

DE PAI PARA FILHO: A
HERANÇA ESTÉTICA DE
GRACILIANO RAMOS PARA
RICARDO RAMOS

*FROM FATHER TO SON: AN
AESTHETIC BEQUEST
FROM GRACILIANO RAMOS TO
RICARDO RAMOS*

**Benjamin Rodrigues Ferreira Filho
(UFMT)¹**

**Claudia Coelho
(UNEMAT)²**

**Shirlene Rohr de Souza
(UNEMAT)³**

¹ Professor da Universidade Federal de Mato Grosso, câmpus de Rondonópolis. Membro do Projeto de Pesquisa Organização e Disponibilização do Acervo de Ricardo Ramos.

² Professora da Universidade do Estado de Mato Grosso, câmpus de Alto Araguaia. Membro do Projeto de Pesquisa Organização e Disponibilização do Acervo de Ricardo Ramos.

³ Professora da Universidade do Estado de Mato Grosso, câmpus de Alto Araguaia. Membro do Projeto de Pesquisa Organização e Disponibilização do Acervo de Ricardo Ramos.

RESUMO: Assim como seu pai – Graciliano Ramos –, Ricardo Ramos trouxe para algumas de suas narrativas os temas e os dramas do sertão, espaço marcante de sua terra natal, Alagoas. Influência do próprio sertão ou do pai? Esta é a questão discutida neste ensaio, à luz da obra de Harold Bloom, *A angústia da influência*. Para Bloom, a natureza da influência e o tipo de aproximação entre um poeta forte e um poeta novo engendram diferentes fenômenos da influência: *clinamen*, *tessera*, *kenosis*, *demonização*, *askesis* e *apophrades*. Tendo Nietzsche e Freud em sua base teórica, as ideias de Bloom (1991) implicam uma forte relação edipiana que liga intimamente “pai” e “filho”, ou “poeta-precursor” e “poeta-discípulo”. Com base nessa proposição teórica, este ensaio discute a influência que o Velho Graça exerceu sobre Ricardo Ramos.

PALAVRAS-CHAVE: Ricardo Ramos. Graciliano Ramos. Influência.

ABSTRACT: As his father - Graciliano Ramos - Ricardo Ramos brought to some narratives themes and dramas from the backlands, striking space of their homeland, Alagoas. Influence of backwoods or from his father? This is the question addressed in this paper, in the light of Harold Bloom's work, *The anxiety of influence*. For Bloom, the nature of the influence and the type of approach between a strong and a new poet engender different phenomena of influence: *clinamen*, *Tessera*, *kenosis*, *daemonization*, *askesis* and *apophrades*. Having Nietzsche and Freud in its theoretical basis, Bloom's ideas (1991) imply a strong Oedipal relationship linking closely "father" and "son" or "poet-precursor" and "poet-disciple." Based on this theoretical proposition, this paper discusses the influence that the Old Graça had on Ricardo Ramos.

KEYWORDS: Ricardo Ramos. Graciliano Ramos. Influence.

A influência não se escolhe.
(Haroldo Bloom)

Em toda a história da crítica literária há perscrutações em torno dos elos que se estabelecem entre um escritor e seus precursores. A geração de críticos-poetas que se destaca no Século XX – Pound, Eliot, Calvino, Borges e outros –, dentre várias outras questões, também trata da influência de forma especial, colocando-a em evidência em meio a outros aspectos importantes no universo da crítica literária.

Os laços de sangue tornam ainda mais intrigantes as relações de influência entre alguns escritores. Há casos muito conhecidos, como o de Alexandre Dumas — autor de *O conde de Monte Cristo* e *Os três mosqueteiros* —, pai de Alexandre Dumas, filho, autor de *A dama das camélias*. No Brasil, destaque para Érico Veríssimo, autor da saga *O tempo e o vento*, pai de Luís Fernando Veríssimo, por sua vez, autor de centenas de contos e crônicas, alguns, reunidos em *Comédias da vida privada* e *Comédias da vida pública*. Em ambos os casos, Dumas e Dumas, Veríssimo e Veríssimo, pais e filhos tornaram-se conhecidos escritores.

Ainda que seja possível pensar que o talento literário dos filhos seja uma tendência entrelaçada no sangue, o estilo e o gosto ganham seus próprios caminhos. Tanto Dumas filho quanto Luís Fernando Veríssimo enveredaram por experiências estéticas bastante distintas das paternas, tornando suas obras singulares e inconfundíveis: Dumas filho escapa das aventuras palacianas da corte francesa do pai e abraça o tom do drama, buscando os ambientes da vida cortesã e da agitação dos teatros parisienses; Luís Fernando Veríssimo explora o humor irônico com temas do cotidiano da vida urbana, meio no qual ele busca os motes para suas crônicas e contos, em estilo rápido e *en passant*, bem diferente das preferências do pai, que buscou inspiração em episódios da história do Brasil, fixando-se nos conflitos ocorridos na região sul para escrever sagas e romances, sempre em estilo sólido e denso.

Ainda no Brasil, outro caso de pai e filho escritores: Graciliano Ramos e Ricardo Ramos. A primeira obra de Graciliano Ramos, *Caetés*, foi lançada em 1933, e a última obra publicada pelo escritor alagoano foi *Insônia*, em 1947. Postumamente, foram publicadas várias obras, dentre elas, *Memórias do cárcere*, em 1953, ano da morte do escritor. Graciliano Ramos, ou Velho Graça, é o autor de duas obras emblemáticas da literatura nacional: *São Bernardo* (1934) e *Vidas secas* (1938). Homem de forte presença e escritor de linguagem marcante, Graciliano Ramos também se destaca no cenário político-cultural brasileiro. Sua linguagem seca e econômica se sobressai e sua notoriedade ofusca vários escritores de seu tempo.

No ano seguinte à morte do pai, 1954, Ricardo Ramos também se envereda oficialmente pela literatura lançando o livro de contos *Tempo de espera*; em 1957 publica um segundo livro de contos, *Terno de Reis*. É o início de uma sequência de livros literários cuja maior expressão é o conto, mas que inclui também um romance, *Memória de setembro*, e uma novela, *Os caminhantes de Santa Luzia*. Sendo filho do Velho Graça, as obras de Ricardo Ramos acabam atraindo atenção da crítica, porém, diferentemente de Dumas filho e de Luis Fernando Veríssimo, há vários elementos na escrita de Ricardo Ramos que aproximam sua linguagem literária à estética de Graciliano Ramos; uma semelhança de estilo que coloca o filho em uma inevitável esfera de comparação com o pai.

Harold Bloom e Ricardo Ramos: o ponto de encontro

Em *Altas literaturas*, Leyla Perrone-Moisés discute a densa camada de influências que dá solidez à produção de alguns dos mais renomados poetas-críticos do fim do século XIX e início do século XX. Ela destaca T. S. Eliot, Ezra Pound, Ítalo Calvino, Borges, Philippe Sollers, Michel Butor, Octavio Paz e Haroldo de Campos, que reformularam alguns paradigmas dos estudos literários.

Há muitas ausências na seleção de Perrone-Moisés, o que é compreensível, pois, a limitação de um *corpus* torna o trabalho possível, caso contrário, seria interminável. Mas chama a atenção o fato de Perrone-Moisés (1998, p. 199) justificar a ausência de Harold Bloom: “Na defesa do cânone e da tradição ocidentais, Bloom mistura atitudes conservadoras-reacionárias com atitudes resistentes, argumentos de caráter universal e opiniões arrogantemente individuais”. Um exemplo que ilustra a visão prepotente de Bloom pode ser observado em seu livro *O cânone ocidental* (1991), no qual ele apresenta uma lista em que predominam os escritores de língua inglesa; abaixo da linha do Equador, há apenas Borges e Neruda, sendo todos os demais escritores europeus e norte-americanos; em Língua Portuguesa, há Fernando Pessoa, uma condescendência. Bloom (1991, p. 33) declara ter a pretensão de “acabar com a idealização de nossas versões oficiais de como um poeta ajuda a formar outro”, tese que não se sustenta ao longo de sua exposição, visto que, ao longo de seu livro, os processos apresentados não desabonam outras formas de pensar a teia de influências desenvolvidas por outros críticos.

