

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

**ESTÉTICA DO FRIO,
UMA ONTOLOGIA VISUAL:
ENSAIO-VIAGEM SOBRE O
SER GAÚCHO**



[dissertação de mestrado]

Guilherme Reolon de Oliveira

Orientador: Prof. Dr. José Augusto Avancini

PORTO ALEGRE – RS

2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

**ESTÉTICA DO FRIO, UMA ONTOLOGIA VISUAL:
ENSAIO-VIAGEM SOBRE O SER GAÚCHO**

Guilherme Reolon de Oliveira

Orientador: Prof. Dr. José Augusto Avancini

Dissertação de mestrado em História, Teoria e Crítica de Arte, apresentada como pré-requisito para o título de Mestre em Artes Visuais, pelo PPGAV/Instituto de Artes, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

PORTO ALEGRE – RS

2019

RESUMO

Gaúchos são identificados como um povo com singularidades e diferenças marcantes: sul-rio-grandenses são, antes, *gauchos* e, depois, brasileiros. O solo e o clima contribuem para esta construção identitária (COSTANTIN, 2004; REOLON, 2008). Neste sentido, o músico e escritor Vitor Ramil destaca da importância de uma “estética do frio”, que caracterizaria este espaço e sua cultura. O frio, definidor do gaúcho (como sinônimo de sul-rio-grandense), produziria, segundo o autor, uma metáfora definidora, principalmente porque toca a todos os habitantes do Rio Grande do Sul, em sua heterogeneidade, um povo de pampa e serra, de indígenas nativos e imigrantes, rural e urbano, de neve e minuano. Este trabalho tem como objetivo principal analisar a “estética do frio”, tal como esboçada teoricamente por Ramil, e a materialização desta noção em seu trabalho artístico – literário e musical. Tal macro análise servirá para, como objetivo específico, investigar a identidade gaúcha, através das características da Estética do Frio apontadas por Ramil e dos artistas e/ou movimentos artísticos que a influenciaram, bem como através de artistas gaúchos ou que retrataram o gaúcho ou o gauchismo. Tal análise investigará também se a Estética do Frio se aplica a outros artistas e/ou outras manifestações artísticas, e acontecerá a partir dos conceitos de estilo, identidade, fantasia e identificação – ancorados na teoria psicanalítica (Freud-Lacan) – por meio de uma conjugação dos métodos genealógico e etnográfico, associados ao ensaio-como-forma.

PALAVRAS-CHAVE

Estética do Frio, Vitor Ramil, visualidades, gaúcho, sul-rio-grandense, identidade, estilo

ABSTRACT

Gauchos are identified as a people with remarkable singularities and differences: south-rio-grandenses are, before, *gauchos* and, later, Brazilians. Soil and climate contribute to this identity construction (COSTANTIN, 2004; REOLON, 2008). In this sense, the musician and writer Vitor Ramil highlights the importance of an "aesthetic of the cold", which would characterize this space and its culture. According to the author, the cold, defining the gaucho (as a significant of sul-rio-grandense), would produce a definitive metaphor, mainly because it touches all inhabitants of Rio Grande do Sul, in its heterogeneity, a pampas and mountain people, native and immigrant indigenous people, rural and urban, of snow and minuano. This work has as main objective to analyze the "aesthetics of the cold", as outlined theoretically by Ramil, and the materialization of this notion in his artistic - literary and musical work. Such a macro-analysis will serve as a specific objective to investigate the Gaucho identity, through the characteristics of the Cold Aesthetics pointed out by Ramil and the artists and / or artistic movements that influenced it, as well as through Gaucho artists or who portrayed the gaucho or the gauchismo. This analysis will also investigate whether the Cold Aesthetics apply to other artists and / or other artistic manifestations, and will proceed from the concepts of style, identity, fantasy and identification - anchored in psychoanalytic theory (Freud-Lacan) - by means of a conjugation of genealogical and ethnographic methods, associated with essay-as-form.

KEY-WORDS

Aesthetics of Cold, Vitor Ramil, visuals, gaucho, sul-rio-grandense, identity, style

Para os meus pais, cujo exemplo é, com Sentido e Presença, Arte.

Parte da filosofia que considera o ser em si mesmo, na sua essência, independentemente do modo em que se manifesta.

substantivo feminino

Beleza; aparência harmoniosa em suas formas. Plástica; o aspecto físico de alguém.

[Filosofia] Ramo da filosofia que se dedica ao estudo do belo, da beleza sensível e de suas implicações na criação artística.

adjetivo

Referente à vista ou à visão: afecção visual. Memória visual, a que guarda a lembrança daquilo que se viu. Raio visual, linha reta que vai do objeto ao olho do observador.

substantivo masculino *Cuja temperatura é baixa; que expressa ou parece possuir uma temperatura mais baixa do que a corporal. Estação em que a temperatura é mais baixa; o inverno*

adjetivo *Que expressa ou está com a temperatura baixa*

[Informal] *Que foi alvo de fraude ou não possui valor legal.*

[Figurado] *Insensível; que não demonstra ou não possui sentimentos. Reservado; que é contido, sisudo, circunspecto. Frígido; desprovido de desejo sexual.*

**ESTÉTICA DO FRIO, UMA ONTOLOGIA VISUAL:
ENSAIO-VIAGEM SOBRE O SER GAÚCHO**

substantivo masculino

Experimentação prévia destinada a verificar se algo serve ou não para determinado fim. Exame, prova, análise, experiência, verificação. Tentativa. Trabalho preliminar por que passa a montagem de um espetáculo teatral, musical etc., bem como o treinamento dos intérpretes, em sucessivas representações experimentais, antes da estreia.

verbo predicativo *Possuir identidade, particularidade ou capacidade inerente. Colocar-se numa condição ou circunstância determinada*

verbo intransitivo *Pertencer ao conjunto dos entes concretos ou das instituições ideais e abstratas que fazem parte do universo. Existir; fazer parte de uma existência real*

verbo predicativo e intransitivo *Possuir ou preencher um lugar. Demonstrar-se como situação. Existir. Ser com. Dizer respeito a.*

substantivo masculino *Pessoa; sujeito da espécie humana. Criatura; o que é real; ente que vive realmente ou de modo imaginário. A sensação ou percepção de si próprio. A ação de ser; a existência.*

substantivo feminino

Ação de se deslocar de um lugar para outro, geralmente, percorrendo uma longa distância; jornada. Espaço que é percorrido ou que se pretende percorrer; percurso. Deslocamento em que uma pessoa fica durante um tempo no local de destino para trabalho ou turismo.

adjetivo, substantivo masculino

[Brasil] Diz-se de, ou habitante da zona rural do Rio Grande do Sul e, p. ext., de todo o estado. (Igual designação recebem também os rurícolas da Argentina e do Uruguai que vivem nos pampas e se dedicam à criação de gado.)

[...] mediante o que se tornou pode-se recordar com saudades daquilo que foi.

(CALVINO, 1990, p.30)

Sim, o império está doente e, o que é pior, procura habituar-se às suas doenças. O propósito de minhas explorações é o seguinte: perscrutando os vestígios de felicidade que ainda se entreveem, posso medir o grau de penúria. Para descobrir quanta escuridão existe em torno, é preciso concentrar o olhar nas luzes fracas e distantes.

(CALVINO, 1990, p.57).

SUMÁRIO

[desejo de viajar, um roteiro de viagem]

1 INTRODUÇÃO.....	10
-------------------	----

[mapas e instrumentos de localização: conceitos]

2 “SER O QUE SE É”, OU A SINGULARIDADE ACONTECE NO ESTILO.....	24
--	----

[roteiros indicados por amigos, caminhos já percorridos]

3 “EU INDO AO PAMPA, O PAMPA INDO EM MIM”	39
3.1 O GAÚCHO, O GAUCHISMO: TRADICIONALISMO, CONTRA- TRADICIONALISMO.....	39
3.2 O ORIGINÁRIO E A PAISAGEM VISUAL DA ESTÉTICA DO FRIO.....	49

[a viagem]

4 O MINUANO E A NEVE, O PAMPA E A SERRA, A UMIDADE: A ESTÉTICA DO FRIO E SUAS SETE CIDADES.....	62
--	----

[a chegada ?]

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	111
-----------------------------	-----

[malas e utensílios utilizados]

REFERÊNCIAS.....	116
------------------	-----

[guia de bolso]

GLOSSÁRIO.....	126
----------------	-----

[desejo de viajar, um roteiro de viagem]



Guilherme Reolon de Oliveira
Em agosto de 2018
(Série Plátanos)
Fotografia (color)
2018
Coleção Particular

1 INTRODUÇÃO

Gaúchos, inevitavelmente, são identificados como um povo com singularidades e diferenças marcantes: sul-rio-grandenses são, antes, *gauchos* e, depois, brasileiros. O solo e o clima contribuem para esta construção identitária (COSTANTIN, 2004; REOLON, 2008). Neste sentido, o músico e escritor Vitor Ramil destaca da importância de uma “estética do frio”, que caracterizaria este espaço (o Rio Grande do Sul e seus vizinhos da Bacia do Prata) e sua cultura: “o frio definidor do gaúcho”.

O frio, assim, produziria, segundo o autor, uma metáfora definidora, principalmente porque toca a todos os habitantes do Rio Grande do Sul, “em nossa heterogeneidade” (RAMIL, 2004, p.18), um povo de pampa e serra, de indígenas nativos e imigrantes, rural e urbano, de neve e minuano. A “estética do frio”, constituindo-se a partir de diferenças artísticas, visaria identificar esse contingente sócio cultural, posto que o Rio Grande do Sul é uma importante zona de fronteira, tem forte presença do imigrante europeu (principalmente português, italiano e alemão), ao mesmo tempo que tem um clima de estações bem definidas e um passado de guerras, inclusive antecipando-se em ser uma república, durante a vigência do regime monarquista no país. Para Ramil, “não se poderia encontrar em outra região do país, como ainda hoje não se pode, um povo mais ocupado em questionar a própria identidade que o rio-grandense” (RAMIL, 2004, p.11).

Este trabalho tem como objetivo principal analisar a “estética do frio”, tal como esboçada teoricamente por Ramil, e a materialização desta noção em seu trabalho artístico – literário e musical. Tal macro análise servirá para, como objetivo específico, investigar a identidade gaúcha, através das características da Estética do Frio apontadas por Ramil (melancolia, clareza, rigor, concisão, pureza, profundidade e leveza) e dos artistas e/ou movimentos artísticos que a influenciaram, segundo o músico-literato (Turner, Gaughin, Giotto, Kandinsky, Monet, Miró, Matisse e surrealismo), bem como através de artistas *gauchos* ou que retrataram o *gaucho* ou o *gauchismo*. Tal análise investigará também se a Estética do Frio se aplica a outros artistas e/ou outras manifestações artísticas, e acontecerá a partir dos conceitos de estilo, identidade, fantasia e identificação – ancorados na teoria psicanalítica (Freud-Lacan) – por meio de uma conjugação dos métodos genealógico e etnográfico, associados ao ensaio-como-forma.

Uma das funções da arte é a de operar como uma forma de conhecimento da realidade. Nesse sentido, seu estudo se mostra relevante e importante, tendo em vista seu significado social, ou seja, a possibilidade de propiciar o reconhecimento de nossa identidade, com vistas a uma integração continental (BERTUSSI, 1997). Tendo em vista que a literatura desempenhou importante papel na construção da identidade gaúcha, seus mitos e fundações, e entendendo esta como arte, a literatura regionalista, por exemplo, possibilita ao leitor um acesso à identidade de uma regionalidade. Segundo Pereira (1973), o que define a literatura regionalista é seu enfoque no universo e tipo regional, enformados (forma) a partir de uma linguagem particularizada. A literatura gauchesca recorta, de acordo com Bertussi (1997), como espaço, a região da Campanha – com o trabalhador rural ou o estancieiro – configurando-o a partir de uma linguagem que privilegia as peculiaridades da fala oralizada.

nesse campeiro, constituído a partir da apologia de sua destreza nas lidas com o gado, no domínio da natureza e na maestria e coragem nas contendas bélicas, está o germe para a configuração da imagem exageradamente positiva do gaúcho, representada pelo mito cultural, segmentado no “centauro dos pampas” e no “monarca das coxilhas”, pela segurança, pelo gosto da liberdade e pelo profundo sentimento anti-monarquista, arraigado à formação do rio-grandense. Essa mitificação do tipo regional é uma resposta cultural à acepção pejorativa da palavra “gaúcho” (BERTUSSI, 1997, p.38).

Nos primeiros documentos oficiais da formação do estado, os rio-grandenses são vistos como *gaudério*, ou seja, pessoa que não tem trabalho fixo e vive às custas dos outros: são vagabundos, nômades, que viviam em condições semibárbaras. Com a formação das estâncias, o gaúcho passa de nômade ao agregado e ao peão: trabalhadores competentes nas lidas campeiras. É o que Bertussi nomeia de “banho de regeneração” (1997, p.38). Paralelamente, nossos principais mitos, que configuram o gaúcho como “monarca das coxilhas” e “centauro dos pampas”, como ser corajoso, guerreiro e honrado, defensor da terra e de fronteiras, são “criados” pela historiografia oficial, aliada à ideologia das classes dominantes. Posteriormente, essa ideologia será fundamento do Movimento Tradicionalista Gaúcho, que propagará também o mito da democracia social, da escravidão branda, da “produção sem trabalho”. Bertussi (1997) acrescenta que responsável, em grande parte, pela estrondosa popularidade do movimento regionalista do Rio Grande do Sul é a Califórnia da Canção Nativa de Uruguaiana¹, festival de música regional, realizado desde 1972, no qual o compositor

¹ “Califórnia vem do grego e significa conjunto de coisas belas. Já, no Rio Grande do Sul, chamaram-se califórnia as incursões guerreiras que Chico Pedro fazia, na Cisplatina, a fim de resgatar os bens dos

Vitor Ramil participou, apresentando *Semeadura*, canção composta com José Fogaça, e hoje um clássico do gênero:

Nós vamos prosseguir, companheiro
 Medo não há
 No rumo certo da estrada
 Unidos vamos crescer e andar
 Nós vamos repartir, companheiro
 O campo e o mar
 O pão da vida, meu braço, meu peito
 Feito pra amar

Americana Pátria, morena
 Quero tener
 Guitarra y canto libre
 En tu amanecer
 No pampa meu pala a voar
 Esteira de vento e luar
 Vento e luar

Nós vamos semear, companheiro
 No coração
 Manhãs e frutos e sonhos
 Prum dia acabar com essa escuridão
 Nós vamos preparar, companheiro
 Sem ilusão
 Um novo tempo, em que a paz e a fartura
 Brotem das mãos

Ainda que afastados, de certa forma, do tradicionalismo patrulhado pelo MTG, os californianos não se desvinculam das ideias estereotipadas do tipo que habita no Rio Grande do Sul, associando-as ao nativismo, influência da cultura *hippie*. É particularmente contra essas ideias que Ramil, por meio de sua “estética do frio”, reage, procurando desvincular o regionalismo de seu caráter folclórico (p.16), aspecto pouco investigado pela pesquisa acadêmica até o momento. Ramil, antes de esboçar teoricamente, em ensaio (1992 & 2004), o que denomina “estética do frio” – expressão

brasileiros que, lá radicados, sofriam perseguições (1850). Mais tarde, passou a significar corrida de cavalos da qual participassem mais de dois animais, vocábulo, hoje, em desuso” (BERTUSSI, 1997, p.248).

que designaria com maior precisão a identidade gaúcha, par'além do caricatural – lançou o álbum musical *Ramilonga – a estética do frio*. No encarte deste, o músico expõe algumas expressões que definiriam o germe da ideia:

Dançar um tango [...] O gelado Minuano limpando o céu, purificando o ar, secando o caminho, definindo a paisagem [...] João Gilberto sussurrando Prenda Minha [...] Nenhuma tentativa de ser, de soar gaúcho [...] Nenhum separatismo, mas nenhum berimbau costurado a uma cordeona no centro de uma bandeira [...] Uma grande cena, um grande desenrolar temático, mas sempre a contenção, nunca o excesso [...] O arcaico e o coloquial [...] A intensidade portenha e a delicadeza da canção brasileira [...] O frio, símbolo do RS; o frio que inventa em nós uma contrapartida para cada característica definidora dos “brasileiros” [...] O frio definidor do gaúcho, que é muito mais brasileiro do que pensa.

Nessas expressões curtas, porém objetivas, Ramil traça algumas ideias que, em seu ensaio posterior, serão mais exploradas e desenvolvidas. Ao mesmo tempo destaca que uma estética do frio não pode prescindir da brasilidade (2004, p.25) e ressalta que a “busca de uma estética do frio, ao manifestar-se através de uma imagem visual, parecia reagir diretamente às imagens do carnaval tropical” (2004, p.21). Há um “grande desenrolar temático”, tal como nas obras do Barroco – movimento ou estilo ligado à identidade brasileira² –, mas sem excessos. Esse paradoxo ser e não ser brasileiro, ser brasileiro, porém Outro brasileiro é aspecto que merece investigação mais apurada, visto que pode revelar importantes aspectos de nossa identidade gaúcha:

Vejo Porto Alegre e o 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 história (RAMIL, 2004, p.28).

Uma chave de leitura, então, para a identidade gaúcha é o encontro: a confluência de três singularidades – a brasileira, a uruguaia e a argentina? Parece que acreditamos em certa diferença absoluta em relação ao Brasil para, como Outro, identificarmo-nos com ele – ele sendo exótico, nós também o somos. Segundo Ruben Oliven (1999), a afirmação de identidades regionais no Brasil pode ser encarada como uma reação a uma homogeneização cultural e como uma forma de salientar diferenças culturais.

² Conforme, por exemplo, Pierre Rivas (2000).

Para Adorno (1993), a verdadeira obra de arte é a que exhibe as feridas abertas da luta sempre vã por alcançar a unidade. A arte, autêntica, mostra vivas e nítidas as contradições do real. O seu estilo não pode ser harmônico, porque a harmonia seria mentirosa. Ramil reconhece no frio uma sugestão de unidade gaúcha, posto esta também ser múltipla e plural. O frio, ou as estações bem definidas, com o frio sempre a destacarnos em relação ao “Brasil tropical”, seria marca identitária porque diferenciadora. Identidade e diferença que produziriam um olhar, expresso por uma estética singular:

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 vira uma paisagem fria, concebera uma milonga fria. Se o frio era a minha formação, fria seria a minha leitura do mundo. Eu apreenderia 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).

Ramil (2004) se sente um pouco “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 o trabalho ao infinito. A estética do frio [...] é uma viagem cujo objetivo é a própria viagem” (p.19). Em sua *Teoria da Viagem*, o filósofo Michel Onfray destaca que

nós mesmos, eis a grande questão da viagem. Nós mesmos e nada mais. Ou pouco mais. Certamente, há muitos pretextos, ocasiões e justificativas, mas em realidade só pegamos a estrada movidos pelo desejo de partir em nossa própria busca com o propósito, muito hipotético, de nos reencontrarmos ou, quem sabe, de nos encontrarmos. [...] A viagem supõe uma experimentação em nós que tem a ver com exercícios costumeiros entre os filósofos antigos: o que posso saber de mim? O que posso aprender e descobrir a meu respeito se mudo de lugares habituais e modifico minhas referências? (ONFRAY, 2009, p. 75)

Em sentido semelhante, Ítalo Calvino (1990) destaca que “os outros lugares são espelhos em negativo. O viajante reconhece o pouco que é seu descobrindo o muito que não teve e o que não terá” (p.29). Semelhantes análises de identidade regional, outros intelectuais o fizeram, porém da identidade específica da Região de Colonização Italiana no nordeste do Rio Grande do Sul, que, na perspectiva de Ramil, também se integraria na “estética do frio”. Interessante observar que esses pesquisadores relacionaram o habitante da RCI ao solo característico desta região, o basalto – Ramil faz a correlação com o clima. Reolon (2008) destaca que “se formos pensar no tipo humano que habita essas terras, perceberemos a diferença do homem que habita o calcário, ao que se instala no basalto. O ser ‘basáltico’ é um ser embrutecido, rude,

sólido, como a terra que habita, difícil no contato” (p. 42). Costantin (2004), em semelhante interpretação, afirma que “a dureza das rochas exige um espírito de luta. [...] Se ao invés de arenito, mármore ou prata, a terra nos oferece basalto, façamos desta terra, a nosso modo e com nossas forças, arenito, mármore e prata” (p.110-111).

São críticas hermenêuticas, com linguagens e discursos próprios dos sujeitos observantes, porém tais interpretações, associadas entre si e com outras interpretações e outros saberes, teorias e conhecimentos, estabelecem objetivamente fontes importantes para o nosso autoconhecimento, enquanto identidade gaúcha. Candido (1997) destaca que

a crítica é um ato arbitrário, se deseja ser criadora, não apenas registradora. Interpretar é, em grande parte, usar a capacidade de arbítrio; sendo o texto uma pluralidade de significados virtuais, é definir o que se escolheu, entre outros. A este arbítrio o crítico junta a sua linguagem própria, as imagens que exprimem a sua visão recobrando com elas o esqueleto do conhecimento objetivamente estabelecido (CANDIDO, 1997, p.37).

Importante lembrar a relevância da continuidade dos estudos da identidade regional – aqui especificamente a gaúcha, posto que esta região, “desde que começou a existir, parece ter que reafirmar, a cada momento, sua efetiva participação na nacionalidade” (POZENATO, 2003, p.10), e que “a unidade cultural do país só será enriquecida com a soma das diversidades regionais e locais [...] É na diferença, que não significa divergência, que reside o fascínio da troca” (POZENATO, 2003, p.15). Analisar a estética do frio, como marca identificadora, através dos textos que a esboçaram como conceito e matéria, é interpretá-la como discurso, lê-la como texto:

a cultura deve ser vista não como um código linguístico, mas como um discurso, como um texto. Um texto que está se produzindo continuamente. O tipo de procedimentos que se deve adotar para interpretar a cultura é do mesmo tipo daquele que se tem para interpretar um texto. É descobrir o que está dito nas linhas e nas entrelinhas (POZENATO, 2003, p.38).

Sabe-se que a cultura – obviamente, mesmo a gaúcha – está em constante transformação e mudança, agregando aspectos de outras culturas, mas, como lembra Pozenato (2003), “enquanto essa forma permanece, com todos os variantes de maquilagem, significa que há uma identidade” (p.30). Cabe, neste sentido, olhar o que então permanece. Ramil parece ter ensaiado, esboçado um *insight* exatamente nesta direção e “muito resta para ser dito acerca da obra de Vitor Ramil, dele enquanto artista,

e sobre suas concepções – sobretudo com referência ao ensaio e ao livro que norteiam sua linguagem: a estética do frio” (RUBIRA, 2017, p.255).

Dessa forma, o nosso problema de pesquisa é construído a partir de algumas questões fundamentais, alicerçadas nos pontos antes mencionados. Buscando definir a identidade gaúcha, a partir de uma fuga dos estereótipos e do folclore – entendidos como caricaturais e construções sociais – Ramil esboça o conceito de “estética do frio”. Pode-se afirmar que o frio é marca (metafórica) identitária dos sulistas, e se identificadora, em que sentido?

O músico expressa esta “estética do frio” por meio de uma imagem, a do Pampa. Assim sendo, esta imagem não refletiria apenas mais um aspecto imaginário e, portanto, fantasioso, de nossa cultura, tais como os construídos pelo tradicionalismo gauchesco?

Se Vitor Ramil ressalta que se dedica a uma “espécie de ética da forma”, para quem o tempo – a história – não conta, poder-se-ia então afirmar que a “estética do frio” é um estilo (discursivo, artístico, cultural, social, subjetivo) sulista, mesmo sul-rio-grandense, ou apenas autoral?

Se a questão é de forma, e não conteúdo, quais paralelos poderiam ser estabelecidos com a Tropicália, “movimento” artístico-musical que procurou, por meio da forma (VELOSO, 2008), pensar a identidade brasileira, também como uma atualização do modernismo de 1922, especificamente a antropofagia oswaldiana? Lembrando que a Tropicália procurou alicerçar seus trabalhos na síntese ao arcaico e do moderno, sem antagonismos, através do sincretismo e da unidade na multiplicidade.

A partir desses questionamentos, pretende-se esclarecer, mais amplamente, como se constitui e se caracteriza a identidade gaúcha, ou seja, o que identifica e, portanto, diferencia o gaúcho. E, por conseguinte, esclarecer o que é a estética do frio: o frio apresenta uma estética própria (trata-se de uma aparência ou de uma constância, de uma forma?) ou, em outro sentido, ele possibilita uma poética singular?

A “estética do frio” se refere ao rio-grandense, aos habitantes do Pampa, da Bacia do Prata, ou ainda, ao Brasil, ou a um Outro Brasil? Quais as influências teóricas, artísticas e sócio culturais que possibilitaram a Vitor Ramil esboçar o conceito de “estética do frio”? Essas influências, especialmente as visuais, refletem um estilo, relativo à singularidade gaúcha? Ainda: a estética do frio, tal como esboçada pelo compositor e músico apresentou ou originou (quais?) outros questionamentos ou outros

produtos culturais e artísticos? Ela se aplica a outros artistas e/ou manifestações artísticas? Se sim, em que sentido?

Assim, ressalta-se que nosso objetivo geral é investigar a identidade gaúcha, a partir do aparato conceitual da “estética do frio”, esboçado por Vitor Ramil. E, como objetivos específicos, pretendemos: a) investigar os autores que possibilitaram a Vitor Ramil estabelecer o proto-conceito “estética do frio”, ou seja, quais teóricos e artistas foram lidos e citados direta ou indiretamente pelo autor; b) analisar e interpretar a “estética do frio” por meio de sua materialização na literatura (principalmente, o romance *Satolep*) e na música (em especial, o álbum *Ramilonga*) de Vitor Ramil, o que servirá para, mais especificamente, c) analisar e interpretar as características da Estética do Frio (melancolia, pureza, leveza, clareza, concisão, profundidade, rigor), associando-as aos artistas visuais (ou movimentos artísticos) que a influenciaram, segundo Vitor Ramil, a saber: Turner, Gaughin, Giotto, Kandinsky, Monet, Miró, Matisse e Surrealismo; e d) analisar obras de outros artistas (*gauchos* ou que retratam o gaúcho/gauchismo), investigando se a Estética do Frio é aplicável a estes.

Como já mencionado anteriormente, nossos métodos serão o genealógico e o etnográfico, associados ao ensaio-come-forma. O ensaio como método é forma de escrita, gênero discursivo que se nutre tanto das artes como das ciências; ensaio em dupla acepção: o desenvolvimento textual de um raciocínio, de uma análise; e a prática de um ato ou movimento para adquirir um domínio sobre ele – ambos atrelados a uma teoria de teor crítico³. Dialogam Escola de Frankfurt e pós-estruturalismo francês.

³ O método dialético, posteriormente nomeado por Max Horkheimer de Teoria Crítica (em contraposição à Teoria Tradicional), expõe as contradições de um mesmo fato, contrapõe argumento contra argumento e almeja uma síntese, ou não, – que constitui a realidade mesma do objeto analisado – entre a coisa e seu contexto, a essência e a aparência, a identidade e a diferença, o particular e o universal: “O *télos* do modo dialético de encarar a sociedade é contrário ao global. Apesar da reflexão sobre a totalidade, a dialética não procede a partir do alto, mas trata de dominar teoricamente pelo seu procedimento a relação antinômica do universal e do particular” (ADORNO, 2000a, p, 154). Para Adorno, uma teoria crítica, apesar de toda aparência de coisificação, se orienta pela ideia da sociedade como sujeito. Assim, “o fenômeno singular encerra em si toda a sociedade” (p.156). Investigar um objeto e suas vicissitudes, desse modo, é estudar o social do qual ele surge. Benjamim (2013), por sua vez, acrescenta que “todo esforço de aproximação de uma obra de arte será vão se o seu conteúdo histórico sóbrio não se tornar objeto de um conhecimento dialético”.

Aparentada com a técnica plástica da *collage* ou com a errância do *flâneur* na cidade moderna, a prosa do ensaio discorre de forma fragmentária e antissistemática, tecendo argumentações à medida que avança sem rumo fixo em sua travessia textual. Com seu andar sinuoso, o ensaio é mais afeito à formulação de perguntas do que à elaboração de respostas, articulando questões ao entrever as incertezas e lidando com metáforas e conceitos para tentar significá-las. (SIBILIA, 2002, p.21).

Flusser (2010), nesse sentido, destaca que “um ensaio é uma tentativa de incitar os outros a refletir, de levá-los a escrever complementos [...] Não se trata, com a edição de um ensaio, de comprovar algo ou de se contrapor a isso (como no caso de um experimento); ao contrário, trata-se de refletir novamente, de maneira dialógica, sobre tudo.” (p.245). O ensaio-como-forma foi formulado, conceitualmente, como método, por Theodor Adorno e Walter Benjamin (MERQUIOR, 1969). O ensaio ergue-se contra a doutrina, arraigada desde Platão, segundo a qual o mutável, o efêmero, é indigno da filosofia: “apaga-se com ele a distinção entre uma filosofia primeira e uma sempre secundária filosofia da cultura” (MERQUIOR, 1969, p.113). Nem por isso se subordina ao ideal equívoco da pura descrição. O ensaio, na perspectiva dos frankfurtianos, é descritividade crítica, caracterizando-se, assim, como reflexão filosófica: “o ensaísmo se volta a uma autorreflexão infinita, a uma sempre aberta revisão de si. Desta maneira se dá como fragmento. Mas o fragmento é aqui a garantia de maior objetividade e de maior rigor crítico. [...] Pensamento negativo e pluralismo se identificam” (p.115-116) No ensaio-como-forma, radicalização filosófica e aguçamento da crítica social não se distinguem mais. O ensaio “atinge a verdade de cada objeto nas suas fronteiras com o outro” (p.116).

O ensaio fala sempre de algo já formado ou [...] de algo que já foi, em outra ocasião; pertence à sua essência não extrair coisas novas do vazio, mas ordenar, de maneira nova, coisas que em algum momento, já foram vivas. E como se limita a reordená-las, em lugar de dar forma de algo novo partindo do informe, acha-se vinculado a essas coisas, tem que dizer sempre 'a verdade' sobre elas, e exprimir a sua essência. (LUKACS *apud* MERQUIOR, 1969, p.113).

Tal como na arte, o ensaio “deve criar as condições nas quais um objeto aparece sob uma nova luz” (BENSE, 1996, p.138). No ensaio, combinam-se “o cuidado estético da forma e a perspectiva objetificante da exposição conceitual” (TEIXEIRA, 2007, p.17). A questão do estilo, nesse sentido, se aproxima ao ensaio em Lacan, já que, além de uma questão estética, é uma resposta ética (porque individual, do sujeito que a formula, que a pratica), uma posição discursiva, à semelhança do entendimento de

Bense (1996): “o ensaio, com efeito, constitui a expressão literária imediata deste *confinium* entre poesia e prosa, entre criação e engajamento, entre estética e ética” (p.136). Como para Robert Musil: o ensaio deve assumir a forma ideal para o cientista sério no âmago do poeta imaginativo, testando e experimentando inúmeras hipóteses.

