

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LITERATURA BRASILEIRA

“ISSO TUDO É APENAS O QUE MEU OLHO INVENTA”
(Um estudo sobre *Pequod*, de Vitor Ramil)

por
BEATRIZ HELENA DA ROSA PEREIRA

Dissertação apresentada como
requisito parcial para obtenção do grau
de mestre em Letras na área de
Literatura Brasileira

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Jane Fraga Tutikian

Porto Alegre
2001

À Jane Tutikian,

para com quem tenho uma dívida fundamental,
pois, sem reservas e com generosidade,
compartilhou comigo suas reflexões e
observações e estimulou as minhas próprias,

dedico e agradeço.

DEDICATÓRIAS

Em memória de Oswaldo Arosteguy da Rosa,
meu avô, que com sua gaitinha de boca, assobios faceiros e
prazer em contar histórias, me fez chegar a este trabalho.

Para Maria Cecília Arosteguy da Rosa,
tiavó musical, que povoou minha infância
com os serões cheios de cantorias.

Para o Luís, sempre.

AGRADECIMENTOS

À Renata Requião, por ter sempre estimulado minhas escolhas, ensinando a perseguir os sonhos e fazê-los reais.

Ao Zé e à Carmem, pai e mãe, figuras indispensáveis na minha formação.

Às manas, Lília, Cecília e Teca, pelas risadas, pelas horas de conversa, pelo afeto, por tudo.

Aos sobrinhos Arosteguy: Júlia, Marília, Gregório, Renato e Francisco, pelo que estamos a construir juntos.

À Paula Brauner – professora, madrinha, guia – por ter sempre estimulado os estudos literários.

À Márcia Klee, pela boa companhia e por estar sempre disposta a refletir junto, trocando leituras, compreendendo meus silêncios.

Ao Paulo e à Zelandi, amigos de todas as horas.

Ao Vitor e à Ana Ruth, sempre dispostos para ouvir, emprestar material, conversar.

À Isabel Nogueira, pela disposição em me apontar os caminhos que procurava.

Ao Júlio, pelos esclarecimentos que me deu, ao enviar seu artigo.

Aos colegas Alessandra, Andréa, Elizabeth, Fabrício, Fernando, Pedro, Ricardo, Suzana e Viviane pelo que trocamos e vivemos juntos.

À Carmen Matzenauer, sempre professora, exemplo a ser seguido: dedicada, delicada, incentivadora.

À Paula Brauner, que sempre apontou o caminho da literatura.

Aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Ao CNPq, pela bolsa concedida.

“O correr da vida embrulha tudo, a vida é assim:
esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa,
sossega e depois desinquieta. O que ela quer
da gente é coragem.”

João Guimarães Rosa,
Grande Sertão: veredas

“A infância é certamente maior que a realidade.”

Gaston Bachelard,
A poética do espaço

“Quem sabe o que pode o tempo,
tecendo com fios tão longos?”

Valter Sobreiro Jr,
Maragato

SUMÁRIO

RESUMO	vii
ABSTRACT	viii
1 INTRODUÇÃO	9
2 A ESTÉTICA DO FRIO	16
3 O NARRADOR	23
4 O TEMPO	40
5 O ESPAÇO	52
6 A ESTRUTURA: A MILONGA	68
6.1 A milonga por Vitor Ramil	81
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	96
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	105
REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS	108

RESUMO

O presente trabalho propõe o estudo de *Pequod*, de Vitor Ramil (obra publicada em Porto Alegre, pela editora Artes e Ofícios, em 1995). Com ele, pretendo demonstrar a relação existente entre a concepção teórica de Vitor Ramil sobre a “estética do frio” e o processo de construção de *Pequod* e que em *Pequod* há vários elementos que estão presentes também na milonga, forma musical que, segundo Ramil, melhor expressa o universo “frio”. Para o estudo do “espaço” em *Pequod*, utilizei as concepções de Bachelard. Para o estudo do tempo, servi-me das concepções de Nunes, sobre o tempo psicológico, e de Pouillon, sobre a simultaneidade do tempo e suas implicações. Para embasar a relação entre *Pequod* e milonga, vali-me dos postulados de Assunção, no que se refere ao panorama das formas folclóricas e às origens da milonga, e de Ayestarán, no que diz respeito aos ciclos e à tipologia da milonga. Neste estudo, defendo que *Pequod* faz parte do projeto definido por Vitor como “estética do frio” e que sua estrutura compartilha muitas marcas com a da milonga.

Palavras-chave: Literatura Brasileira; Narrativa Contemporânea; Literatura e Música; Memória.

ABSTRACT

In this work, I study the novel *Pequod*, by Vitor Ramil, published by Artes e Ofícios Ed. at Porto Alegre in 1995. I want to demonstrate the relation between the theoretical conception of Ramil about the *Estética do frio* and the construction process of *Pequod*, and that, in *Pequod*, there are various elements that are also present in milonga, the musical form that better expresses the cold universe, according to Ramil. To the study of 'space' at *Pequod*, I used Bachelard's conceptions. To the study of 'time', I used conceptions of Nunes, about psychological time, and of Pouillon, about time as a simultaneous process and its implications. To base the relation between *Pequod* and milonga, I used Assunção's postulations, about the folkloric forms and about milonga's origins, and Ayestarán's postulations, about the cycles and typology of milonga. In this work, I propose that *Pequod* is part of Ramil's project, defined as *Estética do frio* and that its structure shares many features with milonga's structure.

Key-words: Brazilian literature; contemporary narrative; literature and music; memoir.

1 INTRODUÇÃO

Neste trabalho proponho-me a analisar *Pequod* (a primeira incursão de Vitor Ramil na literatura, lançado em 1995, pela Editora Artes e Ofícios) e sua relação com a “estética do frio” e a obra discográfica de seu autor.

Aproximando a leitura de *Pequod* às outras produções de Ramil, suas músicas e, ponto de partida, o ensaio “A estética do frio”, publicado em 1993, as questões que se fixaram foram: o processo de construção de *Pequod* se insere nas propostas feitas pelo seu autor no ensaio em que ele reflete sobre sua prática? Sendo a milonga considerada a forma de expressão ideal dos pampas, é possível encontrar em *Pequod* traços dessa forma musical?

A boa aceitação da obra num panorama nacional chamou de imediato minha atenção sobre ela. Foram inúmeras as resenhas com boas críticas em jornais de todo o Brasil, do sul ao norte, passando também pelo eixo central do país, que é a partir de onde normalmente são “autorizados” os novos escritores. Realizando um caminho inverso, abriu-se espaço para uma literatura que, na maior parte das vezes, fica à margem, e assim foi possível ler n’*O Estado de São Paulo*, por exemplo, uma crítica positiva a uma obra de fora da área Rio – São Paulo. Considerando-se o universo literário brasileiro, *Pequod* insere-se numa linha de textos que, segundo Flora Süssekind (1997),

parece apontar, sobretudo, para uma forma bastante peculiar, mas reiterada, de utilização do pequeno formato na ficção das últimas décadas: para as brevíssimas histórias e retratos de família, nos quais a redução de escala figura, na verdade, um belo diálogo crítico com a tradição romanesca, tensionando tanto o modelo dos ciclos memorialistas ou histórico-geracionais, quanto o dos vastos exercícios de interiorização, motivados por questões familiares.

Relato poético, de inegável qualidade, *Pequod* se insere com destaque no panorama da literatura nacional, tanto pela aceitação dos críticos quanto do público leitor (em seguida da publicação foi traduzido para o espanhol, tem duas edições e está sendo traduzido para o italiano).

Na opinião de Ricardo Corona,

a proposta de incluir densidade na diversidade, em registros vários, chama atenção o rigoroso processo de incorporação de tradições e dilatação de um imaginário que é ao mesmo tempo pessoal e plural, pelo qual o autor prepara sua obra para o mundo. (...) a tensão entre os discursos regionais e globais – seja através de procedimentos técnicos ou com memórias encharcadas de tempo/tempo e tempo/clima – transformam o trabalho de Ramil num híbrido que poderá ser a forma de se posicionar – culturalmente – diante do futuro inevitável de aproximação planetária em escala ainda maior e mais veloz. A noção de fronteiras culturais, de línguas e dialetos, etc., está se reinventando (e se fortalecendo) com artistas como Vitor Ramil. (1999:7)

O meu interesse por *Pequod* se deu, primeiramente, porque se tratava de um relato de memórias de uma infância, tema que sempre foi alvo de minha atenção (desde as odes de Virgílio, os poemas de Fernando Pessoa, os contos de Guimarães Rosa).

Meu projeto inicial previa o estudo da cidade em *Pequod*. Já com a pesquisa sobre cidades em andamento, auxiliada por minha orientadora, percebi que não poderia me furtar ao estudo da casa, do espaço interior. Feito

o recorte, mudei o foco do meu estudo, utilizando a teoria de Bachelard, principalmente, como fonte de apoio para a minha análise. Juntamente com as leituras sobre o espaço, tive oportunidade de conversar com a professora de música Dr^a. Isabel Nogueira, da Universidade Federal de Pelotas, que se dedicou a me explicar alguns conceitos básicos sobre a milonga e que me emprestou o livro do sociólogo uruguaio Fernando Assunção sobre música e folclore. Também mantive contato com Vitor Ramil, o que foi de inestimável valor, pois através dele tive acesso a uma rica bibliografia sobre milonga, material que dificilmente seria encontrado, por serem antigos livros publicados no Uruguai e na Argentina. Enriquecida com a bibliografia alcançada por eles, pude ver justificados e esclarecidos vários pontos da minha leitura.

Para analisar o narrador, busquei em Carlos Reis, no seu *Dicionário de Narratologia*, a fundamentação de Gerard Genette. Baseei minha análise da casa e seu entorno com a leitura de Gaston Bachelard e sua *Poética do Espaço*, teoria que possibilitou que vários pontos do texto em análise se revelassem. Quanto ao tempo, busquei esclarecimentos com a leitura de Benedito Nunes (*O tempo na narrativa*) e de Jean Pouillon (*Tiempo y novela*).

Para o estudo da milonga, foram fundamentais as leituras de Assunção e Ayestarán. Os outros – Selles, Benarós, García e Rodríguez – confirmaram, de forma mais concisa, o que os dois primeiros explanam extensamente em suas obras.

Toda a teoria lida foi acompanhada pela audição de músicas: as do próprio Vitor, outras indicadas por ele (as milongas de Atahualpa Yupanqui, por exemplo) e ainda outras milongas que já eu conhecia: as de Noel Guarany, as de Aureliano de Figueiredo Pinto (cantadas por Noel Guarany), as de Astor Piazzolla.

Minha análise, em nenhum momento, teve a pretensão de ser musical. O que utilizei da música foi o que de mais básico pôde auxiliar no meu estudo do texto literário. O que sempre norteou minha pesquisa foi *Pequod* e as reflexões de Vitor a respeito da estética do frio.

Filho mais moço de uma família bastante musical (em sua casa, cada um tocava um instrumento ou cantava), Vitor Ramil estreou bastante jovem: seu primeiro disco, *Estrela, estrela* (1981), foi lançado quando o artista tinha dezoito anos, por uma importante gravadora, com esmerada produção e arranjos de músicos do porte de Egberto Gismonti e Wagner Tiso. Em 1984 lançou *A paixão de V segundo ele próprio*, em 1987 vem *Tango* e, em 1995, com tiragem limitada, *À Beça. Ramilonga* foi lançado em 1998 e, em 2000, *Tambong*. Nessas duas décadas, o trabalho de Vitor se caracteriza por “não fazer concessões nem ao mercado, nem às estratégias da vanguarda”.

A “partida” para Porto Alegre e depois para o Rio de Janeiro, numa busca por espaço para seu trabalho, revelou-se momento de produtivas reflexões. Foi na espécie de “auto-exílio” no Rio de Janeiro que Vitor sentiu o estranhamento da existência de um Brasil do frio e um Brasil do quente. Essas

idéias foram fundamentais para o desenvolvimento do seu pensar sobre o fazer artístico.

Em meio à obra discográfica, *Pequod* surge em 1995. Desde bem jovem, Vitor apontava para o ofício de escritor: algumas letras de suas canções são narrativas, contos em forma de música, como “Joquim” (*Tango*) e “Ibicuí da armada” (*A paixão de V segundo ele próprio*).

Pequod dispensa o “rótulo” de literatura gaúcha. É uma obra que tem um alcance universal e dialoga tanto com a contemporaneidade quanto com a tradição. Mais do que uma tentativa de estabelecer marcas regionais, o que fica de *Pequod* é uma marca estética, a coerência que essa obra tem em relação ao projeto todo do seu autor. Afastado do que Júlio Gomes (2000:287) chama de relato “painelista”, Vitor revela em seu livro a profundidade da memória familiar, a possibilidade de reconstrução de um passado de afetos, a valorização dos antepassados não por suas guerras e bravatas, mas pelo que foram ou representaram na intimidade de seus lares, com suas famílias. Tal abordagem não é de exclusividade de Vitor Ramil; para ficar nas proximidades geográficas e geracionais, cito o agora relançado *Os quarenta anos do doutor Stummer*, de Roberto Velloso Eiffler, de Porto Alegre, publicado pela primeira vez nos anos oitenta.

Ainda sobre *Pequod*, Vitor revela (num texto que veio anexado à primeira edição da L&PM, de 1999) que seu primeiro título seria *Os mamutes*, e começaria assim: “Quando os mamutes se foram com a última geleira, quase todos os homens partiram”. Segundo Júlio Gomes (2000:289), a respeito dessa

“misteriosa frase” é possível dizer que “é como se a existência do diferente preservasse o humano, e a sua ausência ou eliminação levasse consigo a possibilidade de sobrevivência do *ser*”. Tempos depois, com outro título, com outra frase de início, a narrativa de Vitor conserva, ainda segundo Gomes, “o espírito que os motivou: a arqueologia do afeto”, a “afirmação do sublime e do delicado”. No entanto, o título escolhido carrega consigo um tanto de tragicidade: nome de uma tribo indígena norte-americana dizimada pelos colonos puritanos de Massachussets em 1638 e também o nome do navio baleeiro do capitão Ahab, de *Moby-Dick*, naufragado por artes do tremendo cachalote branco. Para Júlio Gomes, no livro de Vitor está em evidência a aproximação do sublime e do trágico, aproximação que se dá através do “delicado arabesco da teia”.

Presente nos textos e canções está Satolep, a cidade mítica de Vitor, uma idealização da cidade natal que tem dado a unidade buscada pelo artista para sua obra.

Depois do lançamento de *Pequod*, vieram os discos *Ramilonga* e *Tambong*. Em processo de publicação está o segundo livro de Vitor, *Satolep*. Este livro parte de uma coleção de fotografias de 1922. Para cada fotografia, uma pequena narrativa, que Vitor situa entre a prosa e a poesia, uma sucessão de narrativas “escritas de forma super sintética, com personagens e dramas diversos. São instantâneos fotográficos em forma de escrita”. Alguns dos instantâneos já foram publicados no jornal *Zero Hora* e na Revista *Medusa*.

Diluindo o referencial teórico com as análises, estruturei o meu texto em cinco capítulos, partindo das concepções propostas por Vitor Ramil no seu ensaio “A estética do frio”, o narrador, o tempo, o espaço e a estrutura de *Pequod*.

2 A ESTÉTICA DO FRIO

“Só, caminho pelas ruas
Como quem repete um mantra
O vento me encharca os olhos
O frio me traz alegria”

Vitor Ramil

Publicado no volume *Nós, os gaúchos*, organizado por Luís Augusto Fischer, em 1993, o ensaio de Vitor Ramil “A estética do frio” é composto por uma série de reflexões a respeito da música urbana do Rio Grande do Sul e do seu próprio modo de criação. Na verdade, todos os pontos expostos no ensaio servem tanto para refletir sobre a música de Vitor quanto sobre a sua literatura, estabelecendo entre ambas um diálogo, visto que fazem parte de um mesmo projeto. Andréa Perrot (2000:2) chama a atenção para o que escreve Ramil (1993:262) logo no início do ensaio: “Fico olhando a foto de Edgar Allan Poe, mas não posso vê-lo.”. Para Perrot, a partir desta observação, pode-se inferir que o fazer musical de Vitor Ramil é influenciado por elementos literários.

Morando no Rio de Janeiro, Vitor é exposto às características de um Brasil tropical, definido por ele como um “Brasil quente”. Durante este período, ele chegou à conclusão de que o frio simboliza a diferença existente entre o sul

e os outros estados e climas do país. É na diferença entre “nós, os gaúchos” e “eles, os brasileiros”, que Vitor percebe uma possibilidade de criação “infinitamente rica de possibilidades” que, na maioria das vezes, é encarada como incompatibilidade. O frio, então, é o que Vitor encontra como o elemento que define o gaúcho.

Para Vitor, as diferenças devem se completar, a fim de que se possa estabelecer as semelhanças. Então Ramil cita Jorge Luis Borges, quando afirma que não se deve “tentar” ser gaúcho ou brasileiro, porque o “tentar” é que cria a imagem caricata que o Brasil tem do gaúcho e na qual ele se acomoda. Para Borges, “el culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo”¹, a idéia de que as demonstrações de arte devem incluir, forçosamente, a “cor local”, é uma idéia que veio de fora, da Europa e que, tanto para Borges quanto para Ramil, acaba produzindo uma caricatura, artificialidade.

Mantendo a aproximação com Borges, Vitor chama a atenção para o fato de que, quando fala em caricatura, não está falando em tradição. A tradição tem um caráter positivo, algo que “não deve ser um peso a ser suportado, nem um amontoado de fórmulas estanques a serem repetidas” (1993:265). O artista deve enquadrar o contexto contemporâneo a sua obra e também o contexto anterior a si; este, que é a tradição, terá influenciado a forma de expressão do artista. “A expressão contemporânea, por sua vez, para justificar sua existência, deve ser eficaz o suficiente para promover um avanço

¹ In: El escritor argentino y la tradición.

na trajetória da tradição de que está imbuída, deve ser ela mesma tradição, tradição em movimento, tradição futura” (1993:265).

Para Vitor, a tradição não é imóvel nem infrutífera, e sim algo produtivo, maleável, em movimento, uma vez que é a partir dela que se dão as mudanças necessárias à evolução das formas artísticas. Segundo Perrot (2000:3), “a tradição é elemento fundamental na construção do novo, é a partir dela que se legitima uma nova forma de expressão, que é ela a propulsora das vanguardas”.

É então que Vitor começa a se questionar sobre o tema da tradição:

qual é a minha tradição? A tradição brasileira é minha? É natural que eu atue com ela e a partir dela? Mas tenho diferenças que me distanciam da “comunhão tropical”? Tenho mais forte a tradição de um “país frio”, a tradição de um “país deslocado” do Brasil, ao mesmo tempo tão próximo do Uruguai e da Argentina? É natural que eu atue com e a partir dessa tradição “fria”? Sim! Devo fazer valer este sentimento de “dupla personalidade”, devo querer o máximo desta “dupla cidadania”, fazer dela fonte de criação e não fonte de diluição da minha capacidade criadora. Pensando o “frio” como metáfora amplamente definidora do gaúcho, acho que uma concepção “fria” tem muito o que fazer com uma concepção “quente” (1993:265)

e pensa em uma “estética do frio”.

Refletindo sobre o que o fez chegar à “estética do frio”, constata que a música urbana do Rio Grande do Sul é indefinida, resultado de um “ecletismo completamente ineficaz e batido”, totalmente sem “rigor formal” e da “ausência de uma linguagem que imprimisse unidade”.

Rigor, precisão, clareza, concisão, sutileza são as idéias que vêm à sua mente, representando um resumo do que ele deseja obter com sua obra: inteligência e sensibilidade reunidas em uma linguagem altamente definida.

A partir do vislumbre da cena que define a estética do frio, Vitor indica que é necessário analisar o “modo de fazer”, privilegiar o processo,

“dominar a linguagem para poder transcendê-la e chegar à poesia. Porque chegar à poesia é chegar em nossa essência – é não “tentar” ser.” (1993:266). O controle sobre o que pode ser controlado – a técnica – deve ser exercido, para que o que é incontrolável – a inspiração – possa ser aproveitado. “O domínio da técnica é libertador, serve ao que não pode ser dominado”.

Assim, Vitor parte dessas reflexões e também da idéia de que era necessário “refinar a linguagem” para alcançar o desejado, e faz uma faxina no seu “modo de fazer”. Começa por anotar o que considerou normal ou médio, examina os extremos – o grotesco e o sutil, o rítmico e o imóvel, o literário e o coloquial –, forçando os limites, partindo-se em dois para exercitar os extremos, observando e experimentando.

Ao final da revisão dos processos de criação, Vitor chega à constatação de que não havia experimentado com a forma da milonga. E é nesta forma que ele encontra a resposta para a concepção “fria” que estava a buscar.

Segundo Vitor, “tudo na milonga – melodia, ritmo, letra, etc. – estava sob controle” (1993:267). Nada pode sobrar em uma milonga, a concisão é uma de suas marcas, qualquer excesso pode comprometer o resultado final.

A milonga em tom menor, reflexiva, densa, profunda e melancólica. Rigorosa em sua cadência, seu ponteio, seu fraseado; sutil em seu movimento melódico sinuoso, oriental. E não por isso cerebral: milonga intuitiva, emocional. (1993:267)

Após encontrar na milonga a forma ideal, ainda há o que indagar:

Eu não era absolutamente “definido”, e meu universo era “plural”. O mundo que eu queria apreender era múltiplo, excessivo. E para essa tarefa a forma puramente “fechada” da milonga não me bastaria. O que me bastaria? (1993:267)

Vitor percebe que ele mesmo tinha uma vinculação com aquele universo frio, sua formação era “fria” e que ele tinha uma leitura “fria” do mundo. “Eu queria unidade na diversidade? Pois ao tentar apreender a pluralidade do mundo através desta leitura “fria” eu teria unidade na diversidade” (1993:267).

