

A balada do homem abatido: um estudo comparativo entre *Os ratos* e *Angústia*

The ballad of the beaten man: a comparative study between Os ratos and Angústia

MARCUS ROGÉRIO TAVARES SAMPAIO SALGADO

Universidade Federal do Rio de Janeiro



Resumo: O artigo propõe um estudo comparativo entre os romances *Os ratos* (Dyonélio Machado) e *Angústia* (Graciliano Ramos), a partir da investigação de três eixos críticos: a) a tematização do ato de deambular; b) a presença de estratégias estéticas características do expressionismo; c) a recorrência do super-signo do rato.

Palavras-chave: literatura brasileira; estudos comparativos; expressionismo.

Abstract: The article is a comparative study between the novels *Os ratos* (Dyonélio Machado) e *Angústia* (Graciliano Ramos), out of three main critical points: a) thematizing of the act of strolling; b) presence of aesthetical strategies typical of expressionism; c) occurring of the rat as a supersign.

Keywords: Brazilian literature; comparative studies; expressionism.

Publicado em 1935, *Os ratos* foi o segundo livro do escritor sul rio-grandense Dyonélio Machado. Vencedor do Prêmio Machado de Assis do ano anterior, é uma das obras mais importantes de sua década, tendo resistido à ação do tempo, como fazem prova as sucessivas reedições que o livro obteve. Como sintetiza Davi Arrigucci (2010, p. 181), “trata-se de um romance breve, concentrado, surpreendente pela originalidade saída do mais prosaico, com perfeito equilíbrio entre os elementos psicológicos e sociais, explorados em profundidade, numa forma simbólica de longo alcance”.

O equilíbrio entre elementos psicológicos e sociais no interior de uma forma simbólica reverberante também é encontrado em *Angústia*, terceiro romance de Graciliano Ramos, encravado entre *São Bernardo* e *Vidas secas*. Na opinião de Alfredo Bosi, em *Angústia* “estamos no limite entre o romance de tensão crítica e o romance intimista” (BOSI, 1989, p. 454). Para Antonio Candido (2000, p. 107), “tecnicamente *Angústia* é o livro mais complexo de Graciliano Ramos”.

Separados por pouco mais de um ano, esses dois livros são marcos no processo de consolidação da literatura brasileira de ambientação urbana e possuem o condão de encapsular algumas das propostas estéticas mais originais no âmbito do chamado “romance de 30”, no sentido de um equilíbrio entre a investigação nos domínios da psique e a observação da dinâmica social,

logrando pontuar, de forma notável, o debate sobre os aspectos éticos e estéticos envolvidos no fazer literário em pauta em seu horizonte histórico original.

O objetivo do presente ensaio é um estudo comparativo entre *Os ratos* e *Angústia*, a partir de três pontos de aproximação: a) a tematização do ato de deambular; b) o uso de técnicas expressionistas na fatura narrativa; c) a presença do *super-signo* do rato em ambos os textos.

1 Dois romances de deambulação

João do Rio anotava que “a rua nasce, como o homem, do soluço, do espasmo. Há suor humano na argamassa do seu calçamento” (RIO, 1987, p. 4), daí que “a rua sente nos nervos essa miséria da criação, e por isso é a mais igualitária, a mais socialista, a mais niveladora das obras humanas” (RIO, 1987, p. 4).

É justamente a andança do protagonista Naziazeno Barbosa pelas ruas de Porto Alegre em busca de cinquenta e três mil réis que lhe paguem a dívida com o leiteiro o que *Os ratos* apresenta. A partir dessa demanda inicial, Naziazeno põe-se em movimento pelo corpo da cidade, desnudando ao leitor detalhes e vistas particulares da paisagem urbana. É a vida ao rés do chão, na linha do bonde, a revelar, em cada esquina e em cada recusa, as relações que se estabelecem entre democracia e cidadania no âmbito do espaço público.



No romance, os deslocamentos funcionam como corrente elétrica a ligar os diferentes cenários e ações, sempre em ambientação urbana: cafés, bares, cinema, interior de bondes etc. O movimento assume, portanto, função estruturante na narrativa, a tal ponto que chega a funcionar como eixo temático da mesma, sendo possível falar aqui em romance de deambulação – espécie ou subespécie marcada pela tematização do deslocamento em paisagem urbana, como se percebe na passagem a seguir:

Dobra uma esquina. Entra numa rua mais larga. Às horas de movimento, esta rua está sempre coalhada de automóveis. Nesse momento se encontra tão desabitada como as outras. Naziazeno vai andando. Desemboca numa avenida. Os edifícios, altos, têm uma faixa de luz, alaranjada e distante, sobre os últimos andares. O estrépito dum bonde que desce enche dum ruído duro o ar silencioso. Atravessa a avenida. Poucas casas abertas. A bem dizer, apenas os armazéns. Continua andando. Já se avistam esses pavilhões compridos, antigos trapiches, que avançam agora na areia do recalque, como ainda há bem pouco nas águas do rio. O espaço está mais livre. Faz-se um contato mais estreito com o dia e com a tarde. Naziazeno toma a grande artéria onde se concentra todo o grosso comércio da cidade. Ao chegar ao meio da quadra, mais ou menos, atravessa a rua, enveredando para uma grande casa atacadista, assinalada por duas enormes placas metálicas colocadas dum lado e doutro da porta principal. (MACHADO, 2010, p. 83-84).

Para o protagonista, só há uma opção – sempre em frente: “Naziazeno se põe outra vez a andar. Atravessa a rua, alcança o passeio e continua sempre em frente” (MACHADO, 2010, p.92), como se o contínuo deslocamento fizesse parte de um ritual propiciatório à transformação de sua sorte, como se caminhar, em alguma medida, colaborasse para a resolução das questões que se põem diante de si, dos obstáculos que atravancam a trajetória. Essa capacidade simbólica do ato de caminhar para favorecer transformações na disposição anímica é ressaltada pelo psicólogo James Hillman; segundo ele, “saímos para caminhar para dar um ritmo orgânico aos estados mentais depressivos, embotados, com suas agitações reverberantes, e esse ritmo orgânico do caminhar vai ganhando significado simbólico ao colocarmos um pé depois do outro” (HILLMAN, 1993, p. 53). É assim que Naziazeno põe-se a andar, ainda uma vez. E continua sempre – em frente: “Há provavelmente uma cura arquetípica ocorrendo no caminhar, algo que afeta profundamente o substrato mítico de nossas vidas” (HILLMAN, 1993, p. 53).

