


A FIGURA RATO NO ROMANCE *ANGÚSTIA*, DE GRACILIANO RAMOS

Gustavo Maciel Oliveira*

 <https://orcid.org/0000-0002-8835-1301>

José Américo Bezerra Saraiva**

 <https://orcid.org/0000-0003-0483-4996>

Como citar este artigo: OLIVEIRA, G. M.; SARAIVA, J. A. B.; A figura *rato* no romance *Angústia*, de Graciliano Ramos. *Todas as Letras – Revista de Língua e Literatura*, São Paulo, v. 28, n. 1, p. 1-18, jan./abr. 2026. DOI: <https://doi.org/10.5935/1980-6914/eLETL18158>

Submissão: 10 de agosto de 2025. **Aceite:** 21 de setembro de 2025.

Resumo: Este texto tem por finalidade analisar a figura lexemática *rato* no romance *Angústia*, de Graciliano Ramos. Com a análise, conduzida a partir da perspectiva de Algirdas Julien Greimas, intentamos mostrar que a figura lexemática *rato* no romance corresponde a uma constelação de sentidos envolvendo os conteúdos *iteratividade*, *morte*, *sexualidade*, *espacialidade*, *animalidade*, *inferioridade*, *economia* e *literatura*, conteúdos esses que, uma vez relacionados isotopicamente, representam o núcleo sintetizante dos principais sentidos manifestados no romance *Angústia*.

Palavras-chave: Figura lexemática. Rato. Isotopia. Romance *Angústia*. Graciliano Ramos.

* Secretaria de Estado de Educação do Ceará (Seduc-CE), Fortaleza, CE, Brasil. E-mail: gustavomaciel508@gmail.com

** Universidade Federal do Ceará (UFC), Fortaleza, CE, Brasil. E-mail: jabsaraiva@gmail.com

INTRODUÇÃO

■ Neste artigo, acompanhamos as ocorrências do lexema *rato* no romance *Angústia*, de Graciliano Ramos. O objetivo é traçar os perfis isotópicos ligados a tal palavra, posto que ela tem alta frequência na obra e parece enfiar um complexo sêmico (isotopias [temas] de ordem econômica e sexual, por exemplo) que carece ser explicitado e organizado.

Em nosso desiderato, baseamo-nos em alguns resultados presentes na dissertação de Oliveira (2019), em que o autor mostrou a forte presença da figura na obra. As considerações sobre a proeminência da figura *rato* não aparecem somente no referido estudo, mas também estão presentes nas reflexões da crítica literária, como acontece em Carvalho (1983, p. 66-84). Tais pesquisas acabam por reforçar nossa impressão inicial sobre a pertinência da figura no romance, o que nos impeliu a uma análise mais detida e detalhada.

Pautar-nos-emos na noção de lexema de Greimas (1973, 2014) e de isotopia, em Greimas e Courtés (2021), a fim de depreender as referidas repercussões da ocorrência da figura *rato* no romance *Angústia*. Eventualmente recorreremos a outros desdobramentos da semiótica greimasina (semiótica tensiva, por exemplo), mas nosso foco estará, em suma, na constelação de sentidos enfiada pela figura *rato*. Seguiremos os seguintes passos em nossa discussão: reflexão sobre a pertinência de se tratar de um lexema específico na abordagem de um texto e sua relação com a cadeia *isotópica* geral de um texto; depreensão, em um apanhado ilustrativo de ocorrências do lexema *rato* em *Angústia*, dos principais eixos isotópicos relacionados a tal figura; análise detida da repercussão dessa figura lexemática na arquitetura e na interpretação geral do romance em estudo.

OS LEXEMAS E O DISCURSO

No livro *Semântica estrutural*, obra de Algirdas Julien Greimas (1973, p. 49), o autor chama o lexema de *coleção sêmica*. Em outros trechos do livro, o semioticista lituano assim também se expressa: “O lexema é o lugar de manifestação e de encontro de semas provenientes sempre de categorias e de sistemas sêmicos diferentes e que entretêm, entre si, relações hierárquicas, isto é, hipotáticas” (Greimas, 1973, p. 52). A presença do termo *sema*, que se refere a uma unidade do plano do conteúdo, demonstra a aplicação, pelo semioticista lituano, de um raciocínio componencial¹ na análise do conteúdo. O ponto relevante é que o lexema não é visto aqui como absolutizado, feito átomo indivisível, conforme o concebia a tradição retórica e gramatical (Ricoeur, 2000, p. 157-162), mas como feixe de encontro de unidades de sentido, isto é, como lócus sintagmático susceptível de investimentos sêmicos.

Essa possibilidade de poder *explodir* a palavra é que demonstra ser ela uma unidade cujo funcionamento pode ser pensado em função do texto/discurso. É a esse ponto que a reflexão de Greimas quer nos conduzir ao mostrar que sua concepção de lexema inviabiliza a possibilidade de tratá-lo como se ele fosse

1 A análise componencial, ou análise sêmica, a depender da proveniência (Greimas; Courtés, 2021, p. 444), se notabilizou por visar, mais ou menos a contento, e por um viés paradigmático, a uma abordagem de traços pertinentes também no plano do conteúdo das línguas, e não somente no plano da expressão, como o fizera a fonologia jakobsoniana. Apesar das críticas à abordagem taxionomizante, julgamos ter sido fundamental na abordagem do conteúdo o tratamento sêmico, porque permitiu à linguística sair de uma milenar tradição de abordagem focada na palavra atomizada.

uma entidade estanque e isolada do todo que o compreende. Na verdade, Greimas (1973, p. 52) pretende demonstrar a necessidade de ver “as relações dos semas no interior de um lexema como sendo da mesma natureza das relações entre os semas situados no interior de unidades mais amplas, e postular que elas podem ser descritas da mesma maneira”.

Segue, então, que Greimas reflete sobre o estatuto do lexema justamente para chegar a conclusões sobre o funcionamento do discurso mesmo. Nesse sentido, ainda que Rastier (2006) afirme que o semiótico lituano, ao lado de outros autores, tenha avançado ao aplicar a análise componencial ao plano do conteúdo das línguas, mas tenha continuado no nível da palavra, devemos insistir que toda a reflexão de Greimas sempre teve como ponto central a consciência de que a significação de um lexema se estabelece efetivamente no nível do discurso e do texto. Lembremos aqui uma noção sua extremamente relevante: a da *elasticidade da linguagem*, ou seja, a possibilidade de algo ser dito de modo mais condensado ou mais expandido. A palavra, para Greimas, seria bem mais uma potencialidade condensada, um germen prenhe de possibilidades de associações sêmicas em textos².

