

Construção narrativa e violência  
em *A panelinha de breu*,  
de Bernadette Lyra

*Narrative Construction and Violence  
in A Panelinha de Breu,  
by Bernadette Lyra*

Ingrid Lourenço Motta\*  
Sérgio Fonseca Amaral\*

Publicado no ano de 1992, o romance *A panelinha de breu*, da escritora e professora universitária de Literatura e Cinema, Bernadette Lyra, apresenta "fragmentos da história e da estória que são unidas em curtos episódios da vida privada, micro-relatos de família, de amizades e de amores", como menciona Letícia Malard (1992, p. 139), em um dos poucos estudos dedicados ao livro. A História-história acontece em Vitória, capital do Espírito Santo, pouco depois do início da colonização portuguesa no Brasil.

Nomear o livro de Bernadette de romance é curioso "devido às 80 páginas que o compõem e à fuga ao gênero narrativo legado pela tradição" (MALARD, 1992, p. 139), em que é mesclada a história "oficial" da invasão holandesa no século XVII,

\* Graduanda em Letras-Português pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

\* Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

episódio em que desponta a heroína de origem espanhola Maria Ortiz, com as histórias particulares de cada personagem, Elissa, Alice, o tio cego, Haroldo et al.

Neste artigo analisaremos os aspectos do enredo do romance, a fragmentação da narrativa e a construção imagética, incluindo a metáfora e a sinestesia; e a História do Espírito Santo, que se faz presente, ao situar Maria Ortiz e esclarecer os atos da heroína no registro documental. Logo após, abordaremos a construção da narrativa histórica e ficcional, destacando a tríplice mimese, de acordo com Paul Ricoeur (2010a; 2010b), seguidas de exemplos narrativos, expondo o entrelaçamento das duas narrativas. Por fim, são discutidas a vida social e a relação do autor, da obra e do público, embasadas em Antonio Candido (1985), além de analisar e discutir, exemplificando, a violência intrínseca no romance. Com isso, o objetivo deste trabalho é apresentar e situar o romance historicamente e, por meio do discurso da narrativa histórico-ficcional, compreender como a formação social do Espírito Santo e, por extensão, do Brasil, desde os instantes iniciais, firmou-se às custas de uma violência.

### ***A panelinha de breu***

Antes de tratar do enredo do romance, observemos o título. A panelinha de breu remete ao instrumento que Maria Ortiz usou, ao jogar água fervente, da janela da sua casa, nos invasores holandeses que subiam a sua rua, o que alarmou a vizinhança que também contra-atacou. A jovem é considerada uma heroína capixaba.

Na obra são narradas duas histórias. O primeiro enredo é uma história contada para as freirinhas. Em razão disso, por vezes, as narrativas se mostram separadas e, depois, é visto o fio condutor em que o leitor possui a compreensão do que está lendo. Isso ocorre porque, além da história contada pelas freiras, há a história da própria freira contadora da história inicial.

Nesta história conhecemos Elissa, que namora Haroldo, que é obcecado por Alice, esposa de Leo, e o velho tio cego de Elissa e Alice, que são irmãs. O enredo que cerca estas personagens é o seguinte. Elissa descobre uma gravidez indesejada de Haroldo e decide abortar. Nisso, ele está apaixonado por Alice, bailarina profissional, e só pensa em quando poderá vê-la dançar. Leo, marido de Alice, é filho de uma conceituada família e é saxofonista de uma renomada banda entre os jovens. Alice, irmã mais velha de Elissa, é bailarina e “sofre de epilepsia. Cada ataque no palco valoriza sua interpretação” (LYRA, 1992, p. 30). O velho tio cego de Elissa está acamado e passa o dia, e a noite, assistindo aos programas na televisão e falando sobre as estrelas que, segundo seus delírios, caem do céu. Haroldo encontra Alice no lançamento do livro e fica encantado com ela, sentimento recíproco. Leo avista o encontro dos dois e pergunta se ela dormiu com ele. Durante a história, trechos são retomados deste questionamento, em que ele a chama de “puta”, e ela revida com: “palhaço” (p. 13, 28 e 49).

