

De Pequod a Satolep: identidades em jogo na obra de Vitor Ramil

Luciana Wrege Rassier

No presente artigo proponho-me a analisar o universo ficcional do músico e escritor gaúcho Vitor Ramil à luz da articulação entre problemática identitária e criação artística. Para tanto, cotejarei inicialmente dois ensaios em que desenvolve os fundamentos de sua concepção teórica: “A estética do frio” (1992) e “A estética do frio: conferência de Genebra” (2004). A seguir, abordarei no romance *Pequod* (1995) o trabalho dos estetas das três gerações da família (o avô, espanhol; o pai, uruguaio; e o filho-narrador, brasileiro), assim como o diálogo intertextual estabelecido com *Moby-Dick* (1851), do norte-americano Herman Melville. Finalmente, estudarei no romance *Satolep* (2008) em que medida o retorno à cidade natal e o resgate das figurações familiares é articulado, no caso do protagonista, com seu projeto de exposição fotográfica e com a gradual abertura ao Outro. A comparação entre os dois romances permitirá constatar em que medida, através de suas especificidades e características comuns, Vitor Ramil compõe uma obra que orchestra com êxito o regional e o universal.

Identidade em construção: A estética do frio

“A estética do frio”, de Vitor Ramil, publicada em *Nós, os gaúchos* (1992), representa uma primeira tentativa de sistematização de sua concepção artística, que alia questionamentos sobre o binômio identitário brasileiro-gaúcho a interrogações sobre seu percurso enquanto compositor e cantor.

A primeira e a última parte do texto, tanto por sua continuidade temporal quanto por seu conteúdo, dão-lhe uma estrutura circular e evidenciam a transformação, através do olhar do artista, da cidade real – Pelotas, onde Vitor Ramil cresceu, em meio a suas ruas paralelas e perpendiculares, a sua requintada arquitetura neoclássica – em espaço ficcional, *Satolep*¹. Na

¹ Cf. Ramil, “A estética do frio”, p. 262: “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 tijeletas 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

segunda parte, Ramil relata a perplexidade nele suscitada pelo contraste entre duas reportagens a que assiste pela televisão. A primeira mostra uma festa popular na Bahia, em que as pessoas dançam na rua sob um sol escaldante atrás de um trio elétrico. A segunda focaliza a chegada do inverno na região Sul do Brasil, com imagens de campos cobertos de geada, pessoas de pala, chimarrão fumegante. O caráter exótico atribuído ao segundo assunto causa-lhe estranheza, por se tratar de uma realidade que lhe é familiar. Esse sentimento de exílio provoca nele a necessidade de uma reflexão sobre o mercado cultural brasileiro. Ao colocar a definição da própria identidade como pré-requisito a uma contribuição efetiva da cultura rio-grandense à brasileira, Vitor Ramil demarca cuidadosamente caricatura e tradição, e sublinha a necessidade de uma concepção “fria” da arte. A terceira parte do ensaio revela a metáfora fundadora do que ele entende por “A estética do frio”: a imagem de um gaúcho em uma paisagem pampiana. Por associar rigor e sutileza ao imaginário da região Sul, a milonga seria para ele a forma musical correspondente à leitura “fria” do mundo².

Em 2004, Vitor Ramil publica “A estética do frio: conferência de Genebra”, um livro bilíngüe português-francês, concebido a partir de uma palestra feita no âmbito dos eventos “Porto Alegre, un autre Brésil”, organizados em Paris e em Genebra quando do lançamento da tradução de obras de quatro autores gaúchos, dentre os quais o próprio Vitor Ramil³. Se o texto de 1992 dirigia-se em princípio a leitores brasileiros, o de 2004 destinava-se a um público composto em sua maioria de europeus interessados por Porto Alegre, na época em que a cidade estava em voga devido a seu Fórum Popular e a sua experiência de democracia participativa. Do ponto de vista europeu, o Sul do Brasil corresponde à imagem do “exótico no exótico” por se tratar de uma região de clima frio e de imigração européia em um país conhecido em

postes, onde primeiro se vê a neblina densa que, chegando devagar, descera até o chão e transformará esta cidade planejada numa cidade infinita”.

² A partir das idéias desenvolvidas em seu ensaio, Vitor Ramil lança o romance *Pequod* (1995) e o CD “Ramilonga: a estética do frio” (1997), no qual contribui à renovação dessa forma musical. Analiso ambos os trabalhos no artigo “A problemática identitária na ‘Estética do frio’, de Vitor Ramil” (Wrege Rassier, 2008).

³ Cf. Ramil, *Péquod*, 2003, tradução de Luciana Wrege Rassier e Jean-José Mesguen. A programação, que incluía cinema, teatro, música e conferências, aconteceu de 10 a 14 de junho em Paris e de 11 a 19 de junho em Genebra, com a colaboração de associações culturais, da Embaixada do Brasil na França e da Maison du Brésil de Paris.

geral por seu clima tropical e suas influências africanas e indígenas⁴.

O perfil do público de destino foi sem dúvida determinante para a concepção do ensaio, principalmente na atenção dada à contextualização histórica e cultural de conceitos e fatos evocados, como, por exemplo, a questão da origem do gentílico “gaúcho”, a origem e as características da milonga ou o funcionamento do mercado musical brasileiro, sul-riograndense e portoalegrense. Mesmo se as grandes linhas texto de 2004 já se encontravam no de 1992, aquele é mais longo (22 páginas em vez de 8) e bem mais acadêmico. Há também um maior cuidado na formulação e na relativização das idéias propostas⁵ e Ramil deixa claro que encara a identidade – neste caso, de seu próprio ensaio – como um processo em constante construção: “Apresentei ‘A estética do frio’ em francês no Théâtre Saint-Gervais em Genebra, Suíça, no dia 19 de junho de 2003, como parte da programação ‘Porto Alegre, un autre Brésil’. O texto foi escrito para a ocasião. *De lá para cá mudou um pouco. Que futuramente continue nunca sendo o mesmo*”⁶.

Ramil ainda analisa sua produção musical, especialmente o CD *Ramilonga* (1997)⁷ e o CD *Tambong* (2000), gravado em Buenos Aires com músicos platinos e brasileiros, fruto de um deslocamento que recusa a lógica imposta pelo mercado cultural centrado nas metrópoles do Sudeste do Brasil:

Sua motivação estava na determinação de subverter um estado de coisas no Brasil, que faz com que suas regiões sintam-se marginalizadas em face da hegemonia do centro do país em muitos aspectos da vida nacional, entre eles, a produção cultural. Vejo Porto Alegre e Rio Grande do Sul como um lugar privilegiado por sua história social e política e sua situação geográfica únicas. Somos a confluência de três culturas, encontro de frialdade e tropicalidade. Qual é a base da nossa criação e da nossa identidade se não essa? Não estamos à margem de um centro, mas no centro de uma outra história⁸.