Ainda que se concorde com Perrone-Moisés (1998, p. 199), o livro *A angústia da influência* apresenta alguns aspectos que ajudam a desvendar alguns traços da obra de Ricardo Ramos. Bloom (1991) se apoia na ideia de que um “poeta forte” tende a sufocar a criatividade de outros poetas novos que, por sua vez, reagem contra essa força poética mais intensa, provocando alguns fenômenos no discurso literário que podem impulsionar um escritor a um lugar próprio ou, ao contrário, torná-lo um cativo na casa paterna. Tendo Nietzsche e Freud em sua base teórica, as ideias de Bloom (1991) implicam uma forte relação edipiana que liga intimamente “pai” e “filho”, ou “poeta-precursor” e “poeta-discípulo”: o poeta-filho se rebela contra o poeta-pai, por meio da linguagem, com a qual tenta se libertar da força do pai-precursor.

Em várias de suas publicações, Bloom trata dos efeitos de uma obra ou de um autor sobre outras obras ou autores; todavia,

no livro *A angústia da influência* o crítico apresenta as disposições psíquicas que determinam a forma de interferência de um escritor sobre o outro, classificando-as de acordo com a natureza da influência. Para ele, a aproximação entre escritores, de maneira geral, pode acontecer por caminhos diferentes, aos quais ele chama *clínamen*, *tessera*, *kenosis*, *demonização*, *askesis* e *apophrades*. Bloom (1991) chama essas formas de aproximação entre poetas de “revisionismo”.

Em primeiro lugar Bloom (1991) apresenta o *clínamen*, que se refere a um tipo de revisão cujo movimento coloca o poeta do presente no ponto em que o precursor interrompe a sua trajetória. O termo *clínamen* vem de Lucrécio (Tito Lucrécio Caro, poeta e filósofo latino, do Século I a.C.), que utilizou a palavra para descrever o movimento dos átomos. Bloom (1991) utiliza o termo para ilustrar o fim da jornada de um poeta forte e o início da jornada de um poeta novo que, recusando-se a continuar exatamente no mesmo sentido, opta por se movimentar em um desvio, ou seja, a partir daquele ponto do caminho, ele se afasta de seu precursor.

No segundo fenômeno, *tessera*, ocorre uma espécie de compreensão e complementação da obra do escritor revisitado por meio de acréscimos. Bloom (1991) busca esse termo *tessera* em Lacan; a palavra é de origem grega e corresponde ao ato de depositar um fragmento ao lado de outros, ajudando a compor um mosaico. O termo era empregado na tradição dos antigos mistérios religiosos, em que a reunião de dois pedaços quebrados de cerâmica servia como sinal para identificar os iniciados. Assim a obra de um poeta novo complementa a obra do poeta precursor, compondo um todo coeso e harmonioso.

O terceiro fenômeno indicado por Bloom (1991, p. 125) é *kenosis*, termo cunhado do apóstolo São Paulo que o usa para se referir à “humilhação de Cristo”. Cristo passa de divino a humano, em um processo de esvaziamento da própria potência, movimento o qual viria, mais tarde, em sentido contrário, mostrar todo o seu poder. Esse movimento pressupõe continuidade e descontinuidade

em relação ao precursor: continuidade da forma, mas não do conteúdo, que é ressignificado pela “desleitura” do poeta novo, portanto, uma descontinuidade. A postura humilde do poeta novo é, dessa forma, apenas aparente; na verdade, uma estratégia para conquistar um espaço singular que não se confunda com o do poeta precursor.

A *demonização*, o quarto fenômeno ressaltado por Bloom (1991), indica um movimento do poeta novo contra o poeta precursor, ou seja, indica uma reação contra o consagrado ou contra o que já é Sublime (poeta precursor), engendrada pelo poeta novo e forte, o Contra-Sublime. A expressão “demonização” oriunda da palavra grega *daimon* (espírito ou gênio que acompanha e influencia o homem em sua vida) que, do grego para o latim torna-se *daemon*, idioma no qual ganha sentido parcialmente cristianizado; do latim para o Português, *daemon* gera a palavra “demônio”, já totalmente cristianizada. Na batalha entre Sublime e Contra-Sublime, a força do poeta novo, ao menos provisoriamente, sai vencedora.

O quinto fenômeno tratado por Bloom (1991) é a *askesis*, em português, “ascese”. A palavra *askesis* pressupõe o afastamento deliberado e intencional do poeta novo de seu precursor. O distanciamento ocorre depois de um embate entre os dois grandes poetas, embate necessário para que o poeta novo possa se superar e engendrar seu próprio caminho. O poeta novo abdica de parte de sua potencialidade social, separando-se de todos, principalmente do poeta precursor; esse afastamento lhe permite compreender melhor o processo de influência e a obra do precursor, favorecendo o intercâmbio de traços estéticos, sem prejuízos para a criatividade do novo poeta, em prova.

Finalmente, há o último fenômeno, ao qual Bloom (1991) denomina *apophrades*; trata-se do retorno dos mortos, ou seja, um poeta do passado ressurgiu ou reaparece no presente de seu neófito, o poeta novo, em um estranho movimento que faz parecer que a obra do discípulo seja anterior à obra de seu precursor ou que o

poeta anterior retornou e se tornou mais novo que o poeta que ele mesmo engendrou. A palavra *apophrades*, de origem grega, significa “retorno dos mortos”. O resultado desta intrincada forma de apropriação é a ilusão de que um poeta pode ser tomado pelo outro.

Todos os processos apresentados em *A angústia da influência* são formas que aproximam um escritor do passado a um escritor do presente. Para Bloom (1991, p. 36), “a influência poética não acarreta, por definição, a diminuição da originalidade; com igual frequência, é capaz de tornar um poeta mais original, o que não quer dizer necessariamente melhor”, além disso, “a influência não se escolhe”.

Considerando as teses de Bloom (1991) e verificando a partir delas a relação entre Graciliano Ramos e Ricardo Ramos (neste caso no domínio da prosa), é arriscado afirmar que haja uma forma de apropriação específica. E muito possivelmente não é essa a intenção de Bloom (1991), visto que ele não se arrisca a definir as fronteiras entre as formas de apropriação de um poeta novo sobre o poeta precursor, sabendo-as difusas. Prova disso é a frequente referência a Milton, presente em todas as formas revisionistas, o mesmo ocorrendo com outros consagrados da língua inglesa, citados em quase todas as formas de apropriação: Keats, Yeats, Stenvenson, Whithman, Blake e outros. No limiar das “desleituradas”, as formas de apropriação estão próximas demais para se criar uma linha definitiva que separe uma da outra.

Há algo que aproxima a forma de apropriação de Ricardo Ramos do *clinamen*, quando, em estilo semelhante ao do pai, parte de onde este interrompe suas obras para se encaminhar para novos ambientes, marcados pela urbanidade. Pensando no *clinamen*, é curioso lembrar que o ano de estreia de Ricardo Ramos na literatura, 1954, é subsequente ao ano de morte Graciliano Ramos, 1953. Todavia seu desvio acaba por levá-lo de volta ao paço do pai.

Também se pode pensar na *tessera*, já que Ricardo Ramos deposita frações poéticas que parecem complementar a obra do

pai. No grande mosaico da obra de Graciliano Ramos, Ricardo Ramos encaixa uma nova peça que o identifica como um iniciado na linguagem dura do agreste, mas também na linguagem da indiferença dos grandes centros urbanos, ambiente que o novo escritor agrega ao mosaico.