Como parte das solenidades comemorativas dos 377 anos do ato de Maria Ortiz é lançado um livro e produzida uma peça. O livro leva o nome *Cardápios de uma heroína*, que traz receitas dos anos seiscentistas feitas pela própria. Nesse momento é possível situar a história, pois se o ataque dos holandeses aconteceu em 1625, cria-se um hiato temporal, mas fundido narrativamente, ao percebermos que o ano em que se passa a história de Elissa é em 2002.

A peça é produzida com o objetivo de mostrar os feitos de Maria Ortiz. Os personagens que aparecem nessa narrativa são Doc, o cenógrafo; Haroldo que é ator e interpreta o corsário porque era ruivo e de olhos azuis, assim como é proposto para um holandês ser; M é o diretor da peça; e Dame Kiri, que interpreta o papel de Maria Ortiz, é uma transexual. No começo há uma discussão sobre Dame Kiri ser ou não adequada para o papel. Porém, após uma apresentação musical, ela se mostra mais do que competente para a atuação. Esta primeira

história é permeada pelo passado e pelo presente, marcada por passagens das personagens em situações cotidianas.

Já a história das freiras não possui data exata, mas ao grafar o século XVII e os relatos da dama, a freira, ao contar os segredos dos caminhos sobre a invasão holandesa e por fim indo embora no navio, percebe-se que o ano é 1625. A freira, irmã mais nova que conta a história para as freirinhas, é apresentada no romance como sóror Arcângela; a mais velha, também freira, era sóror Maria Celeste; e o irmão, que tem uma estranha relação com o frade. Sóror Arcângela é citada como sobrinha do mestre, comandante do navio holandês.

No livro *Os capixabas holandeses: uma história holandesa no Brasil*, Roos, Eshuis e Berger questionam se Maria Ortiz sabia da invasão: "Será que ela sabia do ataque? Será que ela conseguiu arrancar esse segredo de algum soldado de Piet Heyn durante uma visita noturna?" (2008, p. 09). Deixando de lado os sentidos duplos que "visita noturna" poderia acarretar, focamos na dúvida que paira. Alguém mostrou o caminho para os 300 holandeses que atacaram Vitória? A questão é sanada no romance, causando, mais uma vez, um encontro entre realidade e ficção.

No relato da dama, sóror Arcângela conta para um soldado onde fica a entrada para a cidade, perceptível pelo diálogo: "Por ali passarão teus soldados. Depois, me levarás'. 'É como estar num labirinto', falava pesadamente o estrangeiro" (LYRA, 1992, p. 46). Logo após, a sóror sente o que fez: "Uma nuvem cortava o halo alto do sol. Gládíolos sangrentos respingavam a folhagem. Eu compreendia que era a condutora de alguma coisa mortal que respirava já na pequena clareira, sob o hálito sutil do veneno" (p. 47).

Com isso, compreende-se de que forma os soldados entraram sorrateiramente pelas ruas, como se já conhecessem o local, para saquearem Vitória. Ficcional, o relato da própria freira demonstra para o holandês como driblar e invadir

determinados labirintos; historicamente, é nesta ocasião que Maria Ortiz, e sua vizinhança, contra-atacam.

Entremeada nas narrativas há a história do gato de pedra que é uma estátua localizada na entrada da casa do mestre em que ele narra, em um capítulo, suas observações a partir do local onde está. Entrelaça-se com a história contada pela freira, uma vez que, no fim desta, Haroldo se encontra com o pesquisador que conseguiu restaurar as receitas para o livro de cardápio e recebe dele um livro nomeado *A narrativa do gato*, que gera um entendimento de *mise en abyme*. Como se o livro, ou o capítulo, que o leitor está lendo fosse o romance entregue para Haroldo. Sobre o conceito de *mise en abyme* Annabela Rita reflete que:

