

**“IR MAIS ALÉM”:**  
A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO FICCIONAL EM JOÃO MIGUEL,  
DE RACHEL DE QUEIROZ<sup>1</sup>

Camilla Flávia da Mota Xavier<sup>2</sup>

**RESUMO:** Define-se como objetivo a análise do espaço ficcional no romance João Miguel, de Rachel de Queiroz, bem como das relações estabelecidas com os demais componentes constitutivos da obra e dos efeitos de sentido construídos a partir de recursos e técnicas empregados pela autora. Embora sejam de importância notável para a literatura nacional, as suas produções renderam estudos escassos até aqui. Recorremos ao levantamento biográfico acerca da escritora, assim como da sua fortuna crítica, produções romanescas e de teorias relacionadas ao estudo do espaço ficcional para promover o estudo e a descrição crítica dos aspectos observados na obra. A análise procedida, guiada sob à luz de teorias modernas da literatura (em que se destacam os estudos de Bourneuf & Ouellet (1976), Osman Lins (1976), e Santos & Oliveira (2001)), evidenciou o peso e a relevância do elemento espacial para o deslinde dos acontecimentos e culminância dos efeitos de sentido a partir dele derivados. Mesmo delimitado, o recorte que abordamos neste trabalho possibilita a contemplação do requinte estilístico de Queiroz, assim como a noção do potencial de sua arte, que transcende o contexto temporal de produção, importantes na construção de significados profícuos para os estudos de teoria crítica da literatura e para o desenvolvimento, sobretudo crítico e afetivo, dos seus leitores.

**PALAVRAS-CHAVE:** Rachel de Queiroz; João Miguel; Literatura Brasileira; espaço ficcional.

**RESUMEN:** Se define como objetivo el análisis del espacio ficcional en la novela **João Miguel**, de Rachel de Queiroz, así como las relaciones que se establecen con los demás componentes constituyentes de la obra y los efectos del sentido construidos a partir de los recursos y técnicas empleadas por la autora. Aunque sean de notable importancia para la literatura nacional, sus producciones han arrojado pocos estudios hasta ahora. Utilizamos datos biográficos sobre la escritora, así como informaciones críticas, novelas de su autoría y teorías relacionadas con el espacio ficcional para promover el estudio y descripción crítica de los aspectos observados en la obra. El análisis realizado, guiado a la luz de las teorías modernas de la literatura (en el que destacan los estudios de Bourneuf & Ouellet (1976), Osman Lins (1976) y Santos & Oliveira (2001)), destacó el peso y relevancia de elemento espacial para la delimitación de eventos y la culminación de los efectos de significado derivados de él. Aunque delimitado, el enfoque que abordamos en este trabajo permite contemplar el refinamiento estilístico de Queiroz, así como la noción de potencialidad de su arte, que trasciende el contexto temporal de producción, importantes en la construcción de significados provechosos para los estudios de teoría crítica de la literatura y para el desarrollo, especialmente crítico y afectivo, de sus lectores.

**PALABRAS CLAVE:** Rachel de Queiroz; João Miguel; Literatura Brasileña; espacio ficticio.

---

<sup>1</sup> Trabalho de Conclusão de Curso, elaborado sob orientação do Prof. Antony Cardoso Bezerra, submetido ao Departamento de Letras da Universidade Federal Rural de Pernambuco como requisito para a aquisição do grau de licenciada.

<sup>2</sup> A autora é graduanda do curso de Licenciatura em Letras pela UFRPE.

“[...] Então o bom, o feliz se apagar como o ruim, me parece injusto, porque o bom sempre acontece menos e o mau dez vezes mais. O verdadeiro seria que desbotasse o mau e o bom ficasse nas suas cores vivas, chamando alegria.”

Rachel de Queiroz, em **Dôra, Doralina**

## 1. Reflexões iniciais sobre a pesquisa

A trajetória artística de Rachel de Queiroz teve início muito cedo (quando a jovem cearense tinha apenas 19 anos de idade) e foi marcada por acontecimentos que vão de uma reconhecida valorização do seu estilo até o sombreamento que, conseqüente da postura política que adotou durante a década de 1960, julgada como arbitrária, desencadeou a escassez de estudos de sua obra (o que se considera lastimável quando contemplamos a qualidade das suas produções e a importância que representam para a literatura nacional).

Intencionando colaborar para a merecida visibilidade da obra de Queiroz, elegemos o romance **João Miguel** (1932), que gerou fortuna crítica ínfima, como objeto do estudo que será promovido neste artigo. Contrariando a visão prevalecente entre boa parte dos críticos literários ao longo dos séculos XVIII, XIX e parte do XX (BOURNEUF & OUELLET, 1976, p. 148), a obra estudada possibilita a contemplação de aspectos que evidenciam a relevância do espaço e do método descritivo como elementos constitutivos da narrativa. Resulta, muitas vezes, da plenitude de zelo criativo e habilidoso a obra de ficção, abordando temática, aspectos e maneiras de expressão que a tornam, socialmente, instrumento acurado no processo de construção de conhecimentos. Por isso, consideramos importante para os estudos literários e para a formação intelectual e social dos sujeitos, que se torne mais frequente o resgate e a apreciação de obras como esta que, embora pouco difundidas, apresentam grande potencial para análise e inúmeras possibilidades de leituras significativas.

O enfoque da pesquisa se dá sobre os fatores que contribuem para a complexidade da representação espacial no romance. O que Bourneuf e Ouellet expressam como “ir mais além” é reiterado por Osman Lins (1976) a partir da abordagem de conceitos ligados aos tipos de ambientação (recurso através do qual são evocados efeitos de sentido atravessados pela subjetividade da personagem e/ou do narrador) e que buscamos, posteriormente, exemplificar.

A partir de trechos comentados da obra, em que sobressai a introspecção psicológica do personagem protagonista, enfatizaremos as técnicas e os recursos empregados pela escritora, onde se destacam a descrição do espaço e a ligação deste elemento constitutivo com os demais (sobretudo personagem e tempo), que atribuem intensidade ao romance e favorecem o deslinde de aspectos centrais do enredo (como a problematização dos dramas sofridos pelos personagens).

No próximo capítulo, serão apresentados o levantamento biográfico sobre a escritora, algumas críticas manifestadas na época de publicação dos seus romances e, de modo resumido, faremos a exposição do enfoque de cada um dos enredos e dos aspectos que mais sobressaem no seu estilo romanesco. Em seguida, serão

discutidas algumas teorias modernas da literatura que corroboram para a análise do nosso objeto e, por fim, no capítulo 4, guiados pelos estudos teóricos que serão contemplados, procederemos a análise através de fragmentos da obra descritos e comentados.

Doravante, pretendemos, a partir desse recorte inicial, dar continuidade a um trabalho de pesquisa que contemple outros aspectos da mesma narrativa, passíveis de aprofundamento, e que discuta criticamente os diversos traços estilísticos presentes em outras obras da expressiva produção de Rachel de Queiroz.

## 2. Perfil de Rachel de Queiroz

Nascida em Fortaleza, capital cearense, em 17 de novembro de 1910, Rachel de Queiroz está entre as escritoras mais conhecidas da literatura brasileira. Ainda muito jovem, aos 16 anos, tornou-se colaboradora do jornal **O Ceará**, sob o pseudônimo Rita de Queluz, onde publicou **História de um nome** em folhetins, antecipando a carreira literária que estava por vir. A trajetória de escritora e de jornalista (esta, que ela reconhecia, aliás, como seu verdadeiro ofício profissional), durou até os últimos dias de sua vida. Faleceu no Rio de Janeiro, onde viveu por muito anos, em 4 de novembro de 2003, aos 92 anos.

A princípio, foi ensinada em casa pelo seu pai, o advogado Daniel de Queiroz. A educação escolar se deu entre 1921 e 1925, no Colégio Imaculada Conceição, de ordem religiosa, onde concluiu o curso normal. O contato com obras literárias foi influenciado por sua mãe, Clotilde Franklin, que era leitora assídua. Em entrevista (CADERNOS, 1997, p. 22), Rachel salienta que nasceu “numa casa de intelectuais”, onde a leitura sempre esteve muito presente, sendo esse contexto o melhor fomento para a sua formação.

Com personalidade audaz, a autora sempre elegeu a liberdade como fator de importância tanto na sua vida pessoal quanto na obra que produziu. Teve dois relacionamentos conjugais. O segundo durou o quanto foi possível, chegando ao fim com o falecimento de Oyama de Macedo, após viverem juntos por 42 anos.

Seu romance de estreia, **O Quinze** (1930), teve a primeira tiragem financiada por seus pais e foi publicado em sua terra natal, Fortaleza. A recepção da crítica literária local foi hesitante, e, por isso, Rachel decidiu submeter a obra a outras avaliações. Encaminhou alguns exemplares para São Paulo e para o Rio de Janeiro. Decisão acertada, já que o livro foi logo agraciado por figuras literárias relevantes, como Frederico Schmidt (1930), Beni Carvalho (1930), Antonio Salles (1930) e Hyder Corrêa Lima [1930?], dentre outras, que se mostraram admiradas pela plenitude do seu estilo e que reconheciam a produção como uma das mais admiráveis representantes do Romance de 30.