A genealogia, por sua vez, se mostra importante para o desvelamento do originário e das influências que marcaram nosso objeto de análise. O método genealógico fora formulado por Michel Foucault (1988), a partir de Nietzsche (2009). Na perspectiva deste método, o de-dentro enquanto constituinte do sujeito é apenas a dobra do de-fora, pois se é o homem que ocupa o papel de sujeito de enunciação, por outro lado, são as práticas discursivas existentes neste contexto que definem as condições de possibilidade para que o enunciado possa surgir e ser validado. O método genealógico investiga as condições que possibilitaram o surgimento e permanência de determinadas práticas discursivas.

Assim, entende a compreensão dos enunciados, ou melhor, da formação discursiva como construção histórica, valorizando as condições abertas no ambiente que produzem ou permitem a emergência desta mesma prática discursiva como dispositivo de poder.

O método genealógico tem a arqueologia como base conceitual. A arqueologia tem por propósito descrever a constituição do campo, entendendo-o como uma rede, formada na inter-relação dos diversos saberes ali presentes. E é exatamente nesta rede, pelas características que lhe são próprias, que se abre o espaço de possibilidade para a emergência do discurso.

Desse modo, a genealogia é atividade de investigação trabalhosa, que procura os indícios nos fatos desconsiderados, desvalorizados e mesmo apagados pelos procedimentos da história tradicional, na busca da confirmação de suas hipóteses. Propõe demarcar os acidentes e os acasos, sejam eles ínfimos desvios ou inversões completas que vieram a dar origem ao que hoje existe e possui valor; propõe que, na emergência do que somos como ser-no-mundo, não existe a verdade e o ser, mas a exterioridade do acidente.

A atividade genealógica requer a busca da singularidade dos acontecimentos, sobretudo naquilo que não participa – “sentimentos, o amor, a consciência, os instintos” – fazendo emergir o entendimento sobre os espaços onde desempenharam papéis distintos e/ou foram excluídos do discurso verdadeiro. O método genealógico não busca a destruição do que somos.

Não se trata de uma avaliação do passado em nome de uma nova verdade, mas de uma análise do que somos, enquanto atravessados pela vontade da verdade. Assim, a genealogia seria o estudo das formas de poder, na sua multiplicidade, nas suas diferenças, na sua especificidade, na sua reversibilidade: estudá-las, portanto, como relações de força que se entrecruzam, que remetem umas às outras, que convergem ou, ao contrário, se opõem. Ganha importância, nesse sentido, o conceito de modos de subjetivação, isto é, a maneira como o sujeito estabelece sua relação com tais regras, constituindo-se pela obrigação de colocá-las em prática. Para isto, se embasa na elaboração do trabalho ético sobre si mesmo.

Já a etnologia revela-se imprescindível diante de nosso objeto, pois tem como premissa o si-mesmo como Outro. A etnologia como método de análise e interpretação foi inicialmente pensada por Lévi-Strauss (1996) como área de conhecimento interdisciplinar, nexos de ciências sociais e individuais, humanas e físicas, pensando o homem como alteridade:

Entre o marxismo e a psicanálise, que são ciências humanas, uma com perspectiva social, outra, individual, e a geologia, ciência física – mas também mãe e nutriz da história, tanto por seu método quanto por seu objeto -, a etnografia se instala espontaneamente em seu próprio reino. [...] Ao me propor estudar o homem, liberta-me da dúvida, pois nele considera essas diferenças e essas mudanças que têm um sentido para todos os homens com exclusão daqueles, próprios a uma só civilização, que desapareceriam se optássemos por nos manter afastados. [...] garantindo à minha reflexão matéria praticamente inesgotável, fornecida pela diversidade dos costumes, dos usos e das instituições. Reconcilia meu caráter e minha vida (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 56).

Para Merleau-Ponty (1984), “também viramos etnólogos de nossa própria sociedade, se tomamos distância com relação a ela [...] Método singular: trata-se de aprender a ver o que é nosso como se fôssemos estrangeiros, e como se fosse nosso o que é estrangeiro” (p.199-200). Segundo Rinaldi (1996, p.116), o trabalho de campo antropológico, como a prática psicanalítica, possibilita um deslocamento do eu do antropólogo e de seus valores, ao promover esse encontro “faltoso” com a alteridade cultural que o remete para a sua própria alteridade. Ainda que se realize na interação entre o antropólogo e uma dada coletividade, é também, como a primeira, um exercício solitário, pois o antropólogo, por mais integrado que esteja à comunidade, mantém o seu olhar “estrangeiro”. Um pouco como destacara Eça de Queirós, citado por Vitor Ramil: “Estar longe é um grande telescópio para as virtudes da terra onde se vestiu a primeira camisa”.

Cabe salientar igualmente, o motivo pelo qual escolhemos como objeto de estudo Vitor Ramil, sua Estética do Frio, seu trabalho artístico, suas influências, especialmente em artes visuais, e também, porque não dizer (?), da busca por uma resposta à questão da identidade gaúcha. Em estudo anterior, investigamos a identidade brasileira e, para tal, analisamos a Tropicália – e sua atualização do modernismo brasileiro de 1922 –, esta por ser um movimento artístico de múltiplas facetas, que reverberam em diferentes manifestações artísticas. Nossa curiosidade se expandiu à identidade gaúcha, tendo em vista que, no Brasil, as identidades regionais se destacam, por vezes, em detrimento de uma identidade nacional. Vitor Ramil, como artista multifacetado – com trabalhos na música e na literatura, influenciado por artistas visuais – parece responder a alguns questionamentos que nos colocamos. Obviamente que a escolha de um objeto acontece por uma identificação a este, vinculada a uma questão de gosto. Mas não se trata apenas disso. Ramil, aqui, é um objeto de análise, o trabalho se pretende uma viagem, logo de caráter pessoal, conforme já explicitado anteriormente.

Por fim, cabe delimitar a estrutura deste trabalho, que compreenderá três capítulos, assim configurados: no primeiro capítulo, pretende-se explicar sobre os principais conceitos que fundamentam a pesquisa, a saber, identidade, identificação, fantasia, sintoma e estilo, amparados principalmente na teoria psicanalítica, especificamente a teoria de Jacques Lacan; no segundo capítulo, pretende-se realizar a discussão sobre a identidade gaúcha, ou, em outros termos, sobre a gauchesca, sob os pontos de vista dos tradicionalistas, dos críticos à ideologia, levando-se em conta a importância da literatura para a constituição do mito e das artes visuais para a sua consolidação, pensando, por exemplo, outros fatores como o olhar estrangeiro sobre o gaúcho, o olhar sobre o feminino numa cultura machista, a formação do gaúcho desde a tenra idade; e, por fim, no terceiro e último capítulo, lançando mão de um pressuposto arriscado (a literatura como arte visual), pretende-se investigar propriamente a Estética do Frio de Vitor Ramil, analisando seus princípios norteadores, sua diferenciação em relação ao tradicionalismo e ao nativismo (ao pensar a identidade gaúcha) e sua materialização, no trabalho do artista, mas especialmente no que se configurou como influência direta a este no que concerne às artes visuais, e como possível influência da Estética do Frio a outros artistas (sua aplicabilidade como conceito, categoria ou teoria artística).

Na abertura de cada capítulo, apresentamos um trabalho poético-visual de nossa autoria, alicerçado sobre um trabalho ético sobre si mesmo e alinhado, como demonstraremos, à Estética do Frio. Trata-se de uma série de fotografias – intitulada Série Plátanos – concebidas durante o período desta pesquisa e cujo conceito se baseia numa viagem em busca de si, às nossas estações internas, através do Olhar para os plátanos, árvore que se caracteriza pela mudança/transformação com o passar do tempo, muito presente em nossa cidade-natal, Caxias do Sul, especialmente em locais que muito frequentamos hoje e no passado (clube, escola, universidade, etc.).

[mapas e instrumentos de localização: conceitos]



Guilherme Reolon de Oliveira
Em setembro de 2018
(Série Plátanos)
Fotografia (color)
2018
Coleção Particular

2 “SER O QUE SE É”⁴, OU A SINGULARIDADE ACONTECE NO ESTILO

A questão da identidade é um tema caro à contemporaneidade. Para afirmação de diferença, por exemplo, se constitui como importante vetor de grupos sociais, marginalizados ou não. A identidade é fonte tanto de lutas de direitos, como garantia desses uma vez adquiridos. Advém de um desejo de pertencimento e reconhecimento, de afirmação de singularidades. Essencialmente dialética, é próprio da identidade a ligação entre indivíduo e sociedade, entre membros de um grupo: é o laço, o elo (aqui pode ser o laço, enquanto elo mesmo que liga indivíduo e sociedade, mas também homem e cavalo, homem e natureza, o laço – corda lançada na lida campeira). Como intersecção e conjugação, é o processo dialético entre o Eu e o Outro, entre a individualidade e a alteridade, ao passo que também as constitui, bem como lembra Vitor Ramil: “eu indo ao pampa, o pampa indo em mim”.

Bauman (2008), ao discorrer sobre a identidade na era da globalização, numa “sociedade individualizadora” nas suas palavras, lembra que já Jack Young (1999) afirmara que a identidade é inventada no momento em que a comunidade entra em colapso. Segundo o sociólogo, para oferecer um mínimo de segurança e assim desempenhar seu papel curativo, a identidade deve desmentir sua origem, deve negar ser apenas um substituto (substituto da comunidade, daquele lar natural que foi abolido pelo mundo privatizado, individualizador e globalizante) e, acima de tudo, precisa conjurar um fantasma da própria comunidade que veio substituir: “A identidade brota no túmulo das comunidades, mas floresce graças à sua promessa de restituir os mortos” (BAUMAN, 2008, p.192). Nessa perspectiva, a identidade não é pré-globalização, mas fruto, exatamente, do período histórico mais recente⁵. Porque correlata a princípios individualizantes, a identidade se mostra perigosa e, talvez, para que não caiamos em violência, seja mais profícuo o estudo da identificação:

⁴ “Ser o que se é” é estrofe da música “Estrela, Estrela”, do disco de estreia de Vitor Ramil, lançado em 1981. Talvez, num sentido próximo ao de Píndaro (518-446 a.C): “Torna-te aquilo que és”. Ou será de Nietzsche (?): “Ter caos dentro de si para poder dar luz a uma estrela dançante”.

⁵ Sob outra perspectiva, a “identidade”, enquanto busca de si, tornar-se si mesmo, descobrir-se, sempre esteve em evidência, especialmente na filosofia antiga (Grécia), como questão Ética, ou seja, vinculada ao ser e à ação, “conhece-te a ti mesmo” – posteriormente, Heidegger, os existencialistas (Kierkegaard, Sartre) e os filósofos da diferença (Levinas, Deleuze, Derrida) voltaram a essas questões. Na contemporaneidade, o problema identitário retorna sob outros aspectos: quando problema sociológico mais vinculado a grupos, principalmente nacionalistas, regionalistas ou minoritários; quando problema psicológico vinculado à personalidade e à subjetividade.

Quem sabe, em vez de falar sobre identidade, herdada ou adquirida, estaria mais próximo da realidade do mundo globalizado falar em identificação, uma atividade que nunca termina, sempre incompleta, na qual todos nós, por necessidade ou escolha, estamos engajados. [...] A busca frenética por identidade não é um resíduo dos tempos pré-globalização que ainda não foi extirpado, que tende a se tornar extinto conforme a globalização avança; ele é, pelo contrário, o efeito colateral e subproduto da combinação das pressões globalizantes e individualizadoras e das tensões que elas geram. As guerras de identificação não são nem contrárias nem estão no caminho da tendência globalizante: são crias legítimas e companhias naturais da globalização, e, longe de deter sua marcha, lubrificam suas rodas. (BAUMAN, 2008, p.193).

Numa perspectiva próxima, Foucault ressaltara que “a história, genealogicamente dirigida, não tem por fim reencontrar as raízes de nossa identidade [...] ela não pretende demarcar o território único de onde viemos [...] ela pretende fazer aparecer todas as descontinuidades que nos atravessam” (FOUCAULT, 1979, p.34-35), ou seja, os fatos que, na linearidade histórica, a “cortam”, provocam cortes que a evidenciam. Tal com expressa Ramil em sua emblemática canção *Satolep* – manifestação de um retorno às suas origens, *Satolep*, anagrama de Pelotas, sua cidade-natal e onde voltou a residir depois de anos residindo no Rio de Janeiro e em Porto Alegre –:

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
 [...]
 Depois de tanto tempo de estudo
 Venho pra cá em busca de mim.

Reveladora de uma particularidade, a identidade carrega um perigo de resvalo ao totalitarismo e à aniquilação do Outro, se auto-referenciada, fechada em si mesma – em outros termos, revela o Outro nas marcas que este instituiu no sujeito. É nesse sentido que a psicanálise se mostra imprescindível nessas questões, posto que desconstrói certas nuances naturalizadas e coloca sujeito e Outro como fatores indissociáveis, já que não há Sujeito sem Outro (na verdade, só há Sujeito a partir do Olhar do Outro). Buscar compreender ou explicar uma identidade – não cabe a diferença, nesse sentido, entre identidade “individual” e identidade grupal – para este campo teórico se mostra

produtivo se partirmos do inconsciente, apreendido apenas a partir de suas manifestações, como destaca Lacan: “a presença do inconsciente, por se situar no lugar do Outro, deve ser procurada em todo discurso, em sua enunciação” (1978, p.318). Lembrando que “o inconsciente não é uma entidade psicológica dotada de profundezas, mas o efeito do desconhecimento que um sujeito tem do discurso que o determina e cujo sentido lhe escapa” (IANNINI, 2013, p.38).

Observando a obra abaixo, imediatamente poderíamos associá-la à cultura gaúcha, atribuindo-lhe a alcunha de expressão da identidade dos sul-rio-grandenses, já que manifesta uma importante faceta não do povo, mas de um contexto ao qual frequentemente este é relacionado: a ligação com a natureza e especialmente com o cavalo.



Georges Stubbs

Éguas e potros numa paisagem (1763-8)

Óleo sobre tela, 99,1 x 158,8cm.

Tate Gallery, Londres

No entanto, a pintura é de Georges Stubbs (1724-1806), um artista inglês, originária do século XVIII. Nesse sentido, que podemos ainda reafirmar: a identidade acontece no interstício, na relação, no diálogo e no encontro entre Eu e Outro, nas identificações e fantasias originadas dessa conjugação. Importante aspecto a ser

investigado – o faremos nos capítulos seguintes: a identidade gaúcha é transfiguração também do olhar desse Outro: o colonizador, o europeu.

Reolon (2008;2010) relaciona a formação do inconsciente com uma ancestralidade, anterior ao sujeito: o inconsciente é ancestral à medida que carrega uma história anterior a sua existência, a história do Outro, uma história de Desejo, marcas e anseios, inclusive relativa àquele que ainda não é. Um pouco como Vitor Ramil metaforiza em *Satolep* (2008): “Às vezes me pergunto se moramos na rua ou se é a rua que passa em nós” (p.13)

Segundo André Green (1981), o conceito de identidade agrupa as noções de permanência e manutenção de pontos de referência que não mudam com o passar do tempo. Aplica-se à delimitação que permite a distinção de uma unidade, propiciando o relacionamento com o outro. O sujeito, entendendo-se como singular, se constitui como diferente, e, olhando esse outro, percebe a diferença, decalcando aí uma troca, o diálogo, que é fonte de toda relação que possa ser estabelecida e de toda mudança e transformação, proveitosa a todos. A identidade é a síntese sobre o si-mesmo, incluindo os atributos que os outros lhe conferem, permitindo uma representação sobre si: “Algo com a propriedade essencial de definir a conjunção de identidade e diferença – isso é o que me parece mais apropriado para explicar a função do sujeito estruturalmente” (LACAN, Seminário 13, inédito, seção de 12/01/1966).

Entendendo, com Sigmund Freud, que toda psicologia é psicologia social, ou seja, que o social é um “reflexo” do individual, ou melhor, a psicologia como estudo das relações entre os singulares – ou estudo da singularidade em suas relações – depreendemos, com Jacques Lacan, que o sujeito é determinado pelos significantes do Outro. Não há Sujeito sem Outro: as possibilidades de ser sujeito são inscritas pelo Olhar do Outro, pelo Desejo que este lança sobre o ser que daí possa advir, primeiramente numa relação especular, logo imaginária, constituindo a estruturação simbólica. Por isso, Lacan não fala explicitamente em identidade, mas em *identificação*, assim como Freud (1987c), em *Psicologia das massas e análise do eu*. O sujeito, assim, é “sem” identidade, ou melhor, a identidade, que é do registro imaginário, vem do Outro, numa posição inicial fantasmática, posto que imaginária, e simbólica, à medida que as identificações acontecem. Nas palavras de Lacan: “Há um ponto que não é apreensível no fenômeno, o ponto de surgimento do sujeito no simbólico. É o que chamo de ser” (LACAN, 1985, p.130)

O sujeito não tem uma identidade própria, ele é tão somente representado por significantes que se encontram nesse lugar psíquico que é o Outro [...] O sujeito não “é” isso ou aquilo. Ele é um vazio, um furo no conjunto da linguagem, deslizando nas cadeias significantes. [...] Devemos lembrar, no entanto, que se trata de identificação e representação, ou, em termos lacanianos, alienação. O sujeito não é aquilo que o Outro aponta para ele. O sujeito se encontra alienado a esses significantes que são do Outro, como lugar do inconsciente. (QUINET, 2012, p.23-24).

Seria, talvez, o Outro um delineador, tal como o frio? “Homens enérgicos, concisos, vítreos; mulheres plásticas, nítidas, verticais. O frio os delineava” (RAMIL, 2008, p.27). Segundo Porge (2006), o sujeito é representado por um significante para outro significante: com essa fórmula, Lacan identifica o sujeito em relação ao inconsciente: o sujeito trafega numa cadeia significante. Em termos um pouco imprecisos, a identidade é a cadeia significante, pela qual o sujeito acontece, no discurso do inconsciente, no plano Simbólico. Trata-se de uma identificação simbólica por meio de *um* contável: elemento que conota a diferença em estado puro. Para que haja Sujeito, uno, não mais alienado ao Outro, é preciso que a função simbólica seja inscrita, condição que só é atendida quando é inscrito nesse sujeito o “traço unário”, diferença única do ser, unitária em si, irreplicável. O que implica no traço unário “essa função de unidade é, justamente, não ser mais que diferença” (LACAN, *L’identification*, inédito, 29/11/1961). E: “A essência do significante, na sua função de conotar a diferença, é o traço unário. [...] O um unário é o número: ele designa a multiplicidade”. (PORGE, 2006, p.199).

Alain Juranville (1987) acrescenta que o traço unário, significante diferenciador do Sujeito, significante “escrito”, só adquire valor a partir do lugar daquele que o traça, o ins-creve, ou seja, do Outro simbólico: o nome próprio é a forma essencial do traço unário: “O vestígio do traço unário segundo o qual se constitui o desejo não é mais do que um *fragmento de escrita*, que conclama o sujeito a escrever, a concluir a escrita começada” (JURANVILLE, 1987, p.254). Em outras palavras, Lacan (1991) assim relaciona o traço unário do sujeito ao Outro: “Identifiquem-se ao simbólico do Outro Real, vocês terão, então, a identificação ao traço unário” (p.80). O Eu e o Outro, o traço unário acontece no processo e no acontecimento desta relação ao mesmo tempo alienante e estruturante, logo também instauradora de desejo e des-alienante. Bem como Ramil estabeleceu em *Durme, Montevideo*:

Dentro de um velho carro
O tempo não quer passar

Por mais que eu ande
As ruas em mim
Não mudam de lugar

Plátanos perdem folhas
Cobrindo o chão de luar
Lá onde o pensamento me põe
Querendo se encontrar

Escrever, reconhecer nosso traço unário, nossas diferenças e elementos repetitivos, possibilita-nos ser efetivamente, mudar se necessário:

Se deixamos de reconhecer como nosso o que o é, recusamos o que somos pelo que não podemos ser (já que o outro não nos reconhece como idêntico a ele), ou seja, recusamos a diferença para desejar uma identidade impossível. A identidade se cria e se recria, se faz através de sua rememoração que implica repetir, mas necessariamente diferenciar. (MILAN, 1984, p. 87-88).

É preciso destacar, assim, os significantes fundadores e constituintes do sintoma e da fantasia particulares do sul-rio-grandense, levando-se em conta, por exemplo, nossos mitos, nossas lendas e nosso folclore, as ideologias subjacentes, a tradição e o tradicionalismo, as perspectivas desconstrucionistas e/ou paralelas, tal qual na perspectiva elaborada por M.D. Magno (1985) em relação ao Brasil:

Se, por um lado, é preciso admitir de saída que o Brasil ou o brasileiro não existem, pois ambos são da ordem de uma ficção, por outro, nada impede que se escute, da *insistência significante*, a verdade que está em jogo nessa ficção. [...] O que interessa aqui é a questão de uma sintomática e de uma fantasia nacionais. [...] O sintoma [...] possibilita o desvelamento da realidade do sujeito e, porque é metafórico, pode ser simbolizado através de quantas metáforas o substituam, capazes de bem dizê-lo. E bendizê-lo é atravessar a sua fantasia (MAGNO, 1985, p.III).

Octavio de Souza, em *Fantasia de Brasil* (1994), parte do conceito psicanalítico de *fantasia* para analisar as identificações simbólicas (que caracterizariam o ser brasileiro) que remetem ao que se convencionou por identidade nacional, estudada sociologicamente por Sérgio Buarque de Holanda (1995), Gilberto Freyre, Roberto DaMatta, dentre outros. Reolon (2008; 2010) acrescenta que o Outro dá forma – cria – meus fantasmas (*fantôme*), base de minha fantasia, a partir das marcas que institui. O que o Sujeito faz com essas marcas – se as confirma ou as destitui, a partir de seu

Desejo, de uma busca de si, do tornar-se si mesmo – é o que o identifica na sua singularidade. Essa “fazedora” com suas marcas pode ou não tornar-se uma caricatura, constituindo, assim o desejando, sua verdade. A caricatura identitária, nesse sentido, é problemática se calcada na alienação e na subjetivação.

A questão da verdade é colocada, de início, pelo sujeito em relação ao seu próprio ser “quem sou eu?”. Diante da incapacidade do Outro de fornecer uma resposta para tal questão, o sujeito se vê na urgência de produzi-la com o material que tem à sua disposição. Esse material é o seu corpo e os recortes nele efetuados pela linguagem, ou seja, a pulsão. A resposta, assim, obtida é a fantasia. A fantasia é uma construção feita a partir do expediente de transformar o Outro da linguagem em um Outro Sujeito desejante: pura suposição. [...] A lógica que preside essa operação poderia ser resumida nos seguintes termos: se o Outro não pode dizer “quem sou”, posso pelo menos supor “o que sou” para ele” (SOUZA, p.1994, p.132-133).

Importante faceta da subjetividade, a fantasia também pode ser – e é – fator de singularização. Num diálogo entre o protagonista de *Satolep* e Simões Lopes Neto, aquele provoca: “E quanto a fantasiar?”, ao que o escritor gaúcho responde: “Fantasia não tem prazo de validade, mas evite guardá-la para seu aniversário de cinquenta anos” (RAMIL, 2008, p.64).

Souza (1994) destaca que a repetição dos estereótipos, dos elementos folclóricos, como determinantes, aspectos que tornam o tipo identitário uma caricatura, o tornam também exótico diante do Outro, que não o Mesmo. E uma das consequências mais nefastas de representar-se como exótico é “o estreitamento das possibilidades de expressão. A partir do momento em que o exótico se torna emblema nacional, tudo o que não entra nesse padrão é rejeitado como espúrio. Sabe-se de antemão o que é e o que não é autêntico; os ‘brasileiros’ que tratem de se adequar” (SOUZA, 1994, p.163). Afirmar que a identidade se constitui do elemento x ou y é excludente, já que qualquer que não as possua é foracluído justamente por ser diferente, acontecimento contraditório. Assim, não se trata de delimitar propriamente uma identidade, mas de ressaltar identificações simbólicas:

A identificação simbólica é a identificação com um significante. No entanto, e é esse o principal aspecto da questão, o significante não pode, diferentemente da representação, fornecer ao sujeito uma unificação sintética numa identidade, na medida em que, nos termos da linguística saussuriana que Lacan utiliza para estabelecer seu conceito de significante, o princípio da identidade, “A é A”, não pode ser mantido. [...] Sendo assim, a unidade englobante da identidade é substituída pela “unarietà” do significante: o “um” não é unificador, mas traço diferencial com o qual o sujeito se identifica (SOUZA, 1994, p.v).

Na prosa-poética e na poesia-em-prosa de Vitor Ramil (2008), a teoria psicanalítica do traço unário se metaforiza: “O um diferenciado de si une-se consigo mesmo. Este é o processo da vida” (p.195). Hanna Arendt (*apud* Souza, 1994, p.vi) lembra também que no momento em que desejamos dizer quem alguém é, nosso próprio vocabulário nos induz ao equívoco de dizer o que esse alguém é; enleamos-nos numa descrição de qualidades que a pessoa necessariamente partilha com outras que lhe são semelhantes, passamos a descrever um tipo ou personagem, na antiga acepção da palavra, e acabamos perdendo de vista o que ela tem de singular e específico. Só quem fala de si é o próprio falante, o sujeito do discurso, ainda que este também seja “falado” (o sujeito é “falado” pelo Outro) – outros só falam da alteridade por suposição. A diferença e a singularidade do indivíduo ou grupo são ignoradas em detrimento de supostos compartilhamentos ilusórios, posto que fantasmáticos, da ordem de uma ficção inaugural, um mito fundador, que leva à estereotipia, como apontara Zizek: “O fantasma primordial não revela de uma verdade última, escondida, mas de uma mentira fundadora” (ZIZEK, 2004, p.79-80). A verdade, assim, é o que o sujeito faz com o mito que foi criado pelo Outro (REOLON, 2008; 2010).

Uma forma de pensar o Ser, sua identidade e sua diferença, e mesmo a fantasia e as identificações simbólicas, é por meio da arte, apontada por Heidegger (2010) como lugar da Verdade (*alethéia*), como desvelamento, des-ocultação: “§204 – A arte não é tomada nem como um campo de realização cultural nem como uma manifestação do Espírito. Ela pertence ao acontecer-poético-apropriante (*Ereignis*), a partir do qual se determina o ‘sentido do Ser’”. (HEIDEGGER, 2010).

A obra de arte dá a conhecer o que o utensílio é em verdade: a exposição sobre os sapatos pintados por Van Gogh leva Heidegger a definir a essência da arte como o pôr-se em obra da verdade do sendo (§55 e §65, 2010). Pode-se, inclusive fazer uma identificação do conceito de Grau Zero do Ser ao de Verdade do hermeneuta alemão. Para ele (§130), a verdade é não-verdade na medida em que lhe pertence o âmbito da proveniência do ainda-não revelado, no sentido de velamento (cuidado, guarda, conservação, proteção: resguardar o deixar acontecer).

Nesse sentido, singular – sinfonia – *sinthoma* são um tríptico da univocidade do Ser, de uma simbólica da unidade, da diferença em estado puro, que identifica o sujeito, e não permite mimetização, nem representação. No início é a *visàge*, é o Olhar do Outro: é a alteridade que constitui o Sujeito. É por meio dessa primeira imagem

especular que o Sujeito acontece. Sem ela, ele permanece o amorfo, o nada, um como-todos, sem diferença, sem identidade.

Por isso, o sujeito, segundo Lacan (2007), é de uma suposição, e está sempre entregue a uma ambiguidade: “o sujeito sempre é não somente duplo, mas dividido” (p.30), porque inscrito numa idealização do Outro e numa idealização própria, constituintes e estruturadoras, que acontecem na troca fundamental: marcas simbólicas, significantes, cujo significado dependerá da subjetivação/dessubjetivação da singularidade em relação ao Outro. O sujeito é de uma conjugação fundamental de três registros – Real, Simbólico e Imaginário – fundados por um estrutural *sinthoma*, que é de uma expressividade dessa subjetivação, diferente de sintoma, como manifestação comportamental, mas diferença do sujeito, Arte deste: “Em que o artifício pode visar expressamente o que se apresenta de início como *sinthoma*? Em que a arte, o artesanato, pode desfazer, se assim posso dizer, o que se impõe do *sinthoma*? A saber, a verdade”. (LACAN, 2007, p.23). Em outros termos, a arte é manifestação da diferença (REOLON, 2008; 2010). O conceito de *sinthoma*, tal qual descrito foi vinte anos antes formulado de forma diferente por Lacan, mas, ainda assim, profícuo nas questões da constituição da subjetividade e da singularização: “o sintoma é uma metáfora, quer se queira ou não dizê-lo, assim como o desejo é uma metonímia, mesmo que o homem zombe disso” (LACAN, 1978, p.259).

É a partir desses questionamentos que Lacan (2007, p.38) deduzirá que a arte pretende, de maneira divinatória, substancializar o *sinthoma* em sua consistência, em sua ex-sistência (simbolização) e em seu furo (falta). Encontrar um sentido é precisamente a função do *sinthoma*: implica saber qual é o nó (como se configura a enodulação, no Sujeito, entre seus registros), emendando este último graças a um artifício. Não se trata propriamente de uma artificialidade, de uma simulação, mas da simbolização, ação fundamental para a entrada no Simbólico, na linguagem, na condição Humana em si. Sem este “artifício”, há uma concreticidade que não permite relação e, portanto, uma a-sociedade.

O *sinthoma* é o que possibilita uma escritura, uma Verdade. É diferença. Não se trata, pois, de uma escrita, mas de uma Escritura. A escrita, “o que ele escreve é a consequência do que ele é” (p.77). Mas a escritura é a ex-sistência *presente e com sentido*: “Quando se escreve, pode-se muito bem tocar o real, mas não o verdadeiro. [...] O real encontra-se nos emaranhados do verdadeiro. [...] Só é verdadeiro o que tem um sentido, o real não tem sentido algum”. (LACAN, 2007, p.78-112).

Ramil (2008), ao pensar a estética do frio como uma viagem – não no espaço, mas ao interior de si – expressa, metaforicamente, este pensamento: “Às vezes o lugar onde queremos chegar fica exatamente onde estamos, mas precisamos dar uma longa volta para encontrá-lo” (p.50).

É, nesses termos, que a arte, em suas diferentes manifestações e expressões – visuais, musicais, literárias, cênicas – é uma escritura, um desvelamento da Verdade, porque inauguração do sentido, e, mais especificamente, *escritura de um sinthoma*, de uma singularidade, de uma subjetividade unívoca, diferença em estado puro, *instância da arte no e do Sujeito*, ou, em outros termos, como estilo da singularidade, desvelamento da verdade do Sujeito:

Entre todos os problemas da criação artística, o que mais imperiosamente requer – e até para o próprio artista, acreditamos – uma solução teórica, é o do estilo [...] o artista, com efeito, conceberá o estilo como o fruto de uma escolha racional, de uma escolha ética, de uma escolha arbitrária, ou, então, ainda, de uma necessidade sentida cuja espontaneidade se impõe contra qualquer controle, ou mesmo que é conveniente liberá-la por uma ascese negativa” (LACAN, 1987, p.375).