Na heráldica, o conceito designa o fenómeno de reprodução de um escudo por uma peça situada no seu centro. André Gide usou-o para referir essa visão em profundidade e com reduplicação reduzida sugerido pelas caixas chinesas ou pelas *matrioskas* (bonecas russas), promovendo o deslizamento do conceito para o campo dos estudos literários e das artes plásticas em geral. A *mise en abyme* consiste num processo de reflexividade literária, de duplicação especular. Tal auto-representação pode ser total ou parcial, mas também pode ser clara ou simbólica, indirecta. Na sua modalidade mais simples, mantém-se a nível do enunciado: uma narrativa vê-se sinteticamente representada num determinado ponto do seu curso. Numa modalidade mais complexa, o nível de enunciação seria projectado no interior dessa representação: a instância enunciativa configura-se, então, no texto em pleno acto enunciatório. Mais complexa ainda é a modalidade que abrange ambos os níveis, o do enunciado e o da enunciação, fenómeno que evoca no texto, quer as suas estruturas, quer a instância narrativa em processo. A *mise en abyme* favorece, assim, um fenómeno de encaixe na sintaxe narrativa, ou seja, de inscrição de uma micro-narrativa noutra englobante, a qual, normalmente, arrasta consigo o confronto entre níveis narrativos (RITA, 2017).

Assim, uma história, que possivelmente pode ser a do livro que lemos, é narrada dentro de uma outra história. Dessa maneira, a história contada pela freira acontece em paralelo com a história que é vivida por ela. Rita explica também que “em qualquer das suas modalidades, a *mise en abyme* denuncia uma dimensão reflexiva do discurso, uma consciência estética activa ponderando a ficção, em geral, ou um aspecto dela, em particular, e evidenciando-a através de uma redundância textual que reforça a coerência e, com ela, a previsibilidade

ficcionais” (RITA, 2017). Esse processo pode ser considerado no romance no momento em que está sendo narrada “A narrativa do gato” e a seguinte frase encerra o capítulo: “Por favor, sóror Arcângela, conte-nos uma história” (LYRA, 1992, p. 62), apresentando, assim, o próximo capítulo como a continuação da história que a freira conta para as freirinhas.

Em um segundo momento, em um início de capítulo, Haroldo fala sobre a história que lemos, em “Nunca indaguei a Elissa por que foram, ela e Alice, criadas por um tio. Posso, então, inventar um começo [...]” (LYRA, 1992, p. 21). O personagem escreve a própria história que lemos, e que é a mesma em que ele está inserido. Após a invenção do primeiro começo, diz “Cara Elissa, não fiques amuada. É apenas um começo de história. Uma farsa. Uma historiazinha comum. Considere qualquer outro começo. Por exemplo, o seguinte [...]” (LYRA, 1992, p. 21).

Uma luneta também entrelaça as duas histórias, na história da freira “consistia tal evento em um canal de metal com duas lentes. Segundo dizia, com o tubo, o Mestre poderia cursar as estrelas na profundidade do firmamento” (LYRA, 1992, p. 61). Sendo esta a descrição do objeto, há também o aparecimento dele na história contada pela freira: “O velho tio cego de Elissa dormia. Entre sobressaltos e guinchos, o velho tio cego de Elissa sonhava. No sonho, o velho tio cego de Elissa, com a velha luneta voltada para o alto, realizava um minucioso inventário [...]” (LYRA, 1992, p. 66). Além da utilização do objeto, os dois tios eram velhos e cegos, como é explicitado na história da freira: “Nessa época, nosso tio andava mais esquivo e, completamente cego, Tateava os degraus de subida da torre” (LYRA, 1992, p. 45), e na história contada pela freira: “Conheci o tio velho cego de Elissa naquele apartamento no terceiro andar de um prédio do Jardim das Delícias, onde ele morava desde que Elissa o resgatou do asilo rodeado por dentes de cães, guardas e cinamomos lilases” (LYRA, 1992, p. 07), dando até a entender que estes são os mesmos personagens pela condição da velhice, da

cegueira e do objeto que ambos comentam, o que não é verossímil pelos 377 anos que os separam.

Sobre a construção da narrativa, repetições de parágrafos inteiros com inserções de alguns acontecimentos são evidenciados por um discurso desmembrado e repetido em pedaços, em momentos que a frase acaba sem um fim, por exemplo. No término do romance entende-se a razão pela qual a narrativa é fragmentada; por ser uma história contada para as freirinhas, as narrativas separadas se uniam, por vezes, com alguns intervalos visíveis, tanto na diagramação textual, quanto na história que o compõe.

É interessante para a autora a realização de um discurso caracterizado pelo fragmentário, pela desconstrução do enredo, pelo entrecruzamento de textos de diversos narradores, textos que se unem por diversos fios narrativos (MALARD, 1992, p. 139).

