo e minucioso. Ele demonstra que é enganosa “*a ideia que põe necessariamente em oposição o campo semântico lírico, amoroso, sentimental [...] e uma consciência plena do fazer poético, a arquitetura da composição, o envolvimento especializado e cerebral com o processo inventivo*”, segundo afirma Daniel Gil (2018: 15).

Este trabalho de Vinicius tem a ver justamente com o conceito de paisagem, que será abordado mais adiante, uma vez que demonstra “*o esforço da representação [in arte] dos lugares [in situ] e dos sentimentos e da própria fisiologia de enxergar [in visu] que, metonimicamente, resumiriam a sua própria condição de ser da cidade*” (Daniel Gil, 2018: 14)

3. FILOSOFIA DA PAISAGEM

Michel Collot (2013) percebe um crescente interesse e necessidade de se falar sobre a paisagem como objeto mais aprofundado de estudo, por ser consequência dum fato de civilização o qual *“corresponde a uma profunda evolução das mentalidades”*.

O autor aponta que o “momento moderno” teve origem com um tipo de racionalidade que construía binarismos como o sensível e o inteligível. Estes binarismos não são mais úteis na maneira de entender o desenvolvimento e a história humana, uma vez que o desenvolvimento da ciência e técnica alteraram e alteram a experiência sensível, bem como esta foi importante para o reconhecimento de algumas necessidades que levaram e ainda levam a humanidade ao desenvolvimento. O movimento de unir as pontas das oposições é observado em diferentes campos das ciências humanas, segundo Collot, que perceberam a multidimensionalidade dos fenômenos, assim *“como a História foi sensível à espacialidades e a Geografia sensível a historicidade e socialização”*.

Ida Alves, em seu artigo *“Poesia e paisagem urbana: diálogos do olhar”* (2012), aponta o crescimento de discussões e estudos no campo da Geografia, Sociologia, Filosofia e Antropologia que se sensibilizam aos *“fenômenos sociais, culturais, econômicos provocados pela intervenção desordenada do homem no espaço natural circundante”* (p. 170). Concomitante a isto, a pesquisadora reconhece um interesse na teoria literária de renovar *“questionamentos sobre a figuração da paisagem no texto literário contemporâneo”*.

Isto não significa que a teoria literária passará a importar termos pertinentes à Geologia, História ou Geografia, ou que os estudos se aterão a simples referências feitas a regiões presentes nos textos, nem mesmo ao local em que foram escritos. Os questionamentos literários se voltarão, então, para os significados construídos nas obras.

Neste contexto, o estudo da paisagem mostra-se fundamental, porque ela é uma expressão da multidimensionalidade, já que não é um objeto e nem um sujeito, isto é, não cabe no binarismo por essência. Segundo Michel Collot, *“a noção de paisagem envolve pelo menos três componentes, unidos numa relação complexa: um local, um olhar e uma imagem”*(2013: 18)

Pela complexidade destes três elementos, o estudo da paisagem abrange questões de cultura, economia, espacialidade, temporalidade, psicologia e uma gama de elementos a serem reconhecidos, porque a paisagem nasce de uma correlação e, portanto, está mais atenta às propostas das coisas do que determinada a impor-se sobre elas. Por assim ser, *“a paisagem nos fornece um modelo para pensar a complexidade de uma realidade que convida a articular os aportes das diferentes ciências do homem e da sociedade”* (2013:15).

Neste sentido, a literatura exerce papel fundamental, uma vez que a palavra age de modo a atribuir ou criar significações enquanto fornece sua expressão de espaços vividos. Collot diz: *“Suas obras [dos escritores e poetas] ensinam-nos que a paisagem não é apenas um procedimento social, econômico e político, mas que nela podem ser investidas significações e valores tanto coletivos como individuais”* (2013: p. 15)

A professora Ida Alves (UFF), na mesa-redonda *Paisagem e Literatura: movimentos*, da ABRALIC 2020, faz a seguinte afirmação sobre a filosofia da paisagem de Michel Collot:

“Opera-se com o conceito de paisagem o exame detido de como diferentes escritores dão conta de uma geograficidade que se estabelece na textualidade de suas obras, não se trata de mera aplicação aos textos literários de esquemas e estruturas explicativas emprestadas da geografia, mas da problematização contínua da paisagem como efeito de um modo de ver, fixar ou deslocar identidades e confrontar subjetividades. Na tensão contínua entre dentro e fora, ipseidade e alteridade, visível e invisível que o texto literário constrói e elabora continuamente.”

Então, estes estudos pensam expandir as possibilidades de trabalho com textos literários e renovar as percepções de estar na escrita e de estar no mundo. Para tanto, a filosofia de Michel Collot se apoia na fenomenologia de Merleau-Ponty para, assim, partir da experiência sensível e falar do desdobramento conceitual e filosófico.

A fenomenologia da percepção pode fornecer a chave para o entendimento da paisagem, a começar por uma simples afirmação de Merleau-Ponty: *“meu corpo é feito da mesma carne no mundo”, “o próprio mundo se conhece através do meu corpo”* (apud Collot, p. 37).

Nesta perspectiva, o filósofo dá à luz uma linha que une o microcosmo e o macrocosmo sem que estes se oponham, ao propor que o corpo percebe e é percebido. O corpo tem uma dinâmica dupla com o mundo e é através dele que se pode frequentá-lo, *“compreendê-lo e lhe atribuir uma significação”*. (p. 38)

Portanto, para a filosofia da paisagem, o indivíduo tem sua importância enquanto sujeito e objeto, e é pela objetividade que nos relacionamos com o mundo e pela subjetividade que o entendemos, classificamos, sentimos. Assim, a paisagem não é apenas vista, mas, como diz Collot, “*percebida por outros sentidos, cuja intervenção não faz senão confirmar e enriquecer a dimensão subjetiva desse espaço, sentido de múltiplas maneiras e, por conseguinte, também experimentado*” (p. 26).