Como destaca Brandão (1996, p.46), partindo do aforismo de Buffon, “o estilo é o homem”, Lacan (1978, p.13) questiona justamente esse “o homem”, como uma referência não mais tão segura. Mais tarde, ele afirma a impossibilidade de o homem ter uma 'personalidade total', pois o jogo de deslocamento e condensação, de metáforas e metonímias, ao qual ele é destinado, no exercício de suas funções, marca sua relação de sujeito com o significante (p.269). Para Brandão (1996), a questão do estilo está sempre ligada à repetição e à diferença, à norma e ao desvio. Entretanto, sempre a repetição já é diferença, o mesmo já é outro, já que há tempo, há história, e o agora é sempre repetição, mas atualização do repetido, da cena primordial, por isso diferente. O segredo do estilo está na enunciação:

O enunciado é lugar das paródias, do pastiche de todos os jogos de linguagem, mas a enunciação vem da memória e do esquecimento do autor, dos segredos do seu corpo, do ritmo pulsátil de sua mão que segura o estilete da escrita, na letra, sua marca inaugural, inscrição primeira que se escava no Real (BRANDÃO, p.53-54).

Barthes (s/d), em *O grau zero da escritura*, afirma que “seja qual for o refinamento, o estilo tem sempre algo de bruto: é uma forma sem destinação, o produto de um impulso, não de uma intenção, é como que uma dimensão vertical e solitária do pensamento” (p.122). Essa brutalidade do estilo é, para Merquior (1969), ao analisar a

obra dos filósofos frankfurtianos, ruptura: o momento, na obra de arte, pelo qual ela transcende a realidade, é efetivamente inseparável do estilo:

A essência do estilo é o fragmento rebelde: o pedaço irreduzível onde a hipócrita homogeneidade da forma, cúmplice da ordem social, é denunciada pelo anti-conformismo da arte. [...] A ruptura do estilo é uma forma de guerrilha, uma estratégia de subversão estética inspirada no anelo inesperado da subversão real (MERQUIOR, 1969, p.53-55).

Na perspectiva de Auerbach (1971), a noção de estilo está estritamente ligada à concepção da obra, à seleção de elementos que devem ser incluídos e excluídos. Auerbach entende, nessa versão sociologizante, a obra como discurso, e a relação de autor e leitor como relação de interlocução. Na obra, encontra-se a problemática de uma época. Numa versão psicologizante de estilo, no entanto, Spitzer (1970) vê o estilo como desvio de uma norma. Assim, o detalhe é revelador da obra, e o estilo expressa o espírito do autor.

Diferentemente, a versão formalista se preocupa com a materialidade da obra – a forma, desde a sua unidade básica (a palavra, a cor, o movimento, a nota) até sua conjunção (forma do texto, da pintura, da partitura musical ou coreográfica). O formalista toma a obra de arte como universo, totalidade, e verifica suas leis de organização, sua estrutura.

Semelhante análise tem Granger (1974), que entende o traço de estilo a partir da noção de desvio da norma de código, como individuação da linguagem, ou seja, a “escolha” é traço constitutivo de estilo, marca de trabalho, o modo (o “como”) o locutor constitui seu enunciado para obter o efeito que deseja. Granger afirma que condição primordial do estilo é a pluralidade ou superposição de códigos. O estilo apresenta uma função individualizante. É uma modalidade de integração do indivíduo num processo concreto que é trabalho (p.29). Por meio dele, revelam-se individuação, diferença e singularidade da mensagem e do autor. A abordagem do estilo deve, assim, considerar o papel da forma na constituição do sentido e a pressão do sentido como um dos condicionadores da escolha, da seleção de uma forma. Uma forma não espelha, não reflete, nem cria um conteúdo: ela o suscita, o faz aparecer.

Para Lacan, a noção de estilo se mostra mais profícua que a antes explicitada (relativa às fantasias imaginárias e às identificações simbólicas), já que o estilo está em uma posição própria do sujeito, da singularidade. O estilo funciona como suporte do sujeito entre verdade (sempre inapreensível, sempre não-toda) e saber (o que da verdade

o sujeito apreende). Como lembra Iannini (2013, p.304), para o psicanalista francês, o estilo mostra o que não se deixa dizer: “estilo, definido a partir da queda do objeto, visto como índice de uma certa relação com o desejo [...] Toda relação do desejo a um objeto supõe uma relação fantasmática” (p.140-142). Já que “mostração” de um não-dito, de um inapreensível, o estilo tem por base uma tensão, voltada à exterioridade. Deleuze (1992) destacara: “O estilo é uma variação da língua, uma ondulação, e uma tensão de toda linguagem em direção a um fora” (p.176).

A perspectiva de Lacan, em relação ao estilo, também se apresenta singular, ela mesma, diferente da do semiólogo ou do fenomenólogo, uma vez que procura outros elementos: “em fumaça, o semiólogo crê adivinhar o fogo; com o estilo, Lacan procura o fumante [...]: um estilo não faz signo, ele produz signos” (LEGUIL, 2002, p.52).

Não se trata de uma individualidade, essa impossível. Mais uma vez lembremos que não há Sujeito sem Outro, logo não há indivíduo, isolado, que possua atributos irreconhecíveis em outras individualidades. Um Sujeito só o é a partir das marcas instituídas pelo Outro. O que ele, enquanto Sujeito Desejado faz com estas marcas em seus contatos sociais e pessoais (em busca de si mesmo) são o que podemos nomear individualidade. Ao imprimir individualidade ao si mesmo, adquire Estilo. Em Lacan, o estilo ganha uma função conceitual importante, já que permite a exposição do modo como uma singularidade se produz sem se impor como particularidade irreduzível: “O estilo é um modo fundamental de formalização da demanda de reconhecimento, da realização de expectativas de autenticidade e de verdade. Neste sentido, ele é aquilo que um sujeito tem de mais real” (IANNINI, 2013, p.17). O estilo, nessa posição, rompe com a representação, com a alienação, e mesmo epistemologicamente, nada compartilha com a metafísica do eu, com cientificismos ou relativismos:

O estilo será o modo pelo qual o sujeito pode criar algo em torno do vazio de referência inerente ao desejo, interessando, pois, o objeto. Trata-se de mostrar que a *função do estilo* – ou a preocupação não apenas com o conteúdo, mas também com a forma do discurso e as estratégias de contornar os limites do dizer e da relação entre formalização e escritura conceitual – responde a uma exigência própria não apenas à especificidade do objeto teórico da psicanálise, mas a todo pensamento que queira romper com o paradigma clássico da representação e com a metafísica da subjetividade que corresponde a ele, sem, no entanto, recuar para o solo confortável do cientificismo, nem sucumbir às diversas formas de recusa da verdade que dão a tonalidade relativista de certas vertentes do pensamento contemporâneo, do neopragmatismo ao desconstrutivismo. (IANNINI, 2013, p.24-25).

O estilo, se assim podemos afirmar, *é*. A singularidade é o estilo. A “solução teórica” imperiosa ao campo artístico – o problema do estilo – está intimamente ligado à crítica à metalinguagem que, segundo Lacan, implica o engajamento ético do sujeito em relação ao ato e à necessidade de se deslocar incessantemente das representações sociais que se supõe nomeá-lo, desalienar-se buscando seu estilo, sua diferença e singularidade, logo seu Desejo constituinte. Até porque, como dissera Ramil (2008), “somos preliminarmente ignorantes das nossas coisas e pejorativamente descuidosos de conhecê-las, para amá-las” (p.54).

É por esse conjunto de razões que Lacan nomeia de canalhice a paixão de não querer saber do desejo, a paixão de criar metalinguagem para representar a verdade na estabilidade do enunciado, elidindo a diferença real entre enunciação e enunciado, entre desejo e sua representação. [...] A expressão “queda do objeto” parece designar algo bastante diferente da realização da fantasia, que Lacan chamou de travessia da fantasia. Atravessar a fantasia é esvaziar o objeto da consistência imaginária que garantia a ele esse lugar determinante nas formas de gozar próprias a um sujeito. É, portanto, dar lugar ao objeto como causa de desejo, não mais de gozo mórbido. Queda do objeto quer dizer, pois, perda de gozo. [...] A queda das identificações constitutivas do eu como corolário desse processo é pré-condição para que o objeto, e não o eu, possa emergir através do estilo. (IANNINI, 2013, p.124 & p.306-7).

Goethe (*apud* Starobinski, 1970, p.7-42) destaca: “O estilo não é [...] nem o particular puro, nem o universal, mas o particular em instância de universalização e o universal que se despe para remeter a uma liberdade singular”. Ou, em outra perspectiva, esta do poeta gaúcho, Mário Quintana: “estilo: deficiência que faz com que um autor só consiga escrever como pode”.

Desvelar um ser, explicitar sua identidade – na acepção comumente entendida pelo senso-comum -, buscar suas fantasias imaginárias e suas identificações simbólicas, o *sinthoma*, assim, é tentar apreender o estilo de uma singularidade, como bem lembrou M.D. Magno, ao investigar o Brasil:

Para Whitehead, o estilo é a eminência do falante, ponto mais alto a que este pode chegar. O estilo é a letra, a qual é efeito do discurso. Instalação sintomática com incidências decisivas no campo da ética, o estilo, além de ser um lugar, é um modo de operação. Tentar depreender os elementos que constituem a sintomática brasileira implica, pois, para a psicanálise, destacar o estilo que nela vigora (MAGNO, 1985, p.69).

É o que buscamos, em semelhança, ao analisar o gaúcho, por meio da Estética do Frio, de Vitor Ramil, em contraposição a toda estereotipia e caricatura que o marcou

em sua história, questionando-se, se aquela é o estilo do gaúcho – ou se o tradicionalismo o seria. Em outro sentido, se o ser gaúcho se identifica com o tradicionalismo, com o *gaucho* platino, com referenciais estranhos ou afins ao ser brasileiro, estrangeiros ou fronteiriços, como se constitui fantasmaticamente o gaúcho, quais suas identificações simbólicas, como se configura o sul-rio-grandense nessas questões.

[roteiros indicados por amigos, caminhos já percorridos]



Guilherme Reolon de Oliveira
Em novembro de 2018
(Série Plátanos)
Fotografia (color)
2018
Coleção Particular

3 “EU INDO AO PAMPA, O PAMPA INDO EM MIM”

Neste capítulo, pretende-se discutir a identidade gaúcha, ou, em outros termos, a gauchesca, sob os pontos de vista dos tradicionalistas e dos críticos à ideologia, levando-se em conta a importância da literatura para a constituição do mito e das artes visuais para a sua consolidação, pensando, por exemplo, outros fatores como: o olhar estrangeiro sobre o gaúcho, o olhar sobre o feminino numa cultura machista, a formação do gaúcho desde a tenra idade. Em seguida, explanar-se sobre o originário da Estética do Frio, como contraposição à historiografia tradicional, bem como aos críticos desta.

3.1 O GAÚCHO, O GAUCHISMO: TRADICIONALISMO, CONTRA-TRADICIONALISMO

O estado do Rio Grande do Sul é constituído por uma diversidade interna, tendo em vista a complexidade de etnias que aqui se estabeleceram, congregadas com as que já estavam. No entanto, a tradição e a historiografia regional tendem a representar seu habitante através de um único tipo social: o *gaúcho*, o cavaleiro e o peão de estância, tipo frequente na região sudoeste do estado. Este gaúcho é o identificado com o tipo “*gaúcho*”, presente também em determinadas regiões do Uruguai e da Argentina, concernentes ao pampa e ao Rio do Prata, como mostra o artista uruguaio Juan Manuel Blanes, um dos mais importantes no retrato do *gaúcho*:



Juan Manuel Blanes
Atardecer
 (s/d)
 óleo sobre tela
 36 x 30cm
 Museu Nacional de
 Artes Plásticas e Visuais
 Montevideo, Uruguai

Embora brasileiro, o gaúcho seria muito diferente de outros tipos sociais do país, guardando mais proximidade com os vizinhos estrangeiros. Na construção social da identidade do gaúcho brasileiro, há uma referência constante a elementos que evocam um passado de glórias, forjando-se uma figura marcada pela vida campeira, com a presença do cavalo: um homem alinhado à fronteira cisplatina, viril e bravo, leal e honrado, que enfrenta as forças da natureza ou dos inimigos.

Essa figura do gaúcho, como a conhecemos, sofreu longo processo de elaboração cultural até ter o atual significado gentílico de habitante do estado. Segundo Augusto Meyer (1957), no período colonial, o habitante do Rio Grande do Sul era chamado de *guasca* e depois de *gaudério*, este último termo possuindo um sentido pejorativo e referindo-se aos aventureiros paulistas que tinham desertado das tropas regulares e adotado a vida rude dos coureadores e ladrões de gado. Rubem Oliven (1992) acrescenta que

[...] tratava-se de vagabundos errantes e contrabandistas de gado numa região onde a fronteira era bastante móvel em função dos conflitos entre Portugal e Espanha. No final do século XVIII, eles são chamados de gaúchos, vocábulo que tem a mesma conotação pejorativa até meados do século XIX, quando, com a organização da estância, passa a significar o peão e o guerreiro com um sentido encomiástico (OLIVEN, 1992, p.50)

Logo, o que aconteceu foi uma re-semantização do termo: um tipo que era considerado desviante e marginal foi apropriado, reelaborado e adquiriu novo significado, sendo transformado em símbolo de identidade regional.

No século XVII, os bandeirantes vieram ao encalço dos indígenas, parte dos quais estavam em aldeias geridas por missões de jesuítas. A fundação dos Sete Povos das Missões, pelos jesuítas, a partir de 1682, significou a criação de centros econômicos de grande importância: os indígenas criavam gado e plantavam erva-mate. No entanto, os Sete Povos passaram a preocupar os governos de Portugal e Espanha, uma vez que eram percebidos como um “Império Teocrático na América”. Assim, foi objeto do Tratado de Madri, em 1750: Portugal entregava Sacramento à Espanha, ficando com as Missões, o que motivou a Guerrilha Guaranítica (1754-1756) – indígenas liderados por Sepé Tiaraju não estavam dispostos a entregar suas terras.

Esses aspectos estão presentes na emblemática obra de Aldo Locatelli, *A formação histórico-etnográfica do Rio Grande do Sul* (1955), afresco que está no Palácio Piratini, sede do governo do estado:



Aldo Locatelli
A formação histórico-etnográfica do Rio Grande do Sul
 1955
 afresco
 Sala de Audiências, Palácio Piratini, Porto Alegre-RS-Brasil

Esse foi apenas um dos episódios de guerra acontecidos no estado. O mais emblemático fora a Revolução Farroupilha (1835-1845), além de guerras do Rio do Prata. De 1893 e 1895, o estado esteve mergulhado na Revolução Federalista, a “guerra civil mais sanguinolenta da história do Brasil, uma guerra de 31 meses que produziu de dez a doze mil mortos, numa população, na época, de um milhão de pessoas” (LOVE, 1975, p.77). Em 1923, houve um novo conflito interno entre os mesmos grupos envolvidos na Revolução Federalista.

As peculiaridades da relação entre o Rio Grande do Sul e o Brasil ficam evidentes de forma simbólica na bandeira do estado, que é formada por três faixas coloridas: uma verde, a outra amarela, ambas evocando as cores da bandeira nacional, separadas por uma faixa vermelha denotando o sangue que foi derramado na história do

estado. No centro desta faixa vermelha, que simboliza de forma veemente a quota de sacrifício paga por seus habitantes ao integrarem a federação, há um brasão que contém canhões, lanças, baionetas e duas frases: “liberdade, igualdade, humanidade” (o lema dos farrapos) e “República Rio-Grandense, Vinte de Setembro de 1835”, o que lembra constantemente, segundo Oliven (1992) “que, embora o Rio Grande do Sul faça parte do país, ele já foi uma república independente e que o episódio deve ficar bem presente na memória” (p.59).

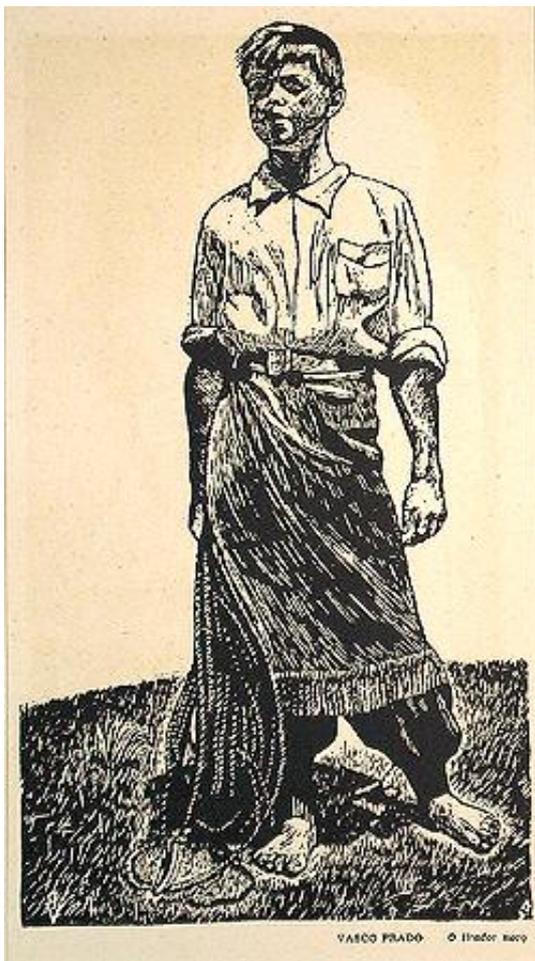
O modelo que é construído quando se fala em tradições gaúchas – qualquer que seja a perspectiva de quem as cultua – está sempre calcado no campo, mais especificamente na região da Campanha (localizada no sudoeste do Rio Grande do Sul, que faz fronteira com a Argentina e o Uruguai) e na figura do gaúcho, homem livre e errante que vagueia soberano sobre seu cavalo, tendo como interlocutor privilegiado a natureza como ela se descortina nas vastas planícies dessa área pastoril do estado, à semelhança do retratado pelo artista argentino Prilidiano Pueyrredón:



Prilidiano Pueyrredón
Apartando em el corral
Óleo sobre tela
62,2 x 81cm
Coleção privada
Buenos Aires, Argentina

Esse homem livre, que está sempre com seu cavalo e estabelece uma simbiose com os aspectos campeiros, naturais, é fonte de uma observação de Tau Golin (1983), um dos principais críticos à ideologia do Tradicionalismo: “Para o Tradicionalismo, o homem não é um ser que se relaciona socialmente com os outros homens, mas fundamentalmente com a natureza” (p.123). Interessante salientar que Tau Golin esquece – ou ignora – que o homem também é natureza.

Apesar da decadência econômica da Campanha e do crescimento de outras regiões do estado, como a região serrana de colonização alemã e italiana, a representação da figura do gaúcho, com suas expressões campeiras, envolvendo o cavalo, o chimarrão e a construção de um tipo social livre e bravo, serviu também de modelo para diferentes grupos étnicos, indicando que essa representação une os habitantes do estado em contraposição ao país. Iconograficamente, este tipo social é representado, mesmo criança e adolescente, já com vestimenta que o caracterizaria como tal. A obra *O tirador novo*, de Vasco Prado, por exemplo, remete ao Laçador, ícone da cultura gaúcha:



Vasco Prado
O tirador novo
1952
Gravura, off-set
32,6 x 23,8cm
Coleção Museu de Arte Contemporânea da
Universidade de São Paulo

O surgimento de frigoríficos estrangeiros e a decadência das charqueadas acentuaram o processo de culto das tradições – alinhado à incorporação do gaúcho como peão da estância, não mais marginal – a partir do final da Primeira Guerra Mundial, quando começa também a se delinear a figura do “gaúcho a pé”, expressão cunhada pelo escritor Cyro Martins.

Euclides da Cunha também descreve esse tipo social, em *Os Sertões* (2003), diferenciando-o do tipo sertanejo. Segundo o escritor, o gaúcho do sul é afeito às correrias fáceis nos pampas e adaptado a uma natureza carinhosa que o encanta. Tem feição mais cavalheirosa a atraente. A luta pela vida não lhe assume o caráter selvagem da dos sertões do norte. Não conhece os horrores da seca e os combates cruentos com a terra árida:

Desperta para a vida amando a natureza deslumbrante que o aviventa; e passa pela vida, aventureiro, jovial, disserto, valente e fanfarrão, despreocupado, tendo o trabalho como uma diversão que lhe permite as disparadas, domando distâncias, nas pastagens planas, tendo aos ombros, palpitando aos ventos, o pala inseparável, como uma flâmula festivamente desdobrada. As suas vestes são um traje de festa, ante a vestimenta rústica do vaqueiro. [...] O cavalo, sócio inseparável desta existência algo romanesca, é quase objeto de luxo. [...] O gaúcho andrajoso sobre um pingo bem aperado, está decente, está corretíssimo. Pode atravessar sem vexames os vilarejos em festa. (CUNHA, 2003, p.79).

Segundo Gonzaga (1980), em meados do século XIX o tipo marginal estava praticamente extinto e, conseqüentemente, apto a ressurgir como instrumento de sustentação e imposição ideológica dos mesmos grupos que o tinham destruído. Assim, em 1868, quando transcorria a Guerra do Paraguai, é fundado em Porto Alegre, por um grupo de intelectuais e escritores, o *Partenon Literário*, uma sociedade que tentava agregar elementos culturais vigentes na Europa com a visão positivista da oligarquia rio-grandense, através da exaltação da temática regional gaúcha.

Sedimenta-se ali o início da apologia de figuras históricas, alçadas à condição de símbolos da grandeza do povo rio-grandense. Encontra-se na sedição farroupilha os paradigmas de honra, liberdade e igualdade que se tornariam inerentes ao futuro mito do gaúcho, dissolvendo-se os motivos econômicos e as diferenças entre as classes, existentes no conflito. A configuração dos heróis não era ainda a do gaúcho estilizado e “*glamourizado*”, mas o vetor encomiástico já se fazia presente. [...] Articulava-se uma troca: ascensão, prestígio, ou simples reconhecimento, cambiados por sub-ideólogos, aptos a oferecer fórmulas (amenas à oligarquia) de representação da realidade, e por artistas, capazes de pôr em prosa e verso as qualidades varonis dessa mesma oligarquia. (GONZAGA, 1980, p.125-126).

Se o *Partenon Literário* significou a exaltação da temática gaúcha feita por literatos, é no final do século XIX que surge a primeira agremiação tradicionalista. Tratava-se do Grêmio Gaúcho de Porto Alegre, entidade voltada às tradições, através da promoção de festas, desfiles de cavalarianos, palestras, etc., criada em 1898 pelo republicano e positivista José Cezimbra Jacques, homem de origens econômicas modestas que havia sido soldado voluntário na Guerra do Paraguai e que terminou sua carreira militar como major do Exército Nacional. Nas palavras de seu fundador, o Grêmio procurava manter as tradições sem excluir os costumes do presente. Nas duas associações, encontra-se como pano de fundo um estado que começa a se transformar e no qual a tensão entre o passado e o presente começa a se sentir.

À fundação do Grêmio Gaúcho, seguiu-se a criação de várias outras entidades tradicionalistas, em Pelotas, Bagé, Santa Maria, Ijuí. Em 1948, surge em Porto Alegre o “35 CTG”, o primeiro Centro de Tradições Gaúchas e que vai servir de modelo às centenas de centros de tradições existentes no Rio Grande do Sul e em vários outros estados do Brasil. O grupo passa a se reunir todos os sábados de tarde num galpão improvisado na casa do pai de um deles, para tomar mate e praticar os hábitos do interior. Seus fundadores são, na maioria, estudantes secundários, vindos do interior, principalmente das áreas pastoris onde predomina a pecuária praticada em grandes latifúndios. Estes fundadores haviam fundado, no ano anterior, o Departamento de Tradições Gaúchas do Grêmio Estudantil do Colégio Estadual Júlio de Castilhos. Eles organizaram a primeira Ronda Gaúcha (hoje Semana Farroupilha), que se desenrolou de 07 a 20 de setembro daquele ano. Tomando uma centelha do Fogo Simbólico da Pira da Pátria antes de sua extinção às 24 horas do dia 07 de setembro, transportaram-na até o saguão do Colégio, e ascenderam a “Chama Crioula”, num candeeiro de galpão.

Segundo Oliven (1992), no mesmo ano, a Liga de Defesa Nacional incluiu, entre os festejos da Semana da Pátria, o traslado dos restos mortais do General David Canabarro, o segundo homem da Revolução Farroupilha, de Santana do Livramento para o Panteão do Cemitério da Irmandade da Santa Casa de Misericórdia de Porto Alegre. Oito dos jovens secundaristas resolveram organizar uma guarda de honra para acompanhar os restos mortais. Esse episódio aparece, em vários depoimentos de tradicionalistas, como um ritual de passagem fundamental e como mito de criação do Movimento Tradicionalista Gaúcho.

Esses fundadores do MTG, embora cultuem valores ligados ao latifúndio, não tem origem na oligarquia rural, são descendentes de pequenos proprietários de terras.

Isso evidencia que o tradicionalismo, desde seu começo, é um movimento urbano que procura recuperar os valores rurais do passado.

Em 1954, os vários centros de tradições que proliferaram se reúnem pela primeira vez num congresso realizado em Santa Maria. Neste é apresentada a tese de Luiz Carlos Barbosa Lessa, um dos fundadores do 35 CTG, intitulada *O sentido e o valor do tradicionalismo*, que passa a ser a tese-matriz do MTG. Esta enfatiza a importância da cultura, transmitida pela tradição, para que uma sociedade funcione como uma unidade (identidade?), tendo em vista, segundo Lessa, a desintegração de nossa sociedade (o enfraquecimento do núcleo cultural e o desaparecimento dos “grupos locais”). Para Lessa, são duas as grandes questões do tradicionalismo, inclusive como força econômica: atenção especial às novas gerações e assistência ao homem do campo.

O Congresso Tradicionalista passa a ser realizado anualmente. Na oitava edição, realizada em Taquara, em 1961, foi aprovada a *Carta de Princípios do Movimento Tradicionalista*, redigida por Glaucus Saraiva, outro fundador do 35 CTG, autor também do *Manual do Tradicionalista*, livro publicado em 1968 e que padroniza, por exemplo, a indumentária. O MTG, por sua vez, será criado no XII Congresso Tradicionalista, para congregar a maior parte das entidades tradicionalistas do estado – essas entidades são disciplinadas pela *Carta de Princípios*.

No que diz respeito à sociedade civil, o tradicionalismo também conseguiu se expandir. Assim, foi criada a Estância da Poesia Crioula, uma academia de letras de escritores de temas gauchescos. Quanto à Igreja, cabe ressaltar o surgimento da missa crioula, com liturgia inspirada no gauchismo.

Em 1971, em Uruguaiana, é criada a Califórnia da Canção Nativa, primeiro festival de música nativista do estado, que se realiza anualmente e serve de modelo para os cerca de quarenta festivais existentes hoje. Esses eventos costumam reunir milhares de jovens que geralmente ficam acampados, seu ambiente e músicas evocando a vida campeira e os símbolos de uma identidade regional gaúcha, à semelhança da iconografia amplamente consolidada⁶, inclusive em gravuras, como a de Carlos Scliar que, membro do Clube de Gravura, pretendia lançar mão de uma visão contra-oficial:

⁶ A pesquisadora do vestuário gaúcho, Véra Stedile Zattera (1995), define cinco iconografias do sul-riograndense, tendo em vista a vestimenta dos habitantes do Rio Grande do Sul: o índio (1620-1730), o gaúcho gaudério (1730-1820), o gaúcho charqueador (1820-1865), o gaúcho fazendeiro (1865-1950) e o gaúcho tradicionalista (1950-).

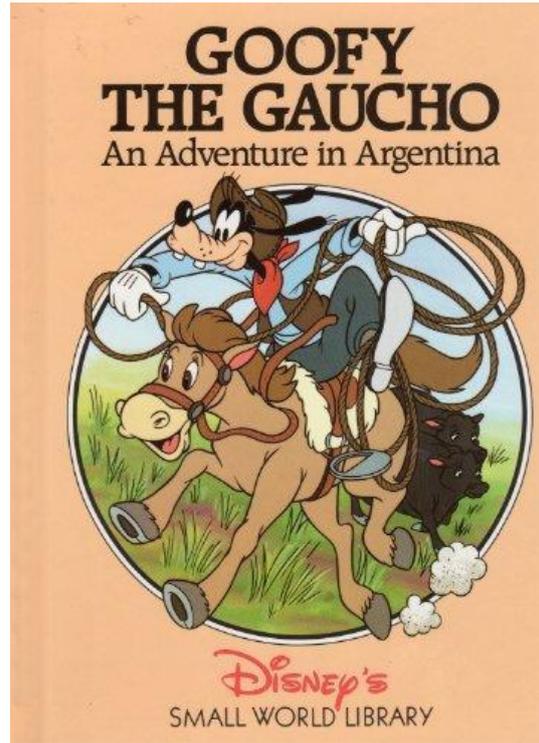


Carlos Scliar
Sesta II
 1954
 lineoleogravura e pochoir
 22 x 29cm
 Museu de Arte do Rio Grande do Sul

O Movimento Tradicionalista Gaúcho definiu, de modo sociológico, sua visão própria e seletiva do gaúcho, identificada na seguinte síntese:

Gaúcho, tipo social forjado no vértice geográfico de três fronteiras pátrias, Argentina, Brasil e Uruguai, no transcurso temporal dos séculos XVII e XVIII, quando dos conflitos ibéricos em torno da posse da Colônia do Sacramento e da caça do gado chimarrão, oriundo das missões jesuíticas e errante nas Campanhas de Maldonado e arredores. No Brasil, esse espécime é peculiar à extremadura meridional, caracterizado pela simbiose de oito vertentes principais: 1 – etnicamente, pela cruz do branco, do índio e do negro; 2- ergologicamente, pela ocupação na caça às reses selvagens, no tropeirismo e na lida gadeira das estâncias; 3-filologicamente, pelo linguajar peculiar; 4- politicamente, por sua arregimentação nas guerras de demarcação das fronteiras pátrias; 5- pela representação popular; 6- ideologicamente, pela aquisição da consciência cívica, sintetizada nos princípios de constitucionalismo, federalismo e republicanismo, defendidos na revolução farroupilha (1835-1845); 7- eticamente, pela adoção da moral cristã; 8- economicamente, pela ocupação profissional assentada nos negócios da pecuária. (RAMÍREZ, 2004, p.134)

Os tradicionalistas vinculam de maneira tão singular a figura do gaúcho – e sua identidade – ao *gaucho* platino que, mesmo internacionalmente, essa iconografia é salientada como oficial de uma visão do sul-rio-grandense. Observa-se que a Disney, através de suas animações, propagou tal imagem, com o Pateta servindo de modelo do *gaucho*, *Goofy El Gaucho*, de 1942, o que demonstra que tal iconografia reverberou, par’além das artes visuais tradicionais, na cultura visual:



3.2 O ORIGINÁRIO E A PAISAGEM VISUAL DA ESTÉTICA DO FRIO

A primeira versão da Estética do Frio nasce em 1992, numa coletânea organizada por Luís Augusto Fischer e Sergius Gonzaga, *Nós, os gaúchos* (que, mais tarde, teve continuação com um segundo volume dedicado ao tema), reunindo diferentes artistas, pesquisadores e jornalistas em torno da questão da identidade dos sul-rio-grandenses. Foi Fischer quem soube das ideias que Vitor Ramil vinha desenvolvendo e incentivou sua publicação. Ramil destacou em entrevistas concedidas à imprensa que a Estética do Frio não é um movimento, não tem a pretensão de estabelecer-se como uma teoria que solucione a questão identitária ou mesmo estética do Rio Grande do Sul; não teve sequer a intenção de redigir um manifesto. Em ensaio posterior (2004), Ramil elabora mais as ideias insipientes inscritas no texto de 1992. Nesse, no entanto, ele continua a pensar que “a estética do frio não se pretende, em hipótese alguma, uma formulação normativa. As ideias [...] são fruto da minha intuição e do que minha experiência reconhece como senso comum” (p.8). Filosoficamente, Ramil se afasta da formulação normativa e se aproxima da formulação explicativa. Certo é que essa concepção estética, ainda que construída com o intuito de servir ao seu trabalho, tomou proporções decerto não esperadas pelo artista e passou a ser vista como um importante gesto para responder a questões que habitantes do estado vinham (e ainda vem) se fazendo.