O *pharmakon*, contudo, contém em si o veneno. Embora Naziazeno se desloque continuamente pela cidade, corre o risco de cair em *looping*, já que percorre, em diferentes horários do dia, o mesmo cenário. No entanto, essa possibilidade é descartada, pois, à medida que deambula pela cidade em distintos momentos do dia, as ruas e os prédios revelam facetas inusitadas, adquirem outras significações e despertam diferentes ressonâncias anímicas, em jogo contínuo de anamorfoses. É da contínua emergência de uma face *outra* das ruas e dos prédios que irrompe a carga de mais-realidade em suspensão ao longo da ronda que é o romance.

Ao mobilizar outros personagens em sua busca pelo dinheiro, Naziazeno não é o único a colocar-se em deriva ao longo da narrativa. Outros também estão em deslocamento contínuo: é o caso de Alcides e Duque. Estes, cumpre lembrar, fazem da rua seu escritório de negócios, constituindo-se o espaço público o local onde extraem a sobrevivência por meio de pequenos expedientes. Como ressaltava Marcel Bursztyń (2003, p. 19), “viver *no meio da rua* não é um problema novo. Se não é tão antigo quanto a própria existência das ruas, da vida urbana, remonta, pelo menos, ao renascimento das cidades, ao início do capitalismo”. Há toda uma população, feita de homens como Alcides e Duque, que “transformam o espaço público – as ruas – em seu universo de vida e de sobrevivência privado” (BURSZTYN, 2003, p. 20).

Portanto, Naziazeno, Alcides e Duque são figuras que se deslocam pelo corpo da cidade movidas não pelo acaso (como faria, por exemplo, um *flâneur*), e sim pela necessidade. Como bem frisa Davi Arrigucci, “a situação de penúria relega o ser ao domínio da necessidade bruta; faz dele uma espécie de brinquedo da sorte” (apud MACHADO, 2010, p. 187). Assim, movido pela necessidade torna-se brinquedo do acaso, vez que sua posição sistêmica nas camadas situadas mais abaixo na sociedade de classes o torna vulnerável às oscilações ocorridas em estratos acima. Ao mesmo tempo, deposita nessas forças do acaso a possibilidade de redenção social, pois tanto Naziazeno como Alcides e Duque entregam-se a jogos de azar com a esperança do milagre da multiplicação da riqueza. O que está em jogo é nada menos que a capacidade de sobrevivência e a vulnerabilidade no jogo social que certas posições sistêmicas acarretam.

Naziazeno, Alcides e Duque também podem ser considerados roedores, pois é assim que, aos pequenos bocados caídos do banquete burguês, mantêm diariamente seu lugar na urbe. Sem romperem com os vínculos sociais do grupo ou individualmente em relação a toda a sociedade, permitem-se e procuram transações sociais, até mesmo como modo de solução para equações financeiras a serem momentaneamente abordadas. Não são, contudo, versões modernas do *mordedor*, pois neles representa-se

um pouco da dimensão trágica que circunda os oprimidos economicamente, em desproporção com o estrato social microscópico (no interior do qual suas identidades individuais se coagulam) a que pertencem. Para esses corpos que se deslocam pelas beiradas – sempre aptos a aparar rebarbas, excessos e prodigalidades que se desequilibram e deslizam da superfície achatada e polida do prato social –, ocupar os espaços da rua não é uma forma de desenfascio ou de simulação catártica, movida pelo *tedium vitae*. Seus movimentos – por mais que se operem numa faixa limítrofe da marginalidade e da vida à superfície, entre o que é socialmente visível e invisível – são como que resultado de um algoritmo cuja força é-lhes exógena, ainda que não se manifeste qualquer desígnio a ordenar a vida no plano estritamente individual.

É assim que *Os ratos* liga a deambulação ao domínio da necessidade, marcando, aqui, um traço diferencial em relação às narrativas de deambulação paradigmáticas, onde o deslocamento contínuo é habitualmente associado a um impulso vitalista de combate ao *tedium vitae*. Não se trata, portanto, de um exercício de *flânerie*, tampouco uma deriva cujo objetivo é desvelar o psiquismo das paisagens urbanas. Ainda que se mova de forma sonambúlica pela cidade, a deambulação de Naziazeno é motivada pela necessidade e põe em cena figuras da urbe que têm as ruas por espaço de negociação e de sobrevivência.

O espaço e os deslocamentos ocupam papel central em *Angústia*. O romance remete, de forma direta, a uma poética do espaço interior, sinalizando, desde os paratextos, para o tipo de narrativa tensa e carregada de *pathos* esperável num título desses.

A verdade é que o espaço claustrofóbico da humilde residência do protagonista e narrador – o pequeno funcionário público e dublê de jornalista com vagas fumaças de literato, Luís da Silva – domina parte considerável do cenário da narrativa, recebendo, contudo, concorrência direta das inúmeras cenas de rua, nas quais o protagonista ou outros personagens estão envolvidos no ato de deambular.

Angústia se inicia como narrador Luís da Silva informando estar de pé novamente, depois de trinta dias de inatividade (entenderemos, mais tarde, recuperar-se de um estado de transtorno mental seguido ao assassinio de Julião Tavares, seu rival e desafeto), a passear pelas ruas da cidade. Na cena de abertura do livro, o escritor cuja pena está a serviço de quem lhe paga (mão de obra não especializada que cava diariamente a manutenção de seu espaço microscópico no campo, já que o trabalho intelectual, aqui, já passa por um processo de gradativa proletarização, mesmo no caso das províncias), para diante de uma livraria e “olho com desgosto as vitrinas, tenho a impressão de que se acham ali pessoas exibindo títulos e preços nos rostos, vendendo-se” (RAMOS, 1996, p. 7).

Daí por diante são deambulações contínuas pela cidade de Maceió, a percorrer as ruas labirínticas do Centro, do Bebedouro etc. Os chamados “baixos fundos” são trazidos à boca de cena, como a rua da Lama, onde se concentrava, de acordo com a narrativa, a prostituição da cidade à época. Há uma relação direta entre a vida psíquica de Luís da Silva e a atmosfera anímica da cidade.

O narrador tem suas ações marcadas por um contínuo deslocamento: de casa à repartição, da repartição aos cafés, do quarto ao quintal, numa vida onde pontos (por vezes, finais) de bonde compunham não raro a paisagem percebida de modo apressado. Essa contínua movimentação de Luís da Silva não cria propriamente uma ilusão de vida (como seria de esperar), e sim de azáfama, de *koyaanisqatsi*.