Isso ocorre porque a narração é feita ora por um personagem, ora por outro, sendo complexo criar uma narrativa comum, uma vez que esta característica torna o texto fragmentado, e há, também, repetições ao longo do enredo. Esses cortes abruptos podem ser vistos como transposições de recursos do cinema, como veremos mais à frente.

Neste tipo de narrativa há idas e vindas dos personagens e de histórias paralelas, como no momento em que Haroldo chega no Jardim das Delícias e uma outra narrativa se apodera do texto, em que é contada a história de um menino que comeu vinte e cinco gramas de raticida e teve que ser levado ao hospital (LYRA, 1992, p. 15); e quando Dame Kiri está se maquiando e conta que presenciou o assalto à agência do banco (p. 80), apresentando a narrativa de forma desarticulada. Assim, há uma progressão cronológica, uma oscilação da voz narrativa e do foco narrativo. O narrador se interrompe nos flashbacks, como em “Tinha eu doze anos, permitam-me continuar. Como posso narrar uma boa história com tanta intervenção?” (p. 34).

Por isso, a leitura não é confortável, como seria se fosse uma narrativa linear. Do mesmo modo que o tio velho cita por vezes a casa presente no quadro ilustrado com a chegada dos holandeses à baía de Vitória, em “A casa era baixa, maciça. Mais alta do lado do norte, onde uma espécie de torre quadrada se elevava por cima do telhado, com duas janelas de caixilhos de pedra sombreadas por um estreito detalhe em alvenaria [...]” (LYRA, 1992, p. 34), tem o objetivo de incomodar. Dessa forma, a literatura começa a impactar quando é angustiante.

A tensão das violências, tópico que será explicado melhor a seguir, é grande, mas por o texto ser fragmentado ela é, também, fragmentada. Outra repetição é a menção de estrelas por toda a narrativa, ainda mais quando o tio menciona que elas estão caindo: “Estrelas caindo. Estrelas caindo. São estrelas caindo. Uma chuva de estrelas de nomes chineses, gregos, árabes, latinos. Indecorosamente, oh indecorosamente. Uma chuva descarada de estrelas despencando dos quatro cantos do céu” (LYRA, 1992, p. 7, 50, 52, 61, 63). Não seria violento se fossem estrelas comuns, mas ao longo da narrativa é apresentada ao leitor outra definição para as estrelas, como no trecho “Diariamente os habitantes do Jardim das Delícias recebiam sua quota de puro e alado veneno. Em decorrência disso, todos apresentavam curiosos corrimentos nasais e, em especial à tardinha, assoavam de maneira constante o nariz” (p. 65). É uma tensão dividida e acumulada aos poucos durante a narrativa. Outro exemplo é a menção várias vezes à casa, exemplo citado acima. Se fosse qualquer casa não traria vestígios de violência, mas como é a casa ilustrada no quadro que retrata a chegada dos holandeses à baía de Vitória, ela configura um caráter violento, que é repetido nas quatro menções (p. 18, 35, 55, 78).

O puro e alado veneno pode ser associado ao pó preto da empresa Vale, comumente conhecido pelos habitantes de Jardim Camburi, bairro localizado em Vitória, Espírito Santo. Vale é uma mineradora multinacional, uma das maiores empresas de mineração do mundo e também a maior produtora de ferro, de pelotas e de níquel, sobrando para a população o resultado dessa



grandiosidade, que se depara com o pó preto instaurado em suas casas todo o final de tarde, o que pode acarretar problemas respiratórios pela má administração desses resíduos.

A maneira que se conta a história faz total diferença. Há uma quebra de expectativa quando o leitor repara que está lendo, na verdade, uma história contada para freirinhas. Isso ocorre porque o leitor, após algumas páginas de leitura, percebe que é uma história fragmentada, de certa maneira, mas isso não impede de haver um início, meio e fim; porém, quando o romance começa a tomar forma, verifica-se que a história nunca “aconteceu” de fato, e sim, era uma contação de histórias, como é caracterizado enquanto lemos. Sendo uma história dentro de outra história, o conceito de *mise en abyme* se faz presente, como exposto anteriormente.