A Estética do Frio tem seu originário numa sensação de exílio. Ramil mudou-se para o Rio de Janeiro em 1985 e lá permaneceu até 1991: foi lá o germe desse *insight*, exatamente em um junho, mês que, no plano meridional do Brasil, é frio e marca o início das temperaturas mais baixas, com maior intensidade. Num programa de notícias de TV, Ramil assistia a duas faces de um Brasil: a face esfuziante, calorosa e eufórica de um carnaval fora de época acontecendo no nordeste (apresentado como fato não muito distópico) e a face do Brasil do sul, fria e gelada, apresentada como fato estranho, coisa de “clima europeu”. No Rio de Janeiro, onde Ramil estava, fazia calor, e este relata estar assistindo ao telejornal apenas de bermuda; no entanto, a sensação emocional era de exílio: o músico preferia estar no sul, uma paisagem muito mais íntima, e não se imaginava atrás de um trio elétrico.

Esse cenário fez Ramil começar a se questionar quais imagens fariam jus à questão da identidade sul-rio-grandense. Pois, até o momento, a imagem dissipada nacionalmente e ligada ao significante “gaúcho” é a do gaúcho “pilchado”,

iconograficamente conectada ao tradicionalismo – ou a um passado de um homem campeiro – que, para Ramil, é de um imaginário criado e reforçado, inclusive pela mídia, é uma “peça de museu”, e, certamente, “não é uma imagem total de nossa identidade” (RAMIL, 1999), mas apenas uma sugestão de parte desta. Essa relação normatizada, esquemática, ideológica que mantemos com o nosso imaginário leva à expressão caricata e, na concepção do artista, “à substituição do autor pelo personagem” (2004, p.16).

O afastamento – ou inconsciente ou ideológico – do Rio Grande do Sul, torna-o o lugar do Brasil que mais facilmente pode ser definido em duas ou três ideias redutoras, enquanto suas sutilezas de estilo parecem insondáveis. [...] Assistindo o Jornal Nacional me dei conta de que acima dos clichês comumente usados para nos definir, acima de toda e qualquer ideia redutora – que representam sempre recortes, fragmentos da realidade –; que acima também das nossas sutilezas de estilo, estava a diferença fundamental entre o sul e o resto do Brasil – como símbolo não redutor, primeiro e inquestionável, abrangendo todos os outros -: o frio. [...] O frio simbolizava o Rio Grande do Sul. Passei a ver o frio como metáfora amplamente definidora do gaúcho. (RAMIL, 1992, p.263).

No ensaio de 2004, Ramil destaca que o frio é o grande diferencial entre “nós” e “os brasileiros”. E o tamanho da diferença vai além do fato de que em nenhum lugar do Brasil sente-se tanto frio como no Sul.

Por ser emblema de um clima de estações bem definidas – de nossas próprias, íntimas estações; por determinar nossa cultura, nossos hábitos, ou movimentar nossa economia; por estar identificado com nossa paisagem; por ambientar tanto o gaúcho existênci-quase-romanesca, como também o rio-grandense e tudo o que não lhe é estranho; por isso tudo é que o frio, independente de não ser exclusivamente nosso, nos distingue das outras regiões do Brasil. O frio, fenômeno natural sempre presente na pauta da mídia nacional e, ao mesmo tempo, metáfora capaz de falar de nós de forma abrangente e definidora, simboliza o Rio Grande do Sul e é simbolizado por ele. (RAMIL, 2004, p.13-14).

Nesse sentido, o originário da Estética do Frio é a busca pelo distanciamento dos estereótipos. Rubira (2017) soube definir essa busca, ressaltando que “distanciar-se do estereótipo é abrir o espaço necessário para buscar aquelas singularidades” (p.111), aquelas sutilezas de estilo apontadas por Ramil que, intuitivamente, ligou à questão identitária. Investigar nossas sutilezas de estilo é chegar mais perto de nossas singularidades, implicando um reconhecimento de quem se é, distanciando-se de caricaturas e máscaras que, impostas ou não por *outros*, são por *nós* reforçadas ou afirmadas, o que acaba por nos “estrangeirizar” ainda mais do que nos é próximo – ou do que, ao menos, poderia ser: não só a brasilidade, mas mesmo as diferenças internas

entre os habitantes do Rio Grande do Sul, par'alm do gaúcho da fronteira, o gaúcho do pampa, o gaúcho tradicionalista.

A aproximação dos gaúchos com o Brasil se dará no dia em que aproximarem-se de si próprios: no dia em que, refinando a sua linguagem, fizerem valer a completude da sua sensibilidade, deixando para trás um fragmento, uma curiosidade, ou como coisa imprestável, a caricatura sob a qual nos acomodaram. [...] Quando falo em caricatura não estou falando em tradição. Porque a tradição não é jamais um engano (RAMIL, 1992, p.265)

Ao pensar sobre as identificações dos gaúchos, Ramil lembra que muitos gaúchos afirmam-se mais “portenhos” que brasileiros. No entanto, o artista também ressalta que, embora possamos estar mais atentos a características frias – mais ligadas aos vizinhos uruguaio e argentinos – e menos às quentes (carnavalescas e alegres), essa identificação com os “hermanos” é também ilusória:

Isso é uma besteira. Acontece porque esse pessoal nunca passou um mês em Buenos Aires para ver o quanto somos brasileiros. Pô, os argentinos tem uma rigidez que nós não temos. Ao mesmo tempo, temos uma dureza que tu não encontras na Bahia ou no Rio. Então, nós somos o meio-de-campo, a confluência de várias culturas. Nós somos diferentes do resto do Brasil, mas ao mesmo tempo somos brasileiros. Eu não vejo problema nisso. Pelo contrário: acho um privilégio essa convergência de culturas. (RAMIL, 1995, p.27)

Essa convergência de culturas é entendida por Ramil como uma dupla personalidade – ou, em outros termos, uma dupla cidadania, segundo Rubira (2017). Reolon (2008) ao fazer alusões ao uso da língua, da linguagem dialeto utilizada pelos imigrantes italianos, destaca que estes trariam neste linguajar característico um Outro presente. A Itália, o italiano originário seria/funcionaria como Outro para o imigrante, constituindo um Sujeito Desejante, com marcas italianas. Talvez o gaúcho brasileiro também se estabeleça como um Sujeito “gerado” do Outro platino, o “*gaucho*”, com “marcas” deste.

Mais que uma duplicidade de algo que é fundamental na constituição de uma singularidade, essa convergência é um encontro: um encontro e uma confluência de linguagens. Para Ramil, “somos um híbrido da condição de brasilidade e platinidade”, em que “melancolia e leveza se encontram”, segundo Rubira (2017, p. 119). Fazer desse encontro de culturas uma fonte de criação é a grande chave para se pensar na Estética do Frio. Isso porque, segundo Ramil (1992, p.265), abandonamos dessa forma a subordinação ao centro do país, desvelamos traços identitários e os afirmamos em

singularidade (o que poderíamos pensar como uma desalienação de um imaginário imposto e a busca pela descoberta de nosso traço unário), dando descontinuidade a indefinições no campo artístico, que ora se afirma no regional (reforçando estereótipos), ora no brasileiro (vinculando-se a uma estética que não é a nossa), ora no mundial (num gesto globalizante, massificador e homogeneizador, destruidor de identidades e singularidades), num ecletismo herdado da degeneração do tropicalismo “como estilo, como postura” (RAMIL, 1992, p.266).

Fica claro que, com a Estética do Frio, Ramil não pretende qualquer separatismo ou independência do Rio Grande do Sul em relação ao Brasil, nem mesmo enxerga superioridade estética de um em detrimento de outro. Ramil acrescenta que nós, gaúchos, nos impomos uma dieta de brasilidade, ao passo que impomos também uma dieta gaúcha aos brasileiros, reduzindo-nos a uma visão estreita e caricata, a uma expressão “folclórica”:

Penso que os gaúchos devem se aproximar do Brasil. [...] que devem ambicionar – guardadas as proporções – contribuir tão fartamente para a cultura nacional quanto os nordestinos. [...] Acho que a aproximação dos gaúchos com o Brasil se dará no dia em que aproximarem-se de si próprios. (RAMIL, 1992, p.264-265).

Ao destacar que a estética do frio deve afirmar-se, para reagir à indefinição e ao ecletismo, parece querer também acrescentar mais uma voz à brasilidade, que também, muitas vezes, é caricata e estereotipada. O Rio Grande do Sul como centro de outra história, não mais à margem, não implica um descolamento do Brasil, nem uma vinculação aos países vizinhos, mas exatamente uma conversa, um encontro. Por isso, Ramil reage à “degeneração” do tropicalismo e não ao próprio, parece-nos, porque é nesse movimento que, talvez, a Estética do Frio antevêja semelhanças, como ideal, não em termos de conteúdo artístico, mas exatamente de forma, já que ambos – Tropicália e Estética do Frio – constituíram-se ou constituem-se como concepções estéticas de rupturas de forma no que tange a imagens construídas e alienadas. Nas palavras de Ramil, é essa dedicação à ética da forma (pensada por Paul Valéry) que leva ao trabalho infinito. Entendemos que um trabalho infinito é aquele que sempre se reinventa, nunca se repete: constitui um estilo, quando emprega uma assinatura, mas está sempre em transformação, em pesquisa, em viagem e em busca de si. Para o escritor argentino Jorge Luís Borges, grande influência de Vitor Ramil, infinito é o conceito que corrompe e altera todos os demais, cuja extensão se dissolve na densidade do infinitesimal.

Numa entrevista concedida ao jornal Folha de São Paulo (2000), o compositor filia a Estética do Frio ao Brasil, afirmando que, em seu disco *Ramilonga – a estética do frio*, fez “de propósito esse viés do Caetano, que na verdade é o da bossa nova. O canto regional do sul, grosseiro e gritado, de gaúcho macho, me incomodava muito. Por que não posso cantar de forma leve, delicada? Forcei a barra de cantar ‘joão gilbertianamente’, e mantenho isso em [no disco] *Tambong*”. (RAMIL, 2000). Essa filiação, ou identificação, à convergência da tropicalidade e da platinidade, à confluência das culturas brasileira e platina (Uruguai e Argentina), não exclui a tradição, porque essa nunca é engano na concepção do artista. Poderíamos afirmar que a tradição revela traços distintivos de uma singularidade, mas acreditamos também com Husserl que “a tradição é o esquecimento das origens”, já que afirma-se numa destemporização, mantendo-se sem um autoquestionar-se constantemente, cerne da busca por um estilo singularizado. Ramil parece caminhar nesse sentido ao lembrar que “para estar viva, a tradição deve estar justificada na expressão contemporânea – e ela estará justificada mesmo que o novo represente uma ruptura” (1992, p.265). A tradição não deve ser um peso a ser suportado, nem um amontoado de fórmulas a serem repetidas. É nesse sentido que Ramil busca fugir da estereotipia, sem ignorar o tradicionalismo, o linguajar peculiar, as temáticas gaudéias, principalmente quando dá musicalidade às composições de João da Cunha Vargas. A canção *Querência*, presente no álbum *Longes* (2004), é icônica:

Deixei a velha querência
 Saí de lá mui novinho
 Com tabuleta ao focinho
 E a marca já descascada
 Ponta da cola aparada
 Sinal de laço ao machinho

Por estes campos afora
 Deste Rio Grande infinito
 De pago em pago ao *tranquilo*
 Repontando o meu destino
 Do campo grosso pro fino
 Fui me criando *solito*

Angico, Mariano Pinto
 Picada onde me criei

Por tudo ali eu andei
Bebendo e jogando a tava
Bem montado sempre andava
Corri carreira e dancei

Cruzei picadas escuras
Prum baile ou jogo de prenda
Derrubei porta de venda
Pra tomá um trago de canha
E esporeei boi na picanha
Em tudo que foi fazenda

O que viesse eu topava
Serviço, festa ou peleia
Cortei muita cara feia
De *indiozito* retovado
E amancei muito aporreado
Com pé-de-amigo e maneia

Um dia me deu saudades
E eu fui rever o meu pago
Sentir da china o afago
E o vento frio do pampeiro
No coração caborteiro
Do meu peito de índio vago

O tempo passou, lá se foi
E eu não queria que fosse
Tudo pra mim terminou-se
Nem eu sou mais o que era
A estância virou tapera
E o que era xucro amansou-se

E hoje só o que me resta
É o pingo, o laço e o pala
Pistola, só com uma bala
E a estrada pra bater casco
No cano da bota um frasco
E um *fiambrezinho* na mala!

Assim como a canção *Deixango o pago*, que está no álbum *Ramilonga, a estética do frio* (1997):

Alcei a perna no pingo
E saí sem rumo certo
Olhei o pampa deserto
E o céu fincado no chão
Troquei as rédeas de mão
Mudei o pala de braço
E vi a lua no espaço
Clareando todo o rincão

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

Sempre gostei da morena
É a minha cor predileta
Da carreira em cancha reta
Dum truco numa carona
Dum churrasco de mamona
Na sombra do arvoredado
Onde se oculta o segredo
Num teclado de cordeona

Cruzo a última cancela
Do campo pro corredor
E sinto um perfume de flor
Que brotou na primavera.
À noite, linda que era,
Banhada pelo luar
Tive ganas de chorar
Ao ver meu rancho tapera

Como é linda a liberdade
Sobre o lombo do cavalo

E ouvir o canto do galo
Anunciando a madrugada
Dormir na beira da estrada
Num sono largo e sereno
E ver que o mundo é pequeno
E que a vida não vale nada

O pingo tranqueava largo
Na direção de um bolicho
Onde se ouvia o cochicho
De uma cordeona acordada
Era linda a madrugada
A estrela d'alva saía
No rastro das Três Marias
Na volta grande da estrada

Era um baile, um casamento
Quem sabe algum batizado
Eu não era convidado
Mas tava ali de cruzada
Bolicho em beira de estrada
Sempre tem um índio vago
Cachaça pra tomar um trago
Carpeta pra uma carteadada

Falam muito no destino
Até nem sei se acredito
Eu fui criado *solito*
Mas sempre bem prevenido
Índio do queixo torcido
Que se amansou na experiência
Eu vou voltar pra querência
Lugar onde fui parido

Interessante destacar que a Estética do Frio, para Ramil (2004), é uma viagem, cujo objetivo é a própria viagem, 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” (p.19), exatamente numa contra-corrente ao tradicionalismo, num sentido de estagnação

cultural, já que, para ele, “assumir um personagem para afirmar a própria identidade é, na verdade, fragilizá-la” (p.26).

Essa viagem, que a Estética do Frio é, passa a ser uma viagem à interioridade. Nesse sentido, não se trata propriamente do frio como clima, estação, mas metáfora deste: uma viagem às estações internas, ao clima da singularidade, que expressa no íntimo, por isso frio, e não no calor, que é próprio do êxtimo, do êxtase, do extático, do que se projeta: é uma viagem ao para-si e não um deslocar-se para-fora, para o outro. Por isso, a atmosfera melancólica e introspectiva que se define, interessante observarmos, como imagem visual: “à sua alta definição como imagem – a figura bem delineada do gaúcho, o céu límpido, o campo imenso de um verde regular, a linha reta do horizonte” (RAMIL, 2004, p.20). A busca de uma estética do frio, ao manifestar-se através de uma imagem visual (“o céu claro sobre uma extensa e verde planície sulista, onde um gaúcho solitário, abrigado por um poncho de lã, tomava seu chimarrão, pensativo, os olhos postos no horizonte” [p.19]), reagia diretamente às imagens do carnaval tropical, àquelas que Vitor Ramil vira no Rio de Janeiro, que provocaram no artista um estranhamento, a sensação de exílio, e que originaram os questionamentos da Estética do Frio. Essa imagem e a milonga materializariam a Estética do Frio:

Que outra forma seria apropriada à nitidez aos silêncios, aos vazios? Em sua inteireza e essencialidade, a milonga, assim como a imagem, opunha-se ao excesso, à redundância. Intensas e extensas, ambas tendiam à horizontalidade. O frio lhes correspondia aguçando os sentidos, estimulando a concentração, o recolhimento, o intimismo, definindo-lhes os contornos de maneira a ressaltar suas propriedades: rigor, profundidade, clareza, concisão, pureza, leveza, melancolia. (RAMIL, 2004, p.22-23).

Em entrevista anterior ao ensaio de 2004, Ramil já vinculava a Estética do Frio a uma paisagem, a uma imagem visual:

Tu vês a paisagem do Sul, do pampa: aquilo ali é inacreditável, é tocante! Tu ficas mudo dirigindo no meio daquele campo, do silêncio, daquela coisa lisa, regular. Tende à concisão, à perfeição, à clareza, à pureza. Aquela imagem clássica do gaúcho tomando o seu chimarrão, olhando a paisagem, cantando uma milonga, refletindo na milonga. Pra mim são coisas fundamentais, é a nossa estética, a essência, o centro, a Estética do Frio. (RAMIL, 1995, p.27).

Essa imagem é muito próxima à de Oscar Crusius, intitulada *Paisagem campeira*, cuja atmosfera introspectiva se define à semelhança do visual evocado por Ramil: o céu límpido, o campo imenso de um verde regular, a linha reta do horizonte:



Oscar Crusius
*Paisagem
 campeira* (1965)
 50 x 60cm
 Óleo sobre
 aglomerado
 Pinacoteca Ruben
 Berta, Porto
 Alegre

Uma arte condizente a esta nomenclatura é aquela que, para além e aquém de um regional, passa a uma universalidade, passa a ser sentida e vivida de forma universal, não somente no meio de onde surgiu, mas universalmente (redundante assim, porque necessário assim se faz!). A Estética do Frio desta forma tona-se um universal nascido no regional. Por isso que uma obra como *Mulher tomando chimarrão*, de Guttman Bicho, é emblemática de uma universalidade: ainda que não representasse uma gaúcha – não há elementos que assegurem uma ligação da mulher representada como uma habitante do Rio Grande do Sul – esta está tomando um chimarrão, elemento fundamental do Tradicionalismo Gaúcho, já que contido no Hino Tradicionalista, de autoria de Luiz Carlos Barbosa Lessa: “ritual do chimarrão – cordialidade é que conduz à felicidade”.

Nas palavras de Gaudêncio Fidelis (2017), essa pintura de rara beleza retrata uma figura feminina, provavelmente uma fazendeira, em um período da vida brasileira em que a presença da mulher no universo do trabalho, especialmente naquele conservador e dominado pela figura masculina da tradição gaúcha, era completamente fora do usual:

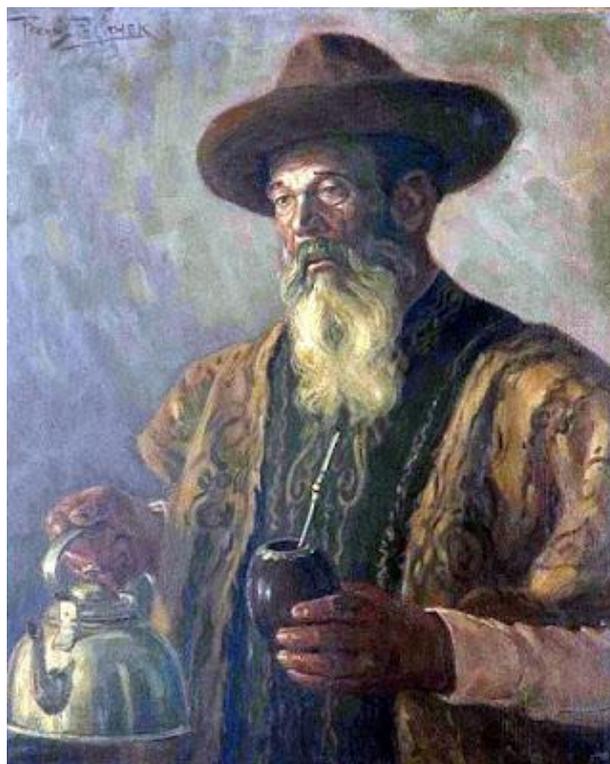
Avançada para o seu tempo, a adoção da pintura como retrato e a representação de uma figura feminina em *status* de poder oferecem-nos um exemplar artístico que desafia as noções estabelecidas de gênero, em uma época em que tais assuntos sequer eram pensados pelo gênero de pintura de retratos e até mesmo na produção da arte como um todo. (FIDELIS, 2017, p.84-85)



Guttman Bicho
Mulher tomando chimarrão
 1925
 óleo sobre tela
 91 x 136cm

Acervo da Pinacoteca Aldo Locatelli, Prefeitura de Porto Alegre, Brasil

Em contraponto, e comprovando que a figura retratada, feminina, está afrente de seu tempo, encontramos uma figura masculina com, praticamente, a mesma cuia de chimarrão; aqui sim, sem dúvidas, um retrato da tradição gaúcha, do beber um mate, retratada em mais de uma obra visual. Esta, *Velho chimarreando*, de Francis Pelichek, especificamente, de data muito próxima à anterior:



Francis Pelichek
Velho chimarreando
 1929
 Óleo sobre tela
 66 x 54cm
 Acervo da Pinacoteca Aldo Locatelli
 Prefeitura de Porto Alegre, Brasil

É nesse sentido que uma ontologia da Estética do Frio, através das referências artístico-visuais de Ramil, se mostra interessante e notável para pensarmos nossa identidade, nossa singularidade e nosso estilo: o ser gaúcho.

[a viagem]



Guilherme Reolon de Oliveira
Em fevereiro de 2019
(Série Plátanos)
Fotografia (color)
2019
Coleção Particular

4 O MINUANO E A NEVE, O PAMPA E A SERRA, A UMIDADE: A ESTÉTICA DO FRIO E SUAS SETE CIDADES

Uma das expressões da Estética do Frio de Vitor Ramil se materializa em seu romance *Satolep*, publicado em 2008. Neste, a literatura se converte em arte visual, não apenas pela *encarnação* da escritura, mas principalmente pela *figurabilidade* inscrita na palavra (DIDI-HUBERMAN, 2010; FREUD, 1987a). Uma de suas passagens é exemplar:

Cessado o calor, veria folhas secas cobrirem a calçada? Veria depois um vento gelado varrê-la e depois flores renascerem nos canteiros e depois o sol voltar na justa medida da falta que eu sentiria dele? Eu me perguntava pelas estações do Sol, por minhas próprias estações. Pensava se eu as tivera um dia. Ultimamente, eu, as estações e os lugares parecíamos sempre os mesmos. “Gosto de renovar o guarda-roupa, trocar roupas leves por agasalhos”, minha mãe sempre dizia, com a chegada do inverno. No começo da primavera, meu pai observava: “Estamos como o pátio, perdendo as marcas da umidade” (RAMIL, 2008, p.11).

Importante que atentemos para o fato que a “imagem não se identifica com o visível” e que, seus poderes, à semelhança dos poderes da fala, “são aqueles de suas condensações e deslocamentos, que fazem ver uma coisa em uma outra ou por uma outra” (RANCIÈRE, 2015, p.193). Nesse sentido, a visualidade de uma obra de arte não está em sua materialidade, mas em sua capacidade de visibilidade, em seu poder de criar diferenciações visuais e não coisas visuais. O potencial de visualização é o que torna algo uma obra de arte visual. “Realizar uma imagem é menos criar uma coisa e mais proceder um ato de diferenciação” (BOHEM, 2015, p. 27).

Como bem destacou Didier-Huberman (2010), escrever abre uma passagem para superar tanto o fechamento do ver quanto o do crer. Uma obra transmuta-se em arte, especialmente visual, quando é *imagem dialética*. E a imagem dialética é aquela que produz uma leitura crítica, um efeito de recognoscibilidade, um movimento de choque, de ruptura.

Em uma que se convencionou chamar “civilização da imagem”, a pergunta de Calvino (1990b) é de notável relevância, inclusive para pensarmos o estatuto ontológico das artes visuais: “o poder de evocar imagens *in absentia* continuará a desenvolver-se numa humanidade cada vez mais inundada pelo dilúvio das imagens pré-fabricadas?” (p.107).

Uma arte visual seria aquela que é imagem material, aquela que é imagética ou aquela que é “icástica”, adjetivo italiano, do grego εικαστικός, que designa algo que evoca imagens visuais nítidas, incisivas, memoráveis?

O romance *Satolep* é só uma das materializações da Estética do Frio. Vitor Ramil converte o conceito na música (letra e composição) já em seus primeiros trabalhos – *Estrela, estrela* (1981), *A paixão de V segundo ele próprio* (1984), *Tango* (1987), *À beça* (1995) – mas, principalmente, a partir de *Ramilonga, a estética do frio*, de 1997. Neste último, a música “Milonga de sete cidades - A estética do frio” é emblemática, já que traz à tona, sem rodeios, o que caracterizaria o conceito de Ramil, que só mais tarde, em 2003, será proferido como ensaio, numa conferência, em Genebra. A “Milonga das sete cidades” explicita, em sete características, sete cidades, sete caminhos, sete viagens, o que é a Estética do Frio:

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
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

Essas sete cidades seriam referenciais ao trabalho de Ramil, que ganhará novos contornos em discos posteriores e no lançamento do romance citado (Vitor publicara um primeiro romance, *Pequod*, em 1996 – neste, citando o pintor Giotto). A influência de Ítalo Calvino no trabalho de Ramil é crassa. É ele quem afirma que “jamais se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve” (1990a, p. 59), da mesma forma que:

As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam uma outra coisa [...] De uma cidade, não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete maravilhas, mas a resposta que dá as nossas perguntas. (CALVINO, 1990a, p.44).

Cabe destacar que a Estética do Frio é uma viagem, porém não espacial: é uma viagem ao tempo interior, ao que há de mais íntimo, numa busca incessante em tornar-

se si mesmo. Assim, as cidades não são propriamente *topos*, lugares: o lugar da Estética do Frio é sempre o mesmo, o eu. O frio é a interioridade do ser, como Ramil metaforizara em *Pequod* (1995), seu primeiro romance:

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. Luzes indefinidas sinalizam as ruas retas que se cruzam até a margem de um rio silencioso que se aproxima sem ser visto. Montevideo não se adequaria tanto a Ahab na idade adulta como a úmida Satolep, cujos nomes das ruas, a história dos prédios, a localização das praças e o nome científico de todas as árvores ele conhecia. (RAMIL, 1195, p.27).

Já que referências, as cidades norteiam o que Ramil produz, ainda que um universo ainda mais amplo e variado de artistas, escritores e teóricos se façam presentes em sua escritura. Especificamente, nesta pesquisa, nos detemos em seus referenciais artísticos visuais. Luís Rubira (2017) destaca que, “por volta de 1982, porém, nada estava claro. Entre as dezenas de referências daquele “universo variado” de Vitor Ramil estava [...] a pintura de Turner, Kandinsky e Miró” (p.58). Numa entrevista de 2001, o compositor confirma da influência da pintura em sua produção:

A pintura [...] tem muita influência em meu trabalho, não só as obras em si, mas também as reflexões dos pintores e respeito do que fazem. O que Matisse pensava sobre o que pintava me marcou. E, assim como ele, muitos outros. Os pintores conceituam muito acerca do que fazem, sempre conceituaram. Hoje em dia as artes plásticas se tornaram quase puro conceito. Independentemente disso, desde a época em que o conceito não tinha a importância que tem hoje em dia, sempre gostei de ler as reflexões dos pintores. (RODRIGUES, 2001).

Em suas composições, os artistas visuais também são mencionados: Turner, em *Satolep*; Gauguin, em *Noa Noa*; Kandinsky, em *A paixão de V segundo ele próprio*; Monet, em *Isabel*. Além desses, um movimento artístico vem à tona, em *Talismã*: “olho atento em Deus e no surrealismo”. Coincidência ou não, o número sete aparece novamente – Vitor confessara uma fixação pelo número em outra entrevista. Sete são os artistas inscritos por Ramil como referenciais: Turner, Kandinsky, Miró, Matisse, Gauguin, Giotto, Monet. Além de um movimento artístico: o surrealismo.

Neste trabalho, procuramos demonstrar de que modo podemos relacionar as características da Estética do Frio com esses referenciais, associando-os em conjugação a uma investigação teórica não apenas no que concerne àquelas, mas a esses parâmetros, em analogia. Tendo em vista que nossa investigação concerne à identidade gaúcha, nossos pressupostos, para tal investigação, imbricam a arte à questão do ser e do sujeito.

Nesse sentido, Merleau-Ponty ressalta que “a criação artística colabora, de maneira privilegiada, com a elaboração da questão do Ser” (1984, p.109). Mondzain (2015), em outras palavras, ao pensar uma ontologia da imagem, destaca:

a imagem é [...] duas coisas em uma: ao mesmo tempo uma operadora em uma relação e objeto produzido por essa relação. As operações imaginantes são inseparáveis dos gestos que produzem os signos que, por essa razão, permitem os processos de identificação e a separação sem as quais não haveria sujeito. A definição da imagem é, portanto, inseparável da definição de sujeito (MONDZAIN, 2015, p.39)

Rancière (2015), em outro sentido, lembra que a vida das imagens é uma vida ao mesmo tempo mais sólida que a das aparências e uma vida mais leve que a das potências maléficas (p.193): em outros termos, não são apenas representações, não são tão coisas em si, são uma mescla, nem inocentes de suas consequências, nem supremo-poderosas. Para o teórico, “as imagens não são reflexos, sombras ou artifícios, são seres viventes, quer dizer, organismos dotados de desejos” (2015, p.193).

Em outra passagem, ele explicita melhor o que quer dizer com esse termo tão inusual quando se trata de imagem – ser vivente: “a imagem é eficaz ao abolir a distinção usual entre a abstração desencarnada das palavras e a vitalidade do corpo” (p.199). Aliás, palavra desencarnada é exatamente o que a palavra proferida por Ramil em seus trabalhos não corresponde, convertendo-se em imagem, esse *complexus*, encarnado, porém não orgânico, não vivo.