Em um estudo intitulado “Os actantes, os atores e as figuras”, presente em *Sobre o sentido II*, Greimas (2014) se voltou para a questão da passagem do nível narrativo para o nível discursivo de sua teoria semiótica. Aqui, Greimas já estava bastante envolvido com um projeto semiótico, mas suas considerações também são concernentes a uma abordagem semântica no nível do texto. Um dos fenômenos abordados pelo autor foi o fato de as figuras lexemáticas que aparecem no discurso possuírem um comportamento peculiar, não podendo ser vistas somente como algo restrito, mas como uma composição, ou melhor, uma *constelação figurativa*:

*As pesquisas que têm por objeto a investigação dos “campos lexicais” bem que detectaram a carga potencial das figuras lexemáticas. Quer sejam descritas em um dicionário (como o lexema **olho**, analisado por Patrick Charaudeau) ou quer sejam extraídas de um texto homogêneo (como o coração na obra de Jean Eucles, estudada por Clément Légaré), constata-se imediatamente que essas figuras não são objetos fechados em si mesmos, mas estendem a todo instante seus percursos semêmicos, e que ao encontrar e se conectar a outras figuras aparentadas constituem como que constelações figurativas dotadas de uma organização própria. Para tomar um exemplo familiar, a figura do sol organiza em torno de si um campo figurativo que comporta **raios, luz, calor, ar, transparência, opacidade, nuvens etc.** (Greimas, 2014, p. 71-72, grifo do autor).*

A abordagem da figura, ou de um lexema, em uma terminologia menos restrita à semiótica, é válida justamente porque tem repercussões textuais. A propósito da figura *sol*, referida pelo autor, por exemplo, cite-se o estudo de Saraiva (2011), que constata certa flutuação avaliativa a que essa figura se submete: se o sol, estimado como muito eufórico no posicionamento construído por canções tropicalistas, é avaliado como menos eufórico no posicionamento construído por canções do Pessoal do Ceará, é porque ele, o lexema, está em disputa na relação polêmica que envolve esses dois posicionamentos discursivos, dos quais decorrem

2 Postura similar continuou na obra do lituano, e não só do ponto de vista estritamente semântico, mas também sintáxico-semântico. Ver, por exemplo, suas observações sobre os lexemas *cólera* (Greimas, 2014) e *avareza e ciúme* (Greimas; Fontanille, 1993), cuja dimensão sintagmática e narrativa é esmiuçada pelo autor.

percursos de sentido diferentes, com repercussões diversas na constituição de seus sememas.

Greimas mostra, portanto, como as unidades lexemáticas se comportam como detendo uma virtualidade de percursos sêmicos, que se manifestam, nos discursos, de modo singular. É justamente essa possibilidade virtual que faz as figuras lexemáticas serem vistas como unidades discursivas, uma vez que, ao se manifestarem nos discursos, ultrapassam o nível do enunciado, já que “elas o transcendem facilmente e constroem uma rede figurativa relacional que perpassa sequências inteiras e assim constituem as *configurações discursivas*” (Greimas, 2014, p. 72, grifo do autor).

As unidades lexemáticas, assim, vistas em seu funcionamento discursivo, estão relacionadas às isotopias gerais do texto. Segundo Greimas e Courtés (2021, p. 276), o conceito de *isotopia* se refere à recorrência de categorias sêmicas, que podem ser tanto de ordem *figurativa*, ao remeterem a elementos da semiótica do mundo natural (como no caso deste estudo, a figura *rato*, ou na passagem de Greimas relativa ao *sol*), quanto de ordem *temática* (que não remetem a elementos do mundo natural, mas que categorizam as figuras e permitem que elas sejam lidas em percursos a nível semântico mais profundo e classemático).

Em outros autores podemos também notar reflexões similares sobre a repercussão textual-discursiva dos lexemas, em que se percebe a sua dimensão figurativa relacionada aos percursos temáticos gerais de um texto. Irandé Antunes (2005, 2012), a título de ilustração, visa dar plena dimensão ao léxico na abordagem textual, atribuindo-lhe importante lugar entre os mecanismos de coesão. Segundo a autora: “as palavras de um texto cumprem também, e de forma muito significativa, a função de indicar, sinalizar as ligações que se quer estabelecer para que o texto tenha a devida continuidade e unidade” (Antunes, 2005, p. 137). É o léxico visto em função do texto que permite que a autora aborde, por exemplo, o campo lexical, e sêmico, do *carneval* em *Acabou a festa*, de Wladim Gramacho (Antunes, 2005, p. 129-131). É assim também que Antunes (2005, p. 138) menciona em nota o poema “Rios sem discurso”, de João Cabral de Melo Neto, cujos lexemas associados à água (“rio”, “cheia”, “poços de água”), reiterados, formam um campo de sentido que se relaciona metaforicamente com o da *linguagem*, do *discurso*, ambos opostos à *seca*, que corta fluxos de água ou de discurso, que causa intermitência tanto no curso de um rio quanto no rio de um discurso. O *rio*, assim, está atrelado ao duplo percurso de sentido que conjuga uma analogia (metáfora) com o *discurso*, ambos combatendo o seu contrário: da qual decorre uma terceira linha de leitura, de viés político, porque *quebra de fluxo* remete a *incomunicabilidade*, e esta desdobra-se, por conexão isotópica, em *alienação isoladora* – “em que se tem voz a seca ele combate” (Melo Neto, 2007, p. 324-325).

Em suma, na abordagem do lexema *rato* no romance *Angústia*, mostraremos não só as repercussões semânticas que ele possui em toda a obra, mas também exploraremos o fato de que tal figura, por suas potencialidades expressivas e semêmicas, é, com efeito, uma espécie de ponto nodal que condensa os principais núcleos de sentido do livro. É a partir desse entendimento que, na seção a seguir, iremos expor algumas aparições do lexema *rato* no romance.

O LEXEMA RATO NO ROMANCE *ANGÚSTIA*

O romance *Angústia*, de 1936, é o terceiro dos livros publicados por Graciliano Ramos. Antes já haviam saído da pena desse escritor as obras *Caetés*, de 1933,

e *São Bernardo*, de 1934. O romance é narrado em primeira pessoa, como esses anteriores, por um personagem chamado Luís da Silva, a viver em intenso estado de sofrimento por conta da história de amor frustrado com Marina, fato do qual decorre uma série de acontecimentos (frustração de Luís da Silva e posterior percurso de assassinato de Julião Tavares, ser que protagonizou caso de amor com Marina). A história é marcada por uma forte dimensão passional, do início ao fim.

Angústia, vale frisar, não é dividido por capítulos de modo convencional, é dividido por 40 segmentos, todos destacados por três asteriscos que os separam uns dos outros, mas não numerados. Chamaremos, por comodismo, essas divisões de *capítulos* mesmo, sabendo que elas não representam realmente uma divisão desse tipo na obra. Oliveira (2019), em sua dissertação de mestrado, externou o cuidado com esse elemento justamente porque ele pode ter alguma implicação no próprio fluxo de leitura e de interpretação do romance. Porém, não sendo esse dado um foco central do nosso artigo, referimo-nos a ele apenas para que o leitor tenha real ciência da natureza da maneira como o autor alagoano segmentou o seu texto, e para ter ciência de que, ao usarmos o termo *capítulo*, optamos por uma saída cômoda.

Ocorrências do lexema rato em *Angústia*

Ao fazermos um levantamento geral de aparições do lexema em um apanhado estatístico de caráter ilustrativo, notamos que o lexema *rato* ocorre 46 vezes no romance, contando-se as formas *rato* (20 vezes), suas flexões no plural (*ratos*, 22 vezes), e os derivados *ratuina* (duas vezes), *ratinho* (uma vez) e *ratoeira* (uma vez). Devemos advertir que esse levantamento, feito a partir de uma busca em versão digitalizada do livro, não esgota as manifestações dos conteúdos figurativos relacionados à classe dos roedores no romance, porque há outras figuras relativas a rato que podem aparecer, como a ocorrência de *catitas*, na página 109 (Ramos, 2014). Essas formas alternativas podem, também, ser objeto de consideração neste texto, mas nosso foco se volta para o lexema *rato* e suas variações.