A interrupção na narrativa e a retomada de trechos a todo o momento fazem o texto anunciar um mistério. Repetições de expressões e frases, como “o tio velho cego de Elissa”; “Aqueles cabelos encaracolados, aqueles lábios cor de café, aquele pescoço enrolado no pisca-pisca embriagante das contas vermelhas”; e “Compreendi muitas coisas. Compreendi muitas coisas a partir desse instante”, levam o leitor a questionar e a se envolver na história-História cada vez mais.

### **Imagem: metáfora e sinestesia**

*A panelinha de breu* (doravante APB), de Bernadette Lyra, é poético e imagético. A construção imagética, feita pela metáfora e sinestesia, foi utilizada entre a história e a ficção no romance. Carlos Ceia explica o conceito de imagem:

De um ponto de vista estritamente literário, a imagem participa nos conceitos de metáfora, símile, comparação, alegoria e símbolo e em muitas figuras de pensamento que baseiam a sua capacidade figurativa na criação de imagens. Uma imagem, a rigor, é ao mesmo tempo sempre uma metáfora (aproximação entre duas coisas diferentes) e uma descrição (uma relação linguística entre palavras para revelar uma

visão do mundo, real ou não real, representável ou irrepresentável pela racionalidade) (CEIA, 2009).

Os trechos que abarcam os recursos da imagem são apresentados a seguir. Em “Compreendi muitas coisas. Compreendi muitas coisas a partir desse instante. Em especial, quando senti o tlim-tlim das taças de cristal se estilhaçando, o creck-creck das xícaras de porcelana chinesa se espatifando no assoalho” (LYRA, 1992, p. 10), ocorre uma descrição exata dos movimentos e dos sons produzidos pelo estouro de taças e xícaras contra o chão. Em “Alice examinava a capa. Dois pudins em formato de seios que boiavam em reluzente calda, envoltos em caramelo, cada qual com uma cereja rubra e uma bandeirinha no topo” (p. 25) é descrita com veemência a capa do livro de receitas. Em “A luz traçava um círculo uruboro de finas escamas em torno dos suaves cachos de Alice” (p. 27) a narração é tão detalhada que é possível enxergar a cena acontecendo. Em “[...] De novo avancei o pé direito. Lancei o pé esquerdo, pousando-o à frente do direito: dei o segundo passo. A seguir, avancei o pé direito, fazendo o esquerdo acompanhá-lo, com os dois pés no mesmo alinhamento dei o terceiro passo. Dancei” (p. 40), a cena dos pés da freira indo da frente para trás é um poema escrito em versos, e o seu entendimento é mais certo se o leitor imaginar uma pessoa a fazer os movimentos relacionados no texto. Em ““Terá olhos da cor do céu sem nuvens ao sol posto, da cor do mar profundo em dia não muito claro, da cor da safira quando as trevas da noite amortecem-lhe o brilho sem desmerecê-lo contudo’, falou o segundo, o da capa de cetim mourisco rajada” (p. 58), ao descrever a cor dos olhos como sendo de um azul tão claro quanto o céu, a imagem é criada para o leitor identificar esses elementos visuais. Em “A orla tinha uma bela tonalidade bordô de cocô de cachorros” (p. 11) é detalhada a cor da orla de forma específica, para não haver dúvidas ao criar a imagem mentalmente.

Segundo Carla Escarduça, sinestesia é o:

Processo estilístico que consiste na associação, pela palavra, de duas ou mais sensações pertencentes a registos sensoriais diferentes. A

utilização de tal figura de retórica permite a transposição de sensações, ou seja, a atribuição de determinadas impressões sensoriais a um sentido que não lhes corresponde. Por exemplo, na expressão “aquela cor é gritante”, a percepção visual (cor) como que é ouvida, processo que acentua a intensidade da mesma (ESCARDUÇA, 2017).

Dessa forma, a sinestesia é perceptível nos momentos seguintes do romance: “A doçura do ar era a mesma que oitenta por cento dos cidadãos respiram nessa encantadora cidade” (LYRA, 1992, p. 07), ao tentar conceber um paladar para o ar. Em “[...] até ter os pulmões faiscando no lodo de muitos outros oitenta por cento” (p. 07), ao julgar o pulmão a qualidade de faiscar. Em “Mastigava sempre aquelas mesmas palavras, aquelas mesmas palavras, enquanto mudava, a esmo, os canais” (p. 08), ao falar que o velho tio cego de Elissa mastigava as palavras, atribuindo a ação de mastigar a algo que não é mastigável. Em “Apenas um coração contorcido dentro de alguns centímetros de metal prateado, corroído pelos vermes da saudade e da cor” (p. 20), ao caracterizar a saudade como aspecto de vermes.