Estava, portanto, reordenado seu “modo de fazer” a partir de uma leitura “fria” para que sua obra funcionasse como a milonga havia funcionado. Uma leitura “fria” determinando uma temática “fria” em uma forma “fria”. O olhar único voltado para o plural, alcançando a unidade na diversidade. “A minha marca deveria estar em todas as partes para estar no todo” (1993:270).

Apesar de as reflexões contidas no ensaio serem todas voltadas para a produção musical, seus pontos são aplicáveis à literatura de Vitor Ramil, pois toda a sua produção está fortemente vinculada a este modo de concepção. *Pequod* foi lançado dois anos após a publicação de “A estética do frio”. Sússekind (1997) chamou a atenção para o cuidadoso trabalho com a linguagem realizado pelo autor de *Pequod*. A autora aponta para rimas, como em: “Toda a quietude; todo o negro, todo o dourado, todo o cinza; todas as grades e sombras de Montevideo” (1995:62). Ou ainda em: “*Rápidos, rígidos, regulares*², seus dedos espetavam meu corpo no contraponto de ‘ah, é? pícaro! te pego! vais ver!’ ” (1995:11). Durante toda a narrativa fica evidenciada a busca da concisão (uma das sete cidades da milonga). Em algumas cenas, em

² Itálico meu.

que muito mais poderia ser dito, é exposto apenas o básico (às vezes deixando pistas para mais adiante, pontos que são retomados, como no trecho citado acima, em que é apenas descrita uma brincadeira entre duas pessoas, na primeira página do livro, sem apresentação dos personagens, só mais adiante é que se revela tratar-se de pai e filho).

A valorização do processo proposta por Vitor em seu ensaio é evidenciada, por exemplo, pelo modo como é construída a narrativa, a mescla que se dá entre narrador em primeira e em terceira pessoa (o que é mais explicitado no capítulo 3 desta dissertação, a partir da página 23).

A poesia a que Vitor chega, através da sutileza, do rigor e da concisão muitas vezes pode ser lida à parte do restante da narrativa, são imagens poéticas, como: “A copa das árvores sugeria menos movimento que o mergulho das raízes contorcidas no chão.” (1995:45), ou: “O som das conchas, o som das ondas, o som de um pássaro eventual provinham todos de Ahab (...)” (1995:66).

Ainda reflexo do trabalho rigoroso com a linguagem são as imagens paradoxais, resultado, talvez, da experiência do trabalho com os contrários, o teste dos limites de que Vitor fala no ensaio: “Mas nada me soava mais excessivo, naquela hora, do que a ausência de livros.” (1995:31); “Ahab não encostou, mas pude sentir, sua mão nas minhas costas.” (1995:37); “A agitação imóvel do telhado caindo por todos os lados.” (1995:41); “Continuava sem entender uma palavra do que não dizia.” (1995:63); “ ‘Por que não gostas que eu te chame de pai?’ Ele pára, me olha e diz: ‘Porque não quero que haja distância entre nós.’ ” (1995:73); “O céu carregado fizera de todo o dia um

longo e lento entardecer de inverno. Amanhecera anoitecendo.” (1995:81); “‘Isso me deprime portanto me alegra!’ ” (1995:99).

Alguns anos mais tarde, em 1997, Vitor lança o CD *Ramilonga*, que tem como subtítulo: *A estética do frio*. No encarte, como uma apresentação, existe um texto em que são retomadas as idéias do ensaio, de forma bem concisa, na verdade uma colagem de imagens que definem a estética do frio, uma escrita que lembra os sons que compõem um “mosaico” da cidade em “Satolep”, música de *A paixão de V segundo ele próprio*. Além das imagens, estão alguns nomes também ligados à construção estética proposta pelo autor, dentre os quais, João Simões Lopes Neto, Armando Albuquerque e João da Cunha Vargas.

Quinta música do disco, a “Milonga de Sete Cidades” é uma continuação das reflexões de Vitor sobre a estética do frio. Ali estão definidos os parâmetros para a construção de uma milonga “fria”. Reunindo as sete cidades, Vitor define, refina e domina a linguagem, chegando à poesia, que é a essência do ser.

3 O NARRADOR

*“Não existe mais a casa...
– Mas o menino ainda existe.”*
Manuel Bandeira

*“Deixar o rancho da infância
Coberto pela neblina.”*
João da Cunha Vargas
Deixando o pago, *Ramilonga*

*“O tempo é o meu lugar.
O tempo é minha casa.
A casa é onde quero estar.”*
Vitor Ramiel
A ilusão da casa, *Tambong*.

Dentre as tantas questões interessantes que existem para discutir em *Pequod*, parece indispensável dedicar-se uma atenção especial para a figura do narrador.

Desde sempre, o homem conta histórias, seja nos desenhos das cavernas, seja nas conversas ao pé do fogo, seja nos *sites* da internet. Ocioso ou aventureiro, muda as paisagens do que conta, a forma como ficou sabendo aquilo que está contando, mas nunca muda a necessidade do homem de ouvir e de contar. Entre os fatos narrados e o público, sempre há um narrador.

Segundo Ligia Chiapinni Moraes Leite (1997:5), no decorrer da História a posição do narrador foi sofrendo transformações: ocultando-se ou atrás de outros narradores, ou atrás dos fatos narrados, dando a impressão de

que estão narrando a si próprios, ou ainda atrás de uma voz que fala aos leitores, mostrando e escondendo, narrador e personagem, “numa fusão que, se os apresenta diretamente ao leitor, também os distancia, enquanto os dilui” (op.cit.:6).

Conforme Júlio César de Bittencourt Gomes (2000:284), na literatura brasileira recente tem-se notado o surgimento de obras que, ao romperem

com toda uma tradição estética de cunho realista, instauram um outro modo de expressão, calcado não mais no romance de cunho mimético, com pretensões de *representação* totalizante do mundo, mas no hibridismo das formas, no relato instável e fragmentado a serviço da *manifestação* de um mundo. É a eclosão de uma literatura oposta à idéia tradicional de literatura, contrária à ilusão fetichista das significações determinadas e da estabilidade do texto, e a favor do exercício mais radical possível do humano, do olhar específico e insubstituível do *eu* que fala no relato.

No entanto, apesar de ser um exercício voltado para o *eu* que fala, não se trata de obras com “traço narcísico”, “autocentradas”. Esse é um modo de olhar que, para Gomes (idem, ibidem), revela

o espírito de época contemporâneo, moldado pela falência dos grandes ideais coletivos, da idéia de Totalidade, de um estofo existencial estável e comum, que permitiria compartilhar experiências de um modo pleno e absoluto. Se há uma certeza suscitada pelo contemporâneo, é a de que as únicas experiências “compartilháveis” são a do fragmento e a da solidão, e de que só falando delas, e a partir de seu próprio ponto de vista, é que cada indivíduo poderá se aproximar do outro, essa realidade tão paradoxalmente próxima e distante. É pela fragilidade, não pela força, que se constroem os laços, as afinidades eletivas na contemporaneidade, e é no precário que as artes, em geral, e a literatura, em particular, extraem a seiva de que se alimentam.

Júlio Gomes ainda chama atenção para o abandono da “formaromance tradicional”, resultando em formas minimalistas, de relatos

comprimidos, revelando que a literatura contemporânea, “se quer dar conta de algo, é da *fragmentação* do mundo” (2000:284). Para Gomes,

a inflação de relatos formal e tematicamente reduzidos, nos quais uma voz, quase sempre em primeira pessoa, direciona o seu olhar sobre os pequenos detalhes do cotidiano mais próximo, sobre tudo o que é ínfimo, mínimo ou insignificante, é um fenômeno de época que traz à superfície veios subterrâneos da literatura que já estavam presentes em correntes paralelas ao *mainstream* da tradição moderna. (...) Essa redução de escala, em que a “história” passa a dar lugar ao *modo* como é contada, na qual os fatos são reduzidos a seus núcleos mínimos, pressupõe um conceito tão específico de originalidade autoral, traz uma tal carga de pessoalidade ao relato ficcional, que este parece não mais prescindir da experiência. Nessa vasta medida é que se pode falar em autobiografia: não mais no sentido factual (tal causa, tal efeito: ação e consequência), mas no sentido filosófico, espiritual; de percepção, enfim, do mundo. (2000:285)

Mais adiante, Gomes declara que o modo de narrar, em *Pequod* (constituindo-se num traço típico da literatura contemporânea),

mimetiza o narrado, substituindo o discurso pelo olhar que, sem digressões ou explicações psicológicas, é como uma câmera em movimento, se afastando dos grandes planos e fechando o foco sobre o detalhe, o pormenor, num duplo movimento de manifestação, por um lado, da perplexidade inquieta do narrador, e, por outro, de explicitação da mudança do paradigma literário, da passagem de uma literatura painelista, com pretensões de conhecimento total do mundo, para uma literatura que manifesta uma totalidade apenas conjectural, subjetiva e, por isso mesmo, instável e provisória. (2000:289)

O narrador em *Pequod* é um filho que rememora sua vida – dentro dela, a vida dos pais, dos avós. Um narrador que tenta recompor, através de sua memória (e também da memória dos outros), a sua história e sua relação com o pai. O relato feito por esse narrador não segue, absolutamente, uma cronologia linear. Como a memória, cenas aparecem e desaparecem, algumas vezes desconectadamente, interrompidas. É interessante voltar algumas páginas, depois de ter começado a ler e prestar atenção na primeira epígrafe: “La memoria, esa forma del olvido.”, de Jorge Luis Borges. É também através do esquecimento que as memórias do narrador vão se formando e se juntando

a outras, anexando a lembranças já existentes as lembranças dos outros (da avó, de Ahab, do avô).

A construção da história se dá muito através de repetições. Influenciado pela música, Ramil faz variações sobre um mesmo tema. O livro é dividido em sete seções maiores, enfeixando novas divisões menores. Algumas cenas são insistentemente repetidas, como a do sonho do narrador, que se repete até o final, às vezes quase idênticas, com poucas mudanças. Na verdade, a estrutura do texto é muito semelhante à estrutura da teia de aranha, obsessão de Ahab, obsessão de Paolo Uccello. Uma teia que se dispõe com harmonia. Essa teia remete ao próprio viver das personagens, às suas experiências, conforme Bachelard (1998:217),

fechado no ser, sempre há de ser necessário sair dele. Apenas saído do ser, sempre há de ser preciso voltar a ele. Assim, no ser, tudo é circuito, tudo é rodeio, retorno, discurso, tudo é rosário de permanências, tudo é refrão de estrofes sem fim.

E que espiral é o ser do homem! (...) Nessa espiral, quantos dinamismos que se invertem! Já não sabemos *imediatamente* se corremos para o centro ou se nos evadimos.

É também através do olhar do narrador que a cidade vai sendo construída (ou reconstruída): suas lembranças, suas memórias e até suas invenções é que vão compondo o “mapa” da cidade. Segundo Peixoto (1996:24),

o reconhecimento que a criança empreende do seu mundo segue os mais inesperados rastros. Um mapeamento da cidade através dos aparentemente insignificantes acenos – a vertigem dos caleidoscópios de feira, o piscar das árvores de natal ou a buzina do carrinho de sorvete – que ela lhe traz. Assim é que da infância ecoa não o ressoar dos canhões, as sirenes das fábricas ou a algazarra das bolsas de valores. O que se ouve é o tinir da lâmpada de gás, o rufar da banda de música e o latido distante na rua.

O olhar do menino é um olhar delicado, que se prende a tudo aquilo que é infinitamente pequeno, coisas “a que só uma criança prestaria atenção”. É também um olhar semelhante ao do estrangeiro, do explorador, do descobridor que, conforme Peixoto (1996:23),

recém-chegado e ignorando completamente as línguas da região, não pode se exprimir de outra maneira senão “com gestos, saltos, gritos de maravilha e de horror”. O estrangeiro só pode transmitir as mesmas sensações que experimentara frente àquelas paisagens, como se as estivesse contemplando naquele instante. Com o mesmo espanto e a mesma falta de palavras provocadas pelo que é indescritível.

Assim, em *Pequod*, através da visão do menino, que é uma visão de quem descobre, desbrava, encontra, não existem enumerações, mas sim a sua reação e suas impressões da cidade por onde se desloca.

Atravessamos o terreno, circundamos o açude, sobre as tábuas, e alcançamos a rua. Quando a caminhonete manobrou e saiu, eu me virei para ver meus avós e sua casinha de madeira ficando para trás como uma miragem daquele banhado onde os fios de luz não iam. (Ramil, 1995:19)

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. (...) Na casa de tango “O Sobrado” entramos estalando, a media luz, uma velha escada estreita, quase vertical. (Ramil, 1995:27)

O narrador de *Pequod* define-se como homodiegético, segundo a classificação de Genette: o narrador conta a história do pai, que é o protagonista.

No entanto, em três momentos da narrativa é suspenso o narrador homodiegético e quem assume a fala é um narrador heterodiegético.

De acordo com Reis e Lopes (1990:255), o narrador heterodiegético muitas vezes se situa num nível exterior à narrativa e quase sempre é uma figura anônima. Esse tipo de narrador tende a adotar uma atitude demiúrgica em relação à história que conta, exprimindo-se predominantemente na terceira pessoa.

Os três momentos referidos acima vêm dispersos e dizem respeito à infância de Ahab. Passam-se na Calle Asencio, em Montevideo.

O primeiro desses momentos em que uma voz onisciente assume a narração está logo no começo da narrativa:

Calle Asencio. Todo o movimento e toda a cor de Montevideo na bola de borracha azul que Ahab joga na calçada enquanto caminha. Manhã nublada de outono, sol de um céu distante. Ninguém o vira saindo pelos fundos da casa. A mãe estava no andar de cima; o pai, na oficina com os empregados. Ele desce quatro quadras para virar à esquerda e entrar na barbearia. “Los pelos son míos”, responderá ao barbeiro receoso. Os olhos verdes acompanham, pelo espelho, os cachos longamente cultivados caindo nos ombros, acumulando-se no colo, espalhados pelo chão. Depois, com a cabeça quase pelada, como um pequeno soldado, ele se vê pela primeira vez em um rosto, traduzido; e deseja a própria vida como a bola azul em suas mãos: a trama firme dos seus dedos a encerra. “No digas en casa que te cortaste el pelo aquí”, diz-lhe o barbeiro. Chegando em casa, toca a campainha e espera que a mãe venha lhe abrir a porta. “¡Dios! ¡Manuel! Hijo, ¿qué te hicieron?” *Minha avó*³ agarra a cabeça com a mão esquerda e com a outra tateia a parede, procurando amparo para alguma coisa que no íntimo dela desaba. Ahab imóvel. Manuel se aproxima. “¿Quién te hizo eso?” “Yo mismo. Fue en la barbería.” “¿Con orden de quién?” Fazem silêncio em que os soluços dela se desdobram. “No soy un maricón”, argumenta Ahab, com a voz fraca. Manuel tira a boina, enxuga o suor da testa e bufa. Olha o filho com dureza, não sem tentar esconder uma ponta de orgulho. “¡Estoy trabajando!”, grita para os dois. Ela perdera o olhar no céu sobre a cabeça do filho; “Hijo”, diz baixinho. Manuel se agita e olha ao redor como se tivesse perdido alguma coisa. “No puedo perder tiempo con estupideces”, diz por fim; e volta para a oficina. Ahab entra devagar e atravessa a sala. A mãe parece não vê-lo passar. Parando no início da escada, ele se volta para ela e diz: “¡No quiero más aquella fotografía en la pared!” Aperta com força a bola no fundo do bolso e sobe para o seu quarto. (Ramil, 1995:13-4)

³ Aqui o narrador-menino é quem fala. Na segunda edição de *Pequod*, pela L&PM, em vez de “Minha avó” está “A mãe”, tornando o narrador deste trecho inteiramente heterodiegético. É interessante notar, também, que na edição da L&PM este trecho, mais longo, foi dividido em dois, a volta do menino para casa é introduzida mais adiante, entrecortada com outra cena, e tem o anúncio: “Calle Asencio”, antes de começar.

É importante notar que, no fragmento acima, Ahab toma uma importante decisão, a contragosto da mãe, que preferia vê-lo com os “cachos longamente cultivados”, ele vai ao barbeiro e quase raspa a cabeça. Essa atitude do menino-Ahab é quase uma declaração de independência: “Los pelos son míos”, é o que ele responde ao barbeiro temeroso. Ao olhar-se, vê mais do que o menino de cabelos longos de há pouco: “(...) como um pequeno soldado, ele se vê pela primeira vez em um rosto, traduzido”. Na volta do menino para casa, o susto da mãe, o orgulho disfarçado do pai e o menino-Ahab ainda testa até que ponto pode chegar: “ ‘No soy un maricón’, argumenta Ahab, com a voz fraca⁴”. Sentindo-se um pouco mais seguro, corta de vez os laços com o menino de cachos longos: “¡No quiero más aquella fotografía en la pared!”

A bola azul de borracha tem um significado metafórico. No início do trecho, Ahab “deseja a própria vida como a bola azul em suas mãos: a trama firme dos seus dedos a encerra”. O trecho termina com o mesmo objeto: “Aperta com força a bola no fundo do bolso e sobe para o seu quarto”. Para Perrot (2000:10), o máximo da concisão na imagem da bola azul de borracha. Um pequeno objeto representando um mundo para o narrador.

O segundo momento é aquele em que a família de Ahab perde tudo:

Calle Asencio. Dois homens, um negro e um branco, aproximam-se da casa e param no portão. Ahab, que jamais vira um negro, afasta-se espantado da janela, despenca pela escada e entra na oficina gritando: “¡Un señor negro, papito! ¡Un señor negro!” Manuel ri com os empregados. A campainha toca na casa. Manuel faz sinal para que sigam o trabalho e sai com Ahab. Na sala abre a porta. O homem branco avança e apresenta-se como oficial de justiça. Ahab não tira os olhos do negro. Manuel convida-os a entrar. O negro fica de pé no meio da sala. O oficial de justiça põe sua pasta sobre a mesa para abri-la. Manuel se aproxima, tirando a boina. O negro pisca para

⁴ Sublinhado meu.

Ahab. O outro estende um papel para Manuel, que o pega e lê rapidamente. Servira de fiador para um negócio que os irmãos mais moços haviam estabelecido ao chegar da Espanha. O negócio falira. Ele tinha, agora, três dias para saldar as dívidas. Era isso que o homem viera lhe comunicar. Passados os três dias, Manuel perderia tudo. Primeiro desmontariam e levariam a fábrica de móveis; depois, tudo o que tinham em casa. Manuel acompanhou os homens até o portão. O negro acenou para Ahab, esboçando um sorriso. Ahab viu a mãe chegar e correu até ela. Os homens partiram num carro e na esquina sumiram. Manuel fechou o portão e entraram. “¿Quiénes eran?”, perguntou a mulher. Manuel agarrou o vaso no centro da mesa e jogou-o contra o espelho. “Las palmas de las manos eran blancas”, pensou Ahab. (Ramil, 1995:25)

Aqui os verbos estão no presente, no pretérito mais-que-perfeito, no futuro do pretérito e no pretérito perfeito. A narração parte do presente do narrado para um passado remoto, transitando entre os diferentes tempos do passado, criando novamente um movimento de espiral. Os movimentos espiralados que compõem a narrativa ramiliana, além de remeterem à teia de aranha, remetem também à própria memória do narrador. Do ponto de vista formal, as espirais vão formando uma teia que, ao final, vai compor a narrativa como um todo. Júlio Gomes (2000:290) afirma, a respeito da construção da narrativa em *Pequod*, que

na desestabilização contínua do texto, o próprio processo de leitura parece escapar do controle: quando o leitor pensa ter absorvido o artifício de fragmentação das cenas, percebe que o que estava tomando como um procedimento recorrente há muito foi substituído por um processo no qual uma *mesma* situação se repete em *cenas* diferentes.

Para Gomes (id.ibid.) “uma das riquezas de *Pequod*” é a interpenetração das diversas facetas da obra, “de tal modo que falar de uma é falar de todas ao mesmo tempo.”

Os dois momentos citados acima, em que o narrador homodiegético é excluído, são retomados em um terceiro momento, no qual o narrador-

menino volta a assumir seu papel.

Calle Asencio. Minha avó olha demoradamente o retrato que o pequeno Ahab lhe ordenara tirar da parede. Seus olhos, que já não choram, vêem retratada ali a totalidade do tempo vivido até então; vêem a totalidade do que haviam tido e amado – como a mobília que era agora carregada ruidosamente e sem cuidado para fora da casa que já não lhes pertencia. “¡Vámonos!” A voz de Manuel lhe chega vinda do futuro, o futuro tedioso e informe que começara tão repentinamente. Ela enrola o retrato num pano de lã escuro e o amarra sem pressa. Aquela será, para sempre, sua bagagem. “Tu não sabes o que é perder tudo”, dirá um dia para minha mãe. “¡Vámonos!”, grita Manuel lá embaixo, outra vez. Ela sai do quarto e desce a escada. “Estoy lista”, diz para ele, que a espera na sala, com as malas. “¿Qué es eso?”, pergunta-lhe Ahab, apontando para o embrulho que leva sob o braço. “Nada, hijo.” (Ramil, 1999:32)

A estrutura desse momento é semelhante à dos outros dois, o “cenário” é a mesma Calle Asencio e é possível saber que é o menino quem narra porque ele diz: “Minha avó...” e “minha mãe”. Ele reassume a narração e tem uma onisciência dos fatos. Como vai ser revelado ao final, o filho apropria-se do tempo de Ahab, transformando-o, depois, no seu próprio tempo.

Conforme Corrêa (1999:14),

em *Pequod*, o livro, ao mesmo tempo em que a casa-navio apresenta-se como algo que “afunda”, lentamente, ela é apresentada como um autêntico espaço da memória, onde devem ser guardados todos os valores herdados dos antepassados, cuja preservação deverá ser feita a qualquer preço.