⁴ Desenvolvi essa questão na conferência “Voix de la périphérie: auteurs sudbrésiliens traduits en France”, proferida durante a Semaine des Cultures Francophones, que aconteceu durante o V Festival Recifense de Literatura, em agosto de 2007.

⁵ Cf. Ramil, “A estética do frio: conferência de Genebra”, p. 8: “Do tema, a estética do frio, não se pretende, em hipótese alguma, uma formulação normativa. As idéias aqui expostas são fruto da minha intuição e do que minha experiência reconhece como senso comum”.

⁶ Id., p. 5 (grifo nosso).

⁷ Aliás, a letra de “Ramilonga: a estética do frio” figura na orelha do livro.

⁸ Id., pp. 27-8. Desde então, Ramil lançou o CD *Longes* (2004), gravado em Buenos Aires, e *Satolep Sambatown* (2007), gravado no Rio de Janeiro. Este é bastante significativo da síntese entre a melancolia da milonga e a leveza da música popular brasileira, almejada desde o início da Estética do Frio. A maturidade do músico transparece também no título do CD, que evidencia a criação coletiva de Vitor Ramil e do instrumentista carioca Marcos Suzano através da evocação de seus respectivos

Havendo, desde o começo dos anos 1990, ampliado sua área de atuação, Ramil associa o início de sua atividade de escritor a suas primeiras inquietações relativas à busca de uma nova estética, e apresenta o texto ficcional que em 2004 estava em processo de escritura como um “aprofundamento de *Pequod*”⁹.

***Pequod*: (des)construção através da linguagem**

Pequod é um romance escrito na primeira pessoa, dividido em sete capítulos organizados em blocos que correspondem a diferentes fios narrativos e que não respeitam a linearidade cronológica. Essa estrutura fragmentada se assemelha ao modo como o menino narrador compreende os fatos relativos a seu pai, Ahab, personagem enigmático e distante, pois impõe ao leitor o mesmo tipo de apreensão parcial, truncada e gradual, como em um quebra-cabeça.

A trama, na qual os personagens masculinos ocupam o primeiro plano, gira em torno do relacionamento entre três gerações da mesma família – o menino-narrador, seu pai, e seu avô¹⁰. Este, Manuel, emigra da Galiza para o Uruguai, mudando-se posteriormente para Satolep. Ele dedica-se com afinco à marcenaria, realizando móveis que são verdadeiros objetos de arte. Absorto pela faceta artística, estética e técnica de sua atividade, demonstra um total desinteresse pelo retorno financeiro que dela poderia obter:

Mobília mesmo, não tinham. Meu avô se desfazia de toda a sua lenta e solitária produção, vendendo barato ou simplesmente dando as peças de presente. Era comum até mesmo vê-lo dar o espelho em que se olhavam ou a mesa em que faziam as refeições. A casa não passava dessa ampla e desfalcada peça tripartida, ligada por uma porta estreita à oficina de móveis. Plásticos nas janelas em lugar de vidros; porta da rua sem chave, apenas uma maçaneta rudimentar que não a trancava (P, p. 16)¹¹.

universos estéticos. Sobre Satolep na produção musical de Vitor Ramil, ver Agostini, “O pampa na cidade: o imaginário social da música popular gaúcha”, pp. 110-5.

⁹ Id., p. 27.

¹⁰ Quando o interoguei sobre o papel dos personagens femininos em *Pequod*, Vitor Ramil respondeu que a narrativa “trata daquela linha de descendência, avô, pai, filho; de como essas figuras se confundem. Mas há também a avó, a mãe, as irmãs, os vínculos afetivos que fazem as figuras masculinas sobreviverem em meio a tanta incomunicabilidade” (Wrege Rassier, “O universo passa na minha rua: entrevista com Vitor Ramil”, p. 211).

¹¹ As referências ao texto serão feitas doravante pela sigla P, seguida do número da página na edição de 1999.

Ahab estava na saleta, sentado em sua poltrona, sem perceber as goteiras ao redor, os olhos fixos na luz da área descoberta, ocupado com a luz, parecendo atravessá-la como se fosse uma ponte que o levava ao que ele realmente queria olhar. (...) E cada vez mais os momentos em que o olhar o arrastava para através das coisas se repetiam e custavam a terminar. (...) Ahab desaparecido além das coisas (P, p. 50).

Efetivamente, Ahab isola-se cada vez mais da família em um quartinho nos fundos da casa onde guarda sua coleção de aranhas e escreve poemas. A complexidade de seu projeto, em que arte e vida se encontram inextricavelmente ligadas, é revelada pelo Dr. Fiss, seu cúmplice e duplo, no relato feito na “Noite das Oportunidades” – após haver surpreendido o menino que, intrigado pela relação entre seu pai e o misterioso personagem, penetrara furtivamente na casa deste último.

Retirando-se paulatinamente da vida social e familiar, Ahab empenha-se em construir um universo próprio: “E por quê? Porque rebelou-se contra um mundo que lhe exigia o que não poderia dar sem se sentir irremediavelmente lesado; um mundo raptor daquilo que, em sua essência, acreditava existir para levá-lo ao topo de si mesmo” (P, p. 83). Tomando por modelo absoluto as teias construídas pelas aranhas, ele busca na poesia um instrumento para atingir uma pureza arquetípica que é, por definição, inconciliável com o Outro – presença essencial à constituição do indivíduo, como lembra o Dr. Fiss: “Permanecer sozinho no meio dos milhões da terra povoada, sem deuses nem homens por vizinhos, é vida de fato?” (P, p. 88).

Seu projeto consiste em escrever poemas que confia ao Dr. Fiss para que os desmonte, recortando cada vocábulo, colando-o a seguir sobre a mesma palavra encontrada em um dos mil e quatrocentos livros encadernados que Ahab lhe legou, a fim de elaborar um código numérico que corresponda à fileira do livro, à sua posição na fileira, ao número da página, ao número da frase na página e da palavra na frase. Dessa transformação em abstração matemática e dos fios invisíveis que ligariam os livros, emergiria uma teia de linguagem. Mas tal processo coloca em xeque a própria definição do que resulta da longa e solitária produção de Ahab: “Talvez não seja bem um poema. Afinal, poemas são escritos para serem lidos. Vamos chamá-lo quase-poema ou poema escrito para não ser lido, para ser inviabilizado, poema escrito para ser fragmentado, espalhado” (P, p. 79). No romance, a incompatibilidade entre a realidade e um mundo concebido e mantido sob

controle é simbolizada pelo incêndio no qual desaparecem a coleção de livros encadernados e o Dr. Fiss, episódio que precede o suicídio de Ahab.

