

A problemática identitária na *Estética do frio*, de Vitor Ramil*

Luciana Wrege Rassier**

Resumo

Em seu ensaio A estética do frio (1992), o músico e escritor gaúcho Vitor Ramil, reflete sobre o que permitiria o diálogo entre as produções artísticas da região Sul do Brasil e as dos principais centros culturais do país. Neste artigo, interesse-me em uma primeira parte por seu Cd Ramilonga – a estética do frio (1997), no qual ele mescla música e literatura regional e universal. A seguir, analiso seu romance Pequod (1995), no qual o emprego de uma língua estrangeira (no caso, o espanhol) é um dos elementos-chave na relação entre o menino narrador e seu pai.

Palavras-chave

Identidade Cultural; Literatura Brasileira; Poesia Gaúcha; Música Popular Gaúcha.

Abstract

In his essay The aesthetics of cold (1992), the musician and author Vitor Ramil presents his reflections on that which allows the establishment of a dialogue between the artistic productions of the southern region of Brazil, and that of the major artistic centres of the country. This paper will first consider his Cd Ramilonga - a estética do frio (1997) in which he intermarries literature and music, both universal and specific to the "Pampa" region. Subsequently, his novel Pequod (1995) will be considered. In this novel, the use of a foreign language (Spanish) is a key element in the relationship between the child narrator and his father.

Key-words

Cultural Identity; Brazilian Literature; "Gaucha" Poetry; Popular "Gaucha" Music.

* Desenvolvi uma primeira reflexão sobre a problemática identitária em *Pequod* no artigo intitulado "Quête identitaire et recherche esthétique", apresentado em 2000 no colóquio "Langues en contact et incidences subjectives", na Universidade de Montpellier III, na França. Naquela época, eu já pensava em traduzir o romance de Vitor Ramil em língua francesa, projeto concretizado três anos mais tarde, com a publicação na coleção "L'Autre Amérique", da editora L'Harmattan.

** Professora adjunta na Universidade de La Rochelle, França; Co-diretora do Pólo de Pesquisas Interuniversitárias sobre os Países de Língua Portuguesa.

Como sublinha Maria Helena Martins, em *Fronteiras culturais: Brasil, Uruguai, Argentina*, a cultura do pampa constitui uma área particularmente instigante no que tange à construção de identidades plurais:

A região que abrange a fronteira do Rio Grande do Sul com o Uruguai e a Argentina é peculiar. Nela se mesclam formação histórica e geográfica, constituição social, idiomas, literaturas, costumes de três países. Daí a importância do estudo de práticas culturais dessa região, elos para repensar o passado, pontes para um futuro possível, constituintes do aqui-e-agora de suas populações. Ademais, tem-se nesse contexto excelente oportunidade para analisar meandros da integração cultural que – face a tensões conceituais e concretas entre globalização, multiculturalismo e identidade nacional – assume papel decisivo (MARTINS, 2002, p.15).

No caso de Vitor Ramil¹, músico, compositor e escritor gaúcho, o fato de atuar em áreas distintas – entre as quais tece ligações viscerais, como afirma em entrevista: "[...] costumo dizer que, no meu caso, o compositor escreve e o escritor compõe. Espero que o leitor possa ser um pouco ouvinte e vice-versa", (WREGGE RASSIER, 2004, p.212) – torna a ligação entre a problemática identitária e o acesso a uma linguagem estética própria ainda mais significativa. No presente artigo, abordarei tal questão, analisando o Cd *Ramilonga* – a estética do frio (1997) e o romance *Pequod* (1995).

Da estética do frio em *Ramilonga*

Conforme observa o crítico Luís Augusto Fischer, em *Um passado pela frente – poesia gaúcha ontem e hoje* (1992), as canções de Vitor Ramil já reuniam desde o início da década de 1980 elementos regionais, brasileiros e universais: "Vitor parece conseguir atualmente a melhor síntese entre o gauchismo e o cosmopolitismo [...]. Ele foi sem dúvidas o primeiro compositor gaúcho que estabeleceu um verdadeiro diálogo com o que vem de fora" (FISCHER, 1992, p.114-115). No entanto, em dado momento, o compositor chega à conclusão de que seu processo de criação resulta em um ecletismo infrutífero, faltando-lhe um certo rigor formal, uma linguagem passível de unificar a pluralidade de que se nutria. Tais inquietações o levariam a uma reflexão de cunho teórico sobre sua produção musical.

¹ Nascido em 1962, em Pelotas, RS.

Em seu ensaio *A estética do frio* (1992), Vitor Ramil explica que um sentimento de exílio o conduziu a interrogar-se sobre sua identidade, quando o paradoxo da dicotomia gaúcho/brasileiro apareceu-lhe claramente na época em que morava no Rio de Janeiro. Num primeiro momento, procurando a contribuição da região Sul à diversidade brasileira, ele designa o frio como sendo sua metáfora fundadora. A seguir, refletindo sobre a dinâmica do mercado brasileiro, ressalta a necessidade de uma aproximação entre os supostos centros culturais e as manifestações regionais, o que implicaria que as regiões valorizassem suas respectivas sensibilidades e aperfeiçoassem suas próprias modalidades de expressão.