Quanto às aparições em si, destacaremos aqui passagens que ilustram os núcleos isotópicos relativos ao lexema *rato* na obra, bem como perfis identitários e actanciais (sujeito, antissujeito, objeto) relacionados à mesma figura. Os trechos escolhidos, portanto, resumem as aparições em geral no romance, a partir dos eixos de sentido (isotopias) que identificamos como os mais repetidos e importantes. Por exemplo, já no primeiro capítulo, temos a presença do lexema compondo o *ambiente* em que vive o personagem principal: “Vitória resmunga na cozinha, ratos famintos remexem latas e embrulhos no guarda-comidas, automóveis roncam na rua” (Ramos, 2014, p. 8). É essa relação com o ambiente, expressa em diversas passagens, que nos faz destacar o sema *espacialidade* em nossa exposição.

Há outros trechos, em outros capítulos, em que podemos ver *rato* não se referindo mais ao ambiente, mas em um contexto de ordem *econômica*:

Conversa vai, conversa vem, fiquei sabendo por alto a vida, o nome e as intenções do homem. Família rica. Tavares e Cia., negociantes de secos e molhados, donos de prédios, membros influentes da Associação Comercial, eram uns ratos (Ramos, 2014, p. 53, grifo nosso).

Na mesma página 53, aparece trecho quase igual, e, na 105, vemos surgir, com poucas alterações, a mesma afirmação: “Tavares e 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, 2014).

Inquirindo outras passagens, vemos ser reiterada a dimensão da *espacialidade*, agora associada à dimensão *econômica*, cujas retomadas demonstram claramente o caráter isotópico e a conexão desses eixos de sentido: “Eu pago cento e vinte. Um roubo maior, que aquilo não é casa. Uns quartinhos escuros, sujos. E tanto buraco de rato como nunca se viu. Uns ratinhos miúdos, deste tamanho, não sei se a senhora conhece, danados para roer pano [...]” (Ramos, 2014, p. 62). A presença do rato também se revela excessiva, o que demonstra que a ocupação espacial de tal figura na obra também se relaciona a aparições e ações repetitivas.

Tudo se passa como se Luís da Silva ocupasse um espaço cercado por ratos, pois os ratos são tanto os proprietários do imóvel locado por ele como também, por óbvio, os roedores indesejados, que moram com ele e que não lhe trazem qualquer vantagem pecuniária. Pelo contrário, eles roem tudo o que lhe pertence. Como conector de isotopia, a figura *rato* reúne sob o tema da *espoliação* todos aqueles atores que estão relacionados espacialmente com Luís da Silva, em uma espécie de hierarquia que o oprime entre os ratos maiores e muito poderosos e os ratos menores, mas não menos poderosos, sendo sempre ele o espoliado.

Selecionamos o traço aspectual da *iteratividade* do fazer do rato como importante para nossa reflexão porque ele não está relacionado somente à ocupação do espaço e ao conector isotópico da *espoliação*, mas também os ruídos que ele gera, igualmente reiterados, agregam outros conteúdos à obra. Ilustremos isso com apenas esta ocorrência: “– Chi, chi, chi. O cochicho risonho afastava-se, chegava-me aos ouvidos como o chiar de um rato. Chiar de rato, exatamente. Chiar de rato ou carne assada na grelha. Parecia-me que aquilo estava chiando dentro de mim [...]” (Ramos, 2014, p. 71). No próximo trecho, vemos a dimensão da espacialidade se relacionar com a da ausência de sossego, ambas vinculadas, por sua vez, ao caráter repetitivo do ruído dos ratos: “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” (Ramos, 2014, p. 108-109).

A *iteratividade* cumpre a função precípua na obra de tornar o rato um ator omnipresente, seja por sua ocupação do espaço, seja por seus fazeres repetitivos e insistentes, figurativizados táctil (roer) e auditivamente (chiar). E essa associação, como ilustram os trechos, entre *iteratividade* e *espacialidade*, assume os seguintes contornos: quanto ao primeiro, destaquemos o fato de o rato sempre reaparecer na memória de Luís da Silva, obsidiando o campo de presença do sujeito; quanto ao segundo, citemos o dado disfórico de que os ratos estão constantemente nos armários de livros do sujeito-narrador, exercendo um fazer perturbador ou destruidor.

O que esses eixos, ao se reiterarem na obra, já demonstram é que esse sujeito é alguém suscetível a ter, de modo repetitivo, lembranças, entre elas, a do rato, que porta, amalgamada em si, uma outra série de memórias que se associam, fator que faz da figura rato uma espécie de *código figurativo* em cadeia a carregar lembranças, afetos, frustrações e desejos reprimidos.

É por isso que, associado a outras figuras de animais (gato, cobra, galo), o rato dá consistência *animalizante* à obra. Além disso, o rato figurativiza a interioridade

constitutiva do sujeito marcado pela *inferioridade* (seja como sentimento, autossanção de si, seja como condição financeira e relações sociais, quando o rato está associado à dimensão *econômica*) por fazeres específicos: o roer, o farejar, o chiar. Esses fazeres demonstram tanto uma *animalização* do sujeito, uma vez que aviltado e posto em situação indigna, quanto a mencionada inferiorização social.

É por isso que Luís da Silva espanta a ideia de si de ser um rato. Há diversas passagens em que vemos o narrador comparar-se com um: “Tipos bestas. Ficam dias inteiros fuxicando nos cafês e preguiçando, indecentes. Quando avisto essa cambada, encolho-me, colo-me às paredes como um rato assustado. Como um rato, exatamente” (Ramos, 2014, p. 9). A comparação delimita uma interseção entre propriedades semânticas que estabelecem uma aproximação *identitária*, aproximação que, rejeitada pelo sujeito em outros trechos – “Não sou um rato, não quero ser um rato” (Ramos, 2014, p. 9) –, concorre para a construção de um ator ambivalente, simultaneamente identificado e desidentificado com a figura do roedor. Essa aproximação também concorre para estabelecer a *oposição* complexa (*identificação* e *desidentificação*) entre Luís da Silva e Julião Tavares, que protagonizam uma relação de rivalidade fundamental na obra, o jogo entre *inferioridade* e *superioridade*.

Essa relação fluida e ambígua é o que faz o romance apresentar também uma fluidez actancial que envolve também o rato. Na leitura do romance, podemos notar que não só Luís da Silva e Julião Tavares recebem o atributo: Marina, objeto de desejo do sujeito-protagonista, é também assim identificada, quando chamada de *ratuína*: “Do lado esquerdo são as casas da gente rica, dos homens que me amedrontam, das mulheres que usam peles de contos de réis. Diante delas, Marina é uma ratuína” (Ramos, 2014, p. 11). Nesse trecho, vemos a aparição de novo da dimensão *econômica*, mas é a oposição rato-ratuína, associada ao sema *sexual* (masculino e feminino, atividade e passividade), que nos chama a atenção.

