



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ
CAMPUS POETA TORQUATO NETO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS



SARA RESENDE DE MORAIS CORREIA

**ENTRE O REAL E O FICCIONAL: A CIDADE DE TERESINA SOB O OLHAR DE
FONTES IBIAPINA EM *PALHA DE ARROZ***

TERESINA-PI
2023

SARA RESENDE DE MORAIS CORREIA

**ENTRE O REAL E O FICCIONAL: A CIDADE DE TERESINA SOB O OLHAR DE
FONTES IBIAPINA EM *PALHA DE ARROZ***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade Estadual do Piauí, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Letras. Área de concentração em Literatura, Memória e Cultura. Linha de pesquisa em Literatura, Historiografia e Memória Cultural.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Raimunda Celestina Mendes da Silva.

TERESINA-PI
2023

C824e Correia, Sara Resende de Moraes.
Entre o real e o ficcional: a cidade de Teresina sob o olhar de Fontes Ibiapina em *Palha de arroz* / Sara Resende de Moraes Correia. - 2023.
146 f. : il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Piauí – UESPI, Programa de Pós-graduação em Letras – PPGL, Mestrado Acadêmico em Letras, Campus Poeta Torquato Neto, Teresina - PI, 2023.
"Área de Pesquisa: Literatura, Memória e Cultura."
"Linha de Pesquisa: Literatura, Historiografia e Memória Cultural."
"Orientadora: Profa. Dra. Raimunda Celestina Mendes da Silva."

1. Fontes Ibiapina. 2. Palha de arroz. 3. Real e ficcional. 4. Espaço literário. I. Título.

CDD: 469.8



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PIAUÍ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
COORDENAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

TERMO DE APROVAÇÃO

ENTRE O REAL E O FICCIONAL: A CIDADE DE TERESINA SOB O OLHAR DE FONTES
IBIAPINA EM PALHA DE ARROZ

SARA RESENDE DE MORAIS

Esta dissertação foi defendida às 09:00h, do dia 14 de Abril de 2023, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Piauí. A candidata apresentou o trabalho para a Banca Examinadora composta pelos professores abaixo assinados. Após a deliberação, a Banca Examinadora considerou o trabalho APROVADO, (Aprovado, não aprovado).

Professora Dra. Raimunda Celestina Mendes da Silva– UESPI
Orientadora

Professora. Dra. Maria Suely de Oliveira Lopes– UESPI
Membro interno

Professora. Dra. Elisabete da Silva Barbosa – UNEB
Membro externo

Professora. Dra. Margareth Torres de Alencar Costa–UESPI
Membro interno (Suplente)

Visto da Coordenação:

Dr. Franklin Oliveira Silva (Matricula: 286.154-2)
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras da UESPI

Àqueles que ousam desbravar as linhas tortas do sistema.

“A literatura não nasce no vazio, mas no centro de um conjunto de discursos vivos, compartilhando com eles numerosas características; não é por acaso que, ao longo da história, suas fronteiras foram inconstantes”.

(Tzvetan Todorov).

“O prazer do texto é esse momento em que o meu corpo vai seguir suas próprias ideias – pois meu corpo não tem as mesmas ideias que eu”.

(Roland Barthes).

“Se um dia um escritor gravar numa obra a tragédia desses desgraçados do Piauí, – dir-se-á que fez obra rocambolesca, que deixou a imaginação trabalhar, sem o controle da razão, dominado pela ficção”.

(Dra. Maria Rita Soares de Andrade).

AGRADECIMENTOS

A Deus, por não me fazer fraquejar ao longo desta jornada acadêmica, e por ser sempre meu alicerce neste plano terreno.

Às mulheres da minha vida, em especial, a minha mãe Beatriz, razão de tudo que sou hoje. Obrigada pelo encorajamento de ser mulher forte e independente. Mãe, você está em tudo que faço, principalmente, em desbravar o mundo a partir de mim mesma. À minhas irmãs, Sulamita Resende e Suellen Resende, obrigada pelo incentivo e por me mostrar que três mulheres unidas são maiores que tudo. Devo muito a vocês, minhas mulheres. Obrigada por tudo.

À minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Celestina Mendes, por ter acreditado em minha pesquisa e incentivado a conclusão desta. Obrigada pela acolhida e considerações importantes sobre a minha pesquisa.

Aos professores do Mestrado em Literatura da UESPI, em especial aos professores Dr. Ruan Nunes e Dr.^a Maria Suely. Obrigada por serem norte na minha escrita, pelos acervos compartilhados e por me mostrar que ser professor neste país, apesar de muitos percalços, ainda é uma escolha fascinante.

À Universidade Estadual do Piauí, por ser morada em todo esse tempo de minha vida acadêmica. Obrigada por ter me permitido explorar o desconhecido, por ter contribuído na minha formação como mulher e professora consciente de minhas lutas por uma educação equitativa.

Aos meus colegas professores, que dividem diariamente comigo os desafios da docência. Obrigada pela troca de experiências, por mais que a realidade educacional brasileira seja discrepante, acredito que a nossa luta não seja em vão. Avante, companheiros.

Ao meu amado Caio César, obrigada por compartilhar dos meus anseios, das minhas amarguras, por se fazer presente em meio ao meu caos. Sem seu incentivo, talvez ainda seria aquela Sara de dez anos atrás, conformada com o mundo do qual não lhe cabia.

Às minhas amigas, Dayenne, Denise Bonfim, Liziane e Lorena, por sempre me permitirem compartilhar a vida. Sou grata pelo incentivo de vocês, desculpe as ausências, nossa amizade é feita de laços sólidos que se perduram para além do muro da universidade, ou melhor, para além do tempo. Ouso aqui a repetir o nosso mantra perante as dificuldades: “Vai dar tudo certo”. Obrigada por tudo, meninas. À

minha amiga que a pós-graduação me deu, Cindy Costa, que tive o prazer de compartilhar boas conversas sobre literatura, falar sobre minhas frustrações diante do desafio da escrita e, principalmente, pelo incentivo a prosseguir nessa inquietante jornada como pesquisadora.

A todos que de alguma forma torceram por mim em meio ao desenvolvimento desta pesquisa, o meu muito obrigada.

RESUMO

O romance *Palha de arroz* (2007), do escritor piauiense Fontes Ibiapina, discorre sobre a história dos incêndios criminosos que assolaram Teresina durante o período do Estado Novo nos anos 1940. Em vista disso, a presente dissertação tem como objetivo geral analisar de que formas o entrecruzamento de história e ficção é construído em *Palha de arroz* (2007), de Fontes Ibiapina, bem como a representação espacial da cidade de Teresina nas capas do referido romance. Assim, como objetivos específicos, busca-se propor um entrecruzamento entre o real e o ficcional presente na narrativa de *Palha de arroz*; apreender de que maneiras a reconstituição do real no romance, a partir da recriação literária do passado, permite possibilidades que abrem para recuperações de vozes dissidentes, mas que foram relegadas à margem da narrativa histórica oficial; e compreender a representação espacial da cidade de Teresina nas capas de *Palha de arroz*, enquanto paratextos que auxiliam para um lócus de aproximação entre os discursos historiográfico e literário. Dessa forma, procura-se responder às seguintes questões norteadoras: De que formas as marcas de proximidade do real e do ficcional, assim como a representação espacial da cidade de Teresina, integram campos de significações em *Palha de arroz*? Como os elementos paratextuais analisados contribuem para a construção de sentidos em *Palha de arroz*? A partir desses questionamentos, almeja-se entrever com esta pesquisa como o passado teresinense é revivificado em *Palha de arroz*, através das relações possíveis entre ficção e história, articulando para interpretações plurais desse passado. Não obstante, os elementos exteriores que integram a narrativa piauiense também se somam para a construção de significados, dessa forma, apresentam-se como dispositivos interdiscursivos e mobilizadores que subsidiam na legibilidade da obra. Metodologicamente, esta é uma pesquisa bibliográfica, a qual se baseia em estudos de autores como: Baumgarten (2000), Aínsa (2003), Costa Lima (1989; 2006), Iser (2002), Lins (1976), Lukács (2000; 2011), Pesavento (2002; 2006), Reis (2010), White (1994), Genette (1982; 2009), entre outros. Assim, *Palha de arroz* transcende para além de um beletismo literário aos moldes do romance tradicional, pois mobiliza espaços de deslocamentos a partir da possibilidade de entrecruzar os discursos da ficção e da história.

PALAVRAS-CHAVE: Fontes Ibiapina; *Palha de arroz*; Real e ficcional; Espaço literário; Paratextos.

ABSTRACT

The novel *Palha de arroz* (2007), by Piauí writer Fontes Ibiapina, tells the story of the arsons that ravaged Teresina during the Estado Novo period in the 1940s. Therefore, the present research's general objective is to analyze how the intersection of history and fiction is constructed in *Palha de arroz* (2007) by Fontes Ibiapina, and the spatial representation of the city of Teresina in the novel's cover art. As specific objectives, we seek to propose an intersection between the real and the fictional in the Palha de Arroz narrative; to understand in what ways the reconstitution of reality in the novel, based on the literary recreation of the past, opens up possibilities for the recovery of dissident voices that have been relegated to the fringes of the official historical narrative; and understand the spatial representation of the city of Teresina on the book covers of *Palha de arroz*, as paratexts that help to bring together the historiographical and literary discourses. In this way, we seek to answer the following guiding questions: In what ways do the proximity marks of the real and the fictional, as well as the spatial representation of the city of Teresina, integrate fields of signification in Palha de Arroz? How the paratextual elements analyzed can contribute to the construction of meanings in *Palha de arroz*? Based on these questions, we aim to explore how the city's past is revived in *Palha de arroz* through the potential links between fiction and history, articulating plural interpretations of such past. Also, the external elements that make up the local narrative also add to the construction of meanings, hence presenting themselves as interdiscursive and mobilizing devices that subsidize the work's legibility. In terms of methodology, this is a bibliographic research based on studies by authors such as Baumgarten (2000), Aínsa (2003), Costa Lima (1989; 2006), Iser (2002), Lins (1976), Lukács (2000; 2011), Pesavento (2002; 2006), Reis (2010), White (1994), Genette (1982; 2009), among others. Therefore, *Palha de arroz* goes beyond literary belletrism along the lines of traditional novels since it mobilizes displacement spaces based on the possibility of intersecting fictional and historical discourses.

KEYWORDS: Fontes Ibiapina; *Palha de arroz*; Real and fictional; Literary space; Paratexts.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 FONTES IBIAPINA POR ELE MESMO	21
1.1 Fontes Ibiapina e os impactos críticos	22
1.2 A obra <i>Palha de arroz</i>	27
1.3 Recepção crítica de <i>Palha de arroz</i>	29
2 FICÇÃO E HISTÓRIA: RELAÇÕES APROXIMATIVAS	45
2.1 O contexto histórico de <i>Palha de arroz</i>	45
2.2 Desnudamento do real: a relação entre ficção e história em <i>Palha de arroz</i>	60
2.3 Vestígios do novo romance histórico brasileiro em <i>Palha de arroz</i>	77
3 A CIDADE DE TERESINA PROBLEMATIZADA EM <i>PALHA DE ARROZ</i> : TENSÕES ENTRE FICÇÃO E HISTÓRIA	96
3.1 Entrecruzamento: o espaço social entre a ficção e a história	96
3.2 “Aquém e além de uma fronteira”: os rastros da história de Teresina nas capas de <i>Palha de arroz</i> enquanto paratextos	109
CONSIDERAÇÕES FINAIS	134
REFERÊNCIAS	141

INTRODUÇÃO

O crítico literário Luiz Costa Lima, ao ponderar sobre as questões que permeiam o campo da ficcionalidade, uma vez mencionou no debate virtual “Nos rastros do ficcional: uma conversa sobre O chão da Mente” que a “ficção é o que não cabe na verdade”. A partir dessa afirmação, é possível refletir sobre o quão a literatura se faz importante no contexto de uma sociedade que fora construída às bases de uma história desigual. O desafio do escritor de ficção é, através do jogo de palavras, propor um deslocamento do seu leitor, trazer perspectivas de verdades e demonstrar, assim, fragilidades e, por que não, reflexões sobre o próprio ser.

Partimos, portanto, do entendimento de que ficção é justamente propor um desafio ao “verdadeiro”, é uma forma discursiva que intriga e fascina ao mesmo tempo, é, pois, uma experiência que te leva de um plano doxal para um estado paradoxal. Apreender esse *entre-lugar*¹ da ficção como algo que estremece os limites do real e do ficcional é que essa pesquisa toma base.

É sabido que as relações entre Literatura e História são fluidas e perpassam quaisquer fronteiras epistemológicas. Embora saibamos que cada uma guarda as suas especificidades, há pontos de aproximação nesse lócus de distanciamento. Assim, partimos da consciência de que apesar de ambas manterem suas singularidades enquanto formas de apreensão do mundo, são da mesma forma intercambiadas por artifícios que ajudam a implodir a tessitura textual. Por essa possibilidade interseccional desses discursos, percebe-se o quão é pertinente trazer esse diálogo para a narrativa Ibiapiana e, a partir disso, mobilizar espaços de interpretação que ressignificam a obra *Palha de arroz*.

Desde Aristóteles predominou um pensamento o qual via a História e a Literatura como algo dicotômico, ambas separadas por especificidades que tinham como gume o real e o ficcional. Para a primeira, a necessidade de ter um olhar basilar na verdade contada dos “fatos”, já para a segunda, restava apenas o imaginário, dessa forma, criou-se um abismo entre essas duas epistemologias. Linda Hutcheon (1991) cita o filósofo aludindo a esse pensamento: “o historiador só

¹ Os estudos pós-coloniais têm ganhado grande representatividade dentro da literatura. São estudos de empoderamento e resistência que contestam justamente essa dominação colonial e suas consequências. Para Bhabha (1998) o *entre-lugar* é marcado por produções que rompem com o conhecimento histórico hegemônico, mobilizadas por experiências de sujeitos diaspóricos.

poderia falar a respeito daquilo que aconteceu, a respeito dos pormenores do passado; por outro lado, o poeta falaria sobre o que poderia acontecer” (HUTCHEON, 1991, p. 142).

Vê-se que por séculos predominou essa concepção dicotômica entre esses dois saberes, principalmente no século XIX, quando as fronteiras entre literatura e história ficaram bem delimitadas. O rigor científico tornou-se componente essencial para se pensar na interpretação dos movimentos sociais e suas implicações perante à sociedade. Assim, como aponta Alencar Júnior (1996, p. 01): “Durante o século XIX, são separados os discursos da literatura e da história, em esforço de excluir da reflexão ‘científica’ o imaginário”. Dessa forma, a tarefa do historiador estava centrada para uma perspectiva que repudiava tudo que estivesse atrelado ao mito, como forma sistemática de afastar-se do senso-comum e, conseqüentemente, elevar o *status* de veracidade para suas pesquisas.

Para tal perspectiva, a aproximação com a literatura rebaixaria seu posto de autêntica ciência moderna. Portanto, a História resistiu para ser uma ciência autônoma, totalmente desprovida de qualquer ligação ficcional, assim, para muitos historiadores, haveria um *status* de seriedade, ressaltando apenas para a literatura uma representação em que não se poderia ter a consciência do real.

No limiar do século XX, a fundação, em 1929, da revista Escola dos Annales, por Lucien Lebre e Marc Bloch, um projeto audacioso e inovador, surge para questionar o modelo tradicional do fazer historiográfico que findaram suas raízes desde o século XIX. Por um viés transdisciplinar, a revista objetivava reunir pesquisas que elencavam perspectivas ligadas mais aos campos das ciências sociais. Percebe-se aqui a tentativa de uma renovação quanto ao método já tradicional para o seio de uma sociedade que se modernizava e que certas condutas ligadas somente ao rigor cientificista já não davam conta. Assim, Reis (2010) aponta a partir dessa mudança para uma renovação no labor histórico, que ficou conhecida por um projeto de uma “história problema”.

Nela, concentrava-se uma renovação do narrar histórico tradicional para acrescentar alguns parâmetros de elementos representacionais por um viés coletivo. Dessa forma, “A história problema veio reconhecer a impossibilidade de narrar os fatos históricos, ‘tal como se passaram’” (REIS, 2010, p. 93). Portanto, tais pontos culminaram na problematização e discussão quanto à legibilidade da autonomia dos estudos da história, reforçados nas últimas décadas do século XX por um viés que

veio ganhando força: o pós-moderno. Somados a essa mudança de perspectivas, com a pós-modernidade também se discute, entre outras questões, a aproximação entre História e literatura, caminhos esses que são trilhados a partir de entrecruzamentos que colocam em xeque categorias como a própria construção do real e do ficcional de ambas narrativas.

Ressalva-se que, assim como a história, a literatura também passou por processos de mudanças no decorrer dos séculos quanto ao objeto e a própria essência da natureza literária. De uma análise essencialmente poética que beirava para as diversas áreas de estudos estruturalistas, ou seja, o texto pelo texto, a fatores que agregaram ao estudo da literatura elementos extratextuais, os caminhos e por que não descaminhos, também mantiveram a literatura para um percurso que agregasse a sua constituição enquanto campo autônomo.

Destarte, muitos pontos foram ao mesmo tempo vistos e revistos durante esses dois séculos entre esses dois campos de estudo, o que será ressaltado é justamente a problematização fundada em um olhar pós-moderno em que subjaz os diversos diálogos que referenciam a implosão da matéria literária por esse entrecruzamento de campos. Percepções imbricadas não mais para um horizonte binarista entre real/ficcional, mas por se permitir o entrecruzar de caminhos permeado pelo jogo da suspeita. Isso se reflete para outras perspectivas questionadoras que fundaram a sociedade a partir da apreensão da construção dos eventos sem beirar ao relativismo.

A escolha de *Palha de arroz*, de Fontes Ibiapina, como objeto de pesquisa se deu após um levantamento de obras piauienses que tinham como teor um comprometimento com problemas sociais alicerçados na construção de personagens que representavam um coletivo que por muitas vezes é ignorado pela história oficial. Para além disso, ressalto que a minha história com *Palha de arroz* começou desde a graduação, tendo como destaque o estudo da categoria espacial, o qual analisei a forma como o espaço central, o bairro homônimo da obra, saltava de uma condição estática para tornar-se elemento mobilizador de seus personagens.

Ademais, ao tomar contanto com a narrativa ibiapiana, não há como não se intrigar com a forma como tece sua literatura, pois a sua ficção é feita de modo singular, em que os eventos se transformam no modo simples e contagiante dos falares piauienses. A experiência de ler Fontes Ibiapina é, assim como aponta

Barthes: “aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta” (BARTHES, 1987, p. 22). Nesse sentido, *Palha de arroz* desloca o leitor na experiência estética porque ao mesmo tempo que é profundamente polifônico, reluz situações que fazem questionar as fronteiras entre o real e ficcional.

Dessa forma, procura-se responder às seguintes questões norteadoras: De que formas as marcas de proximidade do real e do ficcional, assim como a representação espacial da cidade de Teresina, integram campos de significações em *Palha de arroz*? Como os elementos paratextuais analisados contribuem para a construção de sentidos em *Palha de arroz*?

A partir desses questionamentos, almeja-se entrever com esta pesquisa como o passado teresinense fora revivificado em *Palha de arroz* através das relações possíveis entre ficção e história, articulando para interpretações plurais desse passado. Não obstante, os elementos exteriores que integram a narrativa piauiense também se somam para a construção de significados, dessa forma, apresentam-se como dispositivos interdiscursivos e mobilizadores que subsidiam na legibilidade da obra. Assim, *Palha de arroz* transcende para além de um beletismo literário aos moldes do romance tradicional, pois mobiliza espaços de deslocamentos a partir da possibilidade de entrecruzar os discursos da ficção e da história.

Em vista disso, a presente dissertação tem como objetivo geral analisar de que formas o entrecruzamento de história e ficção é construído em *Palha de arroz* (2007), de Fontes Ibiapina, bem como a representação espacial da cidade de Teresina nas capas do romance. Assim, como objetivos específicos, busca-se propor um entrecruzamento entre o real e o ficcional presente na narrativa de *Palha de arroz*; apreender de que maneiras a reconstituição do real no romance, a partir da recriação literária do passado, permite possibilidades que abrem para recuperações de vozes dissidentes, mas que foram relegadas à margem da narrativa histórica oficial; e compreender a representação espacial da cidade de Teresina nas capas de *Palha de arroz*, enquanto paratextos que auxiliam para um lócus de aproximação entre os discursos historiográfico e literário.

Observa-se que a escrita Ibiapiana refletida em *Palha de arroz* problematiza eventos históricos que trazem marcas de um passado obscuro da cidade de Teresina, dessa forma, ao se valer da liberdade do fazer literário, Fontes Ibiapina joga minuciosamente com o real e o ficcional, o que endossa o caráter histórico da obra. Mesmo após tanto tempo transcorrido da publicação do romance, as marcas

que ficaram registradas em *Palha de arroz* ainda ecoam no tempo presente, fazendo com que o romance permaneça atual e cabível para novas significações. Portanto, a junção de todos esses fatores deu início ao *corpus* desse estudo.

A presente pesquisa, além de colocar em pauta diálogos tão fecundos entre a fronteira maleável do real e ficcional, também subjaz para um horizonte das categorias espacial e paratextual como elementos fundantes para essa aproximação. Dessa forma, busca-se apreender, a partir dos espaços construídos em *Palha de arroz* e ilustrados nas capas analisadas, referências para eventos históricos, políticos e sociais relacionados ao contexto da época. Ademais, no percurso do romance, é relacionada a imersão de seus personagens em que se evidencia a cidade de Teresina tomada por atrasos sociais provenientes da época em que o romance fora escrito.

É traçado, portanto, um percurso permeado por várias possibilidades do texto ficcional, transbordado por um viés historiográfico, em que ao invés de compactar a narrativa, reluz para um horizonte de plurissignificações. A literatura é vista aqui ao lado da história, em que serão preservadas as suas diferenças, porém ressaltando as suas proximidades. Dessa forma, nesse caminho de areia movediça entre esses dois campos, *Palha de arroz* entra como matéria em que se dispôs em implodir seu texto. Além disso, os espaços que compõem a narrativa e gravitam sobre ela adentram para esse campo semântico como referência para além de uma simples denotação física, que somados a outros elementos, fazem desse romance piauiense uma narrativa transgressora.

No que se refere à metodologia, o estudo possui uma abordagem qualitativa, é de caráter explicativo, e de cunho bibliográfico, tendo como fonte de pesquisa: a obra *Palha de arroz*, de Fontes Ibiapina, bem como artigos, teses, dissertações, livros, revistas, jornais e sites que discorram e analisam sobre a relação história e ficção na narrativa literária citada, como também buscou-se teorias que compõem o estudo do espaço e técnicas que auxiliam na configuração espacial na narrativa, tais como ambientação e atmosfera. Ademais, este estudo respalda-se também em conjecturas paratextuais, como elementos que assinam um trânsito textual na formação espacial dentro do romance, posto que exercem papel que corrobora na acolhida de sentidos da narrativa.

A presente dissertação, alicerçada em pressupostos teóricos, está sistematizada em três capítulos: no primeiro o enfoque é voltado para o escritor

Fontes Ibiapina, com o intuito de dar relevância a alguns aspectos de sua vida intelectual, suas criações, a importância de sua vasta obra para a literatura piauiense, além da influência e particularidade de sua escrita. Apresenta-se também a contribuição dos impactos críticos para com sua literatura, além de abordar a síntese da narrativa do romance *Palha de arroz*. O capítulo é constituído também por uma subseção na qual o foco principal é elencar os estudos já realizados tendo *Palha de arroz* como *corpus* principal de análise dessas pesquisas.

O segundo capítulo discorre sobre as fronteiras tênues entre ficção/realidade alicerçado com autores que embasaram essas teorias. Nele, começa-se discorrendo sobre os pontos de proximidade desses campos a partir de um levantamento de passagens do romance pesquisado para exemplificar esse intercambiamento. Na primeira subseção desse capítulo, fez-se um levantamento de acontecimentos históricos que se convergem para espacialidades diferentes entre o nacional e o local, além disso, mostrou-se o quanto a narrativa desse romance piauiense é caracterizada por relatos de violências através das marcas deixadas pelos incêndios camuflados por forças opressoras que permeavam Teresina na época. Percebe-se, assim, que em *Palha de arroz* seus personagens são atormentados por forças opressoras que implicam diretamente com o contexto histórico da época.

No subitem seguinte, investigou-se a forma como a ficção é instalada no romance a partir de técnicas utilizadas pelo escritor para se apreender a realidade. Nessa parte da pesquisa, mostrou-se como o romance *Palha de arroz* é um “se de possibilidade” do real, à luz da teoria de Iser (2002), apreendendo-se, portanto, os diversos artifícios da criação ficcional dentro do romance.

Adiante, na última subseção do segundo capítulo, ao se comentar sobre as marcas do novo romance histórico brasileiro, observou-se que a narrativa de *Palha de arroz* se relaciona intrinsecamente com as marcas dessa categorização. Assim, além de fazer um levantamento do que se conceituou com a formação tradicional do romance histórico alicerçada em teorias lukácsianas, traz-se vértices sob o novo paradigma de encarar o romance histórico, traçando possibilidades e elementos que integram essa releitura crítica para a narrativa de *Palha de arroz*.

Nesse sentido, há na ficcionalização ibiapiana a apropriação de um passado das histórias dos incêndios que assolaram Teresina durante o Estado Novo, assim, a forma como Fontes Ibiapina apreende esses acontecimentos, como também ao evidenciar a voz de pessoas que não costumam ser ouvidas pela história oficial é

que faz com que *Palha de arroz* seja caracterizado nas vértices desse novo Romance Histórico brasileiro. A fim de subsidiar esse capítulo, respaldou-se em autores como Iser (2002), Pesavento (2006), Lukács (2011) Peter Burkert (1992), Aínsa (2003) e Baumgarten (2000), para um diálogo entre história e ficção.

Por fim, no estudo analítico do terceiro e último capítulo, abordou-se a forma como elementos externos associados aos estudos da categoria espacial ajudam na compreensão de sentidos da narrativa ibiapiana. Assim, analisou-se como as capas das edições publicadas de *Palha de arroz*, juntamente com os estudos relevantes à constituição dos espaços na narrativa, ajudam a construir arquétipos da cidade de Teresina na década de 1940.

No primeiro subcapítulo, discorreu-se sobre a importância do espaço no campo literário, bem como a forma como esse elemento pode manifestar-se dentro da narrativa ficcional, assim, apresentou-se o espaço social, categoria defendida por Lins, resultante de sua tese de doutoramento. Analisou-se, pois, as formas em que o espaço se manifesta para além de elemento físico, onde as ações se desenvolvem. Nesse sentido, o espaço social é apreendido como elemento ligado ao contexto histórico, social e econômico da narrativa. Dessa forma, sob o olhar do narrador e personagens, há uma apropriação dos espaços de forma conflituosa, o que revela um compromisso de Fontes Ibiapina com a realidade social que se encontrava em Teresina. Logo, há em *Palha de arroz* uma realidade marginal impugnada em miséria, crime, governo antidemocrático, dentre outros problemas. Portanto, atentou-se para a luta dos personagens travada com o próprio espaço e, a partir disso, ampliou-se as possibilidades interpretativas.

Posteriormente, na última seção do capítulo, foi proposto um olhar para além da estrutura interna do texto, assim, na seção, o objetivo foi analisar as capas de edições do romance como auxílio para interpretações narratológicas. Ademais, as imagens das capas foram compreendidas como elementos paratextuais que ajudam a construir a imagem de Teresina, uma vez que acredita-se que esses efeitos implodem os próprios elementos internos para complementar o sentido da narrativa.

Assim, com os levantamentos dessas capas, em conjunto com a construção da representação espacial do romance, o leitor é possivelmente levado a construir as imagens correspondentes com a arquitetura de Teresina na década de 1940. Arquétipos de espaços expressivos periféricos que ao ser inter cruzados com outros

elementos que compõem o campo ficcional, muito bem delineados por Fontes Ibiapina, acrescentam novas significações para a narrativa.

Nesse ponto, a intersecção de olhares que ajudam a implodir o texto literário delineado por narrador, personagens e leitores são fundamentais para a compreensão de *Palha de arroz*. Para tanto, utilizou-se como subsídio conceitos de Gérard Genette na obra *Paratextos editoriais* (2009), autor fundamental para esta investigação. Ao fim da dissertação, a título de conclusão, espera-se, com esta pesquisa, ampliar percepções de significações implicadas na narrativa ibiapiana ao passo da sua ficcionalização histórica, buscando apreender possibilidades outras do passado teresinense.

1 FONTES IBIAPINA POR ELE MESMO

“*Dorme, cidade maldita,
Teu sono de escravidão’.
Sonha com o pobre que grita:
Senhor meu Deus, dai-me pão!*”
(Fontes Ibiapina).

O fazer literário é, antes de tudo um desafio. Ao se entregar para a arte sinuosa da criação literária, o escritor deleita-se para um universo que reside a linguagem. Assim, ao apreender uma realidade concreta através desse universo simbólico feito por palavras ao qual chamamos por literatura, o escritor deixa de se pertencer para como aponta Barthes: “ser um personagem moderno, produto sem dúvida, da sociedade” (2004, p. 58). Dessa forma, ao firmar esse “pacto literário” torna-se um sujeito múltiplo, ao qual transborda-se em matéria escrita. Este capítulo tem por objetivo mostrar para além do magistrado Fontes Ibiapina, que ao se firmar como escritor deixou marcas peculiares as quais despertou o interesse da crítica, pesquisadores e leitores de sua produção em geral quanto do seu único romance urbano: *Palha de arroz*.

João Nonon de Moura Fontes Ibiapina nasceu na cidade de Picos, na fazenda Lagoa Grande, no dia 14 de junho de 1921. Era filho do senhor Pedro Moura Ibiapina e da senhora Raimunda Fontes de Moura. Foi titular da Academia Piauiense de Letras, da cadeira número nove. Foi também membro do Conselho Estadual de Cultura do Piauí, além de ser um dos fundadores e primeiro presidente da Academia Parnaibana de Letras.

Em sua vida escolar, veio para Teresina, onde cursou o ginásio no colégio Diocesano, e o clássico no Liceu Piauiense. Como professor, exerceu seu magistério na cidade de Teresina e também em diferentes cidades interioranas do estado do Piauí. Formou-se Bacharel em Ciências Jurídicas e Sociais, pela Faculdade de Direito do Piauí, advogou por alguns anos. Logo após, como magistrado, exerceu sua profissão em diferentes comarcas do estado do Piauí, ocupando ainda alguns cargos paralelos nessas cidades. Fontes Ibiapina como um escritor fora bastante determinado. Inicia sua vida no campo literário enviando seus próprios contos para algumas revistas da época, como *A cigarra* (RJ), acumulando

vários prêmios promovidos por essa revista. Na época, Fontes assinava seus contos pelo pseudônimo Jonomofe.

Como ficcionista, romancista e folclorista, contou histórias que contribuíram para uma construção da identidade literária piauiense, que afloraram desde seu primeiro livro de contos, *Chão de Meu Deus* (1958). Enfatizando seu estilo peculiar de fazer literatura, Silva (2005) discorre que, além de representar o regionalismo piauiense, traçou um diálogo com um estilo regional universal também, pois “representa temas muito comuns ao homem de todo o Brasil” (SILVA, 2005, p. 159).

Brocotós (1961), fora o seu segundo livro, também na temática contista regional, posteriormente, seu acervo aumenta com *Pedra Bruta* (1964); *Congresso de Duendes* (1969); *Destinos e contratempos* (1974); *Mentiras Grossas de Zé Rotinho*; *Quero Posso e Mando*; *Lorotas e pabulagens de Zé Rotinho*. Como romancista escreveu: *Sambaíba* (1961); *Tombador* (1971); *Palha de arroz* (1968); *Vida Gemida em Sambambaia* (1986); *Nas Terras do Arabutã e Eleições de sempre até quando*. Como folclorista escreveu: *Paremiologia Nordestina* (1975); e *Passarelas de Marmotas*. No teatro, *O casório de Fumaça*. A maioria de suas criações são fundamentadas em sua vivência e andanças pelo o Piauí.

Na poesia, segundo Silva (2005), apesar de muitos críticos o intitularem como poeta, particularmente não gostava deste rótulo, contudo, a autora ressalva: “dizem que gostava muito de ler poesia, sendo a literatura de cordel, os poetas Castro Alves, e Augusto dos Anjos seus preferidos” (SILVA, 2005, p. 279). Faleceu aos 67 anos, na cidade de Parnaíba no dia 10 de abril de 1986, onde se encontrava no exercício da presidência da Academia Parnaibana de Letras. Foi sepultado na manhã do dia 11, no cemitério São Judas Tadeu, em Teresina, após ter sido velado nos salões da Associação dos Magistrados.

1.1 Fontes Ibiapina e os impactos críticos

Os impactos críticos de sua produção literária são relacionados a um caráter regional universal, embora em sua maioria, retrate o homem piauiense e o seu espaço geográfico “restrito”. Ibiapina vai muito além disso, pois representa o sofrimento da vida Severina, conduzindo-a a uma dor universal, além de mesclar esfinges advindas do meio social, tais como políticos, educacionais, dentre outros, transportando, assim, para a sua literatura o homem e o teor social do meio.

Francisco Miguel de Moura reuniu em seu livro *Literatura do Piauí* (2001) escritores piauienses consagrados que deixaram sua marca na literatura, explanando as várias gerações históricas da literatura piauiense. Dentre essas gerações, destaca-se a geração Meridiano, na qual Fontes Ibiapina se enquadra com o seu regionalismo modernista. A geração Meridiano surgiu no final da década de 1940, por um grupo de jovens que se reuniam para discutir sobre literatura e outros eventos da época. Moura fala da importância de Fontes Ibiapina para essa geração:

Pertence à geração *Meridiano*, pelo seu trabalho com a palavra, pela invenção e pelo tempo em que começou a produzir. No conto, trabalha com o diálogo vivo, num tom estético, na fabulação mais fabulosa, consciente do seu trabalho. Recupera o falar do nosso caboclo e, transgredindo-o, numa linguagem consumível pelas populações da roça e da cidade, assim, conquista admirável estilo pessoal e telúrico. Prova de sua originalidade muito forte é que deixou seguidores. (MOURA, 2001, p. 160).

Nesse fragmento, Moura (2001) reforça a importância da obra ibiapiana para a literatura piauiense, pois conquistou o público com seu estilo simples de lidar com as palavras, sobressaindo com uma linguagem peculiar e humorística. Fontes Ibiapina é considerado por muitos críticos como um verdadeiro interventor estilístico, representando seu povo, o mundo sertanejo muito bem dialogado em toda a sua obra, seja em qualquer forma de expressão literária, como folclorista, contista ou ficcionista.

O jornalista Alcenor Candeira Filho revela com sagacidade o quanto Fontes Ibiapina e sua literatura são importantes instrumentos para a cultura piauiense. Filho, ao levantar depoimentos sobre personalidades piauienses, em 2017, depõe que particularmente falar da escritura Ibiapina é algo desafiador, dado o caráter singular de sua literatura. Assim, nas palavras do jornalista piauiense, a escrita de Fontes Ibiapina é antes de tudo:

A obra de ficção de Fontes Ibiapina (romances e contos) abrange o processo de formação sócio-política do povo piauiense em seus íntimos e substanciais elementos determinativos. A sorte de seus personagens e seu comportamento diante das situações em que se acham fixados espelham traços da realidade do Piauí. Fiel à convicção de que a literatura deve encerrar um sentido avaliativo da vida com o objetivo de contribuir para o aperfeiçoamento da consciência humana, Fontes Ibiapina revela-se um dos mais importantes escritores piauienses de todos os tempos. (CANDEIRA FILHO, 2017, s./p.).

Por ter tido o privilégio de conhecer Fontes Ibiapina ainda na década de 1970, Alcenor Filho relata com entusiasmo sobre o talento do autor para transpor em palavras escritas temáticas ligadas ao homem piauiense, estilo que subjaz a matéria do regional para compor o universal. Porém, como comenta o jornalista piauiense, Fontes Ibiapina, por não ter residido em um local estrategicamente visível para o capital literário brasileiro, torna-se, então, ainda pouco explorado, assim: “Se morasse no Rio de Janeiro ou em São Paulo a obra ibiapiana, moldada em linguajar regionalista, já teria sido esmiuçada pelos editores e pelos críticos literários que comandam o sistema de reconhecimento e de promoção dos escritores brasileiros” (FILHO, 2017, s./p). Portanto, como Alcenor Candeira Filho depõe, a literatura ibiapiana registra com substancialidade as marcas do povo piauiense ressaltando com maestria a estilística de sua linguagem, a memória e, principalmente aspectos folclorista da cultura piauiense.

Moraes (1997), ao fazer uma apreciação da visão histórica da literatura piauiense, discorre sobre Fontes Ibiapina, ressaltando seu estilo literário e seus escritos. Como ficcionista, o autor escreveu variados contos e romances. A respeito do conto “Pedra Bruta”, 1964, da edição do Caderno de Letras Meridiano (Tipografia Antônio Lopes), o crítico reforça essa natureza regional universal de Fontes Ibiapina, explanando um Nordeste que sofria com uma política devassada e imutável, cheia de coronéis abusivos comandando delitos e desordens, repleto de homens perversos, dentre outros predicados; enquanto o povo nordestino padecia, a seca também se encontra na configuração da narrativa. Ao proferir sobre os romances *Chão de Meu Deus*, *Pedra Bruta* e *Brocotós*, Moraes (1997) descreve: “é um ciclo onde o instrumento ficcional reproduz as mesmas paisagens expressões, tendo como protagonista a palavra” (MORAES, 1997, p. 14).

Podemos demonstrar essa literatura peculiar ibiapiana tão expressiva pelos críticos nos fragmentos retirados de alguns de seus contos do livro *Chão de Meu Deus*, publicado em 1957:

A gente vem sofrendo de longe. Vez por outra, uma seca grande. Um repiquete. Um inverno fracateado. E, de vez em quando, aparece um desses governadores que a cara é estreitinha uma seca, encravada e esculpida. Provém de longas datas o nossos flagelos. É assim como uma herança que a gente vem recebendo desde os trancos e passando adiante. Uma das primeiras de que se tem roteiro foi a de 1713. Daí pra cá, é todo tempo a mesma cantiga velha. Agora mesmo, tudo indica que vem aí de mão retiradas (IBIAPINA, s./d., p. 103).

Até que enfim a mancha do sul que havia se sumido voltou. As três Marias voltaram também. E todas as demais experiências eram favoráveis. Até que enfim as chuvas chegaram. Mas era como numa peneirinha que mal dava para apagar a poeira. Ora, se mal dava para apagar a poeira dos caminhos, veja a poeira da estrada grande do REBENTÃO, que eram assim como se uma cinza-tudo estorricado?!...Contudo, já valiam alguma coisa. Pior seria se pior se fôsse. Nasceram as primeiras babugens, e o resto do gado,(o resto mesmo),botou bucho (IBIAPINA, s./d., p. 112).

Moraes (1997) retoma ainda a particularidade da escrita de Fontes Ibiapina ao discorrer sobre a minudência da criação dos seus personagens. O crítico respalda que a configuração de um herói em suas narrativas não era uma preocupação imediata para o ficcionista, pois a função do herói em suas narrativas é, acima de tudo, um narrador conciso. Portanto, as personagens de Fontes Ibiapina são de fato uma representação de um povo explorado, sofrido por um sistema devassado, e o seu regionalismo fictício expresso por uma carga de veracidade significativa e ao mesmo tempo instigante. A professora Maria. G. Figueiredo dos Reis, citada por Moraes confirma esse regionalismo marcante na complexidade das obras ibiapianas:

Toda obra de Fontes Ibiapina é de fundo regionalista e o escritor soube captar e registrar, como ninguém melhor o fez em nossas letras, os costumes e vivencias do homem do interior do Piauí; seu comportamento machista, sua filosofia de vida, seus princípios, normas e leis, credences e superstições, sua linguagem simples e rústica, seus ditos e provérbios populares (*apud*, MORAES, 1997, p. 16).