Por sua fisicalidade, é importante conceber que a paisagem não é composição dos elementos presentes nela, mas sim a “*apreensão sintética das relações que os unem*”. O ato de perceber diferentes estímulos e objetos não tem por fim adicionar elementos à análise para configurar-lhes significados, mas a percepção em si mesmo já os constrói.

Sendo assim, a percepção paisagística não pode ser oriunda do cogito reflexivo, uma vez que esta reflexão se dá a partir da subtração do mundo para “*melhor coincidir consigo mesmo*”. Ela é oriunda do cogito pré-reflexivo o qual “*não se separa do contexto do qual emerge*”.

Uma vez dito isto, é importante ponderar que em *Le visible et l'invisible* (1964), Merleau-Ponty considera certa rejeição da noção de sujeito, porque o define como campo, pela noção de que toda consciência é ancorada num corpo que está contido no mundo, a consciência é encarnada e, portanto, o sujeito, para ele, é definido também como uma situação espacial. Segundo Collot, Roger Chambon, em *Le Monde comme perception et réalité*, desenvolve esta ideia com o argumento de que “*a subjetividade é espacial, como também temporal*”.

Como já mencionado, a filosofia da paisagem é oriunda duma nova necessidade de pensar as coisas, pensar sobre elas e com elas, de modo a superar antigos dualismos, dentre eles está o dualismo da extensão e do pensamento que, segundo Ponty, “*são, um para o outro, o inverso e o lugar*”, mantendo uma relação de reciprocidade e reversibilidade. Ponty, m *Phénoménologie de la perception*, afirma:

“Esse pensamento tal como eu o vivo é uma certa paisagem. [...] Há [...] um mundo dos pensamentos [...] A essência da consciência é dar-se um mundo, ou mundos, ou seja, de fazer existirem diante de si mesma seus próprios pensamentos, como as coisas, prova seu vigor desenhando-se indivisivelmente nessas paisagens e deixando-as.” (Ponty *apud* Collot, p. 33)

É válido trazer o óbvio à consciência e notar que a percepção é intrinsecamente vinculada aos órgãos perceptíveis, assim, a apreensão da paisagem se articula conforme os olhos se movimentam e o corpo se posiciona no espaço. Para entender a corporeidade com as percepções, Michel Collot, junto com suas referências, desenvolve a ideia de *horizonte*.

O horizonte não está presente em região alguma do mundo, nem pode ser encontrado em qualquer mapa; ele está por dentro dos olhos, numa relação entre o corpo e o mundo. Desta forma, quando o corpo deixar de existir, ele também o fará.

Ele está sempre presente na visão, e mesmo que não esteja diretamente visível, é sentido e pressuposto. Há permanentemente uma linha que separa o céu. O horizonte é uma linha sempre presente, e não é nem subjetivo, nem objetivo. Collot cita James Gibson, o qual afirma “*ele [o horizonte] exprime a reciprocidade entre o observador e o ambiente, é um invariante da óptica ecológica*” (p. 20).

Existe algo exclusivamente humano na experiência com a extensão de uma região, e este algo é a experiência da paisagem a qual vincula todo ser ao seu meio. Mesmo que todo ser vivo tenha corpos e órgãos sensitivos, os animais se relacionam com os espaços conforme suas necessidades, e as significações que eles atribuem estão intimidades ligadas a elas, delimitando-se a um “*território fechado em si mesmo, sem comunicação com o das outras espécies*”.

A humanidade, por sua vez, distingue-se do território e estabelece uma visão que organiza conjuntos, reconhece padrões e se comunica com objetos e outras espécies. Ela é capaz de atribuir significações afetivas, conceituais ou reconhecer significados construídos culturalmente em elementos presentes numa extensão territorial.

A própria percepção do horizonte, a qual nos foi aprimorada pela conquista da verticalidade biológica, já constitui um ato de pensamento. Michel diz que “*tal percepção, com efeito, não somente reúne e organiza os dados dos sentidos, mas integra o que não lhe é dado diretamente: por exemplo, a face oculta dos objetos*” (p. 23)

A humanidade é capaz de selecionar e movimentar elementos do espaço pela percepção. No horizonte que temos, podemos voltar a visão para um objeto, dando-lhe destaque e, por consequência, recuando os objetos à margem. Nesta relação dos objetos selecionados com os de sua margem, apreendemos a profundidade do que vemos, seu lado invisível, construímos dinâmicas às coisas

dispostas no mundo. Merleau-Ponty afirma: “*ver é entrar num universo de seres que se mostram, e eles não se mostrariam se não pudessem estar escondidos uns atrás dos outros*” (p.24).

Pela percepção de que há coisas por trás das coisas, de que há sempre horizonte, de que os objetos coexistem em espaços distintos, a humanidade é capaz também de antever ou projetar espacialidades ainda não acessíveis aos seus olhos. Por estas significações e potências, a paisagem é uma experiência exclusivamente humana. Sobre essa perspectiva, Michel Collot disserta:

“O horizonte da paisagem nada mais é que uma manifestação exemplar desta ocultação recíproca das coisas. Ele não nos dá a ver a extensão de uma região [de um país] senão ocultando outras regiões do olhar, das quais, no entanto, deixa-nos pressentir a presença, fazendo com que nosso aqui se comunique virtualmente com o próprio mundo inteiro, que é o horizonte dos horizontes, e como tal, inesgotável.” (p.24)

Isto quer dizer que a pura percepção humana, sem seguir os movimentos do cogito reflexivo de abstrair-se do mundo e voltar-se sobre si, é capaz de reconhecer a relação entre os fatos apreendidos pelos órgãos sensitivos e pressupor uma dinâmica que transcende os fatos dados, o que prova que ela é uma forma de pensamento.

