

UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PELOTAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM LINGUÍSTICA APLICADA

GILNEI OLEIRO CORRÊA

**A CIDADE, A POLTRONA E A LINHA:  
ESTUDOS SOBRE A ESTÉTICA DO FRIO, DE VITOR RAMIL**

PELOTAS  
2013

**GILNEI OLEIRO CORRÊA**

**A CIDADE, A POLTRONA E A LINHA:  
ESTUDOS SOBRE A ESTÉTICA DO FRIO, DE VITOR RAMIL**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-graduação em Letras – Mestrado – da Escola de Educação da Universidade Católica de Pelotas como requisito parcial e último para obtenção do título de Mestre em Letras na área da Linguística Aplicada.

**Orientadora: Profa. Dr. Aracy Ernst**

Pelotas

2013

**GILNEI OLEIRO CORRÊA**

**A CIDADE, A POLTRONA E A LINHA:  
ESTUDOS SOBRE A ESTÉTICA DO FRIO, DE VITOR RAMIL**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-graduação em Letras – Mestrado – da Escola de Educação da Universidade Católica de Pelotas como requisito parcial e último para obtenção do título de Mestre em Letras na área da Linguística Aplicada.

Conceito: \_\_\_\_\_

Pelotas \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2013

**Banca Examinadora:**

Profa. Dra. Aracy Ernst – Universidade Católica de Pelotas - UCPel -  
Orientadora

Profa. Dra. Luciana Wrege Rassier - Universidade Federal de Santa Catarina  
- UFSC

Prof. Dr. Alessandro Zin - Universidade Católica de Pelotas - UCPel

## **DEDICATÓRIA**

Para Lila e Jeremy Krasnodemski, com amor.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço aos meus familiares e amigos, que colaboraram para a construção das reflexões contidas nesta pesquisa;

À minha orientadora, pela atenção que me dedicou nos anos de pesquisa;

À Universidade Católica de Pelotas, pela possibilidade de realização deste Mestrado;

Ao Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-rio-grandense, pela indispensável colaboração;

*“Gracias a la vida”* e aos que chegam e partem, com dignidade.

*Quando está frio no tempo do frio, pra mim é como se estivesse agradável,  
Porque para o meu ser adequado à existência das coisas  
O natural é o agradável só por ser natural.*  
Poemas Inconjuntos, Fernando Pessoa

## RESUMO

O presente trabalho aborda a Estética do Frio, criação do compositor, cantor e escritor Vitor Ramil, a partir da leitura do romance *satolep*, mas não exclusivamente. A pesquisa enfatiza aspectos recorrentes abordados pelo autor, ao longo de sua obra, particularmente no que se refere à cidade, ao sujeito e ao discurso. A investigação identifica e pretende aprofundar três questionamentos. O primeiro é referente ao lugar, pois investiga a relação cidade/discurso. A segunda pergunta é a seguinte: Quando se bate na porta de uma casa em Satolep, quem nos atende? Esse questionamento recomenda a investigação sobre a subjetividade. A terceira pergunta se refere ao discurso utilizado. Esta pergunta objetiva nortear a investigação sobre uma identificada “modalidade enunciativa peculiar” encontrada na obra ramiliana, a qual assumirá, no desenvolvimento da pesquisa, a forma de designada “discurso-escaiola”. Todos os questionamentos são atravessados por conceitos de diferentes áreas do conhecimento e sustentados em premissas da Análise de Discurso, de linha pêcheuxtiana. Por meio dessa pesquisa, espera-se trazer para dentro do âmbito dos estudos acadêmicos de discurso essa singular e instigante vereda da criação literária contemporânea brasileira, a Estética do Frio, de Vitor Ramil.

## ABSTRACT

This work focuses on *The Aesthetics of the Cold*, created by the composer, singer and writer Vitor Ramil, having the reading of his book *Satolep* as a starting point, although not the only one. This research emphasizes recurrent aspects addressed by the author throughout his work, especially regarding his hometown, subjectivity and discourse. The investigation identifies and intends to deepen three questions. The first refers to placement, since it investigates the relationship between the city and discourse. The second question is “When we knock on a door in Satolep, who answers it?” This is the question which recommends the investigation on subjectivity. The third question refers to the discourse being used, and aims at guiding the investigation about a “peculiar enunciative mode” found in Ramil’s work and which will be called, in this work, “escaiola-discourse”. All these questions are traversed by concepts from different areas of knowledge as well as based on principles from Pêcheux’s Discourse Analysis theory. Through this work, we expect to bring this singular and enthralling path of contemporary Brazilian literary creation, *The Aesthetics of the Cold* by Vitor Ramil, to the academic realm of discourse studies.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: A cidade.....	15
Figura 2: A poltrona .....	29
Figura 3: Linha A.....	42
Figura 4:Linha B .....	43

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>CAPÍTULO 1 - SATOLEP: O ESPAÇO QUE SE CONSTRÓI ENQUANTO SE DESFAZ.....</b>	<b>15</b>
1.1 Que lugar é esse.....	16
<b>CAPÍTULO 2 - MINHA POLTRONA É UM BARCO PERDIDO NAS ONDAS: A SUBJETIVIDADE.....</b>	<b>29</b>
2.1 Quando se bate na porta de uma casa em Satolep, quem nos atenderá? .....	30
2.2 Então, por onde começar? .....	37
2.2.1 Joquim .....	37
2.2.2 Ahab .....	38
2.2.3 Selbor .....	39
<b>CAPÍTULO 3 - O PRINCÍPIO DA LINHA: O DISCURSO .....</b>	<b>42</b>
3.1 Que discurso é esse? .....	44
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>57</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>61</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>66</b>

## INTRODUÇÃO

Este trabalho pretende conceber um modo de olhar a Estética do Frio, criação do compositor, cantor e escritor Vitor Ramil, a partir, mas não exclusivamente, do romance *Satolep*, de 2008, refletindo sobre aspectos recorrentes abordados pelo autor ao longo de sua obra, particularmente no que se refere à cidade, ao sujeito e ao discurso. Rassier (2009, p. 115), afirma que “no trânsito entre os campos da literatura e da música, Vitor Ramil trabalha com a convergência e a interpenetração de repertórios culturais diversos”. Seguindo essa orientação, a pesquisa examina abordagens sobre lugar, espaço, território, formas de subjetivação e investiga possíveis formações discursivas presentes na Estética do Frio.

O modelo dissertativo escolhido, espécie de exercício de leitura esparramada com múltiplas entradas, transita entre as linguagens verbais e visuais, e foi elaborado a partir de diferentes pontos de influência, que se transformam em linhas de solidez e modos de organização investigativa, postos em relação a conceitos de diferentes áreas do conhecimento. É importante adiantar que as indagações aqui trabalhadas são deslizamentos de leituras e escrituras anteriores e que não pretendem, e entende-se que nem seria possível, chegar a algum desfecho, uma vez que o próprio percurso criativo do autor estudado encontra-se em processo.

A composição do texto desdobra-se em três capítulos que, orientados pela mesma forma do romance *Satolep*, sugere a coexistência de fotografias, pequenos textos ficcionais do autor da dissertação, citações, fragmentos da obra de Ramil e análises, os quais evidenciam as interpelações, identificações e processos discursivos escolhidos para o modelo dissertativo.

Trata-se, portanto, adaptando Orlandi (2011, p. 12), de um autêntico exercício de leitura com empenho de compreensão, com o entusiasmo de quem sabe estar entrando em um novo lugar de reflexão e que investiga outra compreensão da linguagem, dos sujeitos e dos sentidos. Além disso, serão analisados fragmentos de uma obra em progresso, o que impõe ao pesquisador uma atitude de espreita e de reescrita permanentes.

O primeiro capítulo investigará *Satolep*, lugar proposto por Vitor Ramil

para instalar-se criativamente. É, ainda, um espaço de imaginação e memória, através do qual torna possível deambular-se, e aos leitores, pelas ruas, calçadas e casas, pelas fachadas e portas, pelos interiores frios ou aquecidos, pelos corredores e, em tempo não linear, refletir e dialogar com protagonistas da sua aldeia. Lugar que se constrói, discursivamente, enquanto se desfaz, fisicamente, e que busca, na tradição cultural do passado, ressignificar para construir o sentido do presente. Orlandi (2011, p. 18) lembra que “falando de memória, Pêcheux nos mostra a necessidade de refletir sobre o estatuto social da memória como condição de seu funcionamento discursivo a partir da produção e interpretação de redes de traços”.

Selbor, o fotógrafo-narrador do romance, conta, em primeira pessoa, seu retorno à cidade natal e o primeiro ano de sua estada. Vinte e oito fotografias em preto e branco mostram fachadas de prédios e cenas de rua, ambientadas no início do século XX na cidade de Pelotas, zona sul do estado do Rio Grande do Sul, extremo sul do Brasil, fronteira geopoética com Uruguai e Argentina. A decadência econômica e física da cidade sulista engendra Satolep, o lugar que se constrói enquanto se desfaz, e que busca, na tradição cultural do passado, o sentido de um tempo presente. Acompanham as fotos vinte e oito relatos de Selbor sobre a cidade de Satolep, paisagem imaginada e idealizada, configurada para a ação do romance. Os estudos sobre a cidade, como corpo discursivo sustentam-se em Eni Orlandi, Rodrigues-Alcalá e no grupo de estudos *Saber Urbano e Linguagem*, da UNICAMP. As análises de geografia literária têm por fundamento textos de Franco Moretti e as representações do espaço simbólico são examinadas à luz da filosofia de Gaston Bachelard.

O segundo capítulo será dedicado à pesquisa de indícios dos modos de subjetivar utilizados pelos habitantes da úmida e fantasmática Satolep, encontrados nas personagens da narrativa, no próprio narrador e em personagens de outros textos, inclusive musicais, de Vitor Ramil.

Os modos de construção de si serão investigados através da análise de espaços exteriores, de mundos interiores e dos cruzamentos entre clima, cidade, casa e sujeito, destacando que o conhecimento depende da imersão dos sujeitos na contextura dos fenômenos do mundo. Dessa maneira, as

marcas conflituosas do isolamento e da tensão entre fixação e deslocamento dão mostras de um modo desassossegado de ser, espécie de perturbação existencial que atravessa os indivíduos desse território.

Esses registros de inquietação e incerteza são inerentes ao discurso do narrador. Isso porque ele reduz seu mundo a fragmentos dispersos e quebrados e busca a reconstrução da unidade, sobrepondo texto sobre texto.

No rastro da aula proferida, em 17 de fevereiro de 1982, segunda hora, por Michel Foucault, na cátedra História dos Sistemas de Pensamento, no Collège de France a investigação aponta para o engendramento entre cidade, natureza e sujeito e recolhe indícios, manifestações e sinais desse sujeito que, afetado pelas condições do frio, inscreve sua existência em Satolep e busca dar conta da constituição do sujeito na trama histórica inventada. Isso ocorre especialmente na análise que faz da terceira parte das “Questões Naturais”, de Sêneca, que se ocupa do domínio de si, da fuga da servidão de si e do ser livre. Formulações de Marlene Teixeira (2005), Robson Gonçalves (2000) e Judith Revel (2005) congregam reflexões sobre o tema e estimulam a procura de um encaminhamento para a seguinte dúvida: “quando se bate na porta de uma casa, em Satolep, quem nos atenderá?”.

O terceiro capítulo se debruçará sobre a linguagem: o discurso, as estruturas e os modos de funcionamento enunciativos. Sobre as longas voltas dadas pelas palavras para dizer, conforme *Selbor* (RAMIL, 2008, p. 138). Uma espécie de “comunicação revirada”, no formato artaudiano, segundo o cineasta Luiz Fernando Carvalho (Bravo! Entrevista, p. 104) ou de “voz de fumaça” (RAMIL, 2008, p. 183), segundo Ramil, ou de “relatos em espiral, que parecem se desdobrar sobre si mesmos”, conforme Júlio Cesar Gomes (*online*).

A partir desses dispositivos operatórios e pondo em jogo os diferentes regimes de signos verbivocovisuais, a investigação vem apontando, em *satolep*, o romance, para uma forma distinta de dizer, em lugar e tempo próprios. Além disso, se propõe a criar uma modalidade compreendida como “discurso-escaiola”, molde apropriado para dar conta, primeiramente, mas não exclusivamente, da ramiliana “Estética do Frio”.

Os modos de dizer encontrados na obra principal, objeto deste estudo,

o romance *satolep*, mas não somente, assemelham-se às imagens sugeridas pelas escaiolas, técnica construtiva composta de argila, cal virgem e pó de mármore, usada para revestir paredes, que possibilita um acabamento colorido, imitando o mármore, e que sugere uma multiplicidade de figuras; autêntica explosão de signos, articulando zonas de adensamento de formas e cores com zonas de transparência. As escaiolas foram largamente utilizadas para a decoração de residências na cidade de Pelotas, no final do século XIX e no início do século XX, até a incorporação dos azulejos para revestimento de paredes.

A fundamentação teórica para a proposição do “discurso-escaiola” tem, em Michel Pêcheux (1997), Francine Mazière (2007), Denise Maldidier (2003) e Jacqueline Authier-Revuz (1990) as bases conceituais e os limites de demarcação. Seus conceitos e reflexões, mesmo que não explicitamente citados nesse texto, compõem o repertório de leitura e análise.

Para além da “Estética do Frio”, de Vitor Ramil, este trabalho sugere uma “Poética do Frio”, elaborando como Poética, em sintonia com Ludmila de Lima Brandão (2008, p. 12): “o estabelecimento móvel de um feixe de saberes que se organizam e evocam que vão se conotando em princípios, os vários modos de ser daquilo que nos alcança e que se reespecializa pela linguagem”.

Elabora-se, portanto, de um trabalho propositivo, que põe em dúvida e duvida-se, constantemente, promovendo deslocamentos, deslizamentos e aproximações e, desse moto-perpétuo pensamento-escrita-pensamento, se constrói, desconstrói e reconstrói permanentemente, buscando trazer, para o âmbito dos estudos acadêmicos de discurso uma singular e instigante vereda da criação contemporânea brasileira, a Estética do Frio, de Vitor Ramil.

## CAPÍTULO 1 – SATOLEP: O ESPAÇO QUE SE CONSTRÓI ENQUANTO SE DESFAZ

Um pouco como o relógio e o tempo, um pouco como Ahab, a cidade rigidamente planejada dissolve-se na neblina, transformando-se numa cidade infinita.