Disso surgiria sua *A estética do frio*, sintetizada por uma imagem que lhe vem à mente espontaneamente, mas cuja análise posterior permite identificar algumas das bases da abordagem teórica que começava a se esboçar:

E me veio a imagem de um gaúcho solitário, tomando seu chimarrão, olhando a imensidão fria do pampa sob o céu cristalino da manhã. [...] Uma composição expressiva com poucos elementos: a silhueta imóvel e nítida do gaúcho, o céu claro, o verde regular, a linha reta do pampa no horizonte. E palavras como rigor, precisão, concisão, sutileza, me vieram (RAMIL, 1992, p.266).

No caso de Vitor Ramil, tal aperfeiçoamento da linguagem seria traduzido pela milonga, uma composição musical própria da cultura gaúcha² – e cuja forma ideal corresponderia aos fundamentos da concepção "fria", sobretudo ao rigor, pois segundo ele uma milonga só seria eficaz quando todos seus elementos estivessem sob controle. Todavia, contrariamente ao universo do gaúcho arquetípico acima evocado, o de Ramil é plural. Assim sendo, o "rigor" e a "pureza" da milonga e da imagem do homem solitário no pampa não seriam fatores de isolamento em um ideal inatingível. Eles deveriam ser transcendidos por uma leitura "fria" do mundo, constituindo-se em uma

² Convém ressaltar a hibridez que emerge quando comparadas as diversas acepções do vocábulo, conforme o que aponta o *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. A primeira definição relaciona-se à cultura uruguaia e argentina: "Canto e dança do tipo da habanera e do tango andaluz, popular nos subúrbios de Montevideu e Buenos Aires nos fins do século XIX"; a segunda diz respeito à utilização, freqüente no Rio Grande do Sul, vinculada à região do Rio da Prata: "Espécie de música platina dolente, em ritmo binário, cantada ao som do violão"; a terceira definição ("No candoblé e na macumba, feitiço, sortilégio, bruxedo") remete à etimologia do termo ("palavras" em quimbundo), que teria migrado para a língua portuguesa através do espanhol platino.

abordagem e não em um fim em si. Eis a solução proposta por Vitor Ramil para apreender a diversidade cultural e ao mesmo tempo assegurar sua coerência.

Essa reflexão teórica representa um instrumento indispensável à exegese do quinto Cd de Vitor, *Ramilonga* – a estética do frio (Satolep Music, 1997), no qual, como indica o título, o artista identifica-se radicalmente à forma musical que o caracterizaria, fusionando-a a seu sobrenome.³

A capa do Cd é bastante elucidativa quanto ao projeto estético desenvolvido. Sobre um fundo branco, há uma etiqueta de bagagem em tons verdes, correspondente a um voo com destino a Porto Alegre. Nela consta, além do nome do músico, outro elemento identitário significativo, pois a data corresponde à do aniversário de Ramil. Trata-se, portanto, inequivocamente de um retorno as suas origens gaúchas. O título *Ramilonga*, em vermelho, vem intercalado ao nome do músico e ao subtítulo, “A estética do frio”, ambos escritos em verde. Aliás, o projeto gráfico do livreto restringe-se a essas três cores, branco, verde e vermelho, cujo significado encontramos tanto nos versos da segunda canção, "Indo ao pampa" (Que estende tanta luz / No campo verde a meus pés; No campo rubro a meus pés), quanto em uma passagem do texto colocado em introdução, que remete à imagem do gaúcho arquetípico já mencionado:

Um índio velho, solito, tomando seu chimarrão, olhos postos na imensidão do campo parelho sob o céu vermelho do entardecer; verde regular, linha reta no horizonte; imagem altamente definida, planície radicalmente aberta; e os traços do rosto do mateador, a luminosidade do seu olho, a profundidade do seu pensamento (RAMIL, 1997).

Assim, o estreitíssimo vínculo entre a identidade gaúcha do músico e as canções propostas no Cd é evidenciado sem ambigüidades. Mas, se por um lado, o viajante escolhe conscientemente sua destinação, por outro, ele traz em sua bagagem lembranças e vivências das terras por onde passou. Conseqüentemente, mesmo se o pampa está onipresente, o universal também tem seu espaço em *Ramilonga* – a estética do frio.

³ Vitor Ramil já compusera outras milongas, como “Milonga de Manuel Flores”, cuja letra é um poema de Jorge Luis Borges, gravada no Cd *A paixão de V segundo ele próprio* (1984-1998).

Nessa perspectiva, o texto colocado em introdução, constituído por uma longa justaposição de frases, revela-se novamente esclarecedor, por sublinhar a junção de elementos gaúchos e brasileiros:

[...] João Gilberto sussurrando Prenda Minha em um quarto ventilado do Hotel Majestic [...]; nenhum separatismo, mas nenhum berimbau costurado a uma cordeona no centro de uma bandeira [...]; um tango chamado Florianópolis; a lua do Itaimbezinho sobre os desfiladeiros de Copacabana [...]; a intesidade porteña e a delicadeza da canção brasileira [...]; o frio que inventa em nós uma contrapartida para cada característica definidora dos "brasileiros"; o frio definidor do gaúcho, que é muito mais brasileiro do que pensa (RAMIL, 1997, texto de introdução).