Mas também é possível entender que há traços de *kenosis*, já que, em alguns momentos, Ricardo Ramos parece se mover em um círculo de continuidade e descontinuidade em relação à obra do pai: mantendo a forma e a linguagem seca, mas preenchendo com novos conteúdos, com novos temas, em novos ambientes.

Também se pode falar em *demonização*, visto que há uma luta notável por parte do filho para se fazer notar como o “escritor Ricardo Ramos” e não como o “filho de Graciliano Ramos”. Às costas de Ricardo Ramos segue um *daimon* que o impulsiona contra o Sublime.

Ainda há o fenômeno da *askesis*, no qual é preciso criar um espaço de distanciamento para que se compreenda melhor a obra do precursor. Para engendrar o próprio caminho, Ricardo Ramos precisa constituir um espaço de afastamento do pai; ainda que esse seja um exercício difícil, ele procura um lugar estético somente seu.

Um caso de *apophrades*? A última forma de apropriação apresentada por Bloom (1991) talvez seja aquela que melhor traduz a relação de influência de Graciliano Ramos sobre Ricardo Ramos, visto que alguns traços da estética de Graciliano parecem bastante nítidos na obra de Ricardo Ramos, ou seja, a linguagem estética do pai, forte e carismático, desdobra-se na obra do filho, mais tímido e retraído frente à força do pai. E, talvez, o filho não seja tímido, mas sim estratégico. A *apophrades* representa o movimento complexo no qual o poeta do passado ressurge, mais forte que antes, e toma a obra do neófito, o aprendiz. Todavia, o poeta novo reage e toma a forma do outro, criando a ilusão de que um é o outro e que o outro é o um, em um engendramento intrincado e complicado.

A discussão sobre influência faz Bloom recuperar uma ideia de T.S. Eliot (*apud* BLOOM, 1991, p. 63): “o *bom* poeta furta, o *mau* poeta revela sua fonte de influência”. Revelar uma influência, todavia, pode ser uma forma simultânea de humildade e de grandeza: Borges se revela influenciado por Cervantes, um dos grandes mestres da Literatura Universal, o que é demonstrado em “Pierre Menard, autor do Quixote” (1998, p. 490-498), conto no qual Pierre Menard decide reescrever a famosa novela de Cervantes; e, de fato, ele reescreve, linha por linha, *igual* ao texto original, sem tirar nem colocar uma letra ou uma vírgula; segundo o narrador do conto, o livro de Pierre Menard seria mais sutil, mas exatamente igual. O conto de Borges ilustra a difícil tarefa que tem um escritor de se desvencilhar de seu precursor; ou a difícil tarefa de assumir a presença de um precursor; ou a continuação de um grande escritor na linha do tempo literária; ou, ainda, ilustra o grande enredo intertextual entre os escritos que compõem a literatura.

É a partir do vazio que se abre entre um precursor e seu discípulo que são propostas, aqui, algumas discussões sobre a estética de Ricardo Ramos.

Ramos, Ramos e ramificações

Desnecessário lembrar que, ao contrário de vários escritores que elegem seus poetas, Ricardo Ramos praticamente não teve escolha. A força do Velho Graça transbordava de dentro de casa para o cenário nacional e do cenário cultural para o interior da casa, e Ricardo Ramos não teve como escapar da forte personalidade do pai, o homem, o escritor e o político. Assim, as palavras de Bloom (1991, p. 132) são pertinentes: “A influência é como a biografia de um indivíduo, que não se constrói sem a influência da família e amigos. Assim funciona a tradição poética: nenhum poeta está sozinho, ou ergue-se sozinho”.

Muitos críticos se inclinaram para estudos da obra de Graciliano Ramos, escritor que colocou em evidência os dramas do sertanejo em suas obras: a sede, a seca, as distâncias áridas, as fugas para outras regiões, os sonhos. Para Bosi (1999, p. 402) o “realismo de Graciliano Ramos não é orgânico nem espontâneo. É crítico”. Bosi considera a linguagem de Graciliano Ramos incisiva, alimentada por uma “visão crítica das relações sociais”, a qual conferiu à sua obra “a grandeza severa de um testemunho e de um julgamento” (BOSI, 1999, p. 389). Sobre a estética de Graciliano Ramos, alguns pontos comuns na crítica nacional: linguagem seca, traspassada pela visão realista da terra sertaneja, traduzida em relações esquálidas e em palavras sem adorno, diretas, precisas, certeiras.

Nascido na cidade de Palmeira dos Índios (AL), Ricardo Ramos trouxe para seus escritos os temas do sertão, o espaço marcante de sua terra natal, assim como o Velho Graça. Influência do pai ou do próprio sertão? Em suas obras, lá estão os personagens que cruzam o sertão em missão de fé; ou os personagens que dominam à força de bala e violência as pessoas simples das vilas e dos roçados; lá estão as crianças que brincam com seus cães esquálidos ou com arremedos de bolas; lá estão o duro código de honra e a moral severa do sertanejo. O sertão está nos contos e na novela de Ricardo Ramos, assim como está nos romances do pai. Em *Os desertos*, livro de contos, a solidão do sertão ou as vilas nada pacatas do agreste nordestino estão traçadas em narrativas como “Ribeira turva”, “Mangueiras ao vento”, “Trole” ou em “Terno de reis”, conto no qual o sertão comparece nas lembranças nostálgicas de um dos personagens.

Não somente as imagens do sertão estão presentes nas narrativas de Ricardo Ramos. Migrado para o sudeste, onde viveu em grandes cidades, ele também explora vários aspectos da urbanidade: a pressa, os movimentos condicionados e as atividades diversas estão expressos na sequência de contos “Circuito fechado”, do livro *Circuito fechado*; os contos mostram bem como o escritor percebe a velocidade do tempo na cidade grande, tão diferente do tempo vagaroso e pesado

que passa no sertão. Na cidade, o tempo é aliado do espaço recortado por edificações de concreto, coladas umas às outras, ou por carros ligeiros e pessoas atarefadas, indiferentes aos acontecimentos de seu entorno. Todavia, a despeito dos traços de urbanidade de alguns narradores dos contos que compõem *Os desertos*, Ricardo Ramos resiste à pressa e ao movimento ativo das cidades e discorre lentamente sobre os personagens urbanos, ou “urbanizados”, e seus dramas como ocorre em “Viagem noturna”, “O circo”, “A calçada” e, principalmente, “Tempo de espera”.

O livro *Os desertos* oferece um campo de investigação sobre os traços da influência de Ramos sobre Ramos. O livro reúne quinze contos, sendo que os cinco primeiros são inéditos, enquanto os outros pertencem a obras anteriores, decisão devidamente explicada no prefácio:

Não é um livro de contos, no estilo antologias. Pretendíamos lançar isoladamente as histórias de *Os desertos*, que são “Ribeira turva”, “Mangueiras ao vento”, “Bituca”, “O telescópio” e o conto-título. No entanto, ao reuni-las, ainda que nos parecessem um conjunto razoável, sentimos também o seu pequeno volume. Assim como se estivéssemos diante de menino enfezado, excessivamente magro. E nos veio a tentação de engrossá-lo. Então, retiramos cinco histórias do nosso primeiro livro (*Tempo de espera*, 1954), cinco outras do segundo (*Terno de reis*, 1957), e demos por acabada a tarefa. Como fizemos a escolha? Um pouco de indicação pessoal, de indicações da crítica, de referências apanhadas ao acaso. Pode haver critério melhor. Mas não seria o nosso, pelo menos quanto a este *Os desertos*”. R.R.

Os contos do livro *Os desertos* constituem um universo peculiar de personagens de poucas falas; personagens que observam o tempo e as pessoas, hesitantes e às vezes nostálgicos. Esses personagens se movimentam em diversos espaços, urbanos ou agrestes, sem que as diferentes paisagens comprometam os traços característicos do estilo do escritor.