Há casos em que o narrador, em relação a Marina, se põe no papel de contraposição entre gato e rato, e nesse caso específico Luís da Silva pode aparecer como um *gato*: “Estava linda. Tinha corrido por ali alguns minutos como um rato chiando. Eu era um gato ordinário. Podia saltar em cima dela e abocanhá-la [...]” (Ramos, 2014, p. 73). Em outros trechos, vemos: “O gato amava nos telhados, gato ordinário. Uns miados estridentes, indiscretos: – ‘Rasga, diabo!’ Marina, quando se excitava, enrolava-se como uma gata e miava. Miava baixinho, para não acordar a vizinhança” (Ramos, 2014, p. 111). O gato expressa a dimensão ativa, no primeiro trecho, investido de um percurso de malevolência, ofensividade (“abocanhá-la”); ao mesmo tempo, no segundo, a dimensão passiva, investida do tema *sexualidade*, se ressalta na gata (Marina), já que o ato de gemer é expressão (como um grito de dor) do estado do sujeito da inação, assim como o traço feminino traz a marca de gênero. Marina, chamada de “ratuína” em outro trecho, é aqui uma “gata”.

O que percebemos nesses trechos é que o sema *animalidade* se acentua e indicia um jogo *identificatório* de personagens com ratos e gatos a encenar diferentes papéis actanciais, e Marina como objeto de busca de Luís da Silva, busca que se cifra, em toda a obra, sobretudo pela dimensão *sexual* e instintiva. É por isso que o traço de *animalidade* também se associa com o de *sexualidade* na obra, gerando esse efeito de sentido de *instintividade*.

O jogo de atributos e papéis (actanciais) relacionados ao rato, sobre o qual versaremos de modo mais detido ainda neste estudo, não se esgota aqui e foi também percebido pelo estudo de Carvalho (1983, p. 66-84). Por isso, podemos pensar essa oscilação sintáctica em outro eixo da obra, relativo à *morte*. Há diversos trechos em que os ratos aparecem em contextos de morte. Na página 106, os ratos se decompõem no lixo: “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 da mangueira farejando ratos em decomposição no lixo” (Ramos, 2014). Diversas memórias que surgem constantemente no campo de presença de Luís da Silva também apresentam a imagem do rato:

*Pensei em seu Evaristo e na cobra enrolada no pescoço do velho Trajano. Parei no meio da sala, aterrado com a imagem medonha que me apareceu. O pescoço do homem estirava-se, os ossos afastavam-se, os beijos entreabriam-se, roxos, intumescidos, mostrando a língua escura e os **dentinhos de rato*** (Ramos, 2014, p. 94, grifo nosso).

Os dentinhos de rato compõem a imagem do morto, junto a outros sinais (“língua escura”, beijos roxos). O diminutivo, recorrente também na caracterização do rato, acentua a pequenez. Esse traço, em outras passagens, se expressa também na recorrência do termo *miúdo* na obra, outro atributo da figura. Se nas imagens e memórias do sujeito aparecem ideias fixas, constantemente reiteradas, então podemos notar aqui uma fixação tanto pela morte quanto pela figura do rato e pela miudeza que caracteriza este último.

Em outras passagens relativas à morte, chama a atenção que os ratos também apareçam associados a questões de leitura ou obras literárias: “Afinal íamos encontrar o armário dos livros transformado em cemitério de ratos” (Ramos, 2014, p. 106). No próximo trecho, os ratos já se apresentam como agentes (causadores de decomposição, sujeito), e não como pacientes (sofrendo a decomposição, objeto): “O volume está reduzido a um caderno de cinquenta folhas amarelas e roída pelos ratos” (Ramos, 2014, p. 54). O trecho a seguir serve para ainda explorar esse último ponto, em uma espécie de aparição dos dois papéis actanciais:

*As noites eram medonhas. Os galos marcavam o tempo, importunavam mais que os relógios. E os ratos não descansavam. Enquanto alguns roíam a madeira do guarda-roupa, outros deviam estar lá dentro no armário, devastando os manuscritos, **morrendo** na literatura* (Ramos, 2014, p. 111, grifo nosso).

O termo *morrendo* pode ser lido tanto em sentido literal (morte efetiva) quanto em sentido hiperbólico, relativo a um fazer paroxístico, excessivo, com sentido similar ao de expressões como *morrendo de trabalhar*, *morrendo de amor*, o que se relacionaria ao caráter excessivo a que está atrelado o rato. Além disso, essa presença dos ratos em meio à literatura também pode dar indícios importantes da relação do narrador com a *escrita*, já que, na obra, Luís da Silva é um funcionário público e uma espécie de autor frustrado, além de a própria obra *Angústia* ser o simulacro de construção de um texto autobiográfico. Ainda exploraremos mais as repercussões desse viés isotópico.

Em linhas gerais, esse apanhado de aparições do lexema evidencia que os diferentes percursos sêmicos relacionados à figura estão relacionados com o

todo da obra e também estão correlacionados entre si. Podemos assim resumi-los: a *espacialidade* compõe o ambiente abjeto do romance; a *animalidade* expressa o conflito de Luís da Silva com a sua própria dignidade de ser humano; os percursos relativos à *sexualidade e morte* se relacionam com o fato de Luís da Silva constantemente ser acometido por desejos e imagens sexuais (em relação a Marina), e de assassinatos (sobretudo em relação a Julião Tavares), principais objetos da narrativa; a *inferioridade* expressa o sentir-se miúdo e insignificante para a sociedade; o conflito *ideológico e econômico*, na oposição com Julião Tavares, é uma relação polêmico-contratual nuclear da obra; a excessiva *iteratividade*, já referida, se relaciona com a centralidade que o rato ocupa no campo de presença do sujeito; e o percurso relativo à *literatura* refere-se à relação do protagonista com a escrita, que também parece estar relacionada à figura do rato. O jogo actancial espelhado, por sua vez, como veremos, encena o conflito psíquico internalizado de Luís da Silva, ao mesmo tempo que organiza tanto as associações identitárias presentes na obra quanto as mencionadas relações polêmico-contratuais do romance. São esses componentes que esmiuçaremos para demonstrar a importância da figura na arquitetura geral de *Angústia*.

O lexema rato na arquitetura geral do romance *Angústia*

Se formos ao dicionário consultar o verbete *rato*, veremos que alguns dos sentidos dicionariais são atualizados em *Angústia*: “1. Roedor encontrado em todo o mundo, responsável pela transmissão de diversas doenças [...]” (Houaiss, 2011, p. 793). O rato como animal e como agente veiculador de sujeira, doença, é ressaltado aqui. Na terceira acepção veiculada pelo dicionário, vemos: “3. Pessoa que frequenta constantemente determinado lugar” (Houaiss, 2011, p. 793). Temos uma acepção típica de frases como *rato de biblioteca* e *rato de academia* (rato tem também o traço *humano*, nesses casos), como a indiciar a presença repetitiva e excessiva de um sujeito em um determinado ambiente. No caso do romance, os ratos vivem na biblioteca de Luís da Silva, constantemente, como vimos.

As constantes aparições da figura rato no texto, do ponto de vista de suas ocorrências na cadeia textual em geral, demonstram que essa dimensão aspectual do rato, ou seja, a da *iteratividade*, está incutida na própria arquitetura enunciativa do romance. Em alguns trechos, podemos explorar também aparições de um ponto de vista mais tópico, identificando ocorrências situadas que indiciam uma concentração repetitiva, já presente em passagens mencionadas anteriormente. Essas passagens com repetições concentradas expressam momentos de ainda mais intensificação da figura rato no campo de presença do sujeito. Há trechos da obra em que claramente o rato se configura como um pensamento renitente, que se apodera de Luís da Silva. No trecho a seguir, nota-se um momento em que o narrador se queixa do pensamento em relação ao rato, em um contexto da obra em que ele, o protagonista, está a presenciar (ou a imaginar) os passos de Marina em direção a um aborto.