*Pequod*, p. 27.



Figura 1: A cidade  
Fonte: Arquivo do autor, 2012.

A mala estaria sempre pronta. Ele guardara os últimos livros, deixando de fora apenas a 2ª edição, de 1963, editada por José Álvaro, de *O Lustre*, de Clarice, com marcas pessoais da leitura atormentada das últimas noites quentes. Fechou com suavidade a porta do apartamento de Copacabana, chaveou-a e, *sem olhar para trás*, seguiu, firme e decidido, em direção ao aeroporto, indo ao encontro do amigo que o aguardava. No meio do caminho, enquanto andava, deparou com uma pedra, recolheu-a e pensou em Carlos e pensou que *andar e pensar se assemelham*, e andou. Andou ao lado e em direção de si mesmo. Com a doçura de sua linguagem, cumprimentou o piloto que o aguardava, acomodou a mala e

preparou-se para a volta, tendo entre as mãos o pequeno livro. Trocaram algumas palavras sem importância. O avião era pequeno, mas seguro, certamente. O sobrevoo da baía da Guanabara àquela altura exaltava certa palidez do chão e acentuava a estranha forma de boca banguela, como o outro a teria visto. O coração batia forte num alvoroço de *sentimentos vagos* e ruídos de motor. Pôs a mão no bolso espremido, pegou a pedra e a chave e lançou-as, por uma fresta na janela, em direção à baía.

Arremessar uma pedra é gesto de coragem. O mundo gira enquanto a pedra voa. O fim do arremesso sempre modifica o alvo. A responsabilidade por quebrar uma vidraça pode trazer prazer ou aborrecimento. Uma pedra, ao cair na água, provoca ondas imprevisíveis, sobretudo quando só se tem a incerteza da profundidade e da densidade das águas, e da própria força do arremesso.

*E se quisesse diria: não quero ouvir o rolar do rio, e não havia nenhum rio mas ele ouviria seu choro surdo sobre pequenas pedras ... e agora ... agora ... sim ...!*

Àquela altura o calor já se dissipara, o avião mais se assemelhava a uma estranha sombra úmida e *um pouco de frio penetrava pelo vazio claro da janela*. *O que havia dentro do corpo era bastante vivo e estranho a ponto de ser também o seu contrário*. O sentimento de sentir-se estranho, ou de não sentir-se ali, transformava-se na medida em que um *frio inteligente e lúcido insuflava-se na carne do corpo*.

*O piloto era a segurança personificada*. Os olhos dele começavam a repousar afetuosamente sobre as costas do anfitrião, sobre o grosso casaco que cobria as costas do anfitrião. *Era difícil imaginar que seu trabalho não estava ali, mas no mais profundo interior da envolvente escuridão*. Havia entre eles algo que os mantinha unidos durante os longos períodos de separação. Na medida em que o caminho era percorrido sentiram-se pensativos e dispostos apenas a uma plácida contemplação. *O dia terminava na calma de uma luminosidade estática e requintada*.

A mala estaria sempre pronta. A espera caracterizava certa e indefinida ancestralidade, fazendo compreender sem muita dificuldade a inquietação trazida pela tempestade anunciada. O livro aguardava o princípio da linha<sup>1</sup> (Texto inédito do autor).

## 1.1 Que lugar é esse?

Buscar-se-á responder à questão norteadora do primeiro capítulo,

---

<sup>1</sup> Trechos escritos em itálico citam ou lembram trechos dos livros *O Lustre*, de Clarice Lispector, *O coração das Trevas*, de Joseph Conrad, e de algumas canções de Vitor Ramil.



formulada, originalmente, pelo compositor na canção *A resposta* (RAMIL, 1995), procurando afastar-se das conotações genéricas e superficiais dos sentidos empregados. Além disso, espera-se esclarecer conceitos significativos para o desenvolvimento da investigação, atentando-se aos diálogos internos que desencadeiam diferentes relações de sentido, tornando-se necessário buscar subsídios na Geografia para, com propriedade, examinar lugar, espaço e território. Deve ser considerado que a análise enfoca um objeto não-geográfico, mas do campo da literatura e do discurso. Assim sendo, a precisão dos conceitos torna-se necessária para afastar-se da pele das palavras.

A Geografia moderna, enquanto ciência social, através de pesquisadores como Milton Santos, Lefévre e Yi-Fu Tuan tem investigado esses temas, buscando compreender o resultado da ação humana, remodelando a superfície da Terra. Dentre esses estudiosos, destaco o geógrafo sinoamericano Yi-Fu Tuan, autor que recorre a uma abordagem com viés da psicologia, tratando da afetividade produzida pela humanidade e sua relação com o conceito de lugar. A partir de uma perspectiva humanista da Geografia, o geógrafo percebe o lugar como uma porção do espaço em relação ao qual desenvolvem afetos a partir da experiência individual ou de grupos sociais.

Martins Neto diz que:

O conceito de espaço aparece como espécie de meta-conceito, pois os outros conceitos chave da Geografia se referem ao anterior enquanto uma obra humana. Destaca ainda que o Materialismo histórico entende o lugar como uma expressão geográfica de singularidade; e a corrente Humanística entende o lugar como uma porção de espaço em relação ao qual se desenvolvem afetos a partir da experiência individual ou grupos sociais (NETO, *on line*).

Prossegue Neto, citando o geógrafo sino-americano,

Espaço é um conceito mais abstrato que o de lugar. O que começa como espaço indiferenciado, transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor. Lugar é uma mistura singular de vistas, sons e cheiros, uma harmonia ímpar de ritmos naturais e artificiais [...]. Sentir um lugar é registrar pelos nossos músculos e ossos [...]. O lugar

é uma área que foi apropriada afetivamente, transformando espaço indiferente em lugar. O lugar é um mundo de significado organizado (NETO, *on line*).

Martins Neto (*in web artigos.com*), referenciando Marcelo José Lopes de Souza, define território como “um campo de força, uma teia ou rede de relações sociais a par de sua complexidade interna, define, ao mesmo tempo um limite, uma alteridade: a diferença entre nós e os outros”. Desse modo, o conceito de território define-se por e a partir das relações de poder.

Diante disso, para o prosseguimento da investigação e das análises desenvolvidas, Satolep será analisada enquanto lugar. Entendendo-se oportuno recuperar a pergunta norteadora: que lugar é esse?

“O homem faz a cidade, a cidade faz o homem” (RAMIL, 2008, p. 47). A partir desta frase enunciada pelo fotógrafo Selbor, narrador do romance em análise, pretende-se evidenciar o sentido de “fazer”, trabalhado pelo autor, a partir da própria necessidade manifestada por Ramil em deslocar-se para ir ao encontro do lugar em que deveria instalar-se para, então, ali, abrigar ou desocultar as personagens que deseja pôr em movimento em sua obra literária e musical.

Ramil, em *A Estética do Frio: Conferência de Genebra* escreve:

Em Copacabana, num dia muito quente do mês de junho (justamente quando começa o inverno no Brasil), eu tomava meu chimarrão e assistia, em um jornal na televisão, a transmissão de cenas de um carnaval fora de época, no Nordeste [...]. As imagens mostravam um caminhão de som que reunia à sua volta milhares de pessoas seminuas a dançar, cantar e suar sob sol forte (RAMIL, 2004, *pág.9*).

Continua essa reflexão, dando o seguinte destaque:

O âncora do jornal, falando para todo o país de um estúdio localizado ali no Rio de Janeiro, descrevia a cena com um tom de absoluta normalidade, como se fosse natural que aquilo acontecesse em junho, como se o fato fizesse parte do dia-a-dia de todo o brasileiro. (RAMIL, 2004, *pág.9*).

Prossegue, explicitando seu profundo estranhamento:

A seguir, o mesmo telejornal mostrou a chegada do frio no Sul, antecipando um inverno rigoroso [...]. Seminu e suando, reconheci imediatamente o lugar como meu, e desejei estar não em Copacabana, mas num avião rumo a Porto Alegre. O âncora, por sua vez, adotara um tom de quase incredulidade, descrevendo aquelas imagens do frio como se retratassem outro país (chegou a defini-las como “clima europeu”) (RAMIL, 2004, p. 10).

Conclui, então, Ramil:

Eu me senti isolado, distante. Não do Rio Grande do Sul [...], mas distante de Copacabana, do Rio de Janeiro, do centro do país. Pela primeira vez eu me sentia um estrangeiro, um estrangeiro em meu próprio território nacional (RAMIL, 2004, p.10).

Assim, a partir das nomeadas “imagens do frio”, e mais, da observação minuciosa das linhas, formas, volumes, texturas, cores nas paisagens urbanas e rurais, associadas às frequentes e inconstantes variações climáticas da região situada no extremo meridional do Brasil, avançando para além do território e cruzando as fronteiras dos vizinhos países Uruguai e Argentina, foi sendo elaborado o lugar denominado Satolep. Desse modo, Satolep não se limita ao espaço da geografia física, mas é construído como o lugar resultante de lembranças, esquecimentos, ilusões e de desejos transformados em linguagem. Trata-se da apropriação afetiva do espaço para a construção de um novo lugar cuja função é a representação de valores estéticos e que oferece ao leitor uma nova possibilidade de leitura dos fenômenos culturais sob a égide da Geografia Literária.

Em entrevista para a *Revista Medusa* ao ser indagado sobre como Satolep entrara em seu imaginário e se seria uma cidade imaginária, Ramil respondeu:

Satolep, anagrama de Pelotas, é a cidade que idealizei a partir de Pelotas que conheci na infância. Na casa de uma tia minha havia algumas aquarelas na parede cujo motivo era Paris. Nunca me esqueci de uma (ou minha memória me faz acreditar nisso) que mostrava a velha cidade ao anoitecer, sob a chuva, os carros com os faróis ligados, amarelo sobre cinza, as pessoas de guarda-chuvas. Aquilo para mim era Satolep, até mesmo aquele ar cosmopolita, porque eu acreditava (e nisso minha memória não me engana) que

Pelotas ia ser, no futuro, uma grande cidade histórica, com toda aquela beleza melancólica e toda aquela agitação. Mas eu não pensava coisas sobre Pelotas quando olhava para aquela aquarela. [...] Pelotas, já naquela época, estava em franca decadência econômica, mas eu não sabia disso. Ao perceber, felizmente tarde demais, que a cidade histórica que eu sonhava nunca existiria, meu imaginário já estava tomado. [...] Hoje, mais do que cidade idealizada, Satolep é arte idealizada. Não é apenas o ambiente onde se passam histórias que imagino, onde transitam meus personagens, mas representação de valores estéticos e poderosa fonte de sugestões para o refinamento de minha linguagem [...]. Nunca fui capaz de deter a decadência econômica de Pelotas, mas Satolep está em franco desenvolvimento (RAMIL, 1999, p. 8).

A sensação de isolamento sentida no centro do país pelo autor engendrou o desejo de retornar ao Sul do Brasil, como se pode comprovar pela letra de Satolep, a canção, gravada no disco *A paixão de V segundo ele próprio*, em 1984, e relançada em CD, quatorze anos depois:

Sinto hoje em Satolep  
 O que há muito não sentia  
 O limiar da verdade  
 Roçando na face nua  
 As coisas não têm segredo  
 No corredor dessa nossa casa  
 Onde eu fico só com minha voz.  
 A Dalva e o Kleber na sala  
 Tomando o mate das sete  
 A vó vem vindo da copa  
 Trazendo queijo em pedaços  
 Eu liberto nas palavras  
 Transmuto a minha vida em versos  
 Da maneira que eu bem quiser.  
 Depois de tanto tempo de estudo  
 Venho pra cá em busca de mim.  
 (RAMIL, 1984)

Esse registro evidencia que, nesse momento do percurso criativo, para Ramil, Satolep ainda se circunscreve a cidade de Pelotas, a materialidade do que define como “nossa casa”, onde vivem Dalva, a mãe, Kleber, o pai, a avó, entre outros. Nesse espaço de afetos, o autor encontra a liberdade nas palavras e versifica sua própria vida. Vitor deixa claro que é aqui, a partir desse espaço físico e de relacionamentos, identificado na letra da canção como “cá”, que começa a fundação de Satolep.

Embora, apenas para breve registro, sem aprofundamento analítico neste trabalho e também sem considerar a importância que possa ter, se é que pode ter alguma, para a Estética do Frio, convém registrar o que poderia ser considerado o marco inicial do projeto, a singela canção *Um e dois*, gravada no disco *estrela, estrela*, em 1980, quando o autor tinha dezoito anos, com canções compostas a partir dos quatorze anos de idade. A canção é um original solilóquio de um menino visionário embalado pela força dos ventos sulistas e pela calma e simplicidade da música popular brasileira. Justamente nessa canção, e isso importa para o presente trabalho, é que se pode perceber o verdadeiro significado da palavra “cá”, anteriormente mencionada.

Estamos tão distantes  
 E sempre tão presentes  
 Nas canções que eu canto  
 Nas canções que cantas  
 Sinto a tua calma  
 A tua presença  
 Perto do meu peito  
 Dentro do meu quarto  
 Passam muitos dias  
 Na força dos ventos  
 E seguimos, um e dois  
 Homens se sucedem  
 Povos se superam  
 E continuamos, um e dois.  
 (RAMIL, 1981).

É em Pelotas, na casa dos pais do compositor, dentro do seu quarto, perto do seu peito, que se torna manifesta a pergunta: que lugar é esse? Que geografia liberta a linguagem? Onde se situa Satolep? Através do incansável exercício da pergunta, tão bem registrado, anos depois, na canção *O Livro dos Porquês* (RAMIL, 1995), Vitor revela um período existencial de extremo desassossego, através da primeira pergunta da canção: “Por que nos inquietamos?”. O compositor musicou as perguntas da coleção Tesouros da Juventude, e que registra estranhos questionamentos, como, por exemplo, “sabem os girinos que não de perder suas caudas?”, ou “se caminhássemos infinitamente para cima, onde iríamos parar?”, ou, então, “o que é uma garrafa térmica?”, mais ainda, “como é que as moscas podem andar pelo

teto?”.