Quanto ao modo de construir personagens silenciosos, o conto “Bituca” é um bom exemplo. “Bituca” enfoca os primeiros movimentos de dois adolescentes, Bituca e Valdo, em direção ao amor e ao namoro. As dúvidas, as hesitações e os medos típicos desses momentos são registrados, em menor parte, pela perspectiva de Bituca, a menina, e a maior parte na perspectiva de Valdo, o rapazinho apaixonado. Há no conto longos períodos de silêncio, incomum entre os jovens e adolescentes, que andam em grupos barulhentos, fazendo graça e enchendo de risos as ruas por onde passam. Bituca e Valdo são silenciosos e reticentes, e dessa forma se movimentam pelos espaços de circulação comum, ruas e escola, quanto nos espaços privados da casa.

Outra característica da estética de Ricardo Ramos está na forma como ele articula seus personagens. Curiosamente, mesmo entre pessoas muito íntimas e muito próximas, elas estão distantes umas das outras, como se suas vidas corresse em linhas paralelas, próximas, mas sem se tocarem. Dentre os contos do livro *Os desertos*, nome muito adequado ao traço que se destaca nas narrativas, o último conto, “Tempo de espera” ilustra bem essa relação tão próxima e tão distante entre as pessoas. O conto, cujas referências temporais atravessam algumas décadas, narra as venturas e as desventuras de um rapaz que, após a falência dos negócios de seu pai, emprega-se em um escritório e casa-se com Cecília, mulher com a qual tem um casal de filhos: Eduardo e Beatriz. A longa narrativa destaca vários episódios que abarcam um extenso período de tempo, como a morte da mulher, Cecília, e a importante ajuda que o protagonista recebe da cunhada, irmã de Cecília, Adélia, que também sofre uma série de desventuras, como a doença do marido e a sua própria doença. Os filhos crescem e ganham seu próprio destino. Mas Eduardo, o filho universitário, envolve-se em uma manifestação estudantil, contra a ditadura, e é preso. O conto se encerra com o pai à espera do filho, que um dia, certamente, sairia da prisão.

“Tempo de espera” também é um bom exemplo do traço crítico da obra de Ricardo Ramos: nele, como parte real de suas reminiscências, Ricardo Ramos aborda a truculência dos regimes totalitários e implacáveis, que subtraem vidas com indiferença. O conto se encerra com o pai em uma espera angustiante pelo filho. Na prática, essa experiência ocorrera ao escritor, mas no sentido contrário: durante um tempo, o filho, um menino, espera o pai sair do cárcere, preso entre 1936 e 1937, por questões políticas, na Era Vargas.

Na esteira da crítica social, no âmbito do espaço urbano, também se destaca “O circo”, conto que narra os acontecimentos ocorridos em uma tarde de domingo na qual a família do Sr. Cordeiro, um bem-sucedido empresário, resolve passear no circo. Tudo corre muito bem até que a jovem filha do empresário presencia uma cena de violência contra um animalzinho do circo, um macaquinho. A partir daí, e também de alguns comentários de seu pai, a moça associa a forma como os adestradores tratam os animais do circo para os espetáculos à forma como o pai age com seus funcionários, para lucro da fábrica.

Um dos contos mais impressionantes reunidos no livro *Os desertos* é intitulado “A moeda”. A história narra o profundo e silencioso ódio de um homem, um lavrador, que, após se sentir mal no serviço da lavoura, retorna inesperadamente para casa. Para seu espanto e desgosto, flagra sua mulher com outro homem. Sua reação é surpreendente: ele cobra um preço pela visita do rapaz, que paga com uma moeda, a qual o homem guarda com rancor. A partir desse dia, não fala com sua mulher, que definha até a morte. Nesse conto, além do silêncio peculiar aos personagens de Ricardo Ramos, além do ambiente agreste, além da distância entre pessoas próximas, há uma questão crucial: a honra. A honra está submetida a uma ordem de vigência masculina, na qual a mulher, sem sofrer qualquer violência física, morre vítima de uma extrema violência moral.

A luta edipiana

Bloom (1991) busca em Freud importantes elementos para tratar da angústia da influência. Freud, em textos dispersos, a partir do mito de Édipo, desenvolve a tese de que todo filho luta contra o pai, a fim de chamar só para si a atenção da mãe. O mito se constitui de ações extremas: Édipo rivaliza contra o pai, luta contra o pai, mata o pai, vence o pai. Bloom (1991) usa o complexo de Édipo para ilustrar a disputa entre um poeta precursor (pai) e o poeta novo (filho). Ambos disputam um lugar de independência na estante universal da literatura.

Dos contos inéditos, ou seja, os cinco primeiros contos, dois interessam pontualmente nesta discussão que trata da força do pai sobre o filho: “Ribeira turva” e “Os desertos”, sendo que este último dá título ao livro. Em “Ribeira turva”, uma patrulha liderada pelo Tenente Malheiros faz um cerco na mata em busca de um ladrão de cavalos. Quando conseguem capturar o ladrão, fazem-no cavar um buraco, que seria a sua própria cova. Sem esboçar covardia, o homem inicia o trabalho às vistas do Tenente que, inesperadamente, manda o homem mergulhar no rio turvo e fugir. Isso acontece porque a imagem do ladrão de cavalos lembra a imagem de seu próprio pai. O jovem militar, em posição de vantagem, não consegue matar o homem que se parece com seu pai; pode eliminá-lo, tem meios e instrumentos para isso, mas não consegue. Diferentemente de Édipo, que mata o pai, o jovem tenente salva o “pai”, adere à causa do pai.

O outro conto, cujo título dá nome ao livro, chama-se “Os desertos”. O conto narra uma cena melancólica, na qual pai e filho jogam uma partida de xadrez. O pai não consegue se concentrar na partida, atormentado por um falatório da mulher que insiste em mitigar lembranças amargas. O personagem central é um pai fracassado, derrotado pelos desafios da vida. Ele tem o filho como parceiro de jogo — um jogo de xadrez, um jogo de guerra e de confronto, que desafia a inteligência estratégica. A despeito de ser

um parceiro de jogo, ou seja, um adversário em potencial, o filho, diferentemente de Édipo, que rivaliza com o pai, é solidário ao pai.

Bem se nota que, nos dois contos, a figura do pai se destaca com nitidez: ora assombrando o tenente Malheiros, ora despertando a ternura do filho, na partida de xadrez. Ainda que não se pretenda tratar dos aspectos psicanalíticos dos contos, não se pode ignorar a forte presença da imagem do pai nas duas narrativas, sendo assim muito difícil escapar a uma leitura que não remeta os contos “Ribeira turva” e “Os desertos” ao drama edípiano. Em sua essência, o drama edípiano trata de uma competição entre pai e filho pelo amor de uma mulher, neste caso uma competição por um espaço no coração da poesia, da literatura. Tal como no mito, o filho luta para superar o pai.

“Ribeira turva”: a cova vazia do pai

Bloom (1991) considera que o processo criativo do poeta está envolto em ansiedade e melancolia. O escritor se depara com a vontade de executar um projeto artístico original, e se frustra com a constatação de que tudo aquilo que ele quer realizar em sua obra já fora antes realizado. Esse sentimento de frustração gera o que Bloom denomina como “angústia da influência”.

A angústia criativa recai sobre o poeta, que se sente impelido a travar uma luta (*agon*) contra a influência do poeta que o “contamina” e o impede de avançar. Como resultado dessa luta travada, surge o texto literário, efeito do embate entre o filho (novo escritor) e seu pai (poeta canônico que o influencia). É pelo texto que se cria sob essa luta que se (re)conhece o talento criativo do poeta novo. É o texto que irá determinar se tal poeta merece ser admitido no cânone literário.

Para desvendar o processo criativo enfrentado por Ricardo Ramos, é necessário tentar localizar as marcas que a influência da

obra de seu pai, Graciliano Ramos, deixou em sua obra literária. Uma aproximação entre o texto “Ribeira turva”, de Ricardo Ramos, e o texto “Vidas Secas”, de Graciliano Ramos, ajuda a compreender esse processo e identificar os pontos de convergência e de desvio das obras, de acordo com os fenômenos do discurso literário.