Rancière esclarece: “o que constitui uma imagem é a operação que transforma uma corporeidade em outra” (p.200), ou seja, a imagem é justamente a passagem entre palavra e corporeidade, entre o imaterial e o material, entre significante e significado. Ou, até mesmo, a passagem entre significantes, o que lhe confere exatamente o caráter de Sujeito, na conceituação de Lacan (1961), aquele que desliza numa cadeia de significantes, o que é representado por um significante para outro significante.

Para Rancière, “dar às imagens sua consistência própria é justamente lhes dar a consistência de quase-corpo que são mais que ilusões, menos que organismos vivos” (p.200). A imagem só é como *quase*, ou seja, ela só é, só *acontece*, só se estrutura ou se constitui como sujeito a partir do olhar do Outro: sua potência só ascende a partir desse olhar desejante que, por sua vez, lhe confere desejo e consistência, ainda que ficcional⁷.

⁷ “A *lógica das imagens* [...] é uma *lógica da mostra*: as imagens nos dão a ver alguma coisa, nos colocam alguma coisa “sob os olhos” e sua demonstração procede, portanto, de uma mostra” (BOEHM, 2015, p.23).

“Em Melancolia a minha alma me sorriu e eu me vi feliz”: Turner

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
 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

Se a imagem é um quase-sujeito, nos propomos a pensar a melancolia⁸, uma das facetas da Estética da Frio, uma das facetas dessa singularidade, dessa subjetividade, associada ao universo imagético do pintor inglês J.M.W. Turner (1775-1851). Na música *Satolep*, do álbum *A paixão de V segundo ele próprio*, Vitor Ramil associa Turner e sua atmosfera romântica ao tempo metafórico e à materialidade da cor, ambos de teor melancólico:

Nas horas intermináveis
 Chuva, vapor, velocidade
 É como o quadro do Turner
 Sobre a parede gris da solidão.

Aprofundemos antes o conceito de melancolia, essencial para essa associação. O filósofo gaúcho Ernildo Stein (1976), reconhecido internacionalmente, em um de seus primeiros ensaios, dissertara sobre a melancolia, destacando que ela “representa, na esfera existencial, um papel análogo ao da admiração do filosofar” (p.12), ou seja, ela se integra no questionamento do ser-no-mundo: a admiração, ou o espanto, nas palavras de Platão e Aristóteles, corresponde ao princípio da filosofia, exatamente o que a desencadeia. Stein ressalta ainda que “o peso, a particular densidade da melancolia, seu contato com as profundezas, confere-lhe um caráter tensional cujo elastério lhe permite a experiência de extremos que se opõem e se aproximam” (p.13).

Essa experiência com os extremos, essa tensão, lhe permite um caráter dual, ao mesmo tempo dinâmico e paradoxal: “a melancolia só é o dinamismo fundamental do

⁸ A viagem empreendida nesta pesquisa, por reverberar dos métodos genealógico e etnográfico, fará o caminho inverso do percorrido por Ramil e iniciará por Melancolia (*Em Melancolia a minha alma me sorriu e eu me vi feliz*) – começando, assim, já feliz! – e terminará na cidade Clareza (*Em Clareza o pampa infinito e exato me fez andar*).

um desdobramento importante na obra de Constantinus Africanus, autor árabe medieval, estudado por Panofsky e Benjamin, dentre outros. A noção de tristeza é desenvolvida por Constantinus como uma teoria da perda.

O melancólico estaria numa espécie de ponto-chave tenso: sofre com o passado, em função das perdas, e se perturba com o futuro, pelo medo de um possível dano. Nesse sentido, na condição melancólica, haveria um vínculo entre capacidade intelectual e loucura. Conforme Benjamin (1984), a meditação melancólica não corresponde a um raciocínio lógico, ordenado e estritamente racional. A partir de uma associação entre melancolia, contemplação e capacidade reflexiva, com base em estudo de Panofsky, Klibansky e Saxl (1989), Calvino (1990) propõe que a produção artística resulte de uma condição melancólica.

A melancolia foi extensamente discutida na Inglaterra durante os séculos XVI e XVII, tendo em vista a criatividade e a capacidade de atingir o estado contemplativo do homem. Existiam, segundo Vasques e Lucas (2016), diversos tipos de melancolia: amorosa ou erótica, religiosa, verdadeira ou depressiva. O assunto era analisado sob duas perceptivas: a fisiológica, explicada pela medicina, e a filosófica, explicada pelo viés neoplatônico. No que tange ao neoplatonismo (sistematizado por Plotino, no século III, e difundido por Marcílio Ficino, no século XVI), a melancolia é vista como um estado da alma. Esta, ao se encontrar aprisionada no corpo humano em função dos prazeres mundanos, deseja se libertar e voltar à sua origem, o Uno:

Os neoplatônicos acreditavam que tudo o que existe é emanção do Uno e a finalidade do homem é reunir-se com ele através de alguns caminhos possíveis: arte/beleza, moral e filosofia/contemplação (estado em que a alma se eleva até sua origem). Dessa maneira, a melancolia é vista como um dom, pois permite ao homem a compreensão dos segredos mais profundos através do estado contemplativo, que somente os melancólicos poderiam atingir. (Vasques & Lucas, 2016, p.45).

Em *Conceito de melancolia*, Jaime Ginzburg (2001), também pensando a melancolia a partir da dualidade, do paradoxismo e da tensão de extremos, a associa com a experiência da finitude, com a angústia diante não propriamente da morte, mas da consciência que esta não só é possível, como é certa, ou seja, a melancolia acontece como ser-para-a-morte que, transfigurada em sublime, se materializa no romantismo:

dualismo do melancólico se deve à impossibilidade de uma experiência do Absoluto. Pela relativização dos valores, pela frustração de expectativas de superação de limites, pelo reconhecimento da transitoriedade e da finitude, o sujeito se entrega à melancolia [...] Em sua ambiguidade essencial – negativa, envolvendo sofrimento, e positiva,

envolvendo enfiamento de limites – a melancolia tem no romantismo uma dimensão sublime, responsável por sua difusão” (GINZBURG, 2001, p. 114 & p. 108)

A presença da melancolia na poesia romântica é constante. Auerbach, numa definição exemplar, afirmou que o romântico “é um estranho entre os homens; é melancólico, extremamente sensível, ama a solidão e as efusões do sentimento” (p.228). Essa associação entre melancolia e romantismo é melhor explicitada por Leopardi (1972) que coloca a melancolia como o mais sublime dos sentimentos humanos, já que o homem é, pensando com Heidegger, o único ser que tem consciência de sua finitude e, como tal, é angústia. Angústia diante não apenas da morte, mas da imensidão que lhe abarca, de sua pequenez em relação a tudo que não consegue explicar ou compreender, seja qual for sua nomenclatura – o transcendente, Deus, a natureza, a morte, o Absoluto:

A melancolia é, de qualquer maneira, o mais sublime dos sentimentos humanos. [...] Considerar a imensidão incomensurável do espaço, o número e a grandeza maravilhosa dos mundos, e perceber que tudo isso é pequeno, até minúsculo em comparação com a capacidade da nossa alma; imaginar o número infinito de mundos e o universo sem fim e sentir que nosso espírito e nosso desejo é ainda mais vasto que o universo; proclamar sem cessar a insuficiência e o nada de todas as coisas, sofrer privações e desejos, e em consequência a melancolia, isso é o que me parece ser a marca mais evidente da grandeza e da nobreza da natureza humana” (Leopardi, *apud* Biedermann, 1972, p.118-120)

Diante desse desamparo em relação à natureza, resta ao homem contemplá-la e, por isso, a “atitude contemplativa é fundamental na condição melancólica” (BENJAMIN, 1984, p.176-8). A melancolia é um processo de desterritorialização – física, sentimental, espiritual –, uma “tristeza sem objeto”: perdeu-se algo e ainda não se encontrou o que se buscava. Nesse sentido, lembramos que os sul-rio-grandenses sofreram ao menos três processos de sofrimento e “perda de território” (RUBIRA, 2017): o exílio de portugueses, espanhóis, italianos, alemães, etc.; a expulsão dos indígenas de suas terras; o aprisionamento dos negros escravizados. No entanto, exatamente por ser um processo de desterritorialização, a melancolia implica reterritorialização: dar novo sentido ao sofrimento, transformando-o em arte pode ser um dos caminhos, umas das viagens à interioridade: sublimação.

Tendo em vista essa pequena ontologia da melancolia, a correlação entre essa e o romantismo, e o apelo de Vitor Ramil ao caráter melancólico em seu trabalho artístico, bem como teórico-conceitual, e seu flerte com a pintura de Turner, escolhemos a obra *Tempestade de Neve: Anibal e o Espírito atravessando os Alpes*, do artista

citado, para pensar exatamente a associação Melancolia-Turner na Estética do Frio, tendo em vista que o “frio é sinônimo de melancolia” (SCLIAR, 2003):



J.M.W. Turner (1775-1851)
Tempestade de Neve: Anibal e o Espírito atravessando os Alpes
 Óleo sobre tela, 146 x 237,5cm
 Londres, The Tate Gallery

Reynolds (1989) destaca que Turner produziu espetáculos de imensidão, grandiosidade e tragédia exclusivamente com tinta. A obra escolhida, que foi qualificada como sua primeira obra-prima, revela seu permanente pessimismo. O tema romântico da batalha pela sobrevivência do homem contra os elementos foi trasladado para a insignificância do homem diante da fúria da natureza.

A intuição de Turner para registrar fielmente a natureza, mas, em especial, seus aspectos sublimes, levou-o, em certa ocasião, a pedir que o amarrassem ao mastro de um vapor por quatro horas, durante uma tempestade, afim de observá-la e, o mais importante, ter a experiência do terror por ela suscitado. [...] Esse fascínio pelo terror, ingrediente essencial do sublime, é um elemento recorrente nas obras de Turner, dramaticamente expresso no início de sua carreira. (REYNOLDS, 1989, p.50).

Em nossa leitura de imagem, a obra é um *acontecimento*, no sentido de um *estar acontecendo*: ao mesmo tempo estático (porque apreensão de um instante) e em movimento (porque a estrutura acabada aqui se torna forma aberta: contornos se esvaem em “esfumaçados”). Na acepção romântica, a natureza é grande demais, e o homem, impotente diante dela, a enxerga como um Ideal, um Outro Ideal. A natureza é o

Absoluto, inalcançável, o homem é pequeno demais, fraco e está em desamparo. Também porque ainda não tornou-se si mesmo.

O desamparo diante do Outro, seja ele transcendente ou imanente, real ou ficcional, da ordem da natureza ou da alteridade, a noção de perda e ao mesmo tempo medo diante da possibilidade de reencontro do objeto perdido, a experiência de extremos está, exemplarmente, representada na música *Longe de você*, do álbum *Longes*, de Ramil:

Tô vivendo em outra dimensão
 Longe de você
 Habitando o fundo de um vulcão
 Que eu domestiquei

Todo dia deixo o sol entrar
 Mas a luz não vem
 A janela em mim é tão brutal
 Causa esse desdém

Meu relógio em outra dimensão
 Corre de você
 Solto o pensamento num tufão
 Finjo que pensei

Todo dia o dia quer passar
 Mas o fim não vem
 A espera é sempre tão brutal
 Tudo se mantém

Acredito em outra dimensão
 Longe de você
 Lava, fogo, cinza, solidão
 Já me acostumei

Todo dia posso te encontrar
 Mas você não vem
 O deserto em volta é tão brutal
 Sempre te detém

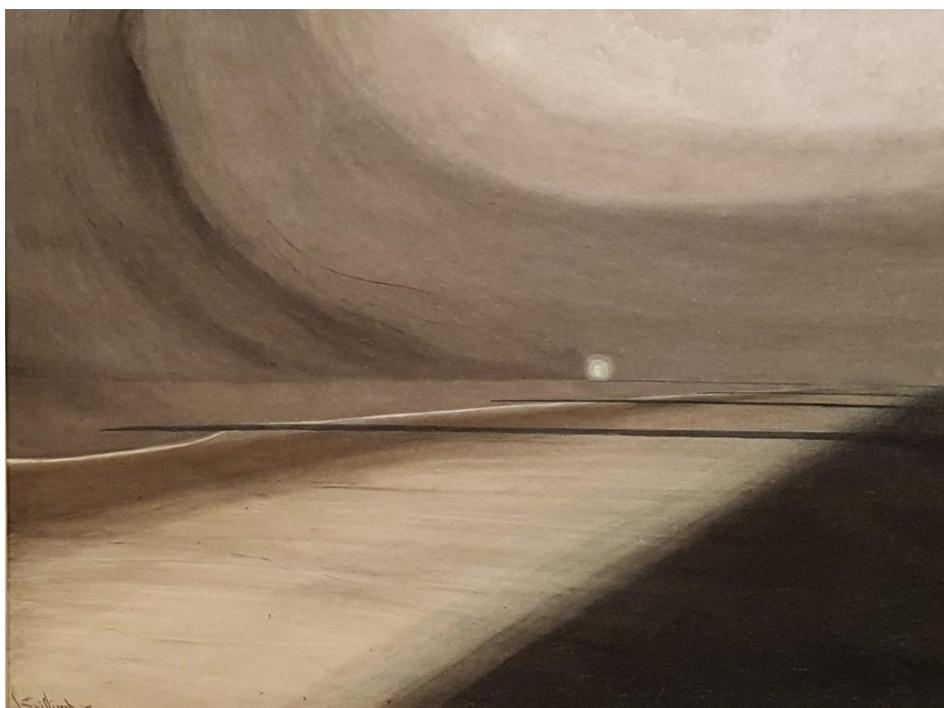
A natureza é aterrorizadora, o homem a teme; a natureza é poderosa, o homem a almeja. Por isso a obra “Tempestade de Neve”, de Turner, é Melancolia, ambígua e paradoxal. Há preto e cinza, escuridão, obscuridade, quase a suprimir e “acabar” com tudo. Há morte iminente, mas há um círculo amarelo-alaranjado, ainda que pequeno (porque distante?), que remete à luz, à claridade, à esperança: então há sofrimento e aniquilamento, mas há possibilidades, enfrentamento e superação. Como diz Vitor Ramil: “Nascer leva tempo”.

Esse ir e voltar, inerente à experiência melancólica, experiência de extremos, de elastério entre polos contrários, apresenta-se como uma viagem, uma viagem ao próprio

interior do sujeito, que reverbera na sua apresentação ou, em outros termos, uma viagem ao Sentido, que reverbera na Presença. Como destaca Ramil:

Eles [os interiores frios] me mobilizam, deixam-me alerta, mais lúcido. Meu irmão pensava o mesmo: “Sinto-me mais inteligente”, gostava de dizer. A umidade nos leva para dentro de nós mesmos e tenta aí nos prender. O frio nos permite ir e vir quantas vezes quisermos (RAMIL, 2008, p.30).

Talvez aí se encontre uma das chaves da identidade gaúcha: esse ir e vir, quantas vezes quisermos, ir aos platinos e voltar ao Brasil, ir ao Brasil e voltar aos platinos, sem nunca perder-se, sempre buscando tornar-se si mesmo, sempre fronteira. Este estado fronteiro, extensamente associado à identidade gaúcha, pode ser encontrado também em obras como a de Léon Spilliaert, cuja excepcionalidade do traço, com elementos mais ligados ao abstracionismo, com a libertação das formas e das cores, e menos ao romantismo, mantém o caráter sublime da melancolia, assim como o uso de cores que remetem ao obscuro, ao luto, à perda, à solidão. A tensão entre opostos aqui também se faz presente, uma vez que a praia é local frequentemente associada à solaridade, ainda que ligada ao elemento lunar (contemplativo?). Com as cores utilizadas por Spilliaert, a outra polaridade vem à tona: o estado depressivo e melancólico.



Léon Spilliaert
Praia ao Luar
(1908)
Nanquin,
aquarela e lápis
sobre papel
50 x 65cm
Coleção
particular

As cores, que de início parecem limitadas, tornam-se mais ricas à medida que os olhos passam a apreciar as sutis diferenças de tons. O artista concentrou-se no efeito do luar sobre uma praia à noite, mais do que na representação realista da cena, e conseguiu captar assim a atmosfera deste local solitário. À semelhança do trabalho infinito,

característico da Estética do Frio, no que o infinito corrompe e altera o conceito antes remetido àquele significante, se dissolve numa densidade do antes não pensado, rumo ao infinitesimal. Tal qual a viagem à interioridade, que é a Estética do Frio, o frio, a melancolia de *Praia ao luar*, é uma metáfora de uma estação, uma parada, interna, logo singular e introspectiva. O que parece ter só uma cor, uma unidade (uma identidade?), tem nuances, tonalidades e heterogeneidades que, ainda assim, formam um todo.

“Em Leveza o céu se abriu”: Matisse

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
 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

André Comte-Sponville (2011) argumenta que a leveza é uma maneira de não pesar sobre nada, que é o característico do espírito, dos deuses e, às vezes, dos músicos (poderíamos estender, quem sabe, a todas as artes). Nesse sentido, a leveza se contraporia à pretensão, à sublimidade simulada ou afetada: “a leveza é o contrário do peso, da seriedade, da gravidade. Ela não exclui o trágico; ela o ignora ou o supera. É como uma graça, mas seria puramente imanente, como uma elegância, mas que seria da alma, como uma despreocupação, mas que seria sem pequenez” (p.343).

Nietzsche (1999) acrescenta que “tudo o que é bom é leve; tudo o que é divino corre em pés delicados” (p.11). Essa seria a primeira sentença de sua estética. A leveza seria identificada ao sutil, à polidez, à amabilidade. Não transpiraria. Sem mentiras de estilo, a arte da leveza trataria o espectador como inteligente e até como artista.

Vitor Ramil relaciona à leveza o humor, o humor traz leveza (1992, p.270). Em entrevista, o músico, lembrando o tempo que viveu no Rio de Janeiro, destacou que “foi bom ter vivido no Rio, por encontrar ali uma escola de leveza” (RAMIL, 2000). Para o compositor, a leveza é uma recusa à inércia, é um “sono largo e sereno”. Trata-se da “cidade” mais distante, a mais difícil de alcançar. É de outra lógica, outra ótica, é um outro ponto de observação, onde todo o cinza insustentável do sul some na paisagem.

Quase oposta à melancolia, a leveza, para Ramil, é a cidade mais brasileira. Mas o que é o Brasil, ou a identidade brasileira e como ela estaria imbricada à identidade gaúcha, a partir da concepção estética, e mesmo ideológica, de Ramil?

Dois foram os movimentos culturais que, ao lado dos principais pensadores “inventores” do Brasil, buscaram constituir uma identidade nacional, ou mesmo expressá-la, dizê-la: o modernismo, na década de 1920 (principalmente com Oswald de Andrade) e a Tropicália, cujo período de experimentação fora curto (1968 a 1973), embora se propague ainda hoje.

A Tropicália, segundo seu principal expoente e líder do movimento, Caetano Veloso, foi uma lembrança, uma atualização do discurso modernista. Modernismo e tropicalismo, nesse sentido, são significantes do que é o Brasil, mostram o que somos, numa cadeia interligada: um remete ao outro, que remete a um significante que pretende mestre, porém inalcançável, já que a nossa origem está sempre em xeque: está no indígena, no que aqui sempre esteve; está em Cabral; está na família Real portuguesa; está na Independência?

O Modernismo brasileiro tem seu principal representante na figura do escritor e ensaísta Oswald de Andrade, autor do *Manifesto Antropófago*. O *Manifesto Antropófago*, publicado em 1928, após o já importante *Manifesto Pau-Brasil*, de 1924, inaugura uma nova forma de pensar o Brasil e suas vicissitudes: contra o discurso indigenista do verde-amarelo, nacionalista por excelência, que se constituiu também nos anos 1920. O verde-amarelismo (indigenista), para Oswald, é mítico, enquanto o metafórico antropófago, é um anti-mito. Cabe aqui lembrar o cenário da época: uma República inaugurada há pouco, que derrubara um Império continuísta da monarquia Bragança e uma nação efervescente economicamente (líder na produção mundial do café). Ressalta-se que Oswald é o líder do movimento modernista, ao lado de Mário de Andrade (e seu *Macunaíma*, o anti-herói sem caráter, tido como o representante – ou anti-representante (?) – fidedigno da brasilidade) e Tarsila do Amaral (e seu *Abaporu*, pictografia nomeada por Oswald, “o homem que come gente” em tupi-guarani). O *Manifesto Antropófago*, nesse sentido, é o cerne do pensamento de Oswald, porque ali se esboça a defesa de sua principal ideia, a partir de uma extremada metaforização: o Brasil é antropófago, “come” a cultura estrangeira e a digere com propriedade – o resultado é algo novo, brasileiro por excelência, que, segundo o autor, é contra todas as

catequeses⁹ e carnaliza tudo. A antropofagia, tal como enunciada por Oswald, não é apenas uma “deglutição” do que é produzido no exterior, mas uma reformulação, com jeito próprio, ou seja, não se trata de copiar o estrangeiro, mas de não fechar-se em si, de maneira ufanista. O resultado é uma cultura realmente brasileira, inclusive “de exportação”.

A Antropofagia é o que Oswald de Andrade (2011) coloca como o cerne da identidade nacional: ele a eleva a *Weltanschauung*, como concepção de mundo, ideologia. Segundo o pensador, é o que nos une: filosoficamente, economicamente, socialmente, porque jamais fomos catequizados, o que fizemos foi carnaval: o Carnaval¹⁰ como representação do ritual antropofágico. Conforme Milan (1984), “o que era do outro, carnalizado, passa a ser uma coisa nossa” (p. 82). “Se o Carnaval cultiva a ambivalência, ele é taxativo sobre o que somos, ensina praticamente a insistir nos valores da brasilidade e na língua que falamos”. (MILAN, 1984, p. 66).

O ritual antropofágico não é uma “deglutição” do outro, uma destruição da alteridade, mas é antes uma criação, com singularidade própria, do que na realidade é brasileiro, já que, se analisarmos mais atentamente, os que aqui chegaram (os portugueses), é que “nos roubaram”, destituíram o que aqui estava (o indígena). Oswald eleva o indígena à condição de brasileiro por excelência, sem a mitificação que este tivera no Romantismo (consagrado, por exemplo, em *O Guarani*, de José de Alencar), numa posição dialética: cujos pressupostos seriam o do homem natural como tese, o homem civilizado como antítese e o homem natural “tecnizado” como síntese, ou seja, reintegrar a vida primitiva (com seus valores matriarcais) na civilização. Mas não se pode ignorar, entretanto, que o Brasil não é o indígena¹¹, é o indígena, o branco (o português e o imigrante) e o negro, e a miscigenação desses. Logo, o que sempre aconteceu foi, metaforicamente, antropofagia: uma incorporação, um “ajuntamento”, e um posterior “abrasileiramento”. Na antropofagia não há qualquer atitude de aniquilação da realidade outra, mas uma construção. Nas palavras de Maltz (1993): “o canibalismo oswaldiano é de sentido construtivista e prospectivo” (p.20).

a contrapartida dessa atitude de inércia ideológica e cultural, de brutal assimilação que legitimava a influência estrangeira, seria atitude antropofágica de ‘deglutir’ o saber europeu, ‘devorando-o’ não mais para incorporá-lo de modo mecânico mas para

⁹ “Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval” (ANDRADE, 2011b, p.70).

¹⁰ “O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça” (ANDRADE, 2011a, p.59)

¹¹ “Tupi or not tupi, that is the question” (ANDRADE, 2011b, p.67). Ainda: “O contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica” (ANDRADE, 2011a, p. 66).

absorvê-lo dialeticamente na tentativa de abasileirar a nossa cultura dando-lhe uma identidade (MALTZ, 1993, p.11).

Mas o conceito de antropofagia, conforme descrito por Oswald de Andrade, e depois retomado pela Tropicália (Oswald foi o ponto de ligação entre todos os tropicalistas e seus admiradores antagônicos), não é um reduto de toda e qualquer solução sobre o que somos, porque ainda permanecemos absortos quando pensamos sobre o país, mesmo em políticas públicas nacionais: somos o Brasil ou somos muitos brasis – os regionais ou o nacional? A Antropofagia vai exatamente ao encontro de uma indagação anterior, mais original, que remete ao Brasil brasileiro *versus* o Brasil disseminado, o *Brazil*, e pretende resolvê-la, agindo “como instrumental combativo contra a violência disseminada pelo colonizador” (MALTZ, 1993, p.22). O que Oswald pretendeu, penso, e aí está a sua maior relevância (aliás não só dele, mas dos modernistas), foi desvelar o Brasil, dizê-lo em sua verdade, não acatando a imposição do senhor-europeu, mas não esquecendo que o Brasil não foi construído do nada, de um dado, mas de forças antagônicas, num processo dialético entre as três etnias (ou mais delas, conforme a perspectiva): “A antropofagia é antes uma decisão de regras do que uma panacéia para resolver o problema da identidade do Brasil [...], é um modo de radicalizar a exigência de identidade (e de excelência na fatura), e não um drible na questão” (VELOSO, 2008, p.244).

O país, no entanto, parece ter esquecido, quem sabe recalcado (por quais motivos?), essa realidade e, nos anos seguintes ao movimento modernista, reforçou os antagonismos. A arte, nesse sentido, é uma expressividade de nossa realidade e, como o Brasil tem na música a sua arte mais reconhecida internacionalmente (nunca nos destacamos, em igual nível, no cinema, na pintura, etc.), a música popular, já dissera uma vez João Gilberto, é a determinante de nossa verdade. Paralelamente ao modernismo, vê-se surgir, no Brasil, o seu principal produto artístico de exportação: o samba. Mas esse, embora disseminado, posteriormente se dissipa e, para dar-lhe nova roupagem (e fazê-lo atingir todas as camadas sociais), surge a Bossa Nova, expoente da chamada Música Popular Brasileira na final da década de 1950. No mesmo período, entretanto, sob forte influência estrangeira, o país é “invadido” pelo rock (norte-americano e britânico). É nesse embate – MPB *versus* iê-iê-iê, o movimento da Jovem Guarda, que traduziu, abasileirou o rock – que a Tropicália surge, como retomada da

busca por respostas ao que somos – brasileiros, *brazileiros*, estrangeiros em nossa própria terra.

Os tropicalistas tinham fortes referências no neoconcretismo e no Cinema Novo (representado na figura de Glauber Rocha), passando pela Bossa Nova, pelo rock (tanto o inglês, com os *Beatles*, quanto o “abrasileirado” da Jovem Guarda), pela literatura inventiva de James Joyce e Guimarães Rosa, por Carmem Miranda e os produtos da cultura de massa da época. A Tropicália surge como movimento a partir do lançamento do álbum *Tropicália ou Panis et Circensis*, gravado em maio de 1968, e se estendeu até o lançamento do álbum *Araçá Azul*, de Caetano, em 1973.

Assim como o modernismo (que almejava reintegrar o primitivo ao civilizado), o tropicalismo buscou a síntese entre o arcaico e o moderno. A Tropicália, sob esse aspecto, alegoriza essa realidade (Favaretto, 2007). E alegorizar, retomamos, é carnavalizar, que, novamente, é um ato antropofágico.

Repetindo uma fantasia do Ocidente sobre o Brasil, o Carnaval é simultaneamente uma fantasia do Brasil sobre o Ocidente através do qual deixamos de ser objeto do desejo alheio para nos tornarmos sujeitos. [...] O Carnaval é um culto paradoxal do esquecimento, pois através dele lembramos o passado reinventando todo ano nossa história (MILAN, 1984, p.79-80).

O tropicalismo é uma visão de identidade nacional que, durante os anos em que vigorou como experimentação, afrontou, embora sem essa pretensão, a ditadura militar, especialmente porque surgiu e coexistiu com a vigência do Ato Institucional nº 5, o principal instrumento criado pelos militares na repressão, na censura e no combate às forças opositivas, instalado pelo governo de Costa e Silva (1967-1969), que instituiu também a Lei de Segurança Nacional, fechou o Congresso, suspendeu o *habeas-corpus* e combateu duramente a imprensa e as formas culturais contestatórias do Regime Militar, continuado por Médici (1969-1974), cujo governo fora o do “Brasil: ame-o ou deixe-o”.

Mas a Tropicália, em si, não foi um movimento de protesto: a oposição ao regime militar acontecia, na música, pelas canções de protesto, consagradas nos Festivais, e que tinham sua força no conteúdo, nas letras, carregadas de conotação combativa. A Tropicália “trata o social sem o *pathos* então vigente” (FAVARETTO, 2007, p.21): as “contradições históricas, ideológicas e artísticas são levantadas para sofrer uma operação desmistificadora” (p.26). O tropicalismo abalou os militares, porém em outro sentido. Segundo seu próprio relato, em *Verdade tropical* (2008),

quando preso, durante dois meses, Caetano Veloso teve contato com um sargento e um capitão, que “revelaram” ao compositor onde estava o “poder” tropicalista. O poder subversivo da Tropicália estava na forma (VELOSO, 2008, p.376-378) e não no conteúdo: a busca pela “desestruturação” que os músicos expunham até mesmo em suas entrevistas à imprensa apresentava aos militares um risco maior que as canções de protesto, que podiam ser censuradas “justificadamente” pelo seu conteúdo: “da coincidência, no Brasil, da fase dura da ditadura militar com o auge da maré da contracultura. Esse é, com efeito, o pano-de-fundo do tropicalismo: foi, em parte, por antecipação, o tema de nossa poesia”. (VELOSO, 2008, p.356).

Segundo Alexandre Barbalho (2000), os regimes ditatoriais têm um interesse muito significativo no controle da cultura popular, já que esta atinge cidadãos de todas as classes sociais, e pode ser convertida em “arma” para a manutenção da legalidade da política governamental, legitimando o poder vigente e fortificando-o para a sua continuidade. Em 1964, a preocupação das elites dirigentes deixa de ser “criar uma nação” (que era o intuito de Vargas segundo o autor, com a institucionalização do samba, do futebol e do Carnaval como produtos brasileiros), e passa a ser garantir a integração nacional. A cultura é percebida como “elemento central na garantia da nacionalidade” (p.75).

[...] a busca de uma possível identidade nacional foi uma moeda forte na execução das políticas culturais em ambos os regimes [de Vargas e Militar]. [...] As ditaduras procuram monopolizar o discurso interpretador da nação, unificando as diferenças e eliminando as contradições (BARBALHO, 2000, p.72).

Otávio Ianni (1978) corrobora, à época da vigência do Regime Militar, o pensamento do autor acima citado, afirmando que “o Estado detém o monopólio da única interpretação que ele próprio considera válida para o conjunto da sociedade. [...] precisa alimentar-se da falsa ideia de estabilidade social e política, da perenidade do presente” (IANNI, 1978, p.217-218).