O ensaio *A estética do frio*, publicado em 1992, em *Nós, os gaúchos*, divide-se em quatro partes: Junho, Outro Junho, A Estética do Frio e Junho. Nesse ensaio, Ramil registra suas percepções e sentimentos e principia a abordagem teórica sobre a sua criação estética. Nos dois fragmentos nomeados Junho, o que inicia e o que encerra o ensaio são pequenos textos escritos em primeira pessoa, híbridos de ficção e ensaio autobiográfico, nos quais o autor descreve situações do cotidiano em Satolep.

O que inicia:

Esperei a tarde toda por uma tempestade de vento vinda de Porto Alegre. Anoteceu. A chuva fina voltou a cair e a parar de cair sobre Satolep. A umidade faz os vidros e as tijoletas suarem; mofa os discos, amolece e empena as capas dos livros. É junho. Vou até a janela; limpo o vidro e olho para a rua. As pedras regulares do calçamento estão acesas sob a luz dos postes, onde primeiro se vê a neblina densa, que chegando devagar, descerá até o chão e transformará a cidade planejada numa cidade infinita. Nada nem ninguém acha Satolep à noite nessas condições. A tempestade de vento não virá. Volto para a escrivaninha e me sento. Fico olhando para a foto de Edgar Alan Poe, mas não posso vê-lo (RAMIL, 1992, p. 262).

O que encerra:

Edgar Alan Poe, the ancient raven et moi. Penso no refrão de uma milonga minha, onde sobrevôo a cidade de Porto Alegre: “Nunca mais, Nunca mais”. O “Nevermore, Nevermore” do pássaro de Poe. Nunca havia pensado nisso. Boto na memória, desligo o computador e vou outra vez até a janela. Limpo o vidro, olho para a rua. No fundo, isso tudo é apenas o que o meu olho inventa: Satolep. No tabuleiro rigoroso dessas ruas e na arquitetura minuciosa desses prédios a vida contemporânea explode em sua diversidade. Quando a noite chega, mil outras vezes a explosão se espalha em coisas que a cidade sonha. E a neblina desce e se instala. Estética do frio (RAMIL, 1992, p. 270).

Franco Moretti, no instigante livro *A literatura vista de longe*, transcreve pequeno, mas importante, fragmento de John Barrel, em *The idea of landscape and the sense of place 1730-1840*, o qual é fundamental para a

compreensão do ‘lugar’ criado por Ramil. Vejamos:

Até parece que a geografia muda segundo o observador. Para aqueles habitantes que passam só de vez em quando os limites da *parish*, esta constitui, por assim dizer, o centro da paisagem [...] Mas para aqueles que a ultrapassam frequentemente, assim como para aqueles que a atravessam no curso de uma viagem, a *parish* não é mais, ao contrário [...] definida como uma geografia circular, mas sim como um sistema linear de coordenadas (MORETTI, 2008, p. 68).

O que se pode perceber através dos dois fragmentos homônimos anteriormente citados é que a cidade de Pelotas, embora não mencionada diretamente, é sugerida através das imagens. Porém, desloca-se da posição de centro da paisagem para transformar-se em sistema de coordenadas geográficas literárias. Desse modo, ocorre o primeiro ciclo de destruição da ‘cidade planejada’ para a fundação do lugar infinito da imaginação e da memória. Cabe ressaltar que, para além de cidade liquefeita, Satolep encontra o seu lugar no “cá”, na casa, no dentro, no lugar de onde se ‘olha para a rua’ através dos vidros embaçados da janela, na escrivaninha, nas fotografias e na memória do computador.

O movimento pendular lá (Pelotas) e cá (Satolep) pode ser encontrado na maior parte da obra musical e literária de Vitor Ramil. É provável que, se fosse considerar o traçado geométrico desses movimentos e fosse feita uma representação por linhas, se realizaria um mapeamento de Satolep, não apenas um mapa no sentido cartográfico original, mas uma cartografia no sentido Deleuziano, evocando afetos e percepções, afiliações e atravessamentos, representar-se-ia, então, o ‘sistema de coordenadas geográficas literárias’. Não é esse, porém, o propósito imediato dessa pesquisa, que, como já dito anteriormente, tem por lastro a compreensão e interpretação da obra em progresso, que se surpreende a cada nova leitura e é surpreendida a cada nova criação musical ou literária, mas, no futuro, poderá vir a ser.

Para exemplificar o movimento pendular, destacou-se, da obra musical, a canção *Noite de São João*, criada a partir do poema de mesmo nome, do poeta português Fernando Pessoa, encontrado em *Poemas Inconjuntos*, e registrada no CD *Ramilonga*, de 1997:

Noite de São João  
 Para além do muro do meu quintal  
 Do lado de cá  
 Eu sem noite de São João  
 Porque há São João onde o festejam  
 Para mim há uma sombra de luz  
 De fogueiras na noite  
 Um ruído de gargalhadas  
 Os baques dos saltos  
 E o grito casual  
 De quem não sabe que eu existo.  
 (RAMIL, 1997).

Da obra literária, apenas no romance *satolep*, a expressão “lá fora”, ou outra similar, é registrada inúmeras vezes pela voz de Selbor. Destaca-se, com grifos:

Eu olhava a rua sem deixar de prestar atenção no que ele dizia. As pessoas lá fora abriam caminho no resto de luz avermelhada do fim da tarde (RAMIL, 2008, p. 26).

O garçom limpou a nossa mesa. Aos poucos, as luzes do Café iam sendo apagadas. Podíamos agora distinguir algumas fachadas lá fora. Eu seria capaz de passar a noite toda escutando meu novo amigo naquele aquário à meia luz (RAMIL, 2008, p. 62).

Até que, a certa altura, o sobrado ressurgiu pela química no descampado da penumbra vermelha em que eu me encontrava, trazendo-me de novo a desolação, o casal do lado de dentro, os filhos do lado de fora; trazendo-me, sobretudo, o sobrado da minha infância (RAMIL, 2008, p. 108).

E em meu assento no vagão eu obedecia, quieto, muito quieto, desejando a quietude receptiva e fértil da planície lá fora (RAMIL, 2008, p. 161).

Acomodado em uma poltrona velha que havia na sala, entretido em repassar cenários naquele cenário em que gotas de chuva começavam a soar nas telhas e nos vidros, sobressaltei-me quando o sino lá fora bateu uma, duas, três vezes (RAMIL, 2008, p. 168).

O vazio lá fora se fazia ouvir cada vez mais, alardeando sua presença (RAMIL, 2008, p. 172).

Já lhes disse que eu incorporara a quietude como um estado de espírito que pusesse em suspenso, sob a observação, a



visão de mundo hostil adquirida na estufa familiar e dessa vez aos argumentos da vida lá fora (RAMIL, 2008, p. 178).

Quando meu irmão mais velho saiu de casa, renegou a atmosfera de subjetividade em que vivíamos, trocou-a pela realidade objetiva do mundo lá fora (RAMIL, 2008, p. 191).

Minha quietude mudou. Ou eu inadvertidamente a estendera ao meu entorno com minhas caminhadas ou, sentindo-se imbuído de tudo, compreendera os argumentos da vida lá fora e pudera relativizar sua hostilidade, passando a encará-la sem tantas reservas (RAMIL, 2008, p. 237).

Também da novela *Pequod*, publicada pela primeira vez em 1995, transcreve-se: “Foi a pesada cortina do lugar escuro sufocando-me contra o vidro e a cidade lá fora, aberta e acesa, me chamando para respirar “(RAMIL, 1995, p. 78).

Um novo ciclo de destruição da cidade concreta para a elaboração do lugar ramiliano é o que se pode constatar, através dos vazios criados pelas faltas das pessoas, como pode ser destacado através dos três registros que seguem:

Na obra musical, em *Satolep*, a canção, a morte de Kleber, o pai:

Eu converso com o Kleiton  
 Na mesa da casa nova  
 Sobre a vida após a morte  
 Sobre a morte após a vida  
 Vencedor é o que se vence  
 E a falta do Kleber é dura.  
 (RAMIL, 1984).

Na novela *Pequod*, a morte de Ahab, o pai do menino-narrador:

A manhã do terceiro dia, desde que Ahab se fora para sempre, raiava gelada e serena quando voltei a acordar. No forro manchado uma goteira tardia formava-se sobre mim. Aquela gota fria desceria no vazio até meu colo. Batendo em mim, não me alcançaria. No fundo da poltrona, sob o relógio, eu estava no fundo do tempo. Tratava-se do meu tempo (RAMIL, 1995, p. 112).

No romance *satolep*, a morte de João Simões e a partida de Cubano, o amigo que lhe ensinou a enigmática frase “nascer leva tempo”:

Desejei reencontrar João Simões. Ainda hoje desejo. Os cenários descritos por Blau Nunes continuam a ser minha mobília. No dia seguinte à noitada das milongas, decidi nunca mais me desfazer dela. Logo cedo, bateram na porta. Era o Compositor. “João Simões morreu esta noite”, foi tudo o que disse. Não me lembro se depois de dar a notícia ele entrou ou foi embora (RAMIL, 2008, p. 92).

Acordei com novas pancadas na porta. Era o Cubano. Ele entrou e andou pelo corredor. Na frente da mala, parou. “Desististe?” quis saber. “Não sei”, respondi. “Vim me despedir”, ele disse. “Um trabalho em Colônia do Sacramento, que começaria daqui a duas semanas, foi antecipado. Viajo amanhã cedo. Do Uruguai retorno direto à Espanha”. “Aquele chegada à Colônia, os plátanos... É bonito”, eu disse. “Teus anfitriões partem, hein? É o mosaico de Satolep. Percebes por que desistir não faz sentido agora?” (RAMIL, 2008, p. 92).

O terceiro ciclo de destruição e deslocamento real/imaginário, Pelotas/Satolep, acontece através dos registros do surgimento das ruínas na cidade de Pelotas, destacados com precisão no texto de abertura de *satolep*, o romance:

Seguem minhas visões de Satolep em ruínas. Hoje foi nossa casa que eu vi: telhado e muro desabados: a face norte destruída, sala, copa e cozinha entregues à ventania; a porta de entrada caída sob plantas tortuosas, entre os tijolos expostos da fachada. Inscrições a tinta, que não pude ler, sujavam as janelas apodrecidas. Não restavam marcas da nossa família (RAMIL, 2008, p. 7).

Assim que, para a criação de Satolep, o lugar ramiliano, são necessários três momentos de desconstrução da cidade de Pelotas. Quando a cidade se desfaz, em função das ocorrências climáticas e das condições naturais e ela, literalmente, desaparece, engolida pela neblina densa; quando as pessoas que viveram na cidade de Pelotas desaparecem, seja pela morte ou pelas viagens sem retorno, ou, ainda, quando as paisagens urbanas ou rurais são destruídas, por descaso ou pelo esquecimento.

Cabe registrar, nessa etapa do texto, o deslizamento conceitual ocorrido, que está registrado no título do trabalho, no que se refere a cidade e ao lugar. Daqui em diante não se trata mais da cidade, entendido que Satolep não é cidade, é ‘lugar’ erigido discursivamente com o propósito de dar conta do mundo interior do artista. Ramil (2011) declarou, em entrevista concedida

ao jornalista Pablo Rodrigues, dentro do Projeto Diálogos na Casa de Simões, que “Satolep é o meu mundo interior”. Desse modo, o lugar ramiliano encontra seu espaço na afirmativa da necessidade de refletir sobre o estatuto social da memória como condição de seu funcionamento discursivo a partir da produção e interpretação de redes de traços, feita por Michel Pêcheux.

“Formular é dar corpo às palavras”, afirma Eni Orlandi (2004, pág. 27), e prossegue:

O corpo das palavras está na formulação dos sentidos, na sua produção, envolvendo-os, trazendo-os para si. A presença do corpo verbal na produção dos sentidos faz parte disso que chamamos ‘materialidade da linguagem’.

Em *Satolep*, o lugar e a materialidade da linguagem vão se tecendo a partir do registro e da reflexão sobre “o estatuto social da memória”, originado da investigação de si, da família e da sociedade, e construindo fios discursivos advindos de diferentes pontos de influência (o sentido de convergência), designados por Rassier (2009, pág. 115) como “interpenetração de repertórios culturais diversos” e que vão se transformando em linhas de solidez e modos de organização investigativa.

Em *Pequod*, novela que se configura como uma grande metáfora do discurso, a partir do que se lê no pós-escrito (1999, p. 115), “*Pequod* contém palavras de outros livros”, é permeado de citações sobre aranhas e o modos de construção das teias. Nas páginas 88 e 89 encontra-se o adequado exemplo que segue:

Em um dos poemas que fragmentei estava escrito que a teia simboliza o universo preciso da aranha. Nele, Ahab imaginava-se decifrando a escritura das teias, adquirindo o conhecimento das aranhas e, por fim, fazendo parte de seu universo. Antes disso, fora do poema, o tango de pureza nada mais era que a busca de um universo similar (RAMIL, 1995, p. 88).

E, prossegue:

Ahab sabia que a linguagem das teias seria sempre inacessível para o homem. Mas acreditava que se encontrasse um método que correspondesse ao método da aranha, à forma como construía sua teia, organizar um universo similar ao dela poderia não ser uma idéia

disparatada, uma empresa sem sentido. Então pensou na poesia. Mas não pensou meramente em escrever poemas. [...] Ahab pensou na poesia como ponto de partida. Sua idéia: escrever poemas, submetê-los a um desmonte, e construir uma estrutura com suas palavras distribuídas e coladas sobre as páginas dos livros encadernados. [...] Ahab ligaria as palavras espichando um fio imaginário entre elas. [...] Parou de circular e me olhou. “Uma teia! Uma memória-teia feita de linguagem produzida pelo próprio Ahab!” (RAMIL, 1995, p. 88-89).

Satolep, o lugar que se constrói infinitamente enquanto se desfaz, é a materialidade da memória discursiva, produto da memória-teia cujos fios são tecidos pela proteína da linguagem. *satolep*, o romance, compõe o extenso arquivo de registros dessa materialidade e é estação, com desembarque obrigatório, para a compreensão da Estética do Frio, de Vitor Ramil.

## CAPÍTULO 2 – MINHA POLTRONA É UM BARCO PERDIDO NAS ONDAS: A SUBJETIVIDADE

O que se pode ver neste mundo, desta visão do alto? Primeiramente, no momento de entrar na vida se te fosse dado ver desse modo, tu verias a cidade comum dos deuses e dos homens, tu verias os astros, sua revolução regular, a lua, os planetas cujo movimento comanda a fortuna dos homens. Admirarias as nuvens cumuladas, o risco oblíquo do raio e do trovão do céu. Depois teus olhos baixariam para a terra e encontrariam ainda muitas outras coisas e maravilhas, e então poderias ver as planícies, as montanhas e as cidades, os monstros marinhos, o oceano, os navios que o atravessam e sulcam. (Michel Foucault, *A Hermenêutica do Sujeito*, p. 345)



Figura 2: A poltrona  
Fonte: Arquivo do autor, 2012.