O espaço onde se passam os acontecimentos narrados em “Ribeira turva” parece ser o sertão alagoano, marca deixada pelo autor ao citar o Ipanema (rio que nasce em Pernambuco e corta toda a extensão do estado de Alagoas para desaguar no São Francisco) como ponto de partida da tropa do Tenente Malheiros: “Lá em cima, perto do Ipanema, se apartaram do resto da tropa, largaram-se atrás desse guenzo” (RAMOS, 1961, p.11). É natural que Ricardo Ramos utilize esse espaço como cenário, pois foi em Alagoas que nasceu e viveu até os 14 anos. João Cabral de Melo Neto, discorrendo sobre a importância das experiências da infância em sua literatura, assevera que o poeta faz literatura com as impressões que recebe até certa idade, na época da infância e adolescência: “nessa época, o homem é mais sensível. Grava mais as coisas” (CABRAL apud CASTELLO, 1996, p. 93).

Se tais impressões influenciam na escolha do espaço de seu conto, Ricardo Ramos não se atém à temática da seca, comum nessa região, e ricamente explorada por seu pai na obra *Vidas secas*. O filho opta por descrever as margens de um ambiente agreste, à margem de uma ribeira, onde a vegetação é mais farta e a terra é mais úmida, como se verifica nos trechos: “Adiante, além das árvores, tem uma ribeira. Tenente Malheiros aponta o debrum do terreno banhado e manda para lá os seus praças” (Ramos, 1961, p. 11). Ou ainda: “Acendeu um cigarro, olhando os soldados que espalhavam a sua tralha no chão úmido. [...] uma aragem sacudindo as folhas, balançando uns pés de pau” (RAMOS, 1961, p. 12).

A paisagem agreste propicia a formação de um ambiente silencioso, que se revela opressor e imobilizante para os personagens de *Vidas secas*: “A manhã, sem pássaros, sem folhas e sem vento,

progredia num silêncio de morte. [...] Queria enganar-se, gritar, dizer que era forte, e a quentura medonha, as árvores transformadas em garranchos, a imobilidade e o silêncio não valiam nada” (RAMOS, 2006, p.120).

Em *Vidas secas* a opressão é marcada pelo silêncio, que não se opera somente no ambiente externo, mas principalmente no interior do personagem mais intrigante, Fabiano, no qual há um universo mental composto de fragmentos incompreensíveis de discursos alheios: “Fabiano atentou na farda com respeito e gaguejou, procurando as palavras de seu Tomás da bolandeira”; e também: “— Isto é. Vamos e não vamos. Quer dizer. Enfim, contanto, etc. É conforme” (RAMOS, 2006, p. 27).

Como o personagem sempre se atrapalha ao tentar elaborar uma argumentação, ela prefere silenciar, isolar-se. A incapacidade de se comunicar verbalmente impede que Fabiano se sinta igual aos outros homens. Fabiano associa a linguagem ao mundo dos homens sabidos, e passa a temer os dois: a linguagem e os homens: “Bem, bem. Não era preciso barulho não. Se havia dito palavra à-toa, pedia desculpa”. E justifica: “Era bruto, não fora ensinado. Atrevimento não tinha, conhecia o seu lugar. Um cabra. Ia lá puxar questão com gente rica? Bruto, sim senhor, mas sabia respeitar os homens” (RAMOS, 2006, p. 94).

Se o cenário sertanejo silencioso está ligado à opressão e à imobilidade (incapacidade de modificar-se, de evoluir) na obra de Graciliano Ramos, em “Ribeira turva” o silêncio, a princípio, dá uma sensação de assombramento para um personagem que ainda não encontrou o motivo de sua busca: “Uma aragem sacudindo as folhas, balançando uns pés de pau. O resto quieto. Um silêncio assombrado, enrolando o troço de homens que preparava o acampar”. E, na sequência: “O sargento Jovino saiu a seguir, com o seu bando. E de novo o silêncio pesou” (RAMOS, 1961, p. 12).

Aos poucos, o peso do silêncio e do isolamento começa a se diluir e Malheiros se entrega a momentos de reflexão e reminiscência,

propiciados por aquele cenário calmo e silencioso: “Não sabe em que pensou, durante o seu avulso contemplar. Apenas o sítio lhe pareceu conhecido, mesmo estando seguro de nunca haver por ali passado, e a sensação difusa aclarou lembranças velhas” (RAMOS, 1961, p.12).

As lembranças, que não se definem ainda nesse momento que antecede o encontro com o ladrão de cavalos, passam a se aclarar a partir do instante em que Malheiros põe os olhos nele, e a figura do pai avança dos “palácios da memória”²⁴ e se impõe no pensamento do tenente: “Tenente Malheiros (...) sentiu um baque por dentro (...), as costas do homem avultaram no amanhecer (...). As mesmas costas que se curvavam na enxada, que suando se avermelhavam de sol e passeavam pelo sítio a tranquila força do pai” (RAMOS, 1961, p. 17).

Malheiros se impressiona com o silêncio do homem capturado, que se recusa a responder aos seus questionamentos; ele não pede clemência, não se justifica, não se desculpa, não profere nenhuma palavra. Ao contrário do silêncio de Fabiano, que não dominava a expressão oral e que por isso fora subjugado pelo soldado amarelo, o homem se mantém em silêncio por dignidade, recusando-se a se curvar diante da autoridade dos soldados.

Em *Vidas secas*, ao ser humilhado pelo soldado amarelo, Fabiano, de início, pensa em matá-lo, imaginando o ato de vingança que praticaria em retaliação ao abuso de poder exercido contra ele quando passara uma noite na cadeia: “Muito bem! Ia arrastá-lo para dentro da caatinga, entregá-lo aos urubus. E não sentiria remorsos”. Tal convicção não se demora, a firmeza vai se esvaindo e Fabiano acovarda-se: “— Governo é governo. Tirou o chapéu de couro, curvou-se, e ensinou o caminho ao soldado amarelo” (RAMOS, 2006, p. 107).

Em “Ribeira turva”, inversamente, é o soldado (Tenente Malheiros) que inicialmente pensa em matar o ladrão de cavalos, ideia que acaba abandonando ao admirar as atitudes do prisioneiro, tão parecidas com as de seu pai:

Mais um bocado e puxava o gatilho. [...] Tenente Malheiros puxou o revolver. [...]. [O prisioneiro trabalhava] Firme, sem descontinuar. Assim o pai trabalhava, duro, horas seguidas. [...] Natureza de bicho, um touro. [...] Tenente Malheiros tem um rompante, levanta-se, chega até o homem: — Escute, cabra. Pule nesse rio, nade ligeiro, desapareça (RAMOS, 1961, p. 17).

É o silêncio do ladrão de cavalos que faz com que Malheiros reelabore o (pré)conceito que fez dele antes de conhecê-lo. De início o meliante fora concebido como guenzo, diabo, peste, excomungado, raça de lacraia, “nem gente não é”, mas, após uma observação minuciosa do comportamento do preso, dos gestos, das atitudes, e principalmente do silêncio do homem, o tenente começa a encontrar nele “maneiras de gente direita”: “Ali sentado, os soldados em volta, parecia um lorde, o chefe, e não bicho agarrado esperando corte” (RAMOS, 1961, p.13).

Essa cena em que o “filho” admira a força e o comportamento do “pai” é tipicamente edipiana: no conto, uma certa surpresa do Tenente Malheiros ao descobrir que a imagem do dorso daquele homem desperta-lhe lembranças de sua infância, recordações da imagem do próprio pai, de sua força, de sua energia desafiadora; o homem é um oponente forte. Apesar dos instantes de admiração, é preciso tirá-lo do caminho, é preciso matá-lo. Mas, matar o ladrão de cavalos seria como matar o próprio pai, um dilema que leva o Tenente Malheiros a uma decisão absolutamente inesperada: ele ordena que o homem fuja, deixa-o fugir. O filho quer matar o pai, mas não consegue.