A meu ver, a predição de um fim trágico já é de certo modo sugerida pela evocação de Paolo Uccello (1397-1495), que abre o segundo capítulo. Ao tentar sensibilizar seu filho à beleza de uma teia de aranha, Ahab apresenta-lhe o pintor florentino como um artista obcecado por sua criação, que morre incompreendido e solitário:

Paolo Uccello, morreu sozinho, de inanição, numa casa repleta de teias de aranha semelhantes a essa. (...) já velho, trabalhava ainda na obra que o absorvera durante anos e que escondia de todos. Seria o ápice da sua criação, a justificativa das suas investigações, da sua obsessão pela perspectiva. Terminou-a com oitenta anos. Mandou então chamar seu amigo Donatello para vê-la. E o que Donatello viu? (...) Donatello viu uma confusão de linhas! Uma confusão de linhas! (P, p. 23-4).

O episódio conclui-se por um comentário que sugere sutilmente a associação entre as linhas de perspectiva de Uccello e a teia de linguagem de Ahab enquanto armadilhas de uma pesquisa estética cuja obsessão é capaz de destruir o artista: “Sabes o que significa Uccello?” ‘Não’, respondi. ‘Pássaro’, ele disse. E concluiu: ‘Existem aranhas que se alimentam de pequenos pássaros’” (P, p. 24-5). Todavia, o paralelo estabelecido entre Paolo Uccello e Ahab inscreve-se igualmente na analogia entre este e o tempo, que pontua a narrativa. Em uma das cenas o personagem chega a referir-se a si próprio como um relógio:

Observei-o abrir a caixa, acertar o ponteiro dos minutos e dar corda com a chave escura. Depois ficou parado na frente do relógio, olhando-o sem vê-lo. “Que foi?”, perguntei. Ele se virou, limpou as mãos batendo uma na outra, espalmou-as para que eu as visse e disse: “The hands of a great clock!” (P, p. 26).

Ora, na primeira edição de *Pequod*¹², uma das obras de Uccello, “Quadrante d’orologio” (1443), é utilizada de duas maneiras. Em primeiro lugar, ela figura na capa do livro, tendo em seu centro o rosto de um garoto que o leitor identificará como sendo Ahab, graças ao episódio em que o menino-narrador descobre essa fotografia escondida no armário de sua avó, mas

¹² Ramil, *Pequod*, 1995.

também graças à reprodução da fotografia, de corpo inteiro, incluída ao final do romance. Deste modo, o personagem é intrinsecamente associado a um relógio – e, por extensão, ao tempo – já a partir dos elementos paratextuais. Em segundo lugar, as diferentes fases de elaboração da obra de Uccello aparecem no começo de cada capítulo – passando de um simples esboço a sua forma final no penúltimo capítulo e voltando a surgir como simples esboço no epílogo¹³. A circularidade sugerida por tais imagens é corroborada pelo conteúdo desses dois últimos capítulos: se no penúltimo o menino sonha que Ahab retorna à casa, no último ele desperta e ocupa simbolicamente o lugar do pai, dando início a uma nova etapa: “No fundo da poltrona, sob o relógio, eu estava no fundo do tempo. Tratava-se do meu tempo” (P, p. 106).

Assim sendo, a associação entre Ahab e Uccello vai além da excentricidade e do recolhimento evocados por Bernardo Ajzenberg em seu artigo “Uma aventura nas águas de Melville”. Já as ligações entre Ahab e o capitão do romance de Herman Melville representam, como argumenta o jornalista, um instigante diálogo intertextual¹⁴.

Em seu ensaio sobre *Moby-Dick* e *Pequod*¹⁵, Vitor Ramil fornece alguns dos elementos-chave para a interpretação de sua narrativa. Com efeito, são oriundos do romance de Melville o nome do personagem do pai (que remete ao do capitão), o título (que retoma o nome do navio), bem como as epígrafes dos sete capítulos.

No início do processo de escritura, em vez de nomear o personagem paterno, Ramil deixara lacunas: “O nome era de importância fundamental para a trama¹⁶; primeiro, porque sua significação deveria dizer sobre o personagem tudo o que a vaguidade e a concisão do livro não diriam; depois, porque seria a expressão definitiva do distanciamento estabelecido entre ele e o filho¹⁷”. Se, uma vez feita a escolha, o diálogo entre as duas obras é inaugurado, deve-se ainda destacar que o fato desse primeiro elo dizer res-

¹³ Gilnei Oleiro Corrêa assinala com pertinência, embora de modo sucinto, a ressignificação do quadro de Paolo Uccello operada pelo uso que dele faz Vitor Ramil (“A viagem fria de *Pequod*”, p. 118).

¹⁴ Ajzenberg, “Uma aventura nas águas de Melville”, 1996.

¹⁵ Ramil, “*Moby-Dick*: eu olho, tu olhas, ele olha; nós olhamos, vós olhais, eles olham – Um ensaio sobre *Moby-Dick* e *Pequod*”, pp. 113-24.

¹⁶ A importância da escolha dos nomes Ahab e Ismael no pacto de leitura de proposto por *Moby-Dick* é sublinhada por Walter Bezanson em “*Moby-Dick*: document, drama, dream”, p. 183.

¹⁷ Ramil, *op. cit.*, 1999, p. 117.

peito precisamente à relação pai-filho não é nem um pouco anódino, pois esta é uma das constantes na obra de Melville¹⁸, seja através de personagens órfãos¹⁹, seja através de personagens “órfãos do que não conseguem descobrir ou encontrar”²⁰. Mas Vitor Ramil opera uma subversão que reforça o distanciamento almejado mantendo o nome original, Ahab, em vez de adotar sua forma em língua portuguesa, Acab – inclusive na citação da passagem bíblica lida pelo Dr. Fiss (*P*, pp. 79-80). Ora, o papel da religião na obra de Melville é um dos assuntos que mais suscitaram o interesse da crítica, e também um dos menos consensuais²¹. Contudo – e é nessa perspectiva que o autor gaúcho inscreve-se na linhagem do norte-americano – não há dúvidas no que tange à utilização subversiva de assuntos religiosos²², a ponto de Jean-Patrice Courtois caracterizar o capitão do Pequod como um “canibal teológico”²³.

Tanto em *Pequod* quanto em *Moby-Dick* são evocados dois personagens bíblicos que, por haverem desobedecido a Deus, são punidos. O primeiro deles é o rei Acab, cujos descendentes são amaldiçoados, e cuja homonímia representa um pesado fardo, na medida em que este nome caracteriza, resume e condena quem o recebe²⁴. O segundo é Jonas, que opera como um vetor de questionamento identitário no romance de Ramil através da transcrição do sermão na cena da missa, trecho que também é citado em *Moby-Dick*, no capítulo 9, “O sermão” (“Tu, por quem nos acontecem estes males, dize-nos qual é a tua profissão? De onde vens? A que país e a que raça pertences?” – *P*, p. 44) e vetor de questionamento da Bíblia em *Moby-Dick*, notadamente no capítulo em que a desconfiança dos nantucketenses sobre o episódio da baleia é explicitada (capítulo 83, “Jonah historically regarded”)²⁵.