As casas, em Satolep, estão submetidas em seus dias a constante força dos ventos, que, inclemente, faz bater portas e janelas, afrouxando batentes das aberturas e vidraças. Pelas ruas, folhas secas e papéis são empurrados pela força extrema a inesperados gestos acrobáticos.

As casas, em Satolep, estão submetidas em seus dias a rigorosa umidade que deixa marcas nas roupas, nos livros,

na alma, faz escorrer os azulejos e esfarelar as paredes. As abstrações das escaiolas ganham novas cores e brilhos, com sinuosos, intermináveis e enovelados caminhos de lesmas. Quando se bate na porta de uma casa em Satolep, quem nos atenderá?

A resposta à pergunta norteadora dessa investigação pode começar a ser respondida através das fotografias encontradas soterradas, em plena calçada, pelo material da demolição de parte do prédio antigo, ou pelo maço de cartas amareladas em envelopes bordados em verde e amarelo com selos avermelhados e alaranjados com estampas de heróis nacionais, sobrescritos com minuciosa caligrafia cujo brilho se esmaece, que foi enviado em grosso envelope pardo com um bilhete anunciando a morte da tia. Também alguma outra possibilidade de resposta pode se desocultar ao desenrolar a antiga embalagem plástica de leite com a estampa de uma vaca sorridente contendo moedas antigas de prata e cobre, ou ao abrir a gaveta da máquina de costura alemã que transborda botões com as mais diversas cores, formas e tamanhos, misturados a carretéis de linha com cheiro antigo.

Em Satolep o que sabem as pessoas do mundo lá fora? O que sabem as pessoas de si? É possível conhecer a si mesmo como convém sem que se tenha sobre a natureza um ponto de vista?

Quem nos atenderá quando se bate na porta de uma casa em Satolep?

(Texto inédito do autor)

## **2.1 Quando se bate na porta de uma casa em Satolep, quem nos atenderá?**

Com relação à pergunta deste capítulo, o poeta francês Albert-Birot, em *Les amusements naturels*, citado pelo filósofo Gaston Bachelard na epígrafe do capítulo destinado aos estudos da casa – do porão ao sótão – e dos sentidos da cabana, em *A Poética do Espaço*, na tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal, disse:

Quem virá bater à porta?  
 Numa porta aberta se entra  
 Numa porta fechada um antro  
 O mundo bate do outro lado de minha porta.  
 (ALBERT-BIROT apud BACHELARD, 1984, p. 199).

A visão apresentada pelo poeta é de que a voz poética está situada dentro de casa. A inversão dessa visão associada a uma localização

específica, Satolep, sugeriu a pergunta norteadora desse capítulo, uma vez que o propósito deste trabalho é investigar quem é esse sujeito que está dentro de casa em Satolep, como ele se relaciona com o mundo e quais os fatores que constituem seu modo de ser, em sua imensa vastidão interior.

Este capítulo desenha-se a partir da leitura da aula proferida no dia 17 de fevereiro de 1982, segunda hora, por Michel Foucault, na cátedra História dos Sistemas de Pensamentos, no Collège de France, em Paris. Nessa ocasião, o filósofo analisou a terceira parte das *Questões Naturais*, de Sêneca, considerando que quando se está velho, é preciso ocupar-se do domínio de si, da fuga da servidão a si e do ser livre. Foucault (2006, 331) considera, ainda, que ocupar-se com o domínio de si é “vencer as próprias paixões, estar firme diante da adversidade, resistir à tentação, fixar-se como objetivo o próprio espírito e estar preparado para morrer”. Pergunta, então, em que consistirá liberar-se desse tipo de relação consigo? Prossegue, afirmando que “essa liberação nos é assegurada pelo estudo da natureza”.

O filósofo afirma que essa almejada liberação consiste em uma fuga, algo como “arrancar-se de si mesmo”. (FOUCAULT, 2006, p. 335) Diz que:

não se trata de um arrancar-se deste mundo para outro mundo (...). Desprender-se de uma realidade para alcançar o que seria uma outra realidade. (...), mas de uma espécie de recuo em relação ao ponto em que estamos, sem que tiremos os olhos de nós mesmos e do mundo ao qual pertencemos (FOUCAULT, 2006, p. 336/337).

Somente desta maneira poderemos ver a nós mesmos neste mundo. Ser aquilo que se é a libertação que efetua realmente o olhar que podemos lançar sobre o sistema inteiro das coisas da natureza. Com propriedade, o autor afirma que “não se pode conhecer a si mesmo como convém, senão sob a condição que se tenha sobre a natureza de um ponto de vista”. (FOUCAULT, 2006, p. 339)

Vitor Ramil, no livro *A Estética do Frio: conferência de Genebra*, escreveu:

Unidade. A própria ideia do frio como metáfora amplamente definidora apontava para esse caminho: o frio nos tocava a todos em nossa heterogeneidade. Então me perguntei: como

seria uma estética do frio? Por onde começar? E esse foi o início de um processo ainda hoje em andamento. Trata-se, apesar das constantes e inevitáveis generalizações, de uma busca pessoal. Sinto-me um discípulo daqueles para quem, na descrição de Paul Valéry, o tempo não conta; aqueles que se dedicam a uma espécie de ética da forma, que leva ao trabalho infinito. A estética do frio, tendo começado como reação a um estado de coisas em tudo paralisante, com a convicção de que uma concepção artística exige liberdade de movimentos e o oxigênio do correr dos acontecimentos para sobreviver, é uma viagem cujo objetivo é a própria viagem (RAMIL, 2004, p. 18-19).

O antropólogo inglês Tim Ingold (2011, p. 6), criador da Antropologia Ecológica, diz que “o conhecimento depende fundamentalmente da imersão dos sujeitos na tessitura dos fenômenos do mundo”. Prossegue: “Não é absorvendo representações mentais ou elaborando esquemas conceituais que nós aprendemos, mas sim desenvolvendo uma sintonia fina e uma sensibilização de todo o sistema perceptivo”. “Nesse processo cognitivo atuam concomitantemente o cérebro, os órgãos corporais periféricos e o ambiente com os aspectos específicos que situam o sujeito no mundo” (INGOLD, 2011, p. 3).

Jelena Kaifenheim, traduzida do alemão por Glaucia Peres da Silva e Rosiane Zorzato, no excelente ensaio *Retrato multifacetado do gaúcho: como a figura do gaúcho é construída na obra de Vitor Ramil* (2011, p. 356 e seguintes), afirma que “a figura do gaúcho é apresentada como amante da liberdade e cultivador da sua independência pessoal. Alguém que não se submete à lei, mas vaga solitário a cavalo na vastidão dos pampas em comunhão com a natureza.” (2011, p. 367). E acrescenta que o Pampa não se refere apenas a um pedaço de terra, mas também simboliza a vastidão interior (2011, p. 372).

Nesse trabalho não tem-se como propósito investigar a identidade sulista, porém as imagens selecionadas por Jelena Kaifenheim (2011) que sugerem modos de subjetivação que interessam e repercutem diretamente nessa pesquisa. O sujeito amante da liberdade, cultivador da sua independência pessoal, solitário e afetado pela sua relação direta com a natureza, “imerso na tessitura dos fenômenos do mundo”, em conformidade com Tim Ingold (2011).



Ainda em *A Estética do Frio: conferência de Genebra*, Ramil prossegue:

Ao me reconhecer no frio e reconhecê-lo em mim, eu percebera que nos simbolizávamos mutuamente; eu encontrara nele uma sugestão de unidade, dele extraíra valores estéticos. [...] Eu aprenderia a pluralidade e diversidade desse mundo com a identidade fria do meu olhar. A expressão desse olhar seria uma estética do frio (RAMIL, 2004, p. 24).

Gaston Bachelard (1984, p. 215) afirma que “a cidade é um mar barulhento” e diz ter a pretensão de fazer “dessa banalidade” uma “imagem sincera”, a qual estaria representada no que designa de “um sonho abstrato-concreto”, a saber:

Minha poltrona é uma barca perdida nas ondas; o silvo súbito é o vento nas velas. O ar em fúria buzina de toda parte. E falo a mim mesmo, para me confortar: vê, teu esquife permanece sólido, estás seguro em teu barco de pedra. Dormes, apesar da tempestade. Dormes na tempestade. Dormes em tua coragem, feliz por seres um homem que já enfrentou as vagas (BACHELARD, p. 215).

Para encaminhar possibilidades de resposta à questão norteadora deste capítulo e investigar indícios dos modos de subjetivar encontrados na *Estética do Frio*, em especial em personagens das narrativas, literárias ou nas letras das canções, escolheu-se a imagem da poltrona como metáfora do lugar apropriado para o exercício da investigação de si, caminho para a subjetivação. Além disso, por tratar-se de assento destinado a uma só pessoa e orientado pelo próprio escritor, que afirmou tratar-se de “uma busca pessoal”, semelhante ao solilóquio bachelardiano. Convém destacar que a escolha dessa imagem surgiu diante do uso recorrente e significativo desse móvel na obra literária de Ramil. Vejamos, com grifos:

É o que ele faz quando fica sozinho em sua poltrona na casa ainda deserta (*Pequod*, 1995, p. 84).

Na saleta, Ahab sentado em sua poltrona sob o relógio parado (*Pequod*, 1995, p.108).

No fundo da poltrona, sob o relógio, eu estava no fundo do tempo (*Pequod*, 1995, p. 112).

Posicionei a poltrona da sala de forma que, mesmo sentado, eu tivesse sempre uma boa visão da inundação (*Satolep*, 2008, p. 182).

Também, pelo fato de que o escritor se deixou fotografar, algumas vezes, sentado em poltronas, tanto de uso doméstico quanto de salas de cinema, chegando ao extremo de deslocá-las de seus lugares tradicionais para levá-las às ruas, propondo que, mesmo fora do lugar, a poltrona ainda é o lugar para relacionar-se consigo mesmo e pensar o mundo, através da reflexão ou dos filmes. Esse fato torna evidente a supervalorização da imagem do móvel, transformando-o em símbolo de algo que está para ser dito, uma autêntica imagem poética, que, de acordo com Bachelard (1984, p. 187), “abala a atividade linguística [...] e nos coloca diante da origem do ser falante”. Essas fotografias, instigantes textos visuais, encontram-se nos anexos desse trabalho e sugerem autossuficiência para justificar a importância dessa escolha.

Judith Revel, em *Michel Foucault: conceitos essenciais* (2005), na tradução de Maria do Rosário Gregolin, Nilton Milanez e Carlos Piovesani, quando trata dos conceitos sujeito/subjetividade salienta que, para o pensamento de Michel Foucault, o grande desafio ao pensar sobre as filosofias do sujeito, é “chegar a uma análise que possa dar conta da constituição do sujeito na trama histórica” (2005, p. 84). Destaca que:

O problema da subjetividade, isto é, ‘a maneira pela qual o sujeito faz a experiência de si mesmo num jogo de verdade, no qual ele se relaciona consigo mesmo’, torna-se então o centro das análises do filósofo: se o sujeito se constitui, não é sobre o fundo de uma identidade psicológica, mas por meio de práticas que podem ser de poder ou de conhecimento, ou ainda por técnicas de si (REVEL, 2005, p. 85).

Considera-se relevante que, para o prosseguimento da análise, sejam estudados três importantes personagens da criação ramiliana, os quais devem ser vistos como pontos de convergência para a organização investigativa. O primeiro deles é Joaquim, o libertário e arrebatador sujeito, “implacável em discursos notáveis”, que se deixou conhecer através da

canção homônima, numa versão de Ramil para a não menos clássica canção *Joey*, de Bob Dylan e Jacques Levy, gravada, pela primeira vez, no disco *Tango*, de 1987. O segundo personagem é Ahab, da novela *Pequod*, de 1995, o gênio fechado no seu quartinho com as aranhas, “o que tinha um conhecimento inesgotável” era um “poeta de primeira”, mas “restringiu sua vida a um mínimo, reduzindo-se a funcionário público, guardando todo o seu conhecimento para si e destinando sua poesia à tesoura” (1995, p. 88). O terceiro personagem é Selbor, do romance *satolep*, o fotógrafo-viajante que retorna para a sua terra natal, Satolep, após completar trinta anos, objetivando redescobri-la e redescobrir-se nela, com ela e através dela.

Também é relevante, para o prosseguimento da análise, investigar a presença e o significado das casas na obra de Ramil, as potências, relações e tensões entre o dentro e o fora dos ambientes, observando o que pode representar para a constituição dos sujeitos de quem nelas habitam e que procuram, através de verdadeiros exercícios de técnicas de si, “uma sensação de unidade na umidade”, conforme palavras do próprio narrador de *satolep* (RAMIL, 2008, p. 180).

É conveniente destacar que as casas não podem ser percebidas, simplesmente, como construções de arquitetura, mas como ambientes constitutivos das medidas do mundo. Imagens da casa estão esparramadas por toda a obra de Vitor Ramil, as quais, devidamente analisadas, parecem confirmar a afirmação de Bachelard (1984, p. 196) de que “parece que a imagem da casa se transforma na topografia de nosso ser íntimo”. E, mais, ao dizer que “quando nos lembramos das casas, dos aposentos, aprendemos a morar em nós mesmos” (BACHELARD, 1984, p. 197).

Na canção *Livro aberto*, gravada no CD *Satolep Sambatown* (2007), a casa é representada pelo quarto, seus móveis e utensílios. Essa imagem sugere uma ilusão de estabilidade semelhante a do livro, que acompanha a voz poética enquanto o tempo custa a passar, alimentando expectativas sobre a vinda de alguém. A casa e o livro circunscrevem uma zona de proteção maior, através da qual se torna possível suportar o tempo de espera.

No mesmo CD, em *A ilusão da casa*, ela é representada como um corpo de imagens que vai se acumulando e preenchendo todos os espaços.