Além desta capacidade de transcender servir de prova para entender a percepção como uma forma de pensamento, ela é também a prova factível de que ideias as quais a modernidade estabeleceu como opostas não se anulam, mas se complementam e isto “*é o próprio fundamento de um ‘pensamento-paisagem’*”. Collot cita Roger Chambon, quando escreve a passagem:

“A ultrapassagem do dado é a condição do que Roger Chambon chama de ‘pensamento intraceptivo’: Pensar, num sentido mais amplo, quer dizer referir-se explicitamente ao que não é atualmente dado [...], ultrapassar o meio sensível para a representação do sensível para a representação do distante.” (p.25)

Estes apontamentos têm sua pertinência aumentada quando é traçado um comparativo com o conceito de paisagem recém surgido no mundo ocidental e a tendência que daí se seguiu. De acordo com o autor, “*a palavra paisagem parece ter surgido nas línguas românicas somente no século XVI, e aparece no dicionário francês/latim de Estienne com a designação de paisagem como a ‘extensão de uma região que o olho pode abarcar em seu conjunto’*” (p. 49).

Sendo assim, a palavra *paisagem* surge no ocidente por uma tendência das artes, uma vez que os pintores representavam extensões de regiões em seus

quadros e, portanto, a paisagem está intrinsecamente ligada à sua representação pictórica.

Neste momento, torna-se evidente a complexidade anteriormente dita sobre a paisagem e o seu caráter trino, unindo extensão, olhar e arte. No entanto, a tradição ocidental, em análises do tema, limitou-se apenas à região e ao poder mimético dum objeto artístico e não às diferentes formas de experimentação da paisagem, às tensões que envolvem sujeito, cultura e referência.

Entender que a extensão da paisagem é fundamental para o entendimento dos próprios sujeitos inseridos num mundo que constroem e pelo qual são construídos, um mundo em constante mudança, fonte de sujeitos múltiplos e de múltiplas experiências paisagísticas, mundo em que encontram-se inclusive sítios que nada tem de extensão territorial física (virtuais). A filosofia da paisagem é uma demanda urgente para a contemporaneidade

Então, a palavra, atribuidora de significação por essência, é fundamental para a percepção da relação entre sujeitos, regiões e paisagens, principalmente a poesia. Diz Collot que a voz lírica *“dá a ver o invisível da paisagem, graças à musicalidade do poema que dela exprime a ressonância afetiva, e à metáfora, que abre para além do visível o campo desta segunda visão que é a imaginação”* (p. 53).

4. AS PAISAGENS DE VINICIUS

Para unir as duas pontas desse estudo, foram eleitos quatro poemas do livro *roteiro lírico e sentimental da cidade de são sebastião do rio de janeiro, onde nasceu, vive em trânsito e morre de amor o poeta vinicius de Moraes*: o poema que dá início ao livro chamado (i) *cartão postal*, (ii) *lopes quintas (a rua onde nasci)*, (iii) *a lira que não escreveu gonzaga* e (iv) *cidadão da gávea*.

Cartão Postal não poderia ficar de fora da análise, porque, nele, Vinicius une diferentes formas artísticas e estilos para fazer a paisagem do Rio de Janeiro. O poeta utiliza seu conhecimento da estrutura poética para construir com as palavras uma imagem para além da semântica.

Este poema é fundamental para o estudo das paisagens de Vinicius, bem como para expor a própria proposta da filosofia da paisagem em contexto literário. Este termo esteve, na tradição ocidental, extremamente vinculado à pintura, ou, se em literatura, como simples elemento extraliterário, como tema ou referência. Aqui, o poeta põe todas estas tendências em cheque, construindo uma tensão quanto às tais teorias.

Vinicius constrói um quadro com palavras e traz a representação para dentro da mancha gráfica, a partir de seu conhecimento do concretismo e fazendo usos da metalinguagem. Ele desenha, por exemplo, um avião com a palavra “avião” e leva ao extremo a ideia do poema “Satélite”, de Bandeira. Representa um Sol na mancha gráfica simplesmente com a palavra “Sol”, sem adornos, demissionário de atribuições românticas, sem fazer qualquer outra menção ao Sol que brilha no Rio de Janeiro.

Ainda sobre o recurso metalinguístico, o poeta anuncia que escreverá diversos “S”s para “ *fingirdomosaicodopasseio*”(sic) e “T”s para “ *fingirdepalmeiras*” (sic). Em seguida, anuncia também que inserirá diversos “eu”s para também pôr-se “*por aí tudo*”. Desta maneira, ele torna impossível que os estudos sobre o poema tomem a cidade apenas como tema e, pelas palavras, torna também impossível que o poema seja analisado apenas como objeto pictórico de arte.

Collot (2013) diz que “*a paisagem já é sempre uma imagem da região; depende, ao mesmo tempo, do real e do imaginário, de uma percepção e de uma construção, do objetivo e do subjetivo*”, com isso é possível perceber como, no poema, existe uma expressão subjetiva muito própria de seu escritor ao demonstrar

carinho, como se sua cidade fosse uma pessoa, e também como os elementos envolvidos nesta criação são, sobretudo, uma decisão dum poeta urbano e residente da Zona Sul do Rio de Janeiro.

É interessante notar a maneira como Vinicius seleciona os elementos presentes no seu poema, reunindo o mosaico do passeio (o calçadão de Copacabana), com o Pão de Açúcar (situado na Urca) e um avião, elementos não presentes na mesma extensão física territorial. O ponto de vista do cartão é como um olhar de fora e do alto o qual faz uma colagem de elementos considerados importantes. Então, o poeta, reconhecendo o ponto de vista que escolhe como se fosse de alguém a ver de fora, se insere na representação conscientemente. Assim, ele reforça a indissociação do sujeito e sua paisagem.