Tristão de Athaide (*Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1968) assevera que a escrita de Ricardo Ramos lida com o silêncio das pessoas e das palavras, conferindo-lhes novos significados. A forma com que o autor modera as palavras e os silêncios no texto firma suas obras como “a demonstração literária autêntica de que a plenitude da palavra é realmente o silêncio”.

Embora o Tenente Malheiros possua diálogos diretos na narrativa, há uma predominância de digressões e reflexões descritas em discurso indireto livre, em que a voz do narrador se confunde com a do tenente. A onisciência do narrador permite-lhe que revele os pensamentos e sensações do personagem, e é pela voz do narrador que se conhece mais detalhadamente sua visão de mundo: “que idade teria aquele miséria? Uns quarenta, ou perto. Quando o pai andava por aí, tinha menos de dez” (RAMOS, 1961, p. 17).

Além da exploração do discurso indireto livre, a narrativa de Ricardo Ramos se caracteriza também pela utilização de linguagem concisa e orações coordenadas. Tais recursos são alguns dos que mais se destacam na obra de Graciliano Ramos, em que o narrador desempenha papel fundamental, “traduzindo” de forma concisa, por meio de uma linguagem reduzida ao essencial, a visão de mundo de Fabiano. Quase toda a narrativa é construída em discurso indireto livre, em monólogos interiores, em questionamentos, que revelam a realidade de pessoas oprimidas, sem direito a ter voz na sociedade.

Dessa linguagem essencial, algumas palavras empregadas no texto de Ricardo Ramos são semelhantes ou idênticas às palavras de Graciliano Ramos, principalmente termos como “excomungado”, “peste” e “cabra” que aparecem nas duas obras, e as variações “diabo” e “capeta”, “desgraça” e “desgraçado”.

Em *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, há vários registros de imprecisões: “Capeta excomungado”, ou simplesmente “Pestes” (RAMOS, 2006, p. 86). Ou ainda: “Fabiano, um desgraçado, um cabra, dormia na cadeia e aguentava zinco no lombo. Podia reagir? Não podia. Um cabra” (RAMOS, 2006, 114).

Em “Ribeira turva”, de Ricardo Ramos, pode-se observar o uso de um vocabulário muito semelhante, com várias imprecisões dirigidas ao ladrão de cavalos: “– Peste da desgraça”. “Sair assim ao deus-dará, rastreando aquele excomungado. Também o cabra não devia estar longe” (RAMOS, 1961, p. 11).

Outra semelhança entre os dois está na forma como comparam as pessoas aos animais, recurso recorrente em *Vidas secas* e em “Ribeira turva”. A zoomorfização dos personagens, na maioria das vezes, ocorre com a finalidade de depreciar alguém. Em *Vidas secas*, de Graciliano Ramos: “Ele, a mulher e os filhos tinham-se habituado à camarinha escura, pareciam ratos” (RAMOS, 2006, p. 18); e ainda outros casos: “O corpo do vaqueiro derreava-se, as pernas faziam dois arcos, os braços moviam-se desengonçados. Parecia um macaco” (RAMOS, 2006, p. 19); “Estava escondido no mato como tatu. Duro, lerdo como tatu” (RAMOS, 2006, p. 24); “Então eles eram bois para morrerem tristes por falta de espinhos?” (RAMOS, 2006, p. 123). Em “Ribeira turva”, de Ricardo Ramos: “raça de lacraia, se mostrando e se escondendo” (RAMOS, 1961, p. 11); “Bem duas semanas para agadunhar um porqueira, gatuno que nem tinha nome. Era preciso ser besta” (RAMOS, 1961, p. 12); e também o uso da famosa expressão “cabra”: “— Se levante, cabra, estou falando” (RAMOS, 1961, p. 14).

Tanto em Graciliano Ramos quanto em Ricardo Ramos, sem que as pessoas sejam relacionadas a algum animal especificamente, ocorre de se levantar o fato de alguém “ser gente” ou o de “nem parecer que é gente”. Em *Vidas secas* lê-se: “Por que não haveriam de ser gente [...]? Por que haveriam de ser sempre desgraçados, fugindo no mato como bichos? [...]. Podiam viver no mato, como bichos? Fabiano respondeu que não podiam” (RAMOS, 2006, p.122-123). Já em “Ribeira turva”, lê-se: “Ladrão de cavalo é outra gente. Nem gente não é” (RAMOS, 1961, p. 17).

Mas nem sempre a zoomorfização ocorre para depreciar um personagem. Em alguns momentos, nos dois autores, o recurso vem a serviço de um elogio. Em *Vidas secas*, “— Você é um bicho, Fabiano. Isso para ele era motivo de orgulho. Sim senhor, um bicho, capaz de vencer dificuldades” (RAMOS, 2006, p. 19). Já em “Ribeira turva”, o tenente Malheiros lembra: “Assim o pai trabalhava, duro, horas seguidas. [...] Natureza de bicho, reforçado, um touro” (RAMOS, 1961, p. 17).

Fabiano, arquétipo do pai em *Vidas secas*, afirma inicialmente que é um homem, para logo em seguida corrigir-se, envergonhado com a possibilidade de seus filhos terem-no escutado, e se identifica com um bicho, um bicho esperto, capaz de vencer as barreiras de sobrevivência. Já Malheiros, que antes não via traço humano no ladrão de cavalos, quando passa à posição de “filho” (pois o prisioneiro lhe recordava a figura do pai) consegue enxergar o ser humano à sua frente: “Homem, sem dúvida”.

No último capítulo da narrativa de Graciliano, intitulado “Fuga”, Fabiano se recusa a entregar-se à morte, recusa-se a parar de lutar, e resolve partir com a família: “Nada o prendia àquela terra dura, acharia um lugar menos seco para enterrar-se” (RAMOS, 2006, p. 118). Se é a busca de um lugar onde houvesse água que lança Fabiano à fuga, o prisioneiro de Ribeira Turva cava a sua própria sepultura, “como se abrisse a cova de outro”, e não se recusa a morrer para pagar por sua falta. Mas o terreno, longe de ser a terra encrostada do sertão nordestino, é macio e úmido: “Cave. Aqui perto, que é chão mole”.

Durante a difícil viagem, Fabiano se recorda do cavalo que deixou para trás, e pensa que, se o tivesse levado consigo, ambos se beneficiariam: o cavalo lhe ajudaria a carregar os tarcos e Fabiano salvaria a vida do animal, levando-o para onde houvesse alimento; tendo ficado o animal, o sertanejo imagina seu fim sinistro:

Fabiano [...] falou no cavalo de fábrica. Ia morrer na certa, um animal tão bom. Se tivesse vindo com eles, transportaria a bagagem. Algum tempo comeria folhas secas, Mas além dos montes encontraria alimento verde. Infelizmente pertencia ao fazendeiro — e definhava, sem ter quem lhe desse ração. Ia morrer o amigo, lazarento e com esparavões, num canto da cerca, vendo os urubus chegarem banzeiros, saltando, os bicos ameaçando-lhe os olhos (RAMOS, 2006, p. 125-126).

O devaneio de Fabiano detém-se na parte dos olhos do cavalo, que os urubus provavelmente iriam comer mesmo antes de sua morte.

Os olhos do animal, para Fabiano, assemelhavam-se a olhos humanos, diminuindo as fronteiras entre bicho e homem: “Talvez estivessem fazendo círculos em redor do podre cavalo esmorecido num canto de cerca. Os olhos de Fabiano emudeceram. Coitado do cavalo. Estava magro, pelado, faminto, e arredondava uns olhos que pareciam de gente” (RAMOS, 2006, p. 126).