O homem cabeludo só cuidava da sua vida; a datilógrafa dos olhos de gato copiava um boletim na máquina estragada; d. Albertina guardava os cem mil-réis na gaveta; as crianças que voltavam do grupo escolar soletavam as legendas estiradas nas paredes. O filho de Marina morria, talvez já tivesse morrido. Pensei nos ratos, em d. Mercedes, no quintal cheio de lixo, na mulher que lava

garrafas e no homem que enche dornas. Estas lembranças me produziram um aperto no coração. Quase todas me pareceram regulares, mas a ideia dos ratos era extravagante, e isto me enfiureceu. Que vinham fazer os ratos ali, àquela hora? (Ramos, 2014, p. 218, grifo nosso).

O narrador menciona uma série de pensamentos que surgem em sua imaginação no momento em que seguia Marina. Por um instante, busca entender, versando sobre o tempo do narrado, o porquê de os ratos virem à sua imaginação naquele momento. A memória surgia involuntariamente, à revelia do sujeito. Essa aparição do rato demonstra, assim, que ele está atrelado a uma memória regida por afetos. A característica aspectual associada a ele, presente na definição do dicionário, é alçada a um dos procedimentos centrais de reiteração de elementos da obra, o que nos faz dizer, e reforçar, que essa *iteratividade* atravessa obsidiantemente o romance *Angústia* e se imiscui no âmago de sua enunciação³.

A repetição ganha várias formas e parece servir como mecanismo de manifestação para o sofrimento de Luís da Silva originado com a perda de Marina e sua derrota na *competição* com Julião Tavares (no capítulo 17, página 91, Luís da Silva flagra Julião Tavares olhando para Marina e esta se insinuando para Julião, o que, segundo narra, foi o acontecimento deflagrador de seu percurso de intenso sofrimento). Em muitos trechos, o rato se converte em uma figura internalizada, chegando a se assimilar a um agente causador do sofrimento do sujeito, espécie de antissujeito tímico metafórico, que concretiza as oscilações afetivas do protagonista. Eis uma passagem do romance bastante ilustrativa pelo caráter condensado dela:

Às vezes o coração se apertava como corda de relógio bem enrolada. Um rato roía-me as entranhas.

Nestes últimos tempos nem por isso. Antigamente era uma existência de cachorro. As mulheres tinham cheiros excessivos, e eu me sentia impelido violentamente para elas. Mas a voz do chefe da revisão estava colada aos meus ouvidos:

– Suspenso por cinco dias, seu Silva.

A unha suja de tinta riscava na prova o corpo de delito. Vida de cachorro. Como iria pagar a pensão?

– D. Aurora, tenha paciência. Veja se me arranja um quarto mais barato. Os tempos andam safados, d. Aurora.

As ruas estavam cheias de mulheres. E o rato roía-me por dentro.

Ora, um dia, sem motivo, convidei d. Aurora para o cinema. Tenho desses românticos idiotas. Faço uma tolice sabendo perfeitamente que estou fazendo tolice. Quando tento corrigir o disparate, caio noutra e cada vez mais me complico. Foi o que se deu. Convidei d. Aurora e a neta para o cinema. Arrependi-me e ofereci-lhe refrescos. Aceitaram tudo – e começou a minha tortura. Lá fui com elas, capongo, pagar bonde, sorvetes e três cadeiras. Tipo besta.

– Aguenta, maluco, trouxa, filho de uma puta.

E contava mentalmente o dinheiro suado e mesquinho. Na sala de projeção a neta de d. Aurora abriu um leque enorme em cima das coxas e meteu a minha perna entre as dela. Subitamente o rato deixou de roer-me (Ramos, 2014, p. 42-43, grifo nosso).

3 O livro é todo construído a partir de um procedimento que foi definido, em teoria literária, como *mise en abyme*: no decorrer da história, a narrativa, ou um aspecto significativo dela, é representada de modo reduzido, ligeiramente alterado ou figurado (Reis; Lopes, 2007, p. 233).

A passagem ilustra a ação roedora interna do rato, metáfora dos acessos de desejos sexuais intermitentes do sujeito. Os retornos, na cadeia textual, da ação interior do roedor revelam a dimensão repetitiva dos rompantes, *aumentos* e *diminuições* de afeto, o que é expresso no enunciado “tenho desses rompantes idiotas”. O narrador faz julgamentos de tonicidade e andamento⁴ (Zilberberg, 2011) para descrever a gradação dos afetos, expondo a irrupção e depois a *atenuação* – ou mesmo uma *minimização* do desejo sexual “violento” e “excessivo”, espécie de tensão que caminha para um relaxamento (“o rato roía-me as entranhas” – “subitamente o rato deixou de roer-me”). A metáfora do rato dá concretude, pois, a essas modulações de sensações.

No entanto, o advérbio “subitamente” gera uma aporia de natureza tensiva, pois o suposto relaxamento do campo de presença do sujeito se dá com alta velocidade e forte intensidade (subitamente) como que a denunciar o ser (não relaxado) por trás do parecer (relaxado). O desejo sexual se põe, então, como elemento de perturbação, tirando-lhe a paz. Assim, o fato de os ratos estarem sempre roendo (os livros, inclusive) destaca o componente sêmico da perturbação, ou seja, os ratos são agentes que tiram a tranquilidade do sujeito, a ideia fixa obsidiana que a todo tempo pode se intensificar, voltar, irromper, tomar conta dos pensamentos e desembocar em outros afetos – desespero (Oliveira, 2019). Súbito seria, pois, a parada da ação que caracteriza os roedores cuja presença é perene em Luís da Silva porque constitutiva do seu imaginário afetivo. Os ratos sempre estão lá, roendo, no modo da espera. A manifestação da ação, entre aumentos e diminuições, é que gera o efeito de repetição, ao mesmo tempo que seu caráter excessivo lhe dá feição de algo constante, perene. No trecho a seguir, vemos aspectos similares, destacando-se, novamente, a forte dimensão sexual do trecho, atrelada às repetições e a uma dimensão estética (olfato, som):

– Chi, chi, chi.

O cochicho risonho afastava-se, chegava-me aos ouvidos como o chiar de um rato. Chiar de rato, exatamente. Chiar de rato ou carne assada na grelha. Parecia-me que aquilo estava chiando dentro de mim, que a minha carne se assava e chiava. Os tacões vermelhos viravam-se para o outro lado. As biqueiras surgiam e avançavam. Lá vinham pedaços de canelas. As mãos puxavam a saia para trás, distinguiam-se os joelhos e as coxas. Como vinha curvada para a frente, a barriga desaparecia.

– Chi, chi, chi.

O rato roía-me por dentro. Senti cheiro de carne assada. Não, cheiro de fêmea, o mesmo cheiro que antigamente me perseguia, em meses de quebradeira.

– “D. Aurora, veja se me arranja um quarto mais barato. Os tempos andam saífadados, d. Aurora.”

As pernas de Berta eram assim bem torneadas. Apenas as de Berta eram nuas, tudo em Berta era nu.

– Chi, chi, chi.