À medida que sua experiência emocional com Marina torna-se um logro, Luís da Silva se entrega de tal forma ao delírio deambulatório – que parece funcionar como uma espécie de esforço terapêutico para mitigar a dor de um sujeito para quem o amor “sempre fora uma coisa dolorosa, complicada e incompleta” (RAMOS, 1996, p. 102). Depois que o desenlace amoroso se confirma, “não me continha: saía de casa e andava à toa por estas ruas, fatigando-me em caminhadas longas” (RAMOS, 1996, p. 113). Essa deambulação compulsiva e angustiada se intensifica e funciona como ligação para a movimentação dos cenários na narrativa, como se percebe com nitidez na passagem abaixo:

Levantava-me, subia a Ladeira Santa Cruz, percorria ruas cheias de lama, entrava numa bodega, tentava conversar com os vagabundos, bebia aguardente. Os vagabundos não tinham confiança em mim. Sentavam-se, como eu, em caixões de querosene, encostavam-se ao balcão úmido e sujo, bebiam cachaça. (RAMOS, 1996, p. 113).

Um dos pontos centrais na tensão dramática em *Angústia* é o assassinato de Julião Tavares por Luís. Precedendo à cena trágica, situada entre as ruas escuras do Bebedouro durante a madrugada, tem-se um delírio deambulatório que começa com Julião Tavares a sair da casa de sua amante e a seguir pela rodagem, acompanhando a estrada de ferro e cruzando ruas sobre ruas, num cenário urbano deserto. Persegue-o seu assassino, que confessa deambular em estado sonambúlico – “ando meio adormecido” (RAMOS, 1996, p. 184) –, numa caminhada tingida de tons alucinatórios.

O aborto de Marina – outro ponto de relevo na tensão dramática da narrativa – também é precedido por uma cena deambulatória. Luís da Silva, que há dias vagava pela cidade a procura de seu rival Julião Tavares, lança-se a um jogo de perseguição de Marina, pelo qual a cidade se transforma num verdadeiro labirinto:

Marina caminhava depressa, virava esquinas, voltava-se, como se tivesse medo de ser perseguida. Entrou em várias lojas, escondeu-se num cinema. Distanciei-me dela e estive quase a perdê-la de vista. Aproximei-me de novo. Marina andava de um lado para outro, como formiga desnorreada. Parecia ter o diabo no couro. Meteu-se por uma rua onde os sapatos mergulhavam na areia. Seguiu com dificuldade, curva, passando o lenço na cara. Escondi-me numa esquina, porque de quando em quando ela se apurava e examinava a rua. Duas vezes parou, descalçou-se e esvaziou os sapatos cheios de areia. Em seguida começou a observar os números das casas. Como se afastasse muito de mim, saí, atravessei rapidamente um quarteirão e fui ocultar-me noutra esquina. (RAMOS, 1996, p. 163-164).

Mas ele não é o único que está constantemente em deriva. Também Seu Ivo, que é um nômade, assim apresentado pelo narrador:

À toa, procurando nas fazendas e nas povoações muitas vezes percorridas alguma coisa ignorada. Bêbedo sempre, cochilando, babando, seu Ivo não encontra sossego. Uns foram para o Amazonas e acabaram-se no beribéri; outros andam pelo sul, em concorrência com o estrangeiro. Seu Ivo, incapaz de fixar-se, índio e cigano, corre fazendas e povoações, pedindo, furtando (RAMOS, 1996, p. 180).

Outro é José Baía, sobre cujo fim vaticina o narrador: “Por aí, caminhando” (RAMOS, 1996, p. 189). Trata-se de outro nômade, que caminha numa posição social permanentemente à margem: é ao mesmo tempo matador profissional (por conta desse ofício vê-se requestado pelos poderosos, que, contudo, desejam o mais rapidamente vê-lo partir uma vez cumprida a tarefa contratada) e detentor de conhecimento mágico, pois, segundo o narrador, “dava-me explicações a respeito de visagens, mencionava as orações mais fortes” (RAMOS, 1996, p. 188). José Baía se deslocava entre o mundo dos vivos e poderosos e o mundo dos mortos, fornecendo homens à barca de Caronte e comunicando-se com essa instância pela via mágica. Figura mercurial, a quem só caberia o contínuo deslocamento, já que sobre si pesa o anátema do *mal*, mas o *mal necessário* – e é assim que o narrador nos apresenta a lógica a reger os atos de José Baía: “nenhum remorso. Fora a necessidade. Nenhum pensamento” (RAMOS, 1996, p. 189). Matar, para José Baía, era um ato de violência pura e despersonalizada, sem paixão e absolutamente necessário.

Como se vê, *Angústia* coloca em cena corpos tocados pela “pulsão da errância” (MAFFESOLI, 2001, p. 22). Cada um à sua maneira, sem dúvida. Em José Baía e Ivo, a errância funciona como resistência à domesticação – e o que a última implicou, juntamente com o sedentarismo,

para a produção, os costumes, a vida sexual etc: “as massas foram domesticadas, assentadas no trabalho e destinadas à residência” (MAFFESOLI, 2001, p. 23), mas os corpos de José Baía e Ivo recusam submeter-se a esse paradigma que lhes é exógeno. Essa domesticação é relativa em Luís da Silva, pois se há, por um lado, seus vínculos com a cultura letrada (a garantir o emprego medíocre como funcionário público e ganhos ocasionais com a pena a serviço), por outro sua forma de relacionar-se com a mulher – e, de um modo geral, com o outro – é de uma inconsciência animal, com a qual encontra-se ele mesmo atento, chegando ao ponto de identificar-se, como veremos adiante, com um rato, consumando seu desprezo generalizado (pois não se trata, aqui, apenas de uma história de ciúmes – ainda que ele funcione como combustível) pela humanidade num assassinato. Ou seja: Luís da Silva é um corpo que, a despeito da pressão do Super-Ego da tribo, não se conformou inteiramente ao processo de domesticação, e que sofre por isso, por esse caráter ambíguo que lhe confere uma precária e transitiva identidade pontuada entre os polos estático e dinâmico da vida.

Nos dois livros, a deambulação tem uma função estruturante na narrativa, pois, ao mesmo tempo que funciona como veículo de passagem entre uma cena e outra, entre um cenário e outro, também se constitui num momento próprio da narrativa, durante o qual a percepção alucinada irrompe e domina os fluxos verbais.

2 A fatura expressionista

Os ratos é marcado pelo uso de estratégias estéticas típicas do programa expressionista.

A primeira delas é a anamorfose. A percepção da realidade empírica é deformada pela subjetividade do protagonista. Isso ocorre frequentemente em relação à paisagem urbana, que é percebida anamorficamente pela consciência transtornada do protagonista, com a subsequente deformação plástica dessa percepção, como se constata nas seguintes passagens:

Treme o ar, toda a rua treme com o calor, tremem as casas, como um pedaço de paisagem submarina, ondulando através da água movediça (MACHADO, 2010, p. 49).