Segundo o líder do tropicalismo, a pretensão era de “destruir” os nacionalistas, os ufanistas, e pulverizar o Brasil carioca, o Carnaval e o “jeitinho”: desencadear forças revolucionárias na música brasileira, par’além dos *slogans* ideológicos. A música popular era entendida pelos tropicalistas como arena de decisões para a cultura brasileira e “para a própria soberania nacional” (VELOSO, 2008). O que eles desejavam era expor as entranhas do Brasil para fora, efetuando uma “descida aos infernos”, desvelando suas mazelas e seu subdesenvolvimento. Nesse sentido, Caetano coloca que

a Tropicália foi uma neo-antropofagia oswaldiana: Oswald foi o pai da Tropicália e uniu os irracionistas e os super-racionalistas no momento em que propunha um *aggiornamento*¹² e ao mesmo tempo uma libertação das vanguardas europeias, com o desmantelamento das classes sociais, dos nichos e dos “graus” de educação. “A palavra-chave para se entender o tropicalismo é sincretismo”, afirmara Caetano (2008, p.286). A Tropicália foi um movimento para acabar com todos os movimentos e afirmar o Brasil como unidade: sem antagonismos. A prisão e o exílio, entretanto, de Caetano e Gilberto Gil, seus principais expoentes, acarretou um corte na continuidade dos trabalhos, de modo que, em 1973, as experimentações¹³ acabam e os compositores seguem por outros caminhos, retomando a crítica social anos depois, por meio do conteúdo de suas canções.

Sérgio Buarque de Holanda (1995), no emblemático e clássico *Raízes do Brasil* (publicado em 1936), embora afirmando que “o Estado, entre nós, não precisa e não deve ser despótico, [...] mas necessita de pujança e compostura, de grandeza e solicitude”, dada a característica fundamental do brasileiro descrita pelo historiador, a cordialidade, relatava que “o quadro formado pela monarquia ainda guarda seu prestígio” (p.176). Será que esse prestígio ainda vive entre nós, se pensarmos que, culturalmente, há muitos reis: o rei do futebol, o Rei na música, a rainha dos baixinhos, as soberanas da Festa da Uva, etc.? O país não pode crescer pelas suas próprias forças naturais e a consciência coletiva dos brasileiros, até hoje, ainda não se desligou do espírito imperial: a imagem de nosso país ainda vive como projeto e aspiração.

Pensar o Brasil como ente mestiçado, múltiplo, retomando: a unidade nacional estaria justamente na sua multiplicidade. Assim sendo, concluiríamos com Michel Maffesoli (2006), que o Brasil é o laboratório da pós-modernidade, porque dá ênfase à mestiçagem e à coesão na pluralidade: “encontramos nele os valores alternativos” (p.63) àqueles das nações fechadas em seus ufanismos, xenofobias, violência ao estrangeiro e horror a tudo que é o diferente. Uma questão parece surgir: então sempre fomos pós-modernos? E, conseqüentemente, nunca simbolizamos? Talvez, por isso, a nossa eterna dependência do Outro (a necessidade de termos um “representante” a nos dizer por onde seguir, sem que busquemos cada um nos responsabilizar): “A nossa independência ainda não foi proclamada” (ANDRADE, 2011, p. 74). Dependentes da metrópole,

¹² No sentido de “agendamento”, agenciamento.

¹³ “[Araçá Azul] é a síntese de todos os roteiros abertos pelo tropicalismo, que, levados às últimas conseqüências, esgotam o período de experimentação” (FAVARETTO, 2007, p. 41)

quando colônia; dependentes da Grã-Bretanha, para fazer do Brasil a sede do Reino; dependentes de sociedades secretas, para que o Império se sustentasse enquanto tal; dependentes das Forças Armadas, da Igreja, de tiranos que mantivessem a ordem; de populistas (populares?) que sejam provedores (ladrões?) e não governantes. Desde sempre, fomos usados, explorados, nunca desejados. Por isso, quem sabe, também essa busca, incessante, sempre com respostas suspensas, duvidadas, mesmo criticadas, sobre a nossa identidade. Por isso, quem sabe, o nosso conformismo, diante de tantas formas corruptoras políticas e mesmo sociais, e a nossa predisposição às ditaduras: o discurso democrático, as ações tiranas, um simulacro de Nação¹⁴.

No fim do século XIX, foi um incitamento negador que animou os republicanos: “o Brasil devia entrar em novo rumo, porque ‘se envergonhava’ de si mesmo, de sua realidade *biológica*” (HOLANDA, 1995, p. 166). Essa mesma realidade, que o autor relata como natural de nosso país, porque, diríamos, também naturalizada por seus cidadãos, é causa e, ao mesmo tempo, consequência, do fato que enxergamos o Brasil sempre como coisa externa a nós: *brasil*, substantivo comum: somos “gigantes pela própria natureza”, mas entranhamos a “síndrome do vira-lata”, identificada por Nelson Rodrigues. O Brasil, sendo *brasil*, sempre nos leva a mecanismos fugidios: foracluímos nosso significante fundador, ou o denegamos, tornando-nos a-sujeitos, sempre desterrados¹⁵ em nossa própria terra.

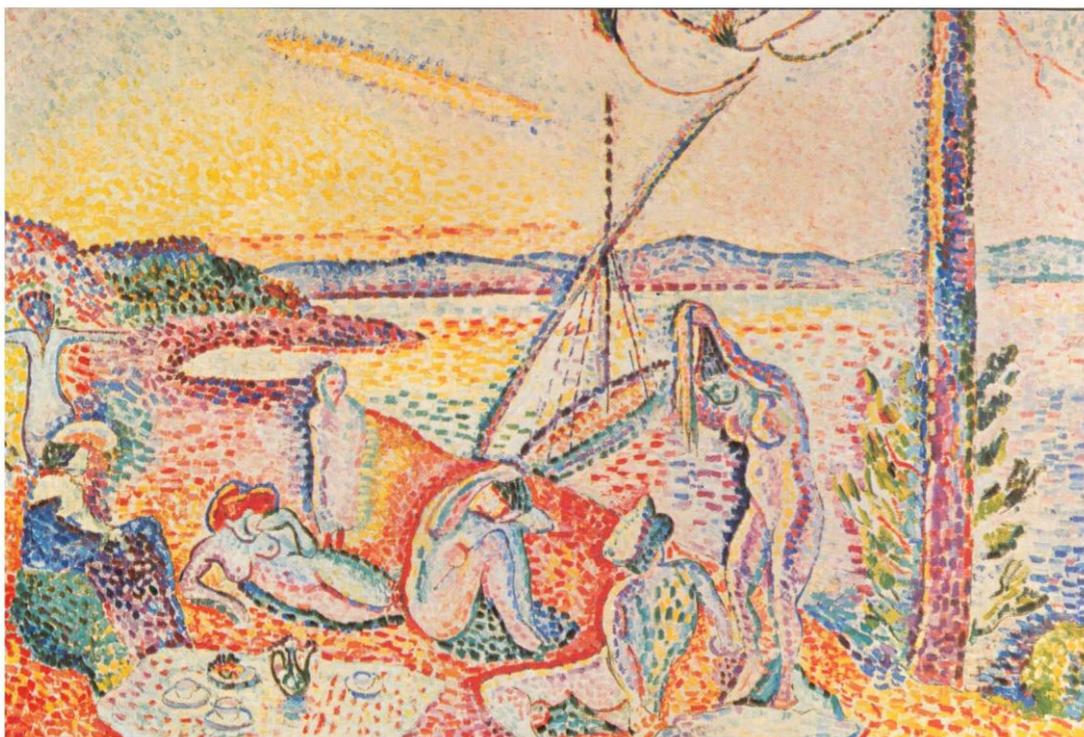
Nesse sentido, se pensarmos com Vitor Ramil que a leveza, marca da Estética do Frio, que identifica também o gaúcho, e que mais se aproxima da brasilidade, será que poderíamos transpor tais interpretações e considerações à identidade gaúcha? Um certo apreço pelo monarquismo, ainda que transfigurado na realidade das estâncias e fazendas, alegorizada pela estrutura dos CTG’s, com patrões e capatazes – novamente uma carnavalização! – carregaria um traço de identidade Brasil-gaúchos? O “gigante pela própria natureza” brasileiro, nesse sentido, seria uma marca gaúcha, metaforizada em “sirvam nossas façanhas por toda a Terra”?

A leveza, assim, como se manifestaria na identidade gaúcha? No “personagem” cordial, na carnavalização (pensemos na Semana Farroupilha, nos cursos alegóricos de nossas festas regionais), numa mascarada hospitalidade? A leveza seria uma marca

¹⁴ Segundo a tese de Bresser-Pereira (2012), relativa aos pactos político-econômicos estabelecidos na história do país, o Brasil nunca constituiu uma Nação, apenas um Estado.

¹⁵ “A tentativa de implementação da cultura européia [...] é, nas origens da sociedade brasileira, o fato dominante e mais rico em consequências. [...] Somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra” (HOLANDA, 1995, p.31).

insustentável – a insustentável leveza do ser? Ou talvez possível apenas nas artes? Seria a leveza da ordem da aparência, da polidez? Lipovetsky (2016), relacionando-a ao contemporâneo, destaca que “trata-se de, no interior do Pleno, revelar o Vazio, o sopro-espírito, o essencial, o inalcançável e o invisível” (p.177). O pensador destaca da Leveza em Matisse. Uma “leveza de serenidade: a ausência de gravidade das formas, a pureza das linhas e da cor, as finas pinceladas de Matisse sugerem um jardim paradisíaco de leveza e de tranquilidade” (p.182). É o que observamos em *Luxo, calma, volúpia*, obra de 1905-06.



Henri Matisse
Luxe, calme et volupté (*Luxo, calma e volúpia*)
 1904-05
 Óleo sobre tela
 98,5 x 118cm
 Musée d'Orsay, Paris

Lipovetsky relaciona a leveza – caracterizada como emoções fugidias, sem peso real sobre a existência – a Matisse, dada a leveza empregada em suas formas, a ausência de gravidade, a tranquilidade, a serenidade, sinônimos associados também por Nietzsche à leveza. A obra acima é exemplar nesse sentido: o tema é a própria Leveza, já que os elementos ali são os do descanso, da paz-de-espírito, da confraternização, a solaridade da praia, os seres nus, alongando-se, aproveitando o *dolce far niente*, um piquenique, o lazer no mar. As formas também são Leveza: o pontilhismo, que dá uma

noção de pequenez, de insustentabilidade, sem peso, de precisão e frivolidade. Poucos contornos, à semelhança da não-gravidade. Formas arredondadas e com traços singelos. Cores quentes, que remetem ao calor e à festividade.

Salzstein (2009) ainda destaca que a busca, em Matisse, por “acordes cuja simplicidade e sinceridade davam a possibilidade de compor superfícies mais tranquilas”. A escolha da obra em si remete ao que Ramil relaciona com a característica: traços que lembram o que se convencionou com a brasilidade, pensando suas cores, tema e composição. Leveza é a cidade mais brasileira. Rubira (2017), citando Ramil, destaca que

Em Leveza o céu se abriu, / e todo o cinza insustentável do Sul “separado” / sumiu da paisagem. / A estrada de “Deixando o pago” / (“dormir na beira da estrada / num sono largo e sereno / e ver que o mundo é pequeno / e que a vida não vale nada”) existe porque passa em Leveza. (RUBIRA, 2017, p.183).

Já “dormir na beira da estrada, num sono largo e sereno e ver que a vida” vale um bocado, isso sim seria Leveza! Foi Calvino (1990b), a principal referência no trabalho e no conceito de Vitor Ramil – segundo o nosso entendimento –, que talvez melhor expôs uma ontologia da leveza, uma das seis características que ele considera essencial para o terceiro milênio. Na argumentação sobre esse valor, Calvino coloca que às vezes, o mundo inteiro lhe parecia transformado em pedra: mais ou menos avançada segundo as pessoas e os lugares, essa lenta petrificação não poupava nenhum aspecto da vida. “Como se ninguém pudesse escapar ao olhar inexorável da Medusa” (p.16). Partindo da mitologia grega, o escritor acrescenta que o único herói capaz de decepar a cabeça da Medusa é Perseu, que voa com sandálias aladas.

Para decepar a cabeça da Medusa sem se deixar petrificar, Perseu se sustenta sobre o que há de mais leve, as nuvens e o vento. [...] Do sangue da Medusa nasce um cavalo alado, Pégaso; o peso da pedra pode reverter em seu contrário; de uma patada, Pégaso faz jorrar no monte Hélicon a fonte em que as Musas irão beber. (CALVINO, 1990b, p.16-17).

Vitor Ramil, no romance *Satolep*, também provoca a reflexão, a partir dessa dialógica da existência: a nuvem e a pedra: “Como encontrar um caminho de nuvem dentro de uma nuvem?” (p.233). Essa dialógica de complementariedade transforma-se em dialética, cerne da atividade crítica, logo da própria singularidade que caracteriza a

filosofia: “Os caminhos de nuvem passaram a se confundir com os caminhos de pedra”. (p.240).

A leveza, assim, mostra-se por vezes insustentável – o peso é a insustentabilidade. O peso, que é sustentável, porque gravidade, material, então, condena a existência. E a leveza, que a tornaria mais suportável, se esvai, é do impossível? Calvino (1990b) acrescenta que “na vida, tudo aquilo que escolhemos e apreciamos pela leveza acaba bem cedo se revelando de um peso insustentável. [...] Cada vez que o reino do humano me parece condenado ao peso, digo para mim mesmo que à maneira de Perseu eu deveria voar para outro espaço”. (p.19)

Para o escritor, não se trata absolutamente de fuga para o sonho ou o irracional. É preciso mudar de ponto de observação, considerar o mundo sob outra ótica, outra lógica, outros meios de controle e conhecimento. “As imagens de leveza que busco não devem, em contato com a realidade presente e futura, dissolver-se como sonhos” (p.19). Segundo Calvino, há uma leveza do pensamento, assim como existe uma leveza da frivolidade; ou melhor, a leveza do pensamento pode fazer a frivolidade parecer pesada e opaca. Essa leveza de pensamento é, de forma icônica, inscrita visualmente na música *Loucos de cara*, do álbum *Tango* (1987), de Ramil:

Vem, anda comigo pelo planeta
Vamos sumir!
Vem, nada nos prende, ombro no ombro
Vamos sumir!

Não importa que Deus
Jogue pesadas moedas do céu
Vire sacolas de lixo
Pelo caminho

Se na praça em Moscou
Lênin caminha e procura por ti
Sob o luar do oriente
Fica na tua

Não importam vitórias
Grandes derrotas, bilhões de fuzis
Aço e perfume dos mísseis
Nos teus sapatos

Os chineses e os negros
Lotam navios e decoram canções
Fumam haxixe na esquina
Fica na tua

Vem, anda comigo pelo planeta
Vamos sumir!
Vem, nada nos prende, ombro no ombro
Vamos sumir!

Não importa que Lennon
Arme no inferno a polícia civil
Mostre as orelhas de burro
Aos peruanos

Garibaldi delira
Puxa no campo um provável navio
Grita no mar farroupilha
Fica na tua

Não importa que os vikings
Queimem as fábricas do cone sul
Virem barris de bebidas
No Rio da Prata

M'boitatá nos espera
Na encruzilhada da noite sem luz
Com sua fome encantada
Fica na tua

Poetas loucos de cara
Soldados loucos de cara
Malditos loucos de cara
Ah, vamos sumir!

Parceiros loucos de cara
Ciganos loucos de cara
Inquietos loucos de cara
Ah, vamos sumir!

Vem, anda comigo pelo planeta
Vamos sumir!
Vem, nada nos prende, ombro no ombro
Vamos sumir!

Se um dia qualquer
Tudo pulsar num imenso vazio
Coisas saindo do nada
Indo pro nada

Se mais nada existir
Mesmo o que sempre chamamos REAL
E isso pra ti for tão claro
Que nem percebas

Se um dia qualquer
Ter lucidez for o mesmo que andar
E não notares que andas
O tempo inteiro

É sinal que valeu!
Pega carona no carro que vem
Se ele é azul, não importa
Fica na tua

Videntes loucos de cara
Descrentes loucos de cara
Pirados loucos de cara
Ah, vamos sumir!

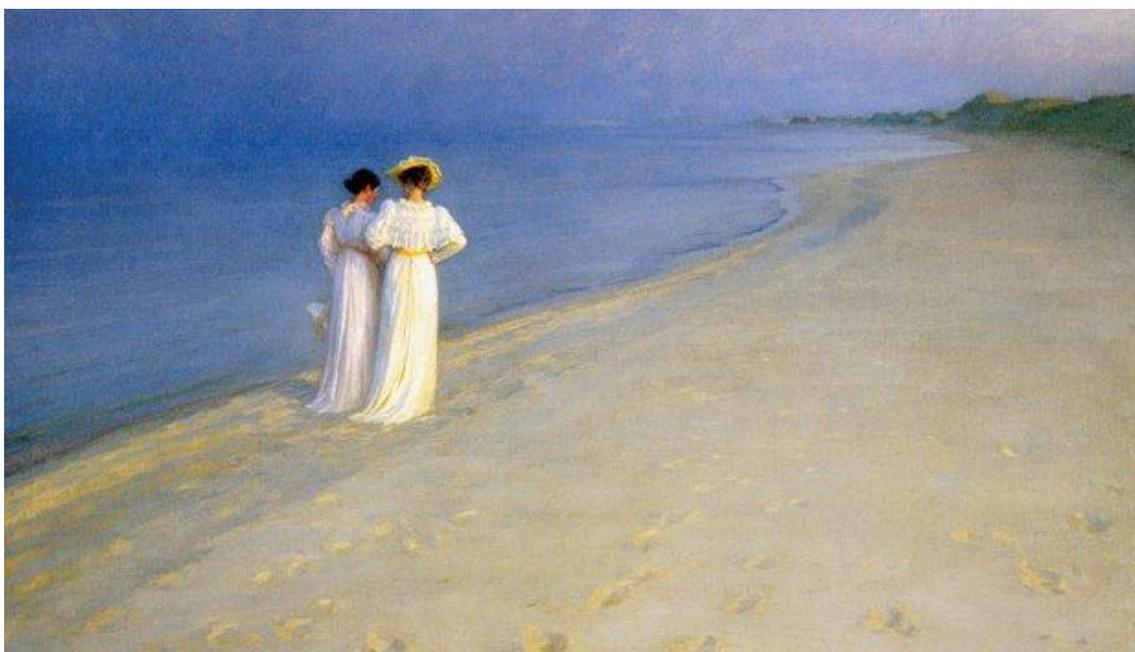
Latinos, deuses, gênios, santos, podres
Ateus, imundos e limpos
Moleques loucos de cara
Ah, vamos sumir!

Gigantes, tolos, monges, monstros, sábios
Bardos, anjos rudes, cheios do saco
Fantasmas loucos de cara
Ah, vamos sumir!

Vem, anda comigo pelo planeta
 Vamos sumir!
 Vem, nada nos prende, ombro no ombro
 Vamos sumir!

Mas é Calvino, como pensador, que talvez melhor tenha argumentado também daquela dialógica, daquela dialética entre leveza e melancolia, entre humor e sobriedade, que melhor representaria uma existência como tal, uma existência de si mesmo: “a leveza para mim está associada à precisão e à determinação, nunca ao que é vago ou aleatório. Paul Valéry foi quem disse: é preciso ser leve como o pássaro, e não como a pluma” (p.28).

Essa dialética parece bem representada na obra *Entardecer de verão na praia do sul*, de Peter Krøyer, um pintor norueguês. Sabe-se que a Noruega é país escandinavo, região normalmente associada ao frio, à sobriedade, ao intimismo, elementos ligados à melancolia. A obra, no entanto, é representação de praia, que, na realidade brasileira, é sempre ligada ao calor, à extroversão, ao Carnaval, à própria brasilidade. Aqui é Leveza, porque há complementariedade: o frio e o quente, a nuvem e a pedra, a rocha e o mar, a Noruega e o Brasil, o calor e o frio, a interioridade e a exterioridade:



Peter Severin Krøyer
Entardecer de verão na praia do sul (1893)
 Óleo sobre tela
 100 x 150cm
 Skagens Museaum

Imersas em seu mundo particular, duas mulheres elegantemente vestidas caminham numa praia deserta. Os tons moderados de azul do mar e do céu, fundindo-se no horizonte, e a areia quase cinzenta criam uma atmosfera de claridade e tranquilidade, de leveza, sem deixar de ser melancólica. Os pintores escandinavos empenhavam-se muito em captar os efeitos de luz clara do Norte, com frequência escolhendo temas simples, que requeriam tons viçosos e delicados sob o sol do Ártico, e evitando cores fortes e sombras profundas.

A imagem acima parece tão próxima à identidade gaúcha, das praias gaúchas, do frio e do calor suplementares, em conflito e harmonia, quanto representativa da Estética do Frio, tal como inscrita na escritura visual *Satolep*, de Ramil:

No campo, o tempo parecia distender-se. Os que viviam ali, os gaúchos, tinham a lentidão das plantas, falavam em espaços, o olhar sempre adiante. [...] Era o presente adormecido nas coisas. [...] Era preciso parar nas coisas para perceber devidamente o presente. (RAMIL, 2008, p.157)

. Calvino (1990b) escolheria, se quisesse escolher um símbolo votivo para saudar o terceiro milênio, o salto ágil e imprevisto do poeta-filósofo que sobreleva o peso do mundo, demonstrando que sua gravidade detém o segredo da leveza, “enquanto aquele que muitos julgam ser a vitalidade dos tempos, estrepidante e agressiva, espezzinhadora e estrondosa, pertence ao reino da morte, como um cemitério de automóveis enferrujados” (p.24).

É o pensador (1990b, p.32) quem soube, a partir do estudo de Klibansky, Panofsky e Saxl (em *Saturn and Melancholy*), citado antes, falar da gravidade sem peso, da relação particular entre melancolia e humor. Segundo ele, assim como a melancolia é a tristeza que se tornou leve, o humor é o cômico que perdeu peso corpóreo (aquela dimensão da carnalidade humana) e põe em dúvida o eu e o mundo, com a toda a rede de relações que os constituem. É essa talvez uma relação singular e notável que também identifique os habitantes do Rio Grande do Sul.

“Em Pureza fui sonhar”: Kandinsky

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
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

É no primeiro romance de Ramil, *Pequod* (1995), que a pureza aparece como qualidade do frio, mais especificamente da estação que o caracteriza, o inverno, quando o personagem principal, acompanhado de seu pai, viaja ao Uruguai, numa metáfora à busca de si, que é a questão-chave da Estética do Frio. O Uruguai, ou o originário, o si mesmo, apresenta todas as qualidades do gaúcho sul-rio-grandense, porém exacerbadas, mais puras, sem máculas, ou alterações, misturas com outras culturas, se pensarmos o Uruguai como um de nossos originários, posto que não o único, mas o originário de Ramil, cujo pai é uruguaio: “as manhãs de inverno no Uruguai eram todas as manhãs de inverno de Satolep reunidas e aperfeiçoadas de *pureza y calidad, su gusto y su claridade*” (p.63). Buscando interpretar esta passagem, em uma confluência de melancolia e leveza, de platinidade e brasilidade, o gaúcho sul-rio-grandense apresenta características que a essencializam, numa busca pelo si mesmo, alcançando-as com pureza e qualidade, com mais claridade, na metáfora de Ramil.

Conte-Sponville (2011), numa definição filosófica da pureza, destaca que o puro é o que não tem mácula ou misturas. Assim, ela não é nem natural, nem humana, porque a vida mesma é impura, partindo do pressuposto que esterilizar é matar. Quando, num ambiente hospitalar, para atingirmos mais saúde (ou seja, mais vida), precisamos esterilizar, deixa-lo asséptico, ou seja, matar o que é passível de infecção. Tal é o paradoxo da pureza. Mas o filósofo acrescenta que, metaforicamente, pureza é certa disposição do indivíduo, quando este dá prova de desinteresse, ou seja, um amor puro, por exemplo, é um amor desinteressado, que não espera nada em troca. É, talvez, outro o sentido que Ramil emprega a pureza como uma das palavras definidoras da Estética do Frio, exatamente numa confluência com a questão própria do conceito, que a busca pelo si mesmo, o tornar-se si mesmo, num originário sem influências. É o que nos faz lembrar Kandinsky.

É Vitor Ramil – para quem a milonga é “algo puro” (RUBIRA, 2017, p.182) – quem faz também essa relação, de forma indireta, associando o auto-descobrir-se, poetizado, a Kandinsky e Borges, na letra de *A paixão de V segundo ele próprio*, de 1984:

Eu, poetizado
Me descubro em tudo
Da cor de Kandinsky
Aos punhais de Borges

Kandinsky anseia pela pureza em sua arte, conforme explicita em seu ensaio *Do espiritual na arte* (1996). E destaca, pensando na gramática da criação, que, no estágio superior da arte pura, “os vestígios do desejo prático podem ser completamente eliminados, a pintura pode falar de espírito para espírito numa língua puramente artística; ela constitui um domínio de seres pictóricos-espiritualmente (sujeitos)” (p.174). Essa pureza, se pensada como o elemento estético reduzido ao mínimo, deve ser reconhecida, segundo o artista, como o mais poderoso elemento abstrato. A imagem que escolhemos para pensar a pureza no pintor ainda não encerra, em si, o abstrato, tal como nas últimas imagens produzidas por Kandinsky. No entanto, o elemento estético, aqui, já se apresenta rumo a uma redução ao seu mínimo: a cor. Interessante observar que, ainda que se trate de uma paisagem invernal, o autor opta por elementos que não são associados ao frio e àquela estação: o amarelo, por exemplo, se faz presente – claro que em harmonia ao azul – produzindo um paradoxo quente-frio, verão-inverno – ou seja, em outros termos, desvinculando-se da *imitatio*, e já sendo abstrata, arte pura.



Wassily Kandinsky
Winterlandschaft (Paisagem de inverno)
1909
Óleo sobre tela
70 x 97cm
State Hermitage Museum, St. Petersburg

Kandinsky ressalta que a pureza da arte é o vislumbre de eliminação do objeto enquanto mera imitação. É a obra de arte como realidade autônoma e misteriosa. Assim, a referência da obra é a própria pintura, não o mundo objetivo. Para o artista, a arte é acima de tudo uma forma, que a razão humana é incapaz de apreender: “falar do mistério no seio do próprio mistério – eis o que é arte”. Por isso, para ele, enquanto a arte não dispensar o objeto, ela será apenas descritiva.

Em sua obra magistral, o artista russo destacará que a arte deve servir à evolução e ao aperfeiçoamento da alma humana, e a verdadeira obra de arte é aquela que expressa a alma do artista, o momento, o instante. Para ele, “essa arte que não encerra em si nenhum potencial de futuro, que é tão-só o produto do tempo presente e jamais engendrará o ‘amanhã’, é uma arte *castrada*. Vive pouco e, privada da razão de ser, morre assim que muda a atmosfera que a criou”. (KANDINSKY, 1996, p. 31).

Interessante e paradoxal observar também a obra de Carlos Mancuso, cujo contexto é mais próximo do nosso, sul-rio-grandense. Embora a obra de Kandinsky seja intitulada “paisagem de inverno”, e remeta, pelos seus elementos constitutivos a um inverno não-representativo, posto que não correspondente ao que, no mínimo, o estereotipiza, a de Mancuso é intitulada “paisagem”, mais genericamente, embora aqui o inverno parece mais representativo, menos abstrato.

Ou não, já que, em Mancuso, o invernal aparece por configuração de elementos, e não pela própria extensão. Tão ou mais “manchado” que Kandinsky, a obra do gaúcho também se apresenta pura, naqueles termos, posto que a cor é que dá Sentido e Presença ao frio, em sua concepção originária.

E, como bem destaca Luiz Costa Lima (2004), “não há obra de arte que não combine extensão e configuração (*Gestalt*). Se a obra se caracterizasse apenas pela extensão que ocupa, não se distinguiria de um objeto qualquer – a mera extensão não assegura à arte sua condição *sine qua non*: sua configuração” (p.106).



Carlos Mancuso
Paisagem
1961

Aquarela sobre papel
Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, Brasil

“Concisão tem pátios pequenos onde o universo eu vi”: Miró

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

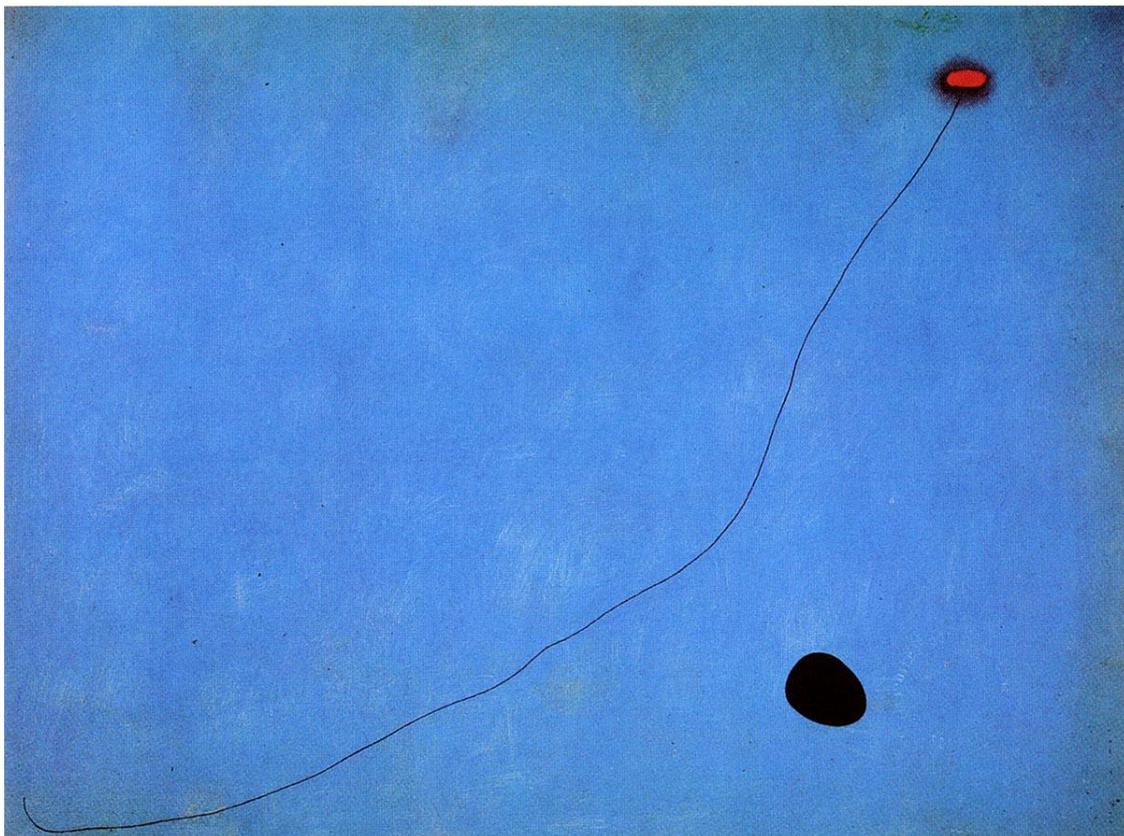
Concisão tem pátios pequenos onde o universo eu vi

Em Pureza fui sonhar

Em Leveza o céu se abriu

Em Melancolia a minha alma me sorriu e eu me vi feliz

A Concisão é a “cidade” que Ramil associa à “palavra-chave”. *Azul III*, de Miró – a Concisão, em nossa interpretação – é imenso e de um vazio sereno. Essa obra se relaciona com algumas de suas realizações mais peculiares, pela presença da estranha mancha que cruza a imensidão azul, sugerindo os mistérios e a própria imensidão do universo, ou, se preferirmos, a concisão do detalhe, a palavra-chave que sintetiza ideias.