Lá estavam novamente os quadris expostos. Para que aqueles panos? gritei anteriormente. Não era melhor que se descobrisse tudo? Coxas descobertas, rabo desconcerto.

4 Claude Zilberberg (2011, p. 49-61) propõe, em seu livro *Elementos de semiótica tensiva*, uma gramática tensiva que serve para analisar oscilações graduais de afeto em discursos. Termos como *aumento*, *diminuição*, *atenuação*, *minimização*, *recrudescimento* nomeiam movimentos de intensificação ou arrefecimento do afeto, parâmetros que podem ser pensados tanto no quesito relativo à *força* (tonicidade) com que entram no campo de presença de sujeitos situados nos discursos quanto na *velocidade* (andamento) com que também o penetram.

Foi assim que vi Marina entre as pestanas meio cerradas, como Berta me aparecia (Ramos, 2014, p. 71, grifo nosso).

Mais uma vez, a percepção do sujeito está ligada aos seus desejos sexuais. Além disso, o recrudescimento da sensação se atrela às formas do mundo, dando-se a entender que os estados de alma do sujeito interferem em sua percepção das coisas, outro indício de que o rato é uma *criação interior do sujeito*. Em outros termos: chega-se àquela zona de indistinção em que não dá para saber se o rato está efetivamente no estado de coisas da narrativa ou se ele é simplesmente uma criação passional dos estados de alma do sujeito. Desenvolvamos.

Ao fazermos o levantamento do perfil geral das ocorrências no romance, mencionamos a dimensão espacial. Podemos afirmar, com os dados levantados, que há um jogo entre o *interno* e o *externo* na obra. Em diversos trechos, a separação entre esses dois modos de organizar o espaço se torna confusa, como na relação de Luís da Silva com o seu quarto, na relação entre o *fora* e o *dentro*: o espaço do quarto descrito, a repulsa sentida pelo sujeito descritor, a presença constante do rato no espaço descrito são, ao mesmo tempo, manifestações do ambiente ou pensamentos de Luís da Silva, projeções afetivas dele no ambiente. Os ratos transitam da *exterioridade* do quarto descrito para a *interioridade* do sujeito descritor, e vice-versa, o que concorre para a construção de um espaço ambíguo, já que se tornam não apenas componentes do local onde mora Luís da Silva, mas também componentes figurativos representativos de seus estados de alma (“era como se roessem qualquer coisa dentro de mim”), o que se expressa neste excerto pela feição *abjeta* do lugar:

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. Tinha aberto um buraco no guarda-comidas, viviam lá dentro, numa chiadeira infernal. Às vezes havia um cheiro de podridão. Vitória se enfrensiava, andava para cima e para baixo, manejando um regador com água 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.

Os grilos não me incomodavam, escrevo perfeitamente ouvindo os grilos. Havia uma orquestra deles, mas eu nem os notava. Saltavam-me em cima do papel, eu dava-lhes piparotes, e eles desapareciam.

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. Miudinhos, deviam ser catitas. Corriam pela sala de jantar, vinham mexer nos meus chinelos, sem medo, sem vergonha. Levantava-me, abria as portas do guarda-comidas, saltavam três, quatro, que se escapuliam para os buracos das paredes. Voltavam, assustados, ganhavam confiança, aproximavam-se, bonitinhos, os olhos vivos e as orelhas arrebitadas. O meio de obrigá-los ao silêncio durante uns minutos era espalhar na sala pedaços de miolo de pão, que eles devoravam depressa. Casa infame. E dr. Gouveia cobrava-me cento e vinte mil-réis de aluguel! De quando em quando o madeiramento bichado estalava.

– *Qualquer dia esta cumeeira vem abaixo, gemia Vitória. Por que é que o senhor não se muda?* (Ramos, 2014, p. 108-110).

O sujeito observa os ratos, elementos afetantes, e compara a ação deles com a dos grilos, elementos não afetantes. A casa aparece como um espaço repulsivo, um objeto disfórico do qual o sujeito quer disjuntar-se e que compõe, na verdade, uma atmosfera sufocante, aproximando-se de um mundo subterrâneo, um buraco em que o sujeito se encontra *enterrado*. A angústia vivida pelo sujeito se soma à angústia do espaço restrito e abjeto em que vive. O exterior se torna interior. O tratamento da dimensão espacial na obra indicia isso, por isso o rato compõe o espaço exterior da obra, mas também exerce ação interna (“o rato roía-me por dentro”); por isso transita do espaço da alteridade (nas outras coisas, no ambiente, fora) para o da identidade (assimila-se ao próprio sujeito, dentro).

Essa relação do mundo interior do sujeito com o mundo exterior e a função que a figura rato nela exerce nos faz lembrar o que, em outros trechos, dissemos ser característico de Luís da Silva: a mania de identificar outros sujeitos como ratos, ou lhes dar atributos de ratos, ao mesmo tempo que nega, em outras passagens, o atributo a si. Luís da Silva usa diversas vezes o conectivo “como”, marcador de comparação e semelhança, para pôr “rato” como predicativo de construções copulativas (com o verbo “ser”), sejam ou não elípticas (“[eram] uns ratos), ou com verbos modais “devia ser uma ratuína”. Essas identificações nos fazem pensar que, a todo o tempo, Luís da Silva está projetando não somente o *interior* no *exterior*, mas o *mesmo* no *outro*, já que este processo, o da projeção, implica o mecanismo da passagem entre lugares, próprio da espacialidade. Luís da Silva tem um olhar narcísico sobre o mundo. O rato que ele *vê* é o rato que ele é, posto que se sente como um rato, vivendo entre ratos, em um ambiente que se confunde com o dos ratos.

Cumpra agora lembrar que a dimensão econômica na obra também entra nessa lógica. No último trecho citado, notamos o sujeito se queixando do preço do aluguel, das cobranças do dr. Gouveia. Embora o espaço seja avaliado como disfórico, porque sujo, anti-higiênico, ele escapa ao poder econômico de Luís da Silva, que se vê com dificuldades para pagar o aluguel. A dimensão econômica compõe, portanto, o conjunto de causas tanto da abjeção do lugar quanto da situação sofrida pelo protagonista. O contraste econômico degrada mais ainda a condição de Luís da Silva, pois, apesar de ser um sujeito lido, leitor assíduo, sabedor dos conflitos sociais e econômicos, e um escritor frustrado – um sujeito que gosta de ir ao café para reparar diversos grupos sociais –, ele se reconhece como “Uma criaturinha insignificante, um percevejo social, acanhado, encolhido para não ser empurrado pelos que entram e pelos que saem [do café]” (Ramos, 2014, p. 29).

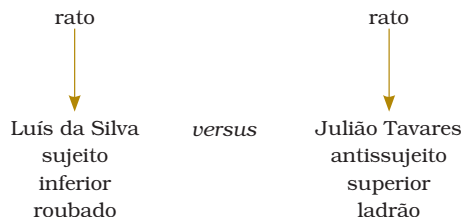
Além disso, saliente-se que o romance se estrutura também na polêmica entre Luís da Silva e Julião Tavares, e que a figura *rato*, entre outros elementos do mesmo romance, recobre uma relação polêmico-contratual entre diferentes actantes (os opressores contra os oprimidos [*“ratos”*]), ao que se liga também a *inferioridade* (“percevejos sociais”) e relações de competição (jogo entre gato e rato). O trecho a seguir serve para ilustrar que uma das expressões do antissujeito na obra é Julião Tavares: “Ora, foi uma vida assim tão cheia de ocupações cacetes que Julião Tavares veio perturbar. *Atravancou-me* o caminho, obrigou-me a *paradas constantes*, buliu-me com os nervos” (Ramos, 2014, p. 55, grifo nosso).