Moraes (1997), ao discorrer sobre Fontes Ibiapina como folclorista, tese sobre essa apreensão da cultura nordestina em suas obras, representa seus misticismos e crenças folcloristas. Além de conceber a complexidade do folclore nordestino, Ibiapina também se afeiçoou em demonstrar o folclore piauiense e suas particularidades, mitos, lendas e crenças, minuciosamente assentadas em seus estudos.

Como resultado dessa miscigenação de culturas, o livro *Passarela de Marmotas*, reúne variadas lendas e mitos, tanto do folclore piauiense quanto do folclore em geral, tais como: Mula Sem Cabeça, Sacy Pererê, Cabeça de Cuia, dentre outras. Permanecendo nessa temática folclorista Ibiapiana, o livro *Paremiologia Nordestina* apresenta variados dizeres regionais, clichês, provérbios, modismo e ditados populares:

- A desculpa do amarelo é comer terra.
- Difícil que só minhoca em terra seca
- Quem não se vira é paraltico
- Quem não chora não mama
- Escreveu não leu o pau comeu
- Quem não tem cachorro caça com gato
- A voz do povo é a voz de Deus
- Calado que só sino em Semana Santa
- Por dentro que só talo de jaca. (IBIAPINA, 1975, p. 82).

O escritor piauiense Assis Brasil também pondera sobre essa temática folclorista Ibiapiana, ao afirmar que:

A pesquisa folclórica tem dado a Fontes Ibiapina o material necessário para o desenvolvimento de sua ficção. Em sendo telúrica, bem piauiense, a sua obra não deixa de ter uma dimensão universal, naquela encruzilhada em que o homem é o personagem e a sua situação social e individual o foco mesmo do interesse literário. Quer contando os seus próprios casos, ou reinventando o anedotário local, a linguagem de Fontes Ibiapina é das mais simples e saborosas. (LAGES, s./d., s./p.).

Apreendemos que os estudos folclóricos de Fontes Ibiapina influenciaram o seu trabalho como ficcionista. Assis Brasil respalda uma inquietação imanente de Fontes Ibiapina, com a situação do homem piauiense e, acima de tudo, evidencia universalmente os seus dramas e perspectivas representados por meio de seus personagens.

No romance *Vida Gemida em Sambambaia*, Ibiapina mescla temas folclóricos com o meio rural, representando como espaço o Piauí, mas em particular a região de Picos. Com esse romance, Fontes Ibiapina recebeu o Prêmio Nacional Clube do Livro, no 7º Concurso. Sobre o romance, Lima discorre:

Este romance ibiapiano mergulha no universo sertanejo explorado pelos proprietários rurais, privando o homem simples de suas necessidades básicas-alimentação, saúde, escola, trabalho e o mínimo de renda. A única esperança está na chuva, que, para esse homem atrasado, é um fenômeno de ordem natural-divino. A religiosidade, portanto, como único amparo dessas populações. Tudo isso e muito mais já fora revelado em *Os sertões*, de Euclides da Cunha, mas passados cem anos, pouco ou nada mudou nessas criaturas. (LIMA, 2003, p. 211).

Lima (2003) reforça o caráter regionalista do romance ao discorrer que Ibiapina mergulha na vida do homem rural, representando suas dualidades, seus misticismos, e principalmente reforçando a religiosidade que, por meio da qual, há

uma parcela significativa de esperança. Compara as dualidades que Ibiapina expõe nesse romance com *Os Sertões*, de Euclides da Cunha que, por ser um livro que tem uma temática semelhante, foi escrito em data diferente, e ainda persistem essas dualidades do sertanejo.

Ademais, ressalva-se também que não somente a vivência do campo influenciou Fontes Ibiapina, o meio urbano também o entusiasmou em suas narrativas. Reflexo disso são algumas obras literárias centradas em determinadas temáticas do meio urbano, embora esses temas reflitam algumas vezes situações agrárias, são exemplos de alguns dos seus romances urbanos: *Eleições de ontem até quando*, *Palha de arroz*, entre outros.

1.2 A obra *Palha de arroz*

Conforme o crítico de literatura Karl Erik Schollhammer (2009), ao problematizar o que seria de fato contemporâneo em literatura, põe seu leitor a possíveis campos semânticos que contemplam essa palavra tais como: novo, moderno, pós-moderno, dentre outros. Assim, Schollhammer (2009, p. 09) aponta: “contemporâneo é aquele que, graças a uma diferença, uma defasagem ou um anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo”. Sendo assim, a literatura dita como contemporânea reforça seu caráter contratualista com o social, movida por uma ânsia que explora um passado emergido em realidade histórica ao qual o faz nos percalços de seu presente.

É por esse ímpeto que faz-se esse deslocamento temporal de *Palha de arroz*, embora tenha sido escrito do final do século XX, as esfinges as quais seu enredo reluz trazem uma carga pulsante sobre uma realidade histórica comprometida antes de tudo com o coletivo. Portanto, em *Palha de arroz* tem-se uma narrativa que se faz presente ao estremecer as fronteiras da temporalidade.

Assim, Fontes Ibiapina, através de sua narrativa, mostra-se sensível e consciente sobre questões caras do passado histórico da cidade de Teresina. Ibiapina transpõe para o seu romance elementos próprios da criação literária, datados de toda sua liberdade como escritor de ficção para compor, a partir do olhar em outras epistemologias, camadas que transgridem a materialidade textual, rompendo sua espacialidade e temporalidade.

Por isso, aponta-se que a escritura de Fontes Ibiapina encontrada no seu romance é algo que pulsa, nas palavras de Schollhammer, “é uma escrita que urge”, por ser comprometida e imanentemente social. Reverbera-se, por assim dizer, que essa atemporalidade de *Palha de arroz* é o cume para muitas pesquisas que têm esse romance piauiense como *corpus* principal de estudo. Nesta subseção, apresenta-se a obra *Palha de arroz* e as problemáticas presentes nela.

Palha de arroz (1968), *corpus* de análise desta pesquisa, é uma das célebres obras da literatura piauiense, além de ser o romance mais conhecido de Fontes Ibiapina. A obra foi adaptada para o cinema em 1979, com o título *A solução final*. Para o teatro também contou com adaptações.

Ibiapina afeiçoou-se nesse romance urbano, apesar de ter se destacado mais na temática regionalista rural. *Palha de arroz* traz uma representação detalhada da sociedade urbana piauiense, evidenciando a desigualdade e o atraso emergente em que a capital do estado do Piauí estava em plena década de 1940.

A estrutura do romance dá-se por um tempo cronológico, as ações das personagens são sequenciais, vão acontecendo à medida que a trama vai se desenvolvendo, com alguns *flashbacks*. A estrutura do romance não foge à particularidade de Fontes Ibiapina, ao montar seus enredos, evidenciando sua forma tradicional: principio-meio-fim. Segundo Silva (2001), ao investigar a estrutura narrativa do romance, revela que “a narrativa de Fontes Ibiapina trabalha, pois, a temporalidade em seus diferentes aspectos que apontam para a ficcionalidade do texto, mas também desvelam a história dos incêndios na cidade de Teresina” (SILVA, 2001, p. 72).

Em linhas gerais, o romance *Palha de arroz* narra a trajetória dos moradores do bairro homônimo e de outros subúrbios de Teresina que, além de sofrer com conflitos comuns a esses espaços, ainda convivem quase diariamente com incêndios de origem duvidosa. A obra denuncia alguns eventos verídicos que aconteceram na cidade de Teresina na década de 1940, em especial os incêndios que tinham como intuito acabar com as casas cobertas de palha que existiam nesses bairros. O autor correlaciona esses acontecimentos com as histórias fictícias vivenciadas por seus personagens, de modo que Ibiapina joga minuciosamente o real com o ficcional.

Sem dúvidas, uma das características mais acentuadas do romance é a linguagem. Com estilo simples, Ibiapina reforça o coloquialismo marcante do povo

teresinense, os dizeres regionais; faz menção a provérbios e clichês, como se pode notar nesta passagem do romance, quando o personagem Pau de Fumo se encontra refletindo sobre sua situação no momento em que está preso:

Que **diacho** guarda quer com um incêndio? Quem devia estar ali era eu. Eu, que salvava algumas minhas. Algumas de outros. E oportunidade para uma defesa qualquer. Defesa sem perseguição de macacos. Defesa sem o risco de morte no Poço da Usina. Miséria! Por isso que o povo diz: **a cuia do pobre só cai emborcada e o pão com a manteiga pra baixo**. Ora que besteira!...Quem já viu hoje pão de pobre com manteiga!?Pobre hoje não tem nem pão! É isso mesmo. **A sorte só da toicinho a quem não tem girau**. Tanta gente sem necessidade alguma de roubar pra viver, e ali fazendo e acontecendo. Merda! A sorte só da toicinho a quem não tem girau. (IBIAPINA, 2007, p. 35, grifos meus).

A partir dessa passagem, pode-se conferir o tratamento linguístico que o escritor emprega no romance. Ibiapina faz menção a diversas gírias e provérbios. Nos discursos das personagens, não somente do romance *Palha de arroz*, mas de sua literatura como um todo, prepondera o regional com um forte tom coloquial, resultando dessa forma um acervo bibliográfico singular, que traz para o seu leitor as peculiaridades de um povo marcado por suas expressões linguísticas.

Contudo, evidencia-se que o romance *Palha de arroz* vai muito além das fronteiras linguísticas, pois sua natureza histórica acarreta grandes possibilidades de interpretações, além de informar ao leitor fatos que enodoam o passado da cidade de Teresina. Ibiapina afeiçoou nesse jogo do real com o fictício, histórias que ao longo de toda a narrativa coexistiram harmoniosamente. Além de tudo, soube representar mais que uma linguagem coloquial, as desigualdades sociais de um determinado recorte histórico.

1.3 Recepção crítica de *Palha de arroz*

Os estudos relevantes sobre o romance *Palha de arroz* de Fontes Ibiapina, bem como as contribuições de sua literatura como um todo são primordiais para construir, acima de tudo, uma melhor compreensão dessa narrativa ficcional. Trata-se, pois, de um levantamento sucinto sobre diversos pesquisadores e pesquisadoras que contribuíram no horizonte da perspectiva crítica literária. Dessa forma, foram identificadas pesquisas realizadas em programas de pós-graduação *stricto sensu*, todas idealizadas por investigadores e investigadoras do Estado do Piauí. Assim,

nesta subseção, propôs-se fazer um levantamento de pesquisas que têm como *corpus* principal essencialmente esse romance piauiense.

A professora Raimunda Celestina Mendes da Silva, em sua pesquisa de mestrado, realizada em 2000 na PUCRS, intitulada *Palha de Arroz, de Fontes Ibiapina, e a cidade incendiada*, discorre sobre os incêndios que assolaram a capital piauiense na década de 1940. Tendo como *corpus* de sua pesquisa o romance *Palha de arroz*, Silva (2000) vai muito além das fronteiras literárias, pois também analisa documentos jornalísticos e relatos de autoridades políticas, bem como faz uma intensa investigação das origens dos incêndios paralelos à construção da formação da cidade teresinense, ressaltando as atrocidades cometidas na época contra o povo piauiense. Segundo a pesquisadora:

Esse é o recurso usado por Fontes Ibiapina, em *Palha de arroz*, ao colocar o leitor diante de um fato histórico conhecido: os incêndios em Teresina na década de 1940, em plena Ditadura Vargas. Alguns jornais da época denunciaram o caso, portanto é um fato documentado, porém o autor joga com outros elementos próprios da narrativa que não são verificáveis quanto à autenticidade, tornando a narrativa um texto em que ficção e história se misturam, pois o compromisso do romancista é com a invenção, não esquecendo a coerência interna que a obra literária deve apresentar. (SILVA, 2000, p. 85).

Assim, em sua pesquisa, Raimunda Celestina relaciona as fronteiras epistemológicas da literatura e história, subsidiando *Palha de arroz* para esse centro, dessa forma, corrobora para esse viés historiográfico tão pertinente na obra.

A historiadora Débora Jordana Rodrigues Silva (2019), ao tecer também sobre as fecundas possibilidades de diálogos entres esses dois campos culturais: a literatura e a história, parte de uma perspectiva de troca de saberes ao analisar a narrativa de ficção como fonte para a historiografia. Assim, em seu artigo, traça um percurso comparatista ao analisar o romance piauiense *Palha de arroz* com a dissertação do professor Francisco Alcides do Nascimento *A cidade sob o fogo: modernização e violência policial em Teresina (1937-1945)*. Nesse sentido, ao intercambiar um estudo comparativista entre uma narrativa de ficção e uma obra de cunho historiográfico, a pesquisadora pretende com a sua pesquisa “elevar o romance à categoria de fonte para a História, pois traz muitas informações, ou confirma aquilo que estava escrito em fontes documentais oficiais” (SILVA, 2019, p. 03).

Ao refletir sobre o papel do historiador, a autora parte de uma relação semelhante ao ficcionista, pois ambos trabalham operando campos da subjetividade ao trazer critérios como seleção de fontes, documentos e elaboração de perguntas sobre um passado, assim, em ambas narrativas há um caminho preenchido por interpretação. A historiadora, ao discorrer sobre o livro do professor Nascimento retoma pontos frutos de sua vasta pesquisa sobre o cenário de Teresina entre os anos de 1937 a 1947. Assim, segundo Silva (2019), o professor reconstrói um passado da capital piauiense tomada por anseios de modernização focando em alguns espaços de Teresina, dessa forma, aqueles que não fazia parte desses espaços, sofreram com os incêndios propagados principalmente nos subúrbios próximos ao centro de Teresina.

Para Silva (2019), ao trazer *Palha de arroz* para esse discurso, destaca que:

Ao analisar minuciosamente o livro *Palha de Arroz* de Fontes Ibiapina, podemos confirmar algumas características entre as duas obras a ficcional e a histórica, primeiramente sobre o período em que ocorreu esses incêndios, o Estado Novo, muitas vezes citados por Fontes Ibiapina em sua obra através das falas de Pau de Fumo e o negro Parente, personagens quase que centrais do livro *Palha de Arroz*, que ora conversam sobre os incêndios, ou sobre suas condições de pobreza e falta de oportunidades na vida. (SILVA, 2019, p. 04).

Nesse sentido, ao relacionar as duas narrativas de diferentes naturezas, buscar pontuar as suas similaridades, ou seja, extrair temáticas que foram abordadas tanto pelo literato Fontes Ibiapina, quanto para o professor pesquisador Nascimento. Dessa forma, ao selecionar temáticas levantadas por ambos os escritores feita por métodos diferentes, estremece as fronteiras entre esses dois campos. Ao citar a forma como o processo de modernização foi problematizada por ambos os discursos, ressalta a sincronia presente na forma como foram explorados. Silva (2019) destaca eixos como os episódios dos incêndios, violência policial, miséria, reforçados também pela representação dos personagens em *Palha de arroz*.

Assim, encontramos em *Palha de arroz* personagens que, embora sejam fruto do imaginário do seu escritor, não deixam de representar o coletivo que tanto sofreram com os incêndios. Nesse prisma, Fontes Ibiapina, além de representar um punhado de indivíduos considerados miseráveis entregues à própria sorte, ainda reluz para esses acontecimentos que mancharam a história da capital piauiense. Para Silva (2019, p. 06), esses artifícios “Embora não sejam personagens reais, mas

os representem, os personagens fictícios expressam os sentimentos, anseios de uma determinada época, servindo como fonte para a História”.

Para além desses elementos já citados presentes em ambos os livros, a historiadora também faz uso de outras referências para corroborar com o seu estudo. Assim, destaca também a referência aos meios de comunicação que também fizeram parte do processo de modernização ocorrido durante o período político do Estado Novo, Era Vargas. Diálogos presentes tanto no texto do professor Nascimento quanto no romance de Fontes Ibiapina: “Ibiapina sutilmente, destaca em sua fala os ideais do Estado Novo: o engrandecimento da nação, veneração à Pátria, ordem, progresso, este era um meio eficaz de divulgação de longo alcance para a população mais pobre” (SILVA, 2019, p. 06). Alusão também se faz presente no texto historiográfico: “O Estado Novo se empenhava na imposição de uma ideologia centralizadora e autoritária” (SILVA, 2019, p. 05).

Desse modo, a historiadora, ao propor a literatura como fonte para história, intercambia essas duas obras com finalidades diferentes para explicitar a possibilidade dialógica entre a literatura e a história. Débora Jordana Rodrigues Silva (2019), ao refletir sobre esses dois campos, ressalva que muito embora seja possível traçar esse diálogo, é importante destacar que ambas mantêm suas diferenças, assim, em suas palavras:

A literatura é uma leitura sensível do real, o literato dá um novo sentido à realidade. Os textos históricos e literários não são a mesma coisa, embora haja uma aproximação entre eles, mas a diferença reside no fato de que a literatura não precisa comprovar a veracidade dos fatos, enquanto que a história é construída a partir de documentos e fontes confiáveis, embora leve em conta também o ponto de vista do historiador ou detalhes da memória coletiva capitada pela história oral. (SILVA, 2019, p. 13).

É importante se atentar para essa ressalva da historiadora, porque embora se proponha a analisar essa relação a partir de elementos presentes em ambas as narrativas, cada uma mantém sua singularidade, pois Ibiapina, mesmo se respaldando a uma determinada época, fazendo referências a personagens históricos ou trazendo à tona os episódios dos incêndios, não deixa de utilizar a sua imaginação para uma recriação desse passado. Portanto, a literatura entra como uma possibilidade do que aconteceu, assim:

As fontes, documentais ou literárias, são uma mediação entre o passado e o presente, é aí que entra o papel do historiador, que é o de interpretar estas fontes, descobrindo os discursos nelas contidos, sendo que estas se tornam novas pistas para a reflexão e investigação do passado. (SILVA, 2019, p. 11).

Adiante, Silva (2019) observa que Fontes Ibiapina, detendo-se de toda sua liberdade como literato, reconstrói a possibilidade do passado teresinense através do enredo de seu romance e faz refletir a partir da luta de sobrevivência de seus personagens, ressaltando os dramas vividos na época por aqueles que ficaram aquém de um processo de modernidade. Nesse sentido, retoma também a pesquisa de Nascimento ao discorrer sobre esses infelizes eventos:

Nascimento, ainda ressalta que a população vivia em clima de terror, por causa dos incêndios que assolavam o subúrbio da cidade de Teresina, como também a lei do silêncio imposta pela Polícia, como quando a população não poderia falar sobre o assunto ou xingar a Polícia, porque poderia terminar em prisão. (SILVA, 2019, p. 13).

Dessa forma, a historiadora Débora Jordana Rodrigues Silva (2019), a partir da sua pesquisa pretendeu buscar na literatura uma possibilidade de conhecimento sobre o passado, pois a literatura também mostra-se como fonte importante para compreender uma possibilidade de verdade. Logo, como forma de permear os debates entre literatura e história, sua pesquisa ressalta que a narrativa de ficção modernamente compreendida também fornece pistas sobre um determinado passado que segundo a pesquisadora, nem mesmo o historiador datado de sua objetividade não conseguia chegar. Assim, conclui que tanto Fontes Ibiapina como Francisco Alcides Nascimento contribuíram para um conhecimento sobre Teresina na época do Estado Novo, problematizando temas como o processo de modernização da cidade que fora feito de forma tão excludente.

Segundo a pesquisadora, Fontes Ibiapina, ao reescrever esse passado, reluz episódios que foram por muito tempo esquecidos, como também seus personagens representam o coletivo marginalizado, porque não “esquecidos” nos becos de uma capital socialmente estratificada. Assim, a literatura composta por seu discurso particular contribui como fonte para a história, pois não somente representa um imaginário, mas faz refletir sobre determinada época de forma consciente.

Em “As Fronteiras Entre Ficção e História em Palha De Arroz, De Fontes Ibiapina”, o pesquisador Enéias Napoleão Araújo Brasil (2018) assinala sobre os

limites e aproximações entre a História e a Literatura, tendo como cume o romance *Palha de arroz*. Nessa perspectiva, em seu artigo, Araújo discorre sobre a importância de fomentar estudos que contribuam para reflexões que relacionem esses dois vastos campos, com o objetivo de implodir suas fronteiras tão permeáveis. Partindo de uma análise a qual foca principalmente em uma ressignificação desse romance piauiense. Dessa forma, *Palha de arroz* entra como *corpus* de estudo principalmente por ter vários elos que galgam relações estabelecidas entre o discurso historiográfico e o literário.

Além de elencar elementos associados ao contexto histórico nacional, o pesquisador também tece sobre a forma como o narrador está disposto em *Palha de arroz*. Desse modo, para Brasil (2018), o narrador desse romance representa mais que uma simples voz que conta a história de forma distante, pois ao embasar o seu estudo com as teorias de alguns escritores que contemplam o entrelaçamento do real e o processo de ficcionalização dentro da matéria literária, reflete sobre uma postura de um narrador que salta de um lugar estático para representar uma voz ativa com consciência crítica dentro do romance ibiapiano.

Assim, segundo Brasil (2018), *Palha de arroz* é um romance que possui elementos de sua natureza ficcional, mas também há referências que extrapolam tal natureza literária, como o seu próprio contexto histórico nacional a que foi construído: a ditadura Vargas. Dessa forma, essa contextualização histórica é muito bem explorada por Fontes Ibiapina, uma vez que a partir de sua narrativa é possível tomar conhecimento da forma como esse período histórico foi símbolo de crueldade e silenciamento.

Logo, Brasil (2018) conclui que em *Palha de arroz*, através das vivências de seus personagens, o ficcional se intercruza com o real, corroborado pelo contexto social e histórico para responder questões que a própria história oficial não dá conta de contestar. Acentua-se ainda para essa análise o narrador-personagem que representa uma voz coletiva para todos aqueles que sofreram, ou simplesmente foram esquecidos por esse processo de silenciamento da memória oficial. Portanto, na pesquisa de Brasil (2018), há uma análise que direciona os elementos que constituem essa obra ficcional como pontos que emaranham os eixos da história e da ficção.

Ainda nessa perspectiva entre as relações que permeiam o campo narrativas de ficção e narrativas historiográficas, a professora doutora Maria Suely de Oliveira

Lopes, juntamente com Jéssica Maria Cruz Silva, em seu artigo nomeado “Os incêndios criminosos sob o olhar dos esquecidos no Romance Palha De Arroz, de Fontes Ibiapina” (2021), discorrem a partir das manifestações do romance histórico presente em *Palha de arroz*.

Assim, as pesquisadoras partem de acontecimentos documentados, os incêndios criminosos que aconteceram em Teresina entre os anos de 1930 e 1940, os quais associam com a liberdade do fazer literário de Fontes Ibiapina na construção do seu romance. Dessa forma, problematizam a relação da apropriação desses acontecimentos com os artifícios que compõem o texto ficcional.

Dedicadas a traçar um estudo que parte do olhar dos marginalizados como símbolo de vozes que romperam com as barreiras impostas pelo o silêncio da história oficial sobre os acontecimentos que marcaram Teresina no Estado Novo, na era Vargas. Assim, sob o olhar dos esquecidos, as autoras refletem sobre a luta dos personagens “que mesmo funcionalizadas, incorporam defeitos e virtudes do real, ao falar do absurdo da existência e das misérias humanas, denunciando a ausência de condições mínimas de dignidade social” (SILVA; LOPES, 2021, p. 317). Com isso, expressam as marcas de um coletivo que sofreu diretamente com os incêndios propugnados nos subúrbios de Teresina.

Ao explorar as marcas do romance histórico presente na narrativa, as autoras afirmam que “Em linhas gerais, Fontes Ibiapina tem na história o ponto de partida para a maioria de suas narrativas, o que lhe dá margens para a sondagem dos fatos documentais e da realidade ficcional, produto do trabalho criativo do escritor” (SILVA; LOPES, 2021, p. 319).

Assim, para as pesquisadoras, o caráter historiográfico do romance constitui-se a partir do momento em que o narrador reluz histórias de um coletivo segregado pela elite piauiense, uma narrativa delineada por denúncias “o mundo em guerra, o país submetido à ditadura do Estado Novo, o Piauí sem oportunidades de emprego, Teresina como cidade suja, escura e sem garantir dignidade social à maioria de seus habitantes” (SILVA; LOPES, 2021, p. 321).

Para além dessa caracterização historiográfica presente no romance, Silva e Lopes (2021) também destacam outros recursos estruturais próprios da categoria do romance histórico que também estão presentes na obra estudada, por exemplo, o uso da ironia presente em várias passagens do romance. Nesse sentido, as pesquisadoras destacam:

Temas relacionados à capital piauiense aparecem ironizados em *Palha de Arroz*, como o título de cidade verde e a referência ao Conselheiro Antônio José de Saraiva, “[...] fundador da Cidade Verde em plena chapada do Corisco. Que Deus o tenha em um Bom Lugar. Verde é esperança. E a gente sofrendo até mesmo de esperar” (IBIAPINA, 2004, p. 15). Sem esquecer dos incêndios das casas de palha, mencionados pelo autor, no trecho abaixo, para ridicularizar os propósitos urbanistas em uma cidade que não os via concretizados. (SILVA; LOPES, 2021, p. 321).

Somados a esses elementos, de acordo com Silva e Lopes (2021), há uma temporalidade e locações espaciais bem delimitadas na narrativa, o que dá ao romance ares de “autenticidade”. Como também, há a presença de personagens históricos inseridos na trama, mas servindo, segundo as autoras, a uma funcionalidade secundária ou até mesmo intertextual, como é o caso do poema de Gonçalves Dias em que destacam.

Logo, a partir dessas perspectivas ressaltadas aqui, as pesquisadoras refletem sobre o papel da ficção em *Palha de arroz*, assim como esclarecem que a ficção assume, pois, “uma consciência política e social, revelando a realidade piauiense, especificamente, em Teresina, dando enfoque ao mundo suburbano, com seus desempregados, prostitutas, malandros, marginalizados por um sistema de divisão de classes” (SILVA; LOPES, 2021, p. 326). Portanto, a literatura é nesse artigo compreendida como forma de representação da sociedade, em que em sua constituição é feita por um coletivo que existiu em uma determinada época.

Ao se reportarem aos incêndios como evento histórico, analisam a partir da percepção de seus personagens, representados como já pontuado, pela camada marginalizada que vivia nos subúrbios, vítimas desses incêndios. Dessa forma, extraem do texto os personagens como elementos principais que portam esse coletivo esquecido, representando, dessa forma, as mazelas de uma vida precária a qual além de terem que conviver com incêndios de origem duvidosa, ainda travam lutas por sua condição em volta de crimes, prostituição, violência, dentre outros problemas.

Assim, Silva e Lopes (2021) refutam que as personagens de Fontes Ibiapina fazem parte do seu imaginário como escritor ficcional, porém representam uma coletividade que existiu socioculturalmente em Teresina na época da Ditadura Vargas, ficando à margem de um processo de modernização da capital piauiense.

De tal modo, para as pesquisadoras, esse é justamente o ponto de diálogo entre os elementos ficcionais e historiográficos presentes em *Palha de arroz*.

Nessa discussão, o viés dicotômico realidade/ficção acaba por ganhar ares de complementariedade pelos elementos aqui elencados pelas as pesquisadoras, por fim, as autoras consideram que:

Ao estudar a linha tênue entre história e literatura, que percorre a obra em estudo, percebeu-se que os incêndios criminosos em Teresina, no período ditatorial da década de 1940, foi o fato histórico que conduziu as demais ações da narrativa, mesclado aos elementos próprios do romance histórico, como a ironia, a hipérbole, o grotesco, a reflexão crítica em torno dos eventos narrados. Isto posto, o escritor de textos literários não tem compromisso com a veracidade dos acontecimentos, entretanto estes precisam ser convincentes e bem articulados, dando impressão de verdade. (SILVA; LOPES, 2021, p. 331).

Destarte, Silva e Lopes destacam a natureza historiográfica de *Palha de arroz* ao extrair tanto elementos que compõem o texto ficcional representados pelas mazelas sociais vividas por seus personagens, aos fatos que ocorreram em Teresina da década de 1940, os incêndios criminosos. Assim, para as escritoras, Fontes Ibiapina correlaciona esses elementos de maneira crítica e consciente, resultando, dessa forma, um caráter revelador, perpetuado pelo olhar daqueles que tanto foram esquecidos pelo o discurso oficial.

Ao trazerem as marcas do romance histórico presentes nessa narrativa piauiense, as pesquisadoras refletem pontos que proporcionam esse entrecruzamento de discursos materializados pela escrita de Fontes Ibiapina. Portanto, *Palha de arroz* representa a apreensão de um romance que perpassam as barreiras do real e o ficcional, porque faz refletir através das personagens ibiapianas atos de violências e desumanidades que uma parcela significativa de teresinenses sofreu na época retrata pelo romance.

A escrita de Fontes Ibiapina também despertou a atenção do pesquisador Juscelino G. Lima (2009), ao problematizar em seu artigo intitulado “Do ficcional ao real: Uma visão histórica geográfica do meio urbano teresinense na obra *Palha de Arroz*”. Nesse estudo, o autor analisou a formação do espaço urbano teresinense sob o viés do romance piauiense. Dessa forma, traçando um percurso da relação entre história e ficção a partir da ótica de Fontes Ibiapina, Lima (2009) ressalta a importância dessa narrativa como resgate da espacialidade historiográfica teresinense.

Para o pesquisador, *Palha de arroz* traça uma perspectiva urbanista dicotômica ao evidenciar nuances de uma capital piauiense em crescimento, evidenciada por espaços aos quais pertencia um ínfimo ciclo elitista teresinense, ao qual se subjazia para compleição no fervor moderno desenvolvimentista. No entanto, por outro viés, havia uma Teresina findada em mazelas sociais, cujas paisagens eram marcadas por casas de palha que assinalaram espaços estigmatizadores. Conforme Lima (2009):

[...] a obra literária *Palha de Arroz*, de Fontes Ibiapina, retrata um ambiente urbano crescente e contraditório, que foi marcado pela oposição social: rico em desenvolvimento e o pobre em decadência, essa decadência liga-se diretamente às mudanças estruturais que a referida cidade passava, principalmente a partir da produção e perpetuação de incêndios, que ceifaram inúmeras vidas suburbanas. (LIMA, 2009, p. 41).

Assim, para o especialista, há em *Palha de arroz* espaços que se anulam, ou melhor, que se convergem, pois enquanto temos uma face de Teresina amparada por um processo de desenvolvimento urbano, há uma outra face totalmente obscura e esquecida, marcada para além de mazelas sociais provenientes desse espaço, com minorias que sofreram com incêndios os quais devastaram os subúrbios de Teresina na década de 1940. Dessa forma, *Palha de arroz* é uma narrativa com marcas de um contexto segregacionista, no qual o desenvolvimento atingia uma ínfima parcela da população.

O estudioso, ao refletir sobre a formação de “espaço geográfico”, ressalta que “o espaço urbano é um tipo particular de espaço, e se caracteriza por ser simultaneamente produto, meio e condição” (LIMA, 2009, p. 43). Desse modo, ao tecer sobre a construção do espaço teresinense como capital, ressalta que embora Teresina tenha sido a primeira capital planejada do Brasil, as mudanças sociais vão ser sentidas sob o governo Leônidas de Castro Melo, no Piauí, que apesar de traçar um viés moderno efetivo sob a sua gestão, também há uma luta contra aqueles que de alguma forma insurgiam contra esse regime político autoritarista característico de um recorte temporal da década de 1930. Assim, Teresina permeada de casas de palha nos seus espaços periféricos, era foco de incêndios quase que diariamente, como uma tentativa de expurgar tais espaços da imagem de uma capital que teve suas bases planejadas.

O pesquisador, ao estreitar os caminhos entre o real e o ficcional, dialoga com a narrativa de *Palha de arroz*, pois além de retratar Teresina nesse contexto político de incertezas cunhado em práticas autoritárias sob o regime de Getúlio Vargas, há marcas dos incêndios apreendidas a partir do olhar de seus personagens. De tal modo, Lima (2009) reforça que a escrita de Fontes Ibiapina marca um traço característico de representação de imagens permeadas por dicotomias espaciais estratificadas, presentes nesse recorte histórico ditatorial.

Para além das vivências e sofrimentos de seus personagens, que representavam um coletivo marginalizado, Lima (2009) também ressalta outros elementos presentes na narrativa, como a relação dispendiosa de alguns personagens com rio Parnaíba, a construção existencialista do personagem central (Negro Parente) a partir de seus conflitos internos, ademais, aspectos regionais que também permeiam o romance ibiapiano, como as festas de caráter religioso.

Lima (2009), ao analisar *Palha de arroz*, reforça a representação imagética da construção da cidade de Teresina às bases de uma modernidade, porém esse desenvolvimento fora findado às margens de uma sociedade piauiense estratificada e, como já apontado aqui, dicotômica. Ao se valer do imaginário, Ibiapina joga com acontecimentos obscuros do passado teresinense, ressaltando espaços opostos e excludentes. Para o pesquisador, “Fontes Ibiapina convida a refletir sobre o Piauí de ontem, o de hoje, e, quem sabe de amanhã” (LIMA, 2009, p. 47). Portanto, ao entrelaçar a narrativa de ficção como um lugar de reflexão e construção do espaço urbano teresinense no limiar do século XIX, Lima (2009) ressalta a importância dessa produção literária piauiense como espaço que reescreve de forma peculiar acontecimentos históricos e geográficos.

Ao tematizar o romance *Palha de arroz*, o pesquisador Maurício Feitosa dos Santos (2013) estuda a forma como aspectos sociais provenientes da própria condição dos personagens e o lugar que ocupam, os subúrbios da cidade de Teresina na década de 1940, são delineados na narrativa a partir do olhar centrado no cotidiano pobre e marginalizado. Assim, ao centrar no sujeito coletivo representado pela camada social marginalizada presente em *Palha de arroz*, Santos (2013) explora a forma como os estigmas diretamente ligados ao cotidiano dos subúrbios de Teresina na década de 1940 são explorados pelas perspectivas como o trabalho, o crime, a prostituição, dentre outras mazelas presentes.

Ao partir da possibilidade dialógica entre literatura e história, Santos (2013) corrobora com a natureza história do romance piauiense, pois tece sobre a forma como os episódicos fatídicos dos incêndios que assolaram Teresina na década de 1940 são retomados por Fontes Ibiapina como forma de insurgir tais acontecimentos que por muito tempo foram tão negligenciados pelas fontes oficiais. Nesse prisma, o romance piauiense perpetua-se como elo importante entre esses dois campos: literatura e história. Ao ressaltar sobre os incêndios, reforça sobre a origem obscura desses atos preteridos, que nas palavras de Santos (2013):

Estes incêndios teriam sido motivados pela tentativa, clandestina e ocultada da elite dirigente do Estado, através da polícia local, de retirar os pobres das proximidades do centro da cidade, empurrando suas habitações para áreas mais distantes e propiciando a “higienização” e modernização da capital, fatos que, gerando medo na população pobre, ativeram-se por muito tempo silenciados, emergindo de modo difuso anos depois. (SANTOS, 2013, p. 95).

O pesquisador, ao ponderar sobre os episódios dos incêndios que aconteceram em Teresina, reflete na forma como Ibiapina delineou esses eventos fatídicos dentro de seu romance, pois ao fazer parte do enredo, enfatiza a partir da percepção do narrador quantos dos seus personagens a crueldade desses episódios, marcados por sofrimentos, perdas e traumas. Dessa maneira, como Santos (2013) argumentou, os incêndios foram tentativas de “limpar” Teresina das casas de palha que tanto “manchavam” a imagem de uma capital com sede de modernização a todo custo. Por isso, por intermédio das autoridades locais, as ações de violências aos mais pobres são registrados pela mão de Fontes Ibiapina, ao retomar tais marcas deixadas pelos segmentos dos mais marginalizados que não tinham outras opções senão viver nesses subúrbios permeados por um cotidiano pobre e miserável.

Por repercutir tais atrocidades cometidas aos mais pobres representadas pelas experiências de seus personagens, *Palha de arroz*, como aponta Santos (2013), perpetua esse diálogo necessário entre história e literatura. Consequentemente, retoma em tinta forte eventos que por meio da literatura emergiram de modo difuso, contribuindo para a quebra de abstenção de voz.

Para além dos incêndios, ao tematizar um cotidiano de miséria, Mauricio Feitosa Santos também recupera outras temáticas presentes no romance piauiense, como o próprio espaço em que os personagens circulavam. Com isso, destaca os

subúrbios e a forma como esses locais estão apreendidos no romance a partir do olhar do narrador, pois conforme Santos (2013, p. 97): “A narrativa é marcada pelas descrições e reflexões sobre o pobre e a pobreza”.

Ao pontuar sobre o bairro homônimo da obra nas primeiras páginas do romance, o pesquisador associa a ideia de tranquilidade desse espaço apresentada para o leitor. No entanto, a carga de significação dessa tranquilidade é associada aos próprios destinos pacatos de seus moradores, um cotidiano inexpressivo, resquícios de cansaços refletidos pela luta de sobrevivência.

Santos (2013) também discorre sobre as dificuldades pelas quais os personagens de *Palha de arroz* passam rotineiramente, por uma vida marcada pela pobreza, alguns não tem escolhas, senão tangerem para o lado do crime. Dessa forma, segundo o pesquisador, o Piauí de 1930 e 1940 é representado totalmente inerte, sem oportunidades de empregos, principalmente àqueles que não têm influência política, o que seria o caso dos personagens do romance em análise.

Pode-se constatar, pois, essas dificuldades, pelo próprio cenário de Teresina sem energia elétrica. Apesar de ter uma usina, não havia estrutura suficiente para manter a cidade iluminada, logo, “A ausência de luz numa cidade com status de capital de estado contrasta com os ares de arraial atribuído ao conturbado, e por hora, tranquilo bairro Palha de Arroz, iluminado pela luz do luar” (SANTOS, 2013, p. 102).

Outro momento de reflexão sobre a condição de pobreza presente no romance piauiense, o qual Santos (2013) destaca diálogos introspectivos dos personagens centrais Pau de Fumo e Negro Parente. As falas desses personagens são postas no romance como momento de repercutir sobre suas próprias condições, que além de sofrerem com os incêndios, ainda têm que lidar com os estigmas sociais provenientes de seus contextos. Desse modo, segundo o pesquisador, ao destacar uma conversa entre esses dois personagens:

A falta de sensibilidade diante do pobre era sinal, para Pau de Fumo, de algo ainda pior; a desesperança. Com ricos insensíveis e pobres enredados na mesma condição que Parente e Pau de Fumo, a solução seria aguardar uma reviravolta do destino, ou seja, olhando para frente, cultivar a esperança nos dias vindouros. (SANTOS, 2013, p. 103).

Ao evidenciar as mazelas sociais a partir da temática ligada ao pobre e à pobreza que marcaram a cidade de Teresina entre os anos de 1930 e 1940, Santos

(2013) se apropria da matéria literária de *Palha de arroz* com intuito de somar para uma reflexão a qual está presente resquícios de uma realidade tomada pela liberdade do literato para transformá-la e fazer ecoar. Assim, Mauricio Feitosa dos Santos, ao tecer sobre a intenção de Fontes Ibiapina em trazer à tona reflexões sobre a condição dos miseráveis que muito sofreram e perderam através de seus personagens sublinha “a intenção do autor em destacar o cotidiano das relações sociais do pobre, os problemas relacionados à existência material e moral de uma vida enredada entre a pobreza e a reflexão sobre tal condição, através de Pau de Fumo/Chico da Benta” (SANTOS, 2013, p. 104).

Sendo assim, ao traçar esse caminho reverberado pela história e literatura, Santos (2013) destaca em seu artigo que *Palha de arroz* é, antes de tudo, um fazer reflexivo da própria realidade. De tal modo, abre possibilidades também para o trabalho do historiador, pois ao relacionar a uma camada da população considerando probabilidades de sua existência tematizada por condições miseráveis de indivíduos frutos da ficção, há, dessa forma, um intercambiamento entre esses dois vastos campos. Logo, há em *Palha de arroz*, consoante ao estudo levantado por Santos (2013), acontecimentos que fazem insurgir uma imagem de Teresina permeada por misérias, sofrimentos e violências que atingiram aqueles que foram expurgados por um viés dito moderno que atingia a poucos.