A estrutura da narrativa remete bem à forma da memória: são laivos, idéias que vêm e vão, às vezes parecendo desconectadas umas das outras, pulando no tempo, parando em pessoas, vozes e lugares diferentes. A possibilidade que se tem de construção em um tempo caracterizado pela fragmentação é a memória, é através dela que permanecerão histórias e impressões tanto da vida cotidiana quanto de grandes acontecimentos.

Ao rebatizar a cidade, Vitor Ramil faz uma cidade nova, que é descrita pelo narrador de *Pequod* em vários fragmentos, nos momentos em que o foco sai da casa em que moram e vai para a rua, acompanhar as saídas do narrador e da sua família. A passagem do narrador pelas ruas é marcada pela *flânerie*, um jeito de andar observando as coisas daqui e dali, focando diversos pontos com a mesma atenção, um olhar andante.

Segundo Peixoto (1996:83), o *flâneur* é um novo tipo de observador, que,

com seu passo lento e sem direção, atravessa a cidade como alguém que contempla um panorama, observando calmamente os tipos e os lugares que cruza em seu caminho. Com esse seu jeito de passear, como se recolhesse espécies para uma verdadeira tipologia urbana, ele está a fazer *botânica no asfalto*. Ele faz um *inventário das coisas*.

Peixoto ainda afirma que,

uma vez na rua, nosso caminhante “olha a sua volta como em um panorama”. Esse modo de andar na cidade, a arquitetura das galerias, o dispositivo ótico-mecânico dos panoramas, das feiras e dos jogos infantis constituem modos combinados de ver a cidade. (...) O tema da *flânerie* implica uma teoria da visão. Justamente para mostrar que não se trata mais de um olhar imediato, como o daquele que contempla uma paisagem. (1996:84)

O *flâneur* “vê a cidade ampla como uma paisagem e fechada como um quarto: instaura um modo complexo de visão, construído através de sobreposições ou seqüências de diferentes formas de espaço, de descrições,

de imagens” (1996:84). “(...) Debruçado na janela, eu observava o movimento dos empregados indo e vindo dos caminhões para a distribuidora de chocolates do outro lado da rua” (Ramil,1995:12).

Nessa experiência da *flânerie*, a rua torna-se “um dispositivo do olhar”. Nela, o centro (fixo) é substituído pelo ponto de vista (para várias direções).

Tudo então se justapõe, todas as dimensões se encaixam no mesmo quadro. Se, por um lado, a cidade se abre como um espaço sem limites – paisagem –, por outro, também se encerra numa redoma fechada – o quarto. Um teatro mecânico, uma barraca de feira. A rua convertida em interior: as butiques parecem armários. (Peixoto, 1996:85)

Assim, “o fenômeno de sobreposição do espaço” torna-se “a experiência fundamental daquele que passeia”. Tal fenômeno é ainda atual, segundo Peixoto, pois “a imagem contemporânea é também uma justaposição – em contigüidade – de diversos suportes, tempos e dimensões” (1996:85).

Os passeios do menino narrador por Satolep são marcados por uma atenção oscilante, que vai mudando de foco a todo momento, percebendo os espaços em sua totalidade mas também em seus pequenos detalhes, como no trecho a seguir:

(...) Percorríamos uma linha reta. (...) Procuramos a sombra das árvores. A cada passo uma nuvem mínima levantava da terra seca. Silêncio de poder e exposição imóvel de fragilidade permeavam tudo. A copa das árvores sugeria menos movimento que o mergulho das raízes contorcidas no chão. “Cristo impera”, de cima para baixo; “vence, reina”, na horizontal. O “r” de impera estava partido, e ao pé da cruz um jardimzinho abrigava poucas flores mortas, onde um cachorro dormia. (...) Chegando num entroncamento com ruas maiores, o movimento dos carros nos obrigou a parar no meio-fio. (Ramil, 1995:45)

O olhar atento do narrador percebe as nuances, a mudança de coloração do dia (enquanto os outros vêem apenas a falta de luz), o movimento dos automóveis:

Os perdigueiros nos receberam latindo sobre uma pilha de tijolos. Minha avó nos aguardava na porta, limpando as mãos no avental. Antes de entrar na casa corri até a figueira. ‘Cuidado que está começando a escurecer’, gritou-me a mãe. Atirei uma pedra onde os últimos anéis de luz cresceriam na superfície do açude, e fiquei olhando, sob o céu vermelho, o prédio da Brigada Militar. Uma Rural Willis vinha devagar pela avenida. Chegando na esquina, dobrou e parou. (Ramil, 1995:15)

O narrador de *Pequod* é um *flâneur*, ele vai contando o que vê ao percorrer a cidade. Às vezes as imagens repetem-se, como quando o mesmo trajeto é feito repetidamente; ou então superpõem-se, como quando de dentro de um veículo que anda rapidamente as paisagens passam, sem chegarem a se formar totalmente, porque fugidias. Para Peixoto (1996:86), “(...) na *flânerie*, as distâncias irrompem na paisagem, assim como épocas passadas surgem no momento presente”.

O “discurso citado”, conforme concepção bakhtiniana (1999), aparece pela apropriação do livro de móveis, em espanhol, na composição de um estilo pictórico

El hombre se manifiesta en la historia por las vías del arte y del trabajo, de la obra manual o del pensamiento, y cada una de estas manifestaciones delata su perfeccionamiento o su rudeza, su adelanto o su retroceso dentro del camino progresivo de la cultura. Una de las más expresivas tinha a cabeça oval e completamente lisa, nem olhos, nem boca, nariz, nada; de seu tronco não saíam pernas, apenas um suporte comprido, uma haste que

descia da altura da cintura, pelo centro, e terminava numa base larga, chata e circular, que equilibrava o conjunto; dos ombros, uma camisa alinhavada espichava mangas leves e murchas nos braços que não havia. Na máquina de costura, ao lado, um serviço interrompido, fiapos, retalhos, carretéis com agulhas, almofadinhas de alfinetes, pacotes brancos amarrados com cordão vermelho: uma pequena desordem de *manifestaciones a la que, sin embargo, no siempre se le ha asignado su legítima importancia es la del mobiliario. El hombre ha creado constantemente su “ambiente”: desde la decoración primaria de las cuevas prehistóricas hasta el detalle maravilloso del confort moderno, ha evidenciado su preocupación por dar vida a su lado a una atmósfera especial, distintiva, racional, digna de su jerarquía superior en la naturaleza. Desde luego, cada creación original correspondió a un guarda-roupa que a dividia em sala de costura e quarto de dormir. (...)* (Ramil, 1995:16)

Tal texto, que tem rupturas e inserções da fala do narrador que na maioria das vezes formam um novo sentido, é anunciado na página 18, pouco antes de a cena que está sendo contada acabar: “Sobre a mesinha um livro em espanhol, que me pus a folhear, contrastava móveis de estilo franceses, ingleses e alemães com a pobreza do ambiente” (Ramil, 1995:18).

Mesmo quando não faz total sentido a apropriação do texto em espanhol com o que o narrador está contando, a nítida impressão que fica é a de que, enquanto lia esse livro que estava ali, por acaso, sobre a mesinha, ele ia escutando e vendo um pouco das coisas que aconteciam ao seu redor, entrando e saindo do livro, entrando e saindo da conversa que acontecia entre os adultos. O fato de tal discurso estar em espanhol remete a duas figuras: à figura do avô, que falava essa língua, também entremeada com o português e à figura de Ahab, pois também ele falava espanhol. No trecho a seguir, a fala final do velho Manuel:

“Deixamos Pedroso e Ferrol. No caminho de La Coruña falamos dos passeios no campo, das muchachas. Quando o navio começou a se afastar do porto, ficamos mudos. Ah, mi padre, mi madre! Os cirros sobre a casa, mis hermanos! Se eu olhasse para a plataforma de embarque ou para o oceano, era isto que eu via, era isto que se repetia, siempre. Ah, mi padre, mi madre Josefa! Libres del ejército!, gritou Andrés, me abraçando assim. E eu repeti: Libres..., mas o navio abafou a minha voz com um som estupendo. E nós ficamos mudos outra vez, Andrés me abraçando, mudo outra vez. Ah, mi padre, mi madre! Eu lutei contra o passado, eu tenho lutado contra o passado. Os cirros sobre a casa. Até hoje é isto que eu vejo, aqui nesta cama é isto que eu vejo. Ainda estoy viajando, hein! (...) (Ramil, 1995:42)

Um dos pontos que levam Vitor Ramil a refletir sobre a produção musical urbana gaúcha no ensaio “A estética do frio” é o que ele chama de “dupla cidadania”: os gaúchos são brasileiros mas também se identificam com a cultura platina⁵. A “língua oficial” dos gaúchos é o português, mas mesmo em zonas um tanto distantes da fronteira, o português falado no Rio Grande do Sul é entremeado por palavras e expressões em espanhol. Seja na língua falada, seja na língua escrita. Vitor entende que unir as duas “nacionalidades” pode resultar em uma obra rica em possibilidades de criação. Em *Pequod*, a “dupla cidadania” é representada mais evidentemente por Ahab. Nascido em

⁵ Essa posição de Vitor é referendada, por exemplo, na definição de *minuano*, encontrada no Dicionário Aurélio – Século XXI, Eletrônico, que faz paralelismo entre Rio Grande do Sul, Argentina e Uruguai. “minuano². Bras. S. 2 g. 1. Etnôn. Indivíduo dos minuanos, povo indígena extinto, que habitava as margens do rio Ibicuí (RS, Argentina e Uruguai).”

Também exemplifica a visão que no centro do país se tem do Rio Grande do Sul a reportagem da Revista Veja de 8 de novembro de 2000 intitulada “A vitrine do PT nos pampas”, da qual retiro os seguintes excertos: “Retratado como um país, o Rio Grande do Sul estaria entre as trinta nações com a melhor qualidade de vida do planeta (...)”; “Se fosse um país, o Rio Grande do Sul teria sido presidido por Leonel Brizola, e não por Fernando Collor (...) E, em vez de Fernando Henrique Cardoso, o segundo mandato presidencial estaria sendo exercido por Luís Inácio Lula da Silva. Peculiar na história, na cultura e na política, o Rio Grande do Sul consolidou-se, nesta eleição, como o maior enclave nacional do PT.”; “70% dos jovens gaúchos se identificam mais com o Uruguai e a Argentina do que com Rio e São Paulo.”; “O Rio Grande do Sul tem o maior índice de leitura do Brasil (...)”; “Os gaúchos são tão conservadores nos hábitos de consumo que nenhum novo produto é testado no Estado. Os gaúchos não compram.”; “O culto às tradições e ao mito gaúcho é tão forte que o Estado tem um número expressivo de historiadores.”

Montevideo, muda-se para Satolep. O espanhol é sua língua primeira, mas o português é a língua em que escreve seus poemas-teia.

Ahab é *gaucho*-gaúcho urbano, tem em si a essência do povo do Rio Grande do Sul: a identificação com os países do Prata, a valorização das tradições (o tango, uma delas), um jeito “frio” de ver o mundo.

Conforme Perrot,

o espanhol era o idioma do silêncio de Ahab; mais que isso, o idioma de Ahab era o silêncio. Logo, o português era o oposto, era o idioma do concreto, o idioma que se mostrava (...). A relevância dada à linguagem ultrapassa o nível textual e alcança o nível temático, sendo constatada pelo leitor e também pelo menino-narrador. (2000:11)

Na verdade, o português e o espanhol se acompanham. Passar de um para o outro é automático, para alguns.

Outro forte indício da identidade platina é a presença do tango (no ensaio, Vitor fala no rigor do tango). Em *Pequod*, a força do tango vem, segundo Perrot, “do máximo de significação que Vitor busca tirar da sua utilização como imagem”.

“Um salão retangular tristemente decorado, como convém ao tango” (1995:29). A tristeza, a melancolia, associadas ao tango, que é uma das poucas coisas das quais Ahab gosta. “ ‘Dançar tango não é exatamente dançar: a dança é um ritual de vida, e dança-se o tango como uma forma de morrer’, eu o escutei dizer certa vez para minha mãe. A mãe acreditava dançar com ele. Mas ele dançava só” (Ramil, 1995:32).

Ahab identifica-se com o tango, revelando sua concepção melancólica de vida. Um ritual de morte, de luta. Segundo Assunção, o tango é abraço, mas é luta. Ahab é exímio dançarino de tango. A descrição do seu modo de dançar, o fato de indicar que o círculo formado pelos passos isolavam Ahab ainda mais da realidade circundante, aumenta o sentido de luta desta dança e também o sentido de que “dançar o tango é uma forma de morrer”.

A mãe acreditava dançar com ele. Mas ele dançava só. Na verdade não era só a mãe, nós também acreditávamos dançar com ele, a rosa no centro da mesa girava em sua mão. Com passadas amplas e olhar úmido – o mesmo olhar que teria no dia do incêndio –, Ahab nos levava. Paolo Uccello veria em sua dança um círculo. (...) Talvez a mãe soubesse que estava só, mas sempre que passavam na nossa frente, ela nos olhava e sorria. Se nos sorria, ele estava satisfeito. Mas Ahab não sabia disso. Apenas seguia dançando leve e preciso sobre o círculo erguido onde os outros casais pareciam chocar-se a todo momento, como se o tango jogasse com seus corpos. De Ahab o tango apenas exigia tudo o que ele poderia dar. Subjugado o ritmo, mais exato que o maestro, mais intenso que o cantor, ninguém estava mais dentro daquilo tudo do que ele. Era a sua maneira de estar ausente. (1995:32-3)

Melancólico como o tango, estando dentro do círculo formado pela música, Ahab estava dentro de si mesmo.

A neblina e a umidade características de Satolep dão à cidade um toque de melancolia, tal qual a personalidade de Ahab. É o que revela o trecho a seguir:

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. “Este calçamento é perfeito”, comenta no trajeto. “Em breve algum idiota conseguirá cobri-lo com asfalto.” Seu timbre sempre me ficava no silêncio que invariavelmente seguia suas frases curtas. (1995:27)

Assim, a inclusão do espanhol na narrativa – seja nos trechos em

que o narrador reporta os discursos das pessoas de sua família, seja quando permeia a narração com frases de um livro, seja quando vai lendo cartazes de propaganda enquanto viaja – é uma forma de demonstrar o quanto as duas línguas estão presentes e se relacionam no espaço em que se desenvolve a narrativa.

A maneira como o narrador vai inserindo os textos em espanhol, entremeados com o português, também remete à espiral da teia de aranha, com repetições que tomam a memória como base.

4 O TEMPO

“Imagina um relógio que só tivesse pêndulo, sem mostrador, de maneira que não se vissem as horas escritas. O pêndulo iria de um lado para o outro, mas nenhum sinal externo mostraria a marcha do tempo. Tal foi aquela semana da Tijuca.”
Machado de Assis, in: *Dom Casmurro*

“O tempo todo o tempo passa”

Arnaldo Antunes

“Tempo, tempo, mano velho, falta um tanto ainda, eu sei, pra você correr macio”

Pato Fu

Sobre o começo da escritura de *Pequod*, Vitor Ramil declarou à Revista Medusa (1999:12) que se tratava de “uma narrativa longa feita de pequenas narrativas articuladas sob a forma da memória que começava então a surgir”. E continua:

Ao fragmentar o texto e optar por um tempo sincrônico, eu queria que o leitor se sentisse como o narrador à deriva de suas recordações. Podem ser muitas as supostas formas da memória. Optei pelo fluxo de instantes ao mesmo tempo vagos e concisos.

Relativizado ao máximo em *Pequod*, o tempo nesta narrativa é totalmente subjetivo. A seqüência da narrativa não segue uma linearidade nem uma cronologia. O tempo é, portanto, psicológico. Segundo Benedito Nunes,

em *O tempo na narrativa* (1988:18), o tempo psicológico é também chamado de “tempo vivido” ou de “duração interior”. Para Nunes,

o primeiro traço do tempo psicológico é a sua permanente descoincidência com as medidas temporais objetivas. Uma hora pode parecer-nos tão curta quanto um minuto se a vivemos intensamente; um minuto pode parecer-nos tão longo quanto uma hora se nos entediamos. Variável de indivíduo para indivíduo, o *tempo psicológico*, subjetivo e qualitativo, por oposição ao *tempo físico* da Natureza, e no qual a percepção do presente se faz ora em função do passado ora em função de projetos futuros, é a mais imediata e mais óbvia expressão temporal humana.

O tempo físico, em *Pequod* é marcado muito mais por índices de clima, de turno, de luzes; mesmo assim, em alguns poucos momentos, o tempo é cronometrado.

A marca das estações: “Manhã nublada de outono, sol de um céu distante” (1995:13).

Um horário marcado pela luz do dia: “ ‘Cuidado que está começando a escurecer’, gritou-me a mãe. Atirei uma pedra onde os últimos anéis de luz cresceriam na superfície do açude, e fiquei olhando, sob o céu vermelho, o prédio da Brigada Militar” (1995:15).

No trecho seguinte, é anunciado que Ahab se ausenta para sempre numa noite de tempestade, quando ainda nem mesmo sabe-se bem quem é Ahab: “(...) um dia, de cima dele, Ahab apanharia seu punhal antes de sair na noite e na tempestade” (1995:17).

O anúncio da noite pelo acender das velas e pela ordem de descansar: “A vó acendeu algumas velas e colocou uma para mim” (1995:19); “Agora, direto para a cama, que tivemos um dia cheio’, disse a mãe ao chegarmos em casa” (1995:19).

O tempo que levou para que Manuel e sua família perdessem tudo o que tinham: “Ele tinha, agora, três dias para saldar as dívidas. Era isso que o homem viera lhe comunicar. Passados os três dias, Manuel perderia tudo” (1995:25).

A rotina dos dias de Ahab:

Acordava às três da manhã e se trancava no quartinho das aranhas até as sete, acertava e dava corda no relógio, tomava um copo de leite e ia para o trabalho, voltava antes do almoço e ficava sentado em sua poltrona até a hora de ir para a mesa, almoçava devagar e em silêncio, sesteava e retornava ao trabalho, no final da tarde voltava para sua poltrona e ali ficava, mateando, até o jantar, jantava devagar e em silêncio, ia para o seu quarto, deitava e dormia. Aos domingos quase não era visto. Já estava no quartinho das aranhas antes que todos se levantassem e de lá só saía para as refeições (1995:26).

A ida para a casa de tangos O Sobrado, é de noite, as luzes na neblina indicam o horário.

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 (1995:27).

Contando sobre a vida do Dr. Fiss, a mãe do narrador faz uma repetição que torna os anos ainda mais indefinidos. É como se fizesse tanto tempo que ela nem lembra mais, é como se o Dr. Fiss fosse assim desde sempre: “E isso já faz anos, muitos anos” (1995:28).

O hábito de Ahab de fazer passeios de carro, de noite, com a família, mostrando a cidade: “Ahab nos trouxera da mesma maneira que nos levava de carro a longos e inusitados passeios noturnos por vilas afastadas, miseráveis, sem calçamento ou iluminação” (1995:29).

Quando Manuel e sua família “perdem tudo”, constrói-se uma imagem que encerra a “totalidade do tempo vivido”, uma voz que vem de um futuro que já está começando, portanto já é presente e em seguida passado. Assim é o tempo para esta família:

Seus olhos, que já não choram, vêem retratada ali a totalidade do tempo vivido até então; vêem a totalidade do que haviam tido e amado – como a mobília que era agora carregada ruidosamente e sem cuidado para fora da casa que já não lhes pertencia. “Vamos!” A voz de Manuel lhe chega vinda do futuro, o futuro tedioso e informe que começara tão repentinamente. (1995:33)

Na fala da mãe, tentando convencer Ahab que peça o piano emprestado ao Dr. Fiss, é anunciado o horário das aulas de piano: “ ‘Ele mora aqui dobrando, sei que tem um piano muito bom. Não está nunca em casa de dia; não tem família, pensei em pedires, não custa nada, que empreste o piano algumas horas da tarde’.” (1995:36)

A primeira incursão do menino à casa do Dr. Fiss como visitante autorizado, resulta em uma descrição detalhada de tudo o que vai sendo visto: “A lâmpada sem bojo acesa durante o dia no verde desmaiado do forro da varanda” (1995:41).

Na ida para a igreja com a mãe e a avó, pelas observações do menino é possível saber a estação: é verão. “A cada passo uma nuvem mínima levantava da terra seca. (...) O sol explodia em nossos olhos o muro amarelo do estádio de futebol.” (1995:46) e ainda no mesmo passeio, a mudança repentina de tempo, a chuva de verão:

Com o mesmo estilo amalucado e obscuro com que dispusera da vida de Jonas, Deus, que nos recebera com sol num céu azul de Giotto, poeira, sombras, gritos de macacos, agora nos dava adeusinho com uma súbita tempestade. (1995:49)

Na viagem para Montevideo, a visita a Andrés é cronometrada. Será o “pequeno Virgílio” quem marca o tempo desta conversa? Fica a impressão de que é aqui que a obsessão pelo tempo começa a aflorar no menino.