É curioso que Fabiano, o pai, não ouse roubar o cavalo, mesmo sabendo que ele morreria se ficasse na fazenda, enquanto que o personagem sem nome de “Ribeira turva” é justamente um ladrão de cavalos. Ao identificar o prisioneiro com a figura do pai, Malheiros retoma os cavalos roubados e o liberta, redimindo o “pai” da culpa e restituindo-lhe a liberdade, alcançada pela fuga. No desfecho do conto de Ricardo Ramos é à figura de um touro que o pai é comparado. Diante da semelhança entre os dois, Malheiros resolve possibilitar a fuga do prisioneiro. De algoz passa a libertador, numa espécie de resgate e redenção da figura do pai.

Como é que se vive num deserto

Também no conto “Os desertos” Ricardo Ramos destaca a figura do pai. Longe das paisagens do sertão e do agreste, o conto se ambienta em uma cidade em que o ar úmido alimenta uma noite quente e fechada, na qual os relâmpagos recortam a silhueta do desenho das casas encravadas nos morros. Em uma casa, uma cena de família: pai e filho disputam uma partida de xadrez, enquanto uma mulher, envolvida em atividades de costura, desfia um rosário de reclamações dirigidas principalmente ao marido; o pai e o filho tentam se concentrar no jogo, mas a “voz da mãe tem uma inflexão de lamento, é dura e rascante” (RAMOS, 1961, p. 39) e, ainda que se esforcem para ignorá-la, ficam perturbados. Tacitamente, o filho, Jorge, é solidário com o pai: com pequenas ações e rápidas palavras, procura trazê-lo para o jogo, mostrando seu carinho de filho. Jorge não pode penetrar no deserto particular do pai, mas tenta tirá-lo desse mundo árido.

Diferentemente do que ocorre no conto “Ribeira turva”, em “Os desertos” a figura paterna não se destaca pela força da personalidade ou pela aparência física — o pai é “mirrado” —, mas sim pela forma como se comporta frente aos torneios discursivos conduzidos pela mãe: calado, resignado, impotente. Uma clara demonstração de submissão diária ao gênio da mulher. Ela, sem pausa, emenda palavras de acusação e de lamentos: “O timbre agudo se nivela, uma ladainha cansativa, insistente, que atravessa as janelas da sala e chega nítida à varanda, igual, mormacenta” (RAMOS, 1961, p. 39). Enquanto ela fala, pai e filho movimentam as peças do jogo, em silêncio, escutando a mulher, que não interrompe seu solilóquio.

A certa altura do conto, fica-se sabendo que a frequente descompostura que a mulher passa no marido decorre de um problema do passado: o homem tivera em mãos a chance de multiplicar certa quantia em dinheiro: “Uma oportunidade viera, o pai a desperdiçara canhestro, misturando os termos de um negócio. E a pequena herança da mulher fora por água abaixo” (RAMOS, 1961, p. 40). O homem falhara; fizera escolhas erradas. A mulher, inconformada, lembra com insistência que o resultado de suas decisões se refletia em um presente minguaado e sem perspectivas.

A relação triádica entre pai, mãe e filho faz lembrar as relações edípicas, todavia, de forma distorcida e muito particular, pois, no conto, a mãe, ligada à realidade, é o agente que, inconscientemente, deseja destruir o pai, considerado incompetente, fracassado, pusilânime. O filho age então no sentido de salvar o pai. Nesse ponto, os temas de “Ribeira turva” e “Os desertos” se encontram: tanto em um conto como no outro, o filho tenta libertar o pai.

Considerando as teses revisionistas de Bloom (1991), a relação entre poeta precursor e poeta novo é claramente edípica: é preciso destruir o poeta anterior, cuja sombra forte e oponente ofusca a criatividade do iniciante. Na relação edípica, a relação entre pai e filho é de grande conflito, de grande embate. Na esteira da influência, o poeta novo, como um filho, ama o poeta precursor, mas é preciso

matá-lo para romper seus próprios caminhos. Bloom (1991) também considera importante a concepção nietzschiana, na qual um forte só pode ser enfrentado por outro forte. Para Bloom (1991), essa situação descreve bem o que ocorre na relação entre um precursor e um poeta novo: um, anterior e consagrado, só pode ser enfrentado se o poeta novo for forte o suficiente para o embate.

A relação edípica entre Ricardo Ramos e Graciliano Ramos pode ser vislumbrada em vários momentos da obra do filho. A forte presença do Velho Graça sobressai em todos os domínios, na política, no lar, na literatura — na vida e na obra de Ricardo Ramos. O pai é respeitado como cidadão, como político, como escritor; sua presença física é marcante e dela irradia liderança. É contra essa potência que Ricardo Ramos precisa lutar, contra o pai, para ocupar seu próprio lugar. Uma luta difícil.

Considerando a obra do filho, Ricardo Ramos, e a do pai, Graciliano Ramos, os traços de um complexo edípico são visíveis, afinal, a proximidade entre eles, além do sangue, claro, está na linguagem: ambos estão imbuídos de uma poética marcada por frases curtas, palavras cortantes, personagens econômicos nos diálogos e que, com freios nas palavras e com silêncios, parecem estar em constante desconforto com o lugar, errantes, deslocados, descabidos em paisagens que, a despeito da serenidade aparente, parecem sempre hostis, sempre estranhas, seja na agitação do ambiente urbano, seja nas solidões do agreste. O filho visita a obra do pai.

Em “Os desertos”, o filho se esforça para envolver o pai em um clima mais ameno, porém a figura feminina dificulta suas tentativas: “A mãe se arreliaava, numa consumição que não tinha fim” (RAMOS, 1961, p. 40). Em uma clara tentativa de resgatar o pai de seu deserto íntimo, para o qual é empurrado pela tagarelice irritante da mulher, Jorge insiste em lembrar ao pai que há uma partida de xadrez em curso: “É a sua vez” (RAMOS, 1961, p. 39). A partida de xadrez entre pai e filho, por sinal, é muito significativa, pois, em todo o decurso da narrativa, o filho está em vantagem sobre o pai

(e convém lembrar que o mesmo ocorre no conto “Ribeira turva”: o Tenente Malheiros também está em vantagem em relação a seu “pai”, o ladrão de cavalos). No jogo de xadrez, percebendo a distração do pai, o filho o ajuda: “Cuidado com o seu cavalo”⁵ (RAMOS, 1961, p. 39).

Apesar do fracasso paterno, o filho admira o pai, sempre o admirou, como se pode perceber, em certa altura do conto, quando o narrador, em uma rápida passagem, revela que ele, Jorge, desde garoto, tivera o pai como um modelo a ser seguido: “Mamãe, eu gosto é de camisa branca, igual às do papai” (RAMOS, 1961, p. 41). Nesta frase, uma espécie de rendição ou, em termos psicanalíticos, um ato falho: a confissão de um filho que admira o pai e que deseja ser como ele; na relação edípiana, porém, o clima é mais perigoso: o filho deseja tomar o lugar do pai no coração da mãe — no contexto da influência literária, no coração da literatura.

As lembranças nada agradáveis que perpassam o conto por meio do filho e do pai são colocadas em xeque no final do conto, quando, surpreendentemente, o pai encaminha o desfecho para um lugar de desejo. Enquanto o pai se esforça para “não ouvir [a mãe], desviar-se para um círculo neutro, flutuar junto às nuvens que rodeiam o morro defronte” (RAMOS, 1961, p. 39), o filho se esforça para “vencer a névoa que toldava a figura mirrada” (RAMOS, 1961, p. 43). Nesse contexto, o filho é surpreendido por uma revelação, quase um segredo ou uma confissão: o pai sonha em conhecer o Egito: “Eu tinha vontade de conhecer o Egito”. E continua: “Sempre imaginei. As coisas antigas, as pirâmides, as ruínas. Gostava de ver as ruínas” (RAMOS, 1961, p. 43). Mas, para além do Egito, o pai sonha com outras paisagens: “E os desertos? Gostava de ver. Deve ser bonito um deserto. Plano, igual, sem fim”; “Ah, os desertos... Um chão escuro, duro, que não dá nada. Só planta de espinho”; “Como é que se vive num deserto, hem? Gostava de ver” (RAMOS, 1961, p. 44).