A autora já dava amostras, nessa época, de suas afinidades ideológicas com o que entendia ser uma postura engajada socialmente. Aliou-se ao Partido Comunista em 1931. A relação, todavia, logo foi rompida quando artista e partido discordaram sobre escolhas feitas por ela para o conteúdo do seu segundo livro, **João Miguel**. Rejeitando as alterações impostas como condição para a publicação da obra, Rachel rompe com o PC. O fato, porém, não chega a abalar a visibilidade da escritora como personalidade militante, o que viria acontecer mais

tarde, em outro momento de sua carreira, durante a década de 1960, quando ela apoia e conspira para o Golpe Militar de 1964, através do qual instalou-se no Brasil uma severa ditadura política que durou mais de duas décadas. Anos se passaram até que a escritora expusesse publicamente as motivações para ter assumido tal postura. Por muito tempo a classe artística e a crítica literária nutriram certo rechaço pela autora, pois se mostravam inconformados com a contradição que aquela atitude representava diante dos princípios que ela antes defendera com afinco. O valor e o reconhecimento do seu potencial artístico, assim como da qualidade e importância de sua obra, foram, certamente, afetados negativamente por esse episódio, que permanece polêmico mesmo após o seu falecimento.

Rachel de Queiroz foi a primeira mulher membro da Academia Brasileira de Letras, passando a ocupar, em 1977, a cadeira de número cinco e rompendo a premissa de que o espaço estava reservado somente aos cavalheiros.

Ao longo de mais de sete décadas de carreira, teve uma produção significativa em diversos gêneros: romance (foram sete no total, os quais comentaremos adiante), literatura infantojuvenil, **O menino mágico** (1997) e **Cafute & Pena de Prata** (1996); teatro, **Lampião** (1989) e **A beata Maria do Egito** (1989); crônica, uma produção imensa da qual muitos dos textos foram reunidos e publicados em livros, como em **100 crônicas escolhidas** (1958), por exemplo); além de várias traduções de obras expressivas da literatura mundial (algo em torno de 50).

É relevante destacar alguns apontamentos sobre as criações da romancista e, por isso, retomaremos o momento de sua estreia. Nos muitos comentários que **O Quinze** rendeu em jornais e revistas, o estilo da autora, que revelava a sua capacidade de domínio linguístico, cativante pela rica e expressiva naturalidade vocabular e pelo equilíbrio (sem faltas ou excessos), foi exaltado com bastante estima. Mostraram-se, quase todos, admirados pelo grande potencial daquela jovem que, além de ser mulher (presença ínfima no meio literário), tinha apenas 19 anos, supostamente sem “bagagem” artística ou intelectual quando o romance foi lançado. De fato, não parece comum que alguém tão jovem seja capaz de superar as expectativas não apenas do público leitor, mas também de autores e críticos, tratando de temática densa como é o caso da seca com os seus desdobramentos de tragédia e sofrimento.

A narrativa se passa no Estado do Ceará, entre o sertão e a capital. O enredo retrata a vida de famílias sertanejas e os acontecimentos decorrentes do período implacável de estiagem que se abateu sobre a região durante o ano de 1915 (data que originou o título do livro). Na obra, ficção e realidade se mostram tão próximas que sequer poderíamos identificar qualquer limite entre elas.

A história é relatada por um narrador heterodiegético onisciente. Dentre as técnicas narrativas utilizadas, estão o emprego de discurso indireto livre e a alternância de enfoque narrativo, sendo possível, com isso, ter acesso às impressões e sentimentos dos próprios personagens e àquilo que, supostamente, foi dito em detalhes entre eles e acompanhar o desenvolvimento simultâneo da vida de cada um.

Na perspectiva do narrador, dois núcleos sobressaem. Um deles é a família do personagem Chico Bento (que inclui a sua mulher, cinco filhos, ainda crianças, e uma cunhada). Todos partem, a pé, como retirantes, dos arredores do Quixadá

(sertão do Ceará) em direção a Fortaleza, com a ideia de seguir, de lá, rumo ao Amazonas. Chico alimenta a esperança de conseguir serviço (e, conseqüentemente, o sustento dos seus) com a famosa produção de borracha da região. A luta da família pela sobrevivência, que conta com situações de extrema miserabilidade e sujeição, atribui à narrativa um tom bastante trágico. Emerge o drama coletivo sertanejo, que é um misto da irreversível condição natural da terra e do clima áridos associada à omissão histórica do poder público sobre a região. O romance assume, ainda que de modo latente, uma função social de crítica e de denúncia.

O outro enfoque repousa sobre a personagem Conceição e sua relação com o primo Vicente. O envolvimento entre eles é reticente, já que, apesar de oriundos do mesmo universo, adquirem perspectivas de vida tão diferentes. Conceição, professora formada, tendo testemunhado as adversidades naturais da região, que atribuem à vida uma eterna incerteza, escolhe seguir seu caminho para além daquela difícil realidade. Vivendo e trabalhando em Fortaleza, sempre envolvida com a ajuda voluntária aos retirantes refugiados no campo de concentração da capital, passa a visitar o sertão apenas nas férias, para breves estadias com Mãe Nácia, sua avó. Vicente, ao contrário de Conceição, sente pelo sertão um pertencimento desmedido. A ternura e a responsabilidade com que cuida da terra e dos seus animais, sem esmorecer, demonstram a sua altivez. O afeto entre os personagens é recíproco, mas, ao passo que se admiram, uma espécie de timidez e de orgulho também cresce entre os dois, impedindo qualquer diálogo esclarecedor. “Incomunicáveis”, afastam-se. As impressões não manifestas sobre as suas diferenças, então, são cristalizadas. Convencidos de que o relacionamento seria impossível, cada um segue a vida, ao seu modo, velando a mágoa pelo amor não concretizado e lidando com a sensação de incompletude.

A autora foi capaz de exprimir, com sutileza e precisão, a emoção e o pesar presentes na realidade da vida sertaneja. É possível perceber que tanto o caráter social como o caráter psicológico dos dramas humanos abordados na obra recebem igual atenção e notoriedade.

A publicação desse romance marcou a carreira da escritora como um momento promissor, garantindo-lhe espaço e reconhecimento. **O Quinze** foi praticamente um “referencial de qualidade” utilizado para avaliar as produções de Rachel que viriam a seguir.

Pouco tempo depois, em 1932, quando a primeira obra ainda era reeditada, a escritora publicou o segundo romance: **João Miguel** (escolhido para o estudo aqui apresentado, entre outros motivos, devido ao grande potencial de análise dos seus elementos). Entre os aspectos que se destacam nessa narrativa está a relação reflexiva e indissociável entre espaço, tempo e personagem. Influenciando-se mutuamente, universo exterior e interior confluem para o desenvolvimento do enredo. Com a notável habilidade de perceber e captar o âmago dos comportamentos e emoções humanas, o que viria, aliás, lhe garantir sucesso posteriormente como cronista, a escritora constrói com **João Miguel** um romance profundo em que sobressai a complexidade psicológica humana, contando a história de um indivíduo comum que tem sua vida afetada ao cometer um assassinato. A posterior análise do livro evidenciará, certamente, que, embora não tenha recebido igual lisonja e atenção da crítica, como fora com **O Quinze**, trata-se de uma obra de valor inestimável para a nossa literatura.

Cinco anos se passaram até a publicação do terceiro romance: **Caminho de Pedras** (1937), onde estão presentes, mais uma vez, dramas que emergem da coletividade e da individualidade dos personagens. Roberto, personagem protagonista, chega em Fortaleza incumbido da missão de formar uma célula revolucionária para retomada do combate ao sistema capitalista na região. Apesar dos envolvidos no projeto compartilharem da mesma ideologia, muitas divergências acabam surgindo internamente no grupo. Integrantes trabalhadores questionam o envolvimento e as intenções de intelectuais no movimento. Não enxergam, da parte desses, legitimidade pela causa, já que não pertencem ao proletariado, e sim a “burguesia”. Nota-se através dessa fragmentação interna, decorrente da complexidade das relações humanas, o reflexo, ou semelhança, entre a macro e a microesfera social. O clima repressor do contexto retratado paira ao longo de todo o enredo.

Em uma perspectiva coletiva, o enfoque se dá sobre o grupo dos companheiros militantes. Já a abordagem da individualidade fica por conta do aprofundamento da relação entre Roberto e Noemi. São problematizados vários estigmas sociais no romance. A personagem, que a princípio é casada, torna-se alvo de crítica e reprovação após o término do seu casamento com João Jaques, pai de seu filho. O envolvimento com Roberto havia inspirado em Noemi o desejo por felicidade, mas a personagem acaba sendo acometida por sucessivos acontecimentos trágicos. A perda do emprego (motivada por discriminação), a morte do pequeno Guri (filho por quem tinha verdadeira adoração, vítima de doença repentina), a prisão e o desaparecimento de Roberto, o desamparo e a solidão traçam o seu destino. A história é relatada por um narrador heterodiegético, mas, como é comum no estilo da autora, a narração manifesta-se de tal forma que há momentos em que a própria personagem parece “nos falar” e, assim, temos acesso a intimidade dos seus sentimentos e pensamentos.