15h11min: “Sí, en tu carta. Sí... Libres del ejército!, fue lo que yo grité. Tu padre tenía una memoria fabulosa. Se acordaba de todo. Nada se le escapaba. Pero yo pienso que si eso era una bendición, era malo también, no te parece? Acordarse de todo! Y él se acordaba. Se acordaba de cosas malas también, cosas que...” 15h12min: “Sí, rencor de los hermanos. Y no sólo de los hermanos: de Montevideo, de los amigos, en fin, un rencor profundo. No se vive así.” 15h15min: “... me hablaba mucho de ti. Te acuerdas cuando eras pequeño y, por tu cuenta, te pelaste la cabeza? Él me contó después, reindo; y decía: Este sabe lo que quiere, este sabe lo que quiere! Ah...” 15h22min: “Un artista, era un verdadero artista. Y tu? Yo, bromeando, te decía que serías nuestro poeta gallego de América. Tenías siempre un libro en la mano, en cualquier lugar. Te acuerdas? O tu memoria no guarda todo?” (1995:64-5)

15h55min: “Vení por aquí. Mira: es un pequeño mueble extraño. Son estas siete hileras de siete cajoncitos, con este cajón encima. El detalle es que este cajón sólo se abre con una combinación de aberturas entre los cuarenta y nueve cajoncitos. Divertido, no? Y aquí atrás hay un soporte para colocar un espejo que subdivide la imagen de quien lo mira en siete y en cuarenta y nueve fragmentos. Pero el espejo no llegó a salir del papel. Yo intenté, y no con poco esfuerzo, pero nunca conseguí abrir este cajón. Bueno, ahora el mueble es tuyo. Tu padre tenía muchos otros proyectos extraños que... Bueno, en esta maleta, en papeles, vas a encontrar muchas cosas.” 16h20: “Ah, me olvidaba! Tengo también un Tratado Práctico de Carpintería que, dejame ver... Si, está allá encima. Voy a buscar.” 16h32min: “Estoy muy feliz que hayas venido. Podés ver como estoy viejo para viajar y...” 16h37min: “Sabés, yo era muy amigo de tu abuelo. Eras amigo de él también? Eras amigo de aquel español arrenegado y ateo? Y de este padre ateo, eres amigo también? Este padre es arrenegado, no?

Este Ahab es un capitán renco o es un rey que no vale nada? O es entonces apenas nuestro poeta gallego de América? Já! Já! Já!” (1995:70)

Na portaria do Hotel Florida, em Montevideo, existe um relógio. O menino olha as horas nesse relógio. O relógio da casa, em Satolep, do qual Ahab é as mãos, nunca tem a hora “lida”. A impressão que dá é que sua linguagem é uma outra. Sobre o relógio do hotel, diz o narrador: “O piso negro do saguão me recebe com um toque frio; o relógio, anunciando 5h35min sobre a luz fraca do abajur amarelo da portaria” (1995:72). Sobre o relógio de casa, em uma das tantas vezes que fala sobre ele, o que o narrador descreve é o seguinte:

Abrindo a caixa, acertando o ponteiro dos minutos, dando corda com a chave escura. Eu o desejava exatamente ali, como estava, de pé sobre o assento da poltrona. Eu o desejava ali amanhã e depois. Queria de volta sua linguagem exata. O velho relógio precisava dele. Um dia sem aquele ritual e o tempo logo começara a deixá-lo para trás. Ahab desceu, bebeu seu leite, foi trabalhar. (...) Naquela tarde não retornou ao trabalho, entregando-nos, e ao velho relógio, à mastigação das horas, à devoração do tempo. (...) Na manhã seguinte esperei-o na saleta, mas ele não apareceu para acertar e dar corda no relógio. Se ficasse de pé sobre os braços da poltrona, talvez eu pudesse fazê-lo. Mas Ahab não gostava que ninguém, senão ele, fizesse aquilo. A mãe veio e nos disse que ele estava amolado, que não iria trabalhar, que fizera um lanche de madrugada, que não era nada demais. Eu queria passar um pano nos vidros do relógio. (1995:80)

No trecho acima está a revelação da necessidade de Ahab como senhor do tempo. O menino começa a assumir a tarefa do pai, a de controlar o relógio. Ainda há um pouco de dúvida, expressa no “talvez”, de que ele assumirá o papel de ser as “mãos de um grande relógio”. No entanto, ao assumir esse lugar, ele assume de forma diferente de Ahab: para Ahab, dar corda ao relógio é um ritual (quase como dançar o tango, que é uma forma de morrer. Dar corda ao relógio, marcar a passagem das horas, a impossibilidade

de conter o tempo, também é uma forma de morrer.) e o próprio narrador sabe disso, pois revela: “Queria de volta sua linguagem exata. O velho relógio precisava dele. Um dia sem aquele ritual e o tempo logo começara a deixá-lo para trás.” (1995:80); “Tratava-se do tempo de Ahab o tempo fechado sobre nós. (...) O relógio esperava por ele, retrocedendo.” (1995:86)

Conforme Reis e Lopes (1990:387),

o tempo da história não é estranho também, por vezes, à configuração do espaço. Sendo esta uma categoria pluridimensional e estática, necessariamente submetida à dinâmica temporal da narrativa, é natural que eventualmente se estabeleça uma verdadeira integração do espaço no tempo (...). Pode então falar-se em cronótopo, desde que na narrativa tenha lugar «a fusão dos conotados espaciais e temporais num todo dotado de sentido e concretude. O tempo que se faz denso e compacto e torna-se artisticamente visível; o espaço intensifica-se e insinua-se no movimento do tempo, do trecho, da história.» (Bakhtin, 1979:231-2)

Jean Pouillon, em *Tiempo y novela*, chama a atenção para a seguinte questão de técnica novelística: “como é que, sendo o presente o que deve aparecer na novela, com tanta frequência ela esteja escrita no imperfeito?” (s.d.:127). Para ele, não basta dizer que, nesses casos, o imperfeito é um “falso imperfeito”. Acrescenta que, se o autor “escreve no passado, pareceria que no momento em que escreve, os acontecimentos que relata já estão concluídos e que ele já possui seu sentido”. Então, expressar a indeterminação do presente do herói, se este presente para ele é passado, é uma tarefa que exige cuidados. Pouillon afirma que o emprego do imperfeito pode ser uma “sobrevivência das leis do gênero do relato”, isto é, se relata uma história verdadeira, quer dizer que aconteceu e o imperfeito proporciona a

verdade histórica. Ele considera a aceitação desse tipo de relato o sucesso no cumprimento do objetivo da novela, “que não é um relato histórico”.

Para Pouillon, a compreensão da sucessão cronológica deve partir do momento presente, ao mesmo tempo, para duas direções: para o passado e para o futuro. Segundo ele, a temporalidade se constitui de “dois movimentos opostos ainda que da mesma origem cuja fonte é o presente”. Assinala ainda que, se existe um tempo que se desenvolve num sentido único, deve-se admitir “um primeiro presente que não teria passado”.

Si no si quiere caer en las dificultades referentes a este origen del tiempo, se invocará el carácter indefinido de la duración. Pero esta característica significa simplemente que todo presente hace existir también un pasado, que por naturaleza se trasciende a un pasado, que hace que haya sido, hacia un futuro: dicho de otro modo, porque el presente es fuente del tiempo, éste es definido en sus dos direcciones. (s.d.:131)

Para que um instante possa ser considerado real, conforme Pouillon, é preciso que ele seja passado; um passado que se junta a um movimento contínuo, que vai em um sentido único e que constitui toda a sua realidade. A este movimento, o estudioso dá o nome de “duração”: uma duração do passado. Para ele, somente o passado é real, pois o futuro ainda não existe e o presente só existe depois que já se converteu em passado.

As análises de Pouillon deixam bem clara a questão da simultaneidade do tempo, da sutileza que marca a duração dos instantes. Toda essa sutileza está presente no relato de *Pequod*. Ao assumir para si a tarefa de ordenar o mundo, é através do tempo que o menino-narrador tenta sua organização.

Os relógios da primeira edição⁶ de *Pequod* fazem parte da narrativa. São reproduções dos quadrantes de relógios de Paolo Uccello⁷. O primeiro relógio (1995:11) dá uma impressão de rascunho, contém um quadro com dois círculos centrais. Dentro do quadro, fora dos círculos, nos cantos superior e inferior esquerdo, outros dois círculos, pequenos. O segundo relógio (1995:23), também um esboço, muito semelhante ao anterior, tem a diferença de estar com todos os cantos com os pequenos círculos. Nota-se entre os grandes círculos centrais e os pequenos, dos cantos, vários traços, que formam losangos, quadrados, uma verdadeira teia que liga os círculos, encerrados dentro da espécie de moldura que enfeixa cada um dos relógios. Pela fala de Ahab (1995:24), fica-se sabendo que Paolo Uccello era obcecado pelos estudos da perspectiva, aos oitenta anos, chama Donatello para ver o resultado de anos de trabalho, e o que Donatello vê é apenas uma “confusão de linhas”. Pois é mais ou menos esta a impressão que o primeiro olhar para o centro do segundo relógio capta. O terceiro relógio (1995:41) tem o espaço entre os dois grandes círculos dividido em vinte e quatro “fatias”. O círculo do centro, do meio para baixo, tem uma figura que lembra a rosa-dos-ventos ou também um ponteiro. O quarto relógio (1995:61) tem, dentro dos pequenos círculos, cabeças humanas (segundo o título dado por Paolo Uccello, são cabeças masculinas). Os traços são bastante marcados, em negrito. O grande círculo agora está preenchido com números romanos, do I ao XII, divididos por pequenas cruces. Até o olho se acostumar, o que mais chama atenção são as divisões, as cruces, depois é que os números parecem aparecer. Quem serão

⁶ Artes e Ofícios, 1995.

⁷ *Quadrante d'orologio com teste maschili.*

esses que olham o tempo que passa e se reordena outro? Quem serão esses que olham sem face para o centro do relógio? Ahab, Manuel, o narrador, Paolo Uccello, o Dr. Fiss, os antepassados, os mamutes, os controladores do tempo, os que não entram no tempo outro que o relógio anti-horário engendra. O quinto relógio (1995:77) é mais cinzento, as cabeças continuam ali, observadoras (todas voltadas para o centro do relógio). Os números (do I ao XII, outra vez) são mais legíveis, um pouco menores, sem a divisão entre eles. O sexto relógio (1995:107) volta a ter a tinta negra mais carregada no centro e na borda, onde estão as cabeças. Entre os números há uma divisão, como as “fatias” que já haviam aparecido no relógio terceiro, agora os números estão escritos na vertical e vão do I ao XXIII. Os números estão no sentido anti-horário. Este relógio é o mesmo que está na capa do livro. O sétimo relógio (1995:111) é o mesmo primeiro.

O relógio da capa, que contém o rosto do menino que Ahab foi (conforme a descrição do retrato, feita na página 55), remete para um outro, que não está graficamente representado, e que é o do filho de Ahab, preso em um outro relógio, senhor de um outro tempo, não mais o de Ahab, mas o seu próprio tempo. A colocação dos números no sentido anti-horário toma um significado muito importante: Ahab nega-se a ser mais um igual entre tantos (o filho de Manuel, o carpinteiro que dava ou vendia por quase nada a sua produção artesanal), com seu caráter insociável, com o seu projeto de construção da teia entre os poemas, decididamente não vivia no mesmo tempo da sociedade que o rodeava.

O último relógio é o mesmo do primeiro capítulo. O tempo se fecha em um círculo. A cobra que engole a própria cauda. O tempo do filho de Ahab é outro mas é o mesmo de Ahab, rimando mais uma vez.

Lauro Ayestarán (1967:73) indica que a milonga primitiva possuía uma linha melódica aberta no final, o que lhe dava um caráter de movimento contínuo. O menino que toma para si a tarefa de dar corda no relógio, antes desempenhada pelo pai, dá à narrativa de *Pequod* um novo início ao terminar, uma retomada, um recomeçar de ciclo, uma rima.

A poltrona que fica sob o relógio que Ahab controla é como um bote de segurança. É ali que o menino se refugia quando Ahab sai para nunca mais voltar. A poltrona é a primeira peça que chega na casa, ainda são feitas reformas, mas ela já está ali, ancorada, coberta por um pano. O lugar em que Ahab senta para olhar para a luz da área descoberta, o lugar em que Ahab senta para matear em silêncio, tantas vezes repetido. Ela é um lugar embaixo do relógio, mas é também parte do tempo “feito” por Ahab, um trono, um refúgio, uma possibilidade.

Ao assumir o lugar do pai no controle do relógio, o narrador toma posse da poltrona, afunda-se nela, protegido das goteiras que não serão capazes de atingi-lo. No sonho que tem, decide voar e é capaz de controlar o próprio vôo, assim como sua mãe (1995:45). É interessante notar que o menino

é satélite de Ahab (como toda a família é), mas ele guarda semelhanças com a mãe, que é protetora, forte, decidida (e, em sonhos, é capaz de voar).

A organização da vida em forma de teia é a obsessão de Ahab e o ato de dar corda ao relógio é um ritual para ele. “The hands of a great clock”, é o que ele diz para o filho, certa vez. O filho, por sua vez, assume o lugar do pai na galeria dos obcecados, mas o objeto de sua obsessão será o tempo. Na verdade, ele tenta assumir o lugar de “senhor do tempo” que era atribuído a Ahab. É interessante notar como ele “lê” as horas na viagem a Montevideo. Em nenhum outro momento da narrativa as horas são mencionadas como ocorre durante a viagem. Em Satolep o tempo é sempre indefinido, enquanto na viagem a Montevideo (a cidade do Ahab-menino) o filho de Ahab cronometra os encontros com Andrés, observa o relógio do saguão do Hotel Florida, antecipando qual será o seu papel ao assumir o lugar do pai. Assim, quando conta a história de Ahab, ele é o senhor do tempo, ele controla a ordem em que vai contar os acontecimentos, ele joga fragmentos daqui para lá, embaralhando os anos, os dias, as estações.

Os relógios são a demonstração da passagem do tempo, que foge, que é implacável, que não é possível estancar. Através da reordenação dos relógios, o narrador relembra o pai, o passado, e projeta o futuro, sem demarcar qual é o presente: ele pode ser um menino ou ainda um adulto que lembra e conta (é o que pensa Júlio Gomes (2000:288), por exemplo).

5 O ESPAÇO

“Dentro do guarda-roupa era dentro do peixe e dentro do peixe eu era Jonas. Jonas sobre as cobertas. As águas me envolviam até a garganta, o abismo me cercava. Algas me cobriam a cabeça. Depois de três dias e três noites naquele ventre escuro cheirando a naftalina, meu cotovelo bateu em algo duro. Apalpei-o: o embrulho retangular de lã que a vó pusera ali no fundo. O Senhor ordenou ao peixe e o peixe me vomitou na praia. O embrulho retangular veio comigo.”

Pequod, 1995:46

Em sua *Poética do Espaço*, Gaston Bachelard pretende fazer uma análise fenomenológica dos espaços, frisando bem que sua análise será marcada pela topofilia, isto é, analisa as imagens de um espaço feliz. Segundo ele, “o espaço percebido pela imaginação (...) é um espaço vivido”. (1998:19)

Percorrendo a obra discográfica, as reflexões feitas em artigos e entrevistas e principalmente analisando *Pequod*, é possível afirmar que também Vitor Ramil trabalha com os espaços felizes, totalmente vividos. Ao rebatizar a cidade natal, Vitor constrói um espaço mítico, uma cidade ideal. Satolep, a cidade de Ramil, é fruto de uma série de lembranças e também de ilusões criadas na infância a respeito do futuro do lugar. Em entrevista para a

Revista *Medusa* (nº7, 1999), ao ser indagado sobre como Satolep entra no seu imaginário e se é uma cidade imaginária, Vitor Ramil responde que

Satolep, anagrama de Pelotas, é a cidade que idealizei a partir da Pelotas que conheci na infância. Na casa de uma tia minha havia umas aquarelas na parede cujo motivo era Paris. Nunca esqueci de uma (ou minha memória me faz acreditar nisso) que mostrava a velha cidade ao anoitecer, sob a chuva, os carros com os faróis ligados, amarelo sobre cinza, as pessoas de guarda-chuvas. Aquilo para mim era Satolep, até mesmo aquele ar cosmopolita, porque eu acreditava (e nisso minha memória não me engana) que Pelotas ia ser, no futuro, uma grande cidade histórica, com toda aquela beleza melancólica e toda aquela agitação. Mas eu não pensava coisas sobre Pelotas quando olhava para aquela aquarela. No carnaval de rua (...), na antiga e estreita rua Quinze, ou ao observar algum casarão do século XIX, eu sofria transportes semelhantes à cidade idealizada. Pelotas, já naquela época, estava em franca decadência econômica, mas eu não sabia disso. Ao perceber, felizmente tarde demais, que a cidade histórica que eu sonhava nunca existiria, meu imaginário já estava tomado. Pelotas virou Satolep quando experimentei cantar a palavra ao contrário para respeitar a prosódia de uma canção (“Satolep”, in: *A paixão de V segundo ele próprio*). A prosódia ficou boa, e o fato de grafar o nome da cidade ao revés encheu-se de sentido: ficava claro que não se tratava exatamente de Pelotas. Hoje, mais que cidade idealizada, Satolep é arte idealizada. Não é apenas o ambiente onde se passam histórias que imagino, onde transitam meus personagens, mas representação de valores estéticos e poderosa fonte de sugestões para o refinamento da minha linguagem. (...) Não fui capaz de deter a decadência econômica de Pelotas, mas Satolep está em franco desenvolvimento. (1999:10)

Em *Pequod*, os espaços se mesclam. A rua e a cidade têm influência sobre o espaço interno, a casa do narrador. Também a casa do Dr. Fiss é um espaço de mistério, talvez nem tanto um espaço feliz, mas é o lugar no qual o narrador descobre muitas coisas a respeito de Ahab e de si mesmo.

Na canção intitulada “Satolep”, do disco *A paixão de V segundo ele próprio*, Vitor faz uma espécie de mosaico com sons de Satolep: o canto do gaiteiro cego da antiga rodoviária da cidade, uma fala de seu pai, comentando sobre a umidade característica da cidade, uma fala de sua avó, dizendo uma quadrinha. São fragmentos que compõem Satolep, uma cidade imaginária, um espaço feliz.

Bachelard explica, na Introdução à *Poética do Espaço*, que

na primeira indagação fenomenológica sobre a imaginação poética, a imagem isolada, a frase que a desenvolve, o verso ou por vezes a estância em que a imagem poética irradia formam *espaços de linguagem* que uma toponálise deveria estudar. (1998:12)

Explorando as várias maneiras de habitar, Bachelard indica que “as imagens da casa caminham nos dois sentidos: estão em nós tanto quanto estamos nelas.” (1998:20). Tal afirmativa de Bachelard encontra exemplos na obra discográfica de Ramil, como em “Indo ao pampa” (in: *Ramilonga*, 1998.): “Eu indo ao pampa / O pampa indo em mim”; e também na já citada “Satolep”: “Muito antes das charqueadas/ Da invasão de Zeca Netto/ Eu existo em Satolep/ E nela serei pra sempre/ O nome de cada pedra/ E as luzes perdidas na neblina/ Quem viver verá que estou ali” (in: *A paixão de V segundo ele próprio*, 1984).

Segundo Bachelard (1998:23), o problema central em seu estudo é encontrar a possibilidade de isolar “uma essência íntima e concreta” que justifique o valor singular “de todas as nossas imagens de intimidade protegida”, possibilidade que pode dar-se pelas lembranças de todas as casas que propiciaram abrigo, “além de todas as casas que sonhamos habitar”.

A casa, para o autor d’A *Poética do Espaço*, é um verdadeiro cosmos, constituindo-se, para os seus habitantes, o seu “canto no mundo”, o seu “primeiro universo”. Dentro deste universo, há uma “concha inicial” e encontrá-la é a “tarefa básica do fenomenólogo”.

Em uma das curtas narrativas de *Satolep*, livro de Vitor Ramil ainda inédito, falando sobre o barco de seu avô, o narrador faz a seguinte afirmativa: “A cidade inteira poderia vir a reboque desta casa”.

Em *Pequod*, a casa é o universo para o narrador. Dentro da casa, algumas peças tomam especial posição, como o quarto dividido com a avó, o corredor de tijoletas, a sala de escaiolas verdes, a saleta em que estão o relógio e a poltrona de Ahab, o quartinho das aranhas. A “velha e sólida nova casa que é nossa”(1995:30), com “tijoletas fundas na copa”(1995:29), as “tijoletas tortas do corredor” (1995:43), com goteiras que ocupavam a mãe e a avó do narrador, é uma casa muitas vezes com imagens de decadência, de casa gasta, por isto mesmo um lugar cheio de histórias, um lar que acolhe, um ambiente que, dependendo do clima, se modifica. O quartinho das aranhas, lugar “esconderijo”, a “concha” de Ahab, é assim descrito:

Dentro da luz tudo era excessivo, a começar pela própria luz. Depois a quantidade de espécies de aranhas, separadas e classificadas, em recipientes diversos, enchendo duas paredes de prateleiras. Depois a limpeza em que Ahab mantinha cada parte e objeto do lugar. Mas nada me soava mais excessivo, naquela hora, do que a ausência de livros. Eu me acostumara a ver Ahab isolado, mas sempre lendo. De repente ficava claro para mim que ele não lia mais, que também durante as madrugadas não tocava nos livros que tínhamos em casa. O que fazia encerrado tantas horas naquele lugar? Sobre a escrivaninha, num canto, apenas a caranguejeira de volta à sua ampla e curiosa casa de vidro. Mais nada. A gaveta-que-vivia-fechada agora estava aberta. Havia nela um maço de folhas brancas. Sobre essas folhas brancas, um envelope.” (1995:31)

Em dia de chuva forte, a casa se transforma: “Saí pulando sobre as panelas e bacias colocadas no chão da saleta, da sala, do corredor, do meu quarto, como costumava fazer nos dias de chuva.” (1995:53). O sentido de dissolução que a chuva provoca no narrador, quando enche panelas e bacias

através de goteiras, revela que a casa, apesar de sólida, também possui suas frinchas e rachaduras.

As diversas moradas de uma pessoa se interpenetram e fazem com que as lembranças do passado sejam revividas, através do sonho. Para Bachelard, “os verdadeiros bem-estares têm um passado” (1998:25), em uma casa nova, o passado das outras casas vem viver, guardando, assim, “os tesouros dos dias antigos”. E é “exatamente porque as lembranças das antigas moradas são revividas como devaneios que as moradas do passado são imperecíveis dentro de nós.” (1998:26).