¹⁸ Hamilton, “Reading Moby-Dick”, p. 7.

¹⁹ Bryant, “Moby-Dick as revolution”, p. 87.

²⁰ Courtois, “Syntaxe de l'impossible”, p. 69.

²¹ Rowland Sherril, na introdução ao extenso e completo panorama das diferentes abordagens da crítica que faz em “Melville and religion”, destaca que Melville tem sido considerado desde como ateu ou niilista até como um existencialista cristão ou um teólogo romântico (p. 481).

²² Ver a esse propósito Sach, *La contre-Bible de Melville: Moby-Dick déchiffré*, 1975, Cady, “As through a glass darkly: the Bible in the nineteenth-century American novel”, pp. 33-55 e Franchot, “Melville’s travelling God”, pp. 170-6.

²³ Courtois, *op. cit.*, p. 75.

²⁴ Dimock, *Empire for liberty*, p. 131.

²⁵ Ver a este respeito Wright, “Moby-Dick: Jonah’s or Job’s Whale?”, pp. 190-5 e Stout, “Melville’s use of the book of Job”, p. 69-83.

No início de seu ensaio, Ramil relata uma conversa em que é incitado por seu interlocutor a refletir sobre a identidade da narrativa: *Moby-Dick* seria uma história de religião ou de pescaria? Se o narrador Ismael insiste na segunda alternativa é apenas para melhor explicitar a que ponto – apesar da massa considerável de informações e conhecimentos que possui sobre o assunto – ele lastima não ter recursos suficientes para “definir, descrever e avaliar” adequadamente uma baleia viva. A perseguição da baleia, preocupação monomaniaca do capitão, funciona como metáfora do ato de criação, e por extensão, do livro, lembrando incessantemente que a vida não se deixa apreender de modo preciso pela linguagem²⁶. Nessa perspectiva, a analogia entre o terrível vazio simbolizado pela brancura do cachalote em Melville e a pureza inatingível da teia de linguagem em Ramil torna-se bastante evidente, no que diz respeito tanto à impossibilidade de controlar a vida quanto ao afastamento da realidade em prol de um mergulho em um mundo imaginário como condição necessária ao conhecimento²⁷.

Se o romance de Melville desestabiliza o leitor, colocando-o constantemente em dúvida e incitando-o a uma atitude de questionamento²⁸ – por exemplo através da utilização e da supressão de aspas, que tornam ambígua a autoria de certos discursos –, Ramil serve-se em seu romance de vários empréstimos literários, muitos dos quais compõem as falas do personagem do pai. No “Pós-escrito” que se segue à narrativa, o autor indica as referências dessas “palavras de outros livros”, apropriadas por Ahab, e cuja variedade (Bíblia, guia de turismo, enciclopédias, livros de história, letra de um tango, poemas em inglês, *Moby-Dick*) faz emergir a pluralidade das vozes que se fazem ouvir em seu *Pequod*. Ou, em outros termos, no “Pós-escrito” fazem-se visíveis os fios da teia de linguagem tecida entre *Pequod* e outros textos.

Assim, o menino-narrador de *Pequod* é, como o Ismael de *Moby-Dick*, um sobrevivente²⁹. Ao contrário de seus respectivos capitães, eles não desaparecem na armadilha das linhas da teia/cordas dos arpões que os ligam

²⁶ Vincent, “Ishmael, écrivain et critique d’art”, pp. 45-6. A interpretação de Viola Sach increve-se na mesma lógica: “toda forma captada no fluxo da vida, cujas águas oceânicas são o símbolo por excelência, só emerge para a elas logo retornar” (“Le langage de la nature et la désarticulation de l’identité américaine”, p. 21 – tradução nossa).

²⁷ Dryden, “Ishmael as a teller: self-conscious form in *Moby-Dick*”, p. 84.

²⁸ Bryant, *op. cit.*, pp. 71 e 88.

²⁹ O título do epílogo de *Moby-Dick*, identificado como uma frase de Jó, é explícito: “And I only am escaped alone to tell thee”.

ao objeto de sua busca obsessiva. Ambos logram construir, através de seus relatos, um universo plural, em que associam intimamente construção identitária e criação artística.

(Re)construção a partir das ruínas: *Satolep*

O narrador de *Satolep* é o fotógrafo Selbor³⁰, que conta na primeira pessoa o retorno a sua cidade natal e o primeiro ano de sua estada. Tendo deixado a família ainda jovem, ele conhecera inúmeras cidades de vários países. Mas às vésperas de seus trinta anos sente uma necessidade premente de voltar às origens, exasperado pela transitoriedade de sua vida nômade.

Desde sua chegada a *Satolep*, no dia de seu aniversário, Selbor encontra artistas, que constituirão seu grupo de amigos. Dois deles, embora desapareçam já no terceiro dia, assumem ao longo da narrativa a função de guia, inspirando pensamentos e atitudes ao fotógrafo, cujo percurso conjugará construção identitária e reflexão sobre a arte.

João Simões Lopes Neto – o célebre autor de *Contos gauchescos* e *Lendas do Sul*, obras em que inovou no tratamento do imaginário e do linguajar gaúchos³¹ – tem uma longa conversa com Selbor, na qual aborda uma das chaves de interpretação do livro de Vitor Ramil, a saber, a relação entre criação artística, resgate do universo da infância e reavaliação da relação com os pais:

Meu pai olhara para mim desde seu mundo campeiro. Nunca cheguei a lhe dizer o quão intensamente olhei para ele e seu mundo desde a minha escrivadinha. (...) A vida me deu muitas coisas, depois as tirou sem piedade. Quando parecia não haver restado nada, ali estava eu. (...) Esperava de mim uma árvore frondosa; *Satolep* me fez puro cerne. (...) Aquele palavreado pitoresco, aquela sonoridade que me pusera no mundo me recebia adulto, pobre e envelhecido, sem, no entanto, em momento algum, questionar minha identidade (*S*, pp. 56-8)³².

Já as intervenções do Cubano, apresentado como um mestre na arte dos mosaicos, dizem respeito ao processo de individuação e ao papel que

³⁰ Selbor é o anagrama de Robles, nome de um dos estúdios fotográficos mais tradicionais de Pelotas.

³¹ Sobre a vida e a obra desse contista natural de Pelotas, ver Chiapinni, *No entretanto dos tempos: literatura e história em João Simões Lopes Neto*; e Arendt (org.), *Histórias de um Bruxo Velho: ensaios sobre Simões Lopes Neto*.