Isso promove o afastamento do sujeito, levando-o a arrancar-se de si mesmo e elevar-se para outra dimensão, não mais física, mas temporal e poética, como se pode verificar:

Eu plantado no alto em mim  
Contemplo a ilusão da casa  
As imagens se acumulam  
Rolam enquanto falo  
(RAMIL, 2007).

Esse afastamento da materialidade das coisas desloca o sujeito para o lugar do saber de si, a ponto de afirmar que o tempo é a sua casa e que a casa-tempo é onde quer estar. E, poderia sugerir a presença e a aceitação da vida poética, aquilo que não é ilusão, mas concentração/potência de energia poética e de alegria de morar.

São encontradas, ainda, representações da casa em várias canções, dentre as quais pode-se destacar, em *Café da Manhã*, a intimidade da casa revelada através da mesa posta e a percepção dos vínculos, ou a ausência deles, entre os sujeitos em torno da refeição matinal. Em *Tapera*, a representação dos sentimentos relacionados à casa que se desfaz. Em *Noite de São João*, a casa que separa, isola, distancia. Em *Livros no quintal*, a casa que sufoca. O quarto, em *Não é Céu*. Em *Satolep*, as dependências da casa, o corredor, a sala, a copa, a mesa da casa nova, cenário para a conversa entre os irmãos. Em *A paixão de V segundo ele próprio*, são as fachadas dos velhos sobrados que sugerem interiores frios e úmidos. Em *Espaço*, o quarto, a sala, o corredor e o pátio. Em *A ilusão da casa*, a sala da casa/tempo e as imagens que a percorrem e se acumulam pelo chão. Em *Longe de você*, a janela da casa e a espera no deserto. Na contracapa do CD *A paixão de V segundo ele próprio*, a casa e todos os seus possíveis sentidos se faz ver através da imagem da chave que faz supor uma porta antiga.

Assim, a casa assume um importante papel para a construção do sujeito e de seu modo de ser e estar no mundo. Através dessa relação e das escolhas que faz esse sujeito para contar o seu mundo, torna-se possível saber quem ele é de fato.

## 2.2 Então, por onde começar?

### 2.2.1 Joquim

Joquim, “o louco do chapéu azul”, como é apresentado na letra da canção, é sujeito de movimento, um desassossegado. Desde sua infância era alguém que não se adaptava à vida comum e tinha o “dom” da invenção. Sua vida escolar foi marcada pela expulsão de alguns colégios e pela profética frase “nessa lama eu não me afundo mais” (RAMIL, 1987). Sua vida estaria destinada ao exercício de seu dom.

A casa de Joquim é praticamente o laboratório de um alquimista, onde ele abriga seus livros e desenvolve seus projetos. Para a localização da casa, é fornecida uma sugestiva informação, ela se situa “no fim do fundo da América do Sul”. Esse lugar, espécie de *finisterre*, sugere não apenas é um afastado ponto geográfico de referência, mas outro lugar distante da vida comum, cotidiana e trivial, longe do círculo de convívio dos homens socialmente mais adaptados e, cuja falta de ousadia jamais os permitiria usar um chapéu que não fosse de cor preta, cinza ou marrom. Neste lugar, o visionário vivia a sua inquietude eterna e a sua revolta virtuosa. Mesmo sem apreciar o frio que se abate sobre o recinto, ele jamais desistia, permanecendo horas a fio sob o sol, provavelmente em uma poltrona, no quarto de vidro no terraço da casa. Seus companheiros eram os livros de Artaud, Rimbaud, Breton, e algumas vezes também o escritor inglês Thomas de Quincey, o “opiômano regular e inveterado”, foi seu interlocutor.

A constituição de Joquim é marcada por situações-limite, como a prisão que o jogou “entre o começo do inferno e o fim do céu” (RAMIL, 1987), o eterno projeto de fabricar aviões, a queima de todos os seus livros e de seus projetos, até o incêndio de sua casa e seu brutal assassinato, mas ele nunca se entregava. “Tanto que, ao amigo que veio ajudá-lo enquanto cambaleava, baleado quatro vezes, vociferou”: (RAMIL, 1987)

Me dê apenas mais um tiro, por favor

Olha pra mim, não há nada mais triste  
 Que um homem morrendo de frio.  
 (RAMIL, 1987).

Joquim é, inquestionavelmente, um sujeito cujo objetivo maior era ocupar-se com o domínio de si. Nele, fazem o melhor eco as palavras de Sêneca, repetidas por Michel Foucault (2006, p. 331): “vencer as próprias paixões, estar firme diante da adversidade, resistir à tentação, fixar-se como objetivo o próprio espírito e estar preparado para morrer”.

Satolep é o lugar encontrado por Joquim para a realização desse projeto de vida. A casa, o quarto de vidro, a cama, as roupas de lã, a pequena oficina e o frio. Esse lugar é ideal para alguém que se reconhece no frio e que o reconhece em si, desenvolver uma sintonia fina e uma sensibilização de todo o sistema perceptivo para mobilizar todas as suas forças, visando à prática permanente do exercício de sua insularidade, de seu exílio voluntário, destinado ao domínio de si.

### 2.2.2 Ahab

Em *Pequod*, o quarto, a área descoberta, o corredor, o quarto da frente, a dureza das tijoletas, o porão sob a madeira do assoalho dos quartos, o corredor de entrada da casa nova são espaços que engendram os destinos dos moradores. Desse cenário cabe destacar, pela importância para o personagem Ahab, o “quartinho das aranhas”:

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, seesteava 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 (RAMIL, 1995, p. 26-27).

Ahab, circunscrito pelos limites autoimpostos, escolhera a úmida Satolep como a cidade para a sua vida adulta e para arrancar-se de si

mesmo. O recuo sobre si oferecia-lhe a oportunidade da escolha de um lugar no mundo, o isolamento. Para a realização desse projeto e para a dominação de si, nada mais estimulante do que o frio. O frio que fetaliza as pessoas, forçando-as a encolherem-se sobre si para não desperdiçar calorias e manter a temperatura suportável. Desse modo, Ahab realiza a sua própria libertação, reduzindo-se a “uma vidinha onde a totalidade de suas obrigações não excederia a meia dúzia de itens e o tempo ocioso, claro, seria uma enormidade” (RAMIL, p. 88) e essa conquista, segundo Foucault, (2006, p. 333) significa libertar-se da imposição para si mesmo de “uma série de obrigações que são as da vida ativa tradicional”, conquistando o *Mercedem sibi referre* (trazer proveito para si mesmo). Através dessa realização, então, “efetua realmente o olhar que podemos lançar sobre o sistema inteiro das coisas da natureza”.

A representação da culminância do domínio de si praticado por Ahab pode ser constatada através da fala do personagem Dr. Fiss, quando diz: “Ahab engendrou a verdade da qual é dono. Queria apenas que houvesse coerência entre ele e sua vida. O que mais pode ser merecedor de respeito em um homem?” (RAMIL, 1995, p. 102).

Desse modo, ao despedir-se da vida, Ahab demonstrara que já estava suficientemente preparado seu destino, como se pode ver através do seguinte trecho da obra:

Um extraordinário grito de guerra, seguido de indizíveis lamentos, como sons de desfiladeiros, atravessou a casa vindo do quartinho das aranhas. A tempestade desabou. Corremos todos do sono, as goteiras já nos esperando no caminho. Ahab abriu a porta. Então o vimos depois de dias: de pé, curvado, sobre as reproduções de Paolo Uccello, seu aspecto era de alguém que fora pisado por manadas de elefantes. [...] Ahab atravessou a casa, até seu quarto. Todos o seguimos de perto. Lá vestiu um pala e apanhou um punhal de cima do armário. Voltou a passar entre nós, abriu a porta da rua e saiu. Na tempestade parou. [...] E se foi, pronto e maduro para seu destino, antes que percebêssemos que tinha ido (RAMIL, 1995, p. 103).

### 2.2.3 Selbor

Rassier apresenta, no ensaio *Pequod e Satolep: estética e identidade*

na obra de Vitor Ramil, no livro *Redes de gelo, articulando-se com o vento das esquinas, esfiapadas pela luz pequena dos postes emoldurados de sereno* (2009), três possibilidades de leitura para Selbor, o narrador do romance. A primeira considera o narrador como um desajustado e seu relato como “delirante”, pois, pela narrativa, ele próprio teria datilografado os textos depois de ter revelado as fotografias a que se referem. Alerta, porém, que “a aceitação a essa hipótese implica que o leitor aceite embarcar em uma viagem por um universo desestabilizador” (RASSIER, 2009, p. 28), no qual não se torna necessário procurar qualquer lógica dos fatos narrados e sua ligação com uma suposta realidade. A segunda hipótese estaria ligada à possibilidade de uma abordagem pelo ângulo da espiritualidade. A terceira, “privilegia o tratamento da problemática identitária” (RASSIER, 2009, p. 29).

Para essa análise, a partir da própria autodesignação do narrador e porque a aceitação dessa possibilidade privilegia a hipótese que será desenvolvida no terceiro capítulo, que observa a questão discursiva, escolheu-se a primeira. Selbor afirma “Antes de dizer-me fotógrafo, devo dizer-me um inadaptado” (RAMIL, 2008, p. 93). A segunda justificativa para a escolha da primeira possibilidade está no reconhecimento da materialidade de uma “voz que flutua em forma de nuvem” (RAMIL, 2008, p. 183) sobre a cabeça do narrador, e mais, da definição apresentada por João Simões para sua própria voz, quando diz “não passo de uma voz de fumaça” (RAMIL, 2008, p. 183). A voz de fumaça assemelha-se à imagem observada pelos “inconsoláveis olhos” do narrador, enquanto refletia sobre a fragilidade e a inesperada autoridade de seu corpo, diante do “cilindro de sol e poeira” (RAMIL, 2008, p. 15) que se dirigia ao arranjo de frutas no centro da mesa da cozinha.

Ora, a ordem anárquica da poeira iluminada pelo cilindro de sol se impõe como uma chave de leitura que recomenda ao leitor, e o orienta, a não procurar a lógica dos fatos narrados, nem investigar sua ligação com a realidade externa. A lógica vem de uma realidade interna ao “cilindro de sol” e da voz que conta.

A primeira, entre as muitas casas de Selbor, que cabe destacar para representá-la, é encontrada na página 15:



Minha mão deslizará sobre o balcão falando-me das coisas, da fome de todas as coisas, do mundo de coisas que eu aprendera a contemplar através dos vidros da nossa casa, aquela estufa de abstrações que o pai e a mãe mantinham (RAMIL, 2008, p. 15).

A “estufa de abstrações” de dentro da qual era realizada a contemplação do mundo lá fora, enquanto se gerava na alma o desejo de saciar a fome das coisas desse mundo, alimentava a tensão entre a fixação e o deslocamento e, empurrava Selbor a desejar o “calor abrasador do norte brasileiro” (RAMIL, 2008, p. 9). Enquanto isso, “a poeira bailava no cilindro de sol” (RAMIL, 2008, p. 9).

A “estufa de abstrações” estava tão impregnada em Selbor que, ao retornar à cidade, ele manifesta a ausência de coragem para retornar à casa dos pais, afirmando que “Antes de vir, eu temia que a casa nunca se fosse de mim” (RAMIL, 2008, p. 21).

Joquim, Ahab e Selbor tornaram-se, para as leituras preliminares e para a seleção do material de apoio à escrita deste texto, autênticos vetores, pois, através de suas atitudes e escolhas parecem trazer à luz traços da subjetividade dos habitantes desse lugar frio. Ainda poderiam ser detalhadas as preferências musicais desses sujeitos, que muito poderiam contribuir para ajudar a revelação de um número maior dos modos de construção de si, porém, deixar-se-á essa possibilidade a ser ampliada em pesquisas e trabalhos futuramente produzidos.

É de Selbor, traduzido em seu *devoir* animal e explícito na plenitude do desenvolvimento dos domínios de si, a última palavra: “Terminada a refeição, lambi o prato vazio” (RAMIL, 2008, p. 182).

### CAPÍTULO 3 – O PRINCÍPIO DA LINHA: O DISCURSO



Figura 3: Linha A  
Fonte: Arquivo do autor, 2013.



Figura 4: Linha B  
Fonte: Arquivo do autor, 2013.

No artigo *Em torno de uma educação menor* (Revista Educação e Realidade, volume 27, número 2, julho/dezembro de 2002), Silvio Gallo reafirma a posição de Deleuze e Guatari, em relação a *O Castelo*, de Kafka, no que se refere às múltiplas entradas. O autor se apropria dessa ideia para argumentar sobre seu pensamento acerca das interfaces da obra de Deleuze em relação à Educação, o que afirma ser um empreendimento também de múltiplas entradas.

Acredita-se que possa ser essa a possibilidade para pensar e escrever um relato que busque dar conta das impressões tão fortes sentidas através da aproximação com a obra do filósofo francês e com as experimentações que me tem sido possibilitadas viver através e com o Grupo de Pesquisa Experimenta, do Instituto Federal Sul-rio-grandense, campus Pelotas.

Não por nada, o início do processo deu-se com os estudos do *abecedário*: das primeiras letras aos primeiros conceitos e às primeiras experimentações em direção ao exercício da prática profissional e de novos movimentos de escrita, bem como das relações decorrentes e recorrentes, registros corpográficos por excelência, método cartográfico, por suposto.

Este pesquisador tem feito diversos trabalhos que antecedem

a essas experimentações, tendo por base a Estética do Frio, de Vitor Ramil, através dos quais buscou conhecer, ainda que de forma incompleta, movimentos que apontaram o futuro da pesquisa, tendo buscado novas possibilidades dentro do campo da escrita.

“Escrever como um cão que faz seu buraco, um rato que faz sua toca. E para isso encontrar seus próprios pontos de subdesenvolvimento, seu próprio patoá, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto” (DELEUZE; GUATARI. In: *Kafka - por uma literatura menor*).

O cão põe seu corpo a cavar o buraco, o rato põe seu corpo a fazer a toca. Os corpos do cão e do rato delimitam o seu espaço, definem o seu território através de um exercício de escavação que, primeiramente, os coloca em imediata e direta relação com o ambiente, a terra, para, após, proporcionar-lhes a oportunidade revolucionária de experimentar novos ou repetidos movimentos de espacialização, seja construindo um novo território vazado, que lhes permitirá abrigar-se, refugiar-se, entrincheirar-se, mover-se para dentro, ou erigindo um novo espaço para além dos limites da superfície, que passará a ser ocupado pela terra desabrigada e que modificará a paisagem perdida, edificando um novo lugar, uma nova barreira ou um ponto verticalmente deslocado, do qual se descortina a possibilidade de uma nova visão.