Quando lançada, a obra não foi bem recebida pela crítica literária. Já se ensaiava uma nova tendência artística nesse período de final de década, que prestigiava uma abordagem menos social e mais introspectiva e psicológica. Embora o romance contemplasse os dois aspectos, como apontamos aqui, muitos julgaram que a autora insistia em tratar temática “fora de tempo” e, por isso, inoportuna para o momento. A questão política foi alvejada como o cerne da obra e, segundo algumas críticas realizadas (CAMARGO, 1997, p. 25-27), teria ficado diluída, sem consistência, inexpressiva em meio a relação amorosa dos personagens. Houve opiniões mais benevolentes, todavia, prevalecia a reprovação e o questionamento sobre o potencial criativo da escritora.

No ano de 1939, foi lançado o seu quarto romance, intitulado **As Três Marias**. Segundo informação da própria autora em entrevista, seria essa a sua obra mais autobiográfica (CADERNOS, 1997, p. 31). Dessa vez, inovando a prática, Rachel elegeu um narrador autodiegético: Maria Augusta, personagem principal. O momento em que Guta chega ao colégio interno, onde viveu alguns anos de sua juventude, é o ponto de partida do enredo. A personagem rememora os instantes, detalhando os espaços, acontecimentos e sentimentos que a envolveram na ocasião. Os anos na instituição são marcados, sobretudo, pela natureza disciplinar do regime religioso e pelos laços de amizade que são construídos entre Maria Augusta, Maria da Glória e Maria José (motivação do título da obra).

O enfoque da narrativa volta-se para o aprofundamento psicológico da personagem Maria Augusta, que manifesta sua diegese compartilhando, entre outras coisas, como conheceu a história de vida das outras meninas na escola. Todas carregavam, afinal, memórias tristes e traumáticas, assim como a sua própria. Habitou-se à vida no colégio, não por resiliência, mas pelo conforto que encontrou na amizade de Maria da Glória e Maria José. As três Marias, de personalidades tão distintas, representavam entre si um elo forte de afeto e de confiança.

Reclusa naquele espaço, de atmosfera opressora, Guta sonhava com a liberdade que o mundo poderia lhe proporcionar. Quando se forma e finalmente sai do colégio, a personagem depara-se com uma realidade social estruturada em fundamentos moralistas e conservadores. A densidade da narrativa está nos conflitos interiores travados pela protagonista, que é alvo constante de expectativas alheias que contrariam a sua própria vontade. Abalada a fortaleza da trindade (a amizade das três Marias), uma vez que Maria da Glória havia casado e o contato se tornado raro e Maria José, absorva numa profunda devoção cristã, jamais compreenderia os seus anseios, Guta se vê privada de dividir seus sentimentos mais íntimos. Remoía-os todos solitariamente e passa a sentir-se cada vez mais atormentada e tolhida. O desejo de viver cede a uma triste inércia e a personagem sucumbe, gradativamente, à infelicidade.

As técnicas narrativas empregadas atribuem intensidade à obra e induzem a aproximação e o envolvimento do leitor. A mais evidente entre elas é, claro, a autodiegese já mencionada. Outro recurso interessante é que, a partir das páginas finais da narrativa, a narradora em primeira pessoa passa a empregar, predominantemente, o tempo verbal no presente, tornando, para nós leitores, a emoção mais vívida, pois temos a impressão de que o acontecimento lhe afeta no exato momento de nossa leitura.

O romance inspirou opiniões positivas entre a crítica literária. Como havíamos apontado, o momento artístico tendia para a valorização do caráter introspectivo na literatura brasileira (na prosa assim como na poesia) e, dessa vez, Rachel de Queiroz teria agradado com a proposta, como indicam os comentários feitos por BARROS [1939?] e SODRÉ (1939), por exemplo, em artigos publicados na época.

Após o lançamento de **As Três Marias**, ocorre o chamado “hiato” na carreira da autora, no que se refere à produção de romances. Foi uma longa pausa de 36 anos. Não se imagine, por isso, que Rachel suspendeu por absoluto as suas atividades de escritora. Já destacamos, em momento anterior, que o gênero crônica rendeu uma imensidão de textos produzidos pela artista, assim como também foram muitas as traduções realizadas por ela. Foi nesse período de pausa para a romancista que a cronista e a tradutora ganharam fôlego. Dentre os veículos e instituições que contaram com a atuação profissional de Rachel de Queiroz, destacam-se o jornal **O Cruzeiro** e a editora José Olympio.

**Dôra, Doralina** foi o quinto romance, publicado no ano de 1975. Com o título inspirado na personagem protagonista, que é também narradora autodiegética da obra, a narrativa apresenta estratégias bem semelhantes as utilizadas no romance antecessor (**As Três Marias**). De feição memorialística, com ênfase no aprofundamento psicológico da personagem principal e revelações em forma de monólogo interior, podemos defini-la como uma obra de caráter predominantemente intimista. O livro está dividido em três partes: o "Livro de Senhora". Não há

sinalização de capítulos, e sim marcadores de espaçamento entre alguns parágrafos que, apesar de encadeados num esquema de fluidez e continuidade, apontam novo enfoque da narradora a partir de flashes de memória que lhe vão surgindo. Há uma associação dinâmica entre o tempo cronológico e a sequência psicológica da personagem. Partindo de uma reflexão, Maria das Dores passa a nos contar sua própria história. Durante a narrativa, recorda situações, cita diálogos que vivenciou, divaga em pensamentos, faz comentários elucidativos e confia os seus sentimentos ao leitor (com quem dá a impressão de dialogar).

No "Livro de Senhora", são expostas as lembranças da relação difícil entre a personagem e sua mãe, figura autoritária e desafetuosa. Os conflitos entre as duas dissipavam-se em rotina comum. O apogeu traumático do relacionamento entre mãe e filha se dá no momento em que Dôra descobre o envolvimento amoroso entre Laurindo (seu marido) e Senhora. Posteriormente, com a morte de Laurindo (que é misteriosamente assassinado), Dôra decide libertar-se reagindo ao domínio que a mãe exercia sobre ela. Na seguinte passagem, percebemos a intensidade dos seus sentimentos ao partir e deixar para trás o convívio com Senhora: "Tirei o luto para a viagem. Se pudesse tirava a pele, arrancava os cabelos, saía em carne viva." (QUEIROZ, 1979, p. 60).

Encerrada essa fase, prossegue narrando o Livro da Companhia. Como uma transição de ciclos, tem início uma nova etapa da vida da personagem, que passa a desfrutar da autonomia e da liberdade que nunca tivera oportunidade antes. Partindo da fazenda, Dôra instala-se em Fortaleza, na pensão de Dona Loura, onde conhece o casal Carlos Brandini e Estrela (artistas cômicos de uma Companhia de teatro). Tornam-se grandes amigos. Inusitadamente, a personagem passa a atuar como atriz na Companhia Brandini. Muitas aventuras e percalços acontecem ao longo da trajetória que conduz a viagem da Companhia até o Rio de Janeiro. Experiências que contribuem imensamente para o fortalecimento da personalidade de Dôra. Durante a viagem, conhece e apaixona-se pelo Comandante Asmodeu. O relacionamento é detalhado na terceira e última parte do romance, no Livro do Comandante.

Viveram uma relação intensa de paixão e cumplicidade. Na vida em comum com seu companheiro, tudo contrastava do que ela havia vivenciado na fazenda. Eis que, inesperadamente, contrariando as expectativas de um final feliz, o Comandante vem a falecer, acometido por doença, deixando Dôra desolada. A viuvez lhe traz um sentimento absoluto de desamparo e solidão. Retorna para a fazenda Soledade, já sem a presença de Senhora (falecida), e entrega-se a uma espécie de autoabandono. Sua vida segue um curso indiferente, sem que encontre razão para sentir-se feliz outra vez.

**Dôra, Doralina e As Três Marias** possuem muitos aspectos de semelhança, relacionados tanto a elementos estruturais da narrativa, quanto à priorização de temática voltada para os dramas individuais.

**O Galo de Ouro**, penúltimo romance de Rachel de Queiroz, lançado em 1985, conta com um aspecto singular: foi construído a partir de folhetins publicados pela autora na revista **O Cruzeiro** durante o ano de 1950. Outra novidade foi o espaço escolhido para compor o enredo da obra. Dessa vez, o Rio de Janeiro. Sagaz e sensivelmente capturadas cenas, acontecimentos e comportamentos

cotidianos da realidade suburbana carioca, Rachel cria a história de Mariano, que é contada através da perspectiva de um narrador heterodiegético onisciente.

Uma determinada cena da vida do personagem é exposta inicialmente e, partindo dela, resgata-se a sua trajetória regressa até aquele dado momento. Sujeito frustrado, queixoso e exausto de responsabilidades, Mariano é assim apresentado ao leitor. Eis que são rememorados, pelo narrador, os acontecimentos da vida do personagem (embora prevaleça, todavia, ao acessarmos o seu fluxo de consciência, a impressão de que é o próprio Mariano quem está a “relatar”) que o fazem tornar-se figura de personalidade tão amargurada. Rapaz jovem e trabalhador, o protagonista conhece Percília e logo os dois começam a namorar. O relacionamento evolui, ela engravida e eles passam a morar juntos. Pormenores da rotina, como a convivência do casal, as condições de moradia, o nascimento da filha (Georgina, apelidada de Gina), tudo é detalhadamente narrado. Expostas as percepções e reações de Mariano diante dos acontecimentos, aos poucos tomamos conhecimento de sua personalidade.