³² As citações do romance serão indicadas pela letra S, seguida do número da página.

nele desempenham o ambiente e o Outro. Por exemplo, em seu comentário sobre a paisagem natural, no qual ecoa a fala de João Simões a respeito da importância do que é essencial (“Se tivéssemos viajado puramente através da luz e do rigor da paisagem, estaríamos agora penetrando em seu detalhe. Desembarcamos na estação das coisas essenciais” – S, p. 87), ou quando analisa a paisagem urbana, apreciando o calçamento das ruas (“Os mesmos cubos, nunca um igual ao outro. O que os diferencia minimamente entre si é o que os dignifica. Toda *Satolep* é digna das musas. A cidade e seus habitantes são como esses cubos que se engendram mutuamente” (S, pp. 28-9), ou ainda quando fala sobre os mosaicos:

Se fazer mosaicos me ensinou a ver as imagens antes de elas tomarem forma, ensinou-me também que, mesmo seguindo um plano original, elas invariavelmente mudam durante sua lenta execução (...). Um mosaico se faz enquanto é feito. Cada finalização é um começo, cada começo é um recomeço. É preciso ser paciente. Com a vida não é diferente. (...) Faça-se e deixe-se fazer (S, pp. 76-7).

Além desses dois mentores, Selbor rodeia-se do Compositor (que representa um desdobramento evidente da faceta musical de Vitor Ramil), da atriz nomeada Madrinha (única presença feminina no grupo), e de personagens que, como João Simões, remetem a figuras reais da história de Pelotas (Francisco Santos, cinegrafista e também sócio na construção do *Theatro Guarany*, e os poetas Lobo da Costa e Menezes Paredes). Graças ao convívio entre eles e o protagonista são desenvolvidas no romance reflexões sobre a criação artística, cujo exemplo mais emblemático é certamente a “noitada das milongas” (S, pp. 82-9), episódio que apresenta vários pontos de contato com “A estética do frio: conferência de Genebra”, quanto à origem, ao imaginário e às características dessa composição musical³³.

Ao estabelecer-se profissionalmente em *Satolep*, o primeiro trabalho para que Selbor é contratado consiste em fotografar uma família, no dia em que o filho adolescente parte para iniciar o que seu pai designa como a “empreitada” de “deixar a casa dos pais, tornar-se adulto” (S, p. 124). Intrigado pelo extremo desconsolo ocasionado por essa partida, Selbor interessa-se pelo Rapaz a ponto de acompanhá-lo até a estação ferroviária. Lá, ocorrem dois

³³ Ramil, *op. cit.*, pp. 21-4. É nessa “noitada das milongas” que os personagens de *Pequod* fazem irrupção em *Satolep*, no episódio da casa de tango (*Pequod*, pp. 29-31; *Satolep*, p. 88).

fatos enigmáticos que determinam a seqüência dos acontecimentos. Ao subir no trem, o Rapaz profere as mesmas palavras que Selbor ainda garoto ouvia de seu irmão mais velho: “Aprenda a ver”. Atordoado por tal coincidência, o fotógrafo retorna ao banco onde ambos haviam sentado e lá descobre uma pasta, que julga pertencer ao Rapaz. Ao tentar devolvê-la, Selbor não mais a encontra e é obrigado a saltar do trem em movimento, espalhando os papéis da pasta. Quando os recolhe, percebe que seu nome consta no primeiro de uma série de textos. Ele decide lê-lo logo depois de revelar a fotografia tirada na véspera. Para sua surpresa, no texto o Menino daquela família descreve com precisão essa imagem e transcreve a visão de Satolep em ruínas, anunciada pelo Rapaz, que ele denomina seu “irmão visionário”. A partir de então, Selbor passa a fotografar a cidade e seus habitantes, certo de que algumas das imagens que registrará corresponderão precisamente ao restante dos textos, o que se verifica na prática.

Assim sendo, em *Satolep* vinte e oito fotografias em preto e branco, acompanhadas cada uma por um texto são intercaladas ao relato de Selbor. Ambientadas no início do século XX, elas mostram fachadas de prédios ou cenas de rua em Satolep. A reprodução de uma parte ampliada de certas imagens, em tons evanescentes de cinza, utilizada para preencher páginas ímpares entre um fragmento da narrativa e um conjunto de fotografia e texto contribui para acentuar a presença, neste caso praticamente subliminar, do imaginário veiculado pelas imagens. A última fotografia põe novamente em cena o Menino, e o texto respectivo revela que ele está prestes a deixar a casa paterna para morar com a tia, esposa de um diplomata, deixando pressupor um destino que o levará a conhecer diversos países, assemelhando-se nesse aspecto a Selbor.

O fato de a primeira e a última fotografia exibirem o mesmo personagem reflete o caráter circular da narrativa, que se manifesta de diferentes modos, seja na diegese, seja nos recursos literários empregados. Já nas primeiras páginas o próprio narrador enfatiza que seu retorno à cidade natal representaria um círculo ou uma espiral, visto que sua origem passara a ser também seu destino (S, pp. 16-7)³⁴. Além disso, o grupo de artistas designa

³⁴ *Satolep* comporta perfeitamente uma análise pelo viés do percurso iniciático. Por um lado, são identificáveis elementos característicos como a mudança de nome, o isolamento durante três dias, a presença de guias, os enigmas que devem ser decifrados pelo neófito sem a ajuda de outrem, a deambulação no labirinto representado pelo traçado rigoroso da cidade. Por outro lado, a narrativa é permeada de imagens e vocabulário suscetíveis de veicular a simbologia da tradição hermético-alquímica, como

como o “Grande Círculo” os pares de fotografia e texto que rodeariam outras fotografias na exposição que Selbor pretende organizar. Outro elemento que reforça a circularidade são imagens ou frases recorrentes. Dentre elas, a expressão “dar longas voltas” é duplamente expressiva pois não só funciona como um refrão que estabelece conexões entre diferentes episódios como também indica um dos processos fundamentais da problemática identitária, a resignificação, ou seja, a capacidade de olhar o mundo a partir de um novo ponto de vista³⁵.

Ora, *Satolep* é o relato da formação de um exegeta. Selbor, que já menino fora incitado por seu irmão a “aprender a ver”, torna-se precisamente fotógrafo. De retorno à cidade natal, lança-se à procura do instante exato para registrar a imagem que será descrita no próximo texto da pasta, o qual a seguir interpretará em busca de correspondências. O romance coloca assim no primeiro plano a problematização da relação entre o referente e a imagem reconstruída pela linguagem. Outros personagens, como o cinegrafista e o Rapaz visionário, também se encontram envolvidos nesse processo de leitura da realidade, perfeitamente sintetizado na fala do Cubano: “Ninguém não vê. Aprender a ver é ver, ver é aprender a ver” (S, p. 190).