Observa-se a mesma atitude de abertura no que tange aos instrumentos, pois em lugar do acordeão e do tambor tradicionais Vitor Ramil opta pelo baixo acústico, pelo tabla e pelo sitar,⁴ a propósito dos quais afirma Celso Loureiro Chaves:

Em Ramilonga ouve-se muito mais do que sempre se ouviu em milongas. Grande parte da sua magia está, por exemplo, em instrumentos indianos que não *indianizam* a milonga, mas que são *amilongados* por ela, soando tão naturais quanto o violão, instrumento que a acompanha desde sua origem.

Outro fator de hibridismo são os poemas musicados. Quando interroguei a respeito da ligação entre literatura e música na sua obra, Vitor destacou em sua resposta o caráter fundamental desse vínculo, característica que poderia inclusive dificultar sua circulação no mercado da música:

[...] o texto também me leva à música. A música popular tem sempre um sentido de urgência, um vínculo muito grande com o momento. Já a literatura parece aspirar um arco de tempo muito grande. Eu busco compor canções que correspondam ao momento, mas meu sentimento mais profundo em relação a elas é o mesmo que tenho em relação ao que escrevo. Talvez por isso eu nunca seja um compositor facilmente assimilável pelo mercado da música. A presença de poetas em meu repertório é bastante justificada depois dessa minha observação, não é? E fico feliz em saber que muita gente descobriu coisas da prosa e

⁴ O tabla é um tambor bengalês de origem árabe. O sitar, de origem hindu, é um instrumento de braço longo, com três ou quatro cordas dedilháveis. No Cd anterior, *A beça* (1995, edição especial cedida à revista *Capacete*, com lançamento simultâneo ao da primeira edição de *Pequod*), o tabla já fora utilizado em seis faixas, e o sitar, em duas: "Minha virgem" e "Deixa eu me perder".

da poesia através da minha canção. Às vezes começo a ler um poema e imediatamente começo a musicá-lo. É uma forma de lê-lo mais profundamente e de nunca mais esquecê-lo (WREGE RASSIER, 2004, p.213).

Efetivamente, em *Ramilonga* – a estética do frio, sete das onze faixas relacionam-se diretamente à literatura. Nelas são musicados um poema do português Fernando Pessoa ("Noite de São João"), um texto do folclore uruguaio (com o título de "Milonga"), passagens de um conto de João Simões Lopes Neto ("No manantial") e poemas de gaúchos menos lembrados, como Juca Ruivo⁵ ("Memórias dos bardos das ramadas") e João da Cunha Vargas⁶ ("Gaudério", "Deixando o pago", "Último pedido"). Com exceção do primeiro desses textos, que corresponde à terceira canção do Cd, os demais formam um bloco compacto (faixas 6 a 11), no qual Vitor abre espaço ao dialogismo, interpretando e musicando vozes alheias que descrevem a realidade do pampa. Mas a influência da literatura é, às vezes, menos explícita, embora fundamental:

– Por falar em rigor, tanto no texto “A estética do frio”, quanto numa das milongas de seu Cd *Ramilonga*, aparece o refrão "nunca mais" que, penso, remete ao "never more" do poema "O corvo" de Edgar Allan Poe. Sua escrita, seja na música ou na literatura, teria a ver com esse trabalho de uma precisão quase matemática, repleto de envios recíprocos, como é o caso desse poema?

– Só muito depois da música pronta é que percebi que na letra, ao me transformar em melodia e sobrevoar a cidade de Porto Alegre, eu repetia o refrão do pássaro de Poe. Que velozes são as conexões poéticas comparadas ao pensamento, não? O significativo disso é que esse rigor a que te referes vem muito das leituras que fiz de Poe, especialmente de "A filosofia da composição" (WREGE RASSIER, 2004, p.210-211).

O rigor é precisamente o primeiro dos conceitos-chave enumerados na faixa "Milonga de sete cidades – a estética do frio": "Fiz a milonga em sete cidades/ Rigor, Profundidade, Clareza/ Em Concisão, Pureza, Leveza/ E Melancolia". É, aliás, com essa fórmula que se encerra o texto de introdução ao Cd, em que a cidade imaginária de

⁵ José Leal Filho, conhecido como Juca Ruivo (1922-1972), poeta peleador que publicou *Tradição*, em 1957.

⁶ João da Cunha Vargas (1900-1980) não escreveu seus poemas, guardando-os na memória. Sua obra poética foi registrada em parte graças às gravações feitas por Sebastião Fonseca de Oliveira.

Satolep⁷ – acrescida da referência à canção dos Beatles, numa reivindicação de suas influências musicais – é apresentada como berço do projeto estético de Vitor Ramil: "Satolep Fields Forever, cidade-mãe das sete cidades da milonga" (RAMIL, 1997).

O universo urbano reaparece logo na faixa inaugural do Cd, "Ramilonga", na qual o artista (con)funde-se com sua produção, tanto no título quanto na letra, ao transformar-se em milonga e assim sobrevoar a cidade de Porto Alegre. Diferentes bairros da capital gaúcha são nomeados (Bela Vista, Chácara das Pedras, Rio Branco, Bom Fim, Alto da Bronze, Cidade Baixa), constituindo, junto com a alusão a certas ruas, o percurso do músico transmutado em milonga. A ilustração que acompanha a letra – traços vermelhos sobre um fundo verde – e retomada, numa reprodução maior e menos estilizada, no próprio Cd. Compreende-se, então, que se trata de um mapa no qual é possível ler nomes de ruas de Porto Alegre⁸.