O romance fundamenta-se precisamente em aspectos comuns à essência e à realidade humanas. Em decorrência de um acidente, que resultou na morte de Percília, Mariano tem a vida bruscamente modificada. Diante da necessidade de garantir alguma renda, cede a ilegalidade virando bicheiro. Acaba preso. Depois de passar um período na cadeia, refugia-se na casa da comadre, na Ilha do Governador. É onde conhece Nazaré, a moça bonita, ambiciosa e dissimulada por quem se apaixona. O relacionamento, porém, não se mantém estável por tanto tempo. Os conflitos multiplicam-se na medida em que as condições financeiras se tornam cada vez mais escassas e Mariano não consegue oferecer a Nazaré a boa vida que ela julgava merecer. Sujeito ao desdém da companheira, o personagem se vê traído, desmoralizado e abandonado. Seu comportamento torna-se cada vez mais amargo e embrutecido. Malsucedido nos relacionamentos amorosos, une-se com a comadre Loura, por comodidade para ambos, para juntos criarem as crianças. Para sustentar a família numerosa, Mariano submete-se ao trabalho enfadonho e arriscado de vigilante. Diante das realizações pessoais fracassadas, o investimento em seu galo de briga (por isso o título da obra) alimenta a sua esperança de “ascensão” que virá caso saia dos desafios de luta como dono do animal campeão.

Por ter sido originado a partir de folhetins (gênero originário da crônica, em que, geralmente, está muito presente a observação de fatos triviais do dia a dia), o romance revela feição acentuadamente verossímil com personagens e situações comuns (como crenças religiosas, relacionamentos conflituosos e insatisfações pessoais, por exemplo) que são facilmente associadas, pelo leitor, à “realidade popular”, tornando a leitura fluida e envolvente.

Já octagenária, Rachel lançou o seu último romance: **Memorial de Maria Moura** (1992). O expressivo domínio de técnicas narrativas possibilitava, ainda, certas novidades em sua escrita romanesca. A autodiegese, que já fora escolhida outras vezes para a narração de suas obras (em **As Três Marias** e **Dôra, Doralina**, apresentadas anteriormente), contava, dessa vez, com um diferencial: a multiplicidade de narradores. Maria Moura, O Padre (também conhecido como Beato Romano), Tonho, Irineu e Marialva alternam-se para narrar os 42 capítulos que compõem a obra. O enredo trata da trajetória de Maria Moura, personagem protagonista que, ao perceber o perigo e a ameaça que o seu padrao e, posteriormente, os seus primos representavam para o seu patrimônio, transmuta-se

surpreendentemente e passa a pôr em prática planos de uma aventura que envolve violência e muita determinação. A obstinação pela posse, sobretudo da terra, e o desejo de conquistar autoridade conduzem a personagem ao seu destino.

A narrativa parte de um determinado momento marcante em que dois personagens (Maria Moura e o Padre) reencontram-se. A partir desse instante, é promovido o resgate de memórias que desencadearam a atual condição para ambos. Os acontecimentos são, então, narrados sob múltiplas perspectivas, destacando-se o fluxo de consciência dos cinco personagens mencionados. O episódio inicial somente é retomado no capítulo 30, e a narrativa continua.

A regressão, dada pela rememoração do passado, revela ao leitor as motivações da mudança de personalidade de Maria Moura e os dramas que afetaram a sua vida. Ela, que havia perdido o pai ainda muito jovem, também fica órfã de mãe em um episódio traumático. O suposto suicídio nunca foi esclarecido. Embora suspeitasse de seu padrasto (Liberato), sua desconfiança nunca fora confirmada. Fragilizada, ela acaba envolvendo-se justamente com o homem que lhe causava tamanha cisma e revolta. Sentindo-se cada vez mais acuada pelas insinuações de Liberato, Maria Moura trama o assassinato dele, que é executado por um caboclo da fazenda a quem ela seduz. Em seguida, para eliminar provas do ocorrido, Maria arquiteta nova emboscada e o caboclo também é morto. Ameaçada novamente, dessa vez pelos primos Tonho e Irineu, ela planeja a fuga da fazenda e da região. É acompanhada por empregados leais e dispostos a seguir os objetivos que ela passa a idealizar. Tratava-se de um sonho antigo: reconquistar terras imensas e produtivas que pertenciam, por direito, a sua família: a Serra dos Padres. Lá, Maria pretendia construir uma propriedade meticulosamente planejada e segura. Retribui o malfeito dos primos fazendo ruir em cinzas a tão ambicionada herança, que era a sua propriedade do Limoeiro. Passa a vestir-se com as roupas que foram do seu pai e corta os cabelos, deixando para trás tanto a aparência quanto a personalidade de sinhazinha. Começava naquele instante uma trajetória de aventuras para Maria Moura e seus jagunços.

Paralelamente, há o enfoque no desenvolvimento da vida do Padre, que conheceu Maria quando ela o procurou no confessionário revelando intenção de matar Liberato. No decorrer da narrativa, o Padre também tem a vida absolutamente modificada ao envolver-se amorosamente com uma mulher casada e tornar-se fugitivo após cometer um assassinato, mas, diferente da protagonista, suas atitudes o martirizaram por toda a vida. Embora díspares em personalidade e princípios, após o reencontro, os dois personagens estabelecem uma relação de respeito e colaboração mútua.

Nessa fase posterior da história, a protagonista reforça as suas intenções de conquistar fortunas, investindo em estratégias cada vez mais arriscadas com o seu bando. Mesmo diante de controvérsias, Maria Moura vai sendo construída no imaginário do leitor como uma heroína justiceira. De sinhazinha vulnerável e amedrontada, transforma-se em proprietária de uma verdadeira fortaleza territorial, dona de riquezas (adquiridas, quase sempre, ilicitamente), chefe destemida de um bando leal de jagunços e única "dona" de si mesma. O encerramento da narrativa fica "em aberto", sem apontar qualquer certeza sobre o futuro dos personagens. A obra foi adaptada e exibida como minissérie pela TV Globo em 1994, tendo grande sucesso de audiência.

A escrita concisa na abordagem de dramas psicológicos e sociais da vida humana, através de personagens e enredos criados com intensidade, é característica marcante no estilo de Rachel de Queiroz, como é possível notar desde o primeiro contato com os romances aqui mencionados. Sua sensibilidade perceptiva permitiu que extraísse das vivências pelos lugares onde viveu (sobretudo no Ceará, tanto no sertão quanto na capital) inspiração para representar na ficção, com criatividade louvável, diversas realidades com as quais nos identificamos por reconhecimento ou por empatia.

### 3. Discutindo o espaço ficcional à luz de teorias

O método descritivo, quase sempre presente nos romances e geralmente associado à representação do espaço nas narrativas ficcionais, foi, por longo período, estigmatizado pela crítica predominante nos séculos XVIII e parte do século XIX, que o interpretava como manifestação indesejável capaz de desviar e interromper a narração de forma delongada, tendo, por isso, a sua função questionada e tornando-se alvo de reprovações a exemplo de: “Já é tempo de se fazer um ataque ao elemento pictórico na literatura.” (LIDDEL apud DIMAS, 1987, p. 41).

Apenas por volta dos anos finais do séc. XIX, a crítica de teoria literária passou a vislumbrar tal categoria de modo mais benévolo. Certas afirmativas, que hoje nos parecem elementares, como: “Longe de ser indiferente, o espaço num romance exprime-se, pois, em formas e reveste sentidos múltiplos até constituir por vezes a razão de ser da obra” (BOURNEUF & OUELLET, 1976, p. 131), significaram, para a literatura moderna, importantes inovações conceituais. Nas narrativas de ficção, a escolha de técnicas não ocorre, certamente, de modo intuitivo ou ocasional pelo artista, mas motivada por intencionalidade. Assim como a escolha do tipo de narrador, de métodos discursivos, do enfoque sobre determinados aspectos, do nível de aprofundamento psicológico dos personagens, entre outros recursos, a representação do espaço é, também, artifício estratégico importante para a construção de efeitos de sentido indispensáveis à arte literária.

Com a tendência realista-naturalista, que prevaleceu nas obras brasileiras das últimas décadas do século XIX, a visão valorativa sobre esse componente constitutivo da narrativa foi abruptamente modificada. O espaço, antes interpretado como “elemento parasita”, passa a receber distinta notoriedade (reconhecido o seu poder de influência determinante, inspirado por princípios de teorias científicas como o Darwinismo). Com isso, categorias como a personagem, por exemplo, prestigiada pela atenção dedicada em inúmeros estudos, passam a ser subordinadas ao meio, ou seja, ao elemento espacial. Exemplo de obra brasileira amplamente difundida e alinhada com essa tendência é **O Cortiço** (1890), de Aluísio Azevedo. A condição de cenário estático e sem função aparente é absolutamente contrária à representação espacial observada nessa obra, em que o ambiente é elemento vivo, pulsante, que envolve e influencia os personagens ao ponto de lhes predestinar ao desfecho do enredo.