Tendo em conta as diferentes chaves de interpretação possíveis, o leitor é igualmente incitado a questionar e a reformular o que até então lhe parecia ser ponto pacífico. Bastante complexo pelo entrelaçamento de linhas diegéticas e de passagens repletas de interrogações e reflexões do narrador, *Satolep* cria ambigüidades e dúvidas que não esclarece, incitando deste modo à releitura³⁶. Outras vezes, indícios essenciais à resolução desse quebra-cabeça narrativo levam o leitor a rever suas hipóteses e a reformulá-las. Lembremos a título de exemplo que, a despeito de Selbor assinalar freqüentemente seus ouvintes através do vocativo “senhores”, eles são identificados com exatidão

as forças de dissolução e de coagulação e a manipulação do tempo, ingredientes da transformação do fotógrafo, que, como um alquimista experimentado, cria um outro mundo em seu laboratório.

³⁵ Cf. “Às vezes o lugar onde queremos chegar fica exatamente onde estamos, mas precisamos dar uma longa volta para encontrá-lo” (*Satolep*, p. 50), “As palavras também dão longas voltas” (*Satolep*, p. 58), “Eu tinha dado uma volta em mim mesmo” (*Satolep*, p. 161) e ainda pp. 64, 138, 140, 159, 194. Vale a pena sublinhar que o funcionamento da repetição textual assemelha-se ao da construção identitária na medida em que, como afirma Gilles Deleuze, a repetição é repetição da diferença e não mera reiteração do idêntico (Deleuze, *Différence et répétition*, p. 384).

³⁶ Uma dificuldade suplementar proposta ao leitor é criada pelo descompasso entre o lugar em que vários dos pares de fotografia e texto aparecem no livro e o trecho da narrativa em que são evocados.

somente nas últimas páginas do romance³⁷. Trata-se de uma junta médica incumbida de avaliar a sanidade do fotógrafo, que, em busca do momento propício às fotografias relativas aos dois últimos textos, fecha seu estúdio e passa a viver dia e noite nas ruas da cidade, adotando o aspecto e o comportamento característicos dos “loucos de rua”:

Ao me recolherem das ruas, os senhores me imaginavam deteriorado por devaneios interiores? Pois eu estava íntegro, como agora, destituído de sombras à luz do dia, tal qual os ladrilhos recém-colocados na calçada do Clube Caixeiral, onde me encontraram. Reconheço que meu aspecto não demonstra isso. (...) Sei que meu histórico não me favorece e que a lucidez que me permite fazer essa constatação deve lhes parecer apenas uma artimanha. Os senhores hão de querer provas da integridade que reivindico. Acho justo (S, p. 16).

Portanto, uma das possibilidades de leitura seria considerar o narrador como um desajustado e seu relato como delirante, já que ele próprio teria datilografado os textos depois de ter revelado as fotografias a que se referem³⁸. Adotar tal perspectiva implica que o leitor aceite embarcar em uma viagem por um universo desestabilizador, no qual é desnecessário procurar a lógica dos fatos narrados e sua ligação com uma suposta realidade.

Outra possibilidade é aceitar que o Rapaz seria um vidente capaz de prever eventos futuros e descrever fatos passados – hipótese reiterada pela frase de Santo Agostinho colocada em epígrafe: “Dispersei-me no tempo cuja ordem ignoro” – e que Selbor também teria dons mediúnicos, pois ouviria as vozes de seus pais, de João Simões Lopes Neto e do Cubano. Essa abordagem pelo ângulo da espiritualidade constituiria uma chave de leitura para as freqüentes discussões em torno da “alma”.

³⁷ Trechos inéditos de *Satolep*, publicados com uma entrevista do autor na revista *Quadrant* de 2004, demonstram que no projeto literário inicial a presença do narratário era muito mais marcada, pois cada bloco do romance começava por “Senhores”. Cf. Wrege Rassier, *op. cit.*, pp. 229-37.

³⁸ *Satolep* questiona a fronteira entre ser artista e ser marginal à sociedade. Além de a narrativa corresponder ao relato através do qual Selbor quer provar sua sanidade, a trajetória do poeta Lobo da Costa, ficcionalizada no romance, é emblemática do pária que sucumbe tragicamente, enquanto que a de João Simões Lopes Neto, cujo reconhecimento foi póstumo, enfatiza a discrepância entre seu talento literário e seu fracasso nos negócios. Aliás, o próprio Selbor assinala em conversa com o Cubano sua condição: “[...] Sou um fotógrafo, não um artista. E antes ainda de dizer-me fotógrafo, devo dizer-me um inadaptado” (*Satolep*, p. 93). Cabe salientar que em outro romance brasileiro contemporâneo – que trata da problemática identitária através do relato de uma viagem e problematiza a relação entre a imagem e o texto – o fotógrafo é batizado de “desajustado”, cf. Carvalho, *Mongólia*, p. 61.

Mas poderíamos igualmente levar em conta a coincidência hábil e sutilmente tecida ao longo da narrativa entre Selbor, o Menino e o Rapaz, considerando-os como a representação de três etapas na vida do mesmo indivíduo. Tal escolha, que privilegia o tratamento da problemática identitária, pressupõe que o leitor subscreva a um pacto de leitura que inclui um certo descolamento do real – possibilidade de interpretação reforçada pela constatação, graças a informações presentes em “A estética do frio: conferência de Genebra”, que um dos personagens de *Satolep* remete ao escritor Alejo Carpentier, mestre no realismo mágico. Com efeito, em seu texto teórico Vitor Ramil o identifica como autor da frase “O frio geometriza as coisas”, atribuída no romance ao “Cubano” (S, p. 20)³⁹.

Seja qual for a interpretação adotada, as fotografias de Selbor e a investigação feita a partir do enigma (supostamente) proposto pelos textos salvariam a cidade de acabar em ruínas, como fora prenunciado pelo Rapaz. Se nos três casos o protagonista documentaria e preservaria a paisagem urbana através das imagens que registra, no segundo e terceiro caso ele iria além, já que (re)veria e (re)construiria os sentimentos que nutria em relação a seus pais e ao universo de sua infância.

Nesse resgate da herança familiar, um dos aspectos basilares é a (im)possibilidade de coadunar o mundo da família – reduto legitimador da identidade de um “Nós” – e a realidade exterior, domínio dos “Outros”, como explicita o narrador:

[o] 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 – ela com sua presença quase imaterial, ele com suas inesgotáveis preleções –, abstrações que se anunciavam imperecíveis em oposição à realidade lá fora, concreta, objetiva, fadada à ruína, abstrações que se confundiam com a família como um todo e com cada um de nós (S, p. 15).

Assinalados ao longo do romance pela reincidência das expressões “caminhos de nuvem” e “caminhos de pedra”, esses dois mundos são paulatinamente aproximados. Nessa perspectiva, é significativo que, quando Selbor

³⁹ Ramil, *op. cit.*, 2004, p. 19. Alejo Carpentier (como João Simões Lopes Neto) é um dos oito escritores de cujas obras Vitor Ramil assinala haver utilizado trechos, conforme uma discreta nota inserida logo acima da ficha catalográfica de *Satolep*. Convém destacar que é através do Cubano que a influência da cultura africana é abordada no romance.

revela a primeira fotografia que faz em Satolep, a imagem da família e sua casa remetam a sua própria história, embora ele a vislumbre doravante a partir de outro ponto de vista:

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. Com as mãos trêmulas, pendurei a fotografia para secar. Imerso na obscuridade que a emoldurava, eu estava agora do outro lado da janela de nossa casa, via Satolep passar trazendo os passantes e por eles sendo levada. “Não são diferentes de nós”, dissera meu irmão. Eu estava agora na Satolep que passava. Estava entre os passantes. Era igual a eles? (S, p. 108).