Pôr o corpo em relação ao texto, corpo-texto, que se movimenta no exercício da dor e do prazer, buscando escavar palavras-ações, palavras-dispositivos, que possam ser registradas, apagadas, reescritas e inscritas como experimentações de vida, que permitam contar e, para, além disso, promover algum deslocamento.

A ideia de literatura menor, proposta por Deleuze e Guatari, tem-me movido a territórios literários escavados, em busca das três características principais: a desterritorialização da língua, a ramificação política e o valor coletivo.

No momento em que este texto é escrito, *Viagem de Inverno*, de Georges Perec, é escavado e lido. Neste livro, encontrou-se a presença de uma minoria que faz uma língua maior, a presença do que se poderia chamar de uma literatura menor. (Texto inédito do autor)

### 3.1 Que discurso é esse?

Uma das primeiras manifestações teóricas de Vitor Ramil, explicitando sua inquietação de que, para a elaboração de uma estética de “concepção fria” se fazia necessário uma efetiva ocupação com a linguagem é encontrada na página 266 do livro *Nós, os gaúchos* (1992), no ensaio *A estética do frio*, onde está escrito:

Era urgente ir atrás daquela concepção “fria”. Era urgente definir a linguagem. Era urgente, portanto, que me debruçasse sobre meu “modo de fazer”; era urgente privilegiar o processo, adquirir confiança nele. Era preciso ganhar um sentido prático. Era dominar a linguagem para poder transcendê-la e chegar à poesia. Porque chegar à poesia é chegar em nossa essência – é não “tentar” ser. Era preciso ter controle sobre o que era passível de ser controlado, para que toda a dimensão incontrolável – a “inspiração”, a dimensão secreta e obscura --, toda a dimensão que está além da técnica não fosse desperdiçada. O domínio da técnica é libertador, serve ao que não pode ser dominado. Era preciso refinar a linguagem. E era urgente, antes, uma faxina (RAMIL In: FISCHER, 1992, p. 266).

Essa percepção tinha por base a constatação de que, na música urbana do Rio Grande do Sul, havia uma nítida desconexão com o resto do Brasil e, além disso, uma indefinição em relação a uma unidade na linguagem. Para ele “as coisas estavam lado a lado” (1992, p. 265). Desse modo, tornava-se urgente definir a linguagem e, por este motivo, surgiu a imagem invernal de um gaúcho solitário tomando o seu chimarrão, olhando a imensidão fria do pampa sob o céu cristalino da manhã. Da reflexão sobre essa cena regional, algumas palavras surgem: rigor, profundidade, clareza, concisão, pureza, leveza e melancolia, que compõem o repertório frio.

A partir da seguinte formulação: “o frio favorece a introspecção, assim como a música será introspectiva; o pampa é imenso e regular assim como a música será longa e repetitiva”, Vitor descobre uma correspondência direta entre a forma ideal da milonga e as ideias que norteavam a sua busca daquela concepção “fria”. Algumas páginas adiante, afirma:

A milonga em tom menor, reflexiva, densa, profunda e melancólica. Rigorosa em sua cadência, seu ponteio, seu fraseado; sutil em seu movimento melódico sinuoso, oriental. E não por isso cerebral: milonga intuitiva, emocional. Se abarcasse uma grande cena, um grande desenrolar temático, seria sempre contida, nunca excessiva. Milonga concebida (RAMIL In: FISCHER, 1992, p. 267).

Vitor descobre que “as palavras sairão da sugestão sonora da melodia” e, desse modo, “surgidas de sons ininteligíveis, irão impor o seu sentido”. E, essas palavras deverão ser abertas “de uma forma tão vasta que

quase nada possa passar por elas” (1992, p. 269- 270).

O aprofundamento dessa primeira percepção apareceu em 1997, quando no CD *Ramilonga, a Estética do Frio*, Ramil gravou a *Milonga de Sete Cidades*, através da qual retoma as palavras definidoras e as organiza, em forma de letra de música, estabelecendo uma espécie glossário para Estética do Frio:

Fiz a milonga em sete  
Cidades  
Rigor, Profundidade,  
Clareza  
Em concisão, Pureza  
Leveza  
E Melancolia

Milonga é feita solta no  
Tempo  
Jamais milonga solta no  
Espaço  
Sete cidades frias são sua  
Morada

Em clareza  
O pampa infinito e exato me  
Fez andar  
Em Rigor eu me entreguei  
Aos caminhos mais sutis  
Em Profundidade  
A minha alma eu encontrei  
E me vi em mim

Fiz a milonga em sete  
Cidades  
Rigor, Profundidade,  
Clareza  
Em concisão, Pureza  
Leveza  
E Melancolia

A voz de um milongueiro  
Não morre  
Não vai embora em nuvem  
Que passa  
Sete cidades frias são sua  
Morada

Concisão tem pátios  
Pequenos  
Onde o universo eu vi  
Em Pureza fui sonhar

Em Leveza o céu se abriu  
Em Melancolia  
A minha alma me sorriu  
E eu me vi feliz  
(RAMIL, 1997).

É através da escuta sensível dessa canção, bem como da leitura atenta da sua letra que se pode perceber, com suficiente clareza, os traços sinuosos da milonga, a repetição, a circularidade, a presença de motivos amplos e lineares, aquilo que Ramil define, no ensaio anteriormente citado, como “estranhezas preparadas” (1992, p. 268). É justamente a partir dessa escuta que o presente trabalho propõe-se a refletir sobre a semelhança entre os traços da música, do discurso e das imagens das escaiolas, sem aprofundar, entretanto, os temas da milonga e das escaiolas, mas percorrendo a análise de discurso pècheuxtiana, através de uma leitura sintomática, estabelecendo uma relação entre as possibilidades presentes na linguagem da Estética do Frio e a teoria.

Pois bem, nessa etapa do trabalho, convém salientar que as “estranhezas preparadas” não surgiram ao acaso, não são invenções intuitivas, mas produtos de uma profunda reflexão sobre o “como dizer” feita com o propósito de se desidentificar e desalojar-se com/do o lugar-seguro da linguagem para explorar uma “modalidade enunciativa peculiar”.

Buscando compreender o que poderia ser, ou é, esse “como dizer” é preciso mobilizar recursos do *corpus*, buscando auscultar ruídos próprios dessa “modalidade enunciativa peculiar”. O problema dessa etapa é descobrir em que medida é possível deixar roçar, ou se não é possível, a peculiaridade enunciativa com a questão da autoria.

O jornalista, escritor e cineasta Gerbase (2012, p.25) escreveu que “uma linguagem é uma forma de dizer alguma coisa sobre o mundo. E, também, entendê-lo a partir do que as outras pessoas dizem”. Uma “linguagem” pode ser entendida tal como a compreensão do discurso no âmbito da reflexão pècheuxtiana, como efeito de sentido entre interlocutores.

A partir dessa forma de dizer buscada por Ramil, a investigação dirige-se para a arqueologia dos indícios que possam prenunciar uma “enunciação fria”. Alguns desses sinais deixam-se entrever desde o primeiro trabalho

registrado em disco, de Vitor Ramil, em 1981. A partir da própria escolha para o título do disco *estrela, estrela*, uma repetição. Nesse trabalho, verifica-se, além da própria canção que dá nome ao disco, a canção *assim, assim*, outra repetição, nas canções *um e dois* e *noite e dia*, a presença de um processo de espelhamento. A primeira estrofe da canção-título pode demonstrar, com suficiência, a hipótese:

Estrela, estrela  
 Como ser assim  
 Tão só, tão só  
 E nunca sofrer  
 Brilhar, brilhar  
 Quase sem querer  
 Deixar, deixar  
 Ser o que se é  
 [...] (RAMIL, 1981).

As repetições nos versos um, três, cinco e sete também servem como dispositivos melódicos para desenvolver um efeito de circularidade.

Em *um e dois*, esse processo de espelhamento enunciativo se repete e é bastante claro:

Estamos tão distantes  
 E sempre tão presentes  
 Nas canções que eu canto  
 Nas canções que cantas  
 Sinto a tua calma  
 A tua presença  
 Perto do meu peito  
 Dentro do meu quarto  
 Passam muitos dias  
 Na força dos ventos  
 E seguimos, um e dois  
 Homens se superam  
 Povos se sucedem  
 E continuamos um e dois  
 [...] (RAMIL, 1981).

Os pares distância/presença, canto/cantas, um/dois sublinham o processo enunciativo escolhido pelo compositor para sua criação.

Também pode ser encontrado, nesse primeiro trabalho, o processo de escrita de palavras ao contrário, que vem perpassando a obra de Ramil. Essa característica, segundo ele, era apenas uma brincadeira entre colegas de



escola e acabou afirmando-se como um dos “modos de dizer”, característicos do discurso da Estética do Frio, ou “discurso-escaiola”, como aqui foi designado.

Essa espécie de *backmasking*, conhecido popularmente como mensagem ao contrário, foi utilizado por Ramil na canção-título, quando, ao final, pode ser ouvida uma voz muito estranha falar “sãhnam sad etrap sé omoc missa, mim ed etrap sé que rebas mob é” (RAMIL, 1981), cuja leitura ao contrário diz “é bom saber que és parte de mim, assim como és parte das manhãs”, musicalmente uma excelente estranheza premeditada. Mas, mais do que isso, essa é uma escolha enunciativa peculiar, que começava nesse momento a permear toda a escrita ramiliana, culminando com a fundação de Satolep, o lugar no/do discurso.

Outro texto que sugere a busca do autor por um lugar enunciativo diferenciado foi registrado no disco dos irmãos Kleiton e Kledir, em 1986. Na canção intitulada “N” são cantadas sequências de sílabas soltas, através das quais vão surgindo palavras. Para exemplificar, apresentou-se apenas uma estrofe da canção:

LA ME NO SE FA TE TU NE MON  
 ZE NE VA TE CLE RA SU TE MA  
 TI NA DE XE CA PE TO DI VEM  
 CIF LO MU WA RO LI SA FE KO  
 LUN GE PA TU BE JO TRA MO VU  
 DEN XO SU YE MA TU DI AS PE  
 KA PSO IO TE FO NO JE UM LAN  
 NE LO RE TAI AI BO WI ZI DU  
 BA NI RA VOI IO TSI AA AKI TON  
 TOU LI UAO DE KI JO NO TE CI  
 SON AU TRO DO MI LHA NAN CE BA  
 GAN PE ZI VE CRA IU DI AS PE  
 N  
 (KLEITON; KLEDIR, 1986).

Observando esse processo compositivo/enunciativo, amplifica-se o sentido das palavras de Ramil, no ensaio *A Estética do Frio* (1992), ao refletir sobre a busca de uma concepção própria para seu trabalho, o que define como uma “concepção fria”:

As palavras saem da sugestão sonora da melodia. Os sons

da melodia viram palavras. Antes da letra já estão ali os acentos, as rimas, os tamanhos das palavras. As palavras virão dessa não letra intuitiva, desses grunhidos espontâneos. [...] O tamanho da melodia é o tamanho da letra. Só a melodia se repete e a letra não. [...] Surgidas de sons ininteligíveis, as palavras irão impor o seu sentido (RAMIL, 1992, p. 269).

A experimentação continua presente nos demais trabalhos, no disco *A paixão de V, segundo ele próprio* (1984), na canção *Satolep*, cujo título já é uma experimentação de linguagem revirada e, em outros exercícios com os “modos de dizer”, em que se destacam:

So-to-me-lo te verás-me  
 Como-lho-me verte-ás-nos  
 Solo te quiero dizer-te  
 Que me sinto mui contento  
 Porque vou na tua casa  
 E lemos cousas bonitas juntos  
 (RAMIL, 1984).

A interpolação textual e a mistura de idiomas (português/espanhol/português antigo) alteram a lógica da linguagem. Essa mistura promove não só um estranhamento, mas uma ruptura com a forma-discurso tradicional, deslocando-se para uma posição, repleta de escolhas próprias, para dizer.

A canção *Clarisser*, registrada no mesmo disco de 1984, reflete sobre o poder das palavras e se refere a elas como “o instrumento que transporta/ o ser nas ideias/ ao ser nas palavras/ e então/ faz a gente proesiar/ faz a gente pertencer/ aos sujeitos, advérbios, ao mistério/ de expressar o que se quer” e apresenta esse novo vocábulo-título como “um verbo assim/ meio meu/ meio não meu [...] é o infinitivo em si/ sem futuro, nem passado/ mas presente/ aonde está presente” (RAMIL, 1984). E, é desse inconjugável verbo, situação que promove um deslizamento gramaticalmente inconcebível, de onde escorrem os seguintes versos (os quais postos em ordem inversa produzem outro sentido, além da estranheza):

Clarisser  
 É oã es raserper (é não se represar)  
 A sarger (a regras)

Arap rairc (para criar)  
 Rariver sadot as sesarf (revirar todas as frases)  
 Sodot so samenof (todos os fonemas)  
 Rirbocsed sa seroc (descobrir as cores)  
 Sod samora (dos aromas)  
 Que despreendem das canções  
 E se soltam pelo ar  
 Em matizes, ocra-siri (em matizes, arco-iris)  
 Tons profundos  
 Que vão pousar na terra  
 (RAMIL, 1984).

As pontes construídas entre os sentidos, “as cores dos aromas das canções” (visão/olfato/audição) conferem ao texto uma sintaxe peculiar, que ultrapassa as invenções de vocabulário para criar um novo modo de funcionamento da norma padrão culta da linguagem verbal e demonstrar outra capacidade da linguagem, promovendo a construção de novos efeitos de sentido. Cabe destacar, também, a palavra “proesiar”, a qual pretende sugerir ruptura entre as fronteiras dos gêneros literários, para criar com liberdade. Desse modo, o compositor/escritor fornece indícios, mais uma vez, de sua desidentificação e da procura por outros “modos de dizer”.

Outra experimentação com a linguagem foi registrada na canção *Virda*, gravada no disco *Tango*, de 1987. Nesse texto, o compositor escolheu a brincadeira da “língua do erre”, interpolando entre algumas sílabas das palavras a letra “r” (erre). De simples brincadeira infantil, a estratégia transforma-se em mais uma opção enunciativa para transmitir uma linguagem impregnada de “estranhezas preparadas”. O erre intersilábico produz um efeito melódico especial, marcando o ritmo da canção.