Outro ponto relevante deste poema é uma escolha já mencionada da personalização da extensão territorial. Vinicius, apesar de extremamente moderno, conhecedor das formas, é muito lírico e deixa todo seu lirismo presente no poema. Nas palavras de Michel Collot, o qual diz que é especialmente a poesia lírica "*apta a exprimir esses componentes subjetivos da experiência com a paisagem. A enunciação lírica, em primeira pessoa, corresponde à focalização da paisagem no ponto de vista de um sujeito*" (p. 52).

A personalização do Rio de Janeiro é uma tendência que vai percorrer todo o livro e, então, à afirmação de Cosentino, quando fala da transição da escrita mais mística e espiritual de Vinicius para a realidade e materialidade, de que "*o mistério contudo jamais será abandonado, mas deslocado de Deus, distante, para a pessoa, próxima, ao alcance das mãos*", soma-se a este deslocamento, no livro analisado, se deslocará para a própria cidade. Cosentino diz que "*ir ao encontro dela [a mulher] é acercar-se do objeto amoroso*" e é reconhecido, na obra em estudo, que ir ao encontro da cidade é, não se acercar, mas fazer-se estar cercado de tal objeto.

Estar cercado do objeto amoroso é facilmente reconhecível, pois a cidade do Rio de Janeiro é muitas vezes o próprio interlocutor escolhido por Vinicius, como em *Cartão Postal*, quando escreve "*aquiestá o poetaparadizer-te/ queteamodomesmoantigoamor*" (sic), em que o pronome "te" expressa esta comunicação direta; ou em "*lopes quintas (a rua onde nasci)*", em que o trecho inicial "*a minha rua é longa [...]e tem casa baixas que ficam me espiando a noite*" é escrito por um sujeito imerso, dentro da cidade, com ela a seu redor; e mesmo em "*cidadão da gávea*", em que a estrofe "*Eram mulheres-pedras/ de farta axila/ cobertas de*

esperma/ verde: clorofila” personifica uma extensão da cidade, tornando-a um referente, objeto (por essência) de seu amor, pavor e misoginia; além da própria paisagem escrita-desenhada em cartão postal.

Roman Jakobson, em “*Linguística e comunicação*” (1969), define os elementos essenciais à comunicação, são eles: enunciador, receptor, canal (meio pelo qual a comunicação ocorre), código (em que a comunicação é codificada, língua), referente, mensagem (forma) e contexto. Isto é aqui mencionado, para que fique claro em quantos elementos da comunicação Vinicius faz a cidade estar presente, ela é o receptor, o referente, o contexto e mesmo a forma (em *cartão postal*, a forma é poética, mas a estrutura poética está construída como a própria cidade). Assim, ele torna a cidade um ente onipresente, como uma deusa.

É, pois, caro fazer a seguinte análise: ao longo dos seus textos, Collot retrata a importância do espírito na experiência paisagística e cita Jean-Pierre Richard, quando este afirma que “*é no mundo sensível que a espiritualidade mais pura passa por sua prova, fixa sua qualidade*”. Neste sentido, fora mencionado neste trabalho como os textos iniciais de Vinicius apresentavam aspirações religiosas fortes, e como esta religiosidade não sumiu, mas se deslocou para outros elementos, agora ela foi deslocada para a cidade.

Este endeusamento é o próprio processo paisagístico, não é a extensão física do Rio de Janeiro, nem o poeta nela presente, mas uma relação mútua entre sujeito e objeto em que os elementos envolvidos são, ao mesmo tempo, os dois, dando origem (tal envolvimento) a um objeto artístico. Isto é perceptível no simbólico da linguagem e na onipresença comunicacional da cidade, na qual seu próprio espírito, em trânsito, experiencia as coisas, transformando-as na expressão de sua espiritualidade.

Mais a frente no livro, Vinicius escreve “*lopes quintas (a rua onde nasci)*”, poema que, já no título, relaciona uma região a um fato de sua vida - o próprio surgimento dela. Este vínculo é desenvolvido no texto, em que o próprio local se torna um sujeito furtivo, observado, sensível e amedrontador. Um espaço que tem os mesmos sentimento de seu sujeito lírico, inspirando o medo sentido de noite e a alegria sentida durante o dia.

É fácil perceber nos poemas de Vinicius o que Collot aponta sobre a paisagem transgredir a oposição entre o sujeito e o objeto. A respeito deste ponto, o autor cita *Fenomenologia da percepção*, de Ponty, ao dizer: “*Nunca o*

compreenderemos [o sujeito] enquanto fizermos do mundo um objeto. Nós o compreenderemos imediatamente, quando o mundo é o campo de nossa experiência e quando nada mais somos senão uma visão do mundo” (p. 27).

É fácil perceber porque o poeta, ao atribuir relações de posse à rua e um desenvolvimento emocional, constrói uma espécie de pessoalidade para ela. Então, quando ele passa pela sua rua, existe uma relação dele com outro sujeito. Essa relação é de silêncio, feiura, horror e é nesse encontro que está a experiência da paisagem, quando no poema.

Cosentino afirma que *“o homem, por horror à morte e à gratuidade, olha com repugnância o próprio nascimento, sem finalidade. [...] A similaridade entre nascimento e morte é ostensiva”*, este medo é o que perfaz o poema noturno, é ele que faz parte da paisagem, este poema não é a rua, e a rua não é o poema, mas no poema existe essa rua do poeta, cheia de rua, de poema e de Vinicius.