Os móveis do dormitório feitos pelo avô, Manuel, são herdados por Ahab e a mãe do narrador, depois da morte do velho artesão. O guarda-roupa do quarto do narrador, dividido com a avó, depois que ela fica viúva, ganha uma parte da história desta senhora, “os tesouros dos dias antigos”, de que fala Bachelard. A principal bagagem da avó é uma grande descoberta para o narrador: o retrato de Ahab menino, encontrado durante uma brincadeira de Jonas no ventre da baleia (Jonas é o narrador, a baleia é o guarda-roupa). De mais longe, Montevideo, da casa de Andrés, vem a escrivaninha “quebra-cabeças” de Manuel, um móvel intrigante, que exige a descoberta de uma combinação de abertura das suas quarenta e nove gavetas para a abertura do gavetão maior. Também a poltrona de Ahab (aquela que ficava sob o relógio) vem da “última casa de aluguel” e ocupa um lugar de destaque, visto que foi a primeira peça a ser mudada para a casa nova, enquanto ainda eram realizadas

obras já estava ela na sala, coberta por um lençol e a sua importância nunca diminui durante a narrativa: “no final da tarde voltava para sua poltrona e ali ficava, mateando, até o jantar (...)” (1995:26); “Ahab estava na saleta, sentado em sua poltrona, sem perceber as goteiras ao redor, os olhos fixos na luz da área descoberta, ocupado com a luz, parecendo atravessá-la como se fosse uma ponte que o levava ao que ele realmente queria olhar. Sobre ele e a escaiola verde, o relógio de parede compondo mais uma hora circular que ia sumindo.” (1995:52-3); “Eu o desejava exatamente ali, como estava, de pé sobre o assento da poltrona.” (1995:80); “Antes do almoço estaria sentado na poltrona.” (1995:80); “Se ficasse de pé sobre os braços da poltrona, talvez eu pudesse fazê-lo” (1995:81); “Na saleta, Ahab sentado em sua poltrona sob o relógio parado.” (1995:108); “Na saleta, a poltrona de Ahab vazia sob o relógio parado. Aproximei-me dela e subi em seus braços. (...) Depois sentei-me e fechei os olhos. (...) No fundo da poltrona, sob o relógio, eu estava no fundo do tempo.” (1995:111-2)

A casa, além de ser uma força integradora dos pensamentos, lembranças e sonhos do homem, é também “um grande berço”, assumindo uma maternidade, um caráter de proteção e acolhida, “a casa mantém a infância imóvel em seus braços” (1998:26). A casa “guarda” lembranças, e quanto mais cheia de esconderijos e vãos, como sótãos, corredores, cantos e porões, mais refúgios bem caracterizados têm as lembranças. Na tentativa de guardar lembranças, Bachelard afirma que

por vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser

que não quer passar no tempo; que no próprio passado, quando sai em busca do tempo perdido, quer “suspender” o voo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço. (1998:28)

No interior da casa, o tempo “já não anima a memória”, o espaço é que importa, segundo Bachelard. Na “Milonga de Sete Cidades”, música de *Ramilonga* (1998), Vitor Ramil afirma: “Milonga é feita solta no tempo, jamais milonga solta no espaço”, assim também é a narrativa em *Pequod*, solta no tempo mas com os espaços bem demarcados, sendo a cidade um satélite da casa da família do narrador, assim como ele é satélite de Ahab. Diz Bachelard que “localizar uma lembrança no tempo não passa de uma preocupação de biógrafo e corresponde praticamente a uma espécie de história externa, uma história para uso externo, para ser contada aos outros.” (1998:29), tal assertiva aponta para a fragmentação do discurso do narrador, em *Pequod*, as lembranças que são registradas como vêm à mente, sem ordem cronológica, com uma ordem outra, próxima à da memória, com conexões às vezes aparentemente sem lógica, mas que depois, vistas em conjunto, formam um significado claramente compreensível.

Na topoi análise está incluído o processo de “ler” os espaços, para o filósofo francês,

no plano de uma filosofia da literatura e da poesia em que nos colocamos, há um sentido em dizer que “escrevemos um quarto”, que “lemos um quarto”, que “lemos uma casa”. Assim, rapidamente, desde as primeiras palavras, na primeira abertura poética, o leitor que “lê um quarto” interrompe sua leitura e começa a pensar em algum aposento antigo. Você gostaria de dizer tudo sobre o seu quarto. Gostaria de interessar o leitor em você mesmo no momento em que entreabriu uma porta do devaneio. Os valores de

intimidade são tão absorventes que o leitor já não lê o seu quarto: revê o dele. Foi já escutar as lembranças de um pai, de uma avó, de uma mãe, de uma criada, da “criada de grande coração”, em suma, do ser que domina o recanto de suas lembranças mais valorizadas. (1998:33)

A leitura dos espaços depende do modo como o olhar do observador é dirigido. Em *Pequod*, o narrador compara o seu olhar com o modo de caminhar da corcunda, empregada do Dr. Fiss:

O jeito como ela anda desequilibrada entre as coisas, batendo nelas com uma flanela suja, é o mesmo meu jeito de andar batendo o olhar⁸ nos quadros de paisagens insípidas colocados sobre manchas que quadros maiores deixaram nas paredes ao serem removidos, no sofá totalmente coberto por uma montanha de revistas de moda, na poltrona amarelo-esmaecido em frente ao televisor de todas as polegadas e detalhes dourados possíveis, na flanela dela batendo no inseto sobre a tampa escura do piano, na tampa escura do piano, no piano escuro, no escuro. (1995:44-5)

Apesar de ser um olhar que anda batendo nas coisas, o olhar do narrador é atento, percebe detalhes e, como uma câmera, vai focando do maior para o menor. É possível comparar o jeito do narrador olhar com o seu jeito de contar: à medida que o seu olhar vai batendo nas coisas ele vai contando, e o olhar não vai reto e ordenado, vai batendo nas coisas, caminha com um andar de corcunda, que não vê as coisas exatamente alinhadas.

Na leitura dos espaços, segundo Bachelard,

mais que um centro de moradia, a casa natal é um centro de sonhos. (...) Se atribuirmos a todos esses retiros sua função, que foi a de abrigar sonhos, pode-se dizer (...) que existe para cada um de nós uma casa onírica, uma casa de lembrança-sonho, perdida na sombra de um além do passado verdadeiro. (...) estamos aqui na unidade da imagem com a lembrança, no misto funcional de imaginação e memória. (...) *A infância é certamente maior que a realidade.*⁹ (...) Habitar oniricamente a casa natal é mais que habitá-la pela lembrança; é viver na casa desaparecida tal como ali sonhamos um dia.

⁸ Itálico meu.

⁹ Itálico meu.

Assim, para além de todos os valores positivos de proteção, na casa natal se estabelecem valores de sonho, últimos valores que permanecem quando a casa não mais existe. (1998:34-5)

Para realizar esse tipo de estudo, Gaston Bachelard comenta:

Que nos aconselha a atitude fenomenológica? Pede para instituir em nós um orgulho de leitura que nos dará a ilusão de participar do próprio trabalho do escritor. Tal atitude não pode ser tomada facilmente na primeira leitura. A primeira leitura é feita com excessiva passividade. O leitor é ainda um pouco criança, uma criança que a leitura distrai. Mas todo bom livro, assim que terminado, deve ser relido imediatamente. Após o esboço que é a primeira leitura, vem a obra de leitura. É preciso, então, conhecer o *problema* do autor. A segunda leitura, a terceira, etc., vão nos ensinando pouco a pouco a solução desse problema. Insensivelmente, temos a ilusão de que o problema e a solução são nossos. Essa nuance psicológica: “Eu é que devia ter escrito isso”, transforma-nos em fenomenólogos da leitura. Enquanto não chegamos a essa nuance, continuaremos sendo psicólogo ou psicanalista. (1998:39)

Bachelard analisa as escadarias (as ascendentes e as descendentes), os cantinhos, os cofres, os armários, as casas que enfrentam tempestades, as casas do passado que, embora perdidas para sempre, “vivem em nós”¹⁰ (1998:70), segundo o autor,

(...) se mantivermos o sonho na memória, se ultrapassarmos a coleção das lembranças precisas, a casa perdida na noite dos tempos sai da sombra, parte por parte. (...) Rilke conheceu essa intimidade de fusão. Ele fala dessa fusão do ser na casa perdida: «Não tornei mais a ver essa estranha morada. Tal como a encontro em minha lembrança de visão infantil, ela não é uma construção; está fundida e repartida em mim: aqui um cômodo, ali outro cômodo e acolá um fundo de corredor que já não liga esses dois cômodos, mas conservou-se em mim como um fragmento. É assim que tudo se difundiu em mim, os quartos, as escadas que desciam com lentidão tão cerimoniosa, outras escadas, vãos estreitos subindo em espiral, em cuja obscuridade caminhávamos como o sangue nas veias.» (1998:71)

Do alto da escada o narrador perscruta uma cena entre Ahab e a mãe, na última casa de aluguel, bem pouco antes da mudança para a casa

¹⁰ Repito aqui o verso de Bandeira: “Não existe mais a casa, mas o menino ainda existe!”

nova. É quando fica sabendo que Ahab dera todos os mil e quatrocentos livros encadernados, os seus preferidos – segundo a mãe. A casa nova é térrea, não tem porão nem sótão (o porão a que se refere o narrador na cena da brincadeira com Ahab é do tipo que não dá para estar uma pessoa dentro, típico das antigas construções em Satolep), mas é rica em cantinhos, cofres e gavetas: o quarto das aranhas, o guarda-roupa já referido, que guardava o tesouro da avó, as gavetas da sala de costura da avó e da escrivaninha de Ahab.

Fora de casa, num espaço vizinho, a casa do Dr. Fiss, o quarto superior encerra duas significações: sótão e porão. Sótão por estar no andar de cima, porão pelo ambiente opressor. Levado pela curiosidade, o narrador insiste em saber o que há dentro deste quarto, culminando com a invasão através da escalada da parede.

Para a toponímia, a memória ocupa um lugar de extrema importância. É a memória que dá um determinado valor aos fatos do passado, imprimindo-lhes uma “auréola de felicidade”. Sem o valor dado pela memória, “os fatos já não se sustentam” e é possível duvidar da existência deles.

Investigando gavetas, cofres e armários, Bachelard fala sobre uma “estética do oculto” (1998:21):

O armário e suas prateleiras, a escrivaninha e suas gavetas, o cofre e seu fundo falso são verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta. Sem esses “objetos” e alguns outros igualmente valorizados, nossa vida íntima não teria um modelo de intimidade. São objetos mistos, objetos-sujeitos. Têm, como nós, por nós e para nós, uma intimidade. (1998:91)

É possível encontrar várias referências a objetos desta natureza em *Pequod*: desde o quarto do narrador, onde está o guarda-roupa que é peixe na brincadeira de Jonas, arca do tesouro da avó – o retrato de Ahab menino; o quarto de costuras da avó, com a máquina de costuras e suas seis gavetas, esconderijo dos misteriosos envelopes pardos do Dr. Fiss, e o quartinho das aranhas, que por si só já é um cofre e que contém vários objetos-sujeitos em seu interior: “A gaveta-que-vivia-fechada agora estava aberta. Havia nela um maço de folhas brancas. Sobre essas folhas brancas, um envelope.” (1995:31). Também o móvel das quarenta e nove gavetinhas (e mais uma, que se abria ao descobrir-se a combinação das outras) está no quartinho das aranhas.

Outro lugar que pode ser considerado um cofre é o quarto do Dr. Fiss. Desde a primeira ida do narrador para estudar piano, aquela peça já tinha chamado a sua atenção, ao ver o Dr. Fiss subir para lá carregando um “pacote branco amarrado com cordão vermelho”, “um pacote da minha avó”. A tentativa frustrada de subir a escada para ver o que havia lá em cima determina a decisão do menino em entrar pelo lado de fora, escalando a parede pelo “gradeado de trepadeiras sem flores”. Desde a entrada pela janela o menino se depara com um ambiente de ar oprimido, abafado por uma “pesada cortina do lugar escuro” (1995:78). “Sair de trás da cortina seria penetrar em um espaço mais sufocante ainda”, conta o narrador. Ao riscar o fósforo para acender a vela, tem uma das primeiras surpresas: um quarto de espelhos. Dez portas de armário com espelhos mais uma porta que dava para a escada. Todas as portas guardiãs de segredos que serão aos poucos desvendados durante a

longa cena em que o menino recebe as palavras delirantes do Dr. Fiss. Ainda dentro do quarto dos espelhos, uma escrivaninha, com gavetas guardiãs de segredos e a imensa estante de livros, guardiã de “finas letras, molduras, barras e ornamentos dourados”, os livros encadernados de Ahab. O quarto do Dr. Fiss, apesar de ser palco para a explicação da “estética da superfície”, é um exemplo do que Bachelard chamou de “estética do oculto”: contém toda a espécie de objetos que são capazes de esconder, de guardar – gavetas, portas, armários, espelhos. O próprio Dr. Fiss era uma espécie de espelho de Ahab, segundo Júlio Gomes (2000:292) “o espelho, porém, nunca é a coisa refletida, e essa é uma verdade dolorosamente descoberta pelo Dr. Fiss e pelo narrador”.

Analisando o espaço em diversos textos literários, Bachelard (1998:155) chega a uma metáfora bastante interessante:

As palavras – imagino isso freqüentemente – são casinhas com porão e sótão. O sentido comum reside no rés-do-chão, sempre pronto para o “comércio exterior”, no mesmo nível de outrem, desse transeunte que nunca é um sonhador. Subir a escada na casa da palavra é, de degrau em degrau, abstrair. Descer ao porão é sonhar, é perder-se nos distantes corredores de uma etimologia incerta, é procurar nas palavras tesouros inencontráveis. Subir e descer nas próprias palavras é a vida do poeta.

Conforme Bachelard (1998:224-5), a linguagem “traz em si a dialética do aberto e do fechado. Pelo *sentido*, ela se fecha; pela expressão poética, ela se abre”. Na perspectiva dessa dialética, “o homem é o ser entreaberto”.

O “ser entreaberto” faz supor portas, vãos que permitam a entrada. Para o menino que aparece num sonho do narrador, “na solidão do meu pai

não existem portas” (1995:28), e é por isso que ele sobe no peitoril da janela para pular para o lado de fora. A “casca” de Ahab, em alguns momentos, parece impossível de ser penetrada, mas mesmo no seu total mutismo ou nas suas respostas enigmáticas, o narrador consegue encontrar maneiras de compreender, aprende a ouvir os silêncios de Ahab. “Sem qualquer combinação, eu, minhas irmãs, a mãe e a vó não falamos sobre ele. Elas, porque julgavam saber o que não sabiam; eu, porque sabia.” (1995:81)

A descrição de um ninho de aranha remete ao quarto do Dr. Fiss:

“Há ninhos de aranha curvos, com duas aberturas, garantindo as retiradas nos momentos de perigo; outros, ramificados, com duas ou três câmaras internas, separados do corredor de acesso por outras tantas portas, que se abrem de fora para dentro, ao contrário da porta principal.” (1995:30)

No quarto do Dr. Fiss, as portas dos armários, com espelhos, não são somente portas de armários, são portas de entrada escondidas, garantindo entradas e saídas estratégicas. É por uma delas que o Dr. Fiss entra e por onde o menino tenta escapar do incêndio que acabará por consumir tudo, a tentativa de escapar por ali é frustrada, já que a porta de espelho escondia outra porta, devidamente trancada pelo previdente Dr. Fiss.

Definidora do começo e do fim dos espaços fechados, a porta é, segundo Bachelard, “todo um cosmos do Entreaberto”. Completamente fechada ou escancarada, a porta possibilita duas formas de devaneio. Abertas ou fechadas, muitas vezes diante da porta o comportamento é de hesitação, de tentação, de desejo, de segurança, de livre acolhida, de respeito, de temor de

ultrapassar o umbral, considerado sagrado por Bachelard (1998:225). Duas são as indagações marcantes neste capítulo: a primeira, “Mas aquele que abre uma porta e aquele que a fecha será o mesmo ser?” (1998:226) e a segunda, “(...) sobre quê, para quem se abrem as portas? Elas se abrem para o mundo dos homens ou para o mundo da solidão?” (1998:227).

Não são poucas as portas em *Pequod*. Apesar de não existirem na solidão de Ahab, várias portas se entreabrem para que o narrador se aproxime da compreensão de seu pai: a porta do quartinho das aranhas, que está aberta e iluminada na noite em que o menino tem o sonho do horror desconhecido, depois repetido e repetido; a porta da casa do Dr. Fiss, descrita mais de uma vez, uma porta de vidros foscos de alto a baixo, emoldurada pela obscuridade e decadência do casarão; a porta do quarto superior do Dr. Fiss, aberta numa tarde de faxina, chamariz irresistível: “Minha mão desceu no início do corrimão da escada, o olhar bateu na porta aberta que guardava respostas que eu queria” (1995:51). Para conseguir entrar no quarto, o menino é forçado a entrar pela janela, como o menino do seu sonho. Afinal, para entrar na solidão do pai, que é sem portas, é preciso encontrar uma janela.

Certamente o menino não é mais o mesmo depois de abrir as portas que encontra e fechá-las. Ao abrir algumas portas (e janelas) para o mundo da solidão de Ahab, o menino encontra algumas respostas para suas muitas perguntas e, ao final, é capaz de assumir o lugar do pai, não sendo um outro Ahab, mas ele mesmo, senhor de seu próprio tempo.

Ao analisar textos que falam da planície, Bachelard (1998:211) declara que “o espaço, o grande espaço, é o amigo do ser”. Para Rilke (citado por Bachelard, 1998:207), “a planície é o sentimento que nos faz crescer”, para outros, “(...) a planície é com freqüência considerada como um mundo simplificado” (1998:208). Já para Jules Supervielle (citado por Bachelard, 1998:224), depois de ter estado no pampa, a prisão está no exterior:

Por causa justamente de um excesso de andar a cavalo e de liberdade, e desse horizonte imutável, a despeito dos nossos galopes desesperados, o pampa assumia para mim o aspecto de uma prisão, maior que as outras.

A mítica Satolep está localizada na planície litorânea, parte, portanto, do pampa sul-rio-grandense. A planície incansável, marcada, é certo, por algumas coxilhas, é a paisagem mais comum e recorrente para caracterizar Satolep. Em *A estética do frio*, Vitor Ramil faz algumas referências a esta paisagem: “E me veio a imagem invernal de um gaúcho solitário tomando seu chimarrão, a olhar a imensidão fria do pampa sob o céu cristalino da manhã.” (1993:266); “a vastidão lisa do pampa” (1993:269); “No tabuleiro rigoroso dessas ruas e na arquitetura minuciosa desses prédios a vida contemporânea explode em sua diversidade.” (1993:272). Ao retomar suas reflexões sobre a estética do frio, no texto de abertura de *Ramilonga* (1998), Vitor repete algumas destas imagens, acrescentando outras:

luzes perdidas na neblina de Satolep (...) campos cobertos de geada no amanhecer da campanha (...) um índio velho, solito, tomando seu chimarrão, olhos postos na imensidão do campo parelho sob o céu vermelho do entardecer: verde regular, linha reta no horizonte: imagem altamente

definida, planície radicalmente aberta: e os traços do rosto do mateador, a luminosidade do seu olho, a profundidade do seu pensamento (...) a cidade de Satolep, sua arquitetura sofisticada contra o horizonte bárbaro da planície (...)

No ensaio que acompanha a edição de *Pequod* pela L&PM (1999), Vitor ainda aponta para outras imagens de planícies e pampa:

Fosse o mundo uma planície interminável, não haveria esperança na viagem. Ao meu olhar de viajante, a extensa planície real, quadro a quadro transformada e sempre ela mesma, revela-se de fato interminável na moldura da janela do ônibus. (1999:116)

Ele olha um longo instante para a planície lá fora, que, com uma casa surgindo aqui, outra ali, transforma-se aos poucos na cidade onde, em minutos, vamos desembarcar. (1999:124)

A paisagem geográfica influencia muitos dos hábitos e da cultura do seu povo. A língua, os hábitos alimentares e também, certamente, as formas musicais, independentemente de serem populares ou clássicas. A milonga é uma marca dos pampas. Pode-se dizer que, por não poder ser feita “solta no espaço”, ela se espacializa, vira referência espacial. Segundo Nelson Brissac Peixoto (1996:322)

O pensamento só pode ser se for lugar, se espacialize, se explique como lugar. A questão do pensamento é uma questão de lugar. Topologia, não topografia, desenho que determina o que é dentro e o que é fora.

Ora, as formas musicais de um lugar refletem os pensamentos daqueles que vivem ali. A milonga é expressão da cultura dos pampas, portanto é lugar, espacializado e explicado como tal.

6 A ESTRUTURA: A MILONGA

“Pero la pampa es guitarra
que tiene un hondo cantar
Hay que escucharla de adentro,
donde nace el manantial.”

Atahualpa Yupanqui

Por não haver um trabalho que explore a fundo as músicas do sul do Brasil, há muita bruma envolvendo os conceitos, os padrões e as “regras” de composição da milonga. As informações mais atuais estão, em sua maioria, em obras de pesquisadores argentinos e uruguaios.

É difícil encontrar “uma” definição de milonga. As formas musicais populares não estão “codificadas”, devidamente identificados os seus modos de acordo com as regiões, as línguas, os povos que as utilizam etc. O que é possível notar é que essas formas vão se modificando através dos tempos e tornando-se diversas, conservando antigas características e adicionando novas. Conforme Fernando Assunção,

las formas más antiguas de danza, aquellas que pertenecen a los abuelos más lejanos en el pasado histórico y prehistórico, son particularmente preservadas en la mayor parte de Europa, con su pureza y vigor más originales, con todas las características que tuvieron desde sus principios. Y, lo más interesante, es que no desaparecen cuando van fraguando nuevas formas, sino que por el contrario todas van viviendo juntas e interrelacionándose. (1968:19)

Mais adiante, afirma que a mesma mescla se dá nos cantos e nas músicas. Isso permite deduzir que a milonga é uma dessas formas mescladas, que vem se transformando através dos tempos.