A pesquisadora doutora Silvana Maria Pantoja dos Santos, juntamente com Diná Pereira da Silva Neres, ao analisarem o romance *Palha de arroz*, partiram de uma perspectiva diferente do que já fora apontada aqui, ao concentrar sua pesquisa na relação entre Direito e Literatura. As autoras tecem em seu artigo sobre as arbitrariedades em torno das injustiças e violações de direitos humanos presentes na narrativa piauiense. Dessa forma, a partir de um gênero da ficção, Fontes Ibiapina problematiza e denuncia injustiças sociais cometidas por forças opressoras do Estado que atuaram entre a década de 1930 a 1945 na capital piauiense.

Em *Palha de arroz*, o contexto social e político é marcado pelo autoritarismo da ditadura Vargas. Dessa forma, a narrativa é marcada pela expressão de experiências em volta de repressão, violência e situações as quais são permeados inclusive por torturas. Ante o exposto, as pesquisadoras partem de uma práxis interdisciplinar ao relacionar possíveis aproximações entre o Direito e a Literatura, o que desdobra para um cruzamento entre esses dois campos, o qual objetiva ressaltar a presença de elementos jurídicos dentro de uma narrativa de ficção.

Adiante, conforme as pesquisadoras, a visão tecnicista do Direito reluz para questões permeadas por uma linguagem objetiva cunhada no seu método científicista, porém, a partir dessa possibilidade interdisciplinar entre um olhar mais técnico e um outro mais subjetivo, efetiva-se para diferentes perspectivas interpretativas.

Assim, segundo as estudiosas “A relação entre o Direito e Literatura é perceptível especificamente por apresentar procedimentos interpretativos assemelhados, à medida em que diversos institutos do ramo do Direito podem ser encontrados em textos literários” (NERES; SANTOS, 2016, p. 613). Logo, consoante a esse pensamento, Neres e Santos (2016) instigam para uma análise interfásica entre a ciência jurídica e o imaginário literário, resultando para novas incursões de releituras de *Palha de arroz*, o que subtraia desse romance o seu caráter múltiplo.

Dessa forma, ao referenciar-se para eventos que permeiam o texto literário, como os incêndios que atingiram Teresina através da escrita ibiapiana, direcionam para as atrocidades cometidas a partir desses episódios, assim como temas como violência, abusos psicológicos e condições subumanas as quais estão emergidos os personagens de *Palha de arroz*. Nesse sentido, através desses estigmas, para as pesquisadoras, Fontes Ibiapina põe em xeque direitos básicos assegurados constitucionalmente, tais como dignidade, liberdade e até mesmo igualdade, mas que vão de encontro à carta magna.

Face a isto, Neres e Silva (2016) evidenciam relatos a partir do ponto de vista de personagens centrais como Pau de Fumo e Negro Parente. Conforme as pesquisadoras:

O autor deixa nítida a violação de direitos fundamentais quando criou os aludidos personagens que, desprovidos de valores sociais e estigmatizados por serem pobres, desempregados, subempregados, negros ou sem instrução sofrem com as arbitrariedades do Estado. (NERES; SILVA, 2016, p. 619).

Por conseguinte, a partir do exposto, as escritoras apontam para diversas arbitrariedades presentes em *Palha de arroz*, refletidas pelas vivências de seus personagens moradores da periferia de Teresina. Assim, ao deixar claro o espaço segregacionista entre uma elite e os marginalizados, Ibiapina expõe de forma peculiar os dramas vividos por essa parcela da população esquecida pelo Estado na garantia de seus direitos básicos. Sob esse ponto de vista, por serem suburbanos,

as pesquisadoras ressaltam que há estereótipos em torno dessa visão, o que justificaria, para as forças opressoras representadas pela polícia, ações arbitrárias cometidas nesses espaços, incidindo diretamente nesses personagens.

Com efeito, Silva e Neres destacam:

Não obstante, denota-se na obra de Ibiapina uma nítida negação de tais direitos e garantias fundamentais aos cidadãos de áreas periféricas da cidade, notadamente, quando apresenta o universo dos incêndios criminosos que proliferara na periferia da cidade, sobretudo no bairro Palha de Arroz, em meio a inércia do poder estatal. (NERES; SILVA, 2016, p. 622).

Destarte, a partir dessas reflexões propostas pelas pesquisadoras, as quais reluzem para um passado imerso em arbitrariedades cometidas contra a dignidade humana, é possível evidenciar através desse cruzamento entre o Direito e a Literatura questões que permeiam para uma práxis social ao ensejar a narrativa de *Palha de arroz* para pensar por meio desse imaginário atrocidades que vão de encontro à Constituição Federal brasileira. Assim, é por essa perspectiva intertextual que Silva e Neres (2016) implodem a matéria literária, com o intuito simbólico dos quadros sociais contra aqueles que sempre viveram à margem de um desenvolvimento ressaltado por uma dicotomia entre moderno/miséria.

Verificou-se, a partir desse levantamento, alguns estudos antecedentes que interpretam tanto o próprio romance piauiense e as diversas formas que fora explorado, quanto as pesquisas desenvolvidas na relação entre literatura e história. Logo, compreendeu-se que tais pesquisas contribuem para um olhar mais crítico e fortune da acolhida da obra. Nesse compasso, *Palha de arroz* consegue trafegar sob vários espaços temáticos de forma crítica, sem, contudo, exaurir-se. É nessa perspectiva que buscar-se-á tecer este estudo, fomentar discussões em torno do romance piauiense por nele conter várias questões históricas cabíveis de novas interpretações.

Dessa forma, o diferencial desta pesquisa está na relação entre história e ficção na perspectiva do novo romance histórico atrelada aos estudos do espaço social e a análise das capas constituídas enquanto paratextos, algo que não foi feito em nenhuma das pesquisas aqui elencadas até o momento. Logo, esta dissertação poderá nortear outros estudos em relação à ficção de Fontes Ibiapina, uma vez que

explora diversas problemáticas contempladas dentro do romance, o que nos permite questioná-las por meio de sua narrativa atemporal e contínua.

2 FICÇÃO E HISTÓRIA: RELAÇÕES APROXIMATIVAS

“Ouvir o apelo do passado significa também estar atento a esse apelo de felicidade e, portanto, de transformação do presente, mesmo quando ele parece estar sufocado e ressoar de maneira quase inaudível”.

(GABNEBIN, 2006, p. 12).

O presente capítulo tem como objetivo principal discorrer acerca das aproximações entre literatura e história através de teorias que se propuseram estremecer as fronteiras entre esses dois campos. Através dele, procurou-se embasar a análise posterior da obra pesquisada, observando sua ocorrência na narrativa discutida. Ademais, analisou-se de que formas o entrecruzamento entre literatura e história é apreendido a partir do ponto de vista dos personagens permeado através de alguns procedimentos discursivos instalados no interior do texto ficcional. Portanto, nesta parte do trabalho, objetivou-se analisar os caminhos e descaminhados que mesclam a narrativa literária e a historiografia a fim de compreender a matéria literária em estudo.

2.1 O contexto histórico de *Palha de arroz*

A obra existe, performa enquanto significação em sua relação com diversos fatores externos e internos que, se bem relacionados, há uma melhor compreensão dessa narrativa. Dessa forma, compreende-se uma perspectiva que parta de uma apreensão do objeto literário considerando a totalidade a qual a obra está inserida (CANDIDO, 2006), sem limitar, portanto, sua compreensão. Para Candido (2006, p. 08): “Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só podemos entender fundindo o texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra”. É por essa visão dialética que este subcapítulo se apresenta, pois o objetivo, nesta parte do estudo, é ressaltar a contextualização histórica de *Palha de arroz* dentro de um enquadramento nacional para o local. Será

tratado, portanto, do panorama histórico e social como construções de espaços de conflitos, tornando-se, dessa forma, parte integrante da narrativa.

A literatura, assim como as outras manifestações artísticas, propõe-se a relatar períodos catastróficos do nosso país. À vista disso, a arte é compreensiva como forma de subverter forças opressoras como meio de manifesto e de denúncia social. Assim sendo, se atentarmos para o enredo de *Palha de arroz*, facilmente o colocaríamos nesse viés, visto que o cerne do romance tem como contextualização as práticas abusivas propagadas pelo Estado Novo, época que marcou a vida daqueles que sofreram diretamente com práticas arbitrárias provocadas por esse tipo de poder.

Adorno (1991), ao trazer reflexões sobre a poesia lírica, opera a partir de uma “literatura engajada”, assim, o escritor alemão reitera que em uma sociedade marcada por conflitos, a lírica é diretamente afetada pela opressão, partindo de uma literatura compromissada como forma de resistência. É nessa perspectiva que neste estudo a escrita ibiapiana é analisada a partir de *Palha de arroz*, pois ao direcionar para um determinado período histórico, Ibiapina reluz para uma arte engajada, atraindo-se para a causa da “margem”, compõem, portanto, para narrativa piauiense, um jogo do deslocar, fugindo dessa forma de uma limitação beletrista.

À luz das discussões tecidas, destaca-se que Fontes Ibiapiana, a partir do ficcional, produz uma arte comprometida em evidenciar o silenciamento de acontecimentos referentes aos incêndios criminosos que assolaram Teresina na década de 1940. O autor traz, portanto, temas caros à sociedade piauiense, incidindo sobre a sua arte possibilidades de resistência, tal como aponta Adorno.

Conforme assegura a historiadora Araújo (2000), o período político conhecido por Estado Novo é um regime que pode ser considerado uma ditadura, pois regimes desse tipo, ao apregoarem “o fim do conflito político como caminho para a paz e o desenvolvimento, usam o poder do Estado para suprimir outras formas de poder. Calam o conflito silenciando a pluralidade social e negam a política para usarem de maneira discricionária” (ARAÚJO, 2000, p. 13). Assim, as implicações do Estado Novo no Brasil, foram impostas durante o período republicano em que Getúlio Vargas assume o controle dando um golpe de Estado.

A Ditadura Vargas, como ficou conhecido esse período, foi compreendido entre as décadas de 1937 a 1945, movimento político marcado por atos extremos de violência, desumanidade e censura. Getúlio Dorneles Vargas fixava suas amarras no

autoritarismo por meio do controle absoluto de todas as manifestações de poder para cometer atos de repreensão contra quaisquer atos de liberdade que fossem contra a sua ideologia dominante.

Ao se direcionar para a narrativa de *Palha de arroz*, Fontes Ibiapina retrata esse período varguista abrindo espaço para problemas sociais que incidiram sobre Teresina nesse contexto. De tal modo, “O cenário de Palha de Arroz é Teresina, a primeira capital planejada do Brasil, fato que se tornara real, a partir do desejo e influência política do Conselheiro Saraiva” (NERES; SILVA, 2016, p. 615).

Entretanto, ao transpor para a sua narrativa esse período obscuro da história teresinense, Fontes Ibiapina relata as atrocidades cometidas por forças representativas de um Estado autoritário contra as camadas populacionais mais vulneráveis. Historicamente, desde os meados do século XX, consumidos pela onda de progresso, os anseios por uma ideia do moderno influenciaram desde as artes quanto outros setores da sociedade e, no Brasil, não fora diferente. Assis (1999), ao problematizar o processo de modernização da cidade de Teresina no rol de um poder ditatorial entre as décadas de 1937 a 1945, reforça que a ideia de modernidade pulsou nos centros urbanos brasileiros de forma discrepante em relação às camadas sociais, pois a população menos favorecida fora dispersa para locais mais afastados do centro.

Da mesma forma, aconteceu com a capital piauiense, embora houvesse um ideário progressista, na prática, esse movimento deu-se de forma vagarosa, por mais que esse paradigma do moderno atraísse muitas pessoas em busca de melhores condições. Assim como aconteceu em muitas cidades brasileiras, o conhecido *boom* urbano, o cenário foi de segregação entre pobres e ricos, desse modo, o paradigma de cidade planejada, que fora pensada para poucos, transforma-se em uma dicotomia social, pois a maior parte da população fora expurgada para uma outra face sombria dessa civilidade.

À vista disso, os pobres “representariam privilegiadamente o Estado mais pobre da nação, um Piauí que teve seu mundo tradicional esgarçado e que se lançou numa modernização frustrada, na qual o desenvolvimento nunca se efetivou como dos demais espaços brasileiros” (RABELO, 2008, p. 58). É essa segregação espacial e social implicada no histórico que o escritor piauiense toma para sua narrativa, ao dar vida através do seu imaginário às diversas formas apartadas por uma dignidade suprimida.

Silva (2000), ao discorrer sobre a formação da cidade de Teresina sob o signo das casas de palhas e violência, reforça que:

Com a construção da cidade, muitos forasteiros, comerciantes, além dos operários e funcionários públicos vinham para Teresina em busca da oportunidade de ganhar dinheiro; como a leva era exagerada para o momento e as casas de tijolos não eram suficientes, construíram-se, então, choupanas de pauapique ou taipa, todas cobertas de palha; também eram encontradas casas de adobo, cuja cobertura era de palha, em virtude de haver muito babaçu, palmeira que fornece a palha, nas margens do rio Parnaíba, entre o Piauí e o Maranhão. (SILVA, 2000, p. 17).

Observamos por esse fragmento, o cenário que compõe a dicotomia social da cidade de Teresina, totalmente imersa na pobreza, com o centro da capital piauiense tomado por morada periférica feita por casas de palha. É por intermédio dessa conjuntura espacial que Fontes Ibiapina transpõe para a sua narrativa o cotidiano dessa população que, por não encontrar acolhida, é compelida às margens suburbanas da cidade, renegada pelo Estado. Ibiapina, portanto, depreende do seu romance um olhar sobre os mais pobres, àqueles em que a modernidade chegara pelas portas da violência, repressão e medo.

Patrocínio (2012), ao discorrer sobre a volta da realidade das margens dentro da concepção realista que aflorou a ficção contemporânea, reforça que os escritores se preocuparam em reconhecer a importância dos discursos centrados nas esferas dos marginalizados, consequência de uma urbanidade segregacionista, assim “a margem” ganha relevo na contemporaneidade por uma literatura de denúncia social. Para o autor, o

empenho desses autores em retratar certos aspectos da sociedade brasileira, oferecendo maior destaque a um conjunto invisível de sujeitos da periferia urbana, resulta também na construção de um posicionamento político que lança mão da escrita como veículo de denúncias. (PATROCÍNIO, 2012, p. 62).

Logo, o escritor piauiense lança mão de provocações ao fazer-se de porta-voz para uma parcela considerável da população urbana teresinense na década de 1940.

Nesse sentido, apesar de não ser um escritor pertencente aos espaços periféricos, Fontes Ibiapina, tomou para si experiências coletivas marcadas por exclusão social, assim, utilizou-se de uma poética de denúncia como práxis de

reflexão sobre a sua terra e seu povo. Por assim dizer, é um sólido representante, como já apontado aqui, da ficção piauiense, ao ressaltar o teor regionalista de sua prosa. Isso se corrobora em *Palha de arroz*, pois além de registrar de forma peculiar os falares piauienses, o autor procurou, acima de tudo, dar relevância às causas dos desfavorecidos, marcadas por um determinado período histórico. É neste ponto que Ibiapina reverbera uma apreensão hermenêutica da literatura, porque faz apreender inquietantes percepções em seu leitor ao transpor em seus signos construtos para além do estético, no sentido de Culler (1999).

No romance em questão, o diálogo com a contextualização histórica efetua-se juntamente com questões sociais, políticas e econômicas. A relação se dá a partir do momento em que Fontes Ibiapina problematiza esfinges sociais em que os personagens do romance homônimo estão inseridos, caracterizando cenas pitorescas carregadas de dramaticidade. Para além disso, ressalta o atraso político e social da capital piauiense: “Luz elétrica não havia. Lá se estava ela, a cidade, a capital do Estado do Piauí, dormindo de pernas escancaradas na rede da escuridão da noite (Uma vergonha em caixa alta!) Tudo escuro. Escuro e soturno. Parado” (IBIAPINA, 2007, p. 145). Nota-se através do trecho anterior o atraso político-social em que Teresina se encontrava, totalmente no escuro, sem energia elétrica, paradoxalmente a seu título de capital, não havia nenhum traço moderno, apenas vulnerabilidade de muitos, descasos e obscuridade.

Ademais, no romance, o autor também deixa nítida a complexidade do atraso social a partir da caracterização da espacialidade da obra, ao apresentar o mundo marginalizado dos subúrbios que faziam parte da geografia de Teresina na década de 1940. Reportemo-nos, primordialmente, ao bairro homônimo, Palha de Arroz, um espaço marginal que apresenta condições de vida desumanas, repleto de casas de palha; um local pobre, sujo, assim como também era o retrato de outros bairros suburbanos de Teresina neste recorte histórico. Na passagem seguinte, o narrador descreve-o minuciosamente, posicionando o leitor na configuração inicial desse espaço:

Ruas inquietas dentro de uma tarde cinzenta de janeiro. Quase nada de movimento por aqueles becos estreitos e sujos entre casas pobres. O sol assim como se enferrujado. Quase mesmo querendo se apagar de todo. Era assim uma coisa como se o próprio tempo estivesse de propósito para abafar o movimento daquelas vivas que por ali labutavam e faziam outras coisas. Palha de Arroz não era bairro, nem de longe, propenso a

tamanha tranquilidade. Já era tarde ia-se findando. E não aparecia um vivente para fechar o ponto do dia, ou mesmo abrir o programa da tarde que já vinha vindo bem perto. Tudo saliente. Tudo parado que nem água de poço. (IBIAPINA, 2007, p. 11).

Verifica-se no bairro homônimo um espaço com condições mínimas de sobrevivência, pois seus moradores somente vagam por vielas estreitas e sórdidas, envoltos em uma vida saturada de sofrimento e estagnação, como se vivessem apenas um dia após o outro num marasmo, sem destino, sem futuro. Assim, a cena descrita pauta-se na hostilidade desse espaço pobre cercado por becos imundos abarrotados de casas pequenas e humildes.

O bairro Palha de Arroz é um espaço tomado por casas de palha, localizado à beira do rio Parnaíba, no centro de Teresina. O narrador descreve a realidade desse espaço caracterizando-o como bairro invasivo, representando a forte presença da paisagem suburbana, entre casas humildes e vielas esburacadas. Assim, pela escrita detalhista de Ibiapina, infere-se a forma como a formação do espaço urbano teresinense era composto e amolgado pela pobreza. Ademais, além de todas essas dificuldades provenientes desses espaços, os personagens de *Palha de arroz* ainda têm que lidar com incêndios que destroem suas casas e, com efeitos mais profundos, as suas dignidades.

Ao fazer referência à temporalidade do romance, o ficcionista piauiense o constrói entre o período real histórico e o tempo fictício, arquitetando uma postura crítica do narrador em relação aos eventos da época. Em *Palha de arroz*, o aspecto temporal se dá cronologicamente. A ação narrada relaciona-se ao contexto histórico de 1940, Estado Novo e Segunda Guerra Mundial. Mesclando esses eventos ao tempo do discurso, o narrador situa o leitor para esse recorte histórico:

[...] Mas, quando os incêndios tiveram início, o mundo se encontrava em guerra. Primeiro lugar a pátria. O mais para depois. Talvez até que agora fosse selecionado o problema dos incêndios [...] O culpado de tudo tinha sido mesmo o conflito mundial que não dava nem dedo de tempo de sombra para os homens tratarem das coisas internas. (IBIAPINA, 2007, p. 31).

[...] Se a Fiação estivesse em movimento, não havia tanta gente com fome em Teresina, tanta gente sofrendo necessidade no Piauí – mesmo em regime de força, Ditadura como era, mas havendo pão e pano, estaria tudo bem. Até que ele mesmo não era contra aquele governo ditatorial. Não era contra aquela ditadura em si. Era um caso de necessidade. (IBIAPINA, 2007, p. 73).

É possível perceber na primeira passagem um enquadramento maior ao que concerne o contexto histórico, em que o narrador faz referência à Segunda Guerra Mundial, situação que mesmo distante para a realidade dos personagens, torna-se presente ao interrelacionar as possíveis implicações proliferadas tanto pela falta de expectativas de um Piauí negligenciado pelo o poder público, quanto pela omissão deste diante dos incêndios perpetuados através da tirania de um Estado controlador.

Além do mais, há nas camadas textuais do romance vários trechos aos quais são feitas referências diretas ao período autoritário varguista em que o Brasil estava passando, que podem ser percebidas tanto pela fala do personagem Pau de Fumo em destaque acima, quanto em um outro trecho da narrativa. A passagem abaixo deixa nítida a espécie de propaganda ideológica impulsionada pelos meios de comunicação do Estado Novo através da popularidade do rádio:

Esta é a Voz da Liberdade cruzando o ar com sua potência noturna, a voz mais potente da cidade. O Brasil espera que cada um cumpra o seu dever. Quem for brasileiro que me siga. Não se esqueça que as crianças de hoje serão os homens de amanhã. Tudo pelo engrandecimento do rádio maranhense e piauiense; tudo por um Brasil melhor. Nosso lema foi. E sempre será: Deus, Amor, Pátria e Família. Com tristeza e a alegria a vida continua. Glória a Deus nas alturas e paz na Terra aos homens de boa-vontade. Mais uma vez boa-noite, e até amanhã, se Deus permitir. (IBIAPINA, 2007, p. 54).

Não obstante, denota-se na obra ibiapiana uma nítida menção ao governo autoritarista vigente em Teresina, notadamente, quando apresenta a forma em que as autoridades agiam em prol de seus benefícios:

[...] já outros alegavam que o interventor era conivente. Silenciava. E diz o velho, antigo e aceito adágio, que quem cala consente. Ele dava ouvidos de mercador. Fechava todos os poderes nas mãos. Até o Judiciário, que para isso aposentara três desembargadores, antes do tempo, para botar gente de sua inteira e absoluta confiança. Também o Presidente era cúmplice. Como Ditador, em que podia meter o braço e dar um jeito. (IBIAPINA, 2007, p. 30).

Diante desse excerto, fica evidente o encapsulamento dessa contextualização histórica presente no romance, as práticas autoritárias são mencionadas através de práticas autocratas, quando os detentores do poder tomam para si as rédeas do poder público para prover-se de vantagem, instituindo a ditadura da omissão. O interventor, autoridade de confiança no Estado aos olhos de Getúlio Vargas, por

essa passagem da narrativa, reluz de uma postura condescendente das arbitrariedades cometidas a favor do regime, inclusive quando relacionamos essas práticas à questão da origem dos incêndios. No romance piauiense, fica claro a indução dessa prática delituosa para os possíveis responsáveis:

O fumo subia. Subia dos tetos, em rolo escuro e denso. Aquilo já ia para um bocado de tempo. Casas e mais casas de palha se queimando. Sem ninguém saber de onde viam o fogo. Mistério? Não, que mistério não existe. Toda via de qualquer maneira, incêndios metidos a misteriosos. Quase que todo santo dia dois, ou mesmo até mais, incêndios na cidade [...] Mas sofriam prejuízo. Só mesmo não eram atingindo os oficiais da Polícia-tanto da Militar como da Civil. Isto porque botavam soldados e guardas de plantão á noite toda (IBIAPINA, 2007, p. 28).

Visualizamos, a partir dessa passagem logo acima, o teor narrativo que fica sugerido atos criminosos. As imagens descritas: os tetos quase que suplicando salvação, casas de palha “vestidas” de fogos, esquivando-se apenas os oficiais das duas polícias. Dessa maneira o narrador persuadia indiretamente o “fecho” desses incêndios. Com isso, a população que vive à mercê do poder público sofre constantemente com essa prática delituosa. Observa-se que o espaço é apenas o fio condutor desse sofrimento, os moradores, vítimas diretamente dessa ação, ficam inóspitos diante de tal calamidade. Aqui, ficam sugeridas algumas das omissões cometidas pelo poder público, os incêndios criminosos denunciados em *Palha de arroz* corroboram para a prática de ilegalidade resultante em uma tônica segregacionista daqueles que ficam à margem da sociedade.

Noutro fragmento, exsurge o caráter desumano dos feitos dos incêndios, quando o narrador detalha a voracidade das chamas ao expulsar os habitantes de suas entranhas:

Homens corriam de todos os lados. Uns saindo de casas, outros entrando em casas pegando fogo. Labaredas lambendo alto. Fumaça! Cinza! Carvão! Tudo se misturando, inclusive o povo naquela corrida doida, naquela dança macabra que mais parecia um fim de mundo. Mulheres ás ruas, de mãos na cabeça, gritando como loucas e se apegando em tudo quanto de Santo da Cortê do Céu. E as casa se queimando. Homens correndo desatinados, entrando em casas se queimando e jogando cacarecos nas ruas. Mulheres chorando, gritando ,rezando. Latomia sem temor, e o fogo subindo. Reza de padre velho era criança, nenê de peito, para abafar o incêndio da Palha de Arroz (IBIAPINA, 2007, p. 28).

Visualizamos com o trecho um espaço tomado por um cenário aterrorizante pelas cenas que narram os fatídicos incêndios, seus personagens-moradores assistem à cena ineptos, o fogo consumindo a tudo que encontra pela frente,

chamas de desesperos, de abandono. Assim, é possível relacionar os incêndios que Fontes Ibiapina descreve como reflexos do próprio contexto histórico da época retratada. A violência das chamas ganha efeitos metonímicos, pois representa a força opressora de um Estado autoritário. Dessa forma, os mais desamparados têm suas vidas ceifadas por forças impiedosas as quais utilizavam-se da violência como manifestação de poder.

No fragmento abaixo apresentamos há a descrição de outra passagem do romance, ao contrário de que falamos anteriormente, este remete para uma cena pós-incêndios:

Já agora os incêndios não encontravam mais casas para comer. Começou a engolir as próprias chamas. As labaredas baixando. A zoadá do povo baixando com as labaredas. As paredes de luto. Forquilhas pretas esticadas rumo dos céus. Cena como que pedindo justiça para aquele povo pobre que acabava de ficar no olho da rua. Só que ninguém compreendia as mímicas das forquilhas daquelas casas queimadas. (IBIAPINA, 2007, p. 37).

A princípio, o narrador chama atenção para a contenção dos fogos, ressurgindo um ambiente pós-incêndios: casas com paredes marcadas por angústia, insinuando a morte de seus moradores, a cor preta, por si só, já traz a carga simbólica da morte, denotando certa negatividade para a cena. Essa constatação nos revela o quanto os personagens de *Palha de arroz* sofreram com esses incêndios, somente por morar em espaços que impediam para as autoridades políticas da época, o progresso. A partir dessas passagens, percebe-se o quanto esse processo de modernidade fora paradoxal, enquanto muitos perdiam tudo nas mãos de políticos que faziam vista grossa, outros usufruíam desses atos.

Ademais, o narrador relata: “Forquilhas pretas esticadas rumos dos céus. Cena como que pedindo justiça para aquele povo pobre que acabava de ficar no olho da rua” (IBIAPINA, 2007, p. 37). O leitor cauteloso pode interpretar como uma espécie de clemência. O narrador coisifica esses objetos (as forquilhas), comparando-as com braços humanos clamando aos céus por socorro, como sendo o único meio de esperança, assim confirma a última frase dessa passagem: “Só que ninguém compreendia as mímicas das forquilhas daquelas casas queimadas” (IBIAPINA, 2007, p. 37).

Acima, temos mais fragmentos que implicam em atos criminosos dos incêndios como reflexo do período histórico da época, tendo isso em vista, indaga-

se: quem poderia ajudar os mais fracos, os excluídos? No sistema político findado em amarras de um regime ditatorial, os opressores esmagam qualquer manifestação por justiça. Notemos que as palavras se mostram insuficientes para expressar aquilo que os personagens vivenciavam. Os que restavam, como o narrador aponta, eram apenas as mímicis ansiando por clemência. Isto posto, observa-se que os incêndios se transfiguram como força do próprio Estado sob as camadas mais pobres da cidade. É, portanto, a materialização de um Estado que oprime.

Além de conviver com esse espaço de violência perpetuada por experiências de dor, traumas e perdas, os personagens de *Palha de arroz* ainda têm sua liberdade censurada pelas autoridades. Seus personagens são degradados, coibidos de anunciar suas tragédias, como fica claro no seguinte excerto: “Quem gritasse incêndio seria preso. Daí o povo passou a dizer chuva. Homem ou mulher, grande ou pequeno, rico ou pobre, branco ou pobre-qualquer um que dissesse incêndio iria direto para as grades” (IBIAPINA, 2007, p. 87).

Por essa passagem, depreende-se o viés de denúncia que Fontes Ibiapina, a partir da ficção, contextualizou no tempo em que se instalou a ditadura do Estado Novo no Piauí. Através da experiência de massas, revela-se em *Palha de arroz* uma narrativa de violência, na qual seus personagens são aterrorizados por um poder opressor, bem como é dada vazão às histórias daqueles que não puderam somar forças contra esse sistema. Ademais, em outras passagens do romance, depreende-se a crítica social mais explícita à opressão policial contra os personagens que ousavam confrontar o sistema, aos que ousassem tentar salvar algum pertence das chamas dos incêndios eram levados presos:

Além do mais, foi bater com os costados nas Ilhotas. Servidão pesado. De sol a sol. E vez, por outra, um banho de açoites. Pontapés. Puxavantes de orelha. Servidão pesado ajudando a construir aquele prédio... Que tal?! Tem graça! Os pobres e coitados meninos apanhando a três por quatro. E em trabalho forçado. Sofrendo quem nem sovaço de aleijado. (IBIAPINA, 2007, p. 83).

Uma taca de negro que mais parecia um orangotango. Aplicou-se uma federal sova de pneus. E mais quatro dúzias de bolos com uma palmatória de aroeira, ensebada, que diz que era o recibo. Pegou depois umas farpas de lenha e meteu-lhe por baixo das unhas até topar nos sabugos! Mas veio mascarado o peste. Se não, tanto por ele como por outros, não estaria mais vivo contando estória. (IBIAPINA, 2007, p. 86).

As passagens descritas contêm em seu âmago aspectos relativos à violência e à tortura acentuadas tanto no espaço hostil como também as torturas aplicadas diretamente aos presos. De acordo com Ginzburg (2012), em seu estudo a respeito sobre a denotação da palavra “violência” e os diversos significados que esse signo pode inferir, parte de experiências que implicam diretamente em lesões físicas quantos psicológicas agenciadas por ser humanos contra outros seres humanos ou até mesmo incidindo em determinados grupos. O autor compreende, dessa forma, por violência como um fenômeno que inclui um deliberado dano corporal. Para ele, “A violência, tal como definida aqui, envolve um interesse em machucar ou mutilar o corpo do outro, ou levá-lo à morte” (GINZBURG, 2012, p. 11).

Na narrativa de Ibiapina, são evidenciados atos desumanos agenciados por pessoas representadas pela autoridade policial. Dessa forma, infligiam castigos que chegavam até mesmo à morte: “Então o desgraçado meteu o bico da botina nos queixos de Zeca Palito, que foi só a conta. Só fez descangotar. Morreu na mesma hora” (IBIAPINA, 2007, p. 85). Ao trazer essas questões representadas por práticas de torturas como nas cenas relatadas acima, Fontes Ibiapina reluz por meio da sua narrativa abusos e perversidades metaforizados pelo próprio poder repressor.

Schøllhammer (2009, p. 242), ao trazer uma perspectiva contemporânea literária por volta da década 1964, assegura que a contextualização do espaço citadino tomado por escritores desse período é explorada não mais pela dicotomia rural/urbano, mas sim por uma perspectiva de uma “cidade oficial” e “cidade marginal”, nas quais a ficção, por meio de um veículo de denúncia, compromete-se com a realidade social ao evidenciar a violência urbana nos romances, pois: “as lutas contra a tortura, as prisões e a repressão, assim como a vida na clandestinidade, tornaram-se tópicos tão importantes quanto conflitos sociais entre pobres e ricos nas grandes cidades” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 242).

É sobretudo por cristalizar tais aspectos envoltos por espaços de violência de uma “cidade marginal” que torna-se possível observar o viés comprometedor de Fontes Ibiapina, uma vez que ao dar relevância imaginativa àqueles que sentiram diretamente as “garras” de um Estado tirano através de várias formas de abusos, reluz para diferentes percepções de fragilidade perante arbitrariedades, coloca os leitores, dessa forma, frente a sensações de impunidade, assim, configura-se em *Palha de arroz* um lócus constituinte pela tríade violência, opressão e silenciamento.

Para além da caracterização espacial e econômica evidenciada aqui, Fontes Ibiapina parte, portanto, de um recorte histórico local para relatar as atrocidades cometidas pelas autoridades através dos incêndios que assolaram os subúrbios teresinenses. Dessa forma, o autor não só direciona sua narrativa para um simples panorama histórico, ou seja, apenas como pano de fundo de Teresina na década de 1940, mas o faz de uma forma que relaciona os acontecimentos da época como fio condutor de repressão da força estatal.

Em *Palha de arroz*, Ibiapina dá atenção às classes menos favorecidas, constituídas de desempregados, prostitutas e malandros, explanando seus conflitos diários, intensificados com o drama da seca, dos incêndios. Evidencia-se que:

Havia mulheres sem maridos às carradas naqueles dois bairros, - Palha de Arroz e Barrinha. Dois bairros irmanado, gêmeos e de iguais destinos. Iguais tanto em sofrimento como pobreza e semodagens e demais desgraças do mundo, especialmente doenças [...] (IBIAPINA, 2007, p. 101).

Entretanto, apesar de seus personagens representarem camadas sociais marginalizadas, retratando a discrepante desigualdade econômica o qual estão imersos, há, no romance, uma construção de personagens conscientes de seu lugar no mundo. Porém, tal consciência é munida por questionamentos, incertezas e, até mesmo, inconformidade social. Essa situação é representada pelo personagem Pau de Fumo (Chico da Beta), protagonista do romance, o qual teve uma infância diferente dos moradores de Palha de Arroz. Conseguiu estudar nos melhores colégios de Teresina, tornou-se culto, entendido de muitas áreas do conhecimento, inclusive a filosofia, o qual faz diversas reflexões durante todo o romance. No entanto, ainda na adolescência ficou órfão de seu pai, desprotegido e sem emprego, começou a conviver com pessoas de situações vulneráveis.

Vê-se que, mesmo com toda adversidade e destino traçado por tragédias, apreendemos, a partir das reflexões do personagem, uma consciência de sua vulnerabilidade social, ou seja, do lugar que ocupa no mundo. Assim, mostra-se, em todo o romance, um olhar crítico de inconformidade, porque embora o personagem tivesse a oportunidade de estudar, de tornar-se um sujeito crítico, não conseguiu transpor as barreiras sociais, ficando preso ao espaço em que morava, sem perspectivas futuras:

Como sustentar Genoveva e os três filhos?! Aí era que estava o porquê sem mas nem porém de sua história. Sim... História. Não recordava o autor 'Cada homem começa e termina a história do mundo'. Tinha, portanto, o seu mundo, a sua história. Diabo! Para que um dia estudara!?... Só para saber dessas coisas! Diabo! ... Para que pensar nisso?!... (IBIAPINA, 2007, p. 14).

A partir dessa colocação, toma-se contato com a condição do personagem, condição essa inóspita pelo lugar que ocupa no mundo, dessa forma, por mais que tenha um capital cultural, seu destino fora miseravelmente traçado, que por ser pobre é totalmente desprovido de direitos sociais. Nesse viés, Pau de Fumo está inserido no romance homônimo de forma conflituosa com tais esfinges, muitas vezes travando batalhas com o próprio contexto histórico econômico que se insere, dessa forma, mobiliza-se em círculo dentro desse contexto sócio-político de Teresina, ao qual pertence sem chances de prosperar de forma honesta, no qual chegou até mesmo a prestar concurso público, ficando em uma boa classificação, mas por estar atrelado a um meio suburbano, sem influência política, não é chamado ao cargo.

Essa condição do personagem pode ser associada com o pensamento do crítico Victor Nunes Leal (2012), o qual problematiza a questão do Coronelismo como uma complexa estrutura política de favores permeada entre os detentores de poder de uma determinada região. Nesse âmbito, para o escritor, tal prática é “sobretudo um compromisso, uma troca de proveitos entre o poder público, progressivamente fortalecido, e a decadente influência social dos chefes locais, notadamente dos senhores de terras” (LEAL, 2012, p. 23). Assim, como um personagem que mora no subúrbio pode prosperar de forma honesta sem nenhuma influência política no contexto histórico da época?

É nesse ponto que se visualiza o conflito desse personagem com as amarras de um Estado opressor, pois mesmo com instrução, esse não lhe dá oportunidade de crescer honestamente, tendo seu destino traçado miseravelmente por processo atrelado a esfinges do conservadorismo político. Logo, percebe-se a influência do sistema sobre o personagem que mesmo tendo consciência crítica sucumbe por falta de possibilidades. Dessa forma, há em toda a narrativa de *Palha de arroz* uma luta desigual por sobrevivência.

Ainda sobre as perdas provocadas pelos incêndios que atingem o bairro Palha de Arroz, reporta-se a um espaço de dor e luto. Assim, além de Pau de Fumo ter que conviver com toda miserabilidade e falta de emprego, também teve que lidar

com a perda de sua filha pelas chamas dos incêndios e, posteriormente, de sua esposa. Após ser preso por uma de suas ilicitudes, Pau de Fumo observou das grades do cárcere o seu bairro sendo consumido pelas chamas dos incêndios. Logo pensou em sua casa, seus pertences e, principalmente, sua família composta por três filhos e sua esposa Genoveva. No entanto, desse episódio aconteceu a pior das fatalidades, pois sem poder amparar seus vizinhos e até mesmo sua família, foi surpreendido pela notícia da perda de sua filha mais nova pelas chamas vorazes do incêndio, Zefinha, “A negrinha cheirosa do papai”, assim como Pau de Fumo se recorda da sua filha. O personagem não conseguiu se restabelecer psicologicamente da tragédia, entregando-se à “vadiagem”, prostituição e delitos.

Destino parecido teve a sua esposa, por também não conseguir vencer o trauma da perda precoce de sua filha Zefinha, não quis saber mais do marido Pau de Fumo, passou, pois a vagar pelas vielas de Palha de Arroz cantando como forma de exprimir a sua dor:

Zefinha morreu.
Morreu queimada.
Incêndio Maldito
Polícia safada. (IBIAPINA, 2007, p. 61).

Os danos causados pelos incêndios são irreparáveis na vida de Genoveva, pois após a tragédia vivia solitária, em busca de sua filha, logo, teve a sua sanidade contestada, muitos a chamavam por louca. Porém, ao acentuar essa cantiga, percebe-se que sua voz representa um repúdio a tudo que estava acontecendo a sua volta, um grito de constatação contra forças despóticas. Um eco consciente que insurge em meio ao caos.

Depreende-se, portanto, que Genoveva é a única em meio a todos os personagens que confronta o sistema, é subjugada dentro da narrativa, mas faz ecoar a sua voz como um único meio de dar visibilidade às atrocidades acontecidas. Posteriormente, em uma das cenas, depois de presenciar outro fatídico episódio de incêndio, começar a repetir seu canto em que acusa a polícia diretamente, após essa cena, foi presa por “afrontar” o sistema. Após ser liberta, Genoveva não conseguiu conviver com sua dor, e, em certa manhã, subiu em uma mangabeira e suicidou-se.

Nota-se, a partir dessas tragédias, que os incêndios representam justamente a mão do Estado sob os mais fracos. Por causa das chamas implicam os diversos conflitos de *Palha de arroz*, o fogo é aqui colocado como símbolo de repressão, violência e silenciamento. Tais episódios passam impunes por se passarem em um recorte da história específico. Genoveva e todos aqueles que sucumbiram direta ou indiretamente pelas situações desumanas presentes no romance piauiense representam a história de um povo marcado por abusos cometidos nesse período da história do país e, conseqüentemente, de Teresina. Para além de um espaço de perdas, *Palha de arroz* é uma narrativa em que se encontram atentados contra à dignidade humana perpetuados pelas classes dominantes sob as dominadas.