Fala-se sobre uma capela onde sempre há vozes murmurando. Já é sabido aqui o fundamento religioso de Vinicius e seu misticismo sempre presente em deslocamento, o que faz com que a palavra “sempre” no verso seja tão relevante, porque é a vida do sujeito que faz com que na rua de sua paisagem tenha uma capela onde sempre há de soar louvores. Esta capela só existe no poema, porque há uma capela na rua e há uma capela em Vinicius.

Há, nesta rua do nascimento, a morte, no silêncio, no *“gemido de pessoas que estão eternamente à morte”*, no lampião apagado, na casa *“onde a filha matou o pai”*, na gata louca *“que mia buscando os filhos”*. Esta morte só existe no poema, porque houve mortes na rua e há morte em Vinicius.

O poeta encerra o texto dizendo *“é uma rua como tantas outras”*. Esta comparação não pode ser vista senão como uma imagem poética, e as figuras de linguagem são ponto chave para o entendimento de paisagem, porque deslocam significação para a construção da própria expressão, a qual seria impossível de se realizar senão pelo jogo das palavras. A rua não é como tantas outras. Esta similaridade só existe no poema, porque há algo nesta rua que é escolhido para a percepção de Vinicius e que o faz olhar outras ruas da mesma maneira.

Ao mesmo tempo em que é possível entender como o poeta universaliza sua rua, uma vez que o horizonte é também o seu invisível (as faces ocultas) e pressupõe sempre novos horizontes, além de a experiência da paisagem pressupor

que sempre haverá mais experiências. É o seu horizonte, pressupondo demais horizontes, que o permite atirar uma flecha a qual circunda todo o mundo.

Michel Collot menciona que o horizonte, ao nos dar a extensão duma região, oculta outras do olhar, e permite que se pressinta esta presença, *“fazendo com que nosso aqui se comunique virtualmente com o próprio mundo inteiro”*.

Collot diz ainda que a paisagem *“transgride a oposição entre o sujeito e o objeto”* e *“embora possa assumir todos os valores da afetividade mais íntima, a convergência dos olhares faz dessa afetividade em lugar comum para mim e para todos”* (p. 27), e é isto que faz com que o leitor do poema possa concordar que, de fato, haja outras tantas ruas como a rua de Vinicius, a paisagem que é sua.

Existe uma sequencialidade neste poema sobre uma longa rua, tão longa quanto seu primeiro verso, a qual constrói a ideia de movimento, como alguém que caminha pela rua e vai observando e absorvendo os elementos que aparecem. Existe um jogo de cenas, como se Vinicius pusesse em prática seus estudos de cinema com Orson Welles: começando por uma vista geral de que há casas baixas, como quem vê ainda do início a rua, e quem espia são as próprias casas, elas são vistas e observam quem há de por ela passar. Esta cena será seguida por outras a se analisar.

Michel Collot atribui a importância da fenomenologia para o desenvolvimento da filosofia da paisagem, e a respeito da fenomenologia da percepção, Merleau-Ponty aponta a indissociável relação da fisicalidade na percepção das coisas, como a percepção dum espaço se altera conforme o ponto de vista é alterado, conforme se vira a cabeça ou o corpo.

Neste poema, o corpo do sujeito lírico atravessa a rua e seu deslocamento físico lhe proporciona diferentes momentos de paisagem, a qual ele também aborda inteiramente como a reunião destes diferentes momentos. Os versos são a própria sequencialidade temporal e espacial do caminhar pelo espaço: as casas vêm antes da capela que vem antes do lampião, que vem antes da gata que mia, que vem antes do dia. Isto é assim, não porque a rua é assim, nem porque Vinicius é assim, mas porque é assim a sua paisagem, e desta maneira ele se abre à rua, que se abre a ele para, então, ser representada.

O poema *“a lira que não escreveu gonzaga”* traz uma intertextualidade no título que permite, por si só, um debate também sobre paisagem. Tomás Antônio Gonzaga, poeta brasileiro, contemporâneo a uma tendência literária denominada

arcadismo e, em seus poemas, a natureza é elemento constante (traço comum do período).

Alfredo Bosi, em *História concisa da Literatura Brasileira* (2013, p. 74) reconhece neste poeta a “*disposição constante para atenuar em idílio tudo o que é tenso, conflitante; o sentimento mediado pela maneira bucólica e rococó*”. A teoria literária reconheceu esta atenuação dos conflitos pelo bucolismo e nomeou tal tendência de *fugere urbem*.

Existe algo na escrita dos árcades, de maneira geral, que advém da modernidade: a natureza presente tende a eger espaços controlados como jardins, bosques e afins, em detrimento da natureza desordenada dos mares e florestas. Este controle é consoante à harmonia sonora das palavras escolhidas, as quais constroem musicalidade e à metrificacão, que demonstra o mesmo controle presente nestes ambientes. Na paisagem há harmonia e comensuracão.

Muitas vezes, os elementos elegidos nem mesmo são próprios da vivência no Brasil, como os deuses gregos e as espécies de plantas que figuram no poema. Bosi afirma que este tipo de escapismo é uma maneira de evitar a realidade social desgastante, a vida burguesa.

Estes apontamentos são pertinentes para o entendimento de que o debate intertextual aberto por Vinicius é feito a partir de um poema o qual fala sobre a experiência da paisagem e, para apreensão, é importante saber com qual experiência paisagística o debate é construído.

Gonzaga selecionou os elementos de seu texto a partir de suas tensões emocionais, sua história e sua experiência cultural e social para falar sobre um espaço de natureza que não é uma extensão territorial palpável, não existe, mas é originado da sua relação com o mundo. Marília não poderia se deitar com Dirceu sob o cedro, porque não há cedro e nem Dirceu senão na paisagem de Gonzaga.