Analisando as danças e bailes que penetraram na América Latina, Assunção declara que Portugal, “en lo que se refiere a preferencias y estilos coreográficos, funciona como parte de una gran región cultural con España” (1968:22). Assim, existem danças e bailes que estão presentes nas duas culturas, com variações.

Todas as manifestações estudadas por Assunção são estruturas musicais populares que, segundo o autor, eram interpretadas por músicos que eram analfabetos musicais, sendo pautadas ou *traduzidas* para o pentagrama muito tardiamente. Essa tradução, muitas vezes, adorna a música, dá um polimento que antes não existia, “estiliza” ou mesmo despoja a música de seu espírito ou até a deforma.

Podrá incluso embellecerla, nunca será la misma cosa. Toda su frescura, espontaneidad, libertad, etc., se perderán encarceladas entre las rejas del papel de música. (1968:28)

Assunção afirma que essas formas, depois de serem transformadas pelos músicos “cultos”,

redescendieron otra vez al pueblo, que las mezcló e integró con las antiguas y auténticas preservadas en su seno, fácil es prever las diferencias casi totales entre las formas originales, y las que han llegado hasta nosotros. (1969:28)

Segundo Assunção, o tango

ascendió casi de pronto, después de un largo período de gestación y maduración junto a su antecesora y compañera, la milonga, y lo hizo desde un sub-mundo popular de los puertos del Plata, donde fraguara empujado por las fuerzas espirituales de ese naciente proletariado semi-marginal, de la pseudo-industrialización platense: saladeros y frigoríficos. (1968:73)

Ancestral da milonga e do tango, o *candombe*, a grande dança folclórica urbana de Montevideo, herança dos negros escravos, é um caso bem definido de sincretismo cultural, para Assunção (1968:177). É provável que o *candombe* seja de origem *bantu*, com acompanhamento ritmico de “tamboriles”, também de herança africana. Constituiu-se como uma dança de êxtase, coletiva, figurativa, com argumento, que cumpre todos os princípios de um feito folclórico, entre os negros, mulatos e ainda brancos, da margem de Montevideo.

O sincretismo cultural que dá uma primeira face de assimilação com dominância do africano, no *candombe*, e que desde os tempos da colônia originou outros pontos de importância e que adquiriram renome e relevo universal, caso da *chacóna* e da *zarabanda*, também a *danza* e a *habanera* do final do século XIX, deu origem, no Rio da Prata, a duas formas de uma vitalidade e uma força extraordinárias, uma que ficaria e quase morreria no âmbito local, a milonga; a outra universalizada e sobrevivente, lutando contra os “bailes soltos” da nova geração coreográfica, como último representante da sua geração, de bailes abraçados: o tango.

Afirma Fernando Assunção que é possível haver, na gênese do tango, heranças culturais espanholas, mas as suas principais heranças estão

marcadas em seu próprio ambiente de origem. Tais heranças estão inspiradas “en el compás quebrallón de antiguos milongones, apoyados a su vez en el ritmo de los tamboriles afro-uruguayos”(1968:180). Para o pesquisador uruguaio, tais “milongones” já haviam cumprido o seu périplo, indo-se terra adentro, levados nas guitarras obscuras de tropeiros-cantores, e que voltavam, somente milongas,

con una brisa campesina, con un perfume de flores y de campos, con un recuerdo de “tristes” enredado en las cuerdas y suavizando y adormeciendo, en una lasitud de vida más libre y más tranquila, aquel febril vibrar de los primitivos, que ritmaban los guapos y valentones del bajo ciudadano. (1968:180).

O gaúcho, pouco a pouco deslocado, com o desaparecimento da vacaria primitiva e a reorganização das antigas estâncias, se faz tropeiro, caminhante como sempre, e muitas vezes termina como “matarife” e empregado doméstico das charqueadas que rodeiam as cidades. Ali encontra-se com o negro de intramuros em épicos fandangos, de boliches e pulperias marginais. E nesse encontro os velhos bailes, as antigas formas, vão adquirindo marcas características próprias. (1968: 180)

O gaúcho, definitivamente deslocado de seu habitat, quando as guerras deixam de ensangüentar os punhais, desconhecendo as lidas agrárias, pouco disposto a “humilhar-se” e a regar com seu suor a essa mesma terra que libertou e fecundou com seu sangue, encontra, primeiro na tropeada, depois no saladeiro, e mais tarde no frigorífico, tarefas que o enraízam muito mais a seu passado ganadeiro, livre, predatório e até sangrento. E nessa semi-integração de características culturais próprias, absorve o negro e o gringo; mas como em

todo autêntico processo de endoculturação, recebe também deles formas e estilos, vícios e virtudes. Uma linguagem, um modo de ver a vida, um modo de expressar-se em poesia e em música, condensam, claramente, esse compêndio cultural tão bem logrado.

Assunção ainda alerta para o fato de que esses sujeitos, à margem da sociedade, fermentaram nos “bailetines y lupanares” toda a escola de sua vida mísera e suas desilusões, sua existência na contramão e suas frustrações, e o explosivo resultado, rugido autêntico de seu ser real, foi esse dar-se em uma dança tão cortada e tão sinuosa, tão plena de mudanças de frente e de começar outra vez como a sua própria maneira de ser: o tango.

Fernando Assunção conclui que por isso o tango resultou tão rioplatense e tão autêntico, porque foi soma de expressões de todos os grupos sociais da comunidade rioplatense, ainda que tenha sido mais soma de frustrações e de traumas que de virtudes de espírito. Por fim, no tango se encontraram e se abraçaram cidade e campo, centro e margem, ainda que esse abraço tenha tido mais de resistência que de terna síntese. Porque o tango é abraço, mas é luta. Carga explosiva de ferocidade e afã de luzimento do varão castigado e altivo, que por isso já não retrocede mas avança, esquecido de branduras gentis, para não dar vantagens ao adversário, ao inimigo, que vê em cada congênere. (1968:181)

Em *Música latinoamericana y caribeña* as autoras Zoila García e Victoria Rodríguez (1995) indicam que a milonga tinha três formas: dança,

canção, acompanhamento para payada de contraponto. A que mais se fixou e desenvolveu no Rio Grande do Sul foi a milonga-canção. Explicam as cubanas que a milonga, de indubitável origem rioplatense,

está presente en el folklore uruguayo-argentino desde mediados del siglo pasado. Cumplió, en ese momento, tres funciones: acompañar a un incipiente baile de pareja enlazada (abrazada); servir como payada de contrapunto; y desempeñarse como canción propiamente dicha. Como vemos, la milonga en forma de baile-canción es la más antigua, y desde hace mucho ha desaparecido, función que ha traspasado al tango. Su segunda utilización, la de acompañar la payada, se mantiene hasta nuestros días: utilizando versos en forma de cuarteta, y las temáticas – similares al tango – propias del “compadrito” y de las luchas con arma blanca por la conquista de una mujer, el milonguero improvisa cantando: “empieza uno improvisando sobre un tema dado por el auditorio, o a su elección, según convenio, y le retruca el otro, tomando como punto de partida la esencia de la estrofa. De ahí le sigue una serie de compadradas que suelen durar horas y horas, y concluyen al fin los cantores, cuando se haya agotado su ingenio, por hablar de bueyes perdidos, si es que no termina la sesión a pochazos. Cítense ejemplos de payadores que se han dado muerte después de una derrota para ellos vergonzosa (Ayestarán, 1985:70). En su tercera acepción, la milonga, en tanto canción, compite brillantemente con el estilo y la cifra. Llega hasta el sur de Brasil. (1995:259)

Segundo elas a milonga é

precedida por un prelude instrumental en las bordonas de la guitarra, se eleva la voz, mientras ese bordoneo continúa sonando, asemejándose a un *ostinato* armónico-rítmico en cadencia sobre la tónica, pasando por la sensible. *La curva melódica, de ámbito reducido, puede quedar abierta en el final, para dar idea de movimiento continuo.*¹¹ (1995:259)

Basicamente, outras características marcantes da milonga são: a existência de duas partes contrastantes, ritmo binário, tendência descendente e poética introspectiva.

As duas partes que contrastam são a forma binária, que é vertical (composta da primeira parte, segunda parte e repetição da primeira) e a forma derivada do contraponto no momento em que contrapõe uma melodia ao baixo cantante, que é horizontal.

¹¹ Itálico meu.

Analisando as origens da palavra milonga, Wilkes e Cárpena (1946:66), citando Vicente Rossi, comentam que, no Brasil, são chamados de “milongas” aos enredos, barulhos, más desculpas e toda reunião alegre em demasia, tendo no Prata também a mesma acepção, salvo na Banda Oriental, onde não se estabeleceu o sentido de “barulho”, mas sim de reunião para canto e baile.

Vicente Rossi afirma que “milonga” é palavra criada pelos negros angolanos, significando palavras, palavrório, questão.

Wilkes e Cárpena acreditam¹², sem querer desmerecer a opinião de Rossi, que “milonga” é

voz contraída de “melos-longa”, melodía larga, porque en sus comienzos siendo objeto primordial el servirse de ella para “cantar de contrapunto”, la duración de esta justa en espacio de tiempo, se adviene con el calificativo dado a la cantilena que lo sostenía. Sea como fuere, el vocablo “milonga” se presenta con doble acepción: de “canto” la una, de “baile” la otra.

Lauro Ayestarán (1967), em seu estudo sobre o folclore musical uruguaio, divide a música folclórica em quatro grandes ciclos. É no primeiro – o ciclo de danças e canções rurais rioplatenses que forma uma unidade folclórica

¹² Esta definição é contestada por Roberto Selles (1978:2097), este autor chama a atenção para o fato de que a data fixada por Wilkes e Cárpena é anterior à chegada da melolonga humorística gitana nos países do Prata. Para Selles, o vocábulo é considerado de estirpe africana, significando, assim, ‘palavras’.

com as províncias argentinas de Buenos Aires e Entre Ríos – que está incluída a milonga.

São quatro as espécies líricas da canção folclórica no Uruguai: o Estilo (ou Triste), a Milonga, a Cifra e a Vidalita. Tais formas

se entonan a solo, acompañadas por la guitarra – con seis órdenes simples de cuerdas al igual que la española – que tañe el mismo cantor. Su melodía es de carácter silábico y en la letra de las tres primeras predomina la estrofa literaria de la decima o “espinela”, algunas de ellas organizadas bajo la forma del “trovo” que es la antigua y rica forma del siglo de oro español llamada “decima en glosa”. (1967:9).

Segundo Ayestarán (1967:10), a Milonga, sobre um baixo contínuo que oscila harmonicamente da “tônica” à “dominante”, se emprega para expressar a graça e a picardia populares.

Uma das formas mais típicas do folclore rural do Uruguai é a “Payada de Contrapunto”, uma espécie de desafio ou disputa cantada em verso sobre a base melódica da Milonga ou da Cifra, entre dois cantores.

La Payada, en pleno reverdecimiento en los tiempos actuales, puede ser “a lo humano” cuando trata de asuntos profanos o “a lo divino” cuando se refiere a hechos transcendentales o sobrenaturales. El Payador tiene evidente prefiguración en los Trovadores de la Edad Media europea, cuyo “joc parti” tiene gran similitud – como operación poético-musical – con la Payada de Contrapunto. (1967:10)

Para Ayestarán, o instrumento crioulo por excelência é a guitarra, exatamente igual à espanhola, ainda que seja afinada, por vezes, de outra maneira.

Ayestarán refere-se à Milonga como uma canção que emigra da

cidade para o campo, alargando sua morfologia para sobreviver até a atualidade com viço permanente.

Segundo Ayestarán (1967:68),

en 1880 el payador legendario se ha transformado en el milonguero (...) El esquema psicológico del payador, se repite textualmente en el milonguero. Cambia el ambiente, cambia la estrofa y cambia el contenido, pero la actitud del “trovero” – del que trova, halla o inventa – es la misma. Aquél, al pie de las murallas de un Montevideo sitiado a la luz de los fogones de los días heroicos; éste en los ambientes espesos de las “academias” o bailes de candil. El trovador en una lujosa teoría de la rima, despliega soberano su pensamiento en la compleja estrofa de la décima; el milonguero concentra su pensamiento en la humilde y cómoda cuarteta. Los versos del primero ruedan sobre las luchas de la patria naciente por la conquista de una independencia: es la voz colectiva de la nacionalidad; los versos del milonguero, muy a menudo sobre las luchas a arma blanca por la conquista de una mujer, son la voz individual del “compadrito”.

Apesar das características distintas – o lugar, o metro e o conteúdo – a atitude e o resultado, o de improvisar cantando, são os mesmos. É interessante a observação de Ayestarán, que percorre a história citando exemplos de outras “lutas” semelhantes:

Y en esa lucha verbal cantada, acompañándose con la guitarra se proyecta una sombra augusta que se extiende hasta el fondo de la historia. Es el “amebeo” de la antigüedad, distribuido entre dos cantores que luchan en verso, acompañándose con la lira apolínea. Es el “joc parti” – juego partido – de los juglares de 1250 con el acompañamiento de los laúdes medievales. Hasta la “tensión” trovadoresca es el antecedente más exacto del “compuesto” payadoresco del siglo XIX. (1967:69)

Lauro Ayestarán indica que o “Almanaque Sud-Americano para el año 1889”, publicado em Buenos Aires, possui um artigo de Ricardo Sánchez (poeta e jornalista uruguaio) intitulado “El Milonguero – Tipos que se van”. Para Ayestarán (1967:69), Sánchez faz uma “vívida descripción de este personaje”. No citado artigo, Sánchez descreve com precisão a payada “por Milonga”:

Empieza uno improvisando sobre um tema dado por el auditorio, o a su elección, según convenio, y le retruca el otro, tomando como punto de partida la esencia de la estrofa.

De ahí sigue una serie de compadradas que suelen durar horas y horas, concluyendo al fin los cantores, cuando se halla agotado su ingenio, por hablar de bueyes perdidos... si es que no termina la sesión a ponchazos... Citanse ejemplos de payadores que se han dado la muerte después de una derrota para ellos vergonzosa. Respecto de milongueros no he oído decir que ninguno llevase su honrosa sensibilidad a tan violentos extremos. Cuando más, rompieron sus guitarras, por considerarse indignos de volverlas a pulsar, haciendo formal promesa de no tomar nunca los instrumentos, ni siquiera para templarlos. Yo escucho siempre con agrado al milonguero de ley, como escuché al payador en los albores de mi niñez. En ellos está encarnada cierta poesía natural y la inspiración ilumina por instantes la noche de su cerebro, a la manera de un espléndido cometa las noches del mundo físico. Pero tengo el capricho de creer que las milongas deben ser oídas donde precisamente no se cantan: en el campo. Allí tendrían un sabor más local, más criollo, en toda la acepción genérica de la palabra.

Ayestarán acrescenta que a milonga, já antes de 1900, foi uma forma melódica obrigatória da payada de contraponto, que antigamente era tocada “por cifra”. Já nos anos sessenta (época em que Ayestarán escreve) esta forma também havia desaparecido.

Pesquisando os rumos tomados pela milonga pelos países do Prata, Ayestarán afirma que a forma musical

evade por el Norte la frontera uruguaya y adentrándose en el Sur del Brasil, oiremos decir en 1912 a João Cezimbra Jacques en su hermoso libro costumbrista “Assumptos do Rio Grande do Sul” estas definitivas palabras: “Milonga. Especie de música creoula platina cantada ao som da guitarra (violão) e que está também como a meia-canha, e o pericon, adaptada entre a gauchada riograndense da fronteira”.

A décima cantada “por milonga” possui uma seção intermediária na qual, à maneira de um antigo recitativo, a voz, sem configurar uma curva melódica aberta, “diz”, mais que canta, os versos centrais.

Ayestarán afirma que, nas milongas primitivas (as que eram compostas somente por duas frases), a curva melódica aberta no final lhes dá um caráter de movimento contínuo. (1967:73)

Segundo Roberto Selles, em *La historia del tango* (1978:2079), a milonga tem sua ascendência no distante sul da Espanha. Afirma o autor, buscando informações em Carlos Vega, que a milonga recolhe, herda e vitaliza uma antiga corrente musical espanhola e portuguesa intacta, introduzida muito cedo na iberoamérica, onde alimentou numerosas espécies líricas e coreográficas.

Selles faz um levantamento da “data de nascimento” da milonga e encontra várias possíveis datas. Diversos autores tentaram fixar tal momento, mas diante de tantas datas, depreende que já antes de 1870 se dançava a milonga e que, como canção, a milonga nasce ao redor de 1860. A partir daí, a milonga até perde seu nome no que diz respeito à modalidade de dança, mas como canção é conservada.

É bastante interessante a pesquisa etimológica feita por Selles a respeito do vocábulo “milonga”. Segundo a versão mais geral, “milonga” seria uma palavra de origem africana. Esta é a versão de Carlos Vega, Vicente Rossi e José Gobello.

Vega (1936) localiza a palavra na África, enquanto Rossi a encontra já na América, entre os negros do Brasil: “milonga” é termo bundo e significa

“palavras”, “palavrório”, “questão”. Rossi encontra em Montevideo outro termo similar:

Entre los muchachos montevideanos quedó el uso del vocablo ‘mulenga’, de los cantos del candombe clásico (...) en el Brasil, pues, se les llama ‘milongas’ a los enredos, barullos, malas disculpas, y a toda reunión alegre en demasía. (Selles, 1978:2086)

Josué Gobello, por sua vez, é assim que se refere ao vocábulo “milonga” em sua obra “Palabras perdidas”:

Milonga – dicen los especialistas – es voz de la lengua quimbunda, plural de mulonga, que significa ‘palabra’. El quimbundo era hablado por los negros banguelas, malembos y mozambiques, de los cuales había muchos entre la población esclava del Brasil y del Uruguay. Milonga ‘palabras’ conservó su significado original en el primero de esos países. En cambio, en el Uruguay pasó a significar ‘payada pueblera’. (...) Ya sea por adopción directa del afronegrismo *milonga* o por cruce de éste con el *mulenga* recordado por Rossi, lo cierto es que en Montevideo se llamó *milonga* a la ‘payada pueblera’.

Conforme Selles (1978:2088), a milonga é formada, invariavelmente, por uma melodia de movimento descendente. Os motivos que resultaram nesta forma popular de canto são explicados por Wilkes:

Los payadores no eran cantores profesionales de voz técnicamente ejercitada y cultivada en todo su registro. Fueron, pues, inhábiles en el gobierno de todos los recursos vocales y susceptibles, en consecuencia, de fatigarse prontamente.

De ahí que las melodías para sus canciones respondan a sus exigencias vocales.

Se inician, preferentemente, en las notas altas del registro medio y en sus graves concluyen.

Assumindo que a origem etimológica de milonga é africana, isto é, “palavras”, Selles afirma que, no início, a milonga não foi outra coisa que um canto. Tal canto podia ser indistintamente a repetição de versos memorizados, ou suas estrofes eram de inspiração repentina, sendo também utilizada para a

payada. Os payadores não eram mais que uma continuação dos trovadores medievais e de seus sucessores, os “fandangueiros” andaluzes.

A temática da milonga, segundo demonstra Selles (1978:2093, ss.), era bastante variada: amorosas, “compadritas”, obscenas. Com o tempo, a milonga passa a ter preocupações metafísicas (o exemplo dado é a milonga *De profundis*, de Enrique Vicente Arnold) e essa forma encontra terreno no campo, aparecendo raras vezes no subúrbio.

É característico desta espécie musical utilizar uma mesma melodia para entoar letras diferentes. A isto se denomina “cantar por milonga”.

Selles afirma que

los verdaderos intérpretes de la milonga fueron los payadores. Pero la milonga de los payadores era, salvo contadas excepciones, la milonga campera o sureña. La ciudadana parecía estar condenada a la extinción durante los tres primeros decenios del siglo. (1978:2102)

Já para Benarós (1978:2121), *milonga*

es una música que tiene, a veces, aire confesional y conversado; es la letra que acompaña a esa música; es un comentario vano, una chácara insustancial; es un chisme sin fundamento; es un baile ultrapopular; y el escenario donde el baile transcurre.

Analisando a obra do músico Sebastián Piana, Benarós conclui seu artigo com a seguinte afirmação:

Las *milongas* de Sebastián Piana son un dechado de unidad tonal. Y, por serlo, son un ejemplo viviente del arte de la modulación en el género que, desde la cátedra de ante, debe entrar en “de vulgari eloquentiae”, o sea, debe participar del idioma, del habla *del vulgo*, entendido con el rango específico de *plebs*, o sea, de pueblo, y con verdadera función de ser

comunitario, en el sentir y en el entender de todo el grupo social que se identifique en un preciso sentido de la vida. (1978:2171)

6.1 A milonga por Vitor Ramil

Para Vitor Ramil, em “A estética do frio”, ao fazer um inventário de sua produção artística levando em consideração o fenômeno de “desgarramento” dos gaúchos em relação ao resto do Brasil, a milonga é a forma musical ideal para expressar todo o rigor do espaço frio do pampa. Para ele, “havia uma correspondência direta entre a forma ideal da milonga e as idéias que norteavam a minha busca daquela concepção “fria”.” (1993:271). Ainda afirma que “nada pode não ser concebido ou concebido com displicência numa milonga sem que ela perca a sua força, sem que não haja eficácia no seu resultado final. Uma milonga deve ser sua própria concepção.” (idem, *ibidem*). Vitor comenta que idealiza a milonga da mesma maneira que idealizou Satolep¹³. Todas as reflexões de Vitor a respeito da milonga como forma de concepção refletem em *Pequod* de maneira significativa. A idealização da milonga, definida em “Milonga de sete cidades”, contém não só as características que deve ter uma milonga mas também toda a concepção de Ramil a respeito de sua criação artística. Também em *Pequod* estão as marcas das “sete cidades”, a tentativa de construir uma narrativa em que nada seja excessivo ou “concebido com displicência”, para não perder a força, para haver “eficácia no resultado final”.