Segundo Paula Mendes, metáfora é:

Figura de estilo que possibilita a expressão de sentimentos, emoções e ideias de modo imaginativo e inovador por meio de uma associação de semelhança implícita entre dois elementos. De facto, e tendo como base o significado etimológico do termo, o processo levado a cabo para a formação da metáfora implica necessariamente um desvio do sentido literal da palavra para o seu sentido livre; uma transposição do sentido de uma determinada palavra para outra, cujo sentido originariamente não lhe pertencia. Ao leitor é exigido no processo interpretativo uma rejeição prévia do sentido primeiro da palavra, para a apreensão de outro(s) sentido(s) sugerido(s) pela mesma e clarificada pelo contexto, na qual se insere (MENDES, 2010).

O texto é atravessado por metáforas, como em “O navio fica imóvel na pele das águas” (LYRA, 1992, p. 19), ao apresentar a água como pele. Em “Meu irmão me avisou que eu pisava sobre a casa da morte” (p. 41), não é possível literalmente pisar sobre a casa da morte, visto que esta não é, de fato, uma pessoa para possuir uma casa. Em “O medo roeu meu coração quanto rói um coelho” (p. 41), não é possível o medo, que é um sentimento, roer uma parte do corpo humano.

Em “Uma geleia de diamantes invadia meus ossos diante dessa visão” (p. 46), a geleia que é algo maleável se torna massa de diamantes, rígidos, e invade os ossos da personagem, como não é possível nem que exista uma geleia de diamantes, nem que estes penetrem os ossos de alguém, é uma metáfora; em “pensamentos sencientes pulavam da excitável mente de Elissa” (p. 10), ao demonstrar um pensamento pulando, ato incomensurável. Em “A tarde pardacenta como uma camurça caía por cima da cabeça dos dois” (p. 11), é uma metáfora uma vez que não é possível que uma tarde caia como uma camurça por cima da cabeça dos dois. Nos exemplos o sentido literal das palavras não pode ser realizado, causando, assim, um esforço interpretativo e criativo ao leitor.

Os conceitos e exemplos foram demonstrados com o intuito de compreender de que modo a imagem, a metáfora e a sinestesia são utilizadas para a construção da narrativa imagética; considerando os elementos no momento de transformação em articulação dos verbais, do texto escrito propriamente dito no romance, com os visuais, que são criados na imaginação do leitor.

Dessa forma, os estudos aprofundados em teoria do Cinema realizados pela autora são perceptíveis na produção da narrativa, uma vez que a obra revela um olhar diferente da forma de narrar comumente conhecida, como um caminho entrelaçado em que a história segue um fluxo unindo o tempo e a memória dos acontecimentos, nesse caso, históricos e ficcionais. No romance, a visão distinta ocorre porque há a preocupação com a imagem, metáfora e sinestesia, misturando sensações e cores, e pequenos detalhes que por vezes são despercebidos em uma narrativa regular, mas que podem ser vistos em uma gravação cinematográfica. Assim como a fragmentação do romance possibilita cortes abruptos no texto que podem ser vistos como transposições do cinema. Os dois fatores são pertinentes quando o leitor entende Bernadette Lyra como, além de escritora, professora universitária de Literatura e Cinema, sendo imprescindível notar a relação da sua escrita com a sétima arte.

## A História de Maria Ortiz

Tendo em vista que em APB a narrativa se passa no século XVII, é importante esclarecer o contexto histórico que abarca o enredo mencionado a partir dos livros de História do Espírito Santo. Segundo Roos, Eshuis e Berger:

[...] na costa do Espírito Santo aparecem os piratas holandeses e de Zeeland. O ataque mais sangrento foi o de 1625. No dia 12 de março eles invadem Vitória sob o comando de Piet Heyn. Os sinos da igreja tocam e a população é convocada para se defender. Não somente os soldados portugueses, mas também os civis de Vitória, os padres jesuítas e um grupo de índios liderados pelos caciques Japi-Açu e Gato Grande defendem sua cidade e lutam contra os holandeses que são obrigados a recuar (ROOS; ESHUIS; BERGER, 2008, p. 09).