Em outro trecho, referindo-se ao mesmo Julião, ainda é tido assim: “comecei a odiar Julião Tavares. *Farejava-o, percebia-o de longe*” (Ramos, 2014, p. 60, grifo nosso).

Fixemo-nos no verbo *farejar*, porque ele traz uma isotopia cifrada pelo traço *animalidade*, que já dissemos ser abundante em toda a obra, e por se colocar também como um dos atributos de um rato⁵. O rato, como agente estésico, como vimos em outros trechos, não se associa somente à dimensão *auditiva* (corrote, corrote; chi chi, chiado de rato) ou *táctil* (roer), mas também à *olfativa*, e esta se refere à inquieta e constante perseguição de Luís da Silva em relação a Julião Tavares e Marina. A menção aos cheiros das mulheres (inclua-se Marina), em diversos trechos, demonstra que o ato de farejar remete ora ao desejo *malevolente* (morte de Julião Tavares), ora ao desejo *sexual* que ele, Luís da Silva, tem pelas mulheres, estas que, na verdade, representam tão e somente, em todo o romance, a variação de uma e *mesma* mulher, Marina. Nesse ponto, vemos o sujeito se animalizar e identificar-se a um rato, e o farejar se configura, então, como expressão animalizante da *busca* instintiva pelos dois grandes objetos da narrativa: morte de Julião, para recobrar a honra; e conjugação sexual com Marina, como forma de realização do desejo e negação da frustração.

Por esses motivos, em diferentes âmbitos semânticos, dissemos, o sujeito expõe relações de identificação com o atributo *rato*. Em trechos citados anteriormente, mostramos o narrador afirmando que os Tavares e Cia. eram uns ratos. Dissemos que essas aparições são importantes porque elas não representam aqui o sujeito Luís da Silva narrando que afastava de si a figura rato como uma característica sua à época, mas atribuindo-a a Julião Tavares. Podemos dizer que – e isso também está relacionado ao olhar narcísico de Luís da Silva – grande parte do conflito da história narrada por ele se dá em torno do fato de que, além de pôr-se como um rato que fareja e busca Marina (objeto sexual) e Julião Tavares (objeto da malevolência, desejo de morte), Julião Tavares também é um.

No *Dicionário Houaiss* (2011, p. 793), na segunda acepção do verbete *rato*, que deixamos para este momento da reflexão, vemos o seguinte: “pessoa que pratica furtos em locais públicos”. No *Dicionário Aurélio*, encontramos acepção similar. O que podemos notar é que, nos trechos em que a palavra é empregada para designar Julião, *rato* aparece com essa última acepção, por estar atrelado ao contexto econômico da passagem, e ao conector isotópico da espoliação. No jogo das duas acepções *diferentes* do *mesmo* lexema, porém, o rato remete a um jogo especular⁶ e polêmico importante na narrativa:



5 A título de ilustração, mas em outra obra de Graciliano Ramos, podemos notar a mesma associação do rato a um farejador, e a identificação do sujeito a um rato, na obra *Memórias do cárcere*: “continuava a farejar o porão, como um rato, erguendo o focinho, dirigindo-nos os bugalhos claros” (Ramos, 2023, p. 132).

6 Quanto a isso, é interessante notar a associação que faz Fiorin (1988, p. 36) entre estrutura polêmica de uma narrativa e sua dimensão especular: “toda narrativa tem um ‘caráter polêmico’, ou seja, tem uma estrutura especular”.

O que podemos notar, aqui, é o mesmo jogo espelhado do olhar narcísico, a indiciar que Julião Tavares é uma espécie de duplo, de imagem do próprio Luís da Silva, só que ao avesso. É a forma de vida vencedora, *superior* à de Luís da Silva, enquanto este, que vive oprimido, torna-se a sua forma de vida complementar, a fracassada (*inferior*). Luís da Silva desdobra aqui, pois, em sua *psiquê*, todo um jogo de exploração econômica entre classes sociais. Nesses termos, o jogo no eixo espacial que metaforiza o interior de Luís da Silva – posto que ele se sente inferior – é também metonímia das relações de dominação social, e o jogo entre o inferior e o superior também remete ao tema da *decadência* da República Velha, já que, como mostra Oliveira (2019, p. 112), no percurso do assassinato a Julião Tavares, Luís da Silva *emula* uma espécie de cangaceiro, ou de homem bruto do sertão, fincado em valores relativos ao mandonismo patriarcal de uma sociedade pré-modernizada.

Lembremos, continuando nesse viés de ordem econômica, a associação que comumente se pode fazer da figura rato com questões financeiras. O romance *Os ratos*, de Dionélio Machado (2004), que também utiliza essa figura de modo central, é um exemplo; *Observações sobre um caso de neurose obsessiva (O homem dos ratos)*, de Sigmund Freud (2013), é outro. Neste último vemos o autor austriaco tratar da questão do rato no percurso de um sujeito acometido por neurose obsessiva. Em outro estudo, Oliveira (2024) demonstra, no cotejo do texto de Freud com o romance de Graciliano Ramos, a proximidade de Luís da Silva com a figura do neurótico obsessivo expressa em Freud, associação que já fora feita no estudo de Meneses (1990).

O interessante é que, no texto de Freud, o termo ganha, quando da análise do discurso do sujeito obsessivo, uma acepção de *dinheiro* a que se pode chegar por mecanismos de associação pelo significante na língua alemã (*Raten*, “prestações”; e *Ratten*, “ratos”) (Freud, 2013, p. 75). Não queremos psicanalisar o texto, tampouco projetar um fato em língua alemã em um caso em língua portuguesa, mas o que percebemos, no caso do romance *Angústia*, é um mecanismo similar ao da *identificação* de significantes, tal como o exemplo em Freud. O fato de a palavra *rato* estar empregada em acepções diferentes mostra que as alterações de significados remetem, por outro lado, na ordem do significante, a uma repetição do *mesmo*. E não acabam aqui as considerações sobre esse ponto.

É por esse motivo que verdadeiros *motivos* se repetem na obra. Eles encenam uma espécie de jogo psíquico narcísico de Luís da Silva e caracterizam sua estruturação em *mise en abyme*: o exemplo do gato e do rato não foi apresentado por acaso por nós. As alterações de atores e seus papéis remetem ao mesmo jogo de busca e perseguição típico daquelas figuras, ora investido do tema *sexualidade*, ora investido do *desejo de morte*, ora investido do tema *econômico*. Luís da Silva está todo tempo a encenar o mesmo espetáculo para si mesmo. É por isso que podemos dizer que o livro todo é um jogo de gato e rato (seja na relação Luís da Silva-Marina, seja na relação Luís da Silva-Julião Tavares, seja na relação Julião Tavares-Luís da Silva) ou um jogo entre rato e rato (Luís da Silva-Julião Tavares, Luís da Silva-Luís da Silva), levando-se em conta a reflexividade especular, uma vez que, na imagem do *mesmo* e do seu *avesso*, demonstra-se a repetição incessante que constitui o próprio interior narcísico do narrador, refletindo-se no espaço e nos actantes da narrativa.