¹³ Correspondência via internet, outubro de dois mil.

Milonga idealizada, na milonga ramiliana não se ouve o bumbo legüero, mas as tablas; não se ouve a gaita-ponto, mas a *sitar*. A produção de milongas por Vitor Ramil foi se dando de forma crescente, assim como a experimentação de instrumentos, novos sons, como o da cítara e o harmônio. Percorrendo sua obra discográfica¹⁴, é possível ver (e ouvir) que a milonga foi tomando uma importância cada vez maior, desde *A paixão de V segundo ele próprio*, com a *Milonga de Manuel Flores*, poema de Jorge Luis Borges musicado por Vitor; em *Tango* não há milonga, mas uma aproximação com ela, através do título (como já foi visto, milonga e tango se aparentam), em *À Beça* há uma utilização muito marcada da *sitar*, com acordes que ecoam em certas milongas, posteriormente; para culminar com *Ramilonga*, que é feito somente de milongas e resultado de muito tempo de estudos e reflexões sobre a forma que, desde 1993¹⁵, pelo menos, já tinha sido identificada como ideal para exprimir as palavras deste território “frio” que é o pampa. Uma forma de dizer, as palavras para dizer. Milonga significa ‘palavras’¹⁶. Além de *Ramilonga*, *Tambong* (2000) traz uma milonga para um poema de Paulo Leminski (“O velho Leon e Natália em Coyocán”).

Vitor Ramil trabalha com a milonga canção. Muitas das suas milongas são feitas para musicar poemas de autores argentinos, como Borges, e brasileiros, como João da Cunha Vargas e Juca Ruivo. Outras, como “Causo Farrapo”, “Indo ao Pampa”, “Milonga de Sete Cidades”, têm letra e música de

¹⁴ A que está disponível em CD, excluído, portanto, o primeiro disco, *Estrela, estrela*.

¹⁵ Ano de publicação de *Nós, os gaúchos*, do qual faz parte o artigo “A estética do frio”, de Vitor Ramil.

¹⁶ Conforme Selles, 1978:2086.

sua autoria.

É dentro da concepção da “estética do frio” que é construído todo o trabalho do artista; desde os discos mais antigos (anteriores à publicação do artigo em que expõe suas reflexões) até o livro, *Pequod*, escrito em 1995.

Segundo Flora Sússekind, existe uma “propositada poetização do relato”, que nitidamente singulariza *Pequod*. A crítica aponta para o próprio aspecto gráfico do livro,

dos brancos que separam parágrafos de dimensões regulares, como estrofes compactas, dos quadrantes e epígrafes que introduzem cada uma das partes maiores, sublinhando o caráter repetitivo do relato, pautando visualmente o seu ritmo. (1997)

Sússekind também chama a atenção para a rima existente na novela, uma rima entre as personagens: Fiss e Ahab, Ahab-menino e o menino que o observa; também entre o desmonte dos poemas de Ahab e o recorte das reproduções de Paolo Uccello; e ainda

aproximações igualmente entre “capítulos”, fragmentos que se repetem, ecoam uns nos outros, como todos os que tratam do hábito de Ahab de dar corda ao relógio de parede, em especial os dois últimos, quase idênticos, mas passando do sonho com o retorno paterno à certeza de sua ausência. E à retomada do movimento de dar corda ao relógio pelo narrador.

A autora destaca, ainda, em *Pequod*, traços que ela chama de “musicais”, tais como os parágrafos ordenados como se fossem estrofes, os parágrafos e capítulos que “rimam”, o cuidado com a linguagem. É também possível notar, dentro da narrativa, personagens que “rimam” e “ecoam” uns nos outros, constituindo-se em “duplos”.

Uma das primeiras denominações de Duplo, segundo Nicole Fernandez Bravo (1997:261), é o *alter ego*. Também chamado de sócia ou *menecmas*, nas comédias de Plauto, quando duas pessoas se assemelhavam a ponto de serem confundidas. Almas gêmeas, irmãos siameses, almas irmãs, são outras formas de denominar o Duplo, que ganhou com o Romantismo alemão a consagração com o termo *Doppelgänger*, cunhado por Jean-Paul Richter em 1796 e que se traduz por “duplo”, “segundo eu”. A tradução literal significa “aquele que caminha ao lado”, “companheiro de estrada”, assim designando as pessoas que vêm a si mesmas. A partir de tais definições, a primeira conclusão a que se chega é de que é uma experiência profundamente subjetiva.

O Duplo é um dos grandes mitos do Ocidente e isto é facilmente comprovável através do grande número de obras que exploram este tema. Desde Caim e Abel, na Bíblia, passando a *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, *William Wilson*, de Edgar Allan Poe, *The extrange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, de R.L. Stevenson, *Sostiene Pereira*, de Antonio Tabucchi, *A distante*, de Júlio Cortázar, *Aura*, de Carlos Fuentes... Além da literatura, o mito do Duplo também é explorado pelas artes plásticas, pela música e pelo cinema.

É conveniente lembrar que o Duplo é uma “figura ancestral que na literatura terá sua apoteose no século XIX, na esteira do movimento romântico, embora o mito ainda seja bastante produtivo no século XX” (Bravo, 1997:261). Com tal apoteose alcançada no século XIX, o Duplo acaba recebendo o estudo de Otto Rank (1914), que se dedica a fazer uma análise do tema nas obras

mais importantes do décimo-nono século. O grande mérito da obra de Otto Rank é a demonstração “dos laços que unem as concepções mais arcaicas da alma e do Eu aos mitos e às figuras da literatura moderna”. O estudo de Otto Rank privilegia o ângulo psicológico do tema, analisando também a relação dos duplos literários com a personalidade dos autores das obras.

Uma outra visão do tema é aquela que enfoca o Duplo numa perspectiva ligada ao problema da morte e do desejo de sobrevivência, o amor a si mesmo e a angústia da morte. Tal perspectiva é adotada por Edgar Morin (em *L’homme et la mort*) e por Michel Guiomar (em *Principes d’une esthétique de la mort*). Neste ponto de vista, o Duplo seria uma personificação da alma imortal, idéia através da qual o *Eu* se protege da desmaterialização total e, ao mesmo tempo, seria o “mensageiro assustador da morte”. Desdobra-se também a significação do Duplo: ele pode ser protetor ou perseguidor.

Importam estas colocações ao se atentar para o fato de que, em *Pequod*, a presença de “duplos” é significativa. Dentre as personagens que “rimam”, estão Ahab e Dr. Fiss, que guardam desde semelhanças físicas até outras, intelectuais, todas elas notadas pelo menino:

Uma Rural Willis vinha devagar pela avenida. Chegando na esquina, dobrou e parou. Buzinou duas vezes. Desceu um homem magro e alto. Ahab apareceu na porta da casa. O homem avançou no caminho de tábuas sobre tijolos e circundou o açude. Ahab veio ao seu encontro. Apertaram as mãos, equilibrando-se sobre as tábuas. O homem mostrava a Rural, gesticulava languidamente, passava as mãos nos cabelos ralos. Ahab mantinha as mãos nos bolsos, quase não falava. Estranhamente, se pareciam. Como se Ahab observasse imóvel, diante do espelho, sua própria imagem em movimento. Ficaram assim por uns minutos, até que o homem tirou do bolso da camisa um pequeno envelope e entregou-o a Ahab, que guardou-o no bolso da calça. Depois se despediram, e o homem se foi. Ahab voltou para a casa e eu o segui à distância. (1995:15)

“Ele não quer que eu suba. Ele quer me afastar de lá.” (1995:56), pensa o narrador sobre o Doutor Fiss, que não denunciou o que o menino fez de errado em sua casa, apenas pediu que os estudos de piano fossem interrompidos. “O Ahab não quer que eu suba. Quer me afastar de lá.” (1995:57), pensa o narrador quando Ahab adia a discussão sobre o estudo de piano na casa do Doutor Fiss com um convite para uma viagem a Montevideo, somente pai e filho.

Mesmo o caminhar do Doutor Fiss é como o de Ahab: “Depois de chavear o portão ele seguiu pela avenida em direção ao centro, andando como Ahab; largas passadas, mãos nos bolsos, olhos no chão.” (1995: 78). Enquanto Ahab dança o “tango da pureza”, Fiss mostra ao menino, na noite do incêndio de sua casa, o “tango da impureza” (1995:99), assim como a “Estética da Superfície” (1995:98), coisas que demonstram a grande diferença entre Ahab e Fiss, e que acabam por aproximá-los ainda mais.

O Doutor Fiss afirma para o menino: “Ahab e eu acreditamos em coisas tão distintas que não poderia haver conflito entre nós. Por isso nosso acordo deu certo.” (1995:97). Também a morte dos dois é bastante distinta, marcada por diferentes elementos da natureza: Fiss morre em um incêndio, Ahab morre durante uma tempestade. Distinta, porém a mesma morte. Segundo Chevalier e Gheerbrandt (1996:441), “o Fogo, nos ritos iniciáticos de morte e renascimento, associa-se ao seu princípio antagônico, a Água”. Tanto o fogo quanto a água têm um caráter simbólico de purificação e regeneração.

As personalidades do Dr. Fiss e de Ahab se completam.

“Estranhamente, se pareciam. Como se Ahab observasse imóvel, diante do espelho, sua própria imagem em movimento.” (1995:15). Neste trecho causa estranhamento o fato de que, sendo um espelho, o Dr. Fiss se mova e Ahab esteja parado. Na verdade, não se sabe bem quem é o que reflete, mas a impressão que fica é a de que o Dr. Fiss é o que age e Ahab é o que observa. Na cena do incêndio da casa do Dr. Fiss, é revelado que quem verdadeiramente organiza a teia pretendida por Ahab é Fiss. Como duplo um do outro, possuem características complementares.

Por sua vez, Manuel e Ahab, pai e filho, mantêm também uma aproximação pelas obsessões que tiveram. Como uma herança, Manuel deixa para o filho um pouco da sua loucura, transformada em loucura outra em Ahab, mas uma semente forte, que lança raízes pelas gerações, alcançando o neto, que é quem narra a história e revela, aos poucos, como as obsessões do avô e do pai chegaram a ele.

Manuel é artesão, construtor de móveis. Produz móveis convencionais mas não os comercializa convencionalmente. Depois de sua morte é que aparece o que verdadeiramente o obcecava: o estranho e incrível móvel das quarenta-e-nove gavetinhas (mais uma) e o inacabado projeto do espelho de sete pedaços mais quarenta-e-nove pedaços que o amigo Andrés entrega para Ahab depois da morte de Manuel.

Entre Ahab e o menino-narrador fica mais clara a relação de rima, de duplo, “o que caminha ao lado”. Observador do pai, desejoso de penetrar na vida escondida que Ahab levava, desejoso de entender o homem que dizia não

querer distância entre eles mas que ao mesmo tempo era recluso e senhor de uma “solidão sem portas”, o menino está sempre rondando, atento aos movimentos de Ahab, às suas mudanças bruscas de comportamento, e é o único da família capaz de compreender o projeto de Ahab e também a sua morte. O fato de assumir o lugar de Ahab na poltrona, depois que ele morre, revela que a rede de obsessões foi transferida também para ele, apesar das interferências maternas.

A avó do narrador e a sua mãe são figuras que se assemelham pela relação que estabelecem com seus filhos. Ambas protegem seus filhos, parecendo querer adiar a entrada deles no mundo das obsessões paternas. A mãe de Ahab, por exemplo, com a sua tentativa de manter os cachos cultivados do menino. Conforme Chevalier e Gheerbrant (1996:153),

acredita-se que os cabelos, assim como as unhas e os membros de um ser humano, possuam o dom de conservar relações íntimas com esse ser, mesmo depois de separados do corpo. Simbolizam suas propriedades ao concentrar espiritualmente suas virtudes: permanecem unidos ao ser, através de um vínculo de simpatia. Daí o culto das relíquias de santos – e, principalmente, da mecha de cabelos – culto que compreende não apenas um ato de veneração, mas também um desejo de participação das virtudes particulares desses santos. Daí, igualmente, o hábito existente em muitas famílias de conservar cachos de cabelos e os primeiros dentes de leite. *Na realidade, essas práticas significam mais do que o simples desejo de perpetuar uma recordação: elas revelam quase uma vontade de fazer sobreviver o estado da pessoa a quem esses cabelos pertenciam.*¹⁷

(...) O primeiro corte dos cabelos do príncipe herdeiro coincidia, entre os incas, com o momento em que era desmamado, ao completar a idade de dois anos. Era então que ele recebia seu nome (...) *Essa associação manifesta claramente o elo estabelecido entre o cabelo e a força vital: o futuro rei recebe um nome e, portanto, torna-se uma pessoa, ao mesmo tempo em que perde seus primeiros cabelos, ligados à sua vida pré-natal; vale dizer, uma vez mais, que durante essa operação sua força vital própria se dissocia da força vital que, até aquele instante, ele recebera de sua mãe*¹⁸. E o fato de que isso ocorra no momento do desmame confirma essa interpretação.

¹⁷ Itálico meu.

¹⁸ Itálico meu.

É interessante notar que a mãe de Ahab carrega para o resto da vida o retrato do menino de cachos embrulhado em um pano, sua única bagagem.

Já a mãe do menino-narrador é constante vigia do filho, como no momento em que a brincadeira com Ahab se transforma em possibilidade de surra. “A mãe entrou no momento em que ele erguia a mão espalmada sobre mim. (...) Ela ficou entre nós e berrou-lhe em minha defesa: ‘Tu não sabes os limites das coisas?’” (1995:13). Neste momento, logo no começo da narrativa, quando ainda não se sabe quem são as personagens, a impressão que fica é a de que são dois irmãos brincando, e não pai e filho. Outro momento em que a mãe do narrador demonstra cuidado é quando Ahab convida o filho para a viagem a Montevideo:

“Mas como vais cuidar dele? Só os dois?”, ela. “Achas que não tenho condições?”, ele, me olhando rapidamente de viés. “Ele é uma criança!”, ela. “Eu sou um adulto.”, ele. Os dois me olharam. “Queres ir ao Uruguai com teu pai?”, ela. Ele tirou os olhos de mim. Não pude não balançar a cabeça afirmativamente. (1995:57)

Essa mãe que voa nos sonhos é âncora para o filho: “Agarrei firme em seu braço. Ela bem que podia me levar voando.” (1995:46).

Entre as duas mães, mais uma vez, uma rima: as duas tentam “salvar” os filhos da germinação da loucura, as duas são vencidas e acabam protegendo os maridos, as duas se acompanham: “ ‘(...) Assim são as coisas.’, dizia a vó, de braços com a mãe.” (1995:45); “Com chuva forte, o telhado botava minha mãe e minha avó a percorrer todas as peças munidas de panelas, baldes, bacias, atrás de goteiras como as daquela tarde (...)”

(1995:52); “A mãe e a vó também o sentiam. Mas não lhe falavam nada. A agitação delas era menos com a aparição das goteiras que com o desaparecimento dele.” (1995:53)

Além disso, é também possível apontar, na estrutura da narrativa ramiliana, outros traços que direcionam para uma comparação com a milonga. Assim, pai e filho podem ser comparados ao baixo e ao canto da milonga, respectivamente. Eles se contrapõem, um levanta-se mais do que o outro, mas há um diálogo entre eles, harmônico. O menino diz, a respeito de Ahab: “Seu timbre sempre me ficava no silêncio que invariavelmente seguia suas frases curtas” (1995:27), exatamente como o bordão do violão ou do baixo, que fica soando ainda um tempo depois de ser tocado.

Para Assunção, a milonga é uma forma surgida na cidade que depois se transferiu para o campo. Em sua origem, era feita por gaúchos marginalizados, homens que, vindos de um passado de lutas e guerras, não conseguiam se adaptar a novas atividades de agricultura e pecuária. Seres inadaptados, “desencaixados” da sociedade que os rodeava, encontravam-se e disputavam para vencer na “payada de contraponto”, cantavam a milonga.

Pequod é o relato de um menino obcecado pelo tempo, o seu jeito de não se adaptar ao mundo dos outros, a forma como recebeu a “herança” de seu pai e do pai de seu pai. Todos eles, inadaptados. Através da compreensão que tem das palavras e dos silêncios de Ahab, de suas poucas conversas com o pai, através das palavras com que conta o passado de Ahab e o seu próprio, o menino reordena e cria o seu tempo.

A maneira como termina a narrativa remete à curva melódica aberta da milonga, que, segundo Ayestarán, dá idéia de continuidade, de retomada, de recomeço.

Na *Milonga de Sete Cidades* Ramil afirma que “Milonga é feita solta no tempo / Jamais milonga solta no espaço”. É possível constatar, em *Pequod*, que a construção da narrativa é totalmente a-cronológica, mas tem seus espaços bem delimitados: em Satolep, na casa do corredor de tijoletas, a casa do Dr. Fiss, Montevideo, a praia.

O tempo na narrativa é estilhaçado, cacos e retalhos de memória é que vão surgindo e sendo contados, mas o espaço está quase sempre marcado, seja por uma pequena referência (ao nome de uma rua, um prédio), seja por descrições que vão desenhando um mapa de Satolep (também um pouco retalhado, talvez um pouco ao revés, mas um mapa).

Conforme Ayestarán, a décima cantada “por milonga” possui uma seção intermediária na qual, à maneira de um antigo recitativo, a voz, sem configurar uma curva melódica aberta, “diz”, mais que canta, os versos centrais. A cena na casa dos avós, que é entrecortada ora em português, ora em espanhol, trechos que se encaixam ou não, dando sentido novo conforme a maneira que são lidos, remete à maneira de cantar descrita acima. Na milonga “No manantial”, de *Ramilonga*, Vitor faz algo semelhante, só que invertendo a posição do recitativo e do canto: a música começa com a voz grave de Vitor

dizendo a frase “ ‘stá vendo aquele umbu lá embaixo, à direita do coxilhão?”, a ela segue-se a música, até que é cantado, com voz aguda apenas um verso, que se repete: “No manantial/ eu vi nascer / uma rosa baguala”, no final da milonga, novamente com a fala grave, “Vancê está vendo bem agora?”. Também em “Último pedido”, poema de João da Cunha Vargas musicado por Vitor para *Ramilonga*, há uma interposição da música, cantada por Vitor, com a voz do próprio João da Cunha Vargas recitando os seus poemas.

Na cena em que Ahab fala sobre Paolo Uccello ao menino, existe uma espécie de refrão: “Paolo Uccello ficou suspenso” (1995:24) “Paolo Uccello ficou suspenso” (1995:25). Outro refrão, este mais repetido, “Parou de circular e me olhou” (1995:89), “Voltou a andar em círculos” (1995:90), na cena em que o menino é pego pelo Dr. Fiss em seu quarto de espelhos.

A descrição do retrato de Ahab menino utiliza a repetição da palavra “imóvel” de uma maneira constante:

Imóvel, ao seu lado, o braço apoiado de uma criança, sua mão fechada, seus dedos roliços ostentando duas alianças douradas. Combinados em cruz imóvel sobre as flores vermelhas, seus pezinhos em sapatos de presilhas e meias brancas molemente espichadas até metade da canela. Seu corpo fazia ponte imóvel entre o tapete espesso e o assento sujo. Seu outro braço pendia imóvel, a mão fechada com outra aliança dourada refulgindo. No topo de toda a sua imobilidade, a cabeça se destacava na gola amarela do blusão: imóveis lábios vermelhos desenhados; mimosas rosadas bochechas imóveis; redondinhas narinas imóveis; delicados riscos de sobrancelhas imóveis; cabelos cuidadosamente arranjados em franja imóvel até metade da testa e em duas amplas e leves ondas imóveis sobre as orelhas; e um olhar através do qual imobilidade e tormento fundidos atravessavam o instante, a lente, o fotógrafo, os anos, o papel e o vidro na moldura. (1995:55-6)

Em entrevista para o jornal *O Estado do Maranhão*, ao comentar sobre suas influências, Vitor afirma: “Me formei com a música brasileira mas

assimilei o rock e o pop. (...) A isso deve ser levado em conta o fascínio pela literatura, sobretudo pela história de vida de homens marginalizados.” Os homens marginalizados das canções de Ramil: “Loucos de Cara”, “Joquim” (uma “viagem cinematográfica”, segundo o autor). Em *Pequod*, aumenta a galeria desses personagens: os inadaptados são o velho Manuel, Ahab e o Dr. Fiss. Manuel, um marceneiro galego que migra para o Uruguai e de lá para Satolep,

se desfazia de toda a sua lenta e solitária produção, vendendo barato ou simplesmente dando as peças de presente. Era comum até mesmo vê-lo dar o espelho em que se olhavam ou a mesa em que faziam as refeições. A casa não passava dessa ampla e desfalcada peça tripartida, ligada por uma porta estreita à oficina de móveis. Plásticos nas janelas em lugar de vidros; porta da rua sem chave, apenas uma maçaneta rudimentar que não a trancava. Jamais saíam juntos para que a casa não ficasse sozinha. Meu avô se recusava a botar uma fechadura, e que não se falasse mais nisso. (1995:17)

A inadaptação e o estranhamento já existentes em Manuel se transferem para Ahab com mais força. Ahab é um homem que passa da quietude e da ausência a ataques de fúria e radical ensimesmamento com uma velocidade impressionante. Exemplo disso a cena de sua saída d'O Sobrado por ter-se indignado que a orquestra da casa de tangos tocasse “Cidade Maravilhosa” para saudar um grupo de turistas, também o episódio em que a família passeia de carro e, ao pedido do filho (reforçado pela mãe) para que fechasse a janela, Ahab interrompe bruscamente o passeio.