A cidade não tem árvores. A rua é um bloco inteiriço de granito escaldante (MACHADO, 2010, p. 58).

A cidade se recorta sobre a claridade avermelhada que tem o céu para os lados onde está se escondendo o sol (MACHADO, 2010, p. 88).

Naziazeno vê o sol, uma moeda em brasa suspensa num vapor avermelhado e espesso (MACHADO, 2010, p. 96).

Outra é a elaboração de jogos cênicos de iluminação, quer por meio do habitual recurso às sombras, quer pela criação de condições de luminosidade insólitas no interior do universo diegético. É o que se verifica nas seguintes passagens:

Uma nuvem esgarçada, dessas nuvens claras e enormes, encheu toda a parte do céu que fica sobre as suas cabeças. O sol – quase oculto já – envia-lhe uma estranha luz amarela, que ela derrama sobre a cidade. As pessoas, os edifícios, tudo fica iluminado com uma luz inesperada e fabulosa... (MACHADO, 2010, p. 109).

Aproximam-se. A janela já se mostra bem. A luz da nuvem escorre-lhe nas vidraças, vindo de cima, como uma chuva amarela (MACHADO, 2010, p. 109).

– Está com um ar de tempestade – diz o “dr.” Mondina olhando o céu. Com efeito, um muro espesso fecha todo o horizonte, enquanto no alto a nuvem, já menos esgarçada, mais compacta, reunida a outras, projeta sobre a cidade aquela luz amarelada e estranha (MACHADO, 2010, p. 112).

A luz amarela agora encheu todo o céu... Em torno daquela cúpula amarelo-ocre a sombra vai se enchendo de nuanças, que começam com o amarelo-lívido. Bem embaixo, aquela muralha espessa e negra... Os objetos recebem por cima uma luz cor de enxofre, como uma poeira... As casas, as pessoas estão mergulhadas nessa luz amarela... (MACHADO, 2010, p. 150).

Não apenas a percepção ambiental é plasticamente deformada. Também a consciência corporal do protagonista se opera de forma hiperestésica, como identificamos nessa passagem envolvendo movimentos dos órgãos internos do corpo:

O seu corpo suado fica como que um bloco gelado e dá-lhe a sensação de que se encolhe, se retrai dentro da sua roupa quente e assoleada, que dela se despega como duma carapaça. Ao mesmo tempo o coração, que batia lá no fundo do peito, veio palpitar bem à superfície, quase à flor da pele, meio engasgando-o. (MACHADO, 2010, p. 53).

A fome altera os movimentos dos órgãos internos do corpo e não permanece despercebida ao protagonista. Em jejum, Naziazeno sente plenamente os efeitos do estado de inanição sobre seu corpo e sua conduta interna:

Seu estômago porém está oco. Uma dor lhe sobe por dentro do peito, até o pescoço, à garganta. Sente uma debilidade na cabeça, espécie duma leve sonolência, como quando tem febre. Entretanto, está com a testa fresca. Sabe que, se comer, tudo isso desaparece. É de haver passado todo esse tempo sem se alimentar. (MACHADO, 2010, p. 68).

Com a anamorfose provocada pela percepção hiperestésica da realidade empírica, entram em cena imagens em estado de ultrapassagem, que surpreendem pela plasticidade insólita. Assim, uma porta é plasticamente deformada, sendo descrita como “entreaberta como uma hérnia” (MACHADO, 2010, p. 55). De igual forma, o sol é uma moeda em brasa suspensa entre vapores e o ruído branco é percebido como “uma bola, ocupando todo o quarto” (MACHADO, 2010, p. 172).

Ressalte-se a presença de alucinações acústicas. Frases repetem-se, à maneira de um pesadelo em disparada. Para Naziazeno, frases de reprovação de sua precariedade econômica – como “Não paga ninguém”, “Lhe dou mais um dia” ou “Não queira que lhe pague as dívidas” – ressoam à maneira de “um estribilho dentro do seu crânio” (MACHADO, 2010, p. 18). A percepção ambiental do protagonista, subordinada ao estado transtornado de consciência que ostenta, transforma banais estímulos sensoriais advindos da realidade empírica em elementos subitamente desconhecidos ou mesmo desvinculados do real, como se capaz de gerar inesperadas aberturas para o mundo onírico. É o caso dessa passagem, em que o som vago, abafado e longínquo da música provindo da vizinhança é percebido de forma confusa e deformada pelo protagonista – que, num primeiro momento, sente dificuldade em localizar a fonte de emissão desse som e em reconhecer a conhecida melodia, para, depois, aumentar sua confusão com as diferentes intensidades que o som adquire no ato de propagação (ligadas à posição espacial a partir da qual são percebidas), até, finalmente, o som parecer-lhe animar as próprias edificações, convertidas em caixas de ressonância que dão a impressão de o projetar infinitamente:

Uma “ária” (ou qualquer coisa desse gênero). Vem de longe e de dentro de casa. Tem o som um tanto velado. Vai-se definindo melhor à medida que Naziazeno avança. Pouco a pouco, aumenta de intensidade e de clareza. É uma voz masculina, de tenor. Coisa conhecida... Soa muito forte, quando ele defronta a casa onde o rádio está tocando. Todo o bangalô parece estar vibrando – enorme caixa de música... A ária depois diminui, quase se apaga no intervalo das casas. Mas agora vem crescendo... crescendo... Até que ressoa com toda a força outra vez defronte doutro prédio, doutra janela entreaberta... E dessa forma ela nunca se extingue (MACHADO, 2010, p. 52).

O clímax da narrativa é construído a partir da perspectiva de uma alucinação acústica: depois de levantar o dinheiro com que pagar o leiteiro no dia seguinte, o protagonista não consegue dormir, pois, com a sensibilidade aguçada tanto pelo jejum de um dia quase inteiro como pela compensação em vinho e comida na última hora, expande de forma insuportável seu campo de audição:

O ar tem um *chiado* – como que feito do conjunto de muitas vozes de insetos... Às vezes, é assim como um tinir... a vibração dum pancada de malho sobre a bigorna... Fica muito tempo esse chiar sonoro, metálico, fininho... O filho tem uma respiração ritmada. O ruído da sua respiração destaca-se daquele *fundo*, daquele chiado ambiente... Um chiado, amorfo, unido, e um respirar cadenciado... Distingue bem isso, essa dualidade... (MACHADO, 2010, p. 170).