Vinicius, em contrapartida, na primeira estrofe, já se relaciona com o espaço urbano da Voluntários da Pátria e das galerias. E esta é a primeira tensão criada com as paisagens de Gonzaga. Ao mesmo tempo, num primeiro momento, o poema tem alguma musicalidade (como também o árcades), uma vez que apresenta rimas padronizadas, mas tal musicalidade é desconcertada pelas rimas consoantes - como, na primeira estrofe, “quarta-feira” rima com “ligeira” - atravessadas por rimas toantes “madrugada” rimando com “barba”.

Nisto, é fica claro notar que Vinicius está falando de uma experiência paisagística diferente da de Gonzaga e, talvez, já seja possível entender porque esta lira não foi feita pelo poeta que escolheu fugir da vida da cidade. Vinicius de Moraes é um sujeito urbano que vive em trânsito na cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro.

A princípio, o poeta não se insere no poema através da primeira pessoa, mas pela segunda, ao falar como o que dá direções, como quem, de fato, escreve um roteiro. Dá-se as instruções para chegar a uma colina que está e não está presente na realidade e ainda é uma dúvida até a terceira estrofe “-*não tem mais. Puseram abaixo.../ está sim. ainda posso vê-la*”. Esta dúvida se encerra quando, no final da terceira estrofe, no poema, está Vinicius menino com seu avô. Neste momento, é perceptível que o embate sobre a existência da colina é sobre sujeitos de tempos diferentes, existe alguém ancorado na realidade e a memória do poeta.

A colina a que se refere o texto é a do Castelo, no centro do rio, que foi demovida. Mas não importa a colina do Castelo, e sim a de Vinicius, a de sua paisagem. O interessante no poema é que ele constrói uma tensão sobre múltiplas paisagens de um sujeito, uma vez que, ainda que o poema apresente uma espécie de diálogo (aparentemente com sua avó que o acorda com um beijo), apenas uma pessoa o escreve; a paisagem é de Vinicius e é somente neste lugar (na paisagem) que uma colina pode existir e não existir ao mesmo tempo.

Por serem vozes distintas dentro do poema, pode-se ler como se Vinicius falasse com seu eu menino, para que aceitasse o fim, a morte da colina, a morte de seu avô, a morte de deus. Assumindo um exagero nesta leitura, poder-se-ia mesmo entender um debate entre o concretamente real e a paisagem. A paisagem do poeta é a que sua vida lhe traz, é o que surge quando ele vê com seus olhos e sua memória, com sua afeição.

Esta leitura pode ser profícua para o estudo da filosofia da paisagem, porque Collot fala sobre o fato dela não surgir do pensamento cogito, mas da existência mesmo de um pensamento-paisagem (uma terceira coisa oriunda da interação mútua entre sujeito e extensão territorial), e mesmo sobre a percepção paisagística ocorrer de maneira pré-perceptiva.

Deste modo, o embate que perfaz o poema pode ser visto como o próprio embate entre o cogito e o pensamento-paisagem. A consciência de Vinicius tenta

aproximá-lo de uma realidade que não está contida em sua paisagem, a qual não se configura no espaço da consciência.

À paisagem não são suficientes uma situação e um sujeito, mas também a artialização, pois é através da arte que se tenta encontrar exatamente qual é a paisagem e o que ela tem de Vinicius, assim como o que ela tem de material, o que tem de sua avó e o que ela tem de menino. A consciência factível fala sobre deixar para trás esta memória, deixar para trás um deus que de nada salva e cria a miséria, como o próprio poeta afastou-se do deus cristão em sua trajetória literária.

Se há ou não colina não é o importante. Já foi dito que, na paisagem, os dois existem (ser e não ser, não há Hamlet), não há necessidade de conclusão. De qualquer modo, a voz que encerra o debate, parece ser a da consciência. A dureza da realidade é suavizada pela possibilidade de ter sido sua “avozinha” quem a expôs, e também por uma harmonia musical, através das rimas já consonantes - a qual o poema já havia construído desde o surgimento da disputa entre passado e presente (também o surgimento de seu avô em memória e sua avó, a afetividade ganha materialidade poética).

Pode-se, pois, concluir que não se trata apenas da lira que Gonzaga não escreveu, mas da que ele nunca poderia ter escrito, porque existe uma relação com experiência paisagística expressa de maneira distinta. A paisagem não existe, segundo Collot, *in situ*, *in visu* ou *in arte*, existe sim na união das três coisas.

Há uma mesma tendência à negação, porém Vinicius traz o conflito para dentro da arte, sua paisagem é permeada pelo conflito, enquanto a paisagem de Gonzaga é idílica, de maneira geral, sem qualquer marca da realidade, recusada por ele justamente pela ausência. A dissonância que vai existir, Vinicius apresenta quando põe o urbano já na primeira estrofe, porque Gonzaga era um homem de vivência também da cidade, mas não suas paisagens.

É entendível, deste modo, como Vinicius propõe uma similaridade a qual será expressa de maneira distinta e, portanto, Gonzaga não escreveu, pois nem seria capaz, por não fazer parte de sua experiência (cultural, afetiva, social, etc) trazer para a arte as possíveis aspirações que poderia ter em comum com Vinicius. Existem recusas que resultam em diferentes paisagens.