Mesmo por todas as adversidades, encontra-se também na narrativa ibiapiana, manifestações sociais em que muitos dos personagens se ampararam em outros em busca de fortalecimento, como é o caso da amizade entre Pau de Fumo e Negro Parente. Influenciado diretamente pelo rio Parnaíba, Negro Parente vive de “caçar defunto” nas águas desse rio. No entanto, logo se vê obrigado a mudar de profissão, pois o rio encontrava-se com baixo volume de águas: “Quase seco o rio Parnaíba. Diminuindo a barriga. Não tinha, pois, necessidade de comer tanta gente. Com a barriga do rio também diminuía a barriga do Negro Parente” (IBIAPINA, 2007, p. 63). Esse personagem depende tanto desse espaço naturalístico que, ao se deparar com a seca do rio, sente-se inútil, no entanto, precisa buscar outro meio de ganhar a vida, ainda que seja de forma delituosa.

A partir da representação desses personagens do romance aqui acentuada, observa-se o quão foram desprezados pelo sistema político ao qual estão inseridos. Dessa forma, a condição social dos personagens reflete na condição histórica e política do país, bem como, conseqüentemente, da cidade de Teresina. Portanto, há na narrativa personagens estigmatizados por sua condição social, os quais são condicionados ao mundo da criminalidade, ambos movidos por situações desesperadoras por sobrevivência. Tal situação é análoga aos demais personagens moradores dos subúrbios evidenciados por Fontes Ibiapina. Dessa maneira, os personagens de *Palha de arroz* desempenham papéis sociais compatíveis com os daqueles que vivem à margem da sociedade, submissos e massacrados a uma determinada ordem.

Assim, a literatura, através de *Palha de arroz*, de Fontes Ibiapina, possibilita a compreensão e apreensão de acontecimentos sociais e históricos quando Ibiapina

narra os episódios dos incêndios e suas implicações vivenciadas pelos moradores dos subúrbios de Teresina, perpetuados por forças de um sistema político atado no autoritarismo. Há, portanto, uma natureza inteligível sobre determinado recorte histórico a partir da tessitura de Fontes Ibiapina.

2.2 Desnudamento do real: a relação entre ficção e história em *Palha de arroz*

O presente subcapítulo tem como objetivo traçar um diálogo sobre o ficcional e o real na construção da narrativa de *Palha de arroz*. Para tanto, aborda-se não somente construtos próprios do ficcional, mas também aspectos teóricos da escrita historiográfica. Assim, atenta-se neste estudo em relacionar os possíveis pontos de contatos, ressaltando, é claro, as suas especificidades. Coteja-se, ainda, como proposta para comprovar a ficcionalização da matéria literária, os estudos sobre os artifícios da narrativa e, assim, possibilitar novas ressignificações do romance piauiense *corpus* desta pesquisa.

Verificou-se, à luz de uma contemporaneidade, possibilidades interpretativas permeadas pelo entrecruzamento dos discursos histórico e ficcional a fim de resgatar um passado e revelar possibilidades de verdade até então ocultas. Assim, a literatura ao se propor resgatar episódios passados, reconstitui através de artifícios próprios possibilidades interpretativas de apreensão do mundo. Nesse sentido, a literatura ancora-se a partir de um campo híbrido (COSTA LIMA, 2006) ao interseccionalizar possibilidades outras de discursos. Assim, intenta-se identificar técnicas verificáveis através da escrita de Fontes Ibiapina com o propósito de dar novos efeitos de sentido permeados sob o romance.

A partir disso, para além das técnicas as quais reverenciam a maneira singular da apreensão de mundo possibilitada através do tratamento especial com as palavras e sua referencialidade com o real, a literatura constrói, portanto, um ideal de verdade do simbólico (PESAVENTO, 2006). No mais, situa-se a compreensão por literatura como manifestação cultural de uma determinada sociedade, assim, seu entendimento perpassa as fronteiras do estético para fazer compreender e apreender diferentes experiências proporcionadas pelo pacto da leitura. Por ser, dessa maneira, possibilidade de registro de um determinado período, busca-se evidenciar também nesta parte do estudo o caráter eminentemente social da matéria literária, assim, essa análise, propõe ressaltar a

singularidade do fazer literário, bem como evidenciar simultaneamente sua relação com o social.

Costa Lima (2006), ao substanciar sobre questões miméticas, reitera que toda mimese se ancora as bases de contatos sociais, pois:

em vez de *imitatio*, a *mímesis* supõe, utilizando o vocábulo de Iser, a seleção de aspectos da realidade, que desorganiza a representação de mundo, seja porque não é sua repetição, seja porque não obedece a seus campos de referência. Seu mecanismo constitutivo é, portanto, semelhante ao da ficção. Sua diferença está em que a *mímesis* se cumpre em face de certo outro, i.e., uma certa sociedade, ao passo que a descrição do mecanismo da ficção não necessita chamar a atenção para a sociedade, de que tematiza apenas determinadas parcelas, dando-lhe outra configuração. A *mímesis* fixa a ancoragem do ato ficcional no interior de um quadro de usos e valores e, portanto, de referências vigentes em uma certa sociedade. (COSTA LIMA, 2006, p. 291).

É por esse olhar mimético do fazer ficcional que aqui é relacionada a obra *Palha de arroz*, pois ao abranger artifícios, concretiza-se a partir da materialidade da sociedade. Assim, o real, tal qual conhecemos, não se reporta apenas como simples reprodução, mas sim, é compreendido, como aponta Costa Lima (2006), por parcelas significativas da realidade, que, capturado sob a forma do discurso, age sobre ela a fim de desestabilizar e/ou até mesmo subvertê-la. É, pois, uma relação mimética complexa, que ora se aproxima, para então tomar uma posição distante.

Neste estudo, antes de adentrar às questões que envolvem os artifícios da construção do ficcional baseados nos pares real-ficcional-imaginário, são necessárias algumas reflexões sobre a relação entre literatura e história, entendidas como narrativas de possibilidade de acessar um passado. Assim, intercambiando seus métodos, ressaltando suas especificidades, levam ao leitor à recriação do vivido. Em particular, *Palha de arroz*, ao visitar o passado piauiense, abre possibilidades de (re)significar esse passado marcado pelo olhar no presente. De tal modo, essa transitividade temporal sobressalta-se através do imaginário de Fontes Ibiapina como recusa à pretensão à verdade tradicionalmente instituída.

As teorias pós-modernas, ao problematizarem discussões sobre as relações dos discursos ficcionais e históricos, refutam para desconstruções tradicionalistas de encarar essas apreensões de mundo de forma arraigada no binarismo real/ficcional centrada por uma perspectiva científica e relativista fruto de uma concepção vigente na cultura ocidental, a qual expropriava da literatura qualquer possibilidade de estudo objetivo da materialidade literária, restando, apenas, as interpretações

sensíveis do mundo. Dessa forma, o ofício do historiador estava centrado no resgate de um passado apoiado pela busca incessante de um relato do que houve.

Peter Burke (1992), ao circunstanciar concepções pautadas por um viés tradicionalista do fazer historiográfico, expõe que a noção desse modelo é immanentemente objetiva. Por conseguinte, o relato do historiador estava totalmente preso às fontes, dessa forma, sua preocupação do resgate do passado é demonstrar o “como realmente aconteceu”, um relato pautado em acontecimentos, à luz de uma almejada cientificidade, fixada, portanto, para uma visão binarista de real/ficcional.

Não obstante, Pesavento (2006) discorre sobre relações que permeiam o intrínseco campo do fazer literário e o fazer historiográfico. Assim, partindo de uma postura vigente a qual contextualiza as exterioridades sociais marcadas pela globalização, o que abriu caminho para o que Burke (1992) chama de “fragmentação da história”. À vista disso, Pesavento reitera que, na atualidade, vivenciamos uma “crise de paradigmas”, dessa forma, perspectivas seculares não dão mais conta das necessidades de exploração desses dois campos. Assim, novas modulações, fruto da autocrítica dos historiadores em relação à sua materialidade, permitiram questionar os saberes já formulados e, então, através de novas perspectivas, possibilitar a ampliação da nossa visão e apreensão do conhecimento.

Por essa abertura de paradigmas, elencadas pela Nova História, o que, segundo Burke (1992), direciona para narrativas de estruturas, não mais somente por questões de acontecimentos, estremeceu-se, portanto, novas percepções temporais e históricas. Por conseguinte, tais mudanças significativas operaram diretamente na desestabilização das fronteiras entre a historiografia e a ficcionalidade, antes vistas como dicotômicas, agora, marcadas por territórios móveis, que proporcionam transgressões cabíveis para muitos significados. Assim, “história e ficção têm atitudes diferentes diante da temporalidade, mas realizam o mesmo fim: dar forma e sentido à experiência vivida” (REIS, 2010, p. 71).

Após essa exposição quanto acessão paradigmática de um novo olhar sobre o método historiográfico, possibilitada pela Nova História, o que, por esse viés, a história pode ser compreendida como um discurso do possível, aproxima-se, pois, da narrativa literária, por conter vários elementos similares para a construção e interpretação de seus relatos, dessa forma, ambas desembarcam para lacunas inerentes à condição humana. Por conseguinte, passa-se a cortejar pensamentos de alguns historiadores e críticos literários que marcaram esse diálogo do possível,

incidido pelo entrecruzamento dessas narrativas.

Dito isso, Paul Veyne, em *Como se Escreve a História* (2008), define a história por meio de sua relação com o romance:

A história é uma narrativa de acontecimentos: todo o resto daí decorre. Dado que ela é um conjunto, uma narrativa, não faz reviver, tal como um romance; o vivido tal como sai das mãos do historiador não é os dos actores; é uma narração, o que permite eliminar alguns falsos problemas. Como um romance, a história seleciona simplifica, organiza, faz resumir um século numa página. (VEYNE, 2008, p. 14).

Ao problematizar uma convicção fundante no ideal histórico visto como absoluto, emergido da construção científica, Veyne (2008) possibilita intermediações por uma historiografia baseada na narrativa. Dessa forma, as ferramentas dos historiadores são equiparadas as de um romancista, pois ambos ao se apropriar de um evento, selecionam de forma mais clara possível para dar significado a eles, e, através das palavras, fazem acontecer para seus leitores o mundo do qual eles não têm acesso. Aqui, percebe-se o uso da carga subjetiva em ambos os ofícios.

Assim, Paul Veyne (2008), ao comparar a historicidade a um romance, estabelece um elo quanto às estruturas de ambas narrativas. Há, portanto, um agente que opera na seletividade dos seus elementos a fim de construir um relato histórico mais convincente possível. Destarte, historiadores mais tradicionais discorrem que essa comparação de Veyne é perigosa, pois estremece as barreiras da liberdade de criação, soando para um construto relativista do fazer historiográfico.

Costa Lima (1989), em *A agarrás do tempo*, também ressalta o interesse pela narrativa a partir da escrita da história e da ficção. Assim, primordialmente, propõe para uma análise interpretativa não limitada ao que concerne para o estudo minucioso da narrativa. Nas palavras do crítico: “Por narrativas estamos entendendo o estabelecimento de uma organização temporal, através de que o diverso, irregular e acidental entram em uma ordem; ordem que não é anterior ao ato da escrita, mas coincidente com ela” (COSTA LIMA, 1989, p. 17).

Ao intentarmos, conforme o crítico literário, o discurso da história para uma narrativa sobre o mundo, denota-se uma operação de cunho organizacional, um planejamento, ou seja, uma combinação de elementos que dão um caráter de seletividade ao que seria para o historiador, uma inteligibilidade para o seu

propósito. A narrativa é, dessa forma, entendida por Costa Lima como uma organização temporal de elementos compatibilizados no fazer da escrita.

Costa Lima (1989) dispõe sobre possíveis proximidades desses campos intermediados pela construção da *organização da narrativa*, para tanto, à medida que traz essa relação, também procura estabelecer um distanciamento. Assimila seu pensamento ao de Veyne sobre o ceticismo de muitos historiadores acreditarem na verdade dos fatos, o qual soaria como impossível qualquer discurso formado e expropriado de ideologias. Assim, para o crítico, a história é construída por discursos contaminados à luz de quem os interpreta. Ao salientar sobre possíveis conexões entre esses dois campos, parte de uma postura mais circunspecta:

Na história, a ficção se torna um meio auxiliar, válido enquanto suscintas questões a serem testadas; na ficção, o material histórico entra para que permita a revisão do seu significado, que adquire a possibilidade de se desdobrar em seu próprio questionamento. (COSTA LIMA, 1989, p.106).

Dessa maneira, o crítico Costa Lima ressalta que ambas narrativas podem tirar proveito de suas proximidades, sem, contudo, uma sobressair sobre a outra, portanto, sem dissolvê-las, a relação aqui proposta é compreendida por questões consoantes, em que projetam possibilidades interpretativas para o qual o discurso incide. Por esse viés, através dos argumentos citados acima, pode-se compreender a finalidade da ficção ao tomar para si eventos da história, em *Palha de arroz* há uma apropriação de episódicos históricos narrados de maneira singular. Dessa forma, Fontes Ibiapina desautomatiza por meio de sua arte versões asseguradas por uma epistemologia dominante, assim, através desse entrelaçamento, concebe de forma consciente possibilidades interpretativas ao seu leitor.

Para Assis (2012, p. 133): “Na perspectiva pós-moderna, o passado pode ser definido como uma complexa narrativa discursiva, e a narrativa histórica como sendo um discurso que coloca diferentes eventos em uma ordem compreensível”. Conforme o apontado até aqui, as tentativas de estremecer as fronteiras entre esses dois vastos campos compreendidos como culturais respaldam para análises do narratológico. Dessa forma, subtende-se que há um certo grau de seletividade apreendida por uma carga subjetiva produzida a partir de um agente que monta seu texto, assim, percebe-se que entre essas duas narrativas há critérios de estratégias de seleção implicadas tanto no fazer historiográfico quanto fazer literário.

É importante salientar que nesse espaço de aproximação, há um lócus de diferença, verifica-se, pois, dentre outros, a partir da possibilidade da construção do real. O historiador Paul Ricoeur, ao ser referenciado por Reis (2010, p. 71), realça em seu legado capital, a importância do entendimento e da diferença sobre esses dois discursos: “história e ficção têm atitudes diferentes diante da temporalidade, mas realizam o mesmo fim: dar forma e sentido à experiência vivida”.

Costa Lima (2006) também parte dessa postura, pois ao referenciar atitudes diferentes existentes entre esses dois discursos, reitera que como o historiador está preso às fontes, seu ofício é marcado pela busca incessante de relatar o que de fato teria acontecido, nas palavras do crítico literário, na inquietante busca de uma *aporia histórica*. Porém, essa mesma finalidade, para Costa Lima, torna-se um desafio, já que essa “aporia da história” há de considerar que, em seu conteúdo, “a verdade é sempre incerta. A sempre incerta verdade é a meta do historiador” (2006, p. 104). Assim, o ofício do historiador, ao construir a sua narrativa, toma o seu discurso ancorado por verdade, esta é, para o crítico de arte, o cume principal da diferenciação entre a narrativa historiográfica e a narrativa ficcional. A almejada veracidade é tarefa do historiador, já para o escritor, há o comprometimento com a verossimilhança.

Hayden White (1994), ao discutir uma possível hermenêutica historiográfica, tema caro como já citado aqui, a uma parcela de historiadores, reflete sobre o fazer historiográfico, pois ao falar sobre uma possível intervenção: “o historiador deve interpretar a sua matéria a fim de construir o padrão que irá produzir as imagens em que deve refletir-se a forma do processo histórico” (WHITE, 1994, p. 89). A interpretação na história, segundo o autor, daria no plano de seleção que resultaria em eliminação por parte do pesquisador. Nesse sentido, há uma desconstrução da objetividade da fonte, proporcionada por uma possível subjetividade do historiador para então preencher lacunas, partindo de inferências. Para o historiador, a narrativa histórica é, assim:

forçosamente uma mistura de eventos explicados adequada e inadequadamente, uma congêrie de fatos estabelecidos e inferidos, e ao mesmo tempo uma representação que é uma interpretação e uma interpretação que é tomada por uma explicação de todo o processo refletido na narrativa. (WHITE, 1994, p. 89).

Para White, subte-se que a narrativa historiográfica se constitui de maneira única, assim, problematiza diretamente o *status* científico da história, torna-se um unísono ao Veyne. Sendo assim, Hayden White pontua que nenhum acontecimento é posto por um tipo de discurso, privilegiando o agente, pois cabe ao historiador montar os acontecimentos para seu determinado fim. Dessa forma, entende-se que, para esses historiadores, a construção da possibilidade de reconstituir um passado, por meio da história, dá-se a partir da conexão, ou melhor, do cruzamento de elementos do ficcional com o historiográfico, assim, elaboram narrativas despreziosas de um ideal *mimético* da realidade. Portanto, a história e a literatura se subjazem como interpretações do mundo, leituras possíveis de significações que construímos a partir de um ato frutivo.

No mais, no artigo intitulado “O texto histórico como artefato literário”, White resume bem suas posições, afirmando que:

Mas de um modo geral houve uma relutância em considerar as narrativas históricas como aquilo que elas manifestamente são: ficções verbais cujos conteúdos são tanto inventados quanto descobertos e cujas formas têm mais em comum com os seus equivalentes na literatura do que com os seus correspondentes nas ciências. (WHITE, 1994, p. 113).

Por essa instância, entretanto, White não pretende com isso expropriar o método historiográfico para um simples relativismo, mas, sim, para o historiador, o discurso histórico ao tornar-se maleável, abarca construtos do ficcional, desconstruindo, portanto, posturas céticas, tomadas por certos enrijecimentos da materialidade historiográfica. Acredita-se, pois, que ambas são discursos que se complementam, ao invés de se replicarem. Sem serem, dessa forma, “uma ligação incestuosa” (WHITE, 1994).

Em consonância a esse pensamento, Pesavento (2006) também reitera que história e literatura trabalham com narrativas que explicam o real, a partir de um narrador que seleciona e organiza em busca de uma construção de realidades possíveis, por conseguinte, transmitir coerência para seu leitor dentro das possibilidades de representação simbólica de um mundo do possível. Para tanto, destaca que “literatura e história são narrativas que têm o real como referente para confirmá-lo ou negá-lo, construindo sobre ele toda uma outra versão ou ainda para ultrapassá-lo. Como narrativas, são representações que se referem à vida e que a explicam” (PESAVENTO, 2006, p. 14).

Por essa mesma linha de pensamento, Pesavento (2006) também discorre que a tarefa do historiador é tentar chegar o mais próximo de uma possibilidade de verdade, assim, embora esteja preso as fontes, tem a possibilidade de inventar o passado dada circunstâncias da maneira como se comporta sobre ele a fim de chegar a seu objeto. De uma postura mais ousada, a historiadora chama o discurso histórico de “ficção controlada”, a qual se refere à maneira como se dá o trato de suas fontes.

Pesavento ainda reitera que essa ficção controlada é subsidiada por uma liberdade limitada justificada pelo compromisso do historiador em atingir um real acontecido. Para tal fim, ainda acrescenta o critério de argumentação, pois a:

Sua versão do passado deve, hipoteticamente, poder "comprovar-se" e ser submetida à testagem, pela exibição das fontes, bibliografia, citações e notas de rodapé, como que a 'convidar' o leitor a refazer o caminho da pesquisa se duvidar dos resultados apresentados. (PESAVENTO, 2006, p. 19).

Por essas estratégias é o que historiador pretende dar ares de objetividade e seriedade à sua narrativa com intuito de persuadir o seu leitor. Para muito além disso, na narrativa ficcional, “o ficcionista envia a memória aos braços da imaginação, sem receio, se entrelaçam e se confundem” (REIS, 2010, p. 77). São, portanto, narrativas miméticas, embora o que as diferenciam, dessa maneira, é o espaço da ficção sob a liberdade de criação usufruída desmedidamente pelo o escritor, pois não têm o compromisso com as marcas de veracidade em seu texto.

Não obstante, para Alencar Junior (1996), os estudos dos campos das ciências humanas vêm se remodelando a partir do século passado, o que possibilitou um redirecionamento maleável do ficcional e do não-ficcional. Assim, para o historiador, o ficcional possibilita “o acesso ao inacessível. Na medida em que o discurso historiográfico tem no passado o seu inacessível, ele necessita da ficcionalização para se constituir. O que é conhecido, pode-se dizer, não precisa de ser inventado” (ALENCAR JUNIOR, 1996, p. 61).

Nesse aspecto, como aponta Costa Lima (1989), o ofício do historiador é significar o mundo do qual se debruça. A carga dessa significação é pautada para uma organização dos resquícios do passado centralizados por um sentido não necessariamente da ordem do imaginário. Ademais, para o escritor, a liberdade transcende seu intento, cuja representação é deliberadamente desestabilizante do

mundo. Assim, a ficção é compreendida neste estudo ao que Costa Lima (1989) formula por uma violência que estremece a solidez totalizante, é, pois, uma apreensão privilegiada do mundo.

Por essas posturas abordadas aqui entre história e ficção é que se apreende para um olhar sobre a narrativa na qual permeia estratégias que convergem para uma coerência sobre o texto ibiapiano. Dessa forma, ao revermos questões que possibilitam um estremecer das fronteiras desses dois discursos, direcionamos o nosso olhar para a materialidade ficcional como inesgotável ao tomar a liberdade de criação para si. Neste direcionamento, ao mesmo tempo que um escritor de romance toma dessa liberdade em dar sentido ao real, sem, portanto, firmar um compromisso com a veracidade dos acontecimentos. O historiador, entretanto, como sublinhado aqui, trabalha com o intuito de “chegar lá”.

Fontes Ibiapina, através de *Palha de arroz*, desestabiliza a história oficial, ao recorrer a episódios históricos como projeto de sua escritura, porém os modificam ao fazer insurgir diversas vozes sobnegadas por uma epistemologia dominante. Para tanto, compete ao leitor o que a crítica Anna Martins Faedrich (2014) chama de “máscaras ficcionais”, pois ao realizar o pacto fruitivo, interpreta criticamente a obra literária a fim de realizações de múltiplas leituras, o que possibilita efeitos transgressores do romance.

Ainda se tratando do pensamento de Costa Lima (1989) para uma perspectiva historiográfica, como já abordado aqui, o crítico refuta sobre muitos aspectos paradigmáticos, sobre a concepção da narrativa como algo inerente somente a textos ficcionais. O teórico, ao discorrer sobre o ofício do escritor de ficção, afirma ao citar Le Goffman um elemento novo caracterizante dentro dos textos ficcionais: o *frame*. Para traçar tal conceito, é interessante esclarecer o que seria discurso para Costa Lima, tido pelo crítico como algo de natureza performática ao dar coro a diversas situações que representam camadas individuais para o coletivo como traduções de poder e lutas. Assim, através desse exercício performativo, o escritor faz uso do *frame*, em outras palavras, o frame seria uma espécie de *percepções* obtidas através de atos discursivos.

Assim, embora os textos ficcionais não tenham o compromisso factual com o real, há uma organização textual a partir de construtos performáticos estabelecidos pela seleção de situações cotidianas, as quais bem articulados desestabilizam representações do mundo marcados pelos múltiplos frames do cotidiano. Ao

relacionarmos a performatividade referenciada por Costa Lima à *Palha de arroz*, observamos o poder do discurso sobressalto em todo o romance. Fontes Ibiapina, ao dar espaço para personagens que a todo mundo são subjugados e excluídos do sistema, ressalta através de uma linguagem peculiar questões caras do passado teresinense. Dessa forma, as vozes que se insurgem através do discurso ficcional representam resistências contra violências institucionalizadas, como se pode ver no seguinte trecho:

- Miséria de rabo, negro velho. Vivo de cara pra cima, comendo vento, como se diz, sem ter o que fazer. Já meu filho está pra bem dizer nu. É bem triste a minha situação. E o pior que ninguém ver a minha miséria.
- Vê, Parente. Ninguém faz é sentir a sua miséria.
- Pois vá lá que seja. Ninguém sente a minha desgraça. É a mesma coisa.
- A mesma coisa não. Pior. Pior, porque sinal de desengano. Se fosse só não ver, a gente tinha qualquer coisa de sinal de esperança. Também pudera!... Os ricos, que nunca sofreram na vida, não sentem o quanto dói o sofrimento alheio. (IBIAPINA, 2007, p. 64).

Por esse diálogo travado entre Pau de Fumo e Negro Parente, personagens centrais do romance, percebemos a problematização de situações cotidianas marcadas por vulnerabilidades sociais em que os personagens de *Palha de arroz* encontravam-se. O olhar sobre as mazelas sociais da cidade de Teresina é evidenciado a partir das percepções de seus personagens, que conscientes de seus lugares, refletem a promiscuidade e invisibilidade perante à sociedade.

Fontes Ibiapina, ao narrar o cotidiano do “povo”, constrói crítica explícita sobre a condição da capital piauiense na década de 1940. Assim, através desse ato performativo, do diálogo marcado entre os personagens, apreende-se uma cognição desestabilizadora das normas, as quais representam inicialmente situações individuais, mas que marcam um fluxo coletivo. O olhar do literato sobre o cotidiano e a pobreza de Teresina reflete nas páginas do seu romance, ao dar visibilidade para uma camada social que sofreu diversas violências em consequência da falta de sensibilidade diante daqueles que estão à margem.

Logo, a inquietude dos personagens sobre suas condições implica na luta que travam por sobrevivência, o tom de contestação canalizado ao que aponta Costa Lima por *frame*, traduz nas situações como apontadas aqui o tratamento da linguagem que se dissolve em questões sociais hierárquicas ao evidenciar tensões entre os personagens e o próprio sistema. Fontes Ibiapina faz emergir por esses

discursos formas dialógicas entre o real, descortina uma norma para dar significado a outras perspectivas desestabilizadoras de mundo.

Noutra passagem do romance, também é evidenciada uma linguagem marcada pelo jogo metafórico regido por ironias presentes em muitas partes de *Palha de arroz*. O ator discursivo é marcado pela voz de um narrador consciente sobre a situação dos personagens refletidas no atraso social e político do Piauí. Assim, Fontes Ibiapina, ao tomar para a sua escritura a liberdade criativa, dispõe de técnicas habilmente utilizadas que resultam em possibilidades de deslocamentos de sentidos aos seus leitores. Vejamos por essa passagem do livro: “- Conselheiro Antônio José Saraiva, fundador da Cidade Verde em plena Chapada do Corisco. Que Deus o tenha em bom lugar. Verde é esperança. E a gente sofrendo até mesmo de esperar” (IBIAPINA, 2007, p. 15).

Ao fazer uma leitura cuidadosa, percebe-se que há um trocadilho evidenciado pelo jogo da palavra “esperança”, pois o narrador, ao nomear a cidade de Teresina por uma metáfora “Cidade Verde”, utiliza-se de construtos linguísticos próprios da materialidade literária para fazer sentido à sua crítica; bem como faz um jogo com as palavras “esperança” e “esperar”, no sentido de que os moradores de Palha de Arroz contrapõem-se ao próprio sentimento de esperança, pois para eles a espera de algo melhor é dolorosa e lenta. Assim, a carga simbólica da cor verde está associada ao sentimento de esperança, a qual, regida de forma irônica, expõe crítica para o contexto social de Teresina.

Dessa forma, Fontes Ibiapina ao citar uma personalidade política da capital piauiense, emerge para a ficcionalidade como forma de revisão de seu significado, assim, há uma desestabilização de sentidos provocados por esse trocadilho, pois ao propor esse jogo metafórico bem articulado, constrói para a narrativa o pacto da verossimilhança ao qual o seu leitor dispõe. Destarte, por esses ângulos, temos objetos desarticulados de seu contexto natural para ganhar novos efeitos de sentidos, “representação simbólica”, como trata Pesavento (2006), aplicados em todo o romance.

Na esteira do que foi levantado aqui para uma visão desconstrucionista do olhar binário entre a narrativa histórica e a narrativa ficcional, o teórico Iser (2002) também reforça essa quebra de paradigma. Assim, será adotado também como meio de orientação deste estudo o que postula Wolfgang Iser em torno dos elementos constitutivos da narrativa ficcional. Logo, em seu estudo, discute o

processo de desrealização do real e a efetivação da criação do imaginário nessas narrativas.

A princípio, Iser aponta para esse jogo que permeia entre o real e o ficcional, sendo de práxis associarmos as questões fictícias somente à Literatura, em contrapartida, acontece com textos de cunho realista, serem associados ao campo do real. Tal pensamento é fruto de um imaginário coletivo (senso-comum) em tentar sempre ver o ficcional e o real como dois campos que se anulam, ou seja, uma certa dualidade entre ambos. Mas o que Iser problematiza é justamente esse “saber tácito”, ao levar questões como “Os textos ficcionais serão de fato tão ficcionais e os que assim não se dizem serão de fato isentos de ficção?” (ISER, 2002, p. 957).

Por essa problematização, o crítico literário propõe que ao invés de uma combinação dialógica: real e ficcional, deve-se voltar a um olhar tríplice: real, ficção e imaginário, para a partir disso provar o que é fictício em um texto ficcional:

Como o texto ficcional contém elementos do real, sem que se esgote na descrição deste real, então o seu componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingida, a preparação de um imaginário (*die Zurüstung eines Imaginären*). (ISER, 2002, p. 957).

A partir dessa refutação o autor implementa o imaginário como a composição desse ato de fingir. Seria, dessa forma, uma aliança para que junto com o real e o ficcional formem a base de uma narrativa literária. Para tanto, o autor define que o ato de fingir seria uma espécie de “transgressão de limites”, realizada a partir da consumação de uma realidade vivenciada pela fruição do texto, por exemplo, os sentimentos e emoções comungados pelo receptor do texto.

Ademais, esses atos de fingir, ao serem dispostos no texto ficcional no ato do processo de elaboração desse texto, Iser pontua uma articulação entre dois elementos: a seleção e a combinação de elementos estruturantes da ficção. Por seleção o autor refuta:

Se o ato de seleção constitui os campos de referência do texto como sistemas contextuais de contornos nítidos e diferenciáveis, cujo limite é transgredido, então neste processo ocorre uma perda de articulações precedentes e uma reintegração dos elementos escolhidos em uma nova articulação. Assim, os elementos escolhidos terão outro peso do que tinham no campo de referência existente. Suprimir, complementar, valorizar são, entretanto, operações básicas da “produção do mundo”, como as denomina Nelson Goodman em seu recente *Ways of worldmaking*. (ISER, 2002, p. 962).

Dessa forma, apreendemos que o processo de seleção faz parte do ato de fingir dentro de um texto ficcional, a partir dela, segundo o autor, compreendemos a intencionalidade do autor em certas escolhas dentro dessa narrativa.

Ao por destaque o cotidiano de um contingente de pessoas consideradas miseráveis, Fontes Ibiapina reforça, através de *Palha de arroz*, situações corriqueiras que assolaram os subúrbios da cidade de Teresina em meados da década de 1940. Dessa forma, o caráter seletivo ao qual aponta Iser emerge na narrativa do literato pelas situações corriqueiras aos quais seus personagens estão submetidos.

Assim, Fontes Ibiapina, dispõe de seu lugar privilegiado para tecer sobre uma realidade a qual dá margem a condições inóspitas sobre a pobreza da cidade de Teresina. Logo, o plano de seleção é realizado sob aspectos materiais da capital piauiense, como também a reflexão a partir da condição de seus personagens, os quais representam o cotidiano do “povo” que morava nos subúrbios, para a narrativa de *Palha de Arroz*. “E ia para Barrinha. Para a Palha de Arroz. Santa Mão de Deus!... Os dois bairros mais depravados de Teresina” (IBIAPINA, 2007, p. 22).

Para além desses aspectos materiais e sociais, Fontes Ibiapina faz uso de outras referências extratextuais como os episódios dos Incêndios de Teresina marcado pela temporalidade em meados da década de 1940. Dessa forma, tais elementos transgridem a materialidade do texto, neste caso, a conjuntura do romance, para então, partir dessa seleção, converterem-se em elementos de percepção sociocultural de um real inteligível. Assim, nas palavras de Iser: “neste processo, esboça-se o objeto intencional do texto, que deve sua realização à irrealização das realidades que são incluídas no texto” (ISER, 2002, p. 962).

Nessa perspectiva, o autor também destaca sobre o segundo elemento dentro do processo do ato de fingir: a combinação. Seu conceito é associado à seleção, porém condiz a elementos intratextuais devidamente ordenados no universo da ficção. No caso do romance *Palha de arroz*, as personagens ibiapianas representam vozes dissidentes frisadas por sua condição social. Dessa forma, em todo o romance, há situações vivenciadas por seus personagens que se entrelaçam a essas condições extratextuais aqui pautadas, como resultado dessa combinação, há multiplicidades de percepções apreendidas a partir do olhar meticoloso do leitor.

Como ato de fingir, a combinação subjaz para a materialidade do texto ficcional como produtora de um relacionamento entre todos esses elementos da seleção, dessa forma, a intencionalidade do literato é articulada a partir de seu ato de criar. Tem-se, portanto, em *Palha de arroz*, a partir desse ato de fingir elencando, a princípio por esses dois elementos (a seleção e a combinação), a relações de dois mundos: o ficcional revelado pela criação de seus personagens, suas vivências, como também o intercruzamento de personagens históricos e episódios históricos, por exemplo, os incêndios que permeiam todo o romance.

Corroborando a esse pensamento, Silva (2007) discorre que:

Em *Palha de Arroz*, ao colocar o leitor diante de um fato histórico conhecido: os incêndios em Teresina na década de 1940, em plena Ditadura Vargas. Alguns jornais da época denunciaram o caso, portanto é um fato documentado, porém o autor joga com outros elementos próprios da narrativa que não são verificados quanto à autenticidade, tornando a narrativa um texto em que ficção história se misturam, pois o compromisso do romancista é com a invenção, não esquecendo a coerência interna que obra literária deve apresentar. (SILVA, 2007, p. 217).

Dessa forma, todos esses elementos entram para uma organização espaço temporal que forma a narrativa de *Palha de arroz*. Fontes Ibiapina, ao se apropriar de fragmentos do real, dá oportunidade ao seu leitor de questionar verdades atribuídas a esses episódios elencadas por uma narrativa dominante.

Finalmente, Iser tece sobre o desnudamento da ficcionalidade, assim compreendida por:

[...] a caça as ficções é guiada pelo esforço de que elas próprias não se convertam nos objetos daquela realidade que representam, assim também o desnudamento da ficção se mostra que o texto, como um fingido, não é idêntico ao que por ele se representa. (ISER, 2002, p. 972).

O desnudamento como ato de fingir permite distinguir o texto literário por outros textos que também trabalham com o fictício na medida que contêm referência contextual do real, porém agora fingida.

Por conseguinte, o autor soma a ideia do “como se” dentro da narrativa literária, pois o mundo representado não é o mesmo em sua concretude, apreendemos, então, que esse mundo representado é uma possibilidade, ou seja, não é propriamente o mundo, mas um “como se fosse”. Portanto, é como se dentro da própria obra literária existisse um parêntese de representação, uma possibilidade.

Automaticamente, há neste caso, um processo de comparação, porém é limitado por essa condicional. Nas palavras do autor:

Resulta daí igualmente um traço característico do *como se*: pelo parêntese é sempre assinalada a presença de um aspecto da totalidade que, de sua parte, não pode ser uma qualidade do mundo representado, quando nada porque este foi constituído a partir de segmentos diversos sistemas contextuais do texto. (ISER, 2002, p. 973).

Todos esses procedimentos associados ao ato de fingir têm como produto final a obra literária, pois nesta perspectiva o real passa a ser combinado, assim, há um processo de desrealidade do próprio real imbuído na consumação do imaginário. Vejamos como exemplo um recorte histórico feito dentro do romance ibiapiano. Em *Palha de arroz* há uma apropriação dos fatos históricos não somente desdobrada pelo contexto da época, recursos linguísticos e traços sociais, mas somada também pela tomada de acontecimentos que ocorreram na época em que a história oficial não dá conta: aos relatos dos incêndios que aconteceram nos subúrbios de Teresina na década de 1940.

Apesar de alguns jornais terem relatado na época, é por *Palha de arroz*, narrativa ficcional, que compreendemos quão essas tragédias foram devastadoras para aqueles que moravam nesses espaços.

Fontes Ibiapiana, ao ficcionalizar a presença de um jornal em sua narrativa como possibilidade de registro sobre os episódios dos incêndios de Teresina, toma da coerência e objetividade proporcionada através dessa alusão, porém, a retoma utilizando artifícios do texto ficcional, como no seguinte trecho: “‘O Piauí’, jornal pequeno, mas de língua de légua e meia” (IBIAPINA, 2007, p. 29). Por essa passagem, percebe-se um deslocamento de sentidos proporcionado pelo jogo linguístico de Fontes Ibiapiana, pois ao referenciar um texto de cunho informativo joga com a sua literariedade refletida através de metáforas como forma de implicar efeito de verdade materializado por sua linguagem.

Noutro trecho do romance, vê-se mais claramente a intenção do deslocamento de sentido a partir da referência a esse jornal: “No dia seguinte, lá se vinha no jornal ‘O Piauí’ o maior artigo que se escreveu acerca dos incêndios de Teresina – ‘O Fio da Meada’. Um artigo do Juliano sobre o incêndio de Palha de Arroz. Uma bomba!” (IBIAPINA, 2007, p. 33). Logo, a presença do jornal “O Piauí” é utilizada como forma de autenticidade perante o seu leitor, pois ao sair de seu

contexto para adentrar na narrativa ficcional através do imaginário de Fontes Ibiapina, atribui para o romance fragmentos de expressões realistas.

Ademais, ao citar o jornal, o autor ficcionaliza esse evento no romance, o que intenciona para uma possibilidade de registro do real desses episódios. A transgressão do real, em *Palha de arroz*, consoante ao que trata Iser (2002), é resultante da desautomatização do texto jornalístico a partir de sua apreensão pela materialidade do texto literário.

O fumo subia. Subia dos tetos, em rolo escuro e denso. Aquilo já ia para um bocado de tempo. Casas e mais casas de palha se queimando. Sem ninguém saber de onde viam o fogo. Mistério? Não, que mistério não existe. Toda via de qualquer maneira, incêndios metidos a misteriosos. Quase que todo santo dia dois, ou mesmo até mais, incêndios na cidade [...] Mas sofriam prejuízo. Só mesmo não eram atingindo os oficiais da Polícia-tanto da Militar como da Civil. (IBIAPINA, 2007, p. 28).

Podemos observar na passagem acima a violência e desumanidade dos incêndios nos espaços afetados. O narrador descreve minuciosamente a brutalidade cometida. Voltando a atenção também para um questionamento levantado pelo próprio narrador sobre a natureza desses incêndios, apreende-se pelo teor da narrativa que ficam sugeridos atos criminosos, “Sem ninguém saber de onde viam o fogo. Mistério? Não, que mistério não existe” (IBIAPINA, 2007, p. 28).

Neste ponto da análise, traz-se para marcar um diálogo pertinente os postulados de Iser (2002), destacando o “como se” para analisar essa passagem, pois ao fruir o romance, percebe-se a insinuação das origens dos incêndios, evento esse ocultado pela história oficial. Porém, a narrativa de Ibiapina ganha ares de insinuação a partir da meticulosidade do narrador em fazer ecoar sua voz consciente sobre esses episódios. Assim, tem-se uma possibilidade de verdade entre parêntese, um se de possibilidade da “verdade” desses episódios, em outras palavras, um desnudamento do real.

Dessa forma, Fontes Ibiapina não somente relata esses incêndios, mas também, com muito artifício, evidencia a voz daqueles que sofreram diretamente com esses atos criminosos, traz uma possibilidade de verdade, um desnudamento do real, para preencher algumas lacunas deixadas pela narrativa oficial, ao dar possibilidade da natureza desses incêndios.

A partir desses três atos de fingir, ciclicamente alternados, ativam para a realização do imaginário:

Atividade do espírito que extrapola as percepções sensíveis da realidade concreta definindo e qualificando espaços, tempo-ralidades, práticas e atores, o imaginário representa também o abstrato, o não-visto e não-experimentado. É elemento organizador do mundo que dá coerência, legitimidade e identidade. É sistema de identificação, classificação e valorização do real pautando condutas e inspirando ações. É, podemos dizer, um real /mais real que o real concreto. (PESAVENTO, 2006, p. 10).