A consciência de que não há soberania de determinado elemento sobre outro na construção narrativa, mas sim a integração de componentes indissociáveis, só adquire robustez posteriormente, no século XX. Contemporâneo ao estudo de Bourneuf e Ouellet, Osman Lins publicou, em 1976, o ensaio **Lima Barreto e o Espaço Romanesco**, através do qual promoveu uma análise teórico-crítica sobre a representação espacial na obra de Lima Barreto, como o próprio título indica. Embora tenha lançado foco sobre a contemplação da obra do autor fluminense, o nosso embasamento nas reflexões que Lins promoveu se mostra pertinente devido ao caráter relevante de seu conteúdo e sua vasta aplicabilidade. No ensaio, o autor destaca a natureza “inextrincável” dos elementos que compõem a narrativa ficcional e refuta a tradição crítica de ojeriza concedida ao espaço que, em sua análise, assume posição de merecido destaque. Em contraste a sensorialidade interpretada por Massaud Moisés acerca desse elemento sobre o qual afirma: “o cenário [no romance] tende a funcionar como pano de fundo, ou seja, *estático, fora das personagens*, descrito como um *universo de seres inanimados e opacos*”, (MOISÉS apud LINS, 1976, p. 72), Osman explora aspectos que compõem a noção de construção e de representação espacial, elaborando conceitos de extrema importância para os estudos literários, como o que distingue espaço de ambientação, acatando o sentido de atmosfera, que, em sua concepção, é:

[...] Designação ligada à ideia de espaço, sendo invariavelmente de caráter abstrato – de angústia, de alegria, de exaltação, de violência etc. –, consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens, mas não decorre necessariamente do espaço, embora surja com frequência como emanção deste elemento, havendo mesmo casos em que o espaço justifica-se exatamente pela atmosfera que provoca. (LINS, 1976, p. 76.)

Percebida a presença desse “componente subjetivo” decorrente da construção espacial elaborada pelo romancista, o autor classifica a ambientação em três tipos básicos, indicados a seguir, adiantando que não pretende, com isso, esgotar o conhecimento acerca dos possíveis métodos de representação deste elemento. Convém, antes, destacarmos que a partir dos indícios sugeridos ou expostos na descrição do espaço (inclusive de natureza social), que influenciam o “modo de ser da personagem”, por vezes propiciando as suas ações e, por outras, provocando-as, podemos inferir, observa o ensaísta, a função caracterizadora desse componente constitutivo.

Na ambientação franca, emana a observação única do narrador ao descrever-se o espaço ficcional, sem que haja intermediação de qualquer outra perspectiva. Essas impressões são, geralmente, acompanhadas de “discurso avaliativo”. Recorremos à obra de Rachel de Queiroz para exemplificar tal método, com a seguinte passagem do romance **O Quinze**:

O sol, no céu, marcava onze horas. Quando Chico Bento, com seu grupo, apontou na estrada, os homens esfolavam uma rês e as mulheres faziam ferver uma lata de querosene cheia de água, abanando o fogo com um chapéu de palha muito sujo e remendado.

Em toda a extensão da vista, nem uma outra árvore surgia. Só aquele velho juazeiro, devastado e espinhento, verdejava a copa hospitaleira na desolação cor de cinza da paisagem. (QUEIROZ, 2018, p. 48.)

Indubitavelmente, nota-se no trecho apresentado a manifestação da visão do narrador, heterodiegético nesse caso, acerca do espaço em que decorre o acontecimento. Narrações em primeira pessoa também são passíveis de apresentar ambientação franca. Nesse caso, certo distanciamento entre a observação e a participação efetiva em determinado espaço e ação narrados é o que possibilita a identificação do método. No trecho a seguir, fragmento do romance **As Três Marias**, é possível perceber que a personagem Maria Augusta, que também é narradora, expõe o ambiente de modo que prevalecem a sua perspectiva e impressões e de nenhum outro personagem envolvido diretamente na ação.

Afinal o automóvel chegou, todo enfeitado por dentro de flores de laranjeira, cheiroso, quente e íntimo como uma alcova. Afonso olhou para Glória, que já estava de casaquinho de viagem, e correu a apanhar uma pequena valise, objeto complicado, cheia de escovas, frascos, e pequenos bolsos secretos, que era a peça mais importante do enxoval. (QUEIROZ, 1982, p. 127-128.)

Difere do método de ambientação reflexa, através do qual notabilizam-se as percepções dos personagens sobre o ambiente em que estão envolvidos. Quando a narrativa ocorre em primeira pessoa, o narrador-personagem, em dada circunstância, revela ao leitor sensações e pensamentos, aguçados pelo espaço, de outros personagens. O princípio é o mesmo para as narrações feitas em terceira pessoa: o narrador abre mão da exposição de sua própria percepção para privilegiar a perspectiva dos personagens. Para este último caso, podemos citar como exemplo um trecho de **O Galo de Ouro**, onde se toma conhecimento dos sentimentos próprios dos personagens, ainda que expressos pela voz do narrador:

Aquela tenda espírita dava aliás a impressão de que aos poucos tomava conta do sobrado inteiro. Mariano, para falar franco, não apreciava a vizinhança, não confessava a ninguém mas tinha medo, aquele negócio de mexer com alma de quem morreu não era com ele. Percília, engraçado, gritava com medo de uma barata e seria capaz de passar uma noite inteira sentada na cama, tremendo com medo de ladrão; mas com os espíritos não se assustava. (QUEIROZ, 1985, p. 14-15.)

Já a ambientação oblíqua ou dissimulada implica numa espécie de simbiose, que Osman Lins descreve como “um enlace entre o espaço e a ação” (LINS, 1976, p. 83) manifestada de maneira ativa pela personagem. Refletem-se intensa e mutuamente a atividade psicológica da personagem e o ambiente por ela percebido, implicando diretamente nos seus comportamentos e ações efetivas. Daremos exemplo da execução desse método em momento posterior, durante a análise do romance focado nesse estudo.

O autor ressalta que é possível, em uma única obra, empregarem-se distintos métodos de ambientação, cabendo tão somente ao escritor o discernimento necessário para a utilização eficaz dos recursos. O reconhecimento da autonomia criativa artística e da estreita relação entre os elementos constitutivos da narrativa é também corroborado por Santos & Oliveira (2001), que nos conduzem ainda a

refletir sobre a pluralidade de formas de interpretar e de construir sentidos sobre o texto literário.

A tentativa de identificar concisamente como cada elemento ficcional se configura, em determinada obra, pode ser frustrada diante da inconsistência de limites que nos permitem perceber a distinção de traços conceituais que, embora definidos sistematicamente na teoria, tornam-se complexos quando sujeitos à criação artística. Parecem evidentes, a princípio, os aspectos que caracterizam o tipo de narrador de um romance qualquer. Se heterodiegético, autodiegético ou homodiegético, por exemplo, definiríamos pelo grau de distanciamento ou envolvimento desse com a história que é contada, observando-se ainda a perspectiva exposta, se manifestada através da “visão por detrás”, da “visão com” ou da “visão de fora. Todavia, há narrativas ficcionais, como é o caso dessa que dedicaremos análise crítica (o romance João Miguel), em que se nota o quão é possível tornar imprecisa a noção classificatória lançada sobre os elementos ficcionais. Nesse caso, a interpretação do leitor torna-se vacilante por contemplar uma aparente integração entre os sujeitos da enunciação e do enunciado, já que, embora a obra seja narrada em terceira pessoa, são empregadas técnicas que valorizam o fluxo de consciência do personagem protagonista e, com isso, confunde-se a interpretação sobre a visão que é exposta (se “por detrás” ou “com”).

Enveredando por esse caminho de possíveis empregos de recursos literários, os autores destacam também as variantes ligadas ao elemento tempo, que no caso da narrativa de ficção podem apresentar-se de modo “pluridimensional”. Quanto a ordenação dos eventos, por exemplo, o narrador pode partir de uma perspectiva “retrospectiva, prospectiva ou simultânea”, ou mesmo alternar entre elas. Em **Memorial de Maria Moura** (QUEIROZ, 2010) é possível identificarmos perfeitamente essa alternância de perspectivas temporais dos acontecimentos narrados. Partindo inicialmente de um evento no tempo presente, os narradores (como já mencionado em seção anterior, são cinco neste caso) recorrem às suas memórias, retrocedendo temporalmente para resgatar acontecimentos passados que justificam e esclarecem o momento inicial e, somente então, retomam a narrativa no tempo presente e dão seguimento a exposição dos eventos numa ordem cronológica progressiva. Também as configurações desse tempo ficcional podem induzir a complexidade e a intensidade da obra, distintos entre real (no sentido de preciso e constatável) e psicológico (relativo e abstrato), como podemos observar no episódio da morte do personagem Guri, em **Caminho de Pedras** (QUEIROZ, 1990, p. 127-128), quando o narrador, “acessando” a consciência da personagem, revela a incapacidade de Noemi, abalada diante de tamanha tragédia, em precisar quantos dias já se passaram depois da morte do garoto, inerte e indiferente a tudo que se passa a sua volta. Intercalam-se, pois, o tempo factual situado pela voz do narrador e o tempo impreciso expresso pela abstração dos sentidos da personagem.