Este poema tem um verso importante de ser ressaltado para uma sequência lógica. Já foi elaborado aqui o deslocamento do misticismo de Vinicius em sua primeira fase do deus cristão para as mulheres. No poema, está o verso “*Deus é o*

teu medo da vida”, logo, com o deslocamento do mistério de deus para a figura da mulher, também o foi o medo da vida. Cosentino cita Cícero que em *Discussões tusculanas* afirma: “a *misoginia (ódio ou aversão às mulheres)* é uma derivação da *ginofobia (o medo que se tem das mulheres)*”. (Cícero *apud* Cosentino: 22)

Isto é relevante para ser iniciada a análise do último poema escolhido, “cidadão da gávea”. Neste poema, a paisagem vista por Vinicius são mulheres-pedra, ocorre uma personificação de elementos da natureza: as montanhas e penhas da cidade. Faz-se importante também retomar mais uma citação feita por Cosentino em sua tese de doutorado:

“(…) quando, assustado ante a perigosa magia da mulher, ele a põe como o essencial, é ele quem a põe e assim se realiza como o essencial nessa alienação em que consente; apesar das fecundas virtudes que a penetram, o homem permanece o senhor, como é o senhor da terra fértil; ela destina-se a ser dominada, possuída, explorada, como o é também a Natureza, cuja mágica fertilidade ela encarna.” (Simone de Beauvoir *apud* Cosentino, p. 23).

Neste contexto, “cidadão da gávea” fala de uma experiência de paisagem cheia de deslocamentos significativos. Para as penhas da cidade, Vinicius transfere o seu desejo e admiração pelas mulheres e também o seu medo e violência, a partir de uma metáfora que movimenta as curvas do corpo feminino para a curvas das montanhas. É justamente nas figuras poéticas que a paisagem encontra uma expressão privilegiada, uma vez que ela “*exprime o transporte incessante que se forma entre o sentido e o sensível, entre o homem e o munho*” (Michel Collot, p.37).

O poema nasce com o nascimento de Vinicius e já foi dito sobre como o nascimento tem muito de morte. O poeta fala de seu nascimento e crescimento sem falar de sua mãe, a própria Gávea é a única feminilidade presente no início do texto e é ela que vai receber os efeitos de sua recusa à morte ou à dependência de sua mãe.

Essa tentativa, no simbólico, no entanto, é falha. Cosentino fala sobre o homem desejar cortar o cordão umbilical, mas sentir que a mulher exerce sobre ele “*uma atração que o puxa para baixo, para a terra, para a natureza, de volta ao ventre*” e Vinicius não foge de sua mãe, pois é atraído justamente pelo telúrico da Gávea. É importante transcrever o trecho do poema:

Vi torsos, vi seios

Vi coxas, vi nádegas

*E era tudo cheio
De roxas dedadas.*

*Eram mulheres-pedra
De farta axila
Cobertas de esperma
Verde: clorofila.*

A primeira violência simbólica é a invasão do território por outro elemento, a penetração no, então, corpo de sua paisagem. Vinicius fala de dedadas e não dedos, isto é, existe um dedo que penetra e invade este corpo de mulher que ele vê na natureza. Talvez de modo a querer demonstrar certa dominância sobre tal natureza, os dedos estão nas mãos - senhora do controle- e são totais nesta paisagem (“*e era tudo cheio/ de roxas dedadas*”).

Na estrofe seguinte, existe mais uma maneira de cobrir o feminino (as mulheres-pedra) por um ato estritamente masculino (cobrir de esperma) e isto age como mais uma forma de tentar impor-se a algo que na verdade o apavora, afinal, a mulher é o seu medo da vida. Desta maneira, não é apenas um recurso de controle, mas até mesmo uma tentativa de dessacralizar a mulher e a natureza numa só imagem, mostra-lá suja, refém, coberta do masculino, da animalidade sexual.

O interessante desta leitura é que, a partir da Pedra da Gávea, muitas pessoas representariam uma paisagem absolutamente diferente, talvez mais descritiva, talvez mais contemplativa e não cabe aqui a tarefa da adivinhação, e sim pontuar que esta paisagem não existiria sem Vinicius. Quando a natureza inspeciona Vinicius e se deixa inspecionar por ele que faz o mesmo com ela, na arte surge uma paisagem que é cheia dos conflitos os quais acompanham o poeta por toda sua vida literária e extraliterária.

A quinta estrofe já fala sobre o lançamento do sujeito lírico ao descontrole ao se largar por mares, existe então como uma vitória da natureza (embora em partes, porque esta natureza está contida na redondilha menor). Os mares são penetráveis por embarcações, no entanto são completamente incontroláveis. Também neste verso, a associação entre nascer e morrer fica mais evidente e mais ancorada na natureza, porque todo dia então está repleto de morte e nascimento do próprio Sol.

No momento seguinte do poema, existe alguma ambiguidade quando o poeta começa a falar das mulheres de outros países, pois também está falando da natureza de outros países, de suas outras paisagens, de outros elementos que se relacionaram com Vinicius. De qualquer maneira, a tendência é a sexualização, a admiração, a violência, mas também ao enaltecimento do sexo, tendência de tornar a mulher e a natureza tão humana quanto ele.

Na penúltima estrofe, a paixão de Vinicius: o poeta se sacrifica para a salvação das pernas que admira. O sacrifício é extremamente humano e santo ao mesmo tempo, os deuses não morrem, por isso não se sacrificam, mas uma das unidades do deus cristão se sacrificou. Vinicius, através de sua corporeidade, mostra-se humano e perecível, num último ato tenta vestir-se duma santidade a qual também rejeita. Ao sacrificar-se, o poeta também se cobre de merda, suja-se, dá-se uma morte indigna. Ele é absolutamente violento consigo e tira de si a possibilidade de redenção. A santidade não cabe a ele, não pode atrever-se a ser como as mulheres.

Vinicius encerra o poema falando que “*As bundas mais lindas/ É a Gávea que tem!*”, após a enumeração de lugares onde o que ele pôde ver foram pedaços de mulheres, para completar a violência simbólica de desmembrar o corpo feminino. Sobre isso, Collot cita Merleau-Ponty: “*As relações singulares que se tecem entre as partes da paisagem ou dela a mim como sujeito encarnado, e pelas quais o objeto percebido pode concentrar em si mesmo toda uma cena ou tornar-se imagem de todo um segmento de vida*” (apud 1964: p. 26).