Joan Miró
Azul III
 1961
 Óleo sobre tela
 2,69 x 3,54cm
 Galeria Pierre Matisse, New York

Ítalo Calvino, embora não disserte sobre a concisão, leva a termo o conceito de exatidão, que, para nós, parece sintetizar três conceitos empregados por Ramil para teorizar a Estética do Frio: a concisão, o rigor e a clareza. Para o italiano, a exatidão quer dizer principalmente três coisas: um projeto de obra bem definido e calculado; a evocação de imagens visuais nítidas, incisivas, memoráveis; e uma linguagem que seja a mais precisa possível como léxico e em sua capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação. Exatamente o oposto do vivenciado, contemporaneamente, na era da mídia – e mesmo pós-mídia, de redes sociais – em que os *media* transformam tudo em imagem:

Vivemos sob uma chuva ininterrupta de imagens: os media todo-poderosos não fazem outra coisa senão transformar o mundo em imagens, multiplicando-o numa fantasmagoria de jogos de espelhos – imagens que em grande parte são destituídas da necessidade interna que deveria caracterizar toda imagem, como forma e como significado, como força de impor-se à atenção, como riqueza de significados possíveis (CALVINO, 1990b, p.73).

Por isso, num exercício dialético, e apoiando-se em Giacomo Leopardi, Calvino argumentará que, talvez, a linguagem – e a arte em si – será tanto mais poética quanto mais vaga e imprecisa for. Numa síntese entre exatidão e imprecisão, Calvino sustentará que, o caminho do meio, o do equilíbrio, exatamente o proposto por Paul Valéry, cuja ética da forma é o mote da Estética do Frio, qual seja: o da arte que tome para si o gosto da ordem intelectual e da exatidão, a inteligência da poesia juntamente com a da ciência e da filosofia.

Se tivesse que apontar, na literatura, quem realizou perfeitamente o ideal estético de Valéry – da exatidão de imaginação e de linguagem, construindo obras que correspondem à rigorosa geometria do cristal e à abstração de um raciocínio dedutivo – Calvino “diria sem hesitar Jorge Luis Borges”, outra influência estético-formal apontada por Ramil. E Calvino justifica:

porque cada texto seu contém um modelo do universo ou de um atributo do universo – o infinito, o inumerável, o tempo, eterno ou compreendido simultaneamente ou cíclico; porque são sempre textos contidos em poucas páginas, com exemplar economia de expressão; porque seus contos adotam frequentemente a forma exterior de algum gênero da literatura popular, formas consagradas por um longo uso, que as transforma quase em estruturas míticas. (CALVINO, 1990b, p.133).

É exatamente aquela necessidade interna que deveria caracterizar toda imagem, “como forma e como significado, como força de impor-se à atenção, como riqueza de significados possíveis”, segundo Calvino, que Miró apresenta em suas obras, de incomparável concisão.

Miró foi captar, nas profundezas da personalidade, aquele mar confuso de sonho e memória, onde o tempo é suprimido, onde não existe proporção nem lógica, onde só os símbolos vivem, e se exprimem com o vocabulário especial da imaginação: a ética da forma.

Para Miró, a pintura não deve ser o reflexo de uma parcela de nossa experiência – a parcela consciente –, mas a síntese de todos os aspectos da existência, capaz de trazer à luz uma confluência de certezas interiores. Algo só possível pela simplicidade de linhas e economia de contornos, e por uma dupla depuração em sua pintura: de estilo cada vez mais conciso, e de concepção cada vez mais isenta de qualquer regra imposta pela razão consciente. Como disse, certa vez: “trabalho duramente; aproximo-me de

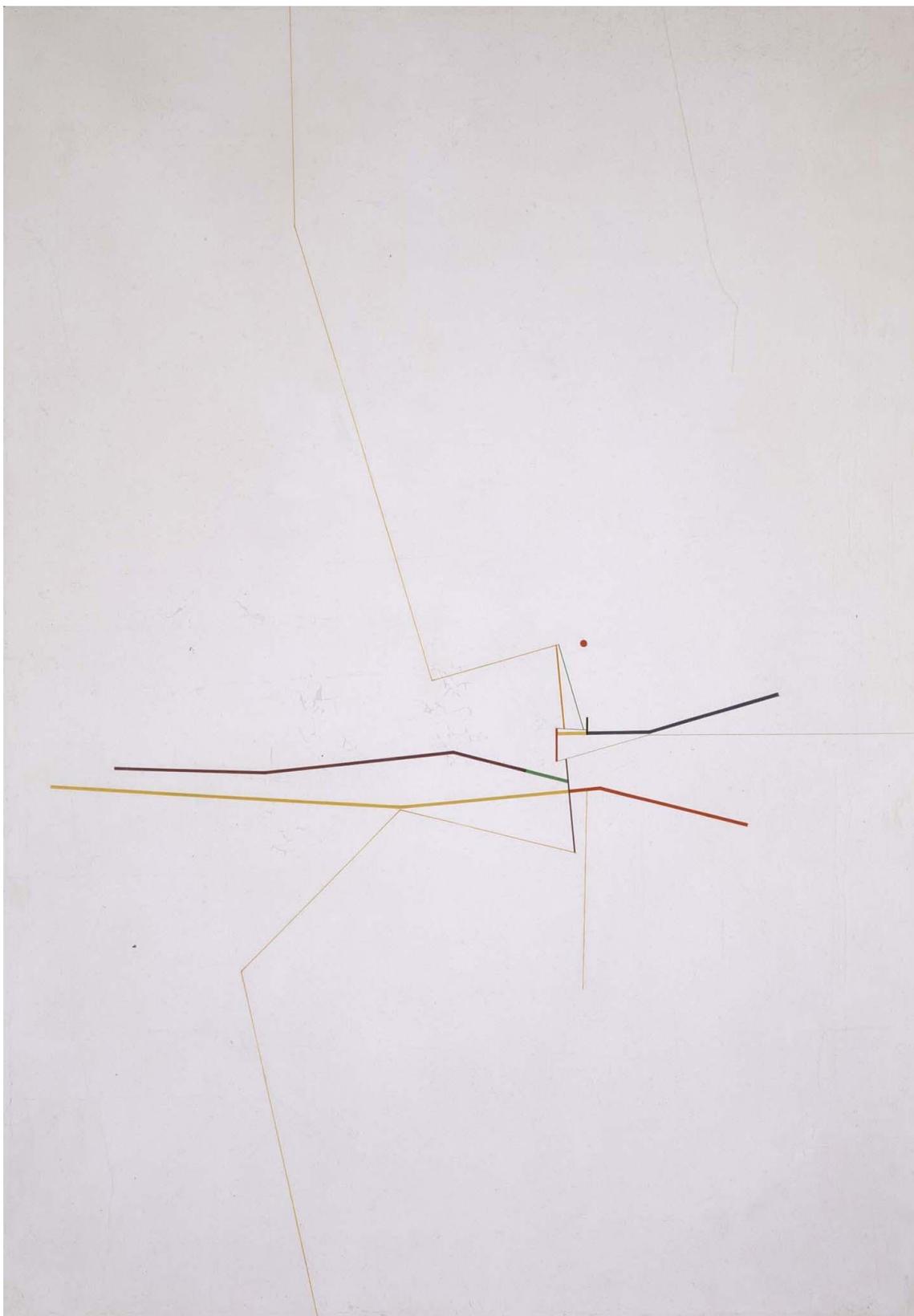
uma arte do conceito, tomando a realidade como ponto de partida, nunca como resultado”.

Impressionado com o expressionismo abstrato, Miró pinta o tríptico de Azuis, corroborando outra de suas afirmativas: “é importante para mim alcançar um máximo de intensidade com um mínimo de meios. Daí a importância crescente do vazio nos meus quadros”.

De maneira diversa, porém confluyente, e trazendo para o contexto platino, um dos originários da Estética do Frio, trazemos as obras de Clorindo Testa e Alfredo Hlito, ambos argentinos e contemporâneos, temporalmente, a Miró.



Clorindo Testa
Pintura
1961
Óleo sobre tela
164 x 164cm
Coleção privada, Buenos Aires



Alfredo Hlito.
Estructura lineal.
1952
Óleo sobre tela
Coleção privada, Buenos Aires

Clorindo Testa, utilizando-se mais da cor/mancha, sem contornos, e Alfredo Hlito, mais da linha, com economia de traços e de cores, grandes vazios, são Concisão num contexto *gaucho*. Nas obras dos argentinos, não há lógica, não há representação, só há símbolo. Pela simplicidade de linhas e contornos, pela desproporcionalidade, mais próxima do conceito, menos da realidade, as obras escolhidas tornam-se um simbólico da interioridade, da dimensão introspectiva que marca a Estética do Frio, encontro consigo, viagem em busca de si, melancolia, diante da diferença e da alteridade, transmutada em leveza. Assim, hospitalidade. Propriamente num sentido primitivo do *symbolon* grego: uma peça era dividida em duas e entregue a dois hóspedes, que a passavam a seus descendentes; o encaixe das partes provava que as relações de hospitalidade haviam sido estabelecidas. Ou, como dissera Ramil, em seu segundo romance, *Satolep*: “A vida é assimétrica. Se a vida é assimétrica, simetria é onde a assimetria se esconde e se afirma” (2008, p.119-120).

“Em Profundidade a minha alma eu encontrei e me vi em mim”: Giotto

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

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

Talvez seja interessante abordarmos, de início, a profundidade em seu aspecto pouco usual, diverso da estereotipia que o acompanha, abordando-a com Blanchot e Hofmannsthal. O primeiro afirmara que “a profundidade não é senão a aparência que escapa”, ao que o segundo, dissera “a profundidade está escondida. Onde? Na superfície”.

Em um primeiro instante, a nossa escolha de influência associativa à esta cidade fora o surrealismo, posto que Ramil assim, icasticamente, produzirá a imagem do

talismã, objeto mágico, ritualístico ao qual se atribui a função de trazer sorte ou proteger contra males:

Vidro
 O cristal
 Um vit(rô) azul
 A louça chinesa
 Que nunca quebrou
 Talismã
 De bons metais
 Se a noite é ruim
 Na mesma hora vens
 Poema e risadas
 Durmo em teu ombro
 Pérola negra
 O marinheiro negro
 O olho atento em Deus
 E no surrealismo
 Abraço negro
 Literatura negra
 A lua de Nosferatu
 Jóia
 Vidro

Talismã, aqui, é também a Estética do Frio, posto que o próprio objeto é o eu, a interioridade, por isso o preto, o inquebrável, o descanso, o olhar atento à transcendência, mas também à introspecção, o surrealismo. A Profundidade é pensada por Ramil como “dimensão introspectiva” e o Surrealismo, por sua vez, partia das descobertas freudianas relativas ao inconsciente, a faceta mais profunda, mais interior e introspectiva do sujeito, para a elaboração de suas obras e mesmo como mote para seu *Manifesto*.

Mas, ao lado do Surrealismo, trazemos a obra de Giotto, citado também por Ramil, para pensar a Profundidade. Em *Pequod*, Ramil metaforizará a claridade pelo azul de Giotto: “‘Um céu azul de Giotto’ era o que Ahab sempre dizia para um céu azul, quando dizia. Giotto, para mim, era algo como verão ou calor ou claridade” (p.49). Por isso, a nossa escolha por *O retiro de São Joaquim entre os pastores*. O azul, aqui, é de claridade, de calor, numa interpretação de Ramil.



Giotto
O Retiro de São Joaquim entre os Pastores
 1304-06
 200 x 185cm
 Capela dos Scrovegni, Pádua, Itália

Giotto não se conformava com o fato de que os santos tivessem sempre “cara de santo”. Considerava que, antes de atingir a santidade, todos haviam sido homens e achava indispensável representar os traços dessa humanidade. Frente ao drama da condição humana, Giotto empregava recursos cênicos, tal qual um palco em miniatura, para alcançar seu objetivo de humanizar personagens mítico-religiosos. Essa dicotomia, que parece antagônica, do santo/profano, ou santo/humano, que transmuta-se em profundidade/aparência, ou profundidade/superfície, será melhor explorada, filosoficamente, por Conte-Sponville, que demonstra ser uma dicotomia falaciosa e enganosa.

Comumente, a profundidade é metáfora para indicar a quantidade de pensamento que um discurso pode conter ou suscitar. Mas, mesmo Nietzsche, tão apaixonado pela superfície e pela bela aparência, via legitimamente na profundidade uma virtude intelectual. É que, para ele, a superficialidade só tem sentido a serviço da profundidade. Assim, no caso dos gregos:

Ah! Como esses gregos sabiam viver! Saber viver requer a decisão de permanecer bravamente na superfície, ater-se às roupagens, à epiderme, adorar a aparência e acreditar na forma, nos sons, nas palavras, em todo o Olimpo da aparência! Esses gregos eram superficiais... por profundidade! (*A gaia ciência*, Preâmbulo).

Ser profundo, no entanto, não é a mesma coisa que parecer profundo, acrescenta Conte-Sponville (2011). Para o filósofo, numa dialética entre Profundidade e Clareza, duas cidades, na *Estética do Frio*, quem se sabe profundo se esforça para parecer claro, quem gostaria de parecer profundo à multidão se esforça para ser obscuro: “pois a multidão acredita ser profundo tudo aquilo que não pode ver o fundo. Ela tem tanto medo! Gosta tão pouco de entrar na água! Assim, a superficialidade só é boa se for profunda; e a profundidade, se for clara” (p.486-7).

A umidade, em um sentido metafórico, talvez seja Profundidade, tal qual Giotto pensava o santo, em sua dimensão humana: só na aparência acontece, ou transforma-se, escapando-se e escondendo-se. Ramil poetizara, no romance *Satolep* (2008): “quando as grandes umidades começaram a chegar para apodrecer as folhas caídas, eu me senti a vagar pela superfície ainda úmida de uma fotografia recém-ampliada” (p.275). E, como a umidade, que atravessa as superfícies, sendo profunda, ao mesmo tempo que só acontece na superfície, é o sujeito, que só acontece pelo Outro: “Minhas irmãs deixavam-se atravessar pela umidade como as paredes” (RAMIL, 1995, p.91).

“Em Rigor eu me entreguei aos caminhos mais sutis”: Monet

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

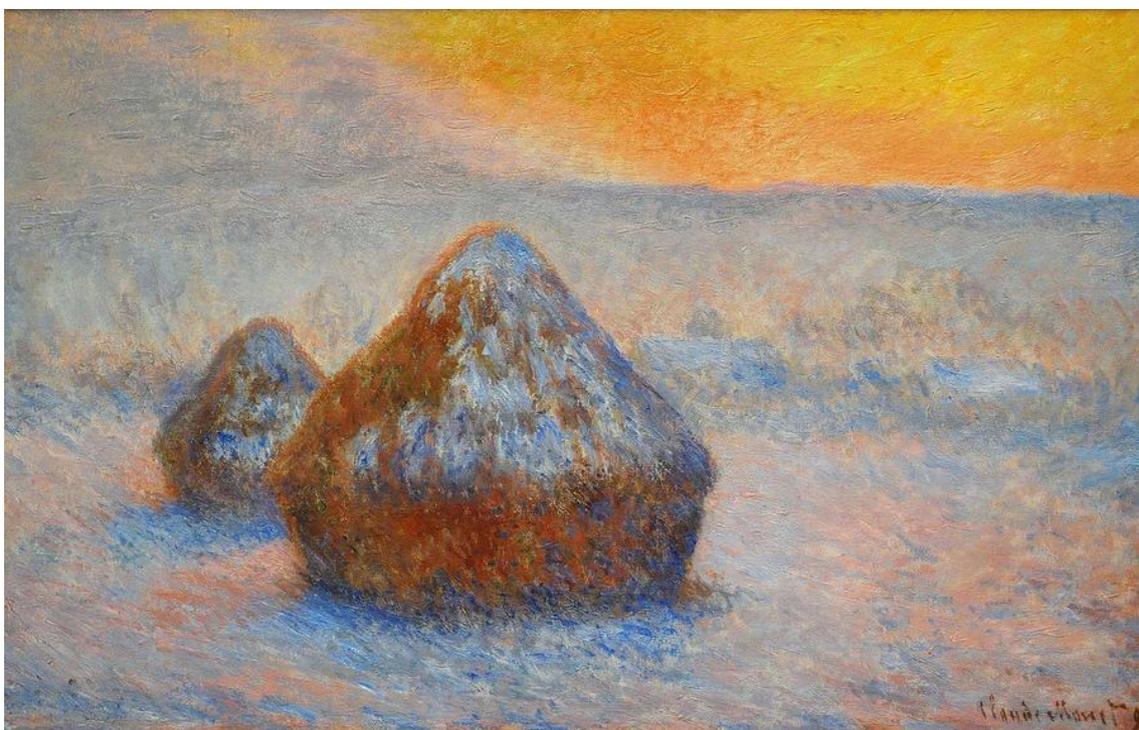
Concisão tem pátios pequenos onde o universo eu vi

Em Pureza fui sonhar

Em Leveza o céu se abriu

Em Melancolia a minha alma me sorriu e eu me vi feliz

Sobre o Rigor, Ramil lembra que, em sua concepção estética, trata-se de “me lapidar aos poucos, como artista e como pessoa” (RUBIRA, 2017, p.182). Para nós, os montes de feno, de Monet, são uma alegoria de Rigor, uma vez que são elementos recorrentes, em uma série de obras do artista. Cada qual uma impressão, parecem “lapidações”, escavações, revelações a partir de um refazer-se: na retomada do motivo, o tema também se mostra relevante na escolha da obra: o feno com “efeitos de neve”, porém sob a “luz solar”: retoma-se a questão que o frio, melancólico, também é leve, solar.



Claude Monet
Grainstacks (sunset, snow effects)
 1891
 Oleo sobre tela
 63,5 x 100,3cm
 The Art Institute, Chicago

Monet aparece na obra de Ramil pela música *Isabel*, presente em seu mais recente álbum musical, *Campos Neutrais*, de 2017. Em texto que o compositor divulgou meses anteriores ao lançamento do álbum, Ramil destacou que, no Tratado de Santo Ildefonso, assinado no ano de 1777 pelos reinos de Portugal e Espanha, foi definida uma área neutral. Tratava-se originalmente de uma faixa-fronteira que atravessava o Rio

Grande do Sul no sentido sudeste-noroeste. Com os anos, essa espécie de terra sem dono no extremo sul do Brasil viria a se tornar conhecida como os Campos Neutrais.

O espaço que deveria ser de ninguém, sofreu “confusa e criativa ocupação”, segundo o historiador Tau Golin, transformando-se logo em atrativo, principalmente para aventureiros de diversas origens – gaudérios, caboclos, sertanejos, pobres do campo. Nesta zona, passaram a transitar ou a se estabelecer em contato com grupos indígenas que, centenariamente, já estavam na região. Nesta intrusão, segundo ele, destacaram-se *gauchos* lusos e castelhanos, além de paulistas. Nesse sentido, Ramil lembra que

graças à rica mistura humana, ocorrida em grande parte à revelia das determinações oficiais dos reinos envolvidos, os Campos Neutrais tornaram-se emblemáticos da condição de fronteira do Rio Grande do Sul e do temperamento de seu povo. [...] No imaginário contemporâneo, abrigam ideias como liberdade, diversidade humana e linguística, miscigenação, inconformismo ou subversão, afirmando-se dessa forma também como uma reserva ecológica cultural. (RAMIL, 2017, p.3).

Essa noção de liberdade é explorada por Ramil exatamente na música *Isabel*, nome de sua filha, que também é artista visual.

[?*Què trama es ésta del será, del es y del fue?* Jorge Luis Borges]

Isabel
Viajando num cavalo azul
Rapunzel
Trança densa, transcendência e luz
Livre, Isabel é livre
Um riacho vindo a ser
Será o *es* o *fue* o *es*
Será?

Isabel
Numa *vogoneta* sobre o mar
Lentidão
Bela Adormecida de Monet
Livre, Isabel é livre
Um desenho a se fazer
Será o *es* o *fue* o *es*
Será?

Esta noção de liberdade parece confrontada com a noção de captação, ainda que captação de um instante, um dos pontos-chave da obra de Monet, especialmente se pensarmos nos montes de feno. O objetivo maior de Monet era o de captar as impressões passageiras da luminosidade e da atmosfera – “os efeitos mais fugazes”, como dizia.

Talvez por isso se torturasse, se obcecasse tanto, chegando a trabalhar várias telas ao mesmo tempo, sempre no enalço do impalpável: a luz fugidia, o instante único. Em outubro de 1890, referindo-se à série de montes de feno – uma série de quinze obras –, escreveu: “Estou, de fato, trabalhando arduamente, lutando com uma série de efeitos diferentes, e nessa época do ano o sol se põe tão depressa que não consigo acompanhá-lo”.

A preocupação maior do artista era reter na tela o movimento da natureza, a ação dos elementos – o sol, o vento, a água – sobre as coisas, no instante mesmo em que se dá, da maneira mesma como o olho – e não a inteligência – a percebe. É o próprio do Rigor, cuja significância se aproxima da concisão, da clareza, da exatidão e da precisão, uma observação específica da pragmática, do estilo, do preceito, em sentido semelhante à força e à rigidez.

Talvez, no Rigor, figure precisamente a dialética entre a liberdade e a rigidez, a fluidez e a severidade, bem como destacou Jean-Paul Sartre, ao afirmar que “o homem está condenado a ser livre”. O caminho e o trabalho mais sutil, mais instantâneo, que possa parecer efêmero, é aquele cuja precisão é tão *sui generis* que é Rigor. Pois a liberdade só acontece, segundo Sartre, quando vinculada à responsabilidade. O Rigor é liberdade com responsabilidade, num sentido de infinita proximidade com a Ética.

Sartre coloca que "quando dizemos que o homem é responsável por si mesmo, não queremos dizer que o homem é apenas responsável por sua estrita individualidade, mas que ele é responsável por todos os homens" (p.6). É o que o pensador expõe como o sujeito legislador, que não escolheu apenas a si mesmo, mas, simultaneamente, a humanidade inteira. Levinas acrescenta que Outrem é aquele por quem sou responsável e que essa responsabilidade só *acontece* pelo encontro, que é o inverso da aniquilação ou da contaminação de unicidades.

O encontro com Outrem é imediatamente minha responsabilidade com ele [...] é sempre a partir do Rosto, a partir da responsabilidade por Outrem, que aparece a justiça, que comporta julgamento e comparação, comparação daquilo que, em princípio, é incomparável, pois cada ser é único; todo outrem é único. (LEVINAS, 2005, p. 143-144).

Esse ente "não consegue escapar ao sentimento de sua total e profunda responsabilidade" (SARTRE, 1987, p.7), pois qualquer projeto "por mais individual que seja, tem um valor universal" (p.10). Destaca Sartre que "não há determinismo, o homem é livre, o homem é liberdade" (p.5), então somos o uno único, inscrito num âmago individual-social, portanto que não pode conceber a não-liberdade da humanidade inteira. Se assim o procedemos, não há como escapar da ética, filosofia primeira.

Há uma imensidão conosco, há um inteiro em cada um de nós, sempre faltante¹⁶, sempre em busca de algo, logo há uma impossibilidade da solidão, somos um feixe de relações, há uma intersubjetividade. Se há, e há, não escapamos da responsabilidade integral por cada escolha. O humano é livre quando inscrito em um *ethos* digno de existência: o *ethos* da responsabilidade.

Não concebemos social sem a existência livre de cada ser, sem a total liberdade - de escolha, de opinião e de existência - de cada indivíduo: "[...] nós nos apreendemos a nós mesmos perante o outro, e o outro é tão verdadeiro para nós quanto nós mesmos [...] Para que eu obtenha qualquer verdade sobre mim, é necessário que eu considere o outro" (p.16). Essa responsabilidade é a própria ética, o próprio Cuidado¹⁷ de si, o Rigor como busca de si mesmo, viagem à interioridade, que é a Estética do Frio.

Ainda que dissociado (até o ponto em que o conhecemos) de Monet, Libindo Férras também pintou os montes de feno, utilizando-se da paisagem e do contexto (ainda) figurativo, numa geografia que se aparenta mais com a gauchesca, a do pampa, que é a paisagem visual da Estética do Frio, por excelência, segundo Vitor Ramil.

Aqui, no entanto, o feno é pintado realisticamente, com poucas impressões, porém talvez representativo de um equilíbrio, de uma síntese da tal dialética que comentamos acima, entre rigidez e liberdade. Talvez, assim, representativo, de outra forma, do Rigor.

¹⁶ "Se a ação de cada um não está mais referida ao que a ultrapassa e a garante, não há mais diferença entre o direito à liberdade de que cada um dispõe doravante incondicionalmente e o abuso do direito à liberdade" (DUFOUR, 2005, p.97).

¹⁷ O Cuidado (*Serge*) como determinante da propriedade ou não de si mesmo, conforme Heidegger.



Libindo Ferrás

Medas

1921

óleo sobre tela

33 x 44 cm

Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, UFRGS, Porto Alegre, Brasil

Interessante notar que os fenos estão presentes em outras manifestações artísticas, tais como a fotografia, e não poderíamos deixar de destacar a obra de Ary Nicodemos Trentin & Aldo Toniazzo, inscrita no álbum *Estações*, cujo objetivo foi retratar as imagens da imigração italiana no Rio Grande do Sul, etnia representativa de grande parte do estado.

As fotografias de Trentin & Toniazzo não figuram sozinhas no álbum, mas estão aliadas a outras imagens (ou outra arte visual?) que é a poesia de José Clemente Pozenato, consagrado por sua trilogia de romances *A cocanha*, *O quatrilho* (adaptado para o cinema, com repercussão internacional) e *A Babilônia*.

Mais uma vez, o particular universalizado acontece, e a interioridade, a viagem ao si mesmo, que é a Estética do Frio, se reverbera na arte, tornando-se tal, a partir de um caminho que passa por Monet, Ferrás, Trentin & Toniazzo, dentre outros.



*Lição para a menina:
a leveza do feno
também exige força, e disciplina.*



*A mão que fez os montes de feno
não sonhou que construía
uma obra de arte.*

“Em Clareza o pampa infinito e exato me fez andar”: Gauguin

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

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

Comte-Sponville (2011) explica que, em filosofia, clareza é o que se compreende facilmente, sem outra dificuldade a vencer além da própria complexidade da coisa (o claro nem sempre é simples) ou da sutileza do pensamento (o claro não é necessariamente trivial).

A clareza, quando se escreve, é sempre um risco, segundo o filósofo: “Quanto melhor compreenderem você, melhor poderão criticá-lo. É por isso que é também uma virtude: ser obscuro seria uma falta de polidez para com os leitores, ou de coragem ante os adversários” (p.106).

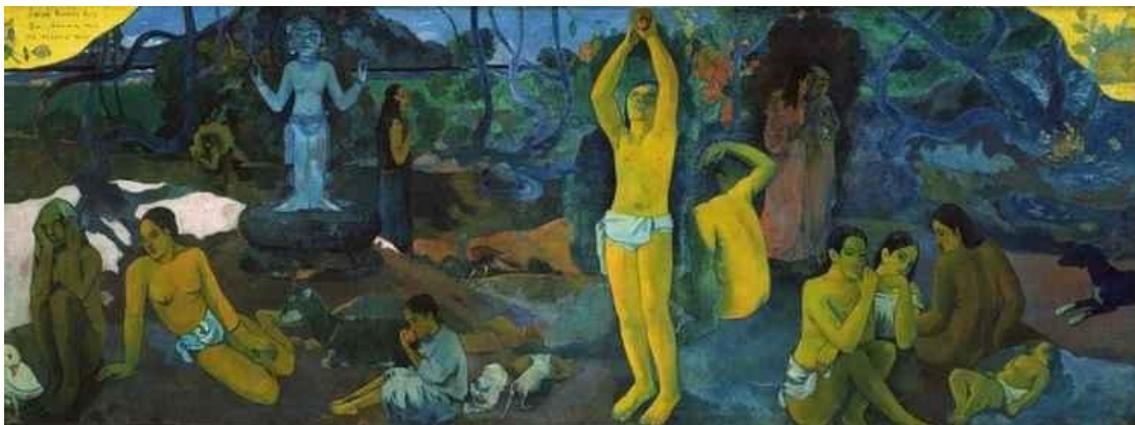
Ramil, por sua vez, associa a Clareza ao pampa, como dimensão interior, um retorno a si. O artista pensa a “cidade”/característica como uma questão que remete ao primitivo, ao voltar a si, a um retorno (Rubira, 2017, p.181). Por isso nossa opção por Clareza como significante da obra de Gauguin, especialmente a escolhida.

As cores e formas ousadas das telas de Gauguin expressavam muito mais sua própria visão interior do que a realidade externa. Por isso, nossa escolha pela obra *De onde viemos? Que somos? Para onde vamos?*: Gauguin, ao imergir na cultura do Taiti, se afastou da arte europeia tradicional para buscar inspirações nas culturas antigas.

Aos 35 anos, próspero, bem casado, pai de cinco filhos, amigo de artistas e artista nas horas vagas, Gauguin decide romper com as amarras do presente para ir ao encontro de sua própria verdade. A partir desse momento, até sua morte, sua trajetória foi um penoso exercício de liberdade. E sua arte, uma busca daquilo que considerava a “grande realidade fundamental”, a natureza. Afirmou ele: “Escolhi o Taiti, e espero lá cultivar minha arte em estado primitivo e selvagem”.

Por trás de seu interesse na arte primitiva, havia o desejo de pintar um mundo “puro” (claro), intocado pela sociedade “civilizada” – cabe, aqui, lembrar que Ramil associa a Clareza ao pampa. As perguntas propostas pelo título da obra, questões

fundamentais da reflexão filosófica, colocam em xeque exatamente o que é claro, o que é confuso, a viagem ao interior, o retorno a si.



Paul Gauguin
De onde viemos? Que somos? Para onde vamos?
1897
1,39 x 3,74m
Museu de Belas-Artes, Boston

O pintor é citado por Ramil em sua canção *Noa Noa*, que integra o álbum *Longes*, de 2004. Na definição do *Dicionário Aurélio Século XXI*, “longes” significa “Objetos representados em tela como distantes. Leve semelhança; traços vagos; indícios. Grandes distâncias de tempo ou de espaço. Impressão vaga; desconfiança; suspeita; pressentimento”.

Quando nomeia sua letra como *Noa Noa*, Vitor Ramil busca uma expressão que Gauguin ouviu sair da boca das mulheres do Taiti. Em taitiano *no'ano'a* é ao mesmo tempo substantivo: perfume, e adjetivo: que tem cheiro bom; e remete ao perfume, ao cheiro bom que Gauguin descreveu ao observar algumas mulheres refrescando seus tornozelos nas águas de um rio.

Paul Gauguin,
vendo o sol
habitar
o que vê,
diz adeus
ao ocaso ocidental

Verde mar
de coral

a seus pés,
e um céu
violetamente céu.