Logo, o imaginário nada mais é do que um sistema de representação sobre o mundo, assim tendo nele o seu referente, portanto, concretiza a presença da possibilidade do real em uma narrativa literária. Dessa forma, é entendido que o imaginário é o que chamaríamos de conector do real, artifício utilizado pelo literato para dar sentido ao mundo. Ao trazer *Palha de arroz* para o cerne desta análise, é notória a apropriação de Fontes Ibiapina do real, pois parte de um recorte histórico para delinear os acontecimentos sociais e políticos da cidade de Teresina na década de 1940. Assim, percebemos a apropriação dos episódios sobre os incêndios como forma de acesso a esse real, produzindo mecanismos a partir dessa realidade concreta como forma de replicar a realidade. De tal modo, há um construto de representação simbólica atribuindo à narrativa efeito de verossimilhança:

A fumaça subia. O bairro Pala de Arroz todo se queimando de uma só vez. Ia bater o recorde. Ia ser a maior de todas as fogueiras dos incêndios de Teresina. De qualquer maneira, seria uma glória, mesmo que fosse (como era de fato uma glória triste) (IBIAPINA, 2007, p. 28).

Na citação acima, pode-se perceber a maneira singular de contar e dar relevo à forma voraz que os incêndios consumiram os subúrbios de Teresina. Fontes Ibiapina utilizou-se tanto da estrutura do romance, quanto da maneira como são captados esses eventos, resignificando-os pelo olhar consciente de um narrador, como já tratado aqui, quanto pelas experiências compartilhadas de suas personagens, ao fazer ecoar angústias, violências, questões que representam possibilidades daqueles que foram marcados diretamente pelos atos dos incêndios quanto pela precariedade social de Teresina. Há, portanto, um real construído, que, nas palavras de Pesavento (2006): “pelo olhar enquanto significado, o que permite que ele seja visualizado, vivenciado e sentido de forma diferente, no tempo e no espaço” (PESAVENTO, 2006, p. 11). Dessa forma, há uma resignificação consciente dos episódios históricos proporcionados pelas estratégias da narrativa ficcional.

Assim, a literatura é aqui apreendida como além de mera fruição, como aponta Culler (1999), há uma inquietação do leitor ao tomar *Palha de arroz* como experiência estética. Permeia o estranho ao leitor de *Palha de arroz* ao se deparar com essa desconstrução da narrativa oficial tanto pelos detalhes narrados, quanto pelas vozes de seus personagens vulneráveis ao se deparar com a força violenta desses incêndios e, principalmente, pela indução da origem desses atos repugnantes.

Por conseguinte, compreende-se neste estudo esse elo entre a narrativa ficcional e a narrativa historiográfica como fundantes na construção do romance piauiense *corpus* de análise, pois tem-se a referencialidade dos elementos extratextuais resultantes da apropriação do real comum dessa narrativa. Não obstante, o fazer literário toma conta de sua liberdade de criação para trabalhar questões que são caras para uma epistemologia oficial. Portanto, em *Palha de arroz* há várias possibilidades interpretativas, aqui o romance ficcional transcende suas fronteiras, pois Fontes Ibiapina associa de maneira muito coesa acontecimentos verídicos às artimanhas da narrativa literária, como resultado, temos uma obra completa nesse jogo minucioso do real com o ficcional.

2.3 Vestígios do novo romance histórico brasileiro em *Palha de arroz*

O presente subcapítulo tem como objetivo propor uma leitura de *Palha de arroz* à luz do novo romance histórico brasileiro. De anteposto, ressalta-se os aspectos inerentes ao romance histórico tradicional cunhado por György Lukács (2011), ressoando para as causas e acontecimentos traçados pelo estético dentro de uma conjuntura histórica. Não obstante, permeado entre o jogo de diferentes perspectivas, entrecruza-se a narrativa piauiense no bojo do novo romance histórico brasileiro. Tal postura projeta sob diferentes olhares elementos comuns quanto a estrutura desse gênero. Nesse sentido, a obra *Palha de arroz* apresenta-se como conector entre essas duas esferas literárias, ora com características referentes ao romance histórico tradicional, ora propício a releituras às margens do romance histórico contemporâneo, por apresentar acentuadas características que operam para uma multiplicidade de interpretações no universo romanesco.

A diegese romanesca de *Palha de arroz* é marcada pela temporalidade do período histórico referente ao Estado Novo em meados da década de 1940. As

implicações desse período são exploradas na narrativa sob diversas formas, principalmente, os acontecimentos em volta dos incêndios criminosos que devastaram alguns subúrbios de Teresina. Objetiva-se, portanto, mostrar como o histórico é ressignificado em *Palha de arroz*, pois a ficcionalização de Fontes Ibiapina ultrapassa as fronteiras do tradicional, para questionar valores estabelecidos. Dessa forma, sua escritura é marcada por inovações em face a uma revisitação ao passado piauiense.

Antes de adentrar no que seriam de fato as fronteiras do romance histórico e suas reverberações, ressalva-se para uma compreensão inicial desse gênero enquanto a sua constituição. György Lukács (2000) estabelece que o romance pode ser compreendido como um gênero que reflete a própria condição do homem dentro de uma sociedade marcada por conflitos. Ao equiparar o período grego (helenístico) ao mundo contemporâneo, o crítico húngaro discorre sobre as diferenciações conforme as necessidades valorativas de cada época.

Assim, para a primeira, sobressalta-se conjecturas do coletivo, marcadas por crenças, em que se poderia ler os destinos através dos céus, o homem caminha ao lado dos deuses, aos quais sente-se acolhido, refletindo em ideias de bravuras em prol de uma coletividade. O gênero que melhor representaria essa consciência seria o épico, seus personagens seriam a representação de anseios de um povo.

No entanto, o segundo, surge a partir de uma necessidade que não cabe mais nos valores em convívio. O mais recente de todos os gêneros, surge, pois, como resposta às modificações de uma sociedade contemporânea, em que o sujeito não mais deixa seu destino à mercê dos deuses, uma vez que o contraponto se dá a partir da dicotomia coletivo/individual. De tal modo, o mundo que está se formando tem como base um sujeito problemático, ou melhor, fragmentado, marcado por uma vivência totalmente individualizada, em que suas batalhas não mais refletem o ser coletivo, mas a si próprio. Tem-se, portanto, um herói projetado no individualismo, construído a partir de um mundo hostil. É por essa conjuntura que a forma romanesca surge como resposta para uma sociedade que não cabe mais nos grandes feitos atribuídos ao Ulisses de Homero.

O romance, ao se estabelecer como um tipo literário contemporâneo, estremece as fronteiras das representações, assim, a questão entre a ficcionalidade e a realidade são revistas, principalmente no tocante a uma realidade findada no terreno das incertezas. Desse modo, nas palavras de Lukács (2000):

Epopéia e romance, ambas as objetivações da grande épica, não diferem pelas intenções configuradoras, mas pelos dados histórico-filosóficos com que se deparam para a configuração. O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade. (LUKÁCS, 2000, p. 59).

Consoante a esse pensamento, o gênero romance é a melhor tipologia que se adequa aos conflitos internos do ser, emergido em um mundo marcado por grandes conflitos. A instabilidade das coisas é projetada para a arte literária em que se sobressalta a disparidade entre o sujeito e o mundo. À luz desse pensamento lukácsiano, Theodor Adorno (2003) também pondera sobre a transposição do mundo das incertezas para dentro do romance, assim, nas palavras do crítico:

O impulso característico do romance, a tentativa de decifrar o enigma da vida exterior, converte-se no esforço de captar a essência, que por sua vez aparece como algo assustador e duplamente estranho no contexto do estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais. (ADORNO, 2003, p. 58).

Como se observa em Adorno (2003), o romance, apreendido como forma artística, constrói-se da tentativa de captar a expressão ambivalente do mundo contemporâneo. Com isso, o herói, ou melhor, o anti-herói, é fragmentado por seus conflitos internos que refletem a sociedade em que vive. A narrativa é um meio que estabelece o drama desse sujeito, assim, há, pois, a evidência do imbricamento entre obra e sociedade no qual a harmonia torna-se dissonante.

Dessa maneira, ao evidenciar essas concepções das construções sobre o romance enquanto forma, depreende-se que foram erguidas as bases inerentes das modificações da sociedade. A literatura, em especial o romance, constitui-se como resposta aos desejos dessas apreensões marcadas por experiências tencionadas de mundo. Consoante a isso, Ian Watt elucida que: “O romance é o veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos anos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à inovação” (WATT, 2010, p. 13). O romance, é, portanto, compreendido e apreendido a partir da inconformidade perante o mundo.

Na esteira da compreensão do romance histórico, ressalva-se o trabalho pioneiro de George Lukács (2011), no qual revela sua face mais reflexiva e menos abstrata quanto algumas questões desenvolvidas em *A teoria do romance*. Assim,

ao teorizar elementos no plano conceitual sobre o que poderia ser reconhecido por romance histórico, Lukács (2011) ressalta sobre a questão da totalidade, aspecto basilar dentro de seus pressupostos que marcam a forma desse gênero. Não obstante, desmitifica um ideal de condição total alcançada como essencial e, sob um novo repensar, dispõe por uma totalidade histórica em transformação. Assim, para os estudos desse novo gênero, não cabe mais uma forma fechada em si mesma, pois o total aqui é apreendido por um devir, aspecto múltiplo e heterogêneo. Tal postura resulta no fazer artístico imbricado no dialogismo da condição social.

O romance histórico tem suas primeiras expressões em meados do século XVIII, mas somente ganha concretude no início do século XIX, como trata George Lukács, ao tencionar suas forças para os romances scottianos². Desse modo, Lukács pondera que podem ter surgido romances históricos precursores em séculos anteriores, porém, nenhum deles se encaixa na materialidade em captar um passado histórico em fase de uma “pré-história do presente”, assim como as produções de Walter Scott.

Ademais, o teórico também ressalta o contexto histórico em que esses romances foram escritos, uma vez que o início do século XIX é marcado por momentos decisivos de modificações comportamentais, econômicas e sociais. Assim, ocorria na Europa uma solidificação do capitalismo e a constituição do Estado. Tais acontecimentos influenciaram para que ocorresse uma formação de consciência social que se refletiu na criação artística, visto que:

Lukács constata, na virada do século XVIII para o XIX, a emergência do que chama “sentido histórico”: “criam-se assim as possibilidades concretas para que os indivíduos percebam sua própria existência como algo condicionado historicamente, para que percebam que a história é algo que intervém profundamente em sua vida cotidiana, em seus interesses imediatos”. Ao mesmo tempo, verifica que essa experiência, bem como a adoção dos ideais revolucionários, não se limita a um grupo, tornando-se, pelo contrário, um sentimento coletivo, espalhado entre um grande contingente de pessoas [...] (ZILBERMAN, 2003, p. 116).

Em um contexto marcado por revoluções e conflitos, como a Revolução Francesa, a atmosfera que paira é justamente a busca por um sentimento coletivo,

² As produções do escritor escocês Walter Scott gozaram de grande notoriedade no século XIX, seus romances ficaram conhecidos por Waverley Novels. Sua escritura fora marcada por inovações na maneira de se compreender a história, o que refletiu para seus romances técnicas pioneiras na forma de capturar a relação entre o passado e o presente, voltada, principalmente, para os conflitos cotidianos do homem.

reforçado pelo nacionalismo, eventos que, para Lukács, culminaram em percepções de representatividade de massas, a qual o autor húngaro chama de “sentimento histórico”:

mostrar a grandeza *humana* que se desnuda em seus representantes significativos a partir da comoção de toda a vida da nação. Não há dúvida de que, consciente ou inconscientemente, a experiência da Revolução Francesa despertou essa tendência na literatura. (LUKÁCS, 2011, p. 70).

Dessa forma, os ideais de liberdade foram impulsionados para a percepção desse homem que se sentiu motivado por algo que de fato foi concretizado. Ao ficcionalizar tais painéis históricos, tem-se a oportunidade de expressar um sentimento contaminado por ideais revolucionários, apreendidos a partir da ótica de pessoas comuns que participaram ativamente desses movimentos. Assim, conforme Lukács, as revoluções burguesas são sinônimo desse século, somaram para uma alteridade de vivências de massas, e o homem comum pôde de fato sair das entrelinhas da história para ganhar realce de protagonista da História. Ou seja, a contextualização das obras e os grandes painéis historiográficos abarcam épocas e conjuntos de acontecimentos passados.

Para Lukács, uma das características centrais do romance histórico é, justamente, a demarcação dessa temporalidade histórica caracterizada por essas temáticas inerentes ao século vigente, não obstante, encapsuladas pela escrita do tempo presente do romancista. Em outras palavras, os personagens são ambientados nos eventos históricos, mas dissonantes ao ato presente da criação artística do escritor.

Dessa maneira, o romance histórico é apreendido por essas características elencadas, não a partir de um passado não acabado, fechado em sua totalidade, mas, sim, como possibilidade de ser revisitado o passado, portanto, ressurgente como uma pré-história do presente. Ainda ao tratar sobre a compreensão da noção de romance histórico, Carlos Alexandre Baumgarten, discorre que “romance histórico corresponde àquelas experiências que têm por objetivo explícito a intenção de promover uma apropriação de fatos históricos definidores de uma fase da História de determinada comunidade Humana” (BAUMGARTEN, 2000, p. 02).

Ademais, ressaltando a teoria lukácsiana, além das características já mencionadas da constituição do romance histórico, destaca-se a aproximação de elementos típicos da escrita da História como efeito de veracidade frente à narrativa.

Assim, essas marcas são: a organização cronológica dos eventos narrados, ao que concerne para a sua estrutura narratológica; o ideal que esses eventos sejam narrados em terceira pessoa como marca de impessoalidade para a narrativa, assim o narrador põe-se em certa distância, sem interferência, em busca de neutralidade para a narrativa. Além disso, há constantes referências a dados históricos elencados no decorrer do romance, como artimanha para um efeito de veracidade desses episódios retratados, como já mencionado neste estudo.

Além disso, como ponto alto da caracterização do romance histórico, tal como foi concebido na perspectiva tradicionalista, soma-se ainda para a escolha dos personagens, elementos essenciais para a solidificação desse gênero. Lukács, em sua obra, direciona para um entrecruzamento de personalidades históricas conhecidas do grande público com personagens criados pelos escritores, assim, conforme aponta Baumgarten: “valem-se de personagens fictícias, puramente inventadas, na análise que empreendem dos acontecimentos históricos” (BAUMGARTEN, 2000. p. 03). É interessante pontuar que tais personalidades históricas conferem-se para a narrativa como eixos secundários no romance, ou seja, essas pessoas consagradas pela narrativa oficial somente surgem através de citações, ou como elemento integrante do pano de fundo da narrativa.

Ainda no campo das especificidades das escolhas dos personagens que irão compor esse gênero, é muito significativo a questão da escolha do herói. Para Lukács, a presença desse tipo é substancializada por uma definição daquilo que o filósofo húngaro nomeia por indivíduo medíocre. Assim, Silva (2011), ao corroborar com o pensamento de Lukács, discorre que herói mediano compreende-se por:

um homem comum que se torna líder não de modo voluntarioso, mas ao acaso, no emaranhado das complexas relações sociais, o que permite resumir em si “os lados mais marcantes tanto positivos quanto negativos, de determinado movimento”. (SILVA, 2011, p. 20).

Dessa forma, o herói nos romances históricos, na visão de Lukács, seria o avesso do arquétipo clássico, pois encarna vagarosas passagens da trama, por conseguinte, noutros personagens podem aparecer com mais vivacidade.

A partir dessa concepção, ao que se consagrou por romance histórico tradicional, depreende-se que muitos dos elementos pontuados aqui são apreendidos no romance *Palha de arroz* de Fontes Ibiapina. Corroborando com o arquétipo da teoria lukácsiana, em *Palha de arroz* há uma apropriação dos eventos

históricos não somente revelados pelo contexto da época, como também por recursos linguísticos, traços sociais, personagens históricos no plano secundário do romance, dentre outras características que serão correlacionadas ainda neste estudo.

O romance histórico tal como foi concebido, passou por inúmeras transformações ao longo dos séculos, principalmente a partir do século XX. Os escritores tiveram maiores liberdades de construir suas narrativas à vista da apropriação do passado, sem estarem segmentados por uma única forma de abarcar essa temporalidade. Tal motivação deu-se sob as possíveis aproximações entre a narrativa ficcional e a narrativa histórica. A Nova História, como já posto neste capítulo, foi favorável para um repensar esse entrecruzamento, algo que se refletiu noutras perspectivas de apreensão do passado em face desse fazer artístico implicadas diretamente na materialidade do romance.

Assim, partindo para uma reflexão desconstrucionista, em que a composição clássica do romance é modificada, principalmente, com relação ao modelo lukácsiano, Anatol Rosenfeld (1996) pontua algumas descaracterizações que marcaram a reestrutura desse gênero, problematizado sob efeito de uma dialética social, imbricado na concepção de romance moderno. Por esse viés, conforme o crítico brasileiro aponta, as artes de forma geral sofreram mudanças de percepções ao longo do tempo, no romance, em particular, o fluxo contínuo do tempo é apreendido a partir da quebra da ordem cronológica, o que incide para uma concepção em que espaço e tempo são refletidos de forma individual. Ademais, outras características pontuadas por Rosenfeld (1996) são questões que permeiam no eixo personagens, principalmente relacionados à impressão do narrador, pois, de acordo com o teórico, a marca subjetiva compreendida pelo discurso narrativo oferece ao leitor uma aproximação com a obra.

Por essa instância, o romance interligado por uma apreensão da atualidade literária ganha novas reflexões, uma vez que conflitos próprios dessa temporalidade são marcados para dentro das páginas desse gênero. O indivíduo é posto a partir de suas angústias perante essas transformações. Assim, o que fora visto relacionado a uma perspectiva impressionista, tem-se a partir desse deslocamento, um fluxo de “desrealização” do fazer ficcional. Por conseguinte, leva-o para uma dessacralização implicada na perspectiva do senso-comum. Dessa forma, o mundo é apreendido

pelo estranho, ambíguo e descontínuo. Há, nesse sentido, um novo olhar sobre o efeito.

Tal conjectura é redimensionada para a reconstrução da escrita do que se conceituou por Novo Romance Histórico ou “romance histórico latino-americano contemporâneo” que se iniciou por volta dos anos de 1949 e se solidificou em meados da década de 1970. O crítico Seymour Menton (1993) observa que no percurso dessa reconfiguração do que foi apreendido doravante ao modelo scottiano, muitos elementos enquanto técnicas foram aprimoradas, o que culminou para a reconstrução desse gênero literário. O crítico aponta para seis características que podem ser observadas nesses romances contemporâneos. Dentre tais elementos, destacam-se, principalmente, o eixo narrativo, os processos intertextuais, a paródia como meio da distorção consciente dos eventos históricos, a presença de alguns conceitos bakhtinianos do discurso como a carnavalização da linguagem, dentre outras características apontadas por Menton.

Depreende-se que essa nova apreensão do romance histórico surge como trilha de análise para obras literárias na perspectiva da literatura contemporânea, imbricadas em uma sociedade marcada por transformações socioculturais, as quais insurgem e refletem em narrativas que almejam construir seus discursos em torno de uma ficção histórica. Dessa forma, em face de uma revisitação do passado histórico de forma circunspeta, não mais condicionam por formas presas em torno de uma temporalidade totalizante, mas, sim, fomentam para um diálogo subvertido dessas estruturas tradicionalistas.

Tal transitoriedade é identificada a partir do encandeamento de elementos existentes do romance *Palha de arroz*, ao que, tendo o caráter historiográfico, traz uma investigação contundente aos acontecimentos que ocorreram na época do Estado Novo no Piauí, principalmente ao que se refere aos eventos catastróficos dos incêndios nos subúrbios de Teresina e suas implicações evidenciadas pela narrativa do romance, o que culminou para novas interpretações desses episódios.

Essas possibilidades de restaurações da narrativa ficcional histórica são marcadas tanto pela liberdade de criação do literato em relação aos construtos tradicionalistas do romance histórico, quanto pela própria modificação da sociedade. Consoante ao pensamento bakhtiniano, a natureza romanesca é inerente à práxis social, fruto de uma tensão de forças dialógicas. Dessa forma, reflete sobre questões que permeiam entre o ser e o mundo. É, portanto, um gênero de reflexão

que atinge o universal partindo de um deslocamento individual. Move-se através da materialidade linguística ao dar voz para um contingente de pessoas que frequentemente não são usadas por uma epistemologia oficial. A literatura romanesca é, modernamente, compreendida por um agenciamento de conflitos que exprime ao ser moderno condições que beiram às incertezas do mundo.

No romance *Palha de arroz*, as disparidades entre o homem e o mundo são acentuadas a partir das experiências de sujeitos históricos a quem a sociedade dentro das relações sociais e culturais deliberou uma espacialidade marcada por construtos ligados às margens. Logo, a ficção que Fontes Ibiapina propõe-se a contar afeta a percepção cultural hegemônica, pois reconstitui, a partir da estrutura romanesca, conteúdos históricos intencionalmente marcados por relações sociais inóspitas de um passado teresinense. Entende-se também que tais percepções incorporam as inovações próprias da pós-modernidade.

Na passagem inicial de sua célebre obra *A teoria do romance*, George Lukács refuta, de maneira poética, a inquietude do homem perante sua marca no mundo. Nas palavras do escritor húngaro:

O mundo é vasto, e, no entanto, é como a própria casa, pois o fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas; distinguem-se eles nitidamente, o mundo e o eu, a luz e o fogo, porém jamais se tornarão para sempre alheios um ao outro, pois o fogo é a alma de toda luz e de luz veste-se todo fogo. Todo ato da alma torna-se, pois, significativo e integrado nessa dualidade: perfeito no sentido e perfeito para os sentidos; integrado, porque a alma repousa em si durante a ação; integrado, porque seu ato desprende-se dela. (LUKÁCS, 2000, p. 25).

Essa dualidade que o escritor ressalta é resultante da compatibilidade dessa tensão de força entre o ser e a sua realidade social. Dessa forma, o sentimento conflituoso desse sujeito, deslocado do mundo a que pertence, reflete na postura contemporânea da apreensão do gênero romance, traço marcado na ficcionalidade de Fontes Ibiapina, em que integra para si preocupações inerentes a uma realidade histórica outrora marcada por disparidades sistemáticas hegemônicas.

Assim, Ibiapina o faz em *Palha de arroz*, ao refletir a própria dicotomia urbana de Teresina em meados da década de 1940. O romance piauiense é o resultado dessa inquietude do escritor em fazer emergir eventos parcialmente ignorados, à luz de personagens dessacralizados. “O fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas” (LUKÁCS, 2000, p. 25), em outras palavras, a inquietude do escritor

apresenta-se através do desvio da norma, ao aproximar a narrativa do romance ao discurso oficial, para então partir para uma experiência paradoxal. A desautomatização da arte do gênero romanesco é apreendida, portanto, da intencionalidade do autor em contestar episódios que, por muito tempo, foram silenciados.

Propõe-se neste estudo relacionar essas interpretações da escritura ibiapiana à luz de um diálogo centrado na perspectiva da arte pós-moderna. Para tanto, consoante ao crítico Altamir Botoso (2010) que propõe em seu artigo “Romance histórico e pós-modernidade” um profícuo diálogo entre o romance histórico contemporâneo e a pós-modernidade. De tal modo, conforme o autor depreende:

o romance histórico do século XX em diante tem como uma das principais características a retomada paródica da história e a sua distorção ou reinvenção, pois, quando um autor emprega a história como enredo de uma obra literária, nas obras contemporâneas, procura quase sempre diluir as fronteiras entre ficção e história. (BOTOSO, 2010, p. 42).

Por essa instância, ressalva-se que a caracterização do novo romance histórico se expande também para o que se compreende por obras centradas nos discursos pós-modernos. Apesar de este estudo não estar direcionado para narrativas metaficcionalis, compreende-se que, em face das vertentes apontadas aqui que ajudaram a compor ao que se sacralizou por romance histórico contemporâneo, também subsidiam para possibilidades de discursos contextualizados na arte pós-moderna.

Segundo esse ponto de vista e em conformidade ao que aponta Linda Hutcheon (1991), a arte pós-moderna “é um empreendimento cultural contraditório, altamente envolvido naquilo que procura contestar. Ele usa e abusa das próprias estruturas e valores que desaprova” (1991, p. 142). Assim, entende-se que a poética dos pós é aqui apreendida pelo seu caráter contestador de “verdades” estabelecidas, dessa forma, atua de dentro das narrativas ficcionais, a fim de subvertê-las.

É por esse viés que se centraliza a escrita ibiapiana, ao incorporar esse jogo estético do deslocamento pós-moderno, pois em seu romance tem-se uma apreensão marcada pela fragmentação dos discursos históricos estabelecidos, haja vista que eles atestam para essa aproximação, a qual ressoa a partir do momento em que Fontes Ibiapina revisita o passado de forma crítica e questionadora. Assim,

faz repensar a apropriação desse tempo pretérito, ao reorganizar esse elemento a fim de fazer ressurgir outras possibilidades de compreensão que não sejam especificamente pela historiografia oficial.

Além do mais, em *Palha de arroz*, as margens ganham relevo para fazer ressurgir vozes que a epistemologia oficial não deu espaço. Portanto, é uma forma privilegiada de leitura que alude o romance dentro da perspectiva da ficção histórica contemporânea, pois recria signos através do jogo de ironias e intertextos que possibilitam investigar as lacunas deixadas pela própria História. Consoante a isso, entende-se que tais manifestações e inovações marcam um profícuo diálogo no rastro da compreensão da arte pós-moderna, porque há em *Palha de arroz*, um jogo do desconforto ao se rebelar contra a sua própria natureza canônica (HUTCHEON, 1991).

As características apresentadas, à vista do romance histórico contemporâneo, também dialogam com o que Carlos Baumgarten postula em seu estudo “Novo romance histórico brasileiro” (2000). Nele, o autor ressalta marcas caracterizadoras desse novo gênero com base em alguns romances brasileiros escritos a partir de 1970. Ressalta-se que, para um romance enquadrar-se em face do “novo romance histórico”, não precisa necessariamente apresentar em sua totalidade todas as marcas para situá-lo como tal, aparecendo, dessa forma, em intensidades e graus diferentes.

Para Baumgarten (2000), os romances que foram produzidos no Brasil a partir da década de 1970, são produções que trazem uma contextualização histórica não somente como simples denotação física, mas também são voltados para uma apropriação de eventos históricos como forma de subverter a escrita da história através da narrativa ficcional. São, portanto, novas formas de problematizar o passado a partir da ficcionalização de episódios históricos narrados.

Baumgarten (2000) aponta que as manifestações desse novo romance histórico se manifestaram no Brasil sob duas vertentes. A primeira, apontada pelo crítico, concentra-se para produções com foco em eventos narrados integrantes da história oficial, no entanto, a segunda manifestação se dá no plano de revisão da narrativa por meio dos eventos históricos apropriados. Assim, enquanto a primeira predomina concepções que beiram a uma vertente tradicionalista, a segunda já desloca a historicidade abordada.

Nesse sentido, o romance *Palha de arroz* pode ser focalizado pela segunda vertente apontada pelo teórico brasileiro, pois, como já trabalhado aqui, há, na escritura do romance, o caráter subversivo dos episódios narrados, extrapolando, dessa forma, a fronteira do convencional.

Percebe-se, em diversos momentos da narrativa, Fontes Ibiapina dar relevância ao diálogo travado entre seus personagens centrais Pau de Fumo e Negro Parente. Tal situação dialógica marca momentos de reflexão sobre a condição política e social do período histórico ao qual estão emergidos, situações que refletem em seus cotidianos marcados pela pobreza e, principalmente, os incêndios em seus bairros:

- Eu sei. Isso que estávamos vendo. Gente pobre sofrendo, apanhando, morrendo, sem ter direito a nada. Casas de palha de queimando, crianças morrendo, queimadas, a polícia prendendo, espancando, matando. Ilhotas. O diabo a quatro. É ou, não é? (IBIAPINA, 2007, p. 96).

Dessa forma, percebe-se por essa passagem, a análise que faz o personagem Pau de Fumo ao refletir sobre a rotina marcada por incêndios que destroçavam a todos, pois além de seus espaços físicos, as chamas devoravam também pessoas indefesas, como as crianças, tragédia que ocorrera da mesma forma com tal personagem, ao perder sua filha para os incêndios. Ibiapina, por meio dessa conversa entre seus personagens, faz ecoar as consequências em torno de práticas desumanas feitas por forças políticas representadas pela própria polícia do Estado: “Tudo indicava que os incêndios partiam de dentro da própria polícia. Dava mesmo para calcular que era uma cilada, um meio para determinado fim [...]” (IBIAPINA, 2007, p. 90). Assim, nessa citação, a análise que faz o narrador ao confundir-se com a própria voz do personagem sobre práticas de violências perpetuadas pelos incêndios induz o leitor a compreender que tais perversidades foram planejadas para servir a um determinado grupo político, situação que reflete o conservadorismo político em que a capital do Piauí se encontrava.

Nesse sentido, a ficcionalização desses eventos históricos é recolocada no interior da narrativa com o intuito de proporcionar novas interpretações leitoras sobre a própria história do Estado, algo que fora ocultado pelas fontes oficiais. Para além do local, Fontes Ibiapina também reluz para críticas sobre o período histórico nacional referido no romance. Tal reflexão tem continuidade no desdobramento do

diálogo entre os personagens já citados, como podemos ver no seguinte excerto: “A gente só aguenta calado porque é o jeito. Infelizmente, estamos em Ditadura” (IBIAPINA, 2007, p. 96). O silenciamento, repreensão e a violência, são constantes no enredo do romance, atos arbitrários que refletem a situação do Brasil e, principalmente, a condição de um povo entregue à elite dirigente do Estado.

Quanto às questões discursivas, observa-se que os discursos construídos no interior do romance aproximam-se da perspectiva lukácsiana (2011), uma vez que predominam uma certa linearidade cronológica dos acontecimentos, bem como a presença do narrador em muitas passagens da narrativa é evidenciada em terceira pessoa, algo que acentua no romance o efeito da impessoalidade dos eventos narrados. Desse modo, a escritura ibiapiana aproxima-se do discurso da história, refletindo, pois, nas formas tradicionais do romance.

No entanto, noutros momentos da narrativa, há passagens marcadas pela intromissão do narrador para com os episódios desenvolvidos, principalmente, no que tange aos aspectos introspectivos dos personagens e à emissão de opinião quanto às origens misteriosas dos incêndios. Vejamos por essa passagem retirada de *Palha de arroz*: “E a causa?...Dizem que na certa bombas colocadas à noite. Bombas com certa capacidade térmica para com certa densidade de calor explodirem. Muitas crianças se foram. Queimadas” (IBIAPINA, 2007, p. 31). Assim, por essa passagem, há uma crítica do narrador consciente frente aos acontecimentos. Vejamos que não é somente uma simples reflexão sobre os fatídicos incêndios, mas também uma indução das origens deste. Com efeito, a fruição do romance piauiense torna-se ativa, ou seja, seu leitor é convidado para ser partícipe deste questionamento. O narrador mostra-se consciente da violência propagada e, ainda, pondera sobre o que de fato teria causado essa tragédia, formando, pois, vozes uníssonas junto aos demais personagens.

Conforme apontado por essas passagens retiradas da narrativa, *Palha de arroz* encontra-se nesse locus transitivo, pois, há, no romance piauiense, características que o aproximam do arquétipo tradicionalista do romance histórico, mas também há trechos que se mostram inovadores, como a própria intervenção do narrador ao se juntar às outras vozes do romance como forma de reiterar a natureza dos atos criminosos sobre os incêndios. Tal condição traz para a narrativa impressões subjetivas que evidenciam para interpretações dessacralizadas da unidade histórica.

Entende-se, a partir das passagens retiradas do romance, a presença da primeira característica que Baumgarten (2000, p. 08) aponta, sendo ela a “consciência da impossibilidade de determinar, por meio do discurso, a incontestável verdade histórica”. Assim, Ibiapina, ao se propor a ficcionalizar eventos históricos do passado piauiense, joga com a possibilidade de revisar tais episódios como forma de romper a perpetuação do silêncio. Dessa forma, as vozes que ecoam em *Palha de arroz* são símbolos da insurgência de novas possibilidades de compreensão desse passado, são ecos que emergem para a subversão de imagens cristalizadas, por conseguinte, há desautomatização de percepções.

O crítico literário Fernando Aínsa (2003), em seu *Reescribir el pasado: historia y ficción en América Latina*, discorre sobre algumas questões que permeiam um novo paradigma em face do romance histórico contemporâneo. Ao tratar sobre a possibilidade de revisão da história oficial, Aínsa (2003) ressalta que “Essas obras tentam dar sentido e coerência ao presente a partir de uma visão crítica do passado. A história é relida de acordo com as necessidades do presente” (AÍNSA, 2003, p. 84, tradução livre³).

Nesse sentido, compreende-se a presença da ficção histórica contemporânea na obra de Fontes Ibiapina a partir dessa particularidade apontada pelo crítico uruguaiano, pois Ibiapiana constrói seu romance no diálogo em que ficção e história se relacionam para compor eventos marcados por uma transitividade temporal, visto que tais eventos históricos se mesclam com episódios inventados para compor a teia narrativa de *Palha de arroz*. Dessa forma, o romance ibiapiano presentifica o passado, o qual anseia por respostas para as lacunas que ficaram submersas nesta história pretérita.

À vista disso, para Aínsa (2003), em uma revisão crítica do passado, este é ficcionalizado pela literatura como forma de questionar e reconstituí-lo, dessa forma, Ibiapina não somente reproduz um panorama histórico como simples denotação, mas o toma como referente para subvertê-lo através do seu imaginário. Por esse viés, há uma simetria entre Fontes Ibiapina ao utiliza-se do modelo lukácsiano, mas o desautomatiza em face do novo romance histórico. Tal desconstrução corrobora ao que Fernando Aínsa direciona para uma possível “Abolição da ‘distância épica’ do

³ No original: “En estas obras se trata de dar sentido y coherencia a la actualidad desde una visión crítica del pasado. La historia se relea en función de las necesidades del presente” (AÍNSA, 2003, p. 84).

romance histórico tradicional” (2003, p. 86, tradução livre⁴). Na esteira desse pensamento, *Palha de arroz* refuta certas estruturas conversadoras, apontando para um horizonte de múltiplas expectativas possíveis a partir da modernidade atribuída à construção do romance de forma livre, como já posto aqui, desautomatizada.

Ademais, Baumgarten (2000), ao tratar sobre a natureza do que se compreende por Novo Romance Histórico brasileiro, traz um aspecto referente ao uso da intertextualidade nos mais variados estágios. Conforme trata Carlos Baumgarten (2000, p. 08): “a medida que o romance é construído como um mosaico de citações, em outras palavras, o texto pode ser visto como a absorção e a transformação de um outro texto, obrigando a leitura da linguagem poética pelo menos em dupla”. Na obra de Fontes Ibiapina são retomados fragmentos retirados de poemas, obras literárias como *Os lusíadas*, textos bíblicos, folclóricos, referências a filósofos como Aristóteles e Platão, dentre outros.

Marcas dessa característica podem ser observadas pela seguinte passagem retirada do romance: “- Deus! Ó Deus! Onde estás que não respondes! Em que mundo, em que estrela tu te escondes!” (IBIAPINA, 2007, p. 85). Esse poema de Castro Alves fora disposto para a composição da narrativa a fim de possibilitar uma contextualização social da qual o personagem Pau de Fumo estava passando. Após ter sido preso e torturado, em seu repouso à noite, clamou aos céus, não obtendo consolo, lembrou-se do poeta abolicionista, em seu poema intitulado “boca da África”. A clemência sonorizada pelo eu lírico converge para a situação do próprio protagonista do romance, bem como a desilusão perante seu destino traçado miseravelmente por forças opressoras. São vozes que são uníssonas, que se insurgem perante a agudeza da vida. Assim, o intertexto poético se funde com a própria situação social do personagem. Há, dessa forma, uma completude da própria situação do poema para com a do personagem.

Compreende-se a presença da intertextualidade como forma de intertexto apontada por Baumgarten (2000) dentro da perspectiva da contemporaneidade do romance histórico, quando a referida característica é reescrita no romance de forma que torna difícil de identificá-la. Na obra de Fontes Ibiapina, são retomados fragmentos de um outro poema de Castro Alves, porém, sua reescritura torna-se parte de uma nova absorção:

⁴ No original: “Abolición de la ‘distancia épica’ de la novela histórica tradicional” (AÍNSA, 2003, p. 15).

Dorme cidade maldita,
 Teu sono de escravidão
 Sonha com o pobre que grita:
 Senhor meu Deus! Dai-me pão! (IBIAPINA, 2007, p. 188).

O poema acima é evidenciado pela situação em que o personagem Pau de Fumo escreve uma carta para seu amigo Negro Parente. Nessa situação, Pau de Fumo se vê na condição de retratar o que está se passando em terras piauienses para seu amigo que não se encontra no Estado. Na passagem, o personagem cita nos dois primeiros versos o poema de Castro Alves retirado do livro *Espumas Flutuantes*, porém, retoma utilizando processo de intertextualidade ao modificar a partir dos dois últimos versos, tornando, dessa maneira, uma nova construção poética. Tal recurso, acresce para o poema o que aponta Baumgarten (2000), como forma de transformação de intertextos.

Ainda nessa situação da presença do gênero epistolar dentro do romance *Palha de arroz*, verifica-se uma situação que confere para a narrativa a corroboração do caráter consciente de Fontes Ibiapina. Junto com a descrição de Pau de Fumo sobre a situação de Teresina na carta, também se refere a um amigo estudante do Liceu piauiense, que se propõe a escrever um romance sobre os episódios dos incêndios.

Vejamos por esta passagem: “um estudante me disse que vai escrever um romance sobre os incêndios e o nosso Bairro, onde eu, você, Veva, Ceição e Antonino seremos personagens centrais” (IBIAPINA, 2007, p. 187). Tal identificação desse estudante é feita posteriormente: “Chama-se **Jônatas Nonato de Moraes Farias Itabaiana**. Mas ele, que escreve em jornais, só assina mesmo **Farias Itabaiana**” (IBIAPINA, 2007, p. 187, grifo meu). É possível relacionar esse personagem jornalista a quem Pau de Fumo refere-se à própria presença implícita do escritor Fontes Ibiapina na narrativa, pois permeia um jogo entre as iniciais desse personagem com as do próprio nome do escritor piauiense **João Nonon de Moura Fontes Ibiapina**.

Assim, tal nome do personagem jornalista serve como referência intertextual para a própria identificação do escritor em sua obra. Nesse conjunto de referentes, tanto do poema quanto da própria possibilidade de identificação do autor, é que se desdobra para um processo de intertextualidade e traços de metalinguagem. Desse

modo, por essas passagens acima retiradas do romance, apreende-se uma relação em que estremecem as fronteiras entre ficção e realidade, como também há indícios de rompimento de convenções, embora tímidas do contexto extraliterário. Portanto, a escrita ibiapiana refletida em *Palha de arroz* emerge uma espécie de trânsito entre a forma clássica do romance histórico, para a apreensão de uma ficção histórica contemporânea.

Reitera-se tal postura da escritura de Fontes Ibiapina no âmbito de uma escrita da atualidade ao que concerne também pelas próprias escolhas dos personagens como forma de dar relevo às margens. Assim, reluz para a narrativa uma perspectiva descentralizadora, ao intercruzar experiências das massas, dessa forma, pela materialidade do romance é que se acende para ecos de personagens que não são usadas pela historiografia oficial. Por esse viés, em *Palha de arroz* há o compartilhamento de experiências daqueles que vivenciaram diretamente a voracidade das chamas, refletindo em dores, traumas e, principalmente, em perdas.