Esta paisagem do poema é um excelente exemplo desta segmentação da vida de Vinicius e por este motivo tal foi o poema escolhido para ser o último analisado. Por esta paisagem, pode-se perceber como a relação do sujeito com o espaço é permeada por uma tensão com o mistério presente desde seus primeiros poemas publicados e que foi se transfigurando ao longo de sua obra e sua vida.

Por fim, é importante concluir que este trabalho não tem por objetivo encerrar o assunto. A conclusão alcançada é a de que a literatura brasileira pode oferecer diversas maneiras de se desenvolver a filosofia da paisagem e Vinicius possivelmente é um dos artistas cuja obra mais dê espaço para tal.

5. CONCLUSÃO

Vinicius deixa claro no título do livro que os poemas são líricos e é nos poemas líricos que a experiência da paisagem tem sua expressão mais completa, pois está repleta do seu sujeito. É só quando está *in situ*, *in visu* e *in arte* que a experiência da paisagem está completa.

A literatura, sem separar-se do mundo, desvela-o. A isto chama-se pensamento-paisagem. Ela tem papel de fazer falar aquilo que é sentido e tenta elaborar uma maneira de dar significados e ordem a um fenômeno. Collot diz que “*a tarefa da escrita consiste em explicitar o sentido implicado nessa experiência [da paisagem]*” e que a “*linguagem deverá ser sensível como a experiência da qual procede*”. Com isso, foi possível observar como o poeta faz uso de sua sensibilidade para construir significações do seu próprio laço com os espaços da cidade.

A corporeidade de Vinicius é campo fértil para o estudo da filosofia da paisagem, sua escrita está permeada do sensível e do sentido, seu sujeito se derrama sobre as coisas que também se movem até ele. Seu domínio das formas age de maneira a querer dar ordenamento às experiências, selecioná-las.

Por não se separar das coisas, o pensamento que gera a poesia não é um pensamento cogito reflexivo, analista, científico e sim um pensamento-paisagem o qual está em contato com as coisas.

Conclui-se, portanto, que as paisagens escritas não são uma extensão territorial, nem o procedimento fisiológico de ver ocorrido em Vinicius, mas o procedimento que resulta no atravessamento desse sujeito pela experiência que o cerca, em conjunto com os acontecimentos de sua vida, sua formação subjetiva, cultural, social, política, econômica, dando origem a um objeto de arte, e é nesta tríplice (região, sujeito, arte) que a paisagem está.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALVES, Ida. *Poesia e paisagem urbana: diálogos do olhar*. In: NEGREIROS, Carmem; LEMOS, Masé; ALVES, Ida (org.). *Literatura e Paisagem em Diálogo: diálogos do olhar*. Rio de Janeiro: Makunaima, 2012. cap. 10, p. 169-192. ISBN 978-85-65130-01-1.

BANDEIRA, Manuel. *De Poesia*. *Diário da Manhã*, Recife, n. 2810, 30 ago. 1936.3ª, p.17. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=893722_02&Pesq=%22o%20caminho%20para%20a%20distancia%22&pagfis=25027. Acesso em: 2 maio 2022.

BANDEIRA, Manuel. *Impressões literárias*. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, ano 4, 19 nov. 1933. terceira secção, p. 18. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_01&Pesq=%22o%20caminho%20para%20a%20distancia%22&pagfis=17029. Acesso em: 2 maio 2022.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 49. ed. São Paulo: Cultrix, 2013. 566 p. ISBN 978-85-316-0189-7.

COLLOT, Michel. *Pensamento-paisagem*. In: COLLOT, Michel. *Poética e Filosofia da Paisagem*. Tradução: Marleide Anchieta,. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013. cap. 1, p. 17-47.

COLLOT, Michel. *Paisagem e Literatura*. In: COLLOT, Michel. *Poética e Filosofia da Paisagem*. Tradução: Márcia Saldanha Barbosa,. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013. cap. 2, p. 48-61.

COELHO, Frederico *et al.* *Vida e Obra: Vinicius de Moraes*. In: COELHO, Frederico *et al.* VM Cultural. Rio de Janeiro, indefinido 20-?. Disponível em: <https://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/vida>. Acesso em: 6 maio 2022.

COSENTINO, Bruno. *O Andrógino meigo e violento: Amor e erotismo nos poemas e canções de Vinicius de Moraes*. Orientador: Eucanaã de Nazareno Ferraz. 2019.

150f. Tese (Doutorado em letras) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

GIL, Daniel. O epílogo das tramas. *In*: MORAES, Vinicius. Roteiro lírico e sentimental da cidade de são sebastião do rio de janeiro, onde nasceu, vive em trânsito e morre de amor o poeta vinicius de Moraes. 1. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2018. p. 12-24. ISBN 978-85-359-3165-5.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969.

MORAES, Vinicius de, 1913-1980. *roteiro lírico e sentimental da cidade de são sebastião do rio de janeiro, onde nasceu, vive em trânsito e morre de amor o poeta vinicius de Moraes*. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

Mesa-redonda: paisagem e literatura: movimentos. Produção: ABRALIC. Gravação de ABRALIC. Rio de Janeiro: [s. n.], 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IG-LKqyXUQA&t=2018s>. Acesso em: 10 maio 2022.

“QUAL é a música brasileira mais regravada na história?: Tom Jobim aparece seis vezes na lista, mas não garantiu o 1º lugar. *In*: RollingStone. São Paulo, 6 fev. 2020”. Disponível em: rollingstone.uol.com.br/noticia/qual-e-musica-brasileira-mais-regravada-na-historia-nao-e-garota-de-ipanema/. Acesso em: 3 maio 2022.