À medida que mergulha em si mesmo, notadamente no episódio da inundação, em que permanece isolado em uma casa sobre pilotis em pleno pampa, Selbor consegue ultrapassar a rejeição até então sistemática que impunha à visão paterna:

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. Sempre acreditei que aprenderia a ver quando fosse capaz de ver as coisas como ele. Mas agora, ao pôr em xeque o pensamento, deparo-me com uma realidade expressa no vazio dessa inundação e descubro-me mais próximo da visão de meu pai do que da dele (S, p. 191).

Aos poucos, o protagonista compreende “os argumentos da vida lá fora” e pode, por conseguinte, “relativizar sua hostilidade” (S, pp. 178, 237). Assim, a exposição que pretende organizar adquire um significado claro enquanto instrumento na formação de exegetas. Na verdade, Selbor explica que o material do “Grande Círculo” seria provavelmente “uma espécie de diário de viagem, de relato indireto” (S, p. 214) de seu retorno a Satolep, o que por si só já esclarece parcialmente o título da exposição, uma das frases do Cubano: “Nascer leva tempo” (S, p. 222). Esse título adquire maior repercussão ao ser desvelado o simbolismo da concepção da estrutura: as fotografias do “Grande Círculo”, de caráter documental, mostrariam a faceta real, pública – e portanto compartilhada – da cidade, ao passo que seus respectivos textos, transcendendo a representação pictórica, preparariam o observador ao que

de pessoal, íntimo e transcendental transpareceria das fotografias colocadas no centro da exposição. Selbor esclarece que atravessar a “fronteira” do “Grande Círculo” significaria aceder aos dois tipos de percepção, e conclui: “Havia nisso uma analogia, para mim, inescapável: sair de casa, finalmente, e estar pronto para voltar. O nome da exposição nunca me parecera mais apropriado” (S, p. 247).

Assim, durante um ano, o protagonista percorre e redescobre as ruas da cidade ao mesmo tempo em que revisita e escruta, numa viagem ao interior de si mesmo, os meandros mais recônditos de sua “alma”. Escapando à armadilha da alienação, sempre à espreita dos que se aventuram no entre-dois identitário⁴⁰, Selbor consegue chegar a uma síntese produtiva entre sua visão de mundo e o ponto de vista do Outro, ao final de um percurso que articula criação artística, resgate e reavaliação do universo da infância. Porém, como lhe lembra João Simões Lopes Neto, a construção identitária é um processo em constante renovação e negociação:

Almas querem estar em curso, indo de um lugar a outro, fazendo conexões entre as coisas. As almas dão longas voltas. (...) O princípio é a alma, o emergir de tudo. E no fim ela também está. Mas se pudesses fotografá-la verias que é no movimento entre essas duas posições que fica a sua casa. Sem poder evitar um trocadilho: as almas estão no entrementes (...) Pedra e nuvem, nuvem e pedra (S, pp. 194-5).

De *Pequod* a *Satolep*, diário de viagem

A publicação do segundo romance de Vitor Ramil fornece material para a interrogação sobre quais seriam as constantes literárias no universo ficcional do autor e, mais especificamente, sobre a permanência (ou não) da concepção artística correspondente à “Estética do frio”.

Tanto *Pequod* quanto *Satolep* são narrativas na primeira pessoa, que apresentam marcas de circularidade em sua estrutura e jogam com a opacidade dos títulos e dos nomes de certos personagens. A linguagem é trabalhada com rigor, apresentando um viés poético pronunciado e instalando um jogo de rimas internas baseadas em um sistema de repetições. O entrelaçamento de diferentes fios diegéticos contribui para desestabilizar o leitor, instigando-o a aprimorar suas qualidades de exegeta. Tal característica, assim como as rimas internas, é mais desenvolvida em *Satolep*, texto bem mais longo e mais

⁴⁰ Cf. Bernd, “Enraizamento e errância: duas faces da questão identitária”, p. 42.

complexo do que *Pequod*, do qual se distingue tanto pelas referências do narrador ao próprio relato quanto pelo dialogismo assegurado pelas diversas vozes que emergem dos textos da pasta encontrada pelo protagonista.

Nos dois romances, os episódios põem em cena sobretudo personagens masculinos e acontecem preponderantemente na localidade pampiana de Satolep, cujo clima invernal contribui à atmosfera dos textos. Em *Pequod*, têm-se majoritariamente ambientes fechados, e quase todos os personagens pertencem à mesma família. Em *Satolep*, o protagonista é Selbor, um adulto que transita pelo interior das casas e principalmente pelas ruas da cidade. Ambos efetuam um percurso em que aprendem a interpretar aquilo que lhes intriga e cujo sentido lhes escapa. O garoto de *Pequod* investiga sozinho o enigma que é a teia de linguagem de Ahab, mas a maioria das respostas lhe é fornecida pelo Dr. Fiss. No caso de Selbor, ao contrário, esse processo dá-se através de seu “jogo” com o Rapaz e do auxílio indireto do grupo de amigos que o rodeia, sendo a compreensão dos misteriosos textos da pasta conquistada solitariamente. Seu próprio projeto artístico, que faz dialogar fotografias e textos, evidencia a relação que gradativamente consegue estabelecer entre interior e exterior, seja na perspectiva psicológica ou meramente espacial. Em *Pequod* e em *Satolep* os narradores escapam ao fim a que se destinam personagens incapazes de conciliar seus respectivos universos artísticos à vida prática e real (Manuel e Ahab, em *Pequod*; João Simões Lopes Neto e Lobo da Costa, em *Satolep*).

O diálogo intertextual está presente nas duas narrativas, tanto através da apropriação subversiva de “palavras de outros livros”, quanto do envio claro a obras determinadas. Se o primeiro romance de Ramil revela-se estreitamente ligado a *Moby-Dick*, *Satolep* remete a *Pequod* através da retomada da cena da casa de tango, além de incorporar trechos de livros de João Simões Lopes Neto.

Nos dois romances Vitor Ramil interessa-se pela memória do patrimônio cultural, resgatando em *Pequod* a figura de seu próprio avô, artesão talentoso, e, em *Satolep*, elementos da cidade de Pelotas: o célebre escritor de *Contos Gauchescos* e *Lendas do Sul*, mas também artistas relativamente esquecidos, como Lobo da Costa, Menezes Paredes e Francisco Santos, além da arquitetura das fachadas dos casarões neoclássicos.