Às bases da Nova História, o historiador Jim Sharpe (1992) em *A história vista de baixo*, reconfigura possibilidades oculares para a configuração de um discurso historiográfico. Em seu estudo, discorre sobre as experiências de massas como forma de reconfigurar narrativas embasadas pelo centro. Assim, as margens ganham relevo a partir de pessoas que se propõem a registrar nas linhas da historiografia a importância de “pessoas comuns” no processo de investigação do passado. Sharpe (1992) assinala que o projeto da possibilidade de uma história vista de baixo é justificado por:

Os propósitos da história são variados, mas um deles é prover aqueles que a escrevem ou a lêem de um sentido de identidade, de um sentido de sua origem. Em um nível mais amplo, este pode tomar a forma do papel da história, embora fazendo parte da cultura nacional, na formação de uma identidade nacional. A história vista de baixo pode desempenhar um papel importante neste processo, recordando-nos que nossa identidade não foi estruturada apenas por monarcas, primeiros-ministros ou generais. (SHARPE, 1992, p. 60).

Nesse sentido, ao privilegiar as massas no processo de registro de experiências de eventos históricos, não somente ajuda a estabelecer alteridades, mas também desafiam tradições canônicas, ao tomar relevo para questões encobertas daqueles que participaram diretamente desses episódios. Consoante à literatura, tais olhares ao permear uma narrativa, reproduzem condições

revolucionárias no âmago daquela que se intitulou grande. Sobre tal perspectiva, Hutcheon (1991) chama atenção para os sujeitos que fazem um deslocamento de posição dentro do discurso. As margens, nessas narrativas, ganham espaço a partir da contestação do poder, saindo do anonimato. Conforme Hutcheon (1991):

Quando o centro começa a dar lugar às margens, quando a universalização totalizante começa a desconstruir a si mesma, a complexidade das contradições que existem dentro das convenções – como, por exemplo, as de gênero – começam a ficar visíveis (Derrida 1980; Hassan 1986). A homogeneização cultural também revela suas rachaduras, mas a heterogeneidade reivindicada como contrapartida a essa cultura totalizante (mesmo que pluralizante) não assume a forma de um conjunto de sujeitos individuais fixos (cf. Russell 1985, 239), mas, em vez disso, é concebida como um fluxo de identidades contextualizadas: contextualizadas por gênero, classe, raça, identidade étnica, preferência sexual, educação, função social, etc. (HUTCHEON, 1991, p. 86).

Urge, dessa forma, um cenário descentralizado. O marginal é aquele a quem Hutcheon (1991) nomeia por “ex-cêntrico”. A autora esclarece, por esse viés, que esses sujeitos, ao ocupar o centro, refletem para uma desconstrução social culturalmente imbricada por aspectos hegemônicos de poder.

As vozes que ecoam em *Palha de arroz* são justamente personagens que ocupam condições suburbanas, ou seja, espaços marginais. No entanto, Ibiapina os desloca dessa margem para posicioná-los no centro da narrativa como forma de ressaltar experiências dissonantes sobre os episódios dos incêndios. As personagens ibiapianas refletem aqueles cujas vidas foram ceifadas por forças superiores, ao carregarem marcas de uma sociabilidade regida por misérias, injustiças e outras tensões provenientes do lugar que ocupam na sociedade teresinense. Na passagem abaixo, temos a reflexão do personagem Pau de Fumo, o qual é evidenciada pela voz do narrador:

O negro sentia uma carrada de sentimentos: pena, tristeza, raiva, dor, satisfação... Pena de ver a sua pobre doida naquele estado. Tristeza em perder para sempre a sua querida Veva. Raiva ao se lembrar que aquela cena toda teve origem nos incêndios de Teresina – no incêndio da Palha de Arroz, a morte de sua Zefinha. Genoveva não se matou. Veva foi morta pelos desgraçados que queimaram seu casebre. Aquela palhoça que não era da conta de sem-vergonha nenhum ser um lar pobre-mais: um pobre lar. Com os dentes no quarador por haverem queimados muitas casas, matando muitas crianças e deixado muitas na orfanidade em plena miséria. Um dia aqueles miseráveis responderiam por tanto crimes. E sentia dor, nas profundas das almas, em ver quadro tão triste em pessoa tão querida. (IBIAPINA, 2007, p. 177-178).

Por esse trecho do romance, o personagem Pau de Fumo reflete sobre a situação que vivenciara por causa dos incêndios, por todas as suas perdas e, principalmente, por seu futuro miseravelmente traçado por um Piauí mergulhado em um atraso social arraigado no conservadorismo político. Assim, Ibiapina, ao deslocar as margens para revisar o passado a partir das experiências desses personagens, introduz no seu romance vozes que se insurgem por meio da ficção historiográfica piauiense.

Dessa maneira, extrai-se da narrativa, a partir da configuração de olhares marginalizados, a possibilidade da composição da história do próprio Estado piauiense, marcado por lutas daqueles que padeceram nas mãos de uma política oligarca. Além do mais, a leitura do romance serve também para evidenciar que a nossa história não fora feita somente pelas impressões dos vencedores, pois nas palavras de Sharpe, o interesse por uma história social adquire relevância porque:

A história vista de baixo ajuda a convencer aqueles de nós-nascidos sem colheres de prata em nossas bocas, de que temos um passado, de que viemos de algum lugar. Mas também, com o passar dos anos, vai desempenhar um importante papel, ajudando a corrigir e a ampliar aquela história política da corrente principal que é ainda o cânone aceito nos estudos históricos britânicos. (SHARPE, 1992, p. 62).

Dessa forma, *Palha de arroz* possibilita a fragmentação de eventos históricos a partir do olhar dos excluídos, trazendo, assim, para o seio da narrativa ibiapiana um caráter polifônico, refletindo para múltiplas percepções desse passado ficcionalizado.

Assim, o romance *Palha de arroz* é apreendido a partir deste estudo proposto por uma narrativa que transita entre as duas vertentes que permeiam o romance histórico. Escrito na década de 1980, Fontes Ibiapina constrói sua narrativa ainda em forma do que se consolidou como romance histórico tradicional, porém, o romance apresenta construtos de uma revitalização em face do novo romance histórico. O deslocamento proposto é explícito por meio da revitalização do passado às margens do presente, o qual subverte não somente a posição do narrador, mas, principalmente, por possibilitar a revivificação histórica teresinense por meio das experiências de massas que compõem *Palha de arroz*.

3 A CIDADE DE TERESINA PROBLEMATIZADA EM *PALHA DE ARROZ*: TENSÕES ENTRE FICÇÃO E HISTÓRIA

“[...] tudo na ficção sugere a existência do espaço – e mesmo a reflexão, oriunda de uma presença sem nome, evoca o espaço onde a proferem e exige um mundo no qual cobra sentido”.

(LINS, 1976, p. 69).

O presente capítulo tem por objetivo marcar a relação entre a ficção e a história a partir da problematização da categoria espacial no romance *Palha de arroz*. Para tanto, lança-se um olhar sobre as formas em que a espacialidade embriada em questões sociais provocam aproximações na perspectiva do novo romance histórico. Segundo Brandão (2009), “viver um tempo, pensar um espaço, estar num lugar”, assim, conforme o autor, a percepção do tempo e espaço possibilitam a atribuição de sentidos a partir de um sujeito que nele habita. À vista disso, a literatura como um meio de apreensão desses deslocamentos pode atribuir cargas semânticas que subtraem a categoria espacial do lugar-comum e, por meio disso, contribuir para uma (re)significação desse elemento.

Nessa perspectiva, à luz da contemporaneidade, o espaço será tencionado aqui com elementos extratextuais (contexto histórico, social, político) fundamentais para esse colóquio. Assim, a cidade de Teresina, espaço que tem uma carga histórica significativa, é delineado tanto pela materialidade do romance, através dos espaços narrados, quanto por elementos extratextuais, como as capas que foram analisadas, que auxiliam na compreensão de efeitos de sentidos da narrativa. Portanto, a categoria espacial será enquadrada como elemento propulsor do arquétipo da cidade de Teresina na década de 1940, nesse sentido, sua apreensão constitui-se como ponto chave para o entrecruzamento do real e do ficcional.

3.1 Entrecruzamento: o espaço social entre a ficção e a história

O espaço ficcional na narrativa é construído por linguagem e se efetiva por meio de manifestações discursivas, “cuja trama ficcional é operada por um narrador que pode tomar uma certa distância dos fatos para contá-los ou emaranhar-se na teia narrativa, sendo partícipe do processo” (SANTOS, 2013, p. 23). Assim, o espaço ficcional configura-se como um elemento complexo, já que exige do narrador empenho para articulá-lo com outros elementos da trama. A arte de delinear

sinuosamente cada elemento, emaranhando-os com os espaços com o intuito de revelar ao seu leitor diferentes possibilidades de interpretação é, sem dúvidas, um desafio contemporâneo.

Ao se problematizar neste estudo a narrativa ibiapiana na categoria do novo romance histórico, apreende-se que os espaços ficcionais presentes no romance carregam relações de significações extratextuais. Dessa forma, não há como desvincular a categoria espacial ficcionalizada como elo coerente para a compreensão dialógica entre ficção e história implodida na própria materialidade do romance piauiense. Assim, o elemento espacial é importante para efeitos de sentidos provocados pela sincronia entre espaço, personagens e contextualização histórica presente na narrativa. Nesse sentido, as relações antológicas entre história, espaço e sujeitos ficcionais serão basilares para a construção deste estudo.

Ademais, o espaço, como já discutido, é um elemento dinâmico, dessa forma, dentro do romance, acompanha as ações narradas, transformando-se ou até mesmo (re)configurando-se a partir dos eventos históricos ficcionalizados. Nesse sentido, esse elemento narratológico é implodido na perspectiva de um estudo social humanista, o que concerne ao espaço uma funcionalidade transdisciplinar e extratextual (BRANDÃO, 2007). Assim, compreender e apreender o espaço ficcional através da intersecção de olhares (narrador e personagens) que compõem a narrativa implica em possibilidades interpretativas significativas.

Ademais, conforme explica Antônio Candido, uma ficção de valor estético elevado:

exige em geral a mobilização de todos os recursos da língua, assim como de muitos outros elementos da composição literária, tanto no plano horizontal da organização das partes sucessivas, como no vertical das camadas; enfim, de todos os meios tendem a constituir a obra-de-arte literária. (CANDIDO, 2014, p. 28).

Assim, uma estética comprometida traz contornos bem definidos e relações coerentes que ajudam a implodir seu enredo. Nesse viés, o romance piauiense *Palha de arroz* associa os elementos/categorias narrativas de forma coerente, pois traz possibilidades de significações que constituem suas camadas.

Dessa forma, para além da contextualização histórica que incide sobre as marcas deixadas em *Palha de arroz*, há nessa possibilidade de entrecruzamento das fronteiras, um outro elemento, o espaço social. Dentro de uma narrativa ficcional é

caracterizado como o lugar onde se desenvolvem funções importantes, porque além de ser o lugar em que a cena se desenvolve, também está ligado ao aspecto social, econômico e político. Osman Lins (1976) articula que em *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, há uma relação recíproca entre personagem e espaço social, pois: “A luta de Quaresma, travada contra terra, é ordinariamente empreendida contra entidades menos concretas: circunstâncias sociais, econômicas, e históricas nas quais está mergulhado” (LINS, 1976, p. 74).

Já em *Palha de arroz*, o espaço social dá-se pela intrincada relação dos personagens de classe social menos favorecida com as adversidades provindas do espaço suburbano em que moram. Nesse sentido, manifestações de poder apropriam-se do espaço para propagar as suas ideologias. Assim, os personagens de *Palha de arroz* são induzidas a travar batalha pela sobrevivência. Pela narrativa ibiapiana, compreende-se um cotidiano banalizado pela marginalização, opressão, silenciamento de quaisquer faíscas de liberdade.

Os personagens se subjazem às convergências dos espaços, tomando comportamentos desviantes como meio de sobreviver a tantas hostilidades. Os personagens, ao resistir contra um destino miseravelmente traçado, travam suas lutas justificadas pelo “instinto de conservação”. Como pondera Pau de Fumo no diálogo com Negro Parente: “Instinto de conservação é um conjunto de atos do subconsciente no sentido de lutar para viver. Legítima defesa, lutar, matar para não morrer” (IBIAPINA, 2007, p. 76). O personagem ainda ressalva: “Quando não encontro serviço, peço. Quando não encontro quem me dê nada para comer (que infelizmente é o que sempre acontece), roubo” (IBIAPINA, 2007, p. 77).

Apreende-se que Instinto de conservação é um meio de reagir para viver no espaço hostil sem perspectivas futuras. De tal modo, os personagens detêm-se a essa reação porque somente encontram em seus cotidianos falta de oportunidades, violências e autoritarismo, não há, pois, quaisquer medidas preventivas pelas autoridades públicas. Dessa forma, para resistir perante ao caos, os personagens compartilham experiências marcadas por atos ilícitos, o que intensifica a condição do sujeito suburbano preso a esferas sociais integradas à exterioridade do espaço físico, no caso do romance, ao bairro Palha de Arroz. Os sentimentos expressos na passagem acima reluzem para um subconsciente que tenta se convencer que vale tudo para viver, principalmente quando há desamparo. Assim, ao experienciar esses

espaços, os personagens do romance aprendem a atuar sobre eles, subtraindo-se a partir da ambivalência de seus sentimentos junto às duas espacialidades.

Ainda em relação ao espaço social, Lins cita outro exemplo, que o caracteriza, agora pontuando o romance *O cortiço*, de Aluísio Azevedo. Ressalta que tal narrativa deve ser apreendida além do espaço físico, já que este mobiliza as ações das personagens e, sem ele, o estilo de vida, os hábitos de seus moradores, a luta dos personagens travada com o próprio espaço, e outros dados, perderiam amplas possibilidades interpretativas. Nesse sentido, a funcionalidade do espaço social é determinada e, ao mesmo tempo, determinante, como podemos verificar no seguinte trecho:

Chico da Benta ficou ali sentado. Pensando nas desgraças da vida. Foi quando a cabeça pesou de vez e o homem tombou de costas. Ficou ali. De papo pro ar. Olhando para o céu. Olhando para as estrelas. E dormiu. Dormiu pensando nos sapos, em Veva, em Ceição. Nele mesmo. Nos filhos dos três. Todos com fome. Todos sapos. (IBIAPINA, 2007, p. 155).

Por essa analogia, o personagem se vê na mesma situação dos sapos, por estarem no mesmo espaço, “cantando/gritando” de fome. Porém, a única possibilidade de ser diferente dessas determinações é somente pelo sonho, pois como fala: “Dormiu ao ar livre. E sonhou um sonho bonito. O mais bonito de todos os sonhos que um pobre pode ter o prazer de um dia sonhar” (IBIAPINA, 2007, p. 155). Dessa forma, no espaço idealizado do sonho, não há fome e todos “cantam de barriga cheia”, tanto os sapos como as pessoas. A realidade ideal será alcançada somente através da ilusão, dada a realidade social do bairro piauiense.

Brandão (2007), ao corroborar com o pensamento de Lins, ressalta que essa categoria de significação empírica, isto é, em trânsito, parte da ideia de que o espaço social “é tomado como sinônimo de conjuntura histórica, econômica, cultural e ideológica, noções compreendidas segundo balizas mais ou menos deterministas” (BRANDÃO, 2007, p. 208). Assim, ao se relacionar a narrativa de *Palha de arroz* a partir da categoria do espaço social como lócus de aproximação entre o real e o ficcional, nota-se que os vestígios do contexto histórico incidem diretamente sobre o espaço urbano ficcional da obra, o bairro homônimo Palha de Arroz. Logo, o bairro central absorve o próprio evento histórico do romance, o qual materializa-se na narrativa sobre diferentes formas.

Nota-se, primordialmente, a força dos incêndios como representação de forças totalitárias, apreendidas pelo lapso histórico da narrativa, assim, ao mesmo tempo em que a ira do fogo abstém a liberdade de seus moradores/personagens, também os expurgam de suas casas:

Aquelas paredes de luto, aquelas forquilhas também crepadas. O povo no olho da rua. Tanta gente sem abrigo! Tanta gente por baixo daquelas mangueiras! Os cacarecos aí jogados no meio do tempo. Tudo desbaratado! Parecia mais um fim de guerra. Parecia mesmo, parecia, parecia,...não sei nem o que eu diga. (IBIAPINA, 2007, p. 93).

Dessa forma, a contextualização da Ditadura Vargas integra à narrativa ibiapiana marcas físicas e simbólicas em sua espacialidade central, apreendidas pelas ações como a ira do fogo, da violência e das mortes. Nesse sentido, o próprio contexto histórico de *Palha de arroz* é quem hostiliza seus personagens. Por esse viés, o espaço central revela-se apenas como fio condutor de todo o sofrimento, já que, apesar de toda a fúria do espaço que expurga, alguns moradores insistem em permanecerem no mesmo local: “[...] depois do incêndio tão falado viviam aí ao ar livre, por baixo das mangueiras” (IBIAPINA, 2007, p. 101). Mesmo após a experiência traumática, há a insistência de permanecer no local, abrigando-se nas mangueiras, único espaço acolhedor que sobrou após os incêndios.

Embora tenha um espaço hostil, seus moradores tentam reconstruir suas vidas, o que revela que o espaço termina possibilitando novas acolhidas, dessa forma, o bairro Palha de Arroz assim como os personagens, são vítimas desse regime opressor. Observa-se aqui, por meio dessa transfiguração espacial, que o espaço central (Palha de Arroz) também é ressignificado através da carga semântica operada a partir dos eventos históricos presentes na narrativa, o que concerne para um deslocamento de sentidos da própria compreensão do que se apreende por espaço/lugar.

Para Yi-Fu Tuan (1983), a perspectiva da experiência humana condiciona conceitos intimamente ligados entre espaço e lugar enquanto elementos integradores do ambiente. Assim, para o geógrafo humanista, a concepção de espaço/lugar é apreendida pelo envolvimento do sujeito ao que está envolto. Para o autor, “O que começa como espaço indiferenciado transforma-se em lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor” (TUAN, 1983, p. 12). Nesse

horizonte, através da percepção dialógica entre o sujeito e o meio que tais deslocamentos semânticos acontecem.

A relação do sujeito com espaço e lugar corresponde aos conflitos existentes entre as questões que permeiam afetuosidade ou repulsa decorrentes das relações entre o social e o histórico urdidas pelo elo subjetivo “as emoções dão colorido a toda experiência humana, incluindo os níveis mais altos do pensamento” (TUAN, 1983, p. 09). A escrita de Fontes Ibiapina concebe, desse modo, a intercepção do real e do ficcional manifestado pela apreensão do espaço contemporâneo evidenciado pela incursão histórica do romance. Nesse sentido, desnuda a capital teresinense pelos artifícios da linguagem envolta de uma demarcação espacial-temporal, pois o tempo apresenta mudanças que se processam silenciosamente, consumindo tudo de dentro para fora, o espaço, com sua exterioridade, integra as marcas dessa mudança.

É nessa convergência que no romance ibiapiano o espaço central demonstra as marcas das tensões peculiares de seu tempo histórico (Ditadura Vargas) através do sua (des)construção, apreendida pelo desenvolvimento da narrativa. Assim, o bairro Palha de Arroz, é instalado inicialmente no romance como espaço físico acolhedor e possibilitador de recursos a seus habitantes, como se percebe a seguir: “Às portas dos armazéns, estivadores trabalhavam dando os últimos pospontos em sacos de oiticica, cera de carnaúba, babaçu. Já outros batiam e dobravam peles e espichados” (IBIAPINA, 2007, p. 11). O espaço é, então, pacífico, espaço de aconchego e de sobrevivência aos seus habitantes.

Não obstante, o espaço outrora acolhedor transforma-se em inimigo voraz. Motivado pela fúria dos incêndios adquire o papel principal na narrativa: o de dominador. Hostil, cria uma relação de força que move e expulsa os habitantes de suas entranhas:

o fumo subindo dos tetos. Os tetos subindo nas labaredas. Um bocado de homens, parecendo doidos, atirando baús, redes, camas, tamboretas, mesas. Mulheres correndo desatinadas pelas ruas, num desespero maluco, gritando e chorando, clamando, rezando. Umas com meninos taludos escanchados nos quadris, outras com recém-nascidos nos braços. Uma confusão tremenda que mais parecia um fim de mundo. (IBIAPINA, 2007, p. 32).

O espaço maltrata seus habitantes por meio da fúria dos incêndios, da ira do fogo. Nota-se também o sofrimento e desespero dos moradores ao tentar tirar ao

menos um “cacareco” de suas casas. Assim, percebe-se a forma como esse espaço permutou de um estado acolhedor para hostilizador, deixando seus moradores desabrigados. Em contrapartida, esse espaço homólogo apresenta-se não como servo, mas sim como vítima dos incêndios, por esse motivo, compadece-se da aflição de seus habitantes. Passa, então, a dar guarida àqueles que fincaram raízes em suas entranhas, ao ponto de abrir possibilidades de novas germinações.

Na narrativa ibiapiana, espaço e personagens travam uma batalha contra a opressão perpetuada pelo Espaço Social, uma junção de forças exteriores que massacram aqueles mais vulneráveis. É nessa incessante dinamicidade que tanto o próprio espaço quanto seus moradores reconstituem suas vidas sob as cinzas que marcam dor e sofrimento: “O espaço permanece aberto; sugere futuro e convida à ação” (TUAN, 1983, p. 61), dessa forma, a partir da ação condicionada pelo sentimento de pertencimento que envolvem os personagens pelo próprio bairro, em resistir e restituírem seus lares, o espaço torna-se significativo, pois “quando o espaço nos é inteiramente familiar, torna-se lugar” (TUAN, 1983, p. 83). Assim, conforme Tuan (1983), esse deslocamento de valor semântico espaço/lugar implica na travessia do próprio sujeito em sociedade. Sujeito esse marcado pela multiplicidade de espaços que se tornam lugares.

Ademais, a condição de lugaridade apreendida no romance é delineada pela íntima relação de familiaridade de se pertencer e entender que pelos personagens estarem vivenciando um momento histórico opressor, que é nacional e não apenas regional, resistem ficando ainda naquele espaço, pois acreditam que não importa para aonde vão, ainda serão sujeitos marginalizados naquele contexto, pois como fala o personagem Pau de Fumo: “o problema não é de espaço, é de tempo, de época. Nessa Ditadura maldita, não há lugar bom dentro do Brasil para pobre viver. Regime de força, negro velho, só presta para os homens do Poder” (IBIAPINA, 2007, p. 162). Dessa forma, assim como pontua o personagem central, a ditadura é sobre poder e não sobre lugar.

Além disso, o bairro Palha de Arroz, subúrbio situado no centro da capital teresinense, exerce a função de caracterizador de seus personagens por meio das condições inóspitas do período histórico e econômico representado no romance. Com isso, ampara-se no pensamento do crítico literário Ozires Borges Filho, nas

abordagens feitas em *Espaço e Literatura: introdução à toponálise*⁵ (2007), em que caracteriza funções que o espaço pode exercer na narrativa literária.

Destaca-se neste estudo a primeira entre as sete funções apresentadas pelo autor: a função caracterizadora. Nela, o espaço caracteriza as personagens, posicionando-as no contexto socioeconômico e psicológico em que vivem. Percebe-se, pois, a manifestação dessa caracterização por meio da fala do personagem central, Pau de Fumo, “regime de força, negro velho, só presta para os homens do Poder” (IBIAPINA, 2007, p. 162). Nesse sentido, a partir da consideração tecida pelo personagem, é demonstrado que, por morarem em um subúrbio, sofrem ações coagidas por sua espacialidade definida. Assim, por estarem inseridos em um espaço estruturado por pobreza, isso ressoa na própria constituição do indivíduo enquanto sujeito consciente. Há, portanto, uma consonância entre ser e espaço habitado.

Reporta-se aqui, principalmente, aos incêndios, episódios trágicos que mobilizam em ciclo os personagens de *Palha de arroz* quanto a própria dinamicidade do espaço. Nesse sentido, eles têm seus cotidianos marcados por tragédias, por estarem justamente associados a espaços periféricos permeados por casas de palha cujo único objetivo do governo era queimá-las e, assim, “modernizar” o centro da capital teresinense. Por conseguinte, a segregação espacial e social está intimamente ligada às relações de poder operadas e caracterizadas a partir do recorte histórico do romance.

Não obstante, para além dessas marcas deixadas no bairro Palha de Arroz vinculadas ao contexto histórico ditatorial, há, na narrativa ibiapiana, rastros de eventos históricos que também deslocam seus personagens a partir das camadas de estratificação social. Por esse viés, as interrelações entre o que se conceituou aqui por Espaço Social e espaço como caracterizador de seus personagens são acentuadas por essas forças simbólicas que oprimem tanto o próprio espaço físico, subúrbio, quanto seus personagens, representados por um coletivo marginalizado.

Desse modo, consoante à importância dessa interrelação, Osman Lins afirma que “tem se acentuado, no espaço romanesco, como das mais importantes, sua função caracterizadora” (LINS, 1976, p. 97). Nesse sentido, aprender a lugaridade onde determinada personagem se firma, por exemplo, é uma das maneiras de

⁵ Para Ozires Borges Filho, a toponálise se refere a qualquer espaço possível de ser analisado na trama ficcional.

procurar compreendê-la melhor e, assim, possibilitar conotações diversas para a teia narrativa.

Tal interrelação pode ser corroborada com o que pontua Lins sobre o desdobramento desse Espaço Social. Dessa forma, segundo Osman Lins (1976, p. 75), essa categoria tanto pode se reportar “a uma época de opressão como a um grau de civilização de uma determinada área geográfica”. Outras vezes, várias “manifestações de tal conceito pode ser identificados com a classe a que pertence a personagem e na qual ela age: a festa, a peste ou a subversão da ordem” (1976, p. 75). A partir dessa interrelação entre o espaço caracterizador e as esfinges que compõem o Espaço Social, obtém-se um ponto fulcral desta discussão: o espaço ficcional delineado por um jogo de palavras relaciona-se a forças exteriores representadas por dimensões simbólicas que abrem margem para possibilidades interpretativas que urgem a materialidade do romance. Com isso, o bairro homônimo é um espaço instalado na narrativa como elemento dinâmico que também estremece as fronteiras do real e do ficcional, ao acentuar consigo campos de significação através de intersecções aqui relacionadas.

Ainda sobre o que concerne a interação entre a vivência dos personagens intercambiadas pelo espaço que o caracterizam, há, em *Palha de arroz*, uma relação significativa entre esses dois elementos da narrativa, dessa forma, tal relação reforça pontos essenciais na construção de personalidades dos personagens que estão inseridos. Assim, o espaço, na perspectiva posta aqui, revela-se como essencial à estratégia de aspectos socioeconômicos ficcionalizados na narrativa.

Na obra *Palha de arroz*, os personagens centrais Pau de Fumo e Negro Parente representam um coletivo que travam batalha pela própria sobrevivência. Essa luta é marcada pelo contexto histórico ao qual seus personagens estão inseridos, o que incide diretamente na configuração da espacialidade da obra. O personagem Pau de Fumo, como já apresentado nesta pesquisa, teve a oportunidade de estudar, porém ao ficar órfão, acaba morando no subúrbio: “Bem que poderia ser doutor! Mas foi que só pôde estudar enquanto teve pai. Naqueles bons tempos” (IBIAPINA, 2007, p. 25). É partir dessa condição social e econômica do personagem que a narrativa se desenvolve ao caracterizar as ações e personalidades desse personagem imbricadas tanto pelo espaço quanto pelo contexto histórico político.

Assim, logo no início, o personagem central é apresentado como uma pessoa desonesta, que comete furtos dentro do seu bairro como meio de sobrevivência:

Pau de Fumo passou correndo. Numa disparada das malucas, que tempo não teve sequer de passar uma lambidela de olhos no xodó que ia assim com uma lata d'água. Era que quando fazia uma das suas, azeitava as canelas que nem Genoveva tinha tempo de olhar. Dois guardas perseguiam o negro com uma vontade azeda de dar conta do recado de sua profissão. Mas se dava, porém que Pau de Fumo também era profissional. E ainda mais que estava dentro do programa de seu meio de vida. (IBIAPINA, 2007, p. 12).

O personagem Pau de Fumo se mobiliza em círculo dentro do bairro ao qual pertence, sem ter chances de prosperar honestamente. Trata-se de um homem que até teve chances de mudar de vida, porém, por intermédio de um destino marcado por pobreza e falta de oportunidade, acaba se entregando a uma vida marcada por crimes. Assim, através do personagem central, é possível conhecer diversos tipos e situações que compõem quadros marcados socialmente a partir de uma determinada época.

Ainda que haja uma consciência crítica do personagem sobre a sua situação e do seu próprio Estado, como no seguinte trecho: “Ô coisa danada de difícil pra se tirar uma polícia nojenta como a do Piauí! Que Estado miserável! [...] tudo entregue só mesmo aos homens do poder” (IBIAPINA, 2007, p. 112), revolta-se com a própria circunstância de sua época refletida nas condições inóspita de seu bairro. Inclusive, em uma de suas muitas reflexões, desabafa que tem vontade de largar essa “profissão de pegar no alheio”, porém, vê-se obrigado a fazer isso, porque é “a precisão que o obriga a roubar” (IBIAPINA, 2007, p. 113). Não obstante, no desenvolvimento da narrativa, Pau de Fumo tem a grande oportunidade que sempre sonhara, largar a vida desonesta, dessa forma, encontra entre as vielas de Palha de Arroz uma chapa de carregador, meio de vida comum em Teresina na década de 1940. Essa oportunidade, para o personagem, era uma forma de resistir contra a sua própria condição social.

É nesse momento da narrativa que é apresentado para os leitores a dupla personalidade do protagonista, assim, para a vida de crimes tem-se o personagem Pau de Fumo, enquanto para a vida de trabalhador honesto (re)nasce o homem chamado Chico da Benta, nome de batismo, nome de um passado quase esquecido

de tanto padecimento. Logo, com a chapa de carregador em mãos, o personagem se despede de tudo o que se relacionava com a sua vida de crimes:

Adeus Poço da Usina! Adeus Cassetetes! Adeus sabres e faxina. Adeus tudo que de ruim na vida dum pobre ladrão pode existir. Adeus tudo, que Pau de Fumo morreu. Está em gloria. O célebre moleque da margem do Parnaíba suicidara-se no meio da cidade, no meio da rua, com uma chapa de carregador nas mãos. Tanto que a polícia planejou em matá-lo! Estava satisfeito. Fez aquilo que o povo vilmarano pelejou e não conseguiu. Aquilo sim!...era que era ser vingança! Matou-se, deixando a polícia com água na boca. (IBIAPINA, 2007, p. 114).

Nota-se que a transição de personalidades do protagonista é ligada ao contexto no qual está inserido, outrora é Pau de Fumo, homem desonesto que rouba para sobreviver, por morar no espaço segregado, suburbano, sem espaços de acessos para pessoas como ele, tal situação é complacente ao contexto histórico e político em que a obra está inserida, a Ditadura Vargas, ao que para muitos Estados foi sinônimo de atraso, opressão e falta de oportunidades.

Ademais, com a alternativa de ter uma vida mais digna, encontra na chapa de carregador a oportunidade para isso. Renasce Chico da Benta, homem inteligente que foge da vida ríspida. No entanto, embora essa profissão de carregador seja honesta, Chico da Benta ainda continua a passar necessidade, pois o pouco trocado que ganha não é o suficiente para alimentar toda a sua família. Dessa forma, há na narrativa inúmeras passagens sobre velha/nova condição do personagem, como a que o narrador introduz logo à frente:

Chico da Benta ali no escuro, sentado no chão e pensando. Pensando nas desgraças da vida. Também se lembrando de Genoveva quando ainda nova. E bonita. Agora, aquele rosto de caco de gente. O incêndio. A filha queimada. Ele preso. E agora ela louca. Correndo, cantando, rindo, chorando. Alma penada em uma noite de natal sem luz. Cantando de fome, Fome de barriga, fome de justiça. Mas, cantando sem em nada pensar. Só o subconsciente falando. Tal qual uma sapa. Aí sentiu aquela vontade doida de adivinhar quantos sapos com fome, àquelas horas, cantando Brasil afora. No mundo. (IBIAPINA, 2007, p. 146).

Sendo assim, por mais que o personagem central da obra tente subverter a ordem do sistema, ao encontrar a chapa de carregador, ao mesmo tempo em que mata de forma simbólica seu outro eu (Pau de Fumo), como caracterização de mudança, os eixos aos quais ele e os demais personagens de *Palha de arroz* estão inseridos exercem forças superiores sobre os seus destinos. Tal situação é

evidenciada na reflexão de Chico da Benta ao comparar a metáfora das cantigas dos sapos com a sua própria cantiga do destino: “Era mesmo que cantasse em seu destino de homem pobre e sacrificado por todos os lados” (IBIAPINA, 2007, p. 147). Os “lados” a que o personagem se refere são justamente as forças simbólicas que envolvem a condição sociopolítica do contexto histórico ficcionalizado, a Ditadura Vargas: “Nesta Ditadura maldita (que graças a Deus já se encontra de vela na mão pra morrer), não há lugar bom dentro do Brasil para pobre viver” (IBIAPINA, 2007, p. 162).

Assim, por mais que o personagem tentasse existir e resistir através de sua honra, suas forças sucumbiam perante forças simbólicas as quais estava ligado. Dessa forma, busca então ressuscitar o velho Pau de Fumo, pois Chico da Benta não conseguiu sobreviver com a sua dignidade perante seu lugar e suas condições, nas palavras do personagem: “Chico da Benta precisava mesmo de morrer. Já que não podia sustentar a família, necessário ceder lugar a outro. E só quem poderia substituir era Pau de Fumo” (IBIAPINA, 2007, p. 196). Porém, esse renascimento simbolizava muitas coisas, menos esperança. Pau de Fumo renasceu para morrer, pois o lugar e o tempo em que vivia não proporcionavam um outro meio, somente o da morte:

Nascer para morrer na profissão de pegar no alheio, que é mais triste das profissões, depois de pedir esmolas. Sabia que ia morrer no Poço da Usina. Mas ao menos iria satisfeito para o outro mundo, já que nunca tivera satisfação na vida depois da vida de estudante. Ao menos na morte queria ter aquele prazer. Dar uma gargalhada espalhafatosa, atirar-se no poço da usina, deixar a polícia com sede de espancá-lo. Sabia, tinha plena certeza, que Chico da Benta não nasceria mais. Acabava-se, por vez, o sofrimento daquelas duas vivalmas – Chico da Benta e Pau de Fumo. (IBIAPINA, 2007, p. 196).

Nesse sentido, há em *Palha de arroz* uma relação de dependência entre personagens, espaço e tempo histórico, assim, os personagens refletem rastros de uma época a qual o romance é ficcionalizado. Logo, ao se apropriar dessa significação, apreende-se que os personagens de *Palha de arroz*, representados aqui por Pau de Fumo/Chico da Benta, no momento em que toma posse do lugar físico e simbólico, ao mesmo tempo que reluta, tenta adequar-se ao meio estigmatizado em que vive, o que ocasiona a fragmentação de sua personalidade. Portanto, embora tenha um capital cultural, o personagem Pau de Fumo não

consegue ultrapassar esse cerco físico/social. Assim, esses espaços moldam comportamentos e, por que não, destinos.

Assim, o contexto social em que a narrativa foi escrita reluz para as páginas do romance de forma que influencia na apreensão da obra para o campo de possibilidades interpretativas extraídas aqui a partir da relação entre o espaço social e a interação deste com os personagens, nesse caso, o personagem central. A fragmentação do personagem Pau de Fumo/Chico da Benta implica diretamente na referência do espaço físico e social, também fragmentado no paradoxo contemporâneo entre o moderno/atraso. Dessa forma, essa fragmentação de espaço/personagem influenciada no contexto piauiense da década de 1940 ofertado ficcionalmente pelo romance ibiapiano é um sintoma para o que Antônio Candido (2014) pontua por “unificação do fragmentário”:

Cada traço adquire sentido em função de outro, de tal modo que a verossimilhança, o sentimento da realidade, depende, sob este aspecto, da unificação do fragmentário pela organização do contexto. Esta organização é o elemento decisivo da verdade dos seres fictícios, o princípio que lhes infunde vida, calor e os faz parecer mais coesos, mais apreensíveis e atuantes do que os próprios seres vivos. (CANDIDO, 2014, p. 79-80).

Portanto, ao se observar essas passagens extraídas do romance, há a presença do Espaço Social e a intrínseca função caracterizadora do personagem como elementos condicionantes para uma espacialidade diligente, ao reconstruir possíveis experiências de um passado, reafirmando novos olhares através da estética ibiapiana. Por isso, a espacialidade problematizada aqui, é tanto um elemento vivo, pois subverte e desloca seus personagens a todo o momento, quanto significativo, que reluz para dentro das páginas do romance histórico ibiapiano.

Com isso, parte-se do pressuposto de que a obra literária é inextricável, o que reflete em uma postura pós-moderna no tratamento dado aqui para a categoria espacial, pois ao tencionar esse elemento narrativo cujo foco quase sempre beirava ao estruturalismo do texto, como elemento extratextual, o que concerne para aproximações entre a literatura e a história, está se corroborando para esse novo paradigma de possibilidades que, nas palavras de Edward W. Soja (1993), é chamado de a espacialização do pós-modernismo:

[...] reveste-se de uma reconfiguração cultural e ideológica, de uma definição modificada do sentido vivencial da modernidade, da emergência

de uma nova cultura pós-moderna do espaço e do tempo. Está em sintonia com as mudanças na maneira como pensamos e reagimos às particularidades – aos perigos e possibilidades – do momento contemporâneo, através da ciência, da arte, da filosofia e dos programas de ação política. (SOJA, 1993, p. 79).

Nesse parâmetro, a referida narrativa de *Fontes Ibiapina* problematiza, através desse jogo de palavras, o espaço ficcional como categoria referencial entre diversos contextos que permeiam o romance contemporâneo. Assim, ao se depreender sobre as diferentes possibilidades interpretativas do Espaço na perspectiva cunhada por Lins por Espaço Social, há, inevitavelmente, uma associação entre espaço, personagens e tempo histórico. Dessa forma, o romance piauiense enquanto novo romance histórico estremece as fronteiras entre o real e o ficcional também pela (re)construção espacial, pois faz emergir o espaço que se afasta do que se fixou como lugar-comum na materialidade do romance.

Portanto, *Fontes Ibiapina* mostra que o espaço central da obra também carrega a história de uma época, isso porque agrega significações que desnudam possibilidades de revivificar um passado, nesse caso, o bairro Palha de Arroz, o qual é delineado por uma espacialidade entrelaçada por elementos extratextuais que ajudam a compor uma crítica à historiografia oficial, demonstrando como a ira do fogo tinha na verdade uma ideologia opressora, como também a própria condição do subúrbio representada pela segregação espacial de uma Teresina mergulhada no atraso social.

3.2 “Aquém e além de uma fronteira”: os rastros da história de Teresina nas capas de *Palha de arroz* enquanto paratextos

O arquétipo da cidade de Teresina é urgido no romance ibiapiano na perspectiva da subversão simbólica de muitos elementos citadinos. *Fontes Ibiapina* traça um percurso na construção do imaginário urbano teresinense na perspectiva de denúncia das injustiças sociais sofridas por grande parte da população periférica durante a década de 1940. Dessa forma, *Ibiapina*, ao se apropriar desse imaginário urbano como meio de acesso ao passado, problematiza reflexões desse período histórico em seu tempo presente sobre a forma de uma narrativa pragmática permeada por metáforas e imagens.

Compreende-se, portanto, por imaginário a possibilidade de representação datada de significados que sobressaltam o texto literário, equiparando-se a uma

espécie de guia consciente do mundo. Tal sistema tem a capacidade de imersão “num ‘mundo que se parece’, mas real, por vezes, que a própria realidade e que se constitui numa abordagem extremamente atual, particularmente se dirigida ao objeto ‘cidade’” (PESAVENTO, 2002, p. 08). A interpretação do espaço urbano pelo romance consente perspectivar caminhos que levam a experiências coletivas pulsantes nesse local, nesse sentido, a representação do real guiada pela palavra e imagem estabelece um sistema capaz de requalificar aspectos e situações históricas vividas no passado. Nessa perspectiva, as relações sociais materializadas na espacialidade de *Palha de arroz* tornam-se um elo profícuo para tensionar o real e o ficcional.