A atmosfera de errância, de partida, é bastante nítida nas duas primeiras estrofes:

Chove na tarde fria de Porto Alegre
Trago sozinho o verde do chimarrão
Olho o cotidiano, sei que vou embora
Nunca mais, nunca mais.

Chega em ondas a música da cidade
Também eu me transformo numa canção
Ares de milonga vão e me carregam
Por aí, por aí.

Ramilonga, Ramilonga (RAMIL, 1997).

A errância, traço característico do gaúcho⁹ – e, a meu ver, um dos fios condutores da leitura do Cd –, faz-se presente em outras faixas, nas quais predomina o universo do pampa.

⁷ Satolep – anagrama de Pelotas, cidade gaúcha onde Vitor Ramil nasceu – é um lugar imaginário presente em várias de suas canções, desde os anos 1980; também é o nome do selo pelo qual produz seus CD's, "Satolep Music".

⁸ Na perspectiva que propomos desenvolver, é significativo assinalar que o eixo central do mapa em questão é a Avenida Farrapos, e que os nomes de vários logradouros remetem a topônimos brasileiros (Av. Pernambuco, Av. Bahia, Av. Pará, Av. Amazona, rua Olinda) e europeus (Av. Viena, Av. Berlim).

⁹ Ver, a respeito, o artigo de Antônio Hohlfeldt, O gaúcho: tipo social de tríplice representação. In: CHIAPPINI Lígia e MARTINS Maria Helena (Org.). *Cone Sul: fluxos, representações e percepções*. São Paulo: Hucitec, 2006, p.19-71.

Na segunda canção, "Indo ao pampa", há o encontro do homem do ano 2000 com os farrapos de 1838,¹⁰ que ressalta a atemporalidade da identidade do gaúcho. O sujeito poético em movimento aparece desde a primeira estrofe, intimamente relacionado à paisagem: "Vou num carro são/ Sigo essa frente fria/ Pampa a dentro e através/ Desde o que é Libres sigo livre/ E me espalho sob o céu/ Que estende tanta luz/ No campo verde a meus pés". Mais adiante, ele sublinha a continuidade identitária, inscrevendo-se na linhagem dos farrapos: "Oigalê! Que tal!/ Sou o futuro imperfeito/ De um passado sem lugar/ Com a missão de olhar para tudo/ E em tudo viajar/ Pra não ser só um cego/ Num espaço sem ar". E, ao final, torna-se um sujeito plural: "E lá vamos nós/ Seguindo a frente fria/ Pampa a dentro e através/ Séculos XIX e XXI/ Fundidos sob o céu/ Que estende tanta luz/ No campo rubro a meus pés/ Eu acho que é bem/ Eu indo ao pampa/ O pampa indo em mim".

Três das outras canções de *Ramilonga* – a estética do frio, poemas de João da Cunha Vargas, põem em cena o gaúcho errante e seu vínculo visceral com o lugar de origem.

Assim, "Deixando o pago" inicia com o gaúcho em movimento e em estreita ligação com a paisagem,¹¹ e, embora a errância seja apresentada como inevitável,¹² o desejo de retornar às origens é afirmado na última estrofe: "Falam muito no destino/ Até nem sei se acredito/ Fui criado solito/ [...] Eu vou voltar pra querência/ Lugar onde fui parido". Também em "Gaudério", o gaúcho deixa o lar de sua juventude,¹³ iniciando suas andanças, assinaladas por vários versos.¹⁴ Porém, nesse poema, assim como em

¹⁰ 1838 é o ano da batalha de Barro Vermelho, em que os farrapos derrotam em 30 de abril as forças imperiais conquistando assim Rio Pardo, ponto estratégico para a conquista do interior e até então considerado inexpugnável. Os farrapos também estão presentes na faixa "Causo farrapo", composição na qual Vitor Ramil retoma a tradição das narrativas que evocam a bravura demonstrada em combate, conforme a incitação do refrão: "Oigalê-tchê, eh-cuê!/ Se aproxiegue pra escutar/ Oigalê-tchê, eh-cuê!/ Mais um causo eu vou contar" (RAMIL, 1997).

¹¹ "Alcei a perna no pingo/ E saí sem rumo certo/ Olhei o pampa deserto/ E o céu fincado no chão/ Troquei as rédeas de mão/ Mudei o pala de braço/ E vi a lua no espaço/ Clareando todo o rincão" ("Deixando o pago").

¹² "E a trotezito no mais/ Fui aumentando a distância/ Deixar o rancho da infância/ Coberto pela neblina/ Nunca pensei que minha sina/ Fosse andar longe do pago/ E trago na boca o amargo/ Dum doce beijo de china" ("Deixando o pago").

¹³ "Poncho e laço na garupa/ Do pingo quebrei o cacho/ Dum zaino negro gordacho/ Assim me soltei no pampa/ Recém apontando a guampa/ Pelito grosso de guacho" ("Gaudério").

¹⁴ "Fui pelechando na estrada/ Do velho torrão pampeano/ Já serrava sobreano/ Cruzava de um pago a outro"; "Fui conhecendo as estâncias/ O dono, a marca, o sinal"; "Conheço todo o Rio Grande/ Qualquer estrada ou atalho" ("Gaudério").