Diante do que dissemos, voltamos a afirmar que há, pois, profunda pregnância da figura na obra. Com isso, geram-se tanto o efeito de sentido de que a figura

carrega espécies de *pulsões* do sujeito quanto o de que a imagem dela cifra códigos que laboram em prol das isotopias da *pequenez* e da *insignificância*. Daí a fixação pelo ser miúdo no texto, próprio dos ratos, e que nos leva ao tema da *inferioridade*, concernente aos *inferiores* na sociedade. É o que se pode notar no trecho da obra em que Luís da Silva se designa a si mesmo um “percevejo social” (Ramos, 2014, p. 29). O socialmente insignificante, o miúdo, o inferior é o rato social, o indivíduo das classes *baixas* da sociedade, o sujo, o que pertence à ralé.

É essa assimilação narcísica que faz apontar ainda uma questão veridictória, despertada por essa intrincada dimensão especular do romance: quem é o *verdadeiro* rato (ladrão e de fato inferior) na sociedade? O rato pior é o visto como inferior (*parecer*) por viver em locais abjetos, sofrendo repetitivamente dias iguais, sem rumo, subsistindo, ou o rato pior é aquele que o espolia (*ser*), que rouba, que engana, que detém determinado poder econômico, mas que tem prestígio social e que do poder usufrui para enganar os outros? A inferioridade *econômica* aqui serve como espécie de parecer para uma inferioridade *moral* que estaria por trás das relações de desigualdade na sociedade, tudo isso tendo como centro a figura do rato.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que toda a análise faz perceber é que a obra de Graciliano Ramos opera uma inequívoca exposição de um complexo sêmico sintetizado na figura *rato*, que se torna, portanto, núcleo de um longo e intrincado conjunto de percursos de sentido em *Angústia*. Condensados, concretizados e fortemente explorados pelos contextos imediatos nos quais está inserido o lexema, os semas, marcados em termos de intensidade de presença discursiva, dão origem, de fato, a uma espécie de centralidade da figura na obra, figura que, com seus aspectos concretos, figurativos, se espraia de tal maneira que coloca a interpretação sob seu controle. É por isso que um atributo como o de *roedor*, na lógica do romance, não se refere somente ao fato de que os ratos roem os utensílios da casa, da biblioteca (que é, inclusive, o liame entre o material [papel, livro] e o espiritual), mas também roem o juízo de Luís da Silva, a razão, e até a amada. Roem-lhe tudo; roem-lhe a *vida*, portanto.

Dada essa lógica, a figura rato promove, pelo redimensionamento sêmico em função dos contextos de ocorrência, uma *mise en abyme* em *Angústia* ao borrar as fronteiras entre as instâncias da interlocução, da narração e da enunciação. Tal procedimento faz o dito no âmbito da interlocução contaminar, por exemplo, a narração e/ou a enunciação, e vice-versa, em uma malha de projeções que permite, a título de enunciação enunciada, associar Luís da Silva ao campo da *literatura* e à produção de livros. Admitido isso, é lícito dizer que os semas atribuíveis à figura *rato* ao longo do romance também podem manifestar, em termos metalinguísticos, o próprio processo da escrita de um livro por um escritor frustrado – no caso, Luís da Silva –, que também teria, na instância de narração, sua imagem projetada na figura rato. Por isso há diversas passagens em que os ratos bisbilhotam a literatura e os livros de Luís da Silva: os ratos são a imagem dele mesmo, projetada.

THE FIGURE RAT IN THE NOVEL *ANGÚSTIA*, BY GRACILIANO RAMOS

Abstract: This text aims to analyze the lexematic figure rat in Graciliano Ramos novel *Angústia*. Through this analysis, conducted from the perspective of Algirdas Julien Greimas, we attempt to demonstrate that the lexematic figure *rat* in the novel corresponds to a constellation of meanings involving the contents of *iterativity, death, sexuality, spatiality, animality, inferiority, economy* and *literature*, the reason why this lexematic figure represents the synthesizing core of the main meanings manifested in the novel *Angústia*.

Keywords: Lexematic figure. Rat. Isotopy. Novel *Angústia*. Graciliano Ramos.

REFERÊNCIAS

- ANTUNES, I. *Lutar com palavras: coesão e coerência*. São Paulo: Parábola Editorial, 2005.
- ANTUNES, I. *O território das palavras: estudo do léxico em sala de aula*. São Paulo: Parábola Editorial, 2012.
- CARVALHO, L. H. *A ponta do romance: uma interpretação de Angústia*, de Graciliano Ramos. São Paulo: Ática, 1983.
- FIORIN, J. L. *O regime de 1964: discurso e ideologia*. São Paulo: Atual, 1988.
- FREUD, S. *Obras completas, volume 9: Observações sobre um caso de neurose obsessiva [“O homem dos ratos”], uma recordação de infância de Leonardo da Vinci e outros textos (1909-1910)*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- GREIMAS, A. J. *Semântica estrutural: pesquisa de Método*. Tradução Haquira Osakabe e Isidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GREIMAS, A. J. *Sobre o sentido II: ensaios semióticos*. Tradução Dilson Ferreira da Cruz. São Paulo: Nankin, Edusp, 2014.
- GREIMAS, A. J.; COURTÈS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Contexto, 2021.
- GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. *Semiótica das paixões: dos estados de coisa aos estados de alma*. São Paulo: Ática, 1993.
- HOUAISS. *Dicionário Houaiss Conciso*. São Paulo: Moderna, 2011.
- MACHADO, D. *Os ratos*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2004.
- MELO NETO, J. C. de. *Poesia completa e prosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- MENESES, A. B. de. *Angústia*, em *Angústia*, de Graciliano Ramos. *Percurso*, São Paulo, Brasil, v. 4, n. 5-6, p. 63-76, 1990. Disponível em: <https://percurso.openjournalsolutions.com.br/index.php/ojs/article/view/379>. Acesso em: 17 set. 2025.
- OLIVEIRA, G. M. de. *O percurso semiótico do desespero no romance Angústia, de Graciliano Ramos*. 2019. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riucf/41878>. Acesso em: 3 fev. 2025.

OLIVEIRA, G. M. de. Do sujeito obsessivo no romance *Angústia*, de Graciliano Ramos. *CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada*, v. 17, p. 97-117, 2024. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/casa/article/view/18910>. Acesso em: 3 fev. 2025.

RAMOS, G. *Angústia*. Rio de Janeiro: Record, 2014.

RAMOS, G. *Memórias do cárcere*. Rio de Janeiro: Record, 2023.

RASTIER, F. De la signification lexicale au sens textuel: éléments pour une approche unifiée. *Texto!*, v. XI, n. 1, mars 2006. Disponível em: http://www.revue-texto.net/Inedits/Rastier/Rastier_Signification-lexicale.html. Acesso em: 15 fev. 2025.

REIS, C.; LOPES, A. C. M. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Edições Almedina, 2007.

RICOEUR, P. *A metáfora viva*. Tradução Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

SARAIVA, J. A. “Sol”: uma figura em disputa. *Estudos Semióticos*, São Paulo, v. 7, n. 1, p. 1-9, 2011. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2011.35257>

ZILBERBERG, C. *Elementos de semiótica tensiva*. Tradução Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Bevidas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.