Por esse viés, pensar a literatura sublinhada por um olhar que resgata a relevância de aspectos citadinos é também pensar na compreensão de um determinado período histórico através de uma arquitetura composta por palavras. Vale lembrar aqui, como afirma a historiadora Sandra Pesavento (2002), que a

estratégia de abordagem teórico metodológica que aponta para o cruzamento das imagens e discursos da cidade e que, por sua vez, conduz a um aprofundamento das relações entre história e literatura, além de ter por base o contexto da cidade em transformação. (PESAVENTO, 2002, p. 10).

Em *Palha de arroz*, Fontes Ibiapina redesenha a história dos incêndios teresinenses também pela compreensão de cidade enquanto espaço de conflitos, convivência e transformações, assim, a urbe é tomada neste estudo sob o ponto de vista do lugar “por excelência ‘onde as coisas acontecem’” (PESAVENTO, 2002, p. 10).

Ao narrar os dilemas dos personagens moradores do bairro Palha de Arroz, a cidade é materializada a partir de diferentes panoramas, ou seja, é um espaço discursivo fragmentado socialmente. Fontes Ibiapina, ao explorar tal espaço ficcional urbano, debruça-se em dicotomias geradas por meio dessas mazelas sociais e espaciais, as quais no contexto do romance estão divididas: “(Os incêndios já se encontravam de tal maneira, que dividiam o povo da cidade em duas classes: a dos de casas de palha e a dos de casa de telha)” (IBIAPINA, 2007, p. 93). É a partir dessa assimetria social, materializada na espacialidade das casas pertencentes ao bairro homônimo, como as próprias reflexões dos personagens e narrador, que

Fontes Ibiapina constrói o imaginário da cidade de Teresina vinculado a tensões históricas e políticas.

Nesse interstício, o tecido urbano é apresentado ao leitor pela subversão da própria ideia de centralidade. Sob essa perspectiva, a apropriação do centro urbano, espaço tradicionalmente planejado, onde se encontram as principais atividades financeiras e importantes símbolos municipais, é descaracterizado pela locação do espaço central da obra – o bairro Palha de Arroz. Tal anarquia espacial é evidenciada no romance a partir dos deslocamentos dos personagens e do olhar metuculoso do narrador.

No estudo do espaço é de suma importância o modo como ele se relaciona com a percepção. Santos (2013) ressalta sobre o entendimento de percepção, que consiste na interpretação, no modo como notamos as coisas, ou seja, a visão que temos sobre o meio. Assim, faz-se uso da experiência perceptiva na análise literária. A percepção não chega a ser totalmente objetiva, ela é revestida de uma carga significativa de subjetividade, pois a nossa relação com o mundo dá-se por meio de uma visão particular.

Santos (2013) assevera que o espaço está intimamente relacionado à percepção, pois muito do que é sentido pelo personagem é veiculado por meio da experiência perceptiva, deixando entrever suas impressões. No referente à percepção de espaços, a relação com a percepção dá-se de forma mútua (espaço/personagem), uma vez que se trata de espaços que incidem sobre eles.

Inicialmente, há a caracterização da espacialidade central sob a perspectiva do narrador: “Ruas inquietas dentro duma tarde cinzenta de janeiro. Quase nada de movimento por aqueles becos estreitos e sujos entre casas pobres” (IBIAPINA, 2007, p. 11). Dessa forma, o bairro, que desempenha um papel central, como já apontamos nesta pesquisa, é apresentado ao leitor de forma estigmatizada, periférica. Porém, conforme a mobilidade de seus personagens, principalmente Pau de Fumo, são apresentados pelo narrador símbolos culturais piauienses, como a igreja São Benedito: “O relógio da torre da Igreja de Beneditino deu doze mordidas no beço do sino apalpando o silêncio. E aqueles pensamentos rodando na cabeça do negro...” (IBIAPINA, 2007, p. 15). Não obstante, noutra aventura, Pau de Fumo passa por uma das principais praças da capital teresinense: “Uma volta danada para não passar pela praça Saraiva, nem nas barbas da polícia” (IBIAPINA, 2007, p. 15). Tais espaços se convergem, pois enquanto um representa hostilidade, outros

representam poder e planejamento cultural, até mesmo uma conjectura de progresso: “Lá se estava o Tribunalzinho que nunca lhe negara acolhida e justiça no momento oportuno e necessário” (IBIAPINA, 2007, p. 16).

É por essa forma que o arquétipo da cidade de Teresina vai se construindo frente ao leitor. Ibiapina traça o perfil socioespacial teresinense, o qual nos possibilita observar concomitante seu perfil socioeconômico. Nesse lócus, o bairro homônimo desestabiliza a ordem das coisas, com suas casas de palhas e moradores socialmente estigmatizados: “Um subúrbio imundo bem no centro da cidade. Se ao menos noutra cidade qualquer! Mas a capital?” (IBIAPINA, 2007, p. 32). Assim, torna-se um empecilho para o processo de modernização de uma capital ainda refém do atraso. Os sobrados, os becos do bairro homônimo, vão se redesenhando como forma de abrigo e testemunha da discrepância econômica social de uma periferia que se instalou no centro da capital, separada entre classes sociais materializadas entre as casas de telhas e de palhas.

Não obstante, a ideia de cidade ideal para os personagens moradores de Palha de Arroz, somente aparece na narrativa através do mundo ilusório, alcançada pelo sonho. Assim, a simbologia do espaço urbano sem desigualdade, sem fome, o qual propicie condições dignas de sobrevivência ancorada pela liberdade, só é experienciada no inconsciente de seus personagens:

Sonhou que a cidade estava toda iluminada numa noite de festa. Um Natal com muita luz. O comércio todo aberto e um movimento que fazia gosto. Luzes de todas as cores. E luz muito melhor do que qualquer luz elétrica. De se achar uma agulha no meio da rua. Além do mais, Papai Noel dando presentes e mais presentes aos meninos. Até aos filhos dele com Ceição e com Veva! Depois aquilo foi aumentando. Já não era só em Teresina que havia tanta luz. Em todo o País. Todas as cidades do Brasil e os campos estavam repletos de luzes incandescentes!... Uma coisa que nem parecia uma coisa deste mundo. Foi aumentando. Já não era o Brasil. Todo mundo já estava inundado de luz. Uma verdadeira maravilha! E o melhor: Todos os sapos do mundo cantando de barriga cheia. (IBIAPINA, 2007, p. 158).

O período natalino carrega um valor simbólico dentro da narrativa ibiapiana. Considerado tradicionalmente uma época em que as cidades estão mais iluminadas, refletindo para um tempo de acolhida e fraternidade, é apreendido no romance por algo que desperta no personagem Pau de Fumo sentimentos conflituosos que subjazem sua condição de homem pobre à dura realidade urbana: “Pouca gente nas ruas. Quase todo o comércio fechado. Só mesmo algumas lojas, aquelas mais luxuosas, abertas onde os pais ricos iam comprar presentes para seus filhos”

(IBIAPINA, 2007, p. 145). Assim, para fugir dessa dura realidade envolta de dois espaços, que são evidenciados pela lógica do capital, sobressaltando-se cotidianos marcados por relações divergentes ocupadas na mesma cidade, Pau de Fumo abstém-se de sua realidade, entrega-se ao sonho, ou melhor dizendo, ao direito de sonhar um “natal com muita luz”.

As luzes natalinas são metáforas que subvertem o significado da capital que “ainda dorme de pernas escancaradas na rede de escuridão da noite” (IBIAPINA, 2007, p. 145). O sonho, as luzes natalinas, adentram para o imaginário de uma cidade ideal, sem conflitos, sem incêndios, em que todos são iguais, possibilita, portanto, não mais dois espaços, mas somente uma única cidade, ou melhor, um único mundo em que seus personagens possam também fazer parte. Nessa perspectiva, o sonho representa a esperança, a utopia do personagem em viver em uma realidade mais justa, a luminosidade daqueles que (sobre)vivem duplamente na penumbra dos espaços urbanos.

Ao problematizar a dicotomia entre os espaços da cidade no romance, Fontes Ibiapina materializa o desafio de reescrever a história de Teresina do ponto de vista dos excluídos, pois a cidade é representada por camadas dotadas de sentidos e significados que ultrapassam a diligência do segmento físico. Assim sendo, o papel do romancista, frente ao processo de criação, é permeado pelo compromisso com o social e o histórico, em que o imaginário construído reflete sua posição frente às questões sociais. Pesavento (2002, p. 12) afirma que “O escritor, como espectador privilegiado do social, exerce a sua sensibilidade para criar uma cidade do pensamento, traduzida em palavras e figurações mentais imagéticas do espaço urbano e seus atores”. Logo, o exercício crítico do olhar literário possibilita para uma nova apreensão do urbano, embora tributária ao espaço extrínseco, pois reconfigura a cidade como espaço vivido dotada de diferentes percepções que auxiliam no devir de novos significados.

À vista disso, a relação dialética entre sujeito e sociedade é contraposta a uma realidade espacial, em que aqueles que estão no entorno do centro vivem à penumbra da dura realidade urbana. Assim, tais elementos urbanos não somente são reflexos de divisões sociais, mas também permitem refletir sobre o passado estruturado simbolicamente nesse imaginário. E assim o faz Fontes Ibiapina em *Palha de arroz*, pois o imaginário citadino teresinense é construído no leitor tanto pela percepção dos espaços que se colidem, através de seus personagens, quanto

do olhar perspicaz do narrador, uma vez que as itinerâncias urbanas ganham camadas de significação que ressoam em espaços vividos e sentidos. O passado também é presentificado por meio da cidade que carrega espaços fragmentados de um tempo histórico ao substanciar os sentidos apreendidos pela materialidade literária.

Ademais, pensar a literatura, mais especificamente, pensar no romance como elemento que se esgota ao final da leitura, é tomar a materialidade da obra literária de forma superficial, é, dessa forma, beirar ao relativismo de uma fruição isolada. Não obstante, o romance, compreendido na forma de livro (seja impresso, seja digital), torna-se um fenômeno aberto e imanentemente social, pois não se exaure ao final do texto em si, sua continuação frutiva se dá também por outros aspectos menos usuais, no caso específico deste estudo, pela transcendência do texto.

Assim posto, tenciona-se até o momento nesta pesquisa a narrativa literária em sua singularidade. Entretanto, tal como aponta Gérard Genette (2009), a simbiose textual é composta por suas intrincadas relações perante outros textos. Essa conjectura textual é sublinhada pelo crítico francês por arquitextualidade, relações transcendentais que um signo mantém sobre outras formas textuais. Tal transcendência/intertextualidade pode ser apreendida por meio de elementos externos à narrativa, por exemplo, os prefácios, ou até mesmo elementos tangentes ao livro: resenhas críticas e entrevistas do autor.

Essa relação entre texto e extratexto pode auxiliar para uma interpretação mais completa do romance, pois, por meio desses elementos, a narrativa é retomada como força discursiva. Nessa perspectiva, essas unidades devem ser assimiladas, não apenas como elementos de leituras marginais, mas como algo integrante e pertinente ao livro: “Mais do que um limite ou uma fronteira estanque, trata-se aqui de um limiar” (GENETTE, 2009, p. 09). Essa pluralidade que gravita a obra literária, Genette (2009) chamou de elementos paratextuais.

Segundo Genette (2009), por paratextos compreende-se todo o texto de natureza verbal ou gráfica envolto pelo texto literário. Nas palavras do autor: “Assim, para nós o paratexto é aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público” (GENETTE, 2009, p. 07). Essa composição de palavra e imagem que dão forma ao livro mantém uma relação coercitiva com o texto principal. Assim, essa transtextualidade é gerada a

partir da sustentação de origem e dependência ao signo primordial, ou seja, tais estratégias comunicativas podem ajudar a tornar o romance inteligível ao leitor.

Por esse ângulo, Genette (2009) demonstra que as informações contidas no interstício do livro são pertinentes para fecundas interpretações na medida em que influencia a experiência leitora. Nesse viés, o estruturalista francês discorre, como exemplo, sobre a influência do título de James Joyce para a leitura do romance. Genette (2009) problematiza se *Ulisses* tivesse um outro título se o leríamos como se consolidou no meio social, dada a sua relação com a cultura grega ocidental. Isso porque, conforme o autor, a intertextualidade presente a partir da própria intitulação é uma informação importante para a recepção crítica do leitor sobre o romance.

Dessa maneira, faz-se relevante o exercício desses elementos que gravitam sobre a obra literária. No caso de *Palha de arroz*, as capas, posteriormente alçadas, revelam-se como paratextos ao possibilitar uma leitura relacional com o enredo, uma vez que oferecem pistas ao leitor do que será possivelmente encontrado. Nesse locus, consoante a Genette (2009), a capa, por ser um elemento complexo, datado de camadas significativas, embora sua materialidade seja externa ao texto, possibilita uma conexão determinante aos olhos do leitor. Com base nisso, a capa, considerada um elemento composto por diversos fins, é problematizada nesta pesquisa para além de uma demanda apenas mercadológica, uma vez que é modernamente compreendida como elemento singular para uma fruição estética completa. Dessa forma, a inter-relação entre paratexto e conteúdo viabiliza no romance piauiense *corpus* desta pesquisa um elo consistente para apreensão do real e do ficcional.

Segundo o teórico francês, a primeira capa é o espaço estratégico no qual apresentam-se várias informações preliminares do enredo. Genette (2009) aponta para vinte informações, dentre elas, nome do autor, organizador, prefaciador, número de tiragens, título, dentre outros elementos que harmonizam a primeira capa. Nessa perspectiva, por meio do seu aspecto funcional, a primeira capa torna-se constituinte ao texto, na medida em que ela mantém uma relação de copresença, ou seja, pode antecipar, ou até mesmo trazer indícios do que o leitor poderá encontrar no texto propriamente dito. Assim, o projeto gráfico, ilustrações (no caso desta pesquisa, as primeiras capas), são também consideradas como texto, tal como aponta Gérard Genette (2009), pois o leitor é capaz de subtrair possibilidades de sentidos atrelados à narrativa.

Sendo assim, as três capas de edições do romance *Palha de arroz*, analisadas adiante, apresentam elementos visuais promissores, produzindo efeitos de sentidos condensados à narrativa. Nesse interstício, a dicotomia entre capa/livro delinea ares de complementariedade, revelando-se como estratégia de compreensão até mesmo do período histórico do romance. Através desse alargamento de fronteiras, os paratextos e o enredo interpenetram-se, ao refletir para a narrativa ibiapiana como elementos integradores, desconstruindo o *status* de leitura marginal do livro.

É interessante ressaltar ainda que, pela amplitude do conceito de Paratexto, Gérard Genette (2009) designa dois conceitos que compõem sua materialidade dos exemplares, tais exemplos formadores são peritexto e epitexto. O primeiro conceito abarca tudo aquilo que se constitui enquanto texto envolto do livro: título, subtítulo, nome do autor, editora, notas de rodapé, contracapa, enfim, elementos definidos pela espacialidade que ocupam, pois “tem necessariamente um *lugar*, que se pode situar em relação àquela própria do texto: em torno do texto, no espaço no mesmo volume” (GENETTE, 2009, p. 08, grifo do autor). Para além do livro, externamente, a categoria do epitexto abarca peças publicitárias, resenhas críticas, entrevistas, citações, dentre outros. Como fins deste subcapítulo, discorre-se sobre a capa em si, peritexto editorial mais exterior à narrativa literária.

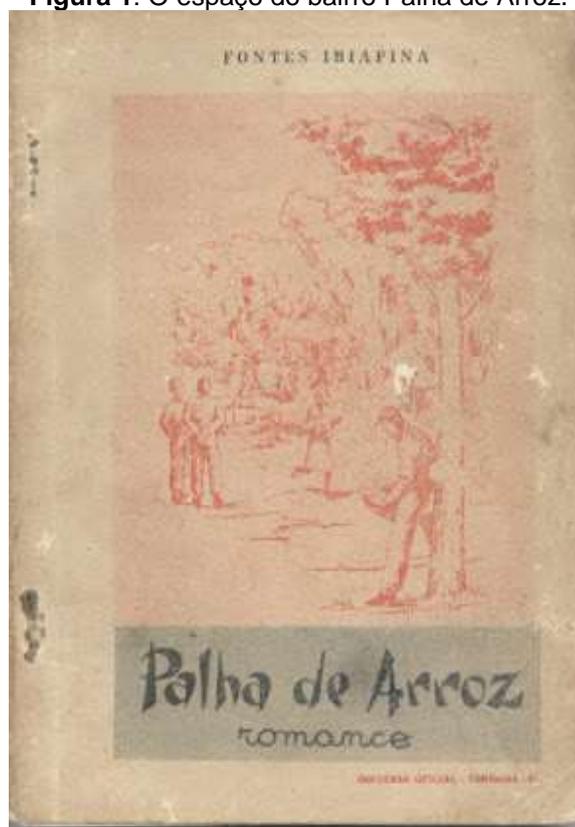
Ademais, a tensão entre essa aproximação capa/livro denota a funcionalidade inerente ao paratexto na obra. Seus elementos constituintes bem articulados possuem diversas intenções que correspondem “[...] sob todas as suas formas, é um discurso fundamentalmente heterônomo, auxiliar, a serviço de outra coisa que constitui a razão de ser: o texto” (GENETTE, 2009, p. 17). A essa funcionalidade paratextual intrínseca ao texto, Genette (2009) nomeia por “força ilocutória”. Assim posto, o que interessa no presente subcapítulo é investigar a condução da narrativa ibiapiana com os paratextos, primeiras capas do romance, como “força ilocutória” fundante para inteligibilidade da narrativa.

Dessa forma, tal análise parte da pertinência valorativa desse paratexto para o romance *Palha de arroz* em possibilitar camadas de significação que auxiliam na construção do imaginário da cidade de Teresina. Nesse sentido, apropriar-se desses elementos constituintes do romance como um todo tange para um elo que reforça a apreensão do real e do ficcional. As capas selecionadas são também capazes de contar histórias, dada a sua capacidade comunicativa, por intermédio dos elementos

que dão visibilidade ao enredo. No caso de *Palha de arroz*, por espaços constantemente mencionados ao longo da narrativa. Assim, essa correspondência semântica entre capa e texto oferece maiores possibilidades de compreensão do romance, principalmente porque ilustram espaços simbólicos da cidade de Teresina presentes na narrativa.

Passemos agora à instância das capas, paratextos que ultrapassam a noção de fronteira em *Palha de arroz*.

Figura 1: O espaço do bairro Palha de Arroz.



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2023).

Palha de arroz é o primeiro e único romance urbano de Fontes Ibiapiana, obra popular do escritor com diversas publicações. O livro possui ao todo cinco edições, das quais destacam-se apenas três. A primeira capa consultada, traz, à primeira vista, a espacialidade central da obra: o bairro Palha de Arroz. A ilustração contém o principal conflito que permeia toda a narrativa: os incêndios criminosos perpetuados corriqueiramente no bairro homônimo. A imagem é composta pela cor creme, a qual já evidencia uma atmosfera que paira no ar cinzento da fumaça dos incêndios. A menção dessa cor é a materialização em imagem de um espaço parado, sem perspectivas, onde as casas “são reduzidas a cinzas e carvões” (IBIAPINA, 2007, p.

91). Já a cor vermelha pode simbolizar o fogo, retratando, dessa forma, o cotidiano marcado pelas chamas desses incêndios.

O nome do autor também se faz presente, porém, o destaque vai para o título da obra. O título é o elemento do paratexto que mais chama atenção do leitor, de escolha majoritariamente do autor, estampa a capa do livro com caracteres e cores correspondentes, a princípio, por estratégica gráfica. Porém, para além do mercado, o título ocupa uma posição de fronteira avançada, pois consoante a Muzzi (2015), além de ocupar os limites do texto e extratexto, “Há ainda a função pragmática e autoritária do título, que desencadeia e orienta toda a atividade de leitura” (MUZZI, 2015, p. 56).

Nessa edição, o nome do romance está em letras pretas sobressaltas da ilustração e, como já posto neste estudo, o título do romance é alusivo ao espaço central da narrativa, o bairro Palha de Arroz. Permeado por casebres, o espaço homônimo é todo constituído por casas de palha, matéria, que em linhas do romance, representa a condição social de seus personagens. Segundo Silva (2000), a formação de Teresina como cidade planejada foi marcada por forasteiros que chegavam à capital em busca de empregos, e essas pessoas não tinham condições financeiras de construir suas residências com tijolos, dessa forma, a matéria mais utilizada era as palhas de coco babaçu encontradas à beira do rio. Nas palavras da pesquisadora:

Com a construção da cidade, muitos forasteiros, comerciantes, além dos operários e funcionários públicos vinham para Teresina em busca da oportunidade de ganhar dinheiro; como a leva era exagerada para o momento e as casas de tijolos não eram suficientes, construíram-se, então, choupanas de pau-a-pique ou taipa, todas cobertas de palha; também eram encontradas casas de adobo, cuja cobertura era de palha, em virtude de haver muito babaçu, palmeira que fornece a palha, nas margens do rio Parnaíba, entre o Piauí e o Maranhão. (SILVA, 2000, p. 18).

Fontes Ibiapina, ao ficcionalizar os episódios dos incêndios que atingiram as casas de palha em Teresina no rol da década de 1940, ressoa para o seu romance efeitos de sentidos traumáticos apreendidos a partir da percepção de seus personagens e narrador. O personagem Pau de Fumo, após perder a sua filha primogênita queimada nos incêndios de Palha de Arroz, descreve a imagem da menina morta que ficou em sua memória: “Mas Zefinha era original. O único naqueles trajes – uma mortalha de cinza e asas e grinalda de palha de coco”

(IBIAPINA, 2007, p. 178). A palha que compõe a grinalda de Zefinha é o vestígio do destino calamitoso daqueles que moram sob o signo da palha.

Diante disso, a palha para os personagens do romance representa morte e padecimento, porém, essa mesma palha de coco babaçu, constituía-se como um dos principais símbolos econômicos piauienses, assim observado na reflexão do personagem central: “– (Coco babaçu... Ociosa fonte econômica dormindo em parte do Piauí e em todo Maranhão imenso. É mesmo. ‘O Brasil é rico mas não sabe o quanto possui’. Que tal o próprio governo confessando a negligência nacional)” (IBIAPINA, 2007, p. 179). Depreende-se por meio desse excerto que a simbologia da palha é representada no romance pela subversão da própria fragmentação de seu significado, assim, enquanto para os personagens é análoga à pobreza, ao percurso do fogo, para outros (os mais ricos), é sinal de bonança.

Observa-se que o título do romance circunscreve toda a narrativa, sua função não é somente de apresentar a obra, mas de localizar o leitor no espaço/tempo frutivo da leitura. Essa apreensão descontrói uma prática tradicionalista de leitura, por esse viés, conforme aponta Muzzi (2015, p. 60): “constitui uma articulação fundamental do texto, que se revela como lugar de polissemia e ‘receptáculo’ da ideologia, tornando-se um operador de leitura extremamente eficaz”. Segundo a pesquisadora, o título é, portanto, um paratexto proeminente que parte de um enunciado breve para condessar reflexões inerentes à narrativa, prevalecendo, dessa forma, uma relação dialética.

Logo, o título do romance remonta a um sentido denotativo ao texto, pois seu título é correspondente ao conteúdo da narrativa. Dessa forma, a palavra “palha” é constituída por camadas de funcionalidade, tanto subjacentes à natureza do nome próprio do bairro homônimo, quanto associada ao símbolo da tragédia dos moradores/personagens desse espaço. Nesse interstício, as mesmas palhas que por um momento “cobriram qualquer coisa de felicidade” (IBIAPINA, 2007, p. 179), também é propulsora de várias perdas no decorrer da narrativa. Não obstante, a representação espacial pelo signo da palha é ironicamente destacada pelos versos de Gonçalves Dias presente na narrativa: “– Minha terra tem palmeiras,/ Onde canta o sabiá” (IBIAPINA, 2007, p. 179).

Por conseguinte, essa intertextualidade é incorporada ao romance de forma satírica pelo deslocamento semântico do sintagma palha, que ora proporciona acolhimento, subsistência, mas que também simboliza tragédia, silêncio e

apagamento. Nesse sentido, subentende-se que Fontes Ibiapina não escolheu o título de forma fortuita, mas visando suscitar certos efeitos interpretativos que auxiliam na construção do imaginário teresinense condicionados somente com a leitura do romance.

Ademais, logo mais abaixo do título, há a informação do gênero textual ao qual o livro faz parte: romance. Essa indicação sobre o gênero literário é algo funcional e mercadológico, pois, neste caso, serve para atrair mais leitores a consumir a obra. Genette (1982) sublinha que essa intenção editorial é algo relevante, no entanto, quem julgará a forma do livro como verdadeira será apenas o leitor. Nas palavras do teórico: “[...] leitor, o crítico, o público que pode muito bem desafiar o status afirmado pelo paratexto” (GENETTE, 1982, p. 12, tradução livre⁶). No caso de *Palha de arroz*, essa menção paratextual é corroborada no contato com a obra efetivamente.

A ilustração escolhida para a capa de *Palha de arroz* reproduz elementos importantes dentro da narrativa, assim, o leitor que não conhece a sinopse do livro, pela capa, já toma o primeiro contato visual do enredo. A informação visual ecoa para dentro do romance na medida em que espelha o seguinte trecho: “A fumaça subia. O bairro Palha de Arroz todo se queimando duma só vez. Ia bater o recorde. Ia ser a maior de todas as fogueiras de Teresina” (IBIAPINA, 2007, p. 28). Para além dessas cenas fatídicas dos incêndios, há nessa capa três elementos que também ganham relevância na narrativa: os policiais, as mães, e a ficcionalização do jornal *O Piauí*: “jornal pequeno, mas de língua de léguas e meia” (IBIAPINA, 2007, p. 29), representado pela figura do homem encostado no tronco de uma árvore.

Os dois soldados que estão conversando em meio ao caos de um bairro pegando fogo, reproduzem a postura da polícia conivente aos atos criminosos dos incêndios: “Tudo indicava que os incêndios partiam da própria polícia” (IBIAPINA, 2007, p. 90). A construção imagética em torno da postura dos policiais com os braços para trás sugere a ineficiência das autoridades em tentar conter o fogo, ademais, tal postura ainda possui outras camadas de significação, pois simbolizam o período histórico da obra: a Ditadura Vargas.

⁶ No original: “[...] à la limite, la détermination du statut générique d'un texte n'est pas son affaire, mais celle du lecteur, du critique, du public, qui peuvent fort bien récuser le statut revendiqué par voie de paratexte”.

Assim, a figura dos dois guardas pode ser compreendida como uma metáfora para a situação política e histórica do romance, dessa forma, a capa já dá indícios ao leitor que as autoridades são cúmplices da atrocidade dos incêndios, mantendo-se inerte perante à tragédia. O repúdio à polícia é comungado constantemente, tanto pelo narrador quanto pelos personagens: “Ô coisa danada de difícil para se tirar numa Polícia nojenta como a do Piauí! Que Estado miserável!... Tudo entregue aos homens do poder” (IBIAPINA, 2007, p. 112). Dessa forma, nesse interstício entre os paratextos presente na capa e a narrativa, há um reforço da situação dos personagens de *Palha de arroz*, as casas pegando fogo, a fumaça subindo ao fundo, as mães correndo desatinadas com seus filhos nos braços em meio a uma polícia que nada faz. Essas ilustrações revelam a ruína de um destino miseravelmente traçado por opressão, fogo e pobreza.

Não obstante, a figura do homem mais afastado da cena principal pode ser identificada pela leitura do romance, pois trata-se do personagem jornalista Juliano. Esse personagem tem o papel fundamental na narrativa ibiapiana, pois representa a presença da imprensa como testemunha das cenas trágicas dos incêndios. É interessante verificar que essa capa contém a transposição temática de cenas do enredo. Conforme pode ser observado no trecho seguinte:

Chegou seu Juliano. Jornalista de peso e medida. Só que vinha bêbado que nem gambá. Naquela base! Pé-dentro, pé-fora. Recosta-se assim a um tronco de oitizeiro. Fumando um charuto que dançava dum a outro canto da boca. Fechava e abria os aperreado com a fumaça. Fumaça mais do incêndio que mesmo do charuto. Com cara de choro. Munido de papel e caneta. Dobrou uma perna pra trás e palmou o pé ao tronco da árvore. Papel ao joelho. Mãos à obra. Mandou a caneta pra cima. Escrevendo ali mesmo – com fumaça, cachaça e tudo. O pé escorregava. Lá se ia seu Juliano às cambalhotas um bom pedaço de chão. Com uma meia-volta-volver, retomava a posição. De novo o pé escorregava. O jornalista dizia nomes feios mas, naquela aflição, ninguém sabia o quê, nem com quem. Mais outra escorregada no pé. Outros nomes feios, inclusive que aquela merda não era pau-de-cebo para escorregar tanto. (IBIAPINA, 2007, p. 33).

A partir do excerto acima, pode-se extrair informações significativas em relação à ilustração presente na capa. A princípio, a mesma ilustração contida na capa é uma cena presente dentro do romance, ressaltando para diferenças textuais na narrativa, nesse locus, o jornalista Juliano observa e registra um episódio catastrófico do fogo que consome o bairro homônimo. Seu testemunho, embora turvo, é publicado no dia posterior ao incêndio: “No dia seguinte, lá se vinha no jornal

‘O Piauí’ o maior artigo que se escreveu acerca dos incêndios de Teresina ‘O Fio da Meada’. Um artigo de Juliano sobre os incêndios de Palha de Arroz. Uma bomba!’ (IBIAPINA, 2007, p. 33). Nesse sentido, a trama que se desenvolve no interior da narrativa, inicia-se antecipadamente pela capa. O leitor, pela observação visual, já toma contato com o homem que supostamente está registrando o incêndio, mas a certeza somente será concretizada após a leitura do texto.

Assim, a figura do jornalista quanto à ficcionalização do jornal *O Piauí* é um meio de divulgação das ações criminosas que aconteciam aos bairros instalados no centro da capital. No entanto, por mais que esses episódios fossem publicados na mídia, no decorrer da leitura do romance, mostra-se que não eram suficientes para coibir a perpetuação desses incêndios. Essa inércia frente à divulgação dos crimes valida o período histórico ditatorial contextualizado no romance, pois em épocas opressoras, a imprensa é sufocada, dessa forma, a força opressora tanto dos incêndios quanto do período histórico da obra é perpetuada ao longo de toda a narrativa.

Portanto, a capa mostra ao leitor a experiência coletiva dos personagens do romance em meio aos incêndios, pois corresponde em grande parte ao enredo da obra. Assim, permeia nessa capa analisada uma imagem impactante que, supostamente, já pode preparar o leitor para apreensão do romance. Tendo vista esses argumentos, a capa estudada cumpre a função paratextual, pois substancia um movimento extensivo de leitura, dessa maneira, ultrapassa a noção de capa concebida apenas por leitura estanque, para se tornar “uma membrana permeável entre o dentro e o fora” (GENETTE, 2009, p. 09).

Genette (2009) ilustra que a dinamicidade das capas, considerada uma leitura fixa para muitos, ocupa como paratexto lugares de deslocamentos em relação ao texto, já que esse conjunto se “situa ao mesmo tempo aquém e além de uma fronteira, de um limiar ou de uma margem, de estatuto igual e, no entanto, secundário, subsidiário, subordinado como um convidado para seu anfitrião, um escravo para o seu senhor” (GENETTE, 2009, p. 09). Consoante ao que sublinha o teórico, os elementos paratextuais presentes na capa de *Palha de arroz*, não funcionam apenas como apresentação da obra, por conseguinte, tais paratextos permeiam um espaço que gravita sobre o texto, realizando o movimento ora “para fora”, ora “para dentro”, até mesmo “para além” da narrativa, conforme analisado.

Figura 2: O poço.



Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2023).

Entre as três capas aqui selecionadas, essa em destaque acima faz parte da 5ª tiragem, edição mais recente publicada do romance, o que é perceptível pelo jogo de cores e efeitos gráficos mais apurados comparados com o *layout* da capa anterior. Essa edição publicada através da editora Oficina da Palavra traz temática espacial e semiótica diferente. Assim, a espacialidade escolhida foi a ilustração de um poço em torno de um muro, as cores que prevalecem nesta capa são tons fortes. De novo, há a presença do vermelho que se contrasta com o tom preto, provavelmente indicando um espaço sem iluminação, dada a natureza do poço.

Observa-se que o título ocupa o espaço central da capa, evidenciado pela cor amarela, e os caracteres das letras são bem representativos aludidos ao formato possivelmente de chamas. No mais, há na imagem da capa uma espécie de fio que entrecruza o muro e o poço. Todas essas combinações interpolam para uma capa com fortes contrastes cromáticos centralizados por uma imagem, à primeira vista, desconhecida do leitor.

Uma vez que possui elementos diferentes, a capa da 5ª edição destaca um espaço que a princípio não tem nada a ver com o título do romance, o que pode

suscitar possivelmente uma curiosidade no leitor em querer saber a relação existente entre um poço e uma obra que se intitula *Palha de arroz*. A relação paratextual presente entre capa e narrativa começa a fazer sentido após a leitura das primeiras páginas do romance, pois seus personagens transitam por espaços precisos e distintos, demonstrando um detalhamento geográfico da cidade. De forma sucinta, os percursos da narrativa focalizam-se no eixo teresinense.

O narrador, ao mapear minuciosamente os subúrbios, mais precisamente o bairro homônimo, dá a ver a construção de microespaços. Adota-se, assim, a abordagem temática de Borges (2007), quando discorre sobre essa categoria. Os microespaços correspondem aos curtos deslocamentos que os personagens realizam no interior do espaço central: o bairro Palha de Arroz. Assim, os deslocamentos ínfimos dos personagens dão-se entre suas casas, as praças do centro de Teresina, o poço da usina, os prostíbulos, barcos, o cais do rio Parnaíba, dentre outros. Como se pode perceber no trecho: “Há se ficava longe! Uma volta danada para não passar pela Praça Saraiva, nem nas barbas da Polícia” (IBIAPINA, 2007, p. 15).

Apreende-se que pelo deslocamento do personagem Pau de Fumo, o espaço presente na capa é apresentado ao leitor. No momento em que o protagonista encontra-se fugindo da polícia após roubar o barbeiro:

Sentia os guardas em seus calcanhares. Carreira maluca. Disparada sem termo por cima de pneus e pedras. Em direção á Usina Elétrica. Se de qualquer maneira não desse certo, seria a única tabua de salvação. E mesmo, um dia havia de se acabar dentro daquele poço com mais de sessenta metros de profundidade. (Seria oitenta?!... Mais?... ou Menos?!...) Que coisa! Pensamento sem futuro. O poço está vivo. E um dia havia de se acabar dentro dele. Lá no fundo! (hoje?... Amanhã?...) Pensamento besta. Mas um dia morreria nele. De qualquer maneira satisfeito. Longe dos homens que sempre puderam e nunca lhe prestaram um por pequeno que fosse benefício. Melhor mesmo morrer só. Só e abafado num poço fundo, numa escuridão eterna [...]. (IBIAPINA, 2007, p. 13).

O poço da usina é apresentado na narrativa como espaço afetivo, dessa forma, vai ao encontro do personagem Pau de Fumo, por meio da percepção interior, no momento em que se encontra em fuga, dando-lhe outra forma de mobilidade. Esse espaço compreendido incide sobre esse personagem uma sensibilidade, transportando sentimentos de satisfação, apesar de o objeto lembrado remeter para um espaço sombrio. A experiência perceptiva dá-se então sobre uma afinidade envolvente, acolhendo Pau de Fumo do mundo exterior, logo, resulta em

uma relação intrínseca do personagem e do espaço sentido, ao ponto de ser capaz de desejar que a sua morte seria nesse espaço: “Mas um dia morreria nele. De qualquer maneira satisfeito. Longe dos homens que sempre puderam e nunca lhe prestaram um por pequeno que fosse benefício. Melhor mesmo morrer só. Só e abafado num poço fundo, numa escuridão eterna [...]” (IBIAPINA, 2007, p. 13).

A partir dessa compreensão, o elemento em destaque na capa, o poço da usina, começa a fazer sentido para o leitor, apreende-se que esse espaço, frequentemente insignificante, ganha *status* relevante em *Palha de arroz*. Nesse sentido, observa-se que não é a casa do personagem que lhe proporciona refúgio, mas o poço que se apresenta de natureza íntima ao lhe dar abrigo e proteção no momento de desamparo: “Melhor mesmo no fundo do Poço da Usina. Preferiria a morte a cair nas garras daquela Polícia infame. Morreria afogado, num centro escuro e abafado de poço fundo” (IBIAPINA, 2007, p. 14). Nesse fragmento, fica explícita a importância desse microespaço para o protagonista, dessa forma, ao longo da narrativa, o Poço da Usina, paratexto em destaque na capa, torna-se familiar tanto para o leitor quanto, principalmente, para o personagem.

A polarização das duas capas selecionadas apresenta-se pela escolha do espaço em destaque. Na primeira, há a representação do bairro, macroespaço onde se realiza a experiência coletiva dos personagens, porém, na segunda, há um espaço que é apenas experienciado por um único personagem, o que o torna dotado por camadas de significações. A percepção desses espaços apreendidos pelo olhar do protagonista dá-se pelo conflito de sentimentos, para o poço, há uma espécie de afeto, já para o bairro há, muitas vezes, manifestações de repulsa. Ressalva-se que ambos os espaços ilustrados são importantes para o desenvolvimento da narrativa, dessa forma, a relevância desses elementos paratextuais já é revelada através das capas como pista ao leitor.

Para além de espaço afetivo, o Poço da Usina, como já mencionado antes, apresenta-se permeado por camadas de significações. Sua localização dá-se dentro da Usina abandonada no centro da capital. Tal displicência é fruto do arquétipo de Teresina dentro do romance: “Noite escura. A cidade também era uma escrava. Escrava do governo. A usina morta. Já ia para muito tempo a capital sem luz elétrica” (IBIAPINA, 2007, p. 15).

O abandono da Usina pode simbolizar também o abandono da capital piauiense, entregue à escuridão, refém de um governo autoritário: “Um crime. A

ferrugem comendo um patrimônio daqueles bem no centro da capital” (IBIAPINA, 2007, p. 73). O narrador comporta-se como crítico ao descrever a cidade de Teresina: “Que anacronismo! E saúde?! E educação?!” (IBIAPINA, 2007, p. 73). Da mesma forma, a capa apresenta indícios dessa postura crítica, a cor preta sinalizada na configuração do poço e do muro da usina, alude também para o atraso sociopolítico da capital.

Logo, há um jogo metafórico entre imagem e texto no deslocamento da simbologia da cor preta presente também nos sintagmas “escuridão” e “capital sem energia elétrica”. Assim, essa relação imagética e textual é diversas vezes ressaltada pelo teor crítico do narrador quanto do personagem Pau de Fumo: “Cemitério de fábricas. Verdadeiro escândalo econômico no dizer do dr. Leovigildo. - Corja sem-vergonha a desses tais mandantes” (IBIAPINA, 2007, p. 73). Esses trechos, acrescentados a interpretação paratextual, apresentam-se com um ar profundamente repreensor ao contexto social político do romance. Assim, tais efeitos permitem apreender/compreender efeitos de sentidos para além da materialidade da capa.