Archei ar palavra virda  
 Cravada nar trua crara  
 Parlavra virda escritita  
 Cravada nas trua almar

Crom virda escrevermos artre  
 Srem erla ningrém craminha  
 Sorb or chapréu  
 Archei ar palavra virda!  
 (RAMIL, 1987).

Segundo Michel Foucault (2000, p. 21), existem muitos procedimentos de controle e de delimitação do discurso, além dos procedimentos de

exclusão. É a partir da reflexão trazida pelo filósofo, e através dela, que as “estranhezas preparadas” começam a fazer sentido, uma vez que os procedimentos de exclusão podem passar a ser entendidos como procedimentos de seleção, de classificação, de ordenação, de distribuição visando, segundo Orlandi (2011, p. 74) a “domesticar a dimensão de acontecimento e de acaso do discurso”. Assim, os modos de dizer ramilianos representam as escolhas efetuadas pelo autor para construir a realidade material do que é dito, e caracterizam-se como proposições norteadoras de “como de dizer”. Esses procedimentos, de certo modo, se esclarecem através da própria escrita literária. Na novela *Pequod*, o episódio que narra o primeiro corte de cabelo de Ahab menino que, parcialmente, abaixo se transcreve, exemplifica com clareza:

Calle Asencio. Todo o movimento e toda a cor de Montevideo na bola de borracha azul que Ahab joga na calçada enquanto caminha. Manhã nublada de outono, sol de um céu distante. Ninguém o vira saindo pelos fundos da casa. A mãe estava no andar de cima; o pai, na oficina com os empregados. Ele desce quatro quadras para virar à esquerda e entrar na barbearia. “Los pelos son míos”, responderá ao barbeiro receoso. Os olhos verdes acompanham, pelo espelho, os cachos longamente cultivados caindo nos ombros, acumulando-se no colo, espalhados pelo chão. Depois, com a cabeça quase pelada, como um pequeno soldado, ele se vê pela primeira vez em um rosto, traduzido; e deseja a própria vida como a bola azul em suas mãos: a trama firme dos seus dedos a encerra. “No digas em casa que te cortaste el pelo aquí”, diz-lhe o barbeiro. Chegando em casa, toca a campainha e espera que a mãe venha lhe abrir a porta. “Dios! Manuel! Hijo, que te hicieron?” Minha avó agarra a cabeça com a mão esquerda e com a outra tateia a parede, procurando amparo para alguma coisa que no íntimo dela desaba. Ahab imóvel. Manuel se aproxima. “Quien te hizo eso?” “Yo mismo. Fue em la barberia.” “Com orden de quien?” Fazem silêncio em que os soluços dela se desdobram. “No soy um maricón”, argumenta Ahab, com a voz fraca. 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. Ela perdera o olhar no céu sobre a cabeça do filho; “Hijo”, diz baixinho. Manuel se agita e olha ao redor como se tivesse perdido alguma coisa. “No puedo perder tiempo com estupideces”, diz por fim; e volta para a oficina. Ahab entra de vagar e atravessa a sala. A mãe parece não vê-lo passar. Parando no início da escada, ele se volta para ela e diz: “No quiero más aquella fotografia em la pared!” Aperta com força

a bola no fundo do bolso e sobe para o seu quarto (RAMIL, 1995, p. 14).

A partir do acontecimento do primeiro corte de cabelo, o menino Ahab liberta-se da imagem que julga não representá-lo mais para assumir uma nova/outra imagem que ele acredita corresponder à imagem masculina buscada, a qual ele justifica quando diz “No soy um maricón”. Essa atitude corresponde, na realidade, a um deslocamento de si, mais um modo de desidentificação, de desassujeitamento da autoridade dos pais. O que é incontestável é que essa ruptura o desaloja de uma imagem não mais desejada para colocá-lo em outro lugar, espécie de simulacro, não o lugar onde ele seja de fato o do autor de si, mas onde ele permita-se selecionar, escolher sua própria forma de representar, uma mediação especiosa da realidade.

Em *Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*, através da tradução de Eni Puccineli Orlandi, Lourenço Chacon Jurado Filho, Manoel Luiz Gonçalves Corrêa e Silvana Mabel Serrani (1997), Michel Pêcheux, ao refletir sobre a forma-sujeito e sobre a interpelação dos agentes históricos, diz:

O efeito paradoxal dessa repercussão do processo sem sujeito do conhecimento sobre os indivíduos que são seus agentes é que ele realiza, portanto, no interior da forma-sujeito um questionamento da forma-sujeito. O que chamamos acima a *terceira modalidade discursiva do funcionamento subjetivo* (portanto nem a identificação nem a contra identificação) participa dessa “repercussão”. A desidentificação (e as tomadas de posição não-subjetivas que dela resultam) se efetua, paradoxalmente, no sujeito, por um processo subjetivo de apropriação dos conceitos científicos (representação da necessidade-real na necessidade-pensada), processo no qual a interpelação ideológica continua a funcionar, mas por assim, dizer, contra si mesma (PÊCHEUX, 1997, p. 270).

No “discurso-escaiola” o que se faz evidente são processos de desidentificação para buscar o “como dizer”. Através dos espelhamentos, inversões (linguagem revirada), sequências silábicas soltas, interpolações e arranjos-combinações entre enunciados em língua espanhola e em língua portuguesa são organizadas as proposições que servem de base para as

investigações a cerca do processo discursivo na modalidade “escaiola”, como o identífico e apresento, ou “fria”, como sugerido por Ramil.

Para que se torne mais visível o processo de desidentificação que vem sendo praticado através da Estética do Frio, em todas as suas manifestações, cabe salientar um exemplo trazido pelo próprio Ramil, no texto *Casa, Milonga, Livro, Canção, Tempo, satolep* de autoria do jornalista Juarez Fonseca, publicado no *songbook* (2013), quando se refere às suas identificações quanto aos modos de interpretação das canções ou quanto aos registros de sua voz:

Na verdade, quando vi aparecer o Caetano em um certo registro da minha voz, fiquei num dilema. Mas busquei no próprio Caetano um ensinamento que me ajudasse a enfrentá-lo. Ele não disse um dia que entrou em todas as estruturas e saiu de todas? Pois eu, que vinha fazendo o mesmo à minha maneira, achei que deveria entrar e sair da estrutura que ele próprio representava na música brasileira. A gente não passa pelos grandes mestres fugindo deles. Acho que fiz a coisa certa. Cresci definitivamente como cantor depois desse enfrentamento (FONSECA, 2013, p. 38).

Vitor refere-se, aqui, ao fato de ter convidado o compositor e cantor Caetano Veloso para gravarem juntos a *milonga de los morenos*, composta por ele, a partir de um poema do escritor argentino Jorge Luis Borges, no disco *délibáb* (2010). Nesta ocasião, o confronto de timbres exemplifica a citação de Pêcheux ao filósofo francês Étienne Balibar: “a transformação da luta em não-luta pelo desenvolvimento de uma luta nova”, em *Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio* (1997, p. 270). Vitor, como declarou, anteriormente, busca, no próprio Caetano, o melhor modo para enfrentá-lo.

São esses característicos processos transversos que rompem com a forma-discurso tradicional e instauram as bases para as formulações do “discurso-escaiola”. Conforme enunciado por Pêcheux, os processos-transversos são caracterizados pelos afrontamentos a propósito da ordem e do encadeamento entre enunciados, proposições e teoremas.

O que se poderia investigar ainda mais acerca do “discurso-escaiola” identificado na Estética do Frio, de Vitor Ramil, e aproximá-lo das

formulações pècheuxtianas, seriam as formulações apresentadas na obra anteriormente mencionada sobre o que chama de “nuance”, em alguns momentos e de “simples nuance” em outros (p. 273). Isso porque, essa forma sutil de deslocamento “decide tudo e continuamente” (p. 274) e se localiza na separação entre a identificação e o que chama de desidentificação, aquilo que “desvincula os objetos-coisas da objetividade do processo, a substância e o sujeito da causa” (p. 274).

Ao sugerir-se a identificação do “discurso-escaiola” na materialidade discursiva da Estética do Frio, encontra-se a “simples nuance” naquilo que Ramil relaciona à procura de uma linguagem própria, ou seja, a ocorrência de pequenos deslocamentos na ordem do discurso, objetivando o “como dizer”. A ruptura com a ordem tradicional alcança a própria tradição gaúcha, quando busca cantar, com mais suavidade e precisão, ou quando subverte, com ousadia extrema, a formação das palavras para submetê-las a uma nova ordem de sentido, cujos efeitos só poderão ser sentidos através da melodia. O “discurso-escaiola” pretende romper com “a palavra presa no silêncio da forma”, conforme enunciado na letra da canção *A paixão de V segundo ele próprio*, do disco homônimo (1984) libertando-a para a produção de novos efeitos de sentido entre interlocutores, ou seja, deslocando-a da forma-discurso tradicional para produzir discurso.

A proposição “discurso-escaiola” surge da própria abstração das escaiolas, mas não somente. Em *satolep*, o romance, encontramos:

A abstração das escaiolas. Tal como a fotografia recém-ampliada, foi exatamente assim que aquele texto conciso começou a se configurar depois de uma segunda leitura. Quantas coisas convergiam para ele, quantas outras dele irradiavam (RAMIL, 2008, p. 110).

Também os efeitos de sentido produzidos pela poeira que baila no cilindro de sol (RAMIL, 2008, p.9), quando podem ser descobertos e/ou lidos, (re)produzem textos que se (re)constroem infinitamente, sugerindo o (re)arranjo das palavras na ordem do discurso-tempo-luz. Exemplo desse processo pode ser encontrado na página 11 do romance, vejamos:

partes do sobrado me surgindo lentamente, que tão

lentamente surgindo, que tantas partes do sobrado, que tantos gritos tão parte do sobrado, que tanto o sobrado surgindo e demorando a passar.(RAMIL, 2008, p.9)

Voltando à noção pècheuxtiana de "nuance" ou de "simples nuance", conforme abordado anteriormente, encontramos na conclusão de Semântica e Discurso (p. 273) a seguinte citação de D. Lecourt sobre a noção bachelardiana de "quase-sujeito":

Bachelard produziu a categoria do processo dialético, propondo a tese da objetividade e destruindo, conseqüentemente, a categoria do Sujeito; contudo, recuando ante sua própria descoberta, busca nesse processo sem sujeito... um sujeito. Vê-se logo em que sentido eu digo: quase-sujeito. 'Sujeito' de um processo sem sujeito...Esse 'quase sujeito' são as Matemáticas.

É de Selbor a palavra final:

Ao alcançarmos a ponte de ferro sobre o Canal do São Gonçalo, o passageiro que viajava ao meu lado apontou para a paisagem das cercanias – clara em toda a sua extensão, ainda que uma névoa rasteira começasse a se formar em alguns pontos -, a superfície espelhada que íamos transpor, o verde regular da pastagem na margem direita, o pontilhismo de uma pequena manada, a face e o perfil dos prédios destacados contra o céu oriental, e disse: "O frio geometriza as coisas. (RAMIL, 2008)



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos domínios da Análise de Discurso francesa pècheuxtiana, particularmente em *Só há causa daquilo que falha ou o inverno político francês: início de uma retificação* (Pêcheux, 1997) entende-se a falha como elemento constitutivo do funcionamento ritual da linguagem. Ao enunciar na introdução que este trabalho trata-se de um exercício de leitura esparramada com empenho de compreensão, afirma-se o óbvio, também é ele um ritual permeado de falhas, de incompreensões, de dúvidas, de equívocos e de questionamentos sem respostas. Um ritual de incompletudes com pretensões de produzir sentido.

Além disso, a seleção de repertório de fragmentos de obra em progresso, para ler, compreender e analisar constitui um território movente que gerou desestabilizações e imprecisões para a escritura do trabalho. Entretanto, essas condições impostas ao pesquisador desdobraram-se em inúmeros outros questionamentos que servirão de lastro para a continuidade da pesquisa.

O romance *satolep*, considerado como mais um componente do emaranhado discursivo que constitui a Estética do Frio, mostra-se relevante para a compreensão desse projeto, pois é nele e através dele, que ficam evidentes as questões norteadoras desta pesquisa. A partir do título do romance e através das visões da cidade em ruínas, se impõe a questão do lugar que se constrói enquanto se desfaz. A atenção particular a esse aspecto da obra conduz a conclusão de que o único elemento que torna possível um projeto de reconstrução é a linguagem. É através da linguagem que vai sendo redesenhada a geografia do lugar, que surgem as ruas, as calçadas, as portas, as janelas, os prédios e as pessoas. O que importa considerar é que essa nova geografia remodela a superfície do lugar, levando em conta um dos aspectos mais relevantes da ação humana sobre a Terra, a linguagem.

Também é através do romance em estudo, a partir de seu protagonista, que tornou-se possível refletir sobre os sujeitos que transitam por esse lugar, seus modos de estabelecer redação com o espaço físico ou com os outros habitantes e com a linguagem e constituí-lo em relação à

formação da subjetividade. Desassossego, inconformismo e atitude reativa, convém destacar na canção *O milho e a inteligência* (1984) o seguinte verso “A lei é só uma, a da reação!”, são características do narrador Selbor, de todos os que ele escolheu para amigos e dos que habitam Satolep. Essas peculiaridades podem ser identificadas nas demais obras que compõem o repertório da Estética do Frio.

Joquim, o emblemático personagem da canção homônima, é o sujeito que viva uma existência acrobática, transitando através de um fio, da linha divisória entre os limites liberdade/prisão, sanidade/loucura e vida/morte, mas nunca desiste. Ahab, personagem da novela *Pequod* (1995), é o obsessivo que persegue a perfeição das teias de aranha e pretende torná-la concreta através da linguagem. Seus poemas, submetidos de forma inclemente à tesoura, são a materialidade de desassossegado isolamento, dentro do quartinho das aranhas e da sua inadaptação a vida dos homens comuns. Sua única herança é a linguagem.

Esses três sujeitos radicalmente imersos na tessitura dos fenômenos do mundo, utilizando como ferramentas para os processos cognitivos as mencionadas pela Antropologia Ecológica, de Tim Ingold, a saber, o cérebro, os órgãos corporais periféricos e o ambiente, submetidos às intempéries climáticas, amantes da liberdade incondicional, cultivadores de independência pessoal, solitários e profundamente afetados pelo frio, representam a identidade, reveladora da subjetividade, de quem nos abrirá a porta de uma casa em Satolep.