Segundo Júlio Gomes (2000:288), Manuel e Ahab,

Avessos ao anestesiamiento imposto pela vida cotidiana, esses personagens reiteram a obsessão de Vitor Ramil pelos seres em descompasso com o mundo; obsessão essa que, até o surgimento de *Pequod*, encontrava no inadaptado Joquim, da canção de mesmo nome de seu disco *Tango* (1987), sua materialização mais emblemática. “Loucos de cara”, como os personagens de uma outra canção, Manuel, Ahab e o narrador parecem afirmar, cada um a seu modo, a necessidade da diferença, o respeito pelo que se é, mesmo que essa afirmação obstinada resulte em dor e solidão.

O Dr. Fiss é um homem esquisito, que suscita a antipatia da mãe do narrador:

“É a múmia”, emendou a mãe. Ahab foi atendê-lo. “É a mesma criatura de sempre”, ela continuou. “A mulher não agüentou e se foi com os filhos. Ficou morando sozinho, com uma velha empregada, naquele casarão. E isso já faz anos, muitos anos. Passem por ali, espiem pelo muro e vocês vão ver, ainda ontem eu vi, o carro dele, isso, vocês conhecem, aquela Rural caindo aos pedaços, que ele raramente usa, cheia de folhas secas sobre a capota. Pois é, raramente usa porque a única coisa que parece querer da vida é caminhar, caminhar horas, sempre sozinho. Sabem pra quê? Para olhar vitrines. Isso mesmo: vitrines! É coisa de gente normal?” (1995:28)

Mais adiante, na cena que termina em incêndio do seu casarão, as idéias do Dr. Fiss são um pouco mais expostas: diz ele que é um homem que vive “dentro de si”, que a realidade só pode ser refletida por um espelho que distorce as imagens. Ao contrário de Ahab, que montou um projeto e era considerado gênio pelo amigo, o Dr. Fiss prega uma “estética da superfície”, que é ilustrada pelas roupas encomendadas à avó do narrador.

Personagens marginalizados, o Dr. Fiss, Manuel e Ahab pertencem a uma linhagem que tem continuidade, pois o menino assume o lugar do pai. Nas curtas narrativas de *Satolep*¹⁹, outros homens surgem, todos eles parentes, próximos pela inadaptação, pelo enviezamento do ponto de vista, pela

¹⁹ Ainda inéditas.

obtusidade em que se põem a viver. A narrativa ramiliana “rima” com sua música e com suas reflexões.

O capítulo quinto, em Pequod, é o mais longo, o mais cheio de revelações, onde acontecem amarrações com outras cenas, respostas a indagações do narrador (talvez a mais importante delas: o que tinham a ver os envelopes já vistos com a avó, Ahab e Dr. Fiss, resposta que traz consigo muitas outras respostas). O nível de tensão chega ao máximo neste capítulo. Como Edgar Allan Poe já havia indicado em *A filosofia da composição*, tudo, na construção da obra literária, deve ter uma razão de ser tendo em vista o epílogo. Todas as intrigas devem tender para o desenvolvimento da intenção final. Os dois capítulos que vêm logo após, concisos, quase iguais, soam como os acordes finais de algumas milongas, um fecho com pouco floreio, mas que encerram harmoniosamente a peça musical.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho propôs um estudo de *Pequod*, sua relação com a “estética do frio” e a obra discográfica de seu autor. Para tanto, parti de duas questões: O processo de construção de *Pequod* se insere nas propostas feitas pelo seu autor no ensaio em que ele reflete sobre sua prática? Sendo a milonga considerada a forma de expressão ideal dos pampas, é possível encontrar em *Pequod* traços dessa forma musical?

A resposta à primeira questão é “sim”. Tendo em vista a presença da maioria dos pontos sobre os quais Vitor reflete n^o “A estética do frio”, a relação entre a narrativa e o ensaio se evidencia na forma com que o autor compõe a obra literária, buscando privilegiar o que ele chamou de “sete cidades”.

As sete cidades estão presentes na forma de construção da narrativa ramiliana: o rigor formal, a profundidade do tema, a clareza e a leveza da linguagem, a concisão da estrutura, do modo de narrar (frases curtas, cenas que contam somente o essencial, deixando revelações a serem feitas), a melancolia evocada pelo tema.

Além de encontrar as sete características na forma, o conteúdo da narrativa tem também suas marcas: impossível não notar o rigor de Ahab (e a

forma como ele dança tão perfeitamente o tango comprova isso); a profundidade do relato do menino, que rememora para construir seu novo tempo; a clareza e leveza da mãe, capaz de vôos; a concisão da avó do narrador, que tem como única bagagem para o resto da vida o retrato do filho menino, com os longos cabelos cacheados; a melancolia do velho Manuel, do tango e da cidade que se dissolve na neblina; a pureza evocada pela maneira de morrer de Ahab e do Dr. Fiss, um no meio de um temporal, o outro num incêndio, pureza também evocada pelo significado das grandes chuvas que alagam Satolep.

Pequod retrata o universo “frio” de que fala Vitor. Apesar de ser uma cidade ficcional, Satolep é, ainda assim, uma cidade do extremo sul do Brasil e que mantém fortes relações com a cultura platina; relação que instaura o que Vitor chama de “dupla cidadania”. Essa característica está presente de forma bem aparente em Ahab (que nasceu em Montevideo e depois se muda para Satolep); nas leituras em espanhol; nas falas do velho Manuel.

O modo de narrar, em *Pequod*, está relacionado com o que Vitor chama de “valorização do processo” em seu ensaio. Há uma elaboração evidente da construção da narração. Toda cena dá impressão de ter sido cuidadosamente “recortada” e depois colocada à parte, longe do que a antecedeu e do que a sucedeu. A forma de narrativa “estilhaçada”, que remete à memória, tem relação com a teia de aranha, elemento que percorre todo o texto, obsessão de Ahab.

O modo de narrar – que privilegia uma visão subjetiva, marcada pela *flânerie* e que se deixa guiar pela memória – é, para Gomes (2000:284), reflexo da contemporaneidade, que destaca o *modo* de contar, carregado de “pessoalidade”. Esse modo de narrar, segundo Gomes, substitui “o discurso pelo olhar”, é comparado a uma “câmera em movimento”, que registra, foca, aponta, aproxima-se e afasta-se do vasto e do mínimo, do exterior e do interior.

Para Peixoto (1996:24), o modo com que a criança olha ao redor é marcado pelos detalhes, pelas coisas simples, pelo que se esconde. Esse olhar é permeado pelas reações e impressões daquele que olha. Os passeios pela cidade são sempre marcados pelo modo de olhar do *flâneur*, pleno de sobreposições, desvios, descrições de imagens.

O narrador de *Pequod* é homodiegético, conforme a classificação de Genette, pois o menino conta a sua história com o pai, que é o protagonista. É surpreendente a troca do narrador em três momentos da narrativa. Irrompe a voz de um narrador heterodiegético, que conta trechos da infância de Ahab. A troca de narrador e o modo como as lembranças vão compondo a narrativa remetem à estrutura e ao próprio processo de construção da teia de aranha. Para Gomes (2000:290), “o próprio processo de leitura parece escapar do controle”, pois quando o leitor pensa que já se habituou com a fragmentação das cenas, “percebe que o que estava tomando como um procedimento recorrente há muito foi substituído por um processo no qual uma *mesma* situação se repete em *cenas* diferentes”.

Também ligado à “valorização do processo” é o tratamento dado ao tempo. Totalmente subjetivo, com raras marcas cronológicas (apenas três passagens registram horário), o tempo é a obsessão do narrador, o seu jeito de tentar organizar a vida. Os relógios de Paolo Uccello, frontispícios de cada capítulo, funcionam como uma espécie de resumo da história que está sendo contada. Tempo da memória – é impossível especificar a sua duração –, o tempo da narrativa abarca desde a saída do velho Manuel da Galícia, a infância de Ahab, até a infância do narrador, que assume a tarefa de contar essa história. Em *Pequod*, o tempo indefinido muitas vezes é espacializado; em mais de uma cena, o menino afirma que a família está “dentro” do tempo de Ahab, assim como a poltrona de Ahab que fica sob o relógio – é um “lugar” de rito, é o “lugar” de Ahab.

A forma como o narrador organiza o tempo da narrativa remete, mais uma vez, à teia de aranha e à memória. De acordo com Benedito Nunes, o tempo psicológico não tem relação alguma com “as medidas temporais objetivas”.

Mesmo o tempo físico em *Pequod* é praticamente isento de marcas cronológicas. O que determina o tempo físico são referências às estações, à luz do dia, às velas que se acendem, e em três ocasiões apenas marcado pelo relógio, exatamente quando o menino narrador começa a assumir o seu papel de controlador do tempo, a sua obsessão, herdada de Ahab e de Manuel.

Pouillon afirma que, para a sucessão cronológica ser compreendida, deve partir do presente para o passado e do presente para o futuro. Em *Pequod*, o tempo do narrado não chega a ser especificado, mas o narrador

acaba presentificando momentos já passados e, desses momentos, direciona sua atenção para um passado mais passado e para um futuro que também já é passado. Sendo o presente a fonte de todo o tempo, conforme Pouillon, que se desenvolve num só sentido, deve-se admitir “um primeiro presente que não teria passado”.

O estudo de Pouillon demonstra a simultaneidade do tempo, a sutileza da duração em cada instante vivido. Em *Pequod* essa sutileza se revela na reordenação do tempo passado como uma tentativa de organização da vida, tarefa assumida pelo menino narrador depois que o pai morre.

Os relógios de Paolo Uccello, presentes no início de cada capítulo, resumem a história contada pelo menino. Do projeto inicial ao preenchimento do “mostrador” com os números até finalmente chegar a um tempo anti-horário (que é o tempo de Ahab) e terminar com a repetição do primeiro relógio, apenas um esboço, servo de um novo senhor – o filho de Ahab, senhor de seu próprio tempo.

O espaço em que se passa a narrativa é, na maior parte das vezes, espaço fechado: a casa da família (um sobrado, de aluguel, e a casa térrea, própria); a casa dos avós; a casa do Dr. Fiss; a casa de tangos “O Sobrado”; o Hotel Florida, em Montevideo; a casa de Andrés, em Montevideo. Todos espaços reveladores do mundo para o menino narrador.

No entanto, também os espaços abertos exercem importante influência na narrativa. As saídas à rua, a observação do movimento da cidade, a grande praia com o navio afundando, no Uruguai, tudo se reflete nos espaços

fechados e no modo de ver o mundo do narrador.

De acordo com Bachelard, a sua análise do espaço é marcada pela topofilia, uma análise dos espaços felizes, vividos. Também a ficção e a música de Vitor Ramil são plenas de referências a esses espaços. Desde a idealização da cidade, Pelotas transformada em Satolep, uma cidade mítica, até as descrições de espaços interiores, o espaço vivido pode ser considerado uma marca de Ramil.

Na análise bachelardiana do espaço, a casa é todo um universo. Na casa da família do narrador, em *Pequod*, algumas peças assumem especial significado. É o caso do quarto repartido com a avó, o corredor de tijoletas verdes, a saleta do relógio, o quartinho das aranhas. Apesar de ser uma casa velha, ela tem uma significação positiva, é acolhedora e portadora de mistérios.

Dentro da casa o que importa é o espaço, não o tempo. A poltrona que fica sob o relógio, em *Pequod*, é um lugar de muita importância. Ali, o tempo e o espaço pertencem a uma mesma dimensão (o cronótopo de que fala Carlos Reis). Em “A ilusão da casa” (música de *Tambong*), Vitor afirma que “O tempo é o meu lugar/ o tempo é minha casa/ a casa é onde eu quero estar”, transformando, novamente, o tempo em espaço.

De acordo com Bachelard, na transformação do tempo em lugar e na análise dos espaços, a memória assume um importante papel: o de confirmar a existência dos fatos.

Satolep, a cidade mito, é uma das formas que Vitor encontra para marcar a “unidade na diversidade”. Em *Pequod*, através do olhar do menino que narra, Satolep é vista sob vários ângulos, à luz do dia ou encoberta pela

neblina. Considerada por Vitor como a “cidade-mãe” das “sete cidades da milonga”, Satolep demonstra o rigor de sua construção rigidamente planejada, ao mesmo tempo em que parece dissolver-se num temporal e se torna invisível, quando há neblina. Satolep é a marca da unidade entre os vários modos de fazer de Vitor. Está tanto em *Pequod* quanto em muitas de suas canções.

Quanto à forma encontrada por Vitor como a que melhor expressa o universo “frio” – a milonga –, foi possível encontrar relações entre a estrutura da forma musical e a estrutura (e processo de concepção) de *Pequod*, confirmando-se, assim, a segunda questão-hipótese deste trabalho, que era: Sendo a milonga considerada por Vitor a forma de expressão ideal dos pampas, é possível encontrar em *Pequod* traços dessa forma musical?

Considerada por Vitor Ramil como a forma de expressão ideal dos pampas, a milonga tem, como características básicas, a existência de duas partes contrastantes, o ritmo binário, a tendência descendente e a poética introspectiva. Segundo Vitor, tudo na milonga deve ser preciso, para que não se perca o resultado final. O rigor na concepção de uma milonga é fundamental.

De acordo com García e Rodríguez (1995), a milonga é precedida por “un preludio instrumental en las bordonas de la guitarra”, a voz se eleva enquanto o bordoneio continua. Segundo Ayestarán (1967), a curva melódica às vezes fica aberta no final, conferindo à milonga uma idéia de “movimento contínuo”.

A pesquisa etimológica realizada por Selles (1978) encontra a origem de “milonga” como termo bundo, significando “palavras”. O significado diz bastante a respeito da forma primitiva: o autor indica que, no começo, a milonga era apenas um canto.

Musicalmente a milonga é a forma ideal encontrada por Vitor para a expressão do universo “frio” dos pampas. Buscando mais definição, Vitor chega a sete características que devem nortear a concepção artística; são elas: Rigor, Profundidade, Clareza, Concisão, Pureza, Leveza e Melancolia. Chama essas características de “cidades” e afirma que Satolep é a cidade-mãe das sete cidades da milonga. Acontece que a busca da construção artística que privilegie cada um dos sete conceitos expostos acima não se reserva apenas ao fazer musical de Ramil.

Assim, a relação que se estabelece entre a milonga e *Pequod* se dá no que diz respeito aos aspectos gráficos do livro – parágrafos que se assemelham a estrofes; rimas entre capítulos; rimas dentro das estrofes; rimas entre personagens; as epígrafes de *Moby Dick* e os quadrantes de Uccello, que conferem ritmo à narrativa. E também no que diz respeito aos aspectos de conteúdo – a relação entre o narrador e seu pai, que pode ser comparada ao canto e ao baixo da milonga; a inserção dos textos em espanhol e também a mudança de ponto de vista do narrador remetem à “décima cantada por milonga”, forma na qual o canto é permeado por simples recitação; “Milonga é feita solta no tempo/ Jamais milonga solta no espaço/ Sete cidades frias/ São sua morada”, afirma Vitor Ramil em sua “Milonga de Sete Cidades” (*Ramilonga*, 1998), o mesmo se dá em *Pequod*, em que o tempo é estilhaçado

e o espaço é fortemente marcado, tanto o aberto quanto o fechado; em suas origens, a milonga é resultado de reuniões de homens inadaptados que, com o violão em punho, como se fora em um duelo, cantavam suas alegrias, desventuras, lidas, passados; exatamente como faz o menino narrador em *Pequod* ao contar as histórias de homens inadaptados: Manuel, Ahab, ele próprio.

Pequod faz parte, pois, de todo um processo de criação artística, construído a partir de profundas reflexões, é coerente com as proposições de Vitor feitas nos textos em que reflete sobre a estética do frio (o ensaio de 1993 e a apresentação de *Ramilonga*, em 1998).

Incomum no cenário artístico brasileiro, Vitor Ramil é um artista que reflete sobre sua obra, expressa suas reflexões em textos ensaísticos, não faz concessões ao mercado consumidor. Mesmo que, para conseguir isso, tenha de ser um artista “independente”. Cada novo disco de Vitor é resultado de estudos, de discussão com a banda, de experimentação. Sua escritura também é inserida no projeto maior que norteia os seus trabalhos.

Parte da estética do frio, “história de livros tanto quanto de afetos”, *Pequod* se insere no contexto literário nacional como um livro-teia. Com Júlio Gomes (2000:293), concordo: “qualquer leitura de *Pequod* estará sempre no início. Uma vez fechado o livro, ele se abrirá de novo, como que perguntando, drummondianamente: ‘Trouxeste a chave?’ ”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AJZEMBERG, Bernardo. Uma aventura nas águas de Melville. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 14 jul., 1996. Caderno Mais!.
- ASSUNÇÃO, Fernando O. *Origenes de los bailes tradicionales en el Uruguay*. Montevideo, 1968.
- AYESTARÁN, Lauro. *El folklore musical uruguayo*. Montevideo : Arca, 1967.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo : Martins Fontes, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo : Hucitec, 1999.
- _____. *Estética da criação verbal*. São Paulo : Martins Fontes, 1997.
- _____. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo : Hucitec, 1990.
- BENTANCUR, Paulo. Vitor Ramil inova em Pequod. *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, 7 nov., 1995.
- BEZERRA, Valbene. Prazeroso regionalismo gaúcho de Vitor Ramil. *O Popular*, Goiânia, 12 jan., 1998.
- BORGES, Celso. Vitor Ramil lança estética do frio. *O Estado do Maranhão*, São Luís do Maranhão, 3 nov., 1997.
- _____. Perfil da Estética do Frio. *O Estado do Maranhão*, São Luís do Maranhão, 29 nov., 1998.
- BRAVO, Nicole Fernandez. "Duplo". In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro : José Olympio, 1997. p.261-287.
- CALVINO, Italo. *Le città invisibili*. Milano : Mondadori, 1999.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro : José Olympio, 1996.

- CORONA, Ricardo. Vitor Ramil, o payador universal. *MEDUSA* – revista de poesia e arte, Curitiba, Iluminuras, 7, out./nov., 1999.
- CORRÊA, Gilnei Oleiro. *Tonalidades do frio: a poética de Pequod*. [Mimeo.] Pelotas : UFPel, 1999.
- FARIA, Arthur de. Vitor Ramil À Beça. *Capacete*, Porto Alegre, 3, nov./dez., 1995.
- FONSECA, Juarez. Vitor Ramil – o homem que veio do frio. *Sucesso CD*, São Paulo, 22, abr., 1998.
- GARCÍA, Zoila Gomez; RODRÍGUEZ, Victoria Eli. *Música latinoamericana y caribeña*. Madrid : Editorial Pueblo y Educación, 1995.
- GOMES, Júlio César de Bittencourt. Os Mamutes (esboço de uma arqueologia do afeto). *Ciências e Letras*. Revista da Faculdade Porto Alegrense de Educação, Ciências e Letras. Porto Alegre, 28, jul./dez., 2000.
- LEITE, Lígia C.M. *O foco narrativo*. São Paulo : Ática, 1997.
- LIMA, Manoel Ricardo de. Pequod, o barco ou o homem?. *O Povo*, Fortaleza, 10 jan., 2000.
- MENDONÇA, Renato. Milonga de corpo inteiro. *Zero Hora*, Porto Alegre, 15 mai., 1998.
- NÊUMANNE, José. Frio, silêncio e solidão. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 28 nov., 1997.
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo : Ática, 1988.
- PEDROSO, Néri. Música com alma e universalidade. *ANCapital*, Florianópolis, 31 jan., 1998.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo : Marca D'Água, 1996.
- PERROT, Andrea C. *Pequod, nau da loucura na estética do frio*. [Mimeo]. Porto Alegre:UFRGS, 2000.
- POUILLON, Jean. *Tiempo y novela*. Buenos Aires : Paidós, s.d.
- RAMIL, Vitor. A estética do frio. In: FISCHER, L.A. (org.). *Nós, os gaúchos*. Porto Alegre : Ed. UFRGS, 1993.
- _____. *Pequod*. Porto Alegre : Artes e Ofícios, 1995.

____. *Pequod*. Porto Alegre : L&PM, 1999.

RAMOS, Paula. A Satolep de Vitor Ramil. *Aplauso*, Porto Alegre, 9, 1999. p.36-39.

____. A paixão com todas as letras. *Aplauso*, Porto Alegre, 9, 1999. p.40-43.

RANK, Otto. *O duplo*. Rio de Janeiro, 1939.

REIS, Carlos e LOPES, Ana C.M. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina, 1990.

REQUIÃO, Renata. Leio Vitor Ramil desde Estrela, Estrela. *Porto & Vírgula*, Porto Alegre, 7 nov., 1995.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo*. Porto Alegre : L&PM, 1988.

SÜSSEKIND, Flora. Interiores. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 jun., 1997.

TEIXEIRA, Jerônimo. A pureza estética das aranhas. *Zero Hora*, Porto Alegre, 7 nov., 1995.

TOMAZONI, Airton. O controle do impossível. *Porto & Vírgula*, Porto Alegre, 25, março, 1996.

VÁRIOS. *La historia del Tango*. V. 12. Buenos Aires : Corregidor, 1978.

Vitor Ramil, un credito *gaucho* – El milonguero pop., *El país*, Buenos Aires, 8 mar., 1996. Pagina 12.

WILKES, Josué Teófilo; CÁRPENA, Ismael Guerrero. *Formas musicales rioplatenses*. Buenos Aires : Publicaciones de Estudios Hispánicos, 1946.

REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

GUARANY, Noel. *As 20 preferidas de Noel Guarany*, RGE, 1996.

____. *Noel Guarany canta Aureliano de Figueiredo Pinto*, RGE, 1998.

PIAZZOLLA, Astor. *Homenaje*, Inter Records, s.d.

RAMIL, Vitor. *À Beça*, Edição Especial Limitada cedida à Revista Capacete, 1995.

____. *A paixão de V segundo ele próprio*, Som Livre, 1984.

____. *Tango*, EMI, 1987.

____. *Ramilonga*, Satolep Discos, 1997.

____. *Tambong*, Satolep Discos, 2000.