O signo “deserto”, lançado ao final da narrativa, coloca em evidência o contraponto entre a vida ordinária da mulher — ligada

à esfera da realidade, enraizada na casa, apesar de suas manifestações amargas sobre suas frustrações — e o mundo de sonhos do homem, cujos devaneios, guiados pelo desejo, mostram sua zona de refúgio, o deserto, um lugar para onde pudesse ir para fugir do contato com os outros, e da arreliação da mulher.

É dessa forma que a palavra “deserto”, que aparece apenas na reta final do conto, é redimensionada para um inacreditável lugar de conforto. Um paradoxo intrigante, pois um deserto, de maneira geral, não é um lugar que se associe a um refúgio. E não se trata apenas de “conhecer” um deserto; o homem vai além disso, ao devanear: “Como é que se vive num deserto, hem? Gostava de ver”. (RAMOS, 1961, p. 44). Um deserto para nele ficar: o pai gostaria de ver, de experimentar a vida ali.

Não é qualquer deserto, o sertão se parece com um deserto, com seu terreno plano, e chão duro. Mas o homem deseja também um distanciamento pessoal, por isso, os desertos do Egito, o deserto e suas ruínas. O Egito de passado grandioso, cuja glória está, literalmente, cravada nos desertos, as pirâmides misteriosas e silenciosas. Ele imagina o que seria viver em um lugar deserto, sem ninguém por perto, um lugar “plano, igual, sem fim”, sem surpresa, sem vozes. Enfim, ele gostaria de ficar só, de se livrar das cobranças da mulher. Curiosamente, o desconforto que o título “Os desertos” evoca se dilui ao final do conto: os desertos representam, enfim, a liberdade, ou melhor, a libertação. O deserto é valorizado — tal como o sertão e o sertanejo, na Literatura Brasileira.

De pai para filho, as palavras

Na vida ordinária, fora impossível a Ricardo Ramos enfrentar o Velho Graça. Entretanto, na literatura, a situação é diferente: o filho pode e precisa enfrentar o pai, para sair em busca de sua própria identidade autoral. Na própria ficção, ao menos em

“Ribeira turva” e em “Os desertos”, ele, por meio de uma espécie de *alter ego*, é mais forte que o pai, e está em vantagem; por isso, ele pode “ajudar” o pai, pode se ligar ao pai, de alguma forma, como ocorre em certa altura do conto “Os desertos”: “Arredou a visão infeliz, quase perdida, e reatou o fio que o ligava às mãos do pai” (RAMOS, 1961, p. 42). Assim, a complexa relação parece colocar pai e filho juntos, em um plano estético de linguagem, no qual, de alguma maneira, um se confunde com o outro. Conforme ocorre no fenômeno da *apophrades*, o novato Ricardo Ramos quer indicar com os seus gestos que o escritor Ricardo Ramos poderia ter sido anterior ao Velho Graça e o Velho Graça poderia ter sido posterior a Ricardo Ramos.

Certamente esses apontamentos são especulações ainda insuficientes para estudar a influência da obra de Graciliano Ramos sobre a obra de Ricardo Ramos. Todavia, não se pode ignorar que há muitas marcas que aproximam esteticamente um e outro. Essas marcas deixam entrever a luta que Ricardo Ramos precisou enfrentar contra Graciliano Ramos, seu pai, seu precursor.

No prefácio do livro de Dênis de Moraes sobre Graciliano Ramos, *O Velho Graça*, Carlos Nelson Coutinho diz: “Contam que, quando lhe pediam a opinião sobre um livro, Graciliano respondia sempre, com sua habitual causticidade: *Não li e não gostei?*”. Sua crítica severa não poupa o filho: nas páginas deste mesmo livro, *O Velho Graça*, há uma passagem, narrada pelo próprio Ricardo Ramos, que mostra a reação de seu pai ao ler os primeiros contos do filho: “*Já vi coisa pior?*” (MORAES, 1993, p. 239). Para Homero Senna, que pergunta sobre a qualidade dos escritos de Ricardo Ramos, Graciliano Ramos responde: “*Regulares. Tem jeito e poderá fazer coisa que preste?*” (MORAES, 1993, p. 239). Não há espanto na dura avaliação do Velho Graça que, no fundo, sabe que o filho seguirá seu caminho de escritor e, secretamente, espera por isso. O velho quer o novo; o novo, sob influência, não deixa de revisitar a obra do velho pai, seu mestre e precursor.

Ricardo Ramos, no rastro de Graciliano Ramos, busca imagens das terras onde as matas ralas do agreste logo são tomadas pelo solo seco da caatinga; e, mesmo na cidade, na agitação dos centros urbanos, os personagens de Ricardo Ramos também estão imbuídos de desconfianças, de silêncios e de palavras parcas. A força do pai desafia o filho a matá-lo, mas o filho, sem conseguir executar a difícil missão, como na imagem de Guimarães Rosa, rende-se ao jogo e permanece à margem do rio, do grande rio, vendo o pai se esgueirar na imensidão do mundo. O filho não quer matar o pai. Ou o filho não consegue [ou “pode”?] matar o pai.

Referências

ATHAYDE, Tristão de. Um mestre do silêncio. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 1968.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência** – uma teoria da poesia. Tradução: Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. **O cânone ocidental** – os livros e a escola do tempo. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

BORGES, Jorge Luís. **Obras completas**. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 1998, v. I.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 33. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão**: ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

CASTELLO, José. **João Cabral de Melo Neto**: o homem sem alma. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

DUMAS, Alexandre (pai). **O conde de Monte Cristo**. Trad. Rodrigo Lacerda e André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

_____. **Os três mosqueteiros**. Trad. Rodrigo Lacerda e André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

DUMAS, Alexandre (filho). **A dama das camélias**. Trad. Caroline Chang. Porto Alegre: L&PM, 2009.

MORAES, Dênis de. **O Velho Graça**. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2006.

_____. **São Bernardo**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. **Caetés**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. **Memórias do cárcere**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. **Insônia**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

RAMOS, Ricardo. **Os desertos**. São Paulo: Melhoramentos, 1961.

_____. **Circuito fechado**. Rio de Janeiro: Record, 1978.

_____. **Os caminhantes de Santa Luzia**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1959.

_____. **Terno de reis**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

_____. **Tempo de espera**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

_____. **Memórias de setembro**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

SANTOS, Boaventura de Souza. Para além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. **Revista crítica de Ciências Sociais**, 78, p. 3 - 46, out. 2007.

VERISSIMO, Érico. **O tempo e o vento** - O Continente. São Paulo: Globo, 1995; Tomo I.

_____. **O tempo e o vento** - O Continente. São Paulo: Globo, 1995; Tomo II.

VERISSIMO, Luis Fernando. **Comédias da vida privada** – 100 crônicas escolhidas. 20. ed. Porto Alegre: L&PM, 1996.

_____. **Comédias da vida pública** – 266 crônicas datadas. 8. ed. Porto Alegre: L&PM, 1996.

Notas

⁴ Expressão usada por Santo Agostinho: “no imenso palácio da memória [...] estão presentes o céu, a terra e o mar com todos os pormenores que neles pude perceber pelos sentidos, exceto os que já esqueci. É lá que me encontro a mim mesmo, e recordo as ações que fiz, o seu tempo, lugar, e até os sentimentos que me dominavam ao praticá-las”.

⁵ No conto “Ribeira turva”, o Tenente Malheiros persegue e captura um ladrão de cavalos. E isso faz pensar que “Ribeira turva” também constitui um jogo, um *jogo* de caça, de gato e rato, de polícia e ladrão... ladrão de cavalos. Em relação ao conto “Os desertos”, a frase “Cuidado com o seu cavalo” (RAMOS, 1961, p. 39), neste contexto, parece muito significativa.