Processos de desidentificação são frequentes na carreira de Vitor Ramil. Subir ao palco, pela primeira vez, aos dez, começar a compor aos doze anos de idade, gravar o primeiro disco em uma grande gravadora multinacional aos dezessete são fatos ordinários na sua trajetória de jovem músico oriundo de uma família que considerava o estudo da música parte importante da formação dos filhos. Entretanto, entrar e sair do Curso de Jornalismo na Universidade Católica de Pelotas, entrar no Curso de Jornalismo da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e trocar para o Curso de Composição e Regência, para abandoná-lo logo após, ponto um ponto final na sua experiência acadêmica, são marcas de uma desidentificação com o caminho que o conduziria a um trabalho “normal”

(sic).

Receber uma das maiores vaias da história da Califórnia da Canção Nativa, tradicional festival de música do Rio Grande do Sul, ao receber a premiação, talvez tenha sido um de seus significativos momentos de aprendizagem, pois a música vaiada pela plateia presente naquela noite no Cine Pampa, viria a se transformar em um dos seus grandes sucessos. *Semeadura*, a música que recebeu a desaprovação, foi gravada anos mais tarde pela mais emblemática e representativa cantora da alma latino-americana, Mercedes Sosa.

Gravar o primeiro disco, em 1981, no Rio de Janeiro, com representantes do primeiro time da música brasileira, e, simultaneamente, perceber o funcionamento da indústria cultural, que submeteu seu projeto à tesoura, suprimindo três músicas e juntando duas em uma única faixa, e ainda ouvir de um dos diretores da empresa a pergunta “você pensa que é João Gilberto?”, são fatos que marcaram profunda e radicalmente sua vida e o levaram a buscar a diferença, desidentificando-se desses modos operacionais do mercado.

Mais radical ainda foi sua opção por abandonar o Rio de Janeiro, a capital cultural do Brasil e pólo da indústria fonográfica, para retornar à sua cidade natal, Pelotas, e domiciliar-se em definitivo. Tal fato, como ele mesmo afirmou, o colocou no centro de uma outra história, não à margem do centro do Brasil. Esse acontecimento marca uma ruptura fundamental para o amadurecimento de seu projeto, a Estética do Frio.

Conclui-se que tais fatos devem ser considerados para que se possa compreender as experimentações que Ramil propõe com a linguagem, sejam através das letras das canções ou da produção literária. Esse retorno ao Sul do Brasil desencadeou um processo investigativo, orientado pela ideia de perquirir o significado de ser brasileiro e de viver no sul do país. Essa investigação o levou a produzir uma modalidade enunciativa peculiar, do mesmo modo que ser brasileiro e viver em uma região fria - uma aparente contradição - sua linguagem foi e vem sendo elaborada e movida pela desidentificação.

Para este trabalho optou-se por designar essa modalidade enunciativa inerente à Estética do Frio de “discurso-escaiola”. Cabe destacar que, do

mesmo modo que a linguagem ramiliana, e junto com ela, esta investigação vem derivando-se para além da própria invenção do criador da Estética do Frio. A proposição de Ludmila Brandão (2008), evocando “o estabelecimento móvel de um feixe de saberes que se reespecializa pela linguagem” e a sua designação como Poética, produz ressonâncias nesta pesquisa. Desse modo, é possível que o mais significativo na conclusão deste trabalho que ora se encerra seja a hipótese de que a Estética do Frio, de Vitor Ramil, possa vir a ser considerada não mais isoladamente, dentro do cenário da cultura brasileira contemporânea, mas deva ser posta em relação com as produções de outros artistas que, igualmente afetados por condições semelhantes, venham compor, através de suas experiências e criações artísticas, um novo campo organizado de saberes. Assim sendo, esses saberes irão se conotando em princípios e esses princípios venham a ser identificados a uma nova poética, a Poética do Frio.

## REFERÊNCIAS

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994.

ARTAUD, Antonin. *Oeuvres*. Paris, Quarto Gallimard. Edition établie par Evelyne Grossmam, 2004.

AUTHIER-REVUZ, Jaqueline. Heterogeneidade(s) enunciativa(s), trad. C. M. Cruz e J.W.Giraldi, *Cadernos de Estudos Linguísticos*, nº 19. Campinas: IEL, UNICAMP, 1990, pp. 25-42.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. In: *Os Pensadores*. Trad. Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

\_\_\_\_\_. *Ensaio sobre o Conhecimento Aproximado*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto Editora Ltda., 2004.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BRANDÃO, Ludmila de Lima. *A Casa Subjetiva: matérias, afectos e espaços domésticos*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2008.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CERTEAU, Michel de, GIARD, Luce & MAYOL, Pierre. *A invenção do cotidiano 1 e 2*. Petrópolis: Vozes, 1997.

FISCHER, Luis Augusto. “Nesta rua passa o universo”. In: RAMIL, Vitor Hugo Alves. *Songbook*. Caxias do Sul: Editora Belas-Letras Ltda., 2013.

FLORES, Valdir do Nascimento; BARBISAN, Leci Borges; FINATTO, Maria José Bocorny; TEIXEIRA, Marlene. *Dicionário de Linguística da Enunciação*. São Paulo: Editora Contexto, 2009.

FONSECA, Juarez. “Casa, Milonga, Livro, Canção, Tempo, Satolep”. In: RAMIL, Vitor Hugo Alves. *Songbook*. Caxias do Sul: Editora Belas-Letras Ltda., 2013.

FOUCAULT, Michel. *A Hermenêutica do Sujeito*. Trad. Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 2006.

\_\_\_\_\_. *A Ordem do Discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São

Paulo: Edições Loyola, 2000.

GERBASE, Carlos. *Cinema: primeiro filme: descobrindo, fazendo, pensando*. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora Ltda., 2012.

GHIRALDELO, Claudete Moreno. As representações da língua portuguesa e as formas de subjetivação. In: CORACINI, Maria José (org.). *Identidade e Discurso*. Campinas: Editora da UNICAMP; Chapecó: Argos Editora Universitária, 2003.

GOMES, Júlio Cesar de Bittencourt. Relato de um não-lugar. In: *Letras: História. Crítica Literária. Filosofia. Contos. Poesia...* Disponível em: <<http://triplov.com/letras/index.htm>>. Acesso em: 7 jun. 2013.

GOMES, Renato Cordeiro. Cosmopolitismos, nacionalismos, lugares e não-lugares na cultura contemporânea. In: MASINA, L.; BITTENCOURT, G.; SCHMIDT, G.. *Geografias literárias e culturais: espaços/temporalidades*. Porto Alegre: UFRGS Ed.: Abralic, 2004.

GONÇALVES, Robson Pereira. “Desassossego e ato poético: O caso Pessoa”. In: GONÇALVES, Robson Pereira (org.). *Subjetividade e escrita*. Santa Maria: Editora UFSM, 2000.

GUATTARI, Félix. “Restauração da cidade subjetiva”. In: *Caosmose: um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

\_\_\_\_\_. ROLNIK, Suely. *Micropolítica: Cartografias do Desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996.

INGOLD, Tim. Cultura. *Jornal Zero Hora*, Porto Alegre, p. 6, 08.10.2011

KAIFENHEIM, Jelena. “Retrato Multifacetado do Gaúcho”. Trad. Rosiane Zorzato. In: CHIAPPINI, Ligia (org.). *Fronteiras da Integração*. Porto Alegre: Território das Artes e Design Ltda., 2011.

KLEITON & KLEDIR. N. In: Kleiton & Kledir, 1986, 00:03:13  
Ano: 1986  
Gravadora: Universal Music Brasil  
Formato: MP3

MALDIDIER, Denise. “A inquietude do discurso. Um trajeto na história da Análise do discurso: o trabalho de Michel Pêcheux”. In: PIOVESANI, Carlos; SARGENTINI, Vanice (orgs.). *Legados de Michel Pêcheux: inéditos em análise do discurso*. São Paulo: Editora Contexto, 2011.

\_\_\_\_\_. *A inquietação do discurso- (Re)ler Michel Pêcheux Hoje*. Trad. Eni P. Orlandi. Campinas: Pontes Editores, 2003.

MARIANI, Bethania. “Ética, pesquisa e análise do discurso”. In: RUA: Revista

do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade da UNICAMP - NUDECRI. Campinas, nº 10, pp.09-22, março 2004.

MAZIÈRE, Francine. *A análise do discurso: histórias e práticas*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2007.

MORETTI, Franco. *A literatura vista de longe*. Trad. Anselmo Pessoa Neto. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2008.

\_\_\_\_\_. *Atlas do romance europeu 1800 - 1900*. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

ORLANDI, Eni. P. In: *Análise de Discurso: Michel Pêcheux*. Campinas: Pontes Editores, 2011.

\_\_\_\_\_. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes Editores, 1999.

\_\_\_\_\_. *Cidade dos Sentidos. Campinas. Pontes Editores, 2004.*

\_\_\_\_\_. (org.) *Para uma enciclopédia da cidade*. Campinas: Pontes Editores, 2003.

\_\_\_\_\_. *Discurso e Texto: formulação e circulação dos sentidos*. Campinas: Pontes Editores, 2008.

PAYER, M. Onice. „Linguagem e sociedade contemporânea - sujeito, mídia, mercado“. In: RUA, Revista do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade - UNICAMP - NUDECRI. Campinas, nº 11, pp. 09-26, março 2005.

PELBART, Peter Pál. *O tempo não-reconciliado*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: SENAC: Marca D'Água, 1996.

PESSOA, Fernando. “Poemas Inconjuntos“. In: QUADROS, António (org.). *Poemas de Alberto Caetano*. Men Martins: Publicações Europa-América, s/d..

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Trad. Eni Puccineli Orlandi, Lourenço Chacon Jurado Filho, Manoel Luiz Gonçalves Corrêa e Silvana Mabel Serrani. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

RAMIL, Vitor. *A Estética do Frio - conferência de Genebra*. Porto Alegre: Satolep, 2004.

- \_\_\_\_\_. *Pequod*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.
- \_\_\_\_\_. *satolep*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- \_\_\_\_\_. A paixão de V segundo ele próprio. In: *A paixão de V segundo ele próprio*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1984. Faixa 20, 4min 1s.
- \_\_\_\_\_. Clarisser. 1984c.
- \_\_\_\_\_. Um e dois. In: *Estrela, estrela*, 1980
- \_\_\_\_\_. *A resposta*. In: *À beça*, 1995
- \_\_\_\_\_. *Revista Medusa...* nº. 7, 1999
- \_\_\_\_\_. *O Livro dos Porquês* In: *À beça*, 1995
- \_\_\_\_\_. *Noite de São João*. In: *Ramilonga, a Estética do Frio*, 1997
- \_\_\_\_\_. *Milonga de Sete Cidades*. In: *Ramilonga, a Estética do Frio*, 1997
- \_\_\_\_\_. Joquim. In: *Tango*. Rio de Janeiro: João Augusto, DECK - Produções, 1987. Faixa 4, 8min 28s.
- \_\_\_\_\_. A Estética do Frio. In: Fischer, Luís Augusto (Org.). *Nós, os gaúchos*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1992, p. 262-270.
- \_\_\_\_\_. Virda. In: *Tango*, 1987
- \_\_\_\_\_. estrela, estrela. In: *estrela, estrela*, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Livro aberto*. In: *Satolep Sambatown*, 2007
- \_\_\_\_\_. A ilusão da casa. In: *Satolep Sambatown*, 2007

RASSIER, L. W. A problemática identitária na Estética do Frio. *Antares: Letras e Humanidades*, v. 1, p. 128-124, 2009. Mestrado em Diversidade Cultural (online)

RASSIER, L. W. *O universo passa na minha rua entretien avec Vitor Ramil suivi de passages inédits de Satolep*. Montpellier: Quadrant, 2010 (Entrevista).

RASSIER, L. W. *Identidades, enigmas, cidades: diálogo entre Satolep, de Vitor Ramil, e Nadja, de André Breton*. In: *Anais do Seminario Internacional*



*de Estudos Literários – Literatura e territorialidade. Frederico Westphalen.*  
2011, p.216-225. Disponível em:  
[http://www.fw.uri.br/sinel2011\\_esp/anais\\_completo.pdf](http://www.fw.uri.br/sinel2011_esp/anais_completo.pdf)

RASSIER, Luciana Wrege. “Diálogos no “entre-dois”: pontes para o transcultural na obra de Vitor Ramil”. In: CORRÊA, Gilnei Oleiro (org.). *Redes de gelo articulando-se com o vento das esquinas esfiapadas pela luz pequena dos postes emoldurados de sereno: estudos sobre a Estética do Frio, de Vitor Ramil.* Pelotas: Editora e Gráfica Universitária, 2009.

\_\_\_\_\_. “Pequod e Satolep: estética e identidade na obra de Vitor Ramil”. In: CORRÊA, Gilnei Oleiro (org.). *Redes de gelo articulando-se com o vento das esquinas esfiapadas pela luz pequena dos postes emoldurados de sereno: estudos sobre a Estética do Frio, de Vitor Ramil.* Pelotas: Editora e Gráfica Universitária, 2009.

REVEL, Judith. *Foucault: conceitos essenciais.* Trad. Carlos Piovezani Filho e Nilton Milanez. Ver. Téc. Maria do Rosário Gregolin. São Carlos: Editora Claraluz, 2005.

SAID, Edward W. *Cultura e imperialismo.* São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Pelas mãos de Alice: o social e o político na pósmodernidade.* 2. ed. São Paulo: Cortez, 1996.

Traduções de *Pequod*. Referências da tradução francesa: RAMIL, Vitor. *Péquod*. Trad. Luciana Wrege Rassier e Jean-José Mesguen. Paris: L’Harmattan, 2003.

TEIXEIRA, Marlene. *Análise de discurso e psicanálise: elementos para uma abordagem do sentido no discurso.* Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.



## ANEXOS









# *Longes ao vivo* chega a Satolep

O pelotense Vitor Ramil apresenta hoje no palco do Theatro Guarany, às 21h, o show do seu novo disco

**PÁGINA 11**





Paulo Rossi - D

Obra literária de Vitor  
Ramil será o ponto central  
dos diálogos sábado à  
noite no Instituto João  
Simões Lopes Neto



