"Último pedido", não se trata de retornar às origens, mas do desejo de ser enterrado no pampa:

E peço, quando eu morrer
Não me pôr em cemitério
Prefiro um lugar deserto
E que o zaino paste por perto
Cuidando os restos gaudério. ("Gaudério").

Me enterrem num campo aberto
Que eu sinta o vento pampeiro
[...] Depois me deixem solito
Sobre o fraldão da coxilha. ("Último pedido").

Ambos os poemas destacam a necessidade de se manter a identidade e os hábitos de gaúcho mesmo após a morte:

E vou levar quando eu for
No caixão algum troféu:
Chilena, adaga, chapéu
Meu tirador e o laço
O pala eu quero no braço
Pra gauderiar lá no céu! ("Gaudério").

Mas se lá não tiver carreira
Nem marcação campo a fora
Nem índio arrastando espora
Num jogo-de-osso em domingo
Eu quebro o cacho do pingo
E juro que venho embora. ("Último pedido").

Ao utilizar, em *Ramilonga* – a estética do frio, o português padrão, o espanhol e o vocabulário gauchesco – que aliás é explicado em um glossário disponibilizado no seu *site*¹⁵ –, o criador evidencia o fundo e a forma regionais. No entanto, através do diálogo instaurado com um poeta e um prosador famosos, e com poetas conhecidos apenas regionalmente; através da utilização de instrumentos inusitados, que dão à milonga nova identidade; através da ênfase dada ao caráter nômade do gaúcho, que tão bem corresponde às experiências contemporâneas de nosso mundo globalizado; através da evocação do pampa e do universo urbano – Vitor Ramil imprime a seu trabalho um

¹⁵ Trata-se de www.vitorramil.com.br.

caráter universal que o faz atravessar as fronteiras. Como o gaúcho do século XXI de "Indo ao pampa", ele opera a reatualização da tradição, levando em suas andanças uma bagagem transcultural.

Se, no Cd *Ramilonga* – a estética do frio, o aspecto regionalista é valorizado de maneira evidente, no caso de *Pequod*, isso se dá de forma bem mais sutil, embora também apresente a alternância do português padrão e da língua espanhola. Assim como no Cd, há no romance a busca de um modo próprio de expressão, de um estilo novo. É o que analisarei a seguir, por meio da relação emblemática entre pai e filho.

***Pequod*: a língua como reveladora do enigma do pai**

Pequod (1995),¹⁶ primeiro romance de Vitor Ramil, organiza-se em sete capítulos e tem a peculiaridade de apresentar trechos em língua espanhola, recurso ainda pouco utilizado na literatura brasileira contemporânea, apesar da intensificação dos intercâmbios culturais no âmbito do Mercosul nestes últimos anos.¹⁷ Outra característica marcante é o diálogo operado com *Moby-Dick* (1851), do norte-americano Herman Melville, do qual são extraídas as epígrafes de todos os capítulos, o nome da personagem do pai (Ahab) e o título (referência ao navio com o qual o capitão persegue obstinadamente a baleia branca).¹⁸

Este texto na primeira pessoa, corresponde à tentativa que faz o narrador de reconstituir seu relacionamento com o pai, um homem rigoroso e pouco comunicativo, que se isola cada vez mais da família em um quatinho onde guarda sua coleção de aranhas e escreve poemas. Para tentar compreendê-lo, o narrador, quando menino, procurava incessantemente respostas, manifestando em sua busca uma obsessão similar à que caracterizava seu pai e seu avô paterno em suas respectivas criações estéticas, a poesia e a marcenaria.

O romance apresenta-se sob a forma de vários fios narrativos intercalados, cada parágrafo correspondendo a um fragmento, a um bloco, num quebra-cabeça que obriga o leitor, uma vez tendo embarcado em *Pequod*, a mergulhar no universo do narrador e a

¹⁶ Farei as citações a partir da segunda edição (RAMIL, Vitor. *Pequod*. Porto Alegre: L&PM, 1999), utilizada para a tradução em língua francesa.

¹⁷ O emprego de trechos em espanhol cria um efeito tanto de opacidade do texto, quanto de estranhamento no leitor, cuja intensidade varia de acordo com seu conhecimento dessa língua.

¹⁸ Vitor Ramil não emprega o prenome em português, Acab, mas sim o original em língua inglesa, Ahab.

permanecer à deriva. Efetivamente, esse mosaico restitui a maneira fragmentada e parcial como o menino apreende os fatos, à medida que sua investigação progride. Seu pai, que deve ser decifrado, aparece envolto em enigmas ligados a uma linguagem repleta de lacunas.

Em primeiro lugar, o garoto fica intrigado com os misteriosos bilhetes que o taciturno Dr. Fiss entrega a Ahab:

Vasculhei uma a uma suas seis gavetas. "O envelope do Dr. Fiss!" Foi o que encontrei no fundo de uma delas. [...] O envelope pardo. Não cogitei a possibilidade de não abri-lo. [...] Peguei o envelope. Inclinei-o e puxei um pouco seu conteúdo. Dinheiro. O conteúdo era dinheiro. [...] Ao puxar completamente as notas de dentro do envelope, um bilhete veio junto e caiu no chão. O conteúdo era dinheiro e um bilhete. [...] Um código ou uma mensagem cifrada foi surgindo em cada face revelada da dobradura que acomodara uma comprida tira de papel branco no envelope pardo do Dr. Fiss. [...]