Do que foi visto, fica claro que Vitor Ramil segue fiel aos princípios de sua “Estética do frio”, buscando uma linguagem que opere de modo produtivo

a síntese de elementos das culturas pampiana, brasileira e universal. Essa “unidade na diversidade” é alcançada em sua obra graças à “leitura fria” pela qual seu olhar transforma o mundo – interno e externo, o imaginário e a realidade – em matéria-prima ficcional⁴¹. Partindo das interrogações “quem somos?” e “como nos expressamos mais completa e verdadeiramente?”, Ramil cria uma obra em que ecoa a citação de Jorge Luis Borges: “A arte deve ser como um espelho que nos revela a própria face”⁴². Trilhando este caminho, ele ocupa seu lugar não mais “à margem de um centro, mas no centro de uma outra história”⁴³. No cerne de sua “Estética do frio”, que define como um processo em constante andamento e “uma viagem cujo objetivo é a própria viagem”⁴⁴, encontra-se a íntima ligação entre construção identitária e reflexão sobre a arte.

Referências bibliográficas

- AGOSTINI, Agostinho Luís. *O pampa na cidade: o imaginário social da música popular gaúcha*. Dissertação (Mestrado em Letras e Cultura Regional) – Universidade de Caxias do Sul, 2005.
- AJZENBERG, Bernardo. “Uma aventura nas águas de Melville”. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 14/06/1996.
- ARENDDT, João Cláudio (org.). *Histórias de um Bruxo Velho: ensaios sobre Simões Lopes Neto*. Caxias do Sul: EDUCS, 2004.
- BELLIS, Peter. *No mysteries out of ourselves: identity and textual form on the novels of Herman Melville*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.
- BERND, Zilá. “Enraizamento e errância: duas faces da questão identitária”, em SCARPELLI, Marli Fantini e DUARTE, Eduardo de Assis (org.). *Poéticas da diversidade*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2002, pp. 36-46.
- BEZANSON, Walter. “Moby-Dick: document, drama, dream”, em BRYANT, John (org.). *A companion to Melville’s studies*. New York, Westerpot, London: Greenwood Press, 1986, pp. 169-209.
- BRYANT, John. “Moby-Dick as revolution”, em LEVINE, Robert (org.). *The Cambridge companion to Herman Melville*. Cambridge: Cambridge Uni-

⁴¹ Esse ato criador inaugura e conclui a primeira versão de seu texto teórico, cf. Ramil, *op. cit.*, pp. 262 e 270.

⁴² Ramil, *op. cit.*, p. 14.

⁴³ Id., p. 28.

⁴⁴ Id., p. 19.

- versty Press, 1998. pp. 65-89.
- CADY, Edwin. "As through a glass darkly: the Bible in the nineteenth-century American novel", em GUN, Gilles (org.). *The bible and American arts and letters*, Philadelphia: Fortress Press, 1983. pp. 33-55.
- CARVALHO, Bernardo. *Mongólia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CHIAPINNI, Lígia. *No entretanto dos tempos: literatura e história em João Simões Lopes Neto*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- CORRÊA, Gilnei Oleiro. "A viagem fria de *Pequod*". *Quatro por Quatro*. Pelotas, 2005, pp. 99-124.
- COURTOIS, Jean-Patrice. "Syntaxe de l'impossible". *Europe*, n.º. 744, abr. 1991, pp. 69-80.
- DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.
- DIMOCK, Wai-Chee. *Empire for liberty: Melville and the poetics of individualism*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1989.
- DRYDEN, Edgar. "Ishmael as a teller: self-conscious form in *Moby-Dick*", em _____. (org.). *Melville's thematics of form – the great art of telling the truth*. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1968. pp. 81-113.
- FRANCHOT, Jenny. "Melville's travelling God", em LEVINE, Robert (org.). *The Cambridge companion to Herman Melville*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. pp. 157-85.
- HAMILTON, William. "Reading *Moby-Dick*", em _____. *Reading Moby-Dick and other essays*. New York: Peter Lang, 1989. pp. 01-77.
- MELVILLE, Herman. *Moby-Dick*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- RAMIL, Vitor. "A estética do frio", em FISCHER, Luís Augusto (org.). *Nós, os gaúchos*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1992. pp. 262-70.
- _____. "A estética do frio: conferência de Genebra". Porto Alegre: Satolep, 2004.
- _____. "Moby-Dick: eu olho, tu olhas, ele olha; nós olhamos, vós olhais, eles olham – Um ensaio sobre *Moby-Dick* e *Pequod*", em _____. *Pequod*. Porto Alegre: L&PM, 1999, pp. 113-24.
- _____. *Pequod*. Porto Alegre: Artes & Ofícios, 1995.
- _____. *Pequod*. Porto Alegre: L&PM, 1999.
- _____. *Péquod*. Trad. de Luciana Wrege Rassier e Jean-José Mesguen. Paris: L'Harmattan, 2003.
- _____. *Satolep*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- SACH, Viola. *La contre-Bible de Melville: Moby-Dick déchiffré*. Paris: Mouton, 1975.

- _____. “Le langage de la nature et la désarticulation de l’identité américaine”, *Europe*, n°. 744, abr. 1991, pp. 21-31.
- SHERRIL, Rowland. “Melville and religion”, em BRYANT, John (org.). *A companion to Melville’s studies*. New York, Westport, London: Greenwood Press, 1986. pp. 481-513.
- STOUT, Janis. “Melville’s use of the book of Job”, *Nineteenth-Century Fiction*, n°. 25, jun. 1970, pp. 69-83.
- VINCENT, Howard. “Ishmael, écrivain et critique d’art”, *L’Arc*. Paris, 1970, pp. 43-50.
- WREGE RASSIER, Luciana. “A problemática identitária na ‘Estética do Frio’ de Vitor Ramil”. *Antares*, n°. 1. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura Regional da Universidade de Caxias do Sul, jan.-jun. 2008. Disponível em: <<http://www.ucs.br/posgraduacao/strictosensu/letras/revista>>. (em tratamento).
- _____. “O universo passa na minha rua”. Entrevista com Vitor Ramil, seguida de trechos inéditos de *Satolep*. *Quadrant*, n°. 21. Montpellier, 2004, pp. 209-13 e 229-37.
- WRIGHT, Nathalia. “Moby-Dick: Jonah’s or Job’s Whale?”. *American Literature*, n°. 37, maio 1965, pp. 190-5.

Discografia

- RAMIL, Vitor. *Longes*. Satolep Music, 2004.
- _____. *Ramilonga: a estética do frio*. Satolep Music, 1997.
- _____. *Satolep Sambatown*. MP, B Discos, 2007.
- _____. *Tambong*. Satolep Music, 2000.

Recebido em agosto de 2008.

Aprovado para publicação em outubro de 2008.