Dois dias depois houve um segundo ataque no qual Maria Ortiz atua com um importante papel:

Tentaram os holandeses, no dia 14, novo assalto, com trezentos homens, desembarcados de oito navios, noutra ponta de Vila, a rampa depois da Ladeira do Pelourinho, onde alguns combatentes se encarregavam de pequena peça abandonada quase, diante do número superior de inimigos. Previdente, porém, Maria Ortiz, uma jovem, havia posto enorme tacho de água para ferver. Esperou que o Almirante e os seus comandados, em marcha, ladeira acima, se aproximassem da sua casa e, da janela, zás!... Com o banho escaldante, imprevisto, o chefe e seus comandados retrocederam, ao passo que, empunhando um tição, a heroína corre, põe fogo na peça e anima os defensores da Vila, para que disparassem canhão e atacassem o inimigo. Certamente, Maria Ortiz aproveitou-se da posição estratégica do sobrado, no ponto mais estreito da rampa, caminho forçado para acesso ao centro da Vila. Orientados pela jovem Maria Ortiz, das janelas vizinhas, os moradores haviam colaborado, na defesa original: - água, pedras, carvão em brasa, paus, etc. foram atirados sobre os invasores (NOVAES, 1968, p. 61).

Um questionamento pode ser feito: quem é Maria Ortiz? De acordo com a historiadora Maria Stella de Novaes "Maria Ortiz era filha de Juan Orty y Ortiz e Carolina Darico, chegados à Capitania do Espírito Santo, em 1601, numa das imigrações promovidas, por Felipe III, após a passagem de Portugal e suas

colônias para o domínio espanhol (1581)” (NOVAES, 1968, p. 61), nasceu em Vila Vitória em 1603 e faleceu em 1646.

Maria Ortiz conseguiu deter os holandeses até que chegassem mais reforços. Perrone e Moreira explicam que eles “rumaram 'rio acima' e desembarcaram numa região de fazendas açucareiras. Foram recebidos por mais de cem homens armados (entre índios, padres, colonos, jesuítas e franciscanos) que lutaram por mais de oito horas” (PERRONE; MOREIRA, 2003, p. 42). Assim, derrotados, os holandeses foram expulsos do território capixaba e Maria Ortiz ficou conhecida pela coragem e determinação.

### **A narrativa histórica e ficcional**

No romance estudado observou-se a discussão de dois personagens sobre o ato de Maria Ortiz ser História ou ficção, durante um ensaio da peça teatral. M, o diretor da peça, diz alguns depoimentos que dão veracidade à História. Enquanto Doc, o cenógrafo, corta sua fala e comenta: “me comove essa história de uma donzela que atira uma panelinha de breu e expulsa um batalhão de corsários. Porém, acho que devemos substituir o tacho de breu fervente por outro elemento. Ninguém mais acredita nisso hoje em dia” (LYRA, 1992, p. 31). Com isso, M berrou: “Mas querem acreditar. Eu sou o diretor dessa peça e digo que ela preserva caros sonhos e ilusões preciosas no coração de nossa cidade” (p. 31). Doc retruca: “numa época em que doentes terminais estão aí pelas ruas, sem amigos e sem esperanças, acho até de mau gosto falar em sonhos e ilusões” (p. 31). M diz que “é apenas uma peça encomendada para as comemorações. E, depois, é histórica. E a História não inclui compaixão” (p. 31). Doc revida: “Para mim, a História é ficção científica. Metáforas. Metáforas são pãezinhos mágicos”. Nesse momento, M conclui que “Se não fosses tão hábil cenógrafo, eu te convidaria a sair. Depois, achar atriz mais adequada ao papel da heroína é a minha preocupação mais urgente” (p. 32). Pela necessidade maior de encontrar

uma atriz para o papel principal, a discussão termina sem terminar. Afinal, a História de Maria Ortiz pode ser considerada História ou ficção? E o enredo de APB é histórico ou não?