(X) 14-120/4.13

(IV) 35-8/ 15.3

(II) 1-63/ 37.5

(VII) 162-50/ 44.10

(VII) 12-26/ 9.5. (RAMIL, 1999, p.46-47).

A seguir, nas raras vezes em que a personagem do pai quebra seu habitual silêncio e fala com o filho, seu discurso é desprovido de afeto. Ele praticamente limita-se a veicular informações, a dar o nome científico e as características de aranhas e outros insetos (RAMIL, 1999, p.24, 61), ou ainda explicações sobre a cidade onde moravam, Satolep, "cujos nomes das ruas, a história dos prédios, a localização das praças e o nome científico de todas as árvores ele conhecia". (RAMIL, 1999, p.27).

Cabe ainda lembrar que as alusões feitas pelo pai a artistas não são contextualizadas:

Giotto. 'Um céu azul de Giotto' era o que Ahab sempre dizia para um céu azul, quando dizia. Giotto, para mim, era algo como verão ou calor ou claridade (RAMIL, 1999, p.47).

Saindo da aduana, parara o carro no acostamento, virara-se para trás, apertara meu cinto de segurança e fizera-me acompanhar seus movimentos, enquanto falava: 'Virgílio arrumando seu espelho retrovisor, Virgílio colocando seus óculos escuros, Virgílio engatando

primeira: vamos lá!' E começara sua viagem silenciosa. [...] então quando lhe perguntei quem era Virgílio, limitou-se a um riso de franzir de olhos sob a lente verde escura através do espelho retrovisor (RAMIL, 1999, p.57-59).

Impossibilitado de estabelecer uma comunicação verbal, o garoto tenta interpretar as ações do pai, cujo significado, no entanto, também lhe escapa:

Acordava às três da manhã e se trancava no quartinho das aranhas até as sete, acertava e dava corda no relógio, tomava um copo de leite e ia para o trabalho, voltava antes do almoço e ficava sentado em sua poltrona até a hora de ir para a mesa, almoçava devagar e em silêncio, sesteava e retornava ao trabalho, no final da tarde voltava para sua poltrona e ali ficava, mateando, até o jantar, jantava devagar e em silêncio, ia para o seu quarto, deitava e dormia. Aos domingos quase não era visto. Já estava no quartinho das aranhas antes que todos se levantassem e de lá só saía para as refeições. Desde o primeiro dia na casa nova, seu cotidiano transformara-se nessa linguagem exata que nos impunha seu pensamento, mas fugia à nossa compreensão (RAMIL, 1999, p.26).

À medida que a narrativa avança, percebe-se que o comportamento do pai é de certo modo uma repetição das atitudes da sua própria figura paterna, o avô do narrador.

A abordagem do pai através da língua estrangeira

O avô, o velho Manuel, é um espanhol que emigra da Galiza para a América do Sul, instalando-se inicialmente em Montevideú, no Uruguai (onde Ahab nasce e cresce), e depois em Satolep, no Sul do Brasil. Marceneiro, ele trabalha obstinadamente, mas se desfaz de tudo o que produz, vendendo seus móveis a preço irrisório ou dando-os de presente. Como ele, Ahab também deixa-se envolver completamente por sua produção solitária, pois, apesar de ser funcionário público em Satolep, passa o tempo livre num quartinho nos fundos da casa, entre sua coleção de aranhas e os poemas que escreve.

Nenhuma das duas personagens, pai e avô, aprofunda o diálogo com os demais membros da família, em relação aos quais ambos manifestam o mesmo rigor. Por exemplo, quando Ahab, ainda jovem, volta do barbeiro aonde fora sozinho para praticamente raspar os cabelos (RAMIL, 1999, p.13), sua mãe tem uma reação desesperada, ao passo que Manuel reage com uma indiferença que camufla o orgulho

que sente pela atitude do filho: "Manuel tira a boina, enxuga o suor da testa e bufa. Olha o filho com dureza, não sem tentar esconder uma ponta de orgulho. '¡Estoy trabajando!', grita para os dois. [...] 'No puedo gastar mi tiempo con estupideces', diz por fim; e volta para a oficina" (RAMIL, 1999, p.17). Ou ainda quando Ahab, já adulto, leva a família para um passeio de carro, basta que o filho peça que levante o vidro por causa do frio, para que a atmosfera fique tensa, apesar do caráter banal da solicitação:

Ele parecia não escutar. A mãe aguardava o instante necessário para soar natural e repetia o pedido cuidando para não aborrecê-lo. Mas ele, subitamente irritado, levantava o vidro dois dedos, ou o fechava completamente, e voltava para casa sem uma palavra a mais (RAMIL, 1999, p.29).