Para Naziazeno, “o silêncio está todo cheio de ruídozinhos, dum crepitar miudinho” (MACHADO, 2010, p. 171). O ruído branco se sobrepõe em camadas, criando um verdadeiro espaço acústico alucinatório, com o qual se modela justamente o clímax da narrativa. Esse espaço acústico é composto por um “conjunto amorfo de ruídozinhos” (MACHADO, 2010, p. 173). Entre os ruídos brancos em colisão com o silêncio que compõem esse espaço acústico, alguns deles são resultados de eventos ocorridos no mundo empírico; outros, distorções perceptuais resultantes do estado transtornado de consciência, em que se encontram atuantes um polo positivo (euforia pelo dinheiro conseguido, pelo vinho e pela comida ingeridos) e um polo negativo (além da exaustão física, também o desespero e a angústia diretamente motivados por sua posição social e sua incapacidade pessoal de prover o necessário à subsistência sua e de uma família). No meio das camadas de ruído branco, Naziazeno começa a ouvir “o guinchinho, feito de várias notinhas geminadas, fininhas...” (MACHADO, 2010, p. 173), que ele acredita tratar-se de ratos no ato de roer o dinheiro na cozinha.

Traços expressionistas também podem ser facilmente encontrados em *Angústia*.

A começar pelo título. A angústia é um dos motores existenciais do Expressionismo: o movimento é em grande parte identificado pelas “visões de angústia” (PALMIER, 1979, p. 288) que lhe são características, nas quais se materializa nada menos que o próprio “*pathos* expressionista” (PALMIER, 1979, p. 296), baseado em “uma distorção progressiva e minuciosa de toda realidade, ela mesma devorada pelo sentimento e pela emoção” (PALMIER, 1979, p. 296).

Depois, por efeitos de luz e sombra, bastante favorecidos pelos ambientes cenográficos, abre-se o foco para a cidade com suas “ruas cheias de lama” (RAMOS, 1996, p. 113) e o humílimo quarto de Luís da Silva, onde, não raramente, “a luz que havia era a do cigarro, que me fazia desviar os olhos de um lado para outro. Não podia deixar de olhá-la. Às vezes me entorpecia, e a luz ia diminuindo, cobria-se de cinza” (RAMOS, 1996, p. 102). Sob tais condições de luminosidade, não é de espantar que o narrador se entregasse a delírios paranoides: “De repente despertava sobressaltado: parecia-me que, se o

cigarro se apagasse, alguma desgraça me sucederia. E entrava a fumar desesperadamente, e soprava a cinza. Impossível dormir” (RAMOS, 1996, p. 102).

Não por acaso diz o narrador, em dado momento: “Vamos andando sem nada ver. O mundo é empastado e nevoento” (RAMOS, 1996, p. 129). Vale a pena lembrar aqui a máxima preconizada por Kasimir Edschmid, escritor e teórico do movimento expressionista na Alemanha; segundo Edschmid, “o universo total do artista expressionista torna-se visão. Ele não vê, mas percebe” (apud TELLES, 1976, p. 105). É a partir de um gesto empenhado na representação desse ponto tenso – onde interior e exterior se prolongam, onde visível e invisível se sobrepõem, onde ruído e silêncio se devoram – é que se estruturam, também, os procedimentos estéticos característicos do programa expressionista.

Luís da Silva vive um processo de fragmentação da personalidade ao qual se sobrepõem as pressões da equação econômica (é precária sua sobrevivência num ínfimo cargo burocrático), a frustração criativa e sexual (dada sua incapacidade de escrever e de ter uma vida sexual ativa) e a ansiedade emocional deflagrada em um sujeito para quem o amor “sempre fora uma coisa dolorosa, complicada e incompleta” (RAMOS, 1996, p. 102). A frustração sexual e a ansiedade emocional acabam por lança-lo a uma espiral de paranoia, onde a obsessão com o ato da perseguição se consome nos dois polos: “Estava certo de que, enquanto eu vigiava Marina, Julião Tavares me vigiava de longe, parando, escondendo-se” (RAMOS, 1996, p. 154). O processo de fragmentação da personalidade atinge seu cume nos instantes que sucedem o assassinato de Julião Tavares. Diante do corpo tombado do rival, assim se expressa o narrador: “Tive um deslumbramento. O homenzinho da repartição e do jornal não era eu” (RAMOS, 1996, p. 191).

É comum a utilização do esgar e do ríctus na composição facial das personagens, que se submetem a um processo tipicamente expressionista de deformação da *physique*. Já nas primeiras páginas do romance, o narrador enxerga a si mesmo morto, “magríssimo, com os dentes arreganhados, os olhos como duas jabuticabas sem casca, os dedos pretos do cigarro cruzados no peito fundo” (RAMOS, 1996, p. 9), ao passo que o mundo exterior e os homens que o povoam se convertem em sombras que “se arrastam com lentidão viscosa, misturando-se, formando um novelo confuso” (RAMOS, 1996, p. 9).

A percepção do mundo exterior é abalada por esse estado de consciência transtornado, que faz com que o narrador se entregue a relações e reações ambientais bastante insólitas: “Estava num entorpecimento estúpido. Tive a impressão extravagante de que o ar havia tomado de repente a consistência mole e pegajosa de goma-arábica” (RAMOS, 1996, p. 60). Para Luís da Silva,

“quando a realidade me entra pelos olhos, o meu pequeno mundo desaba” (RAMOS, 1996, p. 79), denunciando o sentimento de angústia sinalizado desde o título, que, por sua vez, em suas origens também socioeconômicas, aponta para “graves sintomas de decomposição social” (RAMOS, 1996, p. 78) – como queixa-se o narrador ao tomar contato com as notícias irrelevantes porém (ou por isso mesmo) assustadoras dos jornais.

Luís da Silva tem dificuldades de lidar com o mundo mesmo no plano estritamente sensorial. A anamorfose é contínua: “os objetos deformavam-se” (RAMOS, 1996, p. 215); as metamorfoses, também – envolvendo percepção e memória na voluta do delírio:

O som de uma vitrola coava-se nos meus ouvidos, acariava-me, e eu diminuía, embalado nos lençóis, que se transformavam numa rede. Minha mãe me embalava cantando aquela cantiga sem palavras. A cantiga morria e se avivava. Uma criancinha dormindo um sono curto, cheio de estremecimentos. Em alguns minutos a criancinha crescia, ganhava cabelos brancos e rugas. Não era minha a cantar: era uma vitrola distante, tão distante que eu tinha a ilusão de que sobre o disco passeavam pernas de aranha (RAMOS, 1996, p. 218-219).