Reforçando o posicionamento que considera equivocado o julgamento prévio de primazia sobre qualquer elemento constitutivo da narrativa, os críticos indicam a necessidade de atentar-se para os múltiplos aspectos e desdobramentos oriundos da representação do espaço ficcional, acentuados a partir das narrativas modernas, que confluem para o reconhecimento da inter-relação existente entre todos os elementos constitutivos da obra. A personagem, por exemplo, passa a incorporar

“identidade”, na ficção contemporânea, de acordo com Santos & Oliveira, na medida em que se relaciona e se posiciona diante dos espaços que vivencia ao longo da narrativa. Espaços que, por sua vez, abrangem muito além da noção de cenário estático ou localização geográfica e estabelecem vínculos com outros aspectos de natureza relativa e, por isso, mais complexos e menos elementares:

Assim sendo, se criamos uma personagem ficcional, vamos posicioná-la relativamente a outros elementos de nosso texto. Podemos situá-la fisicamente (criamos um espaço geográfico), temporalmente (criamos um espaço histórico), em relação a outras personagens (determinamos um espaço social), em relação às suas próprias características existenciais (concebemos um espaço psicológico), em relação a formas como essa personagem é expressa e se expressa (geramos um espaço de linguagem), e assim por diante. (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 67-68.)

Nessa perspectiva, o espaço incorpora tal dimensão que a importância da própria personagem está condicionada a relação que essa mantém com os diversos espaços representados em que está inserida.

A obra literária, assim concebida, revela-se composta de um harmonioso imbricamento de elementos, aprimorados sob o empenho da criação artística, capazes de desencadear diferentes efeitos quando sujeitos a interpretação de cada leitor, indivíduo que, apesar de atravessado pelo princípio de subjetividade comum a todo ser humano dotado de particularidades, participa de vivências e construções sociais coletivas e, por isso, compartilha, não obstante, interpretações díspares mas também semelhantes às de outros leitores diante da contemplação de uma mesma obra. Reconhecida essa variação receptiva, afirmam que “Em um texto, não há significação prévia” (SANTOS & OLIVEIRA, 2001, p. 14), indicando que, além dos componentes constituintes do texto ficcional, as esferas autor, texto e leitor, são igualmente contempladas como não autônomas, e sim interdependentes, influenciadas ainda, de certo modo, pelos contextos de produção e de recepção econômico, político, social e cultural da obra. Não se deve esperar, todavia, alertam os teóricos, que a literatura desempenhe o papel de reproduzir a realidade, pois “Toda linguagem *interpreta* o real de um determinado modo” (SANTOS & OLIVEIRA, 2001, p. 46). As significações construídas a partir da elaboração e da leitura do texto literário se dão, pois, através de processo em que múltiplos fatores devem ser considerados, tornando inviável a tentativa de apreciar e estudar uma narrativa ficcional partindo de instruções meramente técnicas e redutíveis.

A exemplo dos estudos a que nos referimos aqui reiteradamente, nota-se que a teoria da literatura contemporânea adotou princípios críticos, acerca das narrativas ficcionais, bastante dissociados dos que prevaleceram nos séculos passados e que, por isso, se mostram extremamente válidos para o desenvolvimento da análise do nosso objeto, o romance **João Miguel**, narrativa bastante distinta pelos recursos empregados para a construção das representações ligadas ao espaço romanesco.

#### 4. Análise das representações do espaço ficcional em João Miguel

**João Miguel** foi o segundo romance publicado por Rachel de Queiroz, no ano de 1932, fase ainda reconhecida pela expressão “Romance de 30”, em que repercutia fortemente na literatura brasileira a tendência de abordagem de tensões verificáveis no quadro social do país, relacionadas, sobretudo, às regiões menos prestigiadas do país, em caráter de crítica e de denúncia. A representação de cada elemento constitutivo desta narrativa compõe arcaçouço de enorme potencial para o desenvolvimento de pesquisas contributivas para os estudos relacionados à literatura nacional. A princípio, para a elaboração do presente artigo, o enfoque se dará sobre o componente espaço, devido ao peso e expansão que esse adquire na obra, assim como os efeitos de sentido construídos a partir da exploração de recursos literários estreitamente relacionados com elementos de natureza espacial.

O cerne do romance está na introspecção psicológica do personagem João Miguel. O protagonista, ao cometer um assassinato em momento de embriaguez e exaltação, é preso e, condicionado à cessão de sua liberdade, recluso em uma pequena cela, vive na cadeia a amarga experiência de confrontar-se constantemente com a própria consciência. O seu tormento adquire proporção mais intensa ao perceber que, tolhido da sua autonomia, está sujeito à solidão, à humilhação e à perda do brio.

Tomamos conhecimento da intimidade de João e da essência de sua personalidade através de técnicas narrativas que valorizam o fluxo de consciência e o monólogo interior do personagem. Embora heterodiegético, o narrador compartilha com o personagem protagonista a oportunidade de revelar ao leitor as minúcias dos acontecimentos.

A exposição da perspectiva que erige do personagem e revela o seu interior, torna, para o leitor, a narrativa mais credível por diminuir o distanciamento entre o acontecimento narrado e o acontecimento vivido (BRAIT, 1998, p. 61), sendo esse um recurso que, compondo possibilidades convincentes e significativas, através de coerência própria inspirada pela realidade que compartilhamos, muito contribui, por consequência, para a feição verossímil da obra. O emprego do método descritivo, nesse caso, para representar o espaço, é imbuído da subjetividade que se manifesta no psicológico do personagem. Evitando a superficialidade daquilo que está explicitamente visível no espaço da narrativa de ficção (LINS, 1976, p. 92), destacaremos inicialmente uma passagem do primeiro capítulo do romance, em que emergem aspectos que atribuem caráter de ambiência ao espaço narrado.

JOÃO MIGUEL sentiu na mão que empunhava a faca a sensação fofa de quem fura um embrulho. O homem, ferido no ventre, caiu de borco, e de sob ele um sangue grosso começou a escorrer sem parar, num riacho vermelho e morno, formando poças encarnadas nas anfractuosidades do ladrilho.

Agora imóvel, João Miguel apertava febrilmente na mão a arma assassina, fitando o seu crime, aquele corpo que escarbugava no chão, que os outros reviravam e despiam, e em cujos dedos crispados uma mulher tentava introduzir um coto aceso de vela.

Na confusão de imprecizações e rezas, e no barulho do próprio sangue que lhe zunia aos ouvidos, ele apenas pôde distinguir a fala de alguém que lhe pôs no ombro a mão pesada:

— Está preso! (QUEIROZ, 1969, p. 3.)

Distante do estatismo com que o cenário ficcional de um assassinato poderia ser descrito, a narração do acontecimento revela-se de tal modo elaborada que a densidade da ação é construída, principalmente, através da representação de um ambiente singular que reflete as sensações do personagem envolvido em uma atmosfera de pavor e de confusão. A partir dos sentidos de João Miguel, como que aguçados pelo momento de tensão, a narrativa incorpora complexidade. Não somente a visão da vítima estendida no chão, com o sangue espesso se espalhando pelas imperfeições do piso, evocam as sensações no personagem, mas o barulho causado pelas pragas que lhe atiravam e pelas rezas ao defunto (que ainda agonizava). Nas passagens seguintes, as recordações do homem ainda vivo o provocam: a voz do sargento que o rotulava como criminoso, o toque da mão que o conduzia à prisão, o tumulto, a lucidez distorcida pela embriaguez, causavam em João Miguel “[...] uma angústia desconhecida e medonha. Tinha vontade de correr, de vomitar” (QUEIROZ, 1969, p. 4).

Essa influência, porém, não se manifesta unilateralmente. Da mesma maneira que o espaço interfere nas ações do personagem (ainda que, por vezes, apenas no âmbito psicológico), os eventos mentais do personagem, atravessados de subjetividade, também interferem na maneira como o espaço é visto e percebido por ele. No instante em que João chega até a cadeia, o espaço, onde destaca-se a sujeira, o mau odor e a escuridão, é descrito tal como a sua própria mente. Da presença de uma outra presa, também bêbada, sobressai, na perspectiva do personagem, a voz “insistente como um chiado, espalhando-se pela noite densa e povoada de ruídos estranhos de sepulcro, penetrando a sombra em que jazia a cadeia, suja e imóvel como um bicho morto [...]” (QUEIROZ, 1969, p. 6). Gradativamente o momento de alvoroço se desfaz “[...] como um gemido que morre. E, afinal, a mulher dormiu, de ventre para o ar, descomposta, casando o seu resfolegar sonoro com a guincharia aguda dos morcegos” (QUEIROZ, 1969, p. 7). Nota-se que a descrição dos elementos que rodeiam o personagem (como a “transição” do comportamento da tal mulher – de atormentado a inerte), estabelece uma relação de similitude com o estado de espírito do personagem.