Além desse comportamento que os distancia de seus familiares, o que também liga estreitamente essas o pai e o avô é a língua materna em comum, o espanhol. Em *Pequod*, quando os trechos em língua espanhola vêm em itálicos, eles são integrados às frases em português, como no caso das passagens oriundas de um tratado de marcenaria, no primeiro capítulo, ou dos painéis publicitários na estrada no Uruguai, no quarto capítulo. Em compensação, quando os trechos em espanhol vêm entre aspas, eles podem, por exemplo, corresponder aos pensamentos de Ahab:

"Galicia atiende y obedece a la llamada del oeste. Como Irlanda, como Bretaña, como la Anatolia en el mundo clásico. Pero si las ciudades griegas del Asia Menor, con su espíritu creador, vivían la diaria muerte del sol con un mar bien pronto para ellas limitado por otras tierras accesibles, Galicia es un finisterre y el ombre clásico conoció el largo y ejemplar terror y invitación del mar desconocido y la tragedia alcídica de la llama ardiente del sol apagándose cada tarde en la tensa y vibrante cuerda del oceano", falava Ahab sozinho na penumbra do quarto, enquanto se preparava para sestar (RAMIL, 1999, p.39-40).

As passagens em língua espanhola, delimitadas por aspas, também se relacionam a conversas em Montevideu, nas quais está em jogo a identidade de Ahab. É o caso do diálogo já evocado entre ele e os pais, quando decide por conta própria cortar os cabelos cacheados para marcar seu aspecto masculino:

Ahab toca a campainha e espera que a mãe venha lhe abrir a porta. "¡Dios! ¡Manuel! Hijo, ¿qué te hicieron?" Ela agarra a cabeça com a mão esquerda e com a outra bate a parede, procurando amparo para algo que em seu íntimo desaba. Ahab imóvel. Manuel se aproxima. "¿Quién te hizo eso?" "Yo mismo. Fue en la barbería." "¿Con orden de quién?" Fazem silêncio em que os soluços dela se desdobram. "No soy un maricón", argumenta Ahab, com a voz fraca (RAMIL, 1999, p.16-17).

Também é o caso do monólogo de Andrés, amigo de Manuel, guardião não só da mala repleta de projetos deixados pelo galego, mas também de suas confidências: "[...] me hablaba mucho de ti. ¿Te acuerdas cuando eras pequeño y, por tu cuenta, te pelaste la cabeza? Él me contó después, riendo; y decía: ¡Éste sabe lo que quiere, éste sabe lo que quiere! Ah..." (RAMIL, 1999, p.60). É precisamente Andrés que, ao se dirigir ao menino-narrador, problematiza a identidade do pai, explicitando a homonímia com a personagem de *Moby-Dick* e com a personagem bíblica: "¿Este Ahab es un capitán renco o un rey que no vale nada? ¿O es entonces solamente nuestro poeta gallego de América? ¡Ja, ja, ja!" (RAMIL, 1999, p.66).

No romance, é na verdade a língua materna de Ahab que permite ao filho vislumbrar uma possível aproximação, durante a viagem que fazem ao Uruguai para encontrar Andrés:

O espanhol era então o idioma do silêncio. Ouvir Ahab falando espanhol era escutá-lo por dentro. Eu não precisava escutá-lo. No fundo da poltrona, aquele saguão sombrio, eu estava no fundo dele, no fundo de Ahab em sua poltrona sob o relógio. O espanhol era então o idioma do pensamento e do tempo. Eu estava no fundo do tempo. 'Ochenta y cinco habitaciones y cuarenta y nueve baños' me chegavam (RAMIL, 1999, p.58).

Vencer o pai através do discurso

Somente após a viagem ao Uruguai o menino tem coragem de penetrar furtivamente no primeiro andar da casa do Dr. Fiss, onde ele encontra a coleção de livros encadernados do pai. O Dr. Fiss o surpreende e acaba explicando-lhe desvairadamente o projeto estético a que Ahab se dedica. Uma vez escritos, ele envia seus poemas ao Dr. Fiss, que os "desmonta", recortando palavra por palavra e colando-a

metodicamente sobre o mesmo vocábulo encontrado em um dos livros. A partir daí, um código matemático é elaborado conforme a "fileira onde o livro é guardado, sua posição nesta fileira, o número da página escolhida, o número da frase dentro da página, o número da palavra dentro da frase" (RAMIL, 1999, p.80). O objetivo seria formar uma teia de linguagem, através dos fios imaginários que ligariam os livros, em busca de um universo de linguagem absoluta, inspirado na perfeição das teias de aranha. A revelação desse mistério coincide com um incêndio que destrói a coleção de livros, o que levará ao desaparecimento de Ahab, que é tomado de desespero.

No epílogo, o menino assume simbolicamente o lugar do pai, sentando-se em sua poltrona, sob o relógio parado. Único detentor do segredo paterno, cujo universo outrora obscuro ele decifrou, o narrador consegue atribuir um significado à lacuna deixada pela ausência do pai: "O véu de sobre Virgílio cairia muitos anos depois como, de resto, o véu de sobre quase tudo" (RAMIL, 1999, p.59). Ele é, assim, capaz de inaugurar uma nova época, de aceder à palavra, à língua estrangeira, à escrita. Nessa perspectiva, vale salientar que, no romance, apenas os três últimos capítulos – nos quais se dá a elucidação do mistério e o desaparecimento de Ahab – são escritos exclusivamente em português, como se o narrador tomasse aos poucos a posse da palavra.