Como ocorre em *Os ratos*, a consciência transtornada do narrador padece de alucinações acústicas. Ele as tinha desde a infância, como se percebe nessa passagem:

Era como se a gente houvesse deixado a Terra. De repente surgiam vozes estranhas. Que eram? Ainda hoje não sei. Vozes que iam crescendo, monótonas, e me causavam medo. Um alarido, um queixume, clamor enorme, sempre no mesmo tom. (RAMOS, 1996, p. 17).

Queixa-se o narrador de que “as palavras me chegam quase apagadas, destituídas de senso” (RAMOS, 1996, p. 20). Essa dissociação entre som e sentido (mesmo no plano linguístico) atinge o paroxismo numa cena a passar-se no interior de um bar frequentado por vagabundos, prostitutas e demais membros do bloco dos humilhados e ofendidos, durante a madrugada, ao som de um violão:

Tudo ali era tão simples! Os bordões do violão gemiam, as gargalhadas sonoras da mulher pintada enchiam a praça. A história que o homem acabou-clado, de peito cabeludo e cicatrizes no rosto, contava ao engraxate devia ser interessante. Gestos expressivos, provavelmente façanhas de capoeiras. Eu não compreendia a linguagem do narrador, as particularidades que provocavam admiração perdiam-se. As gargalhadas da mulher transformavam-se naquela viagem curta aos meus ouvidos, chegavam-me frias, geladas. E a marcha do carnaval entristecia nos bordões do pinho (RAMOS, 1996, p. 115).

Confundem-se, em sua consciência transtornada, o espaço exterior e o espaço interior: “O sino da igreja bate a primeira pancada das ave-marias. Não, não é o sino da igreja, é o relógio da sala de jantar” (RAMOS, 1996, p. 22).

Luís da Silva também experimenta sons acusmáticos (sons cuja fonte se ignora): “O galope dos cavalos não me saía dos ouvidos, crescia, como se avançasse no paralelepípedo. Donde vinham aqueles cavalos?” (RAMOS, 1996, p. 215).

A proximidade das paredes frágeis das habitações vizinhas devassava qualquer possibilidade de vida privada e, amplificados os estímulos sonoros em sua psique angustiada, durante as visitas sexuais recebidas por Dona Rosália “parecia-me que o meu quarto se enchia de órgãos sexuais soltos, voando” (RAMOS, 1996, p. 102).

O galope de cavalos que não existem, a música das carapanãs, os estilhaços de falas arrancados dos desvãos da memória, o ruído onipresente dos ratos: dos instantes que se seguem ao assassinato de Julião Tavares até as cenas finais de delírio, os fenômenos acústicos insólitos desempenham papel estruturante na construção do clima da narrativa – à maneira do que ocorre em *Os ratos*.

3 O super-signo do rato

A importância do simbolismo do rato no romance de Dyonélio Machado se faz presente desde o título. Dentre os elementos paratextuais, o título é o que habitualmente enceta uma relação identificatória mais próxima com o texto, se não direta. E temos, assim, os ratos aparecendo desde o título, impregnando, de forma contínua, o texto e cobrindo toda a circularidade estrutural (do paratexto ao texto), como *super-signo* articulador de diversas instâncias da narrativa.

Como bem percebeu Davi Arrigucci (2010, p. 186), “um dos maiores acertos artísticos de Dyonélio foi ter encontrado uma imagem analógica, um ‘correlato objetivo’, para o universo emocional de seu personagem, na metáfora animalesca, que dá forma concreta ao drama moral, alastrando-se numa verdadeira cadeira metonímica”.

A impregnação metonímica do *super-signo* do rato alcança, como vimos, os elementos paratextuais. Em diversas edições, a força dos paratextos é reforçada com a própria presença da imagem de ratos na capa. É o caso da 14ª edição, publicada pela Ática, assinada pelo ilustrador Jayme Leão, na qual um rato indefeso (que parece realizar o gesto de cobrir uma das orelhas) se encolhe sob o peso do título, onde a primeira letra “S” recebe uma interferência gráfica, de forma a ser lida como um cifrão.

Seguindo os índices deixados à superfície por Jayme Leão, é possível afirmar que há uma ligação direta

aí entre ratos e capital. O rato é um animal parasitário, a viver dos despojos da vida humana. Uma espécie de parasita, sim, mas um parasita sistemático, que, nos bestiários medievais, “era dado como exemplo de animal laborioso e providente, cuidando de juntar suas provisões de grãos para o inverno” (VAN WOENSEL, 2001, p.216). Portanto, sua provisão é feita a partir do acúmulo dos despojos alheios, quando não da simples pilhagem de reservas – um silo ou uma despensa. É como se acumulasse, ele próprio, com o acúmulo alheio; é como se o jogo da multiplicação de riqueza a partir da força de trabalho do outro se projetasse infinitamente nesse ato do rato. Difícil, assim, não identificá-lo, também, aos procedimentos do capitalismo no sentido de exploração econômica dos resultados da força de trabalho alheia.

Mas o simbolismo do rato não se fecha nessa chave inicial. Expandindo os índices lançados por Jayme Leão na capa, a partir do encolhimento desesperado do animal seria possível cogitar o rato como nada menos que a contraparte dialética do rei, pois que vive dos excessos que caem da mesa deste. É assim que, por conta de sua ampla disponibilidade semiótica enquanto *super-signo*, o rato passa a simbolizar, também, aquele que se encontra na posição antipódica à do rei, nem sempre apto a roer-lhe o manto: o rato é o homem acachapado, conduzido a seu buraco por uma pressão socioeconômica que lhe é exógena.

Se o rato, nos bestiários medievais, é exaltado por “seu espírito de providência” (VAN WOENSEL, 1991, p.58), é importante lembrar que essa providência é a vitória do planejamento (a necessidade racionalizada e prevista) sobre o acaso. Teria o ser se tornado uma espécie de rato metafísico a partir do momento em que passou a sedentarizar-se e guiar-se por esse espírito de providência, condutor do domínio antropocênico da realidade sensível, abandonando sua condição de ser biológico rumo à especialização na alteração de paisagens e no empenho permanente para resolver a equação malthusiana – com tudo o que de catastrófico isso consigo trouxe.

A capa da 6ª edição da *Ática* também é cheia de referências explícitas. Os ratos estão presentes: bastante estilizados, parecem mesmo personagens de um vídeo game – conforme ao espírito da época, vez que é uma edição da década de 1980 e evoca o Pac-Man, também conhecido como Come-come entre os jogadores de Namco, Atari e Game Boy. Nessa capa, o dinheiro está guardado por uma jarra de vidro, que remete à arquitetura das redomas, em especial ao Palácio de Cristal, *topos* sintético da bolha vivida nos modos arquitetônicos de ocupar o espaço urbano a partir da modernidade planetária.