Nesse interstício, o Poço da Usina, previamente apresentado ao leitor, inicia a narrativa ibiapiana, ademais, também dá indicio pela a leitura do romance sobre a possível vontade do protagonista em morrer nesse espaço:

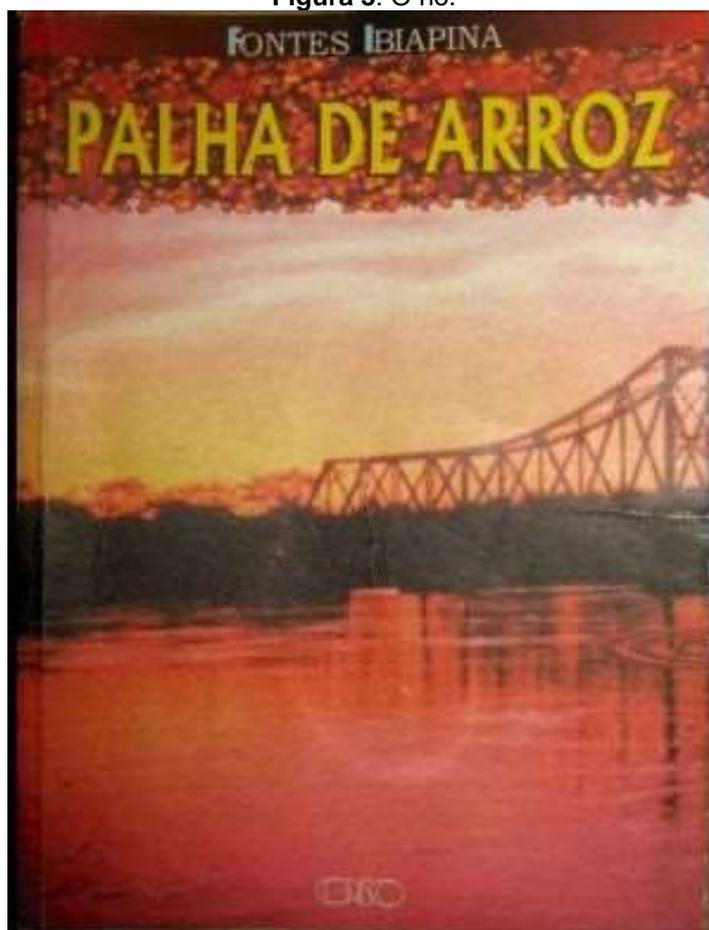
Agora estava perdido por uma vez mesmo. O único jeito que havia era mesmo ficar sendo Pau de Fumo para o resto da vida. E esperar o dia de se acabar dentro do Poço da Usina, longe da polícia, distante dos homens miseráveis de sua pobre e infeliz e miserável terra. (IBIAPINA, 2007, p. 205).

Observa-se que a ilustração do poço envolto pela cor preta pode estar associada à metáfora da morte tão presente no romance, pois o personagem a todo momento na narrativa manifesta o desejo de suicídio nesse espaço, uma vez que acreditava que somente assim poderia ter uma morte digna longe de tudo e todos que lhe sufocam. Assim, a capa adentra na narrativa também pela antecipação da natureza da morte do personagem (o suicídio), compreendida somente após a concretude da leitura do romance.

Por sua comunicação efetiva, a capa apresenta várias camadas de significação, no caso dos elementos paratextuais constituintes da ilustração selecionada: o poço, a usina, as cores, até mesmo a fio que o entrecruza condizem

exatamente com o enredo da obra, dessa forma, configuram-se como unidades auxiliaadoras para a apreensão do romance. Não obstante, essas unidades paratextuais podem auxiliar também o leitor na construção do arquétipo da cidade de Teresina materializado pelos microespaços explorados pelo romance. Destarte, a funcionalidade aqui apresentada dos elementos paratextuais remontam para além de objetivo rendável e estético.

É sob esse prisma que essas unidades paratextuais são problematizadas neste subcapítulo, pois os espaços em destaque nas capas selecionadas do romance *Palha de arroz*, até agora apresentados, harmonizam-se com a obra, possibilitando perspectivar interpretações a partir da relação entre capa e texto. Dito isso, essa relação “aquém de um lugar” gravita pela leitura através da “força ilocutória”, revelando sua funcionalidade textual. Dessa forma, a capa não apenas retrata um simples poço, mais poderá remeter ao leitor momentos da narrativa em que este elemento aparece. Portanto, a capa não somente compõe a narrativa em termos estruturais, como pode tornar-se unidade integrante do texto.

Figura 3: O rio.

Fonte: Arquivo pessoal da pesquisadora (2023).

Apesar de ser uma imagem abstrata, a iconografia que compõe essa capa de *Palha de arroz* reproduz dois símbolos identitários e históricos da cidade de Teresina: o Rio Parnaíba e a Ponte Metálica – dois espaços fronteiriços recorrentes na obra estudada. O imaginário sobre o Parnaíba é materializado no romance como espaço de teor histórico e econômico, nesse lócus, configuram-se camadas significativas na relação entre personagens e natureza.

Voltando-se para a capa, a disposição dos caracteres é similar às demais analisadas, com título em amarelo e o nome do escritor centralizado acima da intitulação da obra. Essa capa, em possíveis primeiras impressões, poderá chegar ao leitor como algo apenas atrativo para a leitura do romance, ou, até mesmo, apelativa, dada a representação estética da paisagem. Entretanto, embora seja uma foto, a sua iconografia também direciona para os achados reproduzidos na narrativa, pois a dinamicidade entre a imagem e o texto torna-se unidade facilitadora para a integridade do romance.

Por conseguinte, é por meio da leitura do romance que o leitor possivelmente compreenderá a dicotomia presente a partir da fotografia: o registro de um Estado belo e próspero por suas riquezas naturais, porém, ainda imerso em atraso social, como se apresenta em linhas do romance. Essa relação paradoxal é corroborada pelo projeto literário de Fontes Ibiapina, pois sua poética carrega nuances regionalistas por muitos de seus romances. Dessa forma, projeta-se sobre a sua literatura várias versões de um Piauí culturalmente múltiplo, porém, há uma preocupação do escritor enquanto persona pública com a situação político-social do seu Estado. Sendo assim, a capa selecionada relaciona-se tanto pelos possíveis achados na tessitura ibiapiana de *Palha de arroz*, quanto na própria postura crítica do escritor.

Em relação aos aspectos socioeconômicos, o Rio Parnaíba foi um dos principais fatores que influenciaram a transposição do centro de decisões políticas que se localizava, até meados de 1831, em Oeiras, para a cidade de Teresina. Silva (2000) discorre que não foi uma ideia fácil de ser executada, pois o governador José Saraiva, dirigente da província na época, encontrou resistência política. Entretanto, somente em 1852 foi realizada a eleição que consagrou a cidade de Teresina como o centro do poder econômico piauiense. Dessa forma, embora Teresina tenha sido a primeira capital brasileira planejada, ergueu-se sobre a marca da pobreza representada pelas casas de palha, matéria de fácil acesso encontrada nas margens do Rio Parnaíba (SILVA, 2000).

Em vista disso, de acordo com Gandara (2009), “Os rios não são simples suporte físico. Paisagem, lugar onde as pessoas se abrem aos mistérios da natureza, ao patrimônio simbólico, possibilitando a interpretação como terreno da criação cultural, passagem de forças e encontro dos indivíduos” (GANDARA, 2009, p. 03). Assim, o Rio Parnaíba é também um elemento chave para compreender a história de Teresina que se formou em volta de suas margens. Dessa forma, o Parnaíba, signo relevante para compreensão da história da urbe teresinense, é representado em *Palha de arroz* por diversas perspectivas.

Logo no início do romance, o narrador apresenta o rio como um ponto comercial importante, possibilitador da mobilização dos personagens que chegam à cidade de Teresina:

[...] saíam daquelas casas flutuantes-barcas rebocadas por vapor. Lá se vinham eles pacholas por sobre tábuas que mordiam a ribanceira do rio e o beijo da embarcação. Lá se vinham eles pacholas por sobre tábuas que mordiam a ribanceira do rio e o beijo da embarcação. Também pelintras, lá se vinham vindo os graduados-comandantes, mestres, contra-mestres, maniqueísta e outros. (IBIAPINA, 2007, p. 12).

Nessa passagem, as margens do Rio Parnaíba são mostradas um dos pontos principais de transição comercial, pois vários viajantes chegavam em Teresina por meio desse canal. Assim, o cais, local mercantilista, também é descrito pelo narrador como espaço marginalizado, sem qualquer estrutura para ser um ponto comercial de uma capital: “As ruas, o cais. (Cais só no nome, que aquilo mesmo não era coisa nenhuma além duma simples e desengonçada rampa velha na terra bruta da ribanceira)” (IBIAPINA, 2007, p. 69). A crítica apreendida pela percepção do narrador é retomada com frequência na narrativa, assim, ao descrever o cais, o narrador possibilita interpretar que o rio, a cidade e o tempo encontram-se em uma mesma atmosfera: “Tudo como se morto dentro daquele silêncio bruto- casas, ruas, cais. Só o rio vivo, assim como se mexendo de leve” (IBIAPINA, 2007, p. 69). Assim, esses elementos (rio e cidade) são espaços que se sobrepõem na narrativa, revelam-se como elementos que testemunham histórias.

Ademais, outro ponto interessante é que a imagem apresentada na capa se assemelha muito com a descrição do entardecer logo no início do romance: “O sol como se enferrujado. Quase mesmo querendo se apagar de todo...” (IBIAPINA, 2007, p. 11). O sol na fotografia não aparece, apenas seus raios evidenciados pelos jogos de cores avermelhados espelhados na água do rio.

Os personagens de *Palha de arroz* transitam por espaços habitados e não habitados, assim, é pela margem do rio que algumas cenas também se desenvolvem: “na margem do rio, mais uma vez, sentou-se para ouvir as serenatas do sapo. Ficou ali com aqueles os pensamentos malucos rodando na cabeça” (IBIAPINA, 2007, p. 154). Nesse excerto, a atmosfera do lugar condiz com os sentimentos do personagem, e o rio também é testemunha de todo o sofrimento dos moradores do bairro Palha de Arroz, que procuram sua margem para refletir sobre seus destinos. Tal qual essa passagem, a cena ilustrada pela fotografia também reflete uma certa opacidade, isso porque a melancolia que essa imagem pode despertar no leitor pode ser apreendida também pela leitura desse trecho, ao compartilhar da mesma percepção do personagem sentado à beira do rio.

Pela posição da fotografia indicada na capa, é possível depreender que foi tirada possivelmente no cais do Rio Parnaíba, pois a posição apresentada do rio se assemelha ao ângulo desse local. Como ponto alto da imagem, as águas do Parnaíba ganham relevância, e a ponte metálica é vista, entretanto, no fundo da foto. Essa configuração imagética também está predisposta textualmente na narrativa, pois o Rio Parnaíba integra em grande parte as ações do romance, enquanto a Ponte Metálica aparece com menos frequência.

Ademais, como já posto neste estudo, o rio simboliza o principal meio de subsistência dos personagens, principalmente para Negro Parente que vive de “caçar defunto” pelas águas do Parnaíba: “O Parnaíba é meu balcão e freguês. E sempre que nele encontro minhas mercadorias” (IBIAPINA, 2007, p. 49). As mercadorias que Negro Parente menciona são os personagens que se suicidam nas águas do Parnaíba. Dessa forma, o Rio Parnaíba também é subvertido no romance, pois ao mesmo tempo que representa a bonança comercial, a presença da morte é muito significativa.

Teresina também é apresentada ao leitor pelo percurso do rio. Assim, em uma passagem do romance, a cidade vai surgindo conforme a aproximação da embarcação pelo cais: “Vinha descendo o rio. Vinha chegando. Noite escura de se meter dedo no olho. Sem energia elétrica. Sem lua... O vapor velho apitando dentro do pretume da noite” (IBIAPINA, 2007, p. 97). Compreende-se que é similarmente pelo rio que o imaginário de uma capital atrasada é evidenciado no romance, dessa maneira, embora os personagens estejam chegando perto do cais, não há um único sinal de cidade à vista para os tripulantes. Ou seja, Teresina esconde-se pelas margens do Parnaíba como uma cidade em meio à escuridão, sem energia elétrica: “Teresina já se aproximava. Mas ninguém via sequer o sinal de cidade” (IBIAPINA, 2007, p. 97).

Na fotografia da capa, há o encontro do Rio Parnaíba com a Ponte Metálica, esse encontro pode antecipar ao leitor uma das cenas mais importantes do romance: a morte simbólica do protagonista Pau de Fumo. Embora a imagem transmitida pela capa seja fragmentada, o ângulo selecionado condiz para o espaço principal da cena, que é o momento em que o personagem pula da ponte.

Após, ressurgir como Pau de Fumo, ladrão mais conhecido de Palha de Arroz, o personagem comete o seu último furto, pois estava com planos de deixar o Piauí para tentar a vida em outras terras: “Iria mesmo para Uruguaiana. Para onde

Parente. Talvez por lá sofresse também. Mas ao menos sofreria em terras estranhas” (IBIAPINA, 2007, p. 202). Posteriormente, seus planos não dão certo, é pego pelo guarda com o dinheiro do assalto: “Quando menos esperava o peste do guarda bateu. E bateu de cheio. O desgraçado se atravessou na porta de pistola e punho. E foi logo gritando por cima: - Ou o roubo, ou a vida! Bandido!!! Preso ou morto!” (IBIAPINA, 2007, p. 205).

Para a infelicidade do personagem, foi levado preso, passou alguns dias na cadeia, porém, na data que considerava sua liberdade, foi mandado transferido para outro Estado: “Lá se vai ele escoltado rumo à Estação de Trem!... [...] O trem apitou. A mesma máquina velha, uma das mais antigas do Brasil. A mesma que um dia levava seu amigo Parente para outras terras” (IBIAPINA, 2007, p. 211). A ponte é então apresentada para o leitor: “Noite ainda. Perto da ponte Metálica do Parnaíba velho, pelejava mais não podia ouvir a cantoria dos sapos” (IBIAPINA, 2007, p. 212). Ao mesmo tempo que o trem se desloca sobre os trilhos, o narrador descreve o subconsciente do personagem que é tomado por melancolia e incapacidade por ter sucumbindo perante ao sistema:

[...] os sapos ainda estavam cantando. Cantando de fome. Fome de luz. A luz ainda não havia chegado. E mesmo sem ouvir, mas apenas sentindo que os sapos ainda estavam cantando, a recordação dos filhos veio-lhe mais aguda do que tudo que até então sentia. É que a cantiga do sapo parece com choro, especialmente com choro de menino que chora de fome. (IBIAPINA, 2007, p. 212).

O sentimento que entorpece o personagem Pau de Fumo nesse momento é de injustiça por não ter tido forças suficientes para lutar, por passar necessidade, por ter perdido sua mulher e filha para os incêndios do bairro Palha de Arroz. Como se não bastasse, por ter qualquer faísca de liberdade sufocada pelo regime que a tudo oprime: “E este era que estava com fome de verdade. Fome de barriga. Fome de justiça. E a zoada do trem dizia direitinho: - Tô com fome! Tô com fome! Tô com fome!” (IBIAPINA, 2007, p. 213). Adiante, a cena ganha seu desfecho final: “Sobre a ponte metálica do Parnaíba velho. Os dois guardas ali de lado” (IBIAPINA, 2007, p. 213).

Pau de Fumo prepara-se então para se despedir sobre as águas do rio, que tanto testemunharam seu sofrimento e que somente através delas poderia transforma-se no sapo para poder “cantar seu destino de homem sacrificado”: “ali

nas águas, ele se transformaria num sapo de verdade” (IBIAPINA, 2007, p. 213). Dessa forma, o protagonista faz seu pulo final do vagão do trem sobre a ponte metálica:

Fechou os olhos. Fez de conta que ali era o Poço da Usina. E fez de conta também que os dois guardas que estavam ali a seu lado- armados até os dentes - perseguiam-no numa carreira maluca e desatina. Aterrou os pés e correu. E, da prancha entre os dois vagões, gritou: - Filhos duma puta! Aí soltou uma gargalhada espalhafatosa e atirou-se, das alturas do meio da ponte, nas águas do rio velho. (IBIAPINA, 2007, p. 213).

Ao final da leitura do romance, dessa edição aqui selecionada, o leitor pode efetivar a comunicação existente entre a capa e o texto, tanto por tudo que foi percorrido até aqui, quanto, principalmente, pela morte simbólica do protagonista. Assim, os espaços analisados pela fotografia (rio e ponte) são signos produtores de sentidos na narrativa ibiapiana. A relação evidenciada pela imagem na capa poderá antecipar a cena em que o personagem Pau de Fumo suicida-se para fugir da polícia. Dessa forma, Ponte e Rio destacados na fotografia saem de um plano estático para ganhar relevância a partir da fruição do romance. Portanto, a compreensão do leitor pela capa é integrada tanto pela alusão dos espaços simbólicos da cidade de Teresina, quanto pela ligação ao contexto do romance.

Assim, as capas estudadas nesta parte da presente dissertação estabelecem relação com o contexto da narrativa do escritor piauiense, dito isso, é interessante ressaltar que aqui não se está tendenciando para uma leitura obsoleta do romance, haja vista que o intento era evidenciar que as capas também podem exercer a função de elementos integradores da narrativa, ou seja, podem complementar o enredo, como também podem antecipar alguma cena do romance.

Por esse viés, as capas apreendidas, dessa forma, por peritextos editoriais, compreendem unidades funcionais para além de um designer gráfico mercadológico, pois conforme analisado, ocupam lugares de comunicação que se propagam oferecendo ao leitor, conforme Genette (2009), possibilidades de entrar, ou de retroceder, em seu ato frutivo. Isso posto, apreende-se que as capas estudadas possam servir como mais possibilidades no horizonte de interpretações que gravitam o romance piauiense *Palha de arroz* enquanto livro físico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“É necessário lutar contra o esquecimento e a denegação, lutar, em suma, contra a mentira, mas sem cair em uma definição dogmática de verdade”.

(GAGNEBIN, 2006, p. 44).

A importância dos estudos contemporâneos compromissados na relação entre literatura e história modificou a forma como a palavra é tomada para reescrever o passado que por vezes fora construído por discursos homogêneos no seio de uma epistemologia oficial. Observa-se, pela ótica do contemporâneo, diversas investigações teóricas mobilizadas em traçar diálogos e explorar as semelhanças entre esses dois discursos. Tais semelhanças partem de muitos aspectos em comum, nos quais o aspecto linguístico ocupa o cerne desse colóquio. Dito isso, tanto a história quanto a literatura se apropriam da palavra como meio de materializar eventos, o que as transfiguram como manifestações narrativas. Sobre isso, Pesavento (2006, p. 14) sublinha que são representações que “se referem à vida e que a explicam”.

Há, desde já, a percepção que essa aproximação é algo complexo e não tão simples quanto aparenta, dessa forma, por mais que esse diálogo seja frutífero, pois enverada por muitos aspectos comuns, é importante ressaltar que tanto a literatura de ficção quanto a história resguardam suas especificidades, logo, também são discursos urdidos pela diferença. A narrativa literária, ao se apropriar de eventos históricos, “recria-os” e subverte-os em volta das artimanhas que regem o texto ficcional. Dessa maneira, por meio desse universo romanesco, a literatura amplia possibilidades de se questionar o já escrito. Não que essa seja a essência primordial da literatura, pois seu compromisso é com a criação, sem se preocupar com a veracidade dos “fatos”, porém, por ser um discurso privilegiado das relações entre ser e sociedade, aquiesce modos plurais, organizados e, acima de tudo, conscientes sobre o mundo. Por esse devir inerentemente social, a narrativa literária pode assumir, através da encruzilhada desses dois discursos, formas de ressoar um pretérito que por vezes encontra-se inaudível por perspectiva única de compreensão.

Por esse intento, procurou-se demonstrar, por meio desta pesquisa, como o romance *Palha de arroz*, de Fontes Ibiapina, subsidia as relações entre os discursos historiográfico e ficcional ao revisitar o passado teresinense. As estratégias que permeiam o campo literário engajam para nuances múltiplas, ou seja, o ato de presentificar esse passado pelo viés ficcional renova leituras de eventos históricos, no caso deste estudo, dos incêndios que atingiram a cidade de Teresina em 1940. Fontes Ibiapiana, ao subjetivar esses episódios, faz uso da palavra como um espaço de aproximação do real com o ficcional, dessa forma, pela composição da narrativa constrói seu imaginário desestabilizando versões até então veladas.

Nessa abordagem, o mundo representado pelo signo da palavra refraciona a realidade tal qual fora conhecida para produzir efeitos de sentidos para além desse real concreto. Por conseguinte, pensar nessas possibilidades de considerar novos ecos a partir das tensões de forças entre literatura e história, por meio do universo romanesco de *Palha de arroz*, é que se tornou o cerne da análise aqui proposta.

Ressalva-se que neste espaço serão retomadas discussões que alicerçaram este estudo, assim, após investigar as teorias que serviram de apoio para analisar o romance *Palha de arroz*, a síntese desta pesquisa se faz imprescindível tanto para uma boa apreensão dos capítulos quanto dos objetivos traçados.

Na introdução, foram destacadas as circunstâncias para a realização da pesquisa e o motivo da escolha do *corpus* deste estudo, o romance piauiense *Palha de arroz*. Nesse sentido, a contextualização histórica presente na obra piauiense reluz para possibilidades outras de interpretação do passado, haja vista que aborda tanto um período delicado da história nacional (a Ditadura Vargas), quanto suas implicações em um contexto mais local, nesse caso, os episódios dos incêndios em Teresina.

Os eventos ficcionalizados por Fontes Ibiapina versam nas artimanhas produzidas pela literariedade da narrativa, assim, o imaginário romanesco é construído pelo contraste entre esses episódios retirados da historiografia oficial e sua reconstrução pela ficção. Daí o elo produtivo em se pensar nas relações interdisciplinares ressaltadas por diferentes áreas do conhecimento, pois possibilitam múltiplos modos de compreensão de uma época, dado o papel ativo entre linguagem e meio social.

Logo, nesse mundo feito por e pela palavra predomina, o papel do escritor de ficção modernamente compreendido como um ser engajado com a sua realidade, o

que reluz, no caso específico deste estudo, para a escrita ibiapiana e as possibilidades de contar a versão da história do possível, o que torna *Palha de arroz*, portanto, uma transfiguração da narrativa histórica oficial. De tal modo, esse jogo articulado através da escrita não esconde sua natureza ficcional, pois o leitor é convidado de forma consciente a enveredar por esses caminhos da teia narrativa e, a partir dessa fruição, aqui apreendida no sentido de Barthes, poderá interpelar diferentes possibilidades interpretativas de um passado, que à luz da Nova História, é (re)visto agora no plural.

Em linhas gerais, os achados desta pesquisa repercutem as proximidades do real com o ficcional sobre as relações sociais a partir da matéria literária. Para tal fim, a narrativa escolhida foi justamente o romance piauiense por ter esse teor histórico pulsante para além do período nacional retratado. Após a seleção, atentou-se para um levantamento de informações acerca do que já se havia trabalhado sobre a obra *Palha de arroz*. Para tanto, o objetivo principal do estudo consistiu em analisar de que formas o entrecruzamento da história e da ficção é construído em *Palha de arroz* (2007), de Fontes Ibiapina, bem como a representação espacial da cidade de Teresina nas capas do romance.

Por questões metodológicas, esta dissertação foi estruturada em três capítulos, discorridos sob a seguinte forma: no primeiro, há um levantamento sobre a literatura ibiapiana, assim como os impactos críticos que permeiam a sua escrita. Ressaltou-se para a importância da biografia do autor e seu percurso como magistrado, experiência que implicou diretamente no seu fazer literário. Com a carreira consolidada como Juiz, Fontes Ibiapina transitou por um Piauí que se revelava diverso em aspectos sociais, culturais e políticos, por conseguinte, dedicou-se à literatura como forma de transpor para a sua ficção temas caros ligados a esses aspectos em seu Estado.

Não obstante, como já posto aqui, Fontes Ibiapina sempre fora entusiasta pela cultura piauiense, dessa forma, construiu narrativas que fortaleceram a identidade literária piauiense, como pela preocupação em registrar por meio dos seus personagens os falares regionais e o folclore de sua terra. De um estilo regional que se constrói pelo universal, Ibiapina lançou em 1968 o romance *Palha de arroz*, fruto de sua inquietude em colocar na escrita um passado teresinense marcado por violências e que, por muito tempo, foi algo velado das páginas da história oficial de seu Estado.

De forma maleável, há em *Palha de arroz* o simbolismo de toda a estética ibiapiana, pois reúne em uma só obra traços culturais e folclóricos, como também a preocupação em reproduzir ecos sobre as mazelas sociais em que a cidade de Teresina estava imersa em 1940, no limiar de um projeto de cidade planejada. Ademais, ainda no primeiro capítulo, foram apresentadas recepções críticas tanto sobre a estética ibiapiana, ponderada por diversos críticos, quanto um levantamento de pesquisas feitas sobre o romance até o momento do presente estudo. Assim, temáticas como direitos sociais, violência e esquecimento foram trabalhadas, colocando a narrativa ibiapiana como cerne da análise.

Posteriormente, no segundo capítulo, foi desenvolvido o aporte teórico para pensar na aproximação entre a literatura e a história, utilizando trechos do romance como meio primordial para alcançar os objetivos propostos. A princípio, foram expostas as questões que permeiam o discurso historiográfico e os discursos literários, dessa forma, compreender as estratégias que compõem o texto narrativo, assim como o processo de escrita pelo discurso historiográfico, foi fundamental para traçar o elo com a narrativa ibiapiana. Doravante às proposições de teóricos como Costa Lima, Hayden White, Wolfgang Iser e Sandra Pesavento, notou-se que a ficção de Fontes Ibiapina se vale de eventos históricos para instituir diferentes formas de apreensão do passado pela ótica das artimanhas do ficcional.

Nesse sentido, o contexto histórico do romance é tomado como relevante para essa aproximação. Logo, tanto a Ditadura Vargas quanto os incêndios de Teresina são apropriados por Fontes Ibiapina para acessar o passado como forma de evidenciar situações de violências, tanto pela forma de opressão, quanto pelo desvanecimento das casas de palha que integravam o centro de Teresina. As entidades ficcionais de *Palha de arroz* tornam-se porta-vozes desses eventos traumáticos representados na narrativa, nesse lócus, Fontes Ibiapina institui um contrapondo ao discurso historiográfico, pois os ecos que ressoam nas páginas de seu romance são de sujeitos deslocados do centro, que noutros contextos, são impedidos de exercer seus direitos básicos, no caso de *Palha de arroz*, ao direito de sobreviver.

Não obstante, ainda foi abordado o reforço dessa intrínseca aproximação nas congruências que permeiam o texto ficcional, respaldado principalmente no texto de Iser “Os atos de fingir”. A narrativa de Fontes Ibiapina, ao recuperar esses eventos históricos, desestabiliza-os por meio de técnicas que compõem a teia do ficcional,

dessa forma, o real é apreendido não apenas como uma simples reprodução, mas por meio de uma organização cuja finalidade é desestruturar de forma complexa essa realidade tomada pelo texto.

Assim, por meio da seleção, por exemplo, os personagens marginalizados que ocupam o centro de sua narrativa, tal qual o recorte do histórico e do social configurados a partir de uma organização intencional do escritor, combinam para um enredo que se solidifica não apenas pela relação dialógica entre real e ficcional, mas, conforme Iser, configura-se por meio da relação entre a tríade: real, ficcional e imaginário. Portanto, essa aliança tríplice fomenta a base para o texto literário.

Em *Palha de arroz*, o leitor é deslocado por meio das experiências desviantes de alguns de seus personagens, como Pau de Fumo, em sobreviver à voracidade dos incêndios, como também pelo narrador, que intenta para a origem dos incendios não apenas como uma tragédia natural, mas como ações premeditadas e reforçadas pelas forças opressoras do Estado. Assim, há um despertar da suspeita da origem dessa tragédia apreendida pela fruição consumada pela leitura do romance, dessa forma, *Palha de arroz* adentra como “se” de possibilidade da compreensão de um passado caro à epistemologia oficial. O imaginário é, portanto, ativado por meio desses questionamentos que resultam em uma de “transgressão de limites” do leitor para com o romance.

Em seguida, fez-se uma abordagem sobre *Palha de arroz* à luz do Novo Romance Histórico, dessa forma, destacaram-se elementos como a escolha de personagens excêntricos, a apropriação de episódios históricos somada a forma questionadora como são apresentados ao leitor, os quais extrapolam os moldes tradicionalistas do gênero romance. Não obstante, permeiam a narrativa aspectos intertextuais como elementos importantes na feitura do romance.

Apresentou-se fragmentos de poemas, textos bíblicos e até mesmo possibilidade da própria figura do autor em se colocar como personagem da narrativa. Logo, o romance gravita entre a forma lukacsiana de romance, como também se revitaliza a partir das características apresentadas em face do Novo Romance Histórico. Há a retomada do passado pelo viés do presente, porém, é construída à luz de um diálogo crítico reforçado pela possibilidade de ruptura/subversão desse pretérito, como tratam Aínsa, Baumgarten e Menton.

No terceiro capítulo, problematizou-se a aproximação entre a literatura e a história a partir de um denominador comum ao texto literário: o espaço ficcional.

Nesse sentido, o romance *Palha de arroz*, tomado sob o lastro do Novo Romance Histórico, é composto por elementos que se desvelam por questões sociais e históricas. Nesse sentido, o espaço ficcional é apreendido para além de uma mera denotação física, pois sua carga semântica revela rastros da história da cidade de Teresina, bem como os aspectos sociais ligados intrinsecamente ao bairro homônimo.

Diante disso, o bairro Palha de Arroz insere-se na feitura do romance como elemento dinâmico, bem como as vertentes apresentadas foram relacionadas ao espaço social, elo constituído pelos aspectos históricos e sociais da condição de seus personagens. O diferencial em relação a espaços elitizados deve-se a critérios econômicos e ao padrão habitacional dos seus personagens/moradores, que ficam na linha tênue: casas de palha versus casas de telha. Além desse critério de segregação, há o aspecto moral, uma vez que o bairro Palha de Arroz é constituído de sujeitos marginalizados, tais como prostitutas, delinquentes, “vagabundos”, dentre outros, considerados como desviantes do padrão imposto socialmente. Assim, o controle externo estabelece as fronteiras.

Em seguida, o último subcapítulo remete também aos aspectos ligados aos espaços presentes em *Palha de arroz*, porém, foram tencionados a partir dos elementos paratextuais presentes em três capas selecionadas de edições do romance. Com essa análise, verificou-se que as capas são fragmentos significativos presentes no interior da narrativa que podem auxiliar ao leitor a compreender os rastros da história de Teresina, também pela complementariedade da leitura entre Capa e Texto.

Assim, os elementos paratextuais analisados foram: título, ilustrações que antecipavam relevantes cenas do romance, bem como dois espaços identitários e históricos da cidade teresinense – o Rio e a Ponte Metálica, espaços esses que integram o interior da narrativa por apresentarem relações entre si. Dessa forma, o olhar para esses elementos paratextuais produz efeitos de sentidos que, integrados ao enredo, nos permite, como leitores, abrir possibilidades de compreensão de espaços simbólicos e históricos da cidade de Teresina. Destaca-se o respaldo de Gérard Genette para contextualizar teoricamente as situações analisadas, corroborando sobre a problematização dos elementos paratextuais.

Por esse viés, predominou nesta pesquisa a forma com a literatura estabelece maneiras de pensar a sociedade por um jogo de desconforto. Os caminhos entrecruzados entre literatura e história possibilitam poder (re)pensar o passado pelo

ficcional, mas não por mero saudosismo, e sim como forma de imaginário que borra as fronteiras ao desestabilizar e, até mesmo, sugerir outras possibilidades de “verdades”.

Ao nos depararmos com o teor histórico-ficcional do romance *Palha de arroz*, compreendeu-se que a realidade retratada impugna efeitos de sentidos elaborados pelo plano discursivo, constituído pelas diversas formas aqui apresentadas. Logo, os episódios históricos são reconstituídos pela tessitura do romance a partir das problemáticas de uma época marcada pelo obscurantismo, desse modo, as entidades ficcionais representam o coletivo daqueles que tradicionalmente não são levados em consideração pelo discurso historiográfico.

É por essa tensão de forças que a narrativa ibiapiana apresenta-se, dessa forma, como elo entre o histórico e o ficcional, haja vista que as múltiplas apreensões do romance ensejam não apenas para um percurso reparativo, mas, sobretudo, inquietante. Pensar a literatura dessa forma é confrontar certos valores que não correspondem mais a nossa sociedade, é olhar para os relatos do passado na perspectiva de que a literatura também pode negociar o já escrito, sem deixar, é claro, de ser literatura.

Notoriamente, não tendo a pretensão de esgotar as interpretações do romance aqui problematizado, esta pesquisa pretendeu fomentar discussões acerca das possibilidades interdisciplinares de entrecruzar a literatura e a história a partir das formas diferentes de experienciar e (re)pensar o ficcional.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. A posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de Literatura*. Tradução: Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades/ Editora 34, 2003.
- ADORNO, Theodor. Engagement. In: ADORNO, Theodor. *Notas de Literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.
- AÍNSA, Fernando. *Reescribir el pasado: historia y ficción em América Latina*. Caracas: CELARG, 2003.
- ALENCAR JUNIOR, José Leão de. História com ficção: a confecção narrativa da literatura e da história. *Revista de Letras UFC*, Fortaleza, v. 18, n. x, p. 58-61, 1996.
- ARAÚJO, Maria Celina Soares D'. *O Estado Novo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.
- ASSIS, G. L. Hayden White entre a história e a literatura. *Revista de História*, Campo Grande, v. 4, p. 131-151, jul., 2012.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. Tradução: Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. O novo romance histórico brasileiro. *Via Atlântica*, n. 4, p. 168-176, out., 2000.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Tradução: Myriam Avila, Eliane Livia Reis, Glauce Gonçalves. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1998.
- BORGES FILHO, Oziris. *Espaço e Literatura: introdução à toponálise*. São Paulo: Ribeirão, 2007.
- BOTOSO, Altamir. Romance histórico e pós-modernidade. *Revista de Letras da Universidade Católica de Brasília*, Brasília, DF, v. 3, n. 1/2, p. 37-47, dez., 2010.
- BRANDÃO, Luis Alberto. Espaços literários e suas expansões. *Revista Aletria*, v. 15, p. 207-220, jan./jun, 2007.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *"No rancho fundo"*. Espaços e tempos no mundo rural. Uberlândia/MG: EDUFU, 2009.
- BRASIL, Enéias. As fronteiras entre ficção e história em Palha de Arroz, de Fontes Ibiapina. *Cadernos Cajuína*, v. 3, p. 14-25, 2018.

BURKE, Peter (Org.). A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa. In: BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio; GOMES, Paulo Emílio Salles; PRADO, Décio de Almeida; ROSENFELD, Anatol. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 51-80.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

COSTA LIMA, Luiz. *A aguarrás do tempo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

COSTA LIMA, Luíz. *História, Ficção, Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CULLER, Jonathan. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Tradução: Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

DE SANT'ANNA, Affonso Romano. *Paródia, paráfrase & cia*. Editora Ática, 1985.

FAEDRICH, Anna Martins. *Autoficções: do conceito à prática na literatura brasileira contemporânea*. 2014. 252 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. PUCRS, Porto Alegre, 2014.

GANDARA, Gercinair Silvério. Rio Parnaíba...Um cadinho de mim e a história ambiental. *Textos de história*, v.17, n. 1, 2009.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros-Cotia. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. São Paulo: Autores associados, 2012.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução: Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IBIAPINA, Fontes. *Chão de meu Deus*. Teresina: Meridiano, 1957.

IBIAPINA, Fontes. *Paremiologia Nordestina*. Teresina: Companhia de Editora do Piauí, 1975.

LAGES, Dílson. *Dicionário dos Escritores*. Disponível em: <http://www.portalentretextos.com.br/dicionario-de-escritores/dilson-lages-monteiro,60.html>. Acesso em: 18 out. 2013.

LEAL, Victor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto: o município e o regime*

representativo no Brasil. 7. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

LIMA, Juscelino G. Do Ficcional ao Real: Uma visão Histórica do mundo urbano teresinense na obra *Palha de Arroz - Fontes Ibiapina*. *Revista da Casa da Geografia de Sobral*, v. 11, n. 1, 2009.

LIMA, Luiz Romero. *Presença da Literatura Piauiense*. 3. ed. Teresina, 2003.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo, Ática, 1976.

LUKÁCS, G. *Teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2000.

LUKÁCS, György. *O romance histórico*. Tradução: Ruben Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

MENTON, Seymour. *La Nueva Novela Historica de La America Latina, 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

MORAES, Herculano. *Visão da Literatura Piauiense*. 4. ed. Teresina: HM editor, 1997.

MOURA, Francisco Miguel de. *Literatura do Piauí, 1859-1999*. Academia Piauiense de Letras: Teresina, 2001.

MUZZI, Eliana Scotti. Leitura de títulos. In: QUEIROZ, Sônia (Ed.). *Editoração, arte e técnica*. 3. ed. Belo Horizonte: Fale-UFMG, 2015. p. 58-69.

MUZZI, Eliana Scotti. Paratexto: espaço do livro, margem do texto. In: QUEIROZ, Sônia (Ed.). *Editoração, arte e técnica*. 3. ed. Belo Horizonte: Fale-UFMG, 2015. p. 53-57.

NERES, Diná Pereira da Silva; SANTOS, Silvana Maria Pantoja dos. Injustiças sociais e violação de direitos na obra *Palha de Arroz*, de Fontes Ibiapina. In: Colóquio Internacional de Direito e Literatura - CIDIL, 2016, Vitória - ES. Censura, Democracia e Direitos Humanos, *Anais...* v. 02. p. 611-626, 2015.

PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. A volta da realidade das margens. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 39, p. 57-75, jan./jun., 2012.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. História e literatura: uma velha-nova história. In: COSTA, Cléria Botelho da; MACHADO, Maria Clara Tomaz (Orgs.). *História e Literatura: identidades e fronteiras*. Uberlândia: EDUF, 2006. p. 11-28.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano: Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. 2. ed. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

PORTALCOSTANORTE.COM. *Depoimento sobre Fontes Ibiapina*. 2017. Disponível em: <https://portalcostanorte.com/depoimento-sobre-fontes-ibiapina/>. Acesso em: 30 mar. 2022.

REIS, José C. *O desafio historiográfico*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto. Ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 75-97.

SANTOS, Maurício Feitosa dos. Um olhar sobre a pobreza da cidade de Teresina a partir do romance 'Palha de Arroz', de Fontes Ibiapina. *Escritas*, v. 5, p. 91-105, 2013.

SANTOS, Silvana Maria Pantoja dos. *Espaço geográfico na narrativa*. Teresina: FUESPI, 2013.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SHARPE, Jim. A história vista de baixo. In: BURKE, Peter (Org.). *A Escrita da História: Novas Perspectivas*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1992. p. 39-62.

SILVA, Arlenice Almeida da. A história e as formas. In: LUKÁCS, György. *O romance histórico*. Tradução: Ruben Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011. p. 09-26.

SILVA, Débora Jordana Rodrigues. A literatura como fonte para a história. In: 30º Simpósio Nacional de História-Recife, ANPUH, *Anais...* 2019.

SILVA, Jéssica M. C.; LOPES, Maria Suely de O. Os incêndios criminosos sob o olhar dos esquecidos no romance Palha de arroz, de Fontes Ibiapina. *Estudos Linguísticos e Literários*, v. 70, p. 315-333, 2021.

SILVA, Raimunda Celestina Mendes da. História e Ficção em Palha de Arroz. In: Fontes Ibiapina. (Org.). *Palha de Arroz*. 5. ed. Teresina: Corisco, 2007. p. 215-224.

SILVA, Raimunda Celestina Mendes da. *A representação da seca na narrativa piauiense: Séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: Caetés, 2005.

SILVA, Raimunda Celestina Mendes da. *Palha de Arroz, de Fontes Ibiapina, E a cidade incendiada*. 2000. 144 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000.

SOJA, Edward W. *Geografias pós-modernas: a reafirmação do espaço na teoria social crítica*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.

UNESP, Editora. DEBATE VIRTUAL | Nos rastros do ficcional: Uma conversa sobre “O chão da mente”, de Luiz Costa Lima. Youtube. (2h03min26s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=c22Jo0ssQ9o>. Acesso em: 28 mar. 2022.

VEYNE, Paul. *Como se escreve história?* Lisboa: Edições 70, 2008.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: Ensaio sobre a Crítica da Cultura*. Tradução: Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

ZILBERMAN, Regina. O Romance Histórico – Teoria e Prática. In: BORDINI, Maria da Glória (Org.). SANSEVERINO, Antônio Marcos... [et al.]. *Lukács e a Literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.