A correspondência de identificação entre a descrição do espaço e os movimentos interiores do personagem (BOURNEUF & OUELLET, 1976, p. 139-140) é bastante evidente nos trechos que seguem. Em uma pequena sala da delegacia, o inquérito de João Miguel acontece.

O escrivão, mal vestido, magro, de cara vermelha grossa de espinhas, fazia a pena zumbir, monotonamente, como um inseto que fosse deixando a marca das patas em tinta roxa sobre a alvura das páginas do grande livro preto.

[...] De repente [o delegado] levantou os papéis, e de sob eles tirou uma faca de grossa bainha castanha.

O preso sentiu um baque no coração. Lentamente, o homem sacou fora da bainha a lâmina que fulgurou à luz crua do dia, com um relâmpago branco de espelho.

Manchas escuras se espalhavam pela folha, cortando o brilho do aço. E, junto ao cabo, sob os dedos do delegado que o seguravam, indiferentes, uma crosta de sangue se agarrava ainda, teimosa, como o selo do crime. (QUEIROZ, 1969, p. 14-15.)

Descreve-se uma atmosfera imersa em repugnância e aflição. Os detalhes que caracterizam o escrivão, o ritmo dos movimentos, a exposição repentina da arma do crime, a luz incômoda que reluzia na lâmina, propiciam a tormenta dos sentidos de João Miguel. A crosta de sangue que, teimosa, permanecia agarrada na faca, como detalha o narrador, assemelha-se à lembrança do crime cometido por João, que insistia em manter-se presente na sua consciência.

Em seguida, o prisioneiro começa a sentir os efeitos do enclausuramento.

Já os pequenos detalhes da cela – o ninho de morcegos, a grande aranha preta no teto, as listas amarelas do reboco caído e as réstias vivas de luz que entravam pela trapeira gradeada – em quase nada o interessavam.

Apenas lhe despertava a curiosidade um escrito rabiscado a carvão na parede suja, em grandes letras grossas e informes.

Ele via bem um O, um A, um M... o resto se perdia na névoa densa do seu conhecimento rudimentar, que não conseguia destacar mais nada.

[...] Mas o diabo eram umas pequenas [letras], tortinhas... Quem não sabe escrever, pra que se mete?

[...] Um calor abafado, morno, pesava sobre as coisas, ali dentro. (QUEIROZ, 1969, p. 16-17.)

O espaço restrito e fechado, como indica a maioria dos teóricos que referenciamos, constitui fator favorável na narrativa ficcional, e especialmente na obra analisada, para o aprofundamento psicológico do personagem. Sujeito à condição maçante do isolamento, João Miguel é exposto a uma intensa atividade mental, através de imaginações, desejos, sensações e lembranças, que ora nos é apresentada sob a perspectiva do narrador, ora pela exposição do fluxo de consciência do próprio personagem.

Sobre esse aspecto de intercalação e “parceria” entre as visões do narrador e de João Miguel, é possível observar, pelo fragmento descrito acima, que por vezes destacam-se as percepções do prisioneiro a partir da voz do narrador, e por outras temos acesso à sua consciência através de monólogos interiores. Durante toda a narração, os posicionamentos do personagem protagonista e do narrador parecem entremear-se a ponto de, em dados momentos, não conseguirmos ter convicção sobre qual das duas perspectivas é contemplada.

À medida que o tempo passa, entediante e “estagnado” na percepção do personagem, imerso nesse espaço degradado e opressor, acentuam-se os embates emocionais que refletem no seu comportamento.

Deitado, João Miguel olhava fixamente a sua mão [...] procurando-lhe a fisionomia especial de criminosa.

Mas, calma, inofensiva, pesada, a mão permanecia no seu jeito pacífico de repouso e de paz.

E, no entanto, aquela mão era a mesma... os dedos, agora trêmulos, tinham o mesmo aspecto dos dias antigos, das horas de trabalho ou de prazer.

A mesma...

Debalde, num exame ansioso, ele procurou o vestígio do crime, da faca, na mão fremente. Nada mudara nela, como nada mudara nele próprio. (QUEIROZ, 1969, p. 22-23.)

Contemplamos a problematização dos dramas pessoais de João Miguel. Em proporção menos íntima e profunda, também tomamos conhecimento dos dramas vividos por outros personagens, como Filó, Maria Elói, Zé Milagreiro e os demais presos. A narração conduz a uma perspectiva mais compreensível e humanizadora sobre os erros cometidos pelos personagens. Apesar da individualidade em foco, são contemplados nessa dimensão introspectiva aspectos de carácter social e também universal, nos sentidos de “obter certa capacidade de falar a todos e a qualquer um” (FISCHER, 2013, p. 60) e também de “representarem questões do ser humano em geral” (FISCHER, 2013, p. 98), como é o caso, por exemplo, da oscilação emocional, dos sentimentos de angústia, de arrependimento, de orgulho, de inconformidade com o que se considera injusto, o desejo de vingança, entre tantas outras depreendidas do romance.

João reflete e sofre pela “revolução dolorosa e irremediável” a que estava fadado desde o ato impulsivo que fizera dele, subitamente, um criminoso.

Era como um bicho feroz que se trazia trancado, para não fazer mal a ninguém.

Aquela gente que via dantes nele um amigo, um companheiro, enxergava-o agora como a um ente monstruoso que, depois de uma vida inteira, de repente, como um feiticeiro que se vira em cobra, aparece na sua forma nova de perversidade e malefício.

E, apesar de tudo, ele era bem ele. Nada em si perdera o traço antigo. Nem na alma nem no corpo. A cara era a mesma, as mãos eram a mesmas, o coração era o mesmo... (QUEIROZ, 1969, p. 23.)

O pensamento de João Miguel, que, a princípio, fixava-se no outro (a vítima), atizando-lhe o sentimento de culpa, voltava-se, agora, para si mesmo. Parecia-lhe injusta aquela punição tão severa. O isolamento proporcionava uma reflexão profunda sobre o seu carácter e os seus princípios... Merecia ele tamanho castigo e repulsa por ter cometido um erro? A psicologia do personagem, inspirada na natureza humana, repleta de conflitos e contradições, torna vulnerável as suas convicções de autoconhecimento e estabilidade. A condição de clausura, materializada pelo espaço aprisionador da cadeia, faz com que o personagem transforme em atos a pressão exercida nessas condições (LINS, 1976, p. 99). O comportamento revoltoso e agressivo de João Miguel é percebido no plano mental, com o espaço propiciando a ação, como observamos na passagem que narra a

reação do prisioneiro quando, desconfiando da traição de Santa, é gradativamente abandonado pela mulher:

[...] E o seu gesto de leão, o seu gesto de vingança, que seria a desforra de tudo, esse, falhava... Parecia que tinha as veias ocas... como se a cadeia lhe houvesse chupado a coragem e a força de homem.

Pois a situação de preso era o que mais o retinha. Estivesse lá fora, solto, meu Deus! – quem é que havia lhe tirado mulher, até o dia de hoje?

Mas, ali, imóvel à força, ou fazia uma coisa ou outra: ou fechava os olhos ou perdia-a. Ou rompia de bruto e lhe lançava na cara suas traições, sua infâmia... Cachorra! Ah! expulsá-la a pontapés, a bofetadas... Cachorra!

Mas, expulsando-a, nunca mais voltaria... Nunca mais!... E estava, ali, tão só!... cada vez mais só, mais triste...

[...] Dava vontade era de matar logo, como tinha feito com o outro. Matar os dois, ela e o sem-vergonha do Salu... [...] (QUEIROZ, 1969, p. 55-56.)

Também no plano físico, em que as atitudes são concretizadas, dessa vez com o espaço atuando como elemento provocador da ação, conforme se destaca no episódio em que João, embriagado na cela, ameaça matar seu desafeto, o cabo Salu.

João Miguel bebia mais.

– Ah, seu Zé, que isso me traz uma coragem! Se eu pegasse agora o sem-vergonha daquele cabo, dava-lhe uma surra mas não era de cacete não, era de ponta de faca!

[...] Enquanto isso, João emborcava novo copo. E os olhos lhe fuzilavam como brasas, todo o rosto amarelo se animava.

– Vocês vão ver. Agarro aquele cabra, leva faca até no céu da boca. [...]

Levantou-se, empurrou a grade querendo sair. O milagreiro foi atrás dele.

[...] Mas o outro lhe desvencilhhou com força inesperada.

[...] Um soldado passava.

– Ei, menino! Você não viu por aí um cachorro piolhento, que acode pelo nome de Salu, quando a gente estala os dedos? (QUEIROZ, 1969, p. 96-98.)

Percebemos a moral do personagem degradar-se tal como o espaço representado. Destacamos, em momento anterior, que os processos de ambientação empregados ao longo da narrativa, nesta que analisamos inclusive, podem “mesclar-se” conforme a intencionalidade do escritor (LINS, 1976, p. 85). No último trecho citado acima, prevalece a expressão da ambientação oblíqua, em que percebemos a estreita relação entre o espaço e a ação do personagem (que, por sua vez, sofre a influência do ambiente e se manifesta ativa e não passivamente).