Amanhã,
talvez depois
de amanhã,
quando for
o que for
acontecer;

talvez
a cada manhã,
o suor
do trabalho
e do prazer.

O amor
logo vem
ser o sol
que ele vê;
a mulher
veste o ouro da nudez.

Paul Gauguin
é feliz,
afinal.
Também nós
o seremos
uma vez.

Numa interpretação de Rubira (2017), Ramil, assim como Gauguin, também deixou para trás os grandes centros de efervescência cultural e, em zona periférica, aprofundou e consolidou sua carreira artística. *Noa Noa* sendo, provavelmente, a letra mais luminosa do disco, e tratando esta de um pintor impressionista, Ramil expressara opinião sobre sua sétima obra: “Classifico *Longes* como um disco impressionista, de aproximação, de luminosidade”. Aproximação de si mesmo, de sua interioridade, como bem destacou Rubira (2017, p.229), mais uma estação na viagem que é a Estética do Frio.

A composição da obra escolhida de Gauguin nos remete à composição, ao traço constitutivo da obra: *Gaúchos chimarreando*, de Pedro Weingärtner. A roda de chimarrão, o fogo de chão, o couro secando, a música entoada entre amigos, os animais os rodeando, a natureza em duas facetas (intocada e, ao mesmo tempo, já “trabalhada” para usos humanos, com árvores derrubadas): todos signos que remetem a um primitivo da sociedade sul-rio-grandense, por vezes também associados como símbolos do ser gaúcho, ainda que, hoje, este possa ser visto apenas como um originário de seus primeiros “exploradores”, ou mais ligado às zonas de fronteira, com nossos vizinhos platinos. Assim como a obra de Gauguin, o pintor escolheu elementos distintos que, em composição, associados, traçam um panorama desse primitivo, desse “pouco civilizado”, num retorno às origens.



Pedro Weingärtner
Gaúchos chimarreando
1911
Óleo sobre tela
Pinacoteca Aldo Locatelli, Porto Alegre, Brasil

[a chegada ?]



Guilherme Reolon de Oliveira
Em março de 2019
(Série Plátanos)
Fotografia (color)
2019
Coleção Particular

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A arte, sem dúvida, opera como uma forma de conhecimento da realidade. Seu estudo, nesse sentido, se mostra relevante, já que importante socialmente e significativo no reconhecimento de nossa identidade. Merleau-Ponty (1984) e Mondzain (2015), sob perspectivas diferentes, lembram que a arte colabora para a elaboração da questão do Ser, que a definição de imagem é inseparável da definição de sujeito. Ranciere extrapola, destacando que as imagens são organismos dotados de desejos, quase-corpos, cuja potência ascende pelo olhar do Outro, daí a importância do espectador e sua interpretação.

Tendo em vista que nosso questionamento é pela identidade gaúcha (ou sul-riograndense), importante lembrar do trajeto semântico e histórico dos habitantes do estado, inicialmente vistos como gaudério, nômades que passam a agregados e peões, ou seja, trabalhadores competentes na lida campeira. Há uma ressignificação de termos e seus significados: o gaúcho transforma-se em guerreiro, corajoso e defensor de terras, calcado no campo, com seu cavalo. Essa ideologia, mais tarde, será fundamento do Movimento Tradicionalista Gaúcho, amparado por uma semantização alicerçada na literatura, com Martin Fierro e posterior leituras. Surgirão o Partenon Literário e as agremiações tradicionalistas; o nativismo e seus festivais; os detratores dos mitos e construções sociais, com Tau Golin. É o que Vitor Ramil chamará de estereotipia e caricatura do gaúcho, contra a qual reagirá criando a Estética do Frio, desvinculando-se do caráter folclórico. A Estética do Frio procura abarcar a heterogeneidade do gaúcho: do pampa à serra, de neve e minuano, de umidade.

Importante ressaltar que a questão da identidade é complexa, mesmo complicada, tema caro à contemporaneidade, e interdisciplinar. Nossa escolha para entrar nesse tema espinhoso, que após a globalização toma novos contornos (basta lembrar dos estudos de Stuart Hall e Canclini), foi a psicanálise, especialmente a lacaniana, que propõe um retorno a Freud – já que, segundo Lacan, esta se desvirtuara dando ênfase ao ego, não ao Outro, à dimensão do desconhecido, cujo Outro é o cerne. Tal foi nosso pressuposto: não há Sujeito sem Outro, logo a identidade se constrói e se reconstrói nessa dialética que se alicerça na diferença. Nesse sentido, procuramos não estabelecer propriamente o que seria a identidade gaúcha, posto que esta é de uma impossibilidade: o Rio Grande do Sul, ou o gaúcho, são da ordem da ficção. No entanto, isso não impediu a investigação da insistência significativa, a verdade que está em jogo

nesta ficção. Interessou-nos, assim, uma sintomática gaúcha. Buscamos o que poderia ser nosso traço unário, significante diferenciador, por meio da arte visual. A partir do entendimento que a Estética do Frio, de Vitor Ramil, pode responder aos nossos questionamentos pela singularidade do sul-rio-grandense, então, a arte visual escolhida foi a referencial ao músico e compositor, e a encarnada em seu próprio trabalho, de uma figurabilidade que converte escrita em visualidade.

Durante nosso percurso, questionamos se a Estética do Frio seria propriamente uma estética, ou apenas (?) uma poética, de um trabalho autor de Ramil: difícil respondê-lo, ainda que, no nosso entendimento, a Estética do Frio seja aplicável a outras manifestações artísticas e responde a problemas de forma, tal qual a Tropicália, em relação à brasilidade.

Temos noção que poderíamos ter nos aprofundado na teoria musical e na teoria literária, mesmo na música e na literatura de Ramil, em suas referências nesses campos artísticos. Nossa intenção foi uma conjugação das artes visuais, música, literatura, e mesmo artes cênicas, já que Ramil construiu sua carreira também na criação de um personagem, o Barão de Satolep. Ressaltamos, no entanto, que foram feitas escolhas. Não nos aprofundamos também em autores canônicos que pensaram o gaúcho: artistas, intelectuais e tradicionalistas/folcloristas. Detemo-nos na paisagem visual da Estética do Frio, alicerçada em sete características (sete cidades, a viagem, em busca de si e pela interioridade) e os artistas visuais referenciais a Ramil. Ressalta-se que tais referências são todas europeias – talvez um desejo de universalização, não de desconhecimento da arte local, por parte de Ramil, já que sua própria busca acontece pela ética da forma, de Valéry. Assim, a Estética do Frio não prescinde da brasilidade e acontece pelo encontro, pela confluência, desta com a platinidade, convertendo-se em dupla cidadania, ancorada principalmente em Melancolia (o que nos aproxima dos platinos) e em Leveza (a “cidade” mais brasileira). Essas associadas à Clareza, ao Rigor, à Profundidade, à Concisão e à Pureza.

A formulação da Estética do Frio merecia, quem sabe, um olhar mais crítico: responde, efetivamente, à heterogeneidade do gaúcho, ou também é fantasia? Sendo fantasia, procuramos, por meio de sua investigação, atravessá-la. Sendo sintoma, possibilita o desvelamento da realidade, ainda que metafórica, logo parcial. O Real, temos a certeza, só é acessível pelo Simbólico. Escolhemos um sintoma e procuramos neste nos aprofundar. Nosso objetivo, nossa viagem, ensaística, foi pelo estilo.

Afastando-nos de respostas simplificadoras, a partir de uma suposta identidade, nosso intuito foi buscar um referencial mais amplo, a Estética do Frio, numa fuga da redução do Tradicionalismo, que liga o gaúcho a um tipo específico de determinada região do estado, e mais vinculado ao conservadorismo. Num movimento pouco explorado, nos concentramos nas influências artístico-visuais daquele que conceituou a Estética do Frio, Vitor Ramil, e a materialização daquela em imagens e em visualidades de seus trabalhos.

Buscar o estilo, assim, é tarefa que envolve a observação da poética analisada, de uma constância de discurso, uma constância formal, a partir de identificações simbólicas e fantasias imaginárias. Como procuramos demonstrar, a arte como desvelamento de Verdade, escritura de um *sinthoma*, é inseparável da definição de Sujeito e de Ser. O que é, então, o Ser Gaúcho, seu estilo enquanto singularidade?

Ele é moderno. Mas não moderninho, muito menos pós-moderno. Sabe de si para se pensar auto-suficiente, mas não ainda para declarar-se superado. Na verdade, ainda figura entre o romantismo e o modernismo, numa certa indefinição entre um insipiente impressionismo e a vanguarda, entre uma posição aterradora e sublime com a transcendência/natureza e a autonomia.

Menos atento ao tradicionalismo – que vincula a identidade com vestuário, tipo campeiro, sua lida, cancionero e linguajar peculiar – e mais a uma estética leve-melancólica, introspectiva no centro entre o platino e o brasileiro, confluyente, assim, de tendências, movimentos, estilos e repertórios.

Sua progressiva rejeição de todas as convenções históricas para lidar apenas com os constituintes específicos de seu meio, identificando-se com a tendência à artisticidade pura: o estilo de ser gaúcho é pós-romântico e quase-moderno. Sempre em busca de seu “grau zero”, seu originário, e com o desejo de fundar novas linguagens, estar à frente.

A essência do modernismo reside no uso de métodos de uma disciplina para criticar essa mesma disciplina, não no intuito de subvertê-la, mas para entricheirá-la mais firmemente em sua área de competência [...] O modernismo, seguindo essa direção, tornou a pintura mais consciente de si mesma¹⁸.

Assim, numa busca incessante por sua identidade, sempre auto-afirmando-se, independente, orgulhoso e, por vezes, até arrogante. No modernismo, cada arte se tornaria “pura”, e nessa “pureza iria encontrar a garantia de seus padrões de qualidade,

¹⁸ Essa e as demais citações a seguir, se não referenciadas, são de (Greenberg, 1997, p.101-110).

bem como de sua independência”. Pureza, purismo, ansiedade quanto ao seu destino, preocupação com sua identidade, é moderno esse gaúcho.

O gaúcho não ignora seu passado, até o vangloria, pensa a tradição como importante e como faceta de si, mas não fica por aí. Como tal, também é moderno, ou seja, implica numa “continuidade inteligível do gosto e da tradição”. No destaque de Couto (2004), “vanguarda é a forma atualizada, em movimento, que toma a tradição para resistir à decadência cultural” (p.101).

O modernismo jamais pretendeu nada de semelhante a uma ruptura com o passado. Pode significar uma transição, uma superação da tradição, mas significa também o prolongamento de sua evolução. A arte modernista estabelece uma continuidade com o passado sem hiato ou ruptura.

Num processo dialético, e como um movimento contra-corrente, ora com tradicionalistas inflexíveis, ora com rupturas que desprezam o passado, o gaúcho remonta às vezes ao Romantismo. E, como tal, oculta a função de seu meio, “como se o artista tivesse vergonha de admitir que, de fato, pintou sua pintura em vez de tê-la gerado em sonho”. A natureza ainda é suprema e ele nada é diante dela: o pampa, o minuano e o cavalo estão em seu cerne. Mas também é autônomo, proclama-se superior e independente do Brasil, de suas origens europeias, africanas, indígenas, de outros estados, numa “progressiva rendição à resistência de seu meio; resistência esta que consiste, sobretudo, na negativa categórica que o plano do quadro opõe aos esforços feitos para atravessá-lo em busca de um espaço perspectivo-realista”.

Não procurar o consenso, sintoma que se manifesta na forma como nos relacionamos entre nós, e com os “estrangeiros”, a crise generalizada na política econômica, o passado de guerras que reverbera em violência e intolerância. Tais características também nos ligam ao modernismo, cuja *informalidade* é marcante. Esta *informalidade* é frequentemente confundida (cf. Read, 1967) com a *incoerência* – incapacidade de alcançar a integridade da forma. Mas a *informalidade* é a irregularidade da forma, reverberada nas diferenças que também nos distinguem e identificam, e que incorrem em unidade, sem unificação (homogeneização).

[malas e utensílios utilizados]



Guilherme Reolon de Oliveira
Em maio de 2019
(Série Plátanos)
Fotografia (color)
2019
Coleção Particular

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 1993.
- _____; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ANDRADE, Oswald. Manifesto antropófago. In: **A utopia antropofágica**. 4 ed. São Paulo: Globo, 2011a.
- _____. Manifesto da poesia Pau-Brasil. In: **A utopia antropofágica**. 4 ed. São Paulo: Globo, 2011b.
- AUERBACH, E. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BARTHES, Roland. **O grau zero de escritura**. São Paulo: Cultrix, s/d.
- BAUMAN, Z. **A sociedade individualizada**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. **O anjo da história**. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BENSE, Max. L'essai et sa prose, **Trafic**, n.20, Automne-Hiver, 1996.
- BERTUSSI, Lisana. **Literatura gauchesca: do cancionero popular à modernidade**. Caxias do Sul: EDUCS, 1997.
- BETTS, Jaime; ROBIN, Sinara (orgs.). **NósOutros Gaúchos: as identidades dos gaúchos em debate multidisciplinar**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2016.
- BIEDERMANN, Alfred. **Le romantisme européen**. Paris: Larousse, 1972, v.1.
- BOEHM, Gottfried. Aquilo que se mostra: sobre a diferença icônica. IN: ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- BOSAK, Joana. **De guaxos e de sombras: um ensaio sobre a identidade do gaúcho**. Porto Alegre: Dublinense, 2010.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. O estilete que faz escrita. In: **Literatura e psicanálise**. Porto Alegre: UFRGS, 1996.
- BRESSER-PEREIRA, Luiz Carlos. Brasil, sociedade nacional dependente. **Novos estudos**, Cebrap, n.93, jul-2012, p.101-121.
- CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990a.

- _____. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990b.
- CANDIDO, Antônio. **A literatura e a formação do homem**. 1972.
- _____. **Formação da literatura brasileira**. V.1. 8 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997.
- CASANEGRA, Mercedes; et al. **Pintura del Mercosur: una selección del período 1950-1980**. Buenos Aires: Grupo Velox, s/d.
- COMTE-SPONVILLE, André. **Dicionário filosófico**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- COSTANTIN, André. **Anatomia do bronze: incursão por símbolos regionais a partir da obra Os pesos e as medidas, de Ítalo Balen**. Dissertação (Mestrado em Letras e Cultura Regional), Universidade de Caxias do Sul, maio de 2004.
- COUTO, Maria de Fátima Morethy. Clement Greenberg: a arte de vanguarda e a teoria modernista, **Porto Arte**, Porto Alegre, n.21, v.1, jul/nov 2004.
- CUNHA, Euclides da. **Os sertões**. São Paulo: Nova Cultural, 2003.
- DAIX, Pierre. **Paul Gauguin**. Porto Alegre: L&PM, 1991.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: 34, 1992.
- DIDIER-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: 34, 2010.
- DUARTE, Rodrigo (org.). **O belo autônomo: textos clássicos de estética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- DUFOUR, Dany-Robert. **A arte de reduzir as cabeças: sobre a nova servidão na sociedade ultraliberal**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2005.
- FAVARETTO, Celso. **Tropicália: alegoria, alegria**. 4 ed. Cotia: Ateliê Editoria, 2007.
- FIDELIS, Gaudêncio. **Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira**. São Paulo: Santander Cultural, 2017.
- FINK, Bruce. **O sujeito laciano: entre a linguagem e o gozo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- FOUCAULT, Michel. Método. In: **História da sexualidade: a vontade de saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- FRAGA CIRNE, Paulo Roberto. **Meio século de congressos: 1954-2004 – Documentos basilares do Tradicionalismo Gaúcho**. Porto Alegre: MTG, 2004.

- FREUD, Sigmund. A interpretação dos sonhos. In: **Edição standard brasileira das obras psicológicas completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1987a.
- _____. O mal-estar na civilização. In: **Edição Standard das Obras Psicológicas Completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1987b.
- _____. Psicologia das massas e análise do eu. In: **Edição Standard das Obras Psicológicas Completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1987c.
- GINZBURG, Jaime. Conceito de melancolia. **Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre**, n.20, p.102-116, jun.2001.
- GOLIN, Tau. **Bento Gonçalves: o herói ladrão**. Santa Maria: LGR, 1983.
- _____. **A ideologia do gauchismo**. Porto Alegre: Tchê, 1983.
- GONZAGA, Sergius; FISCHER, Luís Augusto (orgs.). **Nós, os gaúchos**. 3 ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1995.
- _____; _____; BISSÓN, Carlos Augusto (orgs.). **Nós, os gaúchos 2**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1994.
- _____; DACANAL, José (orgs.). **RS: cultura e ideologia**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980.
- GRANGER, Gilles Gaston. **Filosofia do estilo**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- GREEN, André. Átomo de parentesco y relaciones edípicas. In: LÉVI-STRAUSS, Claude (org). **La identidad**. Barcelona: Grasset, 1981.
- GREENBERG, C. Pintura modernista. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- GUMBRECHT, Hans. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.
- HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. São Paulo: Edições 70, 2010.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 26 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995
- IANNI, Otávio. O Estado e a organização da cultura, **Revista Encontros com a Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, v.1, p.216-241, 1978.

- IANNINI, Gilson. **Estilo e verdade em Jacques Lacan**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- JURANVILLE, Alain. **Lacan e a filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.
- KANDINSKY, W. **Do espiritual na arte**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. A gramática da criação. In: **Do espiritual na arte**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____. Sobre a questão da forma. In: **Do espiritual na arte**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- LACAN, Jacques. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In: **Escritos**. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- _____. **L'identification**. Seminário inédito, aula de 06 de dezembro de 1961.
- _____. O problema do estilo e a concepção psiquiátrica das formas paranóicas da experiência. In: **Da psicose paranóica em suas relações com a personalidade**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- _____. **O seminário**: livro 2: O eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise (1954-55). Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- _____. **O seminário**: livro 22: R-S-I (1974-75). Rio de Janeiro: Escola Lacaniana de Psicanálise, 1991.
- _____. **O seminário**: livro 23: o sinthoma (1975-76). Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- _____. Posição do inconsciente. In: **Escritos**. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- _____. Seminário sobre 'A carta roubada'. In: **Escritos**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1992 [1966, 1978].
- _____. **Televisão**. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- _____. Tempo lógico e a asserção da certeza antecipada – um novo sofisma. In: **Escritos**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1992 [1966, 1978].
- LACOSTE, Jean. **A filosofia da arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.
- LEFEBVRE. Les notions de style. In: Bérard, E.; MAURIS, J. (orgs.). **La norme linguistique**. Paris, Québec, 1983, p.305-333.
- LEGUIL, F. **Sur le style ou "It's my folly the making of me"** cf. *Ornicar?*, n.50, 2002.

- LESSA, Barbosa. **Nativismo**: um fenômeno social. Porto Alegre: L&PM, 1985.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- LÉVINAS, Emmanuel. **Entre nós**: ensaios sobre a alteridade. Petrópolis: Vozes, 2005.
- LIMA, Luiz Costa. A autonomia da arte e o mercado, **Ars**, Departamento de Artes Plásticas, Escola de Comunicação e Artes, USP, vol.1, n.3, 1º semestre de 2004, p.103-116.
- LIPOVETSKY, Gilles. **Da leveza**: rumo a uma civilização sem peso. Barueri: Manole, 2016.
- LOVE, Joseph. **O regionalismo gaúcho**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Petrópolis: Vozes, 2010.
- MAGNO, M.D. **Revirão 2**. Revista da prática freudiana, out. 1985, Rio de Janeiro: outra editora.
- _____. Por um manifesto heterofágico. In: **Revirão**: Revista da prática freudiana, n.3, dez. 1985, outra editora, Colégio Freudiano do Rio de Janeiro.
- MALTZ, Bina. Antropofagia: rito, metáfora e pau-brasil. In: **Antropofagia e Tropicalismo**. Porto Alegre: UFRGS, 1993.
- MARTINS, Maria Helena (org.). **Fronteiras Culturais**: Brasil, Uruguai, Argentina. Cotia: Ateliê, 2002.
- _____; CHIAPPINI, Ligia (orgs.). **Cone Sul**: fluxos, representações e percepções. São Paulo: Hucitec, 2006.
- _____; _____. PESAVENTO, Sandra (orgs.). **Pampa e Cultura**: de Fierro a Netto. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.
- MENDONÇA, Antônio Sérgio. A realidade brasileira: identidade (nacional), fantasia (imaginária) e as identificações (simbólicas). In: **Bovarismo e paixão**. Porto Alegre: Edições do CEL, 1992.
- _____. SÁ, Álvaro. **Saber e melancolia**. Porto Alegre: Edições do CEL, 1992.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **De Mauss a Claude Lévi-Strauss**. In: Os pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- _____. **O olho e o espírito**. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

- MERQUIOR, José Guilherme. **Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin**. Rio de Janeiro: Tempo Brasiliense, 1969.
- MEYER, Augusto. **Gaúcho, história de uma palavra**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1957.
- MILAN, Betty. **Isso é o país**. Rio de Janeiro: aoutra, 1984.
- MONDZAIN, Marie-José. A imagem entre proveniência e destinação. IN: ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- NIETZSCHE, F. **O caso Wagner**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. **A genealogia da moral**. São Paulo: Escala, 2009.
- NOBRE, Marcos. **A teoria crítica**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- OLIVEIRA, Sérgio Alves. **Independência do sul**. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1986.
- OLIVEN, Ruben G. **A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação**. Petrópolis: Vozes, 1992.
- _____. Que país é este? A (des)construção da identidade nacional. In: SOUSA, Edson L.A. (org.). **Psicanálise e Colonização: leituras do sintoma social no Brasil**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.
- ONFRAY, Michel. **Teoria da viagem: poética da geografia**. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- PACHECO, Olandina. **Sujeito e singularidade: ensaio sobre a construção da diferença**. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.
- PANOFSKY; KLIBANSKY; SAXL. **Saturne et la mélancolie**. Paris: Gallimard, 1989.
- PAVIANI, Jayme. **A racionalidade sensível**. Porto Alegre: Edipucrs, 1987.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. **História da literatura brasileira**. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- PORGE, Erik. **Jacques Lacan, um psicanalista: percurso de um ensino**. Brasília: UnB, 2006.
- POSSENTI, Sírio. **Discurso, estilo e subjetividade**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- POZENATO, José Clemente. Elogio da diversidade. In: **Processos culturais: reflexões sobre a dinâmica cultural**. Caxias do Sul: Educs, 2003.

- _____. Reflexões sobre a dinâmica cultural. In: **Processos culturais**: reflexões sobre a dinâmica cultural. Caxias do Sul: Educs, 2003.
- _____; PAVIANI, Jayme; TRENTIN, Ary; TONIAZZO, Aldo. **Estações**: imagens da cultura de imigração italiana no Rio Grande do Sul. Caxias do Sul: EDUCS, 1985.
- QUINET, Antônio. **Os outros em Lacan**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- RAMIL, Vitor. A estética do frio. In: FISCHER, Luís Augusto (org). **Nós, os gaúchos**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1992.
- _____. **Pequod**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.
- _____. Vitor Ramil à beça, **Capacete**, 1995.
- _____. Vitor Ramil: somos estereótipos, **Extra-classe**, 1999.
- _____. **Vitor Ramil volta com sua estética do frio**. In: clicmusical.com.br. 03 de outubro de 2000.
- _____. **A estética do frio**. Pelotas: Satolep Livros, 2004.
- _____. **Satolep**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- _____. **Campos neutrais** (no centro de uma outra história). Inédito. 2017.
- RAMÍREZ, Hugo. O culto da tradição e sua exequibilidade no Brasil. In: FRAGA CIRNE, Paulo Roberto. **Meio século de congressos: 1954-2004** – Documentos basilares do Tradicionalismo Gaúcho. Porto Alegre: MTG, 2004.
- _____. O 50º Congresso, passado e futuro do tradicionalismo gaúcho. In FRAGA CIRNE, Paulo Roberto. **Meio século de congressos: 1954-2004** – Documentos basilares do Tradicionalismo Gaúcho. Porto Alegre: MTG, 2004.
- RANCIÈRE, Jacques. As imagens querem realmente viver? IN: ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- READ, Robert. **As origens da forma na obra de arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.
- REGNAUT, François. **Em torno do vazio**: a arte à luz da psicanálise. Rio de Janeiro: Contracapa, 2001.
- REOLON, Vera Marta. **mulheres para um homem... para O Homem, A Mulher**. Porto Alegre: Edipucrs, 2008.

- _____. **Ética e Desejo – Derrida e Lacan:** a psicanálise em análise na pós-modernidade. Tese (Doutorado em Filosofia), Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2010.
- REYNOLDS, Donald. **A arte do século XIX.** Rio de Janeiro: Zahar, 1989.
- RINALDI, Doris. **A ética da diferença:** um debate entre psicanálise e antropologia. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.
- RIVAS, Pierre. O Barroco e a América Latina. In: ASSOCIATION FREUDIENNE INTERNATIONALE. **Um inconsciente pós-colonial:** se é que ele existe. Porto Alegre: Arte e Ofícios, 2000.
- RIVIERA, Tânia. **Arte e psicanálise.** Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- RODRIGUES, Luiz Horácio. Vitor Ramil: o calor da estética do frio, **Agulha, Revista de Cultura**, #10, Fortaleza – São Paulo, mar. 2011. Acessado em secrec.com.br.
- RUBIRA, Luís. **Vitor Ramil:** nascer leva tempo. 2 ed. Porto Alegre: Publicato, 2017.
- SALZSTEIN, Sônia (org.). **Matisse:** imaginação, erotismo e visão decorativa. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- SARTRE, Jean-Paul. **A idade da razão.** São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1949.
- _____. **A imaginação.** Porto Alegre: L&PM, 2011.
- _____. **O existencialismo é um humanismo.** São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Coleção Os Pensadores)
- SCLIAR, Moacyr. **Saturno nos trópicos:** melancolia europeia chega ao Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SIBILIA, Paula. **O homem pós-orgânico:** corpo, subjetividade e tecnologias digitais. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- SOUZA, Octavio. **Fantasia de Brasil:** as identificações na busca da identidade nacional. São Paulo: Escuta, 1994.
- STAROBINSKI. Leo Spitzer et la lecture stylistique. In: SPITZER, L. **Etudes de style.** Paris: Gallimard, 1970, p.7-42.

- STEIN, Ernildo. **Melancolia**: ensaios sobre a finitude no pensamento ocidental. Porto Alegre: Movimento, 1976.
- _____. Nota do tradutor. In: HEIDEGGER, Martin. **Identidade e diferença**. Petrópolis: Vozes, 2006.
- STRELIIV, Leonid. **Identidade – Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: 2008.
- TEIXEIRA, A. **A soberania do inútil e outros ensaios de psicanálise e cultura**. São Paulo: Annablume, 2007.
- VASQUES, Juliana Lima; LUCAS, Mônica Isabel. A melancolia e o neoplatonismo em Lachrimae de Jonh Dowland. In: RAJOBAC, Raimundo, BOMBASSARO, Luiz Carlos; STEIN, Marília (orgs). **II Simpósio de Estética e Filosofia da Música**. Porto Alegre: UFRGS, 2016.
- VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- YOUNG, Jack. **The exclusive society**. Londres: Sage, 1999.
- ZATTERA, Véra Stedile. **Pilchas do gaúcho**. Porto Alegre: Pallotti, 1995.
- ZIZEK, S. **Le sujetivité à venir**. Paris: Climats, 2004.

[guia de bolso]



Guilherme Reolon de Oliveira
Em junho de 2019
(Série Plátanos)
Fotografia (color)
2019
Coleção Particular

GLOSSÁRIO

[pouco ortodoxo, rápido, sintético e conciso, mais pessoal, fruto de impressões e interpretações subjetivas – aqui com o intuito de tornar mais claros os termos]

desterritorialização: o que já não está mais amparado nas referências anteriores; nova configuração de referências; saída ou exclusão de referências (todas ou parte delas)

discurso: apresentação; o que transparece do sujeito; o sujeito em aparência; o que do sujeito o Outro apreende

escritura: mais que o escrito, uma marca de singularidade, uma inscrição do sujeito em palavra

estética: ora área de estudo da filosofia (sobre o Belo, as artes), ora o que se refere à aparência, ora o que se refere à forma

ex-sistência: de uma existência insistente ou significativa, de uma existência aparente, o fora da existência

êxtimo: contrário ao íntimo, o que extrapola, o que vai para fora

figurabilidade: o que caracteriza algo em sua transformação em figura, o que de algo se imagentiza, se materializa em visualidade ou imagem

foraclusão, foracluído: fratura de qualquer inscrição, ausência de qualquer transcendência ou referência, a não-inclusão em qualquer registro, principalmente o simbólico

gaúcho: o habitante do Rio Grande do Sul, seu designativo; não se refere apenas ao habitante do pampa, ou ao homem campeiro

Grau Zero: o ainda-não, o que está em potencial, o originário (não a origem, mas o que provoca descontinuidade)

historiografia: o que se escreve sobre a história, uma das formas de contar a história

Olhar: ver com atenção, com desejo de troca, de aprendizado; ver quase com devoção

Outro: a alteridade primeira ou primordial; refere-se ora à mãe, ou àquele que desejou o sujeito, ora a uma alteridade fundamental; em alguns casos, é a própria alteridade como conceito (não um semelhante/diferente qualquer)

re-semantização: nova significação, novo olhar sobre algo

significante: o referente, independente ou não do significado

simbólico: o campo da linguagem, da troca, do diálogo, da comunicação, do contato com a alteridade

sintoma: o que transparece e sinaliza algo, o que dá vazão a algo oculto, indecifrável ou ainda não decifrado, forma de manifestação do que se nomeia como estrutura psíquica.

sujeito: o ser, não necessariamente o sujeitado/alienado, o desejanse, marcado pelo Desejo do Outro.

traço unário: marca, singularidade, a própria diferença do sujeito

OBSERVAÇÕES

Foto da capa: Praça Rui Barbosa (Dante Alighieri) em dia de neve, Caxias do Sul (Rio Grande do Sul, Brasil), 1942. Coleção *Studio Geremia*. Acervo: Arquivo Histórico Municipal João Spadari Adami.

Fotos da página 103 são pertencentes ao arquivo do Instituto Memória Histórica e Cultural, da Universidade de Caxias do Sul (IMHC/UCS), autorizado o uso conforme Termo (abaixo).

- ECIRS PB 239. *Feno para ser deixado no sol para secar*. Pinto Bandeira - Bento Gonçalves, RS, déc. 1980. Autoria: Aldo Toniazzo e Ary Trentin

- ECIRS PB 3496 NF. *Feno*. Local não identificado, déc. 1980. Autoria: Aldo Toniazzo e Ary Trentin

A partir “Termo de Compromisso e condições de uso de reproduções fotográficas” assinado, declaro que sou responsável pelo uso das reproduções das fotos apenas nesta dissertação de mestrado em Artes Visuais. O uso que fizerem de meu trabalho e mesmo de suas imagens (e/ou a vinculação destas com quaisquer escritos/imagens), após e/ou durante a disponibilização deste no sistema SABI/UFRGS (e/ou em qualquer meio), é de inteira responsabilidade de quem o fizer e, portanto incorrerá nas penalidades previstas em LEI.