Na luxuosa edição da Confraria dos Bibliófilos do Brasil, a capa apresenta em primeiro plano o rato, ao que se sucede um grupo de figuras humanas, todos recortados

contra o fundo de uma cidade expressionista. A capa, a cargo de Enio Squeff, capta a lida com a paisagem urbana que organiza as deambulações no romance, e também a fatura expressionista, já apontada acima. O rato é uma figura terrível e amedrontadora, com sinalizações ideológicas perceptíveis a olho nu.

Para Apollinaire, o rato estava diretamente ligado ao tempo:

Ratos do tempo, os belos dias
você roem, toda essa vida,
ó meu Deus, e tão mal vivida:
vinte e oito anos, ó horas vadias!
(apud VAN WOENSEL, 2001, p. 129)

Segundo Van Woensel, trata-se de uma alegoria: “o rato, que nunca cessa de roer, simboliza o implacável passar do tempo, roído um pouco mais todo dia” (VAN WOENSEL, 2001, p. 128). Sabe-se como, transcorrido durante um dia na vida de Naziazeno Barbosa e sua luta contra o relógio para conseguir o dinheiro do leite até a visita do leiteiro-credor no dia seguinte, essa imagem de uma vida roída a pouco e pouco todos os dias parece feita à semelhança da vida do protagonista, igualmente roído e usurpado em sua reserva vital de tempo permanentemente mobilizado para soluções temporárias e precárias para a equação econômica. A luta contra o tempo é reforçada na capa da edição do Clube do Livro, que coloca em primeiro plano um relógio contra uma paisagem urbana graficamente desconstruída.

Na gravura de Raoul Duffy que acompanha o poema “O rato” no *Bestiário* de Apollinaire, “o ratinho da gravura quase que desaparece numa exuberante paisagem de frutas e espigas de trigo. Bem embaixo, cercado de morangos do tamanho dele, o catita não passa de uma mancha negra numa abundância de comidas” (VAN WOENSEL, 2001, p. 128), reforçando tanto suas ligações com a cultura do excesso e do dispêndio como a implacabilidade das engrenagens do sistema econômico, pois “esse inócuo ratinho há de dar fim, aos poucos, a essa profusão de alimentos” (VAN WOENSEL, 2001, p. 128). Essa ligação entre providência, acúmulo e mortalidade implícita no simbolismo do rato não passou incólume à pena de Thibaut de Champagne, que assim escreveu:

O rato, querendo se resguardar
no inverno, armazena grão e noz;
porém, coitados, saberemos nós,
na hora da morte, como nos curar?
Procuramos somente o inferno atroz!
Olhem como aquele bruto animal,
prevenido, evita o dano fatal;
cala-se em nós do bom senso a voz,
de loucos delírios damos sinal.
(apud VAN WOENSEL, 2001, p. 58).

As capas das diversas edições de *Os ratos* reúnem, sem dúvida, um amálgama dessas múltiplas significações possíveis para o simbolismo em torno do animal, que são, ademais, validadas, em maior ou menor grau, quando da recepção direta do texto, no qual, de fato, a disponibilidade semiótica desse *super-signo* se revela em plena força. De qualquer forma, o que se ressaltou com a análise dos paratextos (capa e título) é a importância assumida por esse símbolo na ordem estruturante do texto, beneficiando-se de suas ressonâncias e de seu potencial analógico.

Mas obviamente a impregnação metonímica do *super-signo* não se reduz à capa e título, pois “os indícios de rato multiplicam-se por toda parte” (ARRIGUCCI, 2010, p. 186), de forma a configurar-se como “um símbolo complexo” (ARRIGUCCI, 2010, p. 186). Segundo Arrigucci,

O arraigamento deste símbolo poderoso vai mesmo além da linguagem figurada e dos modos de dicção, aprofundando-se na constituição da sintaxe e no movimento do estilo: o próprio discurso mimetiza a figura do rato, torna-se entrecortado, miudinho, entranhando na tessitura fina do texto o gesto do roedor a que se reduz o ato humano da procura e da disputa pelo dinheiro (ARRIGUCCI, 2010, p. 186).

A presença do rato em uma obra intitulada *Os ratos* é algo bastante previsível. O que surpreende, a bem da verdade, é a recorrente presença do rato em um romance intitulado *Angústia*.

Há uma profusão de animais referidos ao longo da obra, que chamam atenção pela negatividade em relação ao homem ou por sua insignificância: sururu, verme, formiga, carapanã, cobra etc, sem falar nas metamorfoses pelas quais a linguagem verbal extrapola o dado biogenético, como a “raça de cachorro com porco” (RAMOS, 1996, p. 15). Mesmo o narrador considera-se “um percevejo social” (RAMOS, 1996, p. 25).

O rato, contudo, destaca-se, de longe, inclusive em termos de recorrência estatística. Já nas primeiras páginas, Luís da Silva esforça-se por afirmar e reafirmar sua condição humana diariamente ameaçada por um trabalho medíocre e condições socioeconômicas precárias: “Não sou um rato, não quero ser um rato” (RAMOS, 1996, p. 9). Onde se percebe que uma das significações possíveis para o simbolismo do rato é justamente essa destituição involuntária da humanidade, que transforma seres humanos em roedores inconscientes que vivem dos despojos alheios e que são socialmente blindados por um manto de invisibilidade a não lhes permitir a penetração no outro lado da redoma de cristal. Em seu aparente descompromisso com a casa grande, o rato é, na verdade, presa de uma pré-programação, à maneira dos

experimentos de Pavlov: comida e estímulos neurológicos mínimos constituindo a dieta de controle social.