A partir daí, podemos afirmar que nesse universo ficcional a associação entre a personagem do menino e o sujeito da enunciação não é exclusiva, porque também assistimos a um desdobramento do narrador na personagem paterna. Efetivamente, se o menino assimilara aspectos do pai, como a obsessão em encontrar respostas, o narrador compartilha com Ahab o projeto de recriar a linguagem, visto que a maneira fragmentada e articulada como se intercalam os diferentes episódios da narrativa reconstituiria de certo modo a teia de linguagem almejada pela figura paterna.

O êxito do narrador e o fracasso de Ahab, em suas respectivas criações literárias, parecem ligados ao diferente grau de controle desejado por cada um deles: se Ahab procura manter um controle absoluto sobre o mundo que ele cria pela linguagem, o narrador, desdobrado no artista que elabora a "Estética do Frio", limita-se a "dominar a linguagem para poder transcendê-la e chegar à poesia" (RAMIL, 1992, p.266). A chave de tal êxito encontrar-se-ia certamente ligada ao fato de o desdobramento narrador/Ahab

não ser exclusivo, já que através de *Pequod* é operado o resgate de um outro pai simbólico:

Teu avô não era marceneiro, era artista, sempre me dizem os velhos conhecidos dele, ele que se estendia em refinamentos de um ano ao construir e esculpir um quarto em madeira nobre. Não sabia cobrar, não tinha tempo para 'tonterias', mas sabia muito dos encaixes perfeitos de coisas feitas para durar. Como não ser influenciado por ele? (WREGG RASSIER, 2004, p.212).

Outro trunfo de *Pequod* é a articulação produtiva entre referências universais (a Bíblia, *Moby-Dick*, Virgílio e Giotto) introduzidas por Ahab e o contexto da região Sul do Brasil, presente no clima, nas paisagens e nos hábitos. O emprego de duas línguas também deve ser destacado, na medida em que, como lembra Gisèle Pierra, em seu livro *Le corps, la voix, le texte: arts du langage en langue étrangère* (2006, p.105-110), escrever no entre-dois das línguas em contato produz o poético, e o sujeito emerge no deslocamento de uma língua a outra, multiplicando as transposições, associações, metáforas e jogos de palavras.

O estudo do Cd *Ramilonga* – a estética do frio e do romance *Pequod* permite constatar que a obra de Vítor Ramil reúne a busca de uma linguagem – musical ou literária – e a definição de uma identidade, na qual a tradição universal e os elementos regionais constituem uma herança reatualizada:

Para permanecer viva, a tradição deve ser justificada pela expressão contemporânea – e ela será justificada mesmo se o novo significa uma ruptura. A expressão contemporânea, por sua vez, para justificar sua existência, deve ser suficientemente eficaz para promover um avanço na trajetória da tradição da qual está imbuída, ela deve ser tradição, tradição em movimento, tradição futura (RAMIL, 1992, p.265).

A estética do frio é, por conseguinte, uma reflexão identitária que inclui a alteridade, escapando à tendência à homogeneização que apresentam certos movimentos em reação ao perigo da assimilação: ser brasileiro e gaúcho torna-se fonte de criação. O fato de encontrar um estilo próprio permite, enfim, o diálogo entre a periferia e o centro, e a criação de um universo plural:

Não se trata de transpor os elementos do universo 'frio' na criação, mas de identificar o sentido da pureza do 'frio' em tudo: retornar a esse labirinto de informações, a minhas referências mais íntimas, a minhas obsessões mais antagônicas e estruturar tudo a partir de minha ótica 'fria' – transformar meu caos em meu cosmos frio (RAMIL, 1992, p.268).

Referências

FISCHER, Luís Augusto. *Um passado pela frente: poesia gaúcha ontem e hoje*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1992.

HOHLFELDT, Antônio. O gaúcho: tipo social de tríplice representação. In: CHIAPPINI, Lígia; MARTINS, Maria Helena (Org.). *Cone Sul: fluxos, representações e percepções*. São Paulo: Hucitec, 2006.

LOUREIRO CHAVES, Celso. *Ramilonga – a estética do frio*. Disponível em Portal das Artes: <http://www.arte.sonhadores.com/index.php>

MARTINS, Maria Helena. Introdução. In: ____ (Org.). *Fronteiras culturais: Brasil, Uruguai, Argentina*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

PIERRA, Gisèle. Passages du sujet entre les langues et écriture en contacts de langues. In: _____. *Le corps, la voix, le texte: arts du langage en langue étrangère*. Paris: L'Harmattan, 2006.

RAMIL, Vitor. *Pequod*. Porto Alegre: L&PM Editores, 1999.

_____. *Pequod*. Trad. de L. Wrege Rassier e J.J. Mesguen. Paris: L'Harmattan, 2003.

_____. A estética do frio. In: FISCHER, Luis Augusto (Org.). *Nós, os gaúchos*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1992.

WREGE RASSIER, Luciana. O universo passa na minha rua, entrevista com Vitor Ramil. *Quadrant*, n.21, Montpellier, 2004, p.209-213.

Discografia

RAMIL, Vitor. *À beça* (Edição especial cedida à revista *Capacete*, com lançamento simultâneo ao da primeira edição de *Pequod*, 1995).

_____. *Ramilonga – a estética do frio*. (Satolep Music, 1997).