Outros aspectos que merecem destaque na obra são a seleção vocabular e o emprego de técnicas de linguagem realizados pela autora (o ritmo destacável em várias passagens, como no capítulo 21, em que é reforçada, através da linguagem, a ideia de esvaziamento do tempo e de rotina monótona na cadeia, ou no capítulo

23, por exemplo, em que se enfatiza a significação da expressão “a última noite” através da repetição, ou ainda, nesse mesmo capítulo, o movimento de troca de tempo a partir do adiantamento e do recuo que levam à alternância da ordem dos acontecimentos narrados). O uso de termos que possuem significações emocionais e culturais tão expressivas e manifestam, com sutileza, as marcas locais que contribuem para a caracterização do espaço, como é possível identificar nos fragmentos que destacamos da obra, favorecem a elaboração de uma harmonia perfeita entre a linguagem e os demais elementos constitutivos do romance.

A mudança do espaço descrito no momento da libertação de João Miguel, concomitantemente à transformação do estado de espírito do personagem, contrasta com o ambiente retratado do período em que ele esteve preso e endossa a premissa sustentada por Osman Lins (1976, p. 95), que se refere à narrativa como “um sistema altamente complexo de unidades que se refletem entre si e repercutem umas sobre as outras”.

No brando ar da manhã de inverno, tudo era quieto, suave e lindo, desde o sol, cuja luz macia era uma carícia tépida, até ao verde sossegado do mato, que nenhum furor de ventania agitava. [...]

[João] Fitou a paisagem em torno.

A terra, aos seus pés, era como uma promessa deslumbrante. E a sua volta à beleza abençoada do mundo parecia-lhe uma ressurreição.

Naquele momento, pelo menos, tudo ficava atrás: o passado, o crime, o sofrimento e a saudade do que perdera irremediavelmente. E a fome, a miséria, todos os males futuros, cuja previsão lhe atormentara tanto a vigília da véspera, desvaneciam-se, agora, como uma névoa ligeira, como se desvanecera aquela garra de nuvem que ainda há pouco cobria um recorte violáceo de serra.

Vivia apenas a hora feliz da libertação. E o seu peito sorvia largamente o ar cheiroso que subia da terra fresca, como dum enorme montão de rosas. (QUEIROZ, 1969, p. 115-117.)

E cessavam, nesse momento de contemplação de paz e de recuperação da liberdade, as dores e tormentos de João. A narração adquire, no desfecho, outro tom, indicando uma atmosfera profundamente reconfigurada.

O romance, aqui recortado sob aspectos pontuais que foram analisados, embora pouco difundido e estudado no meio acadêmico (haja vista o baixo número de publicações localizadas que tenham relação com a obra), é, além de fomento para o prazer da leitura, conteúdo potencialmente significativo para o desenvolvimento crítico, afetivo, social e intelectual dos sujeitos, além de constituir-se como fonte robusta que pode nos proporcionar outros tantos estudos teórico-críticos relevantes a serem compartilhados socialmente. Nele, são inúmeras as nuances passíveis de apreciação, seja para uma simples leitura despreziosa (e não menos construtiva por isso) ou para o aprofundamento de pesquisas com objetivos definidos, como pudemos observar.

Todo o entrelaçamento, que viemos destacando, dos vários recursos e componentes que constituem a narrativa colabora para reiterarmos a riqueza estilística de Rachel de Queiroz, que, em nossa concepção, muito contribuiu (e continua assim o fazendo, pois, embora não esteja mais presente em vida, deixou

um legado que reverbera significados entre leitores e estudiosos ainda hoje) para a construção identitária da nossa literatura.

Osman Lins (1976, p. 106) afirmara: “A narrativa repudia sempre os elementos mortos (as motivações vazias) e dessa lei não pode o ficcionista fugir”. A autora demonstrava bem saber a importância de tal princípio desde os primeiros passos de sua trajetória. Estimamos que a fortuna artística que ela nos deixou, propiciem, a abrangência e a difusão de pesquisas profícuas relacionadas aos estudos literários para uma maior apreciação e conhecimento da literatura nacional.

## 5. Considerações finais

A proposta inicial consistiu em alcançar dois objetivos: 1) notabilizar a importância e a complexidade envolvidas na elaboração do espaço, elemento constitutivo das narrativas ficcionais, analisando e refletindo sobre as inúmeras maneiras como os recursos e técnicas empregados pelos escritores se configuram e caracterizando o papel do espaço nos efeitos de sentido presentes nessas obras; 2) apresentar indícios, orientando-nos por princípios teórico críticos da literatura, sobre o apuro estilístico da produção romanesca de Rachel de Queiroz, que revela, aliás, importância para muito além do contexto temporal das suas publicações.

Quase um século se passou desde o surgimento de **João Miguel**, segundo romance da autora. Na obra, que chama atenção pelo elaborado arranjo narrativo, evidencia-se a representação do elemento espacial como fator crucial para o aprofundamento de dramas humanos universais, por meio de marcante introspecção psicológica, e para o deslinde dos acontecimentos que culminam no desfecho do enredo. Encantador sob muitos aspectos, o romance possibilita, a cada nova leitura, várias ressignificações construtivas para o nosso apreço como simples leitores e/ou para o desenvolvimento de estudos com finalidades específicas de pesquisa.

O recorte apresentado é apenas uma entre tantas possibilidades de enfoque que podemos lançar sobre a herança que Rachel deixou para a nossa literatura. Esperamos, com isso, ter contribuído para o estímulo da apreciação e da valorização merecidas da produção da escritora, assim como para a superação dessa arbitrária condição de invisibilidade e, também, ter produzido conteúdo relevante para a elaboração de outros estudos relacionados à sua obra que venham a surgir futuramente.

## Referências

BARROS, Jaime de. “As Três Marias”. In: GUEDES, T. B. **Rachel de Queiroz no Romance de 30**: um estudo da obra e da fortuna crítica. Recife: [s.n.], 2017, p. 121.

BRAIT, B. **A Personagem**. 6. ed. São Paulo: Ática, 1998.

BOURNEUF, R.; OUELLET, R. O espaço. In: \_\_\_\_\_. **O universo do romance**. Tradução: José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976. cap. 3.

CADERNOS de Literatura Brasileira: Rachel de Queiroz. São Paulo, v. 4, set. 1997.

CAMARGO, L. G. B. de. Romance proletário em Rachel de Queiroz ou vendo o lado de fora pelo lado de dentro. **Letras**, Curitiba, n. 47, p. 19-38. 1997.

CARVALHO, Beni. A tragédia da seca num romance de mulher. In: GUEDES, T. B. **Rachel de Queiroz no Romance de 30**: um estudo da obra e da fortuna crítica. Recife: [s.n.], 2017, p. 114.

DIMAS, A. **Espaço e Romance**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.

FISCHER, L. A. **Literatura Brasileira**: modos de usar. 1. ed. Porto Alegre: L&PM, 2013.

GUEDES, T. B. **Rachel de Queiroz no Romance de 30**: um estudo da obra e da fortuna crítica. 188 p. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco, Pernambuco, 2017.

LIMA, Hyder Corrêa. O Quinze. In: GUEDES, T. B. **Rachel de Queiroz no Romance de 30**: um estudo da obra e da fortuna crítica. Recife: [s.n.], 2017, p. 116.

LINS, O. **Lima Barreto e o Espaço Romanesco**. 1. ed. São Paulo: Ática, 1976.

MOTTA-ROTH, D.; HENDGES, G. R. **Produção textual na universidade**. 1. ed. São Paulo: Parábola, 2010.

PEREGRINO, M. da C.; PEREIRA, V. H. A. A (Im)pertinente: Questões de gênero e engajamento na literatura de Rachel de Queiroz. **Miscelânea**, Assis, v. 11, p 150-173, 2012.

PROENÇA FILHO, D. **A Linguagem Literária**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.

QUEIROZ, R. de. **João Miguel**. 5. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1969.

\_\_\_\_\_. **Dôra, Doralina**. 5. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1979.

\_\_\_\_\_. **As Três Marias**. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

\_\_\_\_\_. **O Galo de Ouro**. 1. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1985.

\_\_\_\_\_. **Caminho de Pedras**. 11. ed. São Paulo: Parma, 1990.

\_\_\_\_\_. **Memorial de Maria Moura**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.

\_\_\_\_\_. **O Quinze**. 1. ed. Rio de Janeiro: Cameron, 2018.

\_\_\_\_\_. **Melhores Crônicas**. São Paulo: Global, 2012.

SALLES, Antonio. O Quinze: Uma estréia fulgurante. In: GUEDES, T. B. **Rachel de Queiroz no Romance de 30**: um estudo da obra e da fortuna crítica. Recife: [s.n.], 2017, p. 115.

SANTOS, L. A. B.; OLIVEIRA, S. P. de. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais**: introdução à teoria da literatura. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SCHMIDT, Frederico. O Quinze. In: GUEDES, T. B. **Rachel de Queiroz no Romance de 30**: um estudo da obra e da fortuna crítica. Recife: [s.n.], 2017, p. 113.

SODRÉ, Nelson Werneck. As romancistas. In: GUEDES, T. B. **Rachel de Queiroz no Romance de 30**: um estudo da obra e da fortuna crítica. Recife: [s.n.], 2017, p. 122.