O rato é, portanto, essa ruína de homem: Luís da Silva, cujos sonhos já superados de fazer carreira na literatura jazem num caderno onde escrevera cerca de duzentos sonetos, os quais fora vendendo a dez mil-réis para “moços ingênuos” (RAMOS, 1996, p. 45), a ponto de sobrar apenas “cinquenta folhas amarelas e roídas pelos ratos” (RAMOS, 1996, p. 45). De fato, o quarto que Luís da Silva habita é visitado por ratos, que lhe corroem a saúde física e mental. Ao narrar retrospectivamente as primeiras etapas de seu envolvimento com Marina no quintal, Luís conclui que “de todo aquele romance as particularidades que melhor guardei na memória foram os montes de cisco, a água empapando a terra, o cheiro dos monturos, urubus nos galhos das mangueiras farejando ratos em decomposição no lixo” (RAMOS, 1996, p. 87). O narrador queixa-se, mesmo, de um ruído permanente produzido por ratos, que, além de destruírem os vestígios de seu envolvimento pretérito com a literatura e a cultura letrada, ainda o impedem de trabalhar:

O que eu devia fazer era mudar de casa. Esta é inconveniente, cheia de barulhos, parece mal-assombrada. Os ratos não me deixavam fixar a atenção no trabalho. Eu pegava o papel, e eles começavam a dar uns gritinhos que me aperreavam. Tinham aberto um buraco no guarda-comidas, viviam lá dentro, numa chiadeira infernal. Às vezes havia um cheiro de podridão. Vitória se enfrenesiava, andava para cima e para baixo, manejando um regador com água e creolina, molhando tudo. Mas o fedor resistia. Afinal íamos encontrar o armário dos livros transformado em cemitério de ratos. Os miseráveis escolhiam para sepultura as obras que mais me agradavam. Antes, porém, faziam um sarapatel feio na papelada. Mijavam-me a literatura toda, comiam-me os sonetos inéditos. Eu não podia escrever (RAMOS, 1996, p. 89).

Como ocorre em *Os ratos*, aqui também o simbolismo dos ratos admite subdivisões prismáticas e pode ele mesmo transformar-se ao longo da obra. Assim, ao analisar sua posição na sociedade de classes, Luís da Silva conclui: “Trabalhos e pobreza. Às vezes o coração se apertava como corda de relógio bem enrolada. Um rato roía-me as entranhas” (RAMOS, 1996, p. 35). Desumanizado pela brutalidade de suas condições socioeconômicas, o narrador sente no âmago da subjetividade a presença de um dispositivo feroz (um relógio: símbolo, por sua vez, do tempo mecanizado e do ritmo da produção baseado na multiplicação de riqueza), dentro do qual, por sua vez, roí-lhe um rato, como soberano desse corpo do qual apossa-se da energia calórica.

Em *Angústia* o rato pode estar ligado também à sexualidade. Na primeira cena erótica que Luís protagoniza

com Marina, a moça se delicia em sensualizar diante de si (que, por sua vez, finge dormir), emitindo um riso que chega assim aos ouvidos do narrador: “O cochicho risonho afastava-me, chegava-me aos ouvidos como o chiar de um rato. Chiar de rato, exatamente. Chiar de rato ou carne assada na grelha. Parecia que aquilo estava chiando dentro de mim, que a minha carne se assava e chiava” (RAMOS, 1996, p. 58). Numa outra passagem, o narrador, em exercício de livre associação, salta dos ratos para as pulsões sexuais, como se houvesse um *continuum* entre eles: “Os ratos é que me roíam a paciência. Corrote, corrote – era como se roessem qualquer coisa dentro de mim. Lembrava-me do tempo em que andava pelas ruas sentindo o cheiro das mulheres” (RAMOS, 1996, p. 89). É sabido como os ratos são profícuos na atividade reprodutiva, chegando mesmo a converter-se em perigo para o homem sua multiplicação (por mais que ela, sua presença, implique na existência de dispêndios e de excessos que são sempre os de uma mesa humana onde se traz sob controle a escassez – e temporariamente atendida a necessidade, com os máximos esforços de repressão do acaso). Desse modo, não é aleatório que Julião Tavares e sua família-empresa fossem referidos por Luís da Silva como ratos, detendo a previdência e o privilégio em matéria de capital econômico e de satisfação imediata das pulsões sexuais: “Família rica. Tavares & Cia., negociantes de secos e molhados, donos de prédios, membros influentes da Associação Comercial, eram uns ratos” (RAMOS, 1996, p. 44). Mais adiante, Luís reforça: “Tavares & Cia., negociantes de secos e molhados na Rua do Comércio, vestidos de brim de linho, viviam escondidos por detrás dos fardos e eram uns ratos” (RAMOS, 1996, p. 86). Julião Tavares é descrito como “literato e bacharel, filho de um deles, tinha os dentes miúdos, afiados, e devia ser um rato, como o pai” (RAMOS, 1996, p. 44).

Tal como em *Os ratos*, em *Angústia* há a impregnação do super-signo do rato no interior das cenas e da ação. Novamente, temos um símbolo complexo, que permite associações múltiplas em uma propositada ampliação das possibilidades semânticas. Como se percebe, tanto em *Os ratos* como em *Angústia* o simbolismo do rato é desenvolvido em suas diversas matizes, beneficiando o texto dessa disponibilidade semiótica múltipla tão característica dos super-signos – que é como se denominam as imagens e outros complexos de informação compostos por uma miríade de signos que se articulam para formá-los, nos quais a complexidade dos signos

elementares envolvidos é equilibrada pelo impulso por uma estabilidade mínima dessa articulação que traça um espectro semântico amplo porém coordenado. O super-signo “é o signo de um signo” (PIGNATARI, 2004, p. 49), como ressalta Décio Pignatari (2004, p. 49), “cujo Objeto não é o mesmo do signo primeiro, pois que engloba não somente Objeto e Signo, como a ele próprio, num contínuo jogo de espelhos”.

Verifica-se, portanto, uma constelação de signos elementares a articular o super-signo do rato, que antecede sua coordenação mais ampla como um padrão aberto mas estável no interior do qual orbita a estratégia de produção de uma multiplicidade de significações concomitante em *Angústia* e *Os ratos*, tornando assim possível aproximar ainda uma vez as duas obras.

Referências

- ARRIGUCCI, Davi. Posfácio. In: MACHADO, Dyonélio. *Os ratos*. São Paulo: Planeta, 2010.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1989.
- BURSZTYN, Marcel. No meio da rua: nômades, excluídos, viradores. In: BURSZTYN, Marcel (Org.). *No meio da rua*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.
- CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- HILLMAN, James. *Cidade & Alma*. São Paulo: Studio Nobel, 1993.
- MACHADO, Dyonélio. *Os ratos*. São Paulo: Planeta, 2010.
- MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- PALMIER, Jean-Michel. *L'Expressionnisme et les arts – Portrait d'une generation*. Paris: Payot, 1979.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. São Paulo: Ateliê, 2004.
- RAMOS, Graciliano. *Angústia*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1987.
- TELLES, Gilberto Mendonça (Org.). *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1976.
- VAN WOENSEL, Maurice. *Simbolismo animal na Idade Média: os bestiários*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2001.

Recebido: 23 de março de 2016
Aprovado: 25 de maio de 2016
Contato: marcussalgado@gmail.com