A construção narrativa de APB pode ser apreendida a partir de duas vertentes: a narrativa histórica e a narrativa ficcional, segundo a perspectiva de Paul Ricoeur (2010a; 2010b). A primeira é considerada por Ricoeur (2010a) na tríplice mimese em três fases da narrativa: o tempo da pré-figuração, que se refere ao tempo da ação humana, em que compreensões prévias da realidade são concebidas (nesse momento é preciso que haja um entendimento ao redor da história, que Ricoeur (2010a) afirma ser a costura dos fatos); o tempo construído ou figurado, em que ocorre a mediação entre os acontecimentos gerais, o plano de fundo da história e os fatos individuais; e o tempo da reconfiguração, momento em que o leitor, individualmente, possui o papel de interpretar todos os significados apresentados no texto e observados em cada mimese. Essas fases são nomeadas, respectivamente, de mimese I, II e III.

Aplicada ao romance, a tríplice mimese é analisada de maneira que o tempo da pré-figuração, ou mimese I, se refere ao mundo da ação humana, em que ideais já são concebidos com compreensões prévias da realidade (RICOEUR, 2010a). O filósofo descreve que, nesse momento, é preciso que haja um entendimento ao redor da história, a costura dos fatos. No romance analisado, esta mimese compreende-se como o ato de invasão dos holandeses no território capixaba, assim como a atitude de defesa de Maria Ortiz e o nome do comandante e do navio. Propostas que tratam de fatos, de registros documentais. Momento em que a autora entende a realidade e pretende transcrever os acontecimentos. Segundo o autor, na mimese I, a realidade cotidiana aparece já objetivada, constituída por uma ordem de objetos que foram designados como objetos antes de o personagem entrar em cena.

Nessa fase, “Por maior que seja a força de inovação da composição poética no campo de nossa experiência temporal, a composição da intriga está enraizada numa pré-compreensão do mundo da ação: de suas estruturas inteligíveis, de seus recursos simbólicos e de seu caráter temporal” (2010a, p. 96). Dessa forma, pondera três tópicos: estruturais, simbólicos e temporais. Acerca das estruturas inteligíveis, o autor apresenta que a inteligibilidade gerada pela composição da intriga encontra um primeiro ancoradouro em nossa competência para utilizar de modo significativo a trama conceitual que distingue estruturalmente o domínio da ação do campo do movimento físico. Sobre a dupla relação entre inteligência narrativa e prática, os termos da ação adquirem integração e atualidade. Sendo assim, compreender uma história é compreender ao mesmo tempo, segundo Ricoeur (2010a), a linguagem do “fazer” e a tradição cultural da qual procede a tipologia das intrigas.

Os recursos simbólicos, por sua vez, determinam que aspectos do fazer, do poder-fazer e do saber-poder-fazer dependem da transposição poética e fornecem um contexto de descrição para ações particulares, sendo uma convenção simbólica que interpreta-se determinado gesto como significando isto ou aquilo. O autor ressalta que o termo símbolo introduz a ideia de regra, não somente no sentido de regras de descrição e de interpretações para ações singulares, mas no sentido de norma.

No caráter temporal, que mais nos interessa neste artigo, o tempo narrativo insere suas configurações. Ricoeur (2010a) analisa que a compreensão da ação não se limita a uma familiaridade com a trama conceitual da ação, e com suas mediações simbólicas, visto que os traços temporais permanecem implícitos nas mediações simbólicas da ação, considerando como indutores de narrativa.

Os exemplos de caráter temporal vistos no romance são os traços temporais caracterizados na transposição dos acontecimentos nos tempos verbais. Ao



mesclar passado, presente e futuro, com as duas narrativas que se entrelaçam, no romance é usual a presença de tempos verbais no pretérito perfeito, como:

Na madrugada do dia 21 de março, uma quinta-feira, o navio Hollandschen Thuyn, de 400 lasts; com 12 peças de bronze, 24 de ferro, 84 soldados, 166 marinheiros, sob o comando de Piet Gyzsoon Heyn **entrou** pela baía com todas as velas vermelhas içadas. O comandante, no castelo da proa, usando apenas uma echarpe com as cores da Companhia por cima dos ombros, fumava e olhava uma cruz cintilante de estrelas. Um pesado sonho inundado de melancolia vincava-lhe a face. Já lhes contei isso? (LYRA, 1992, p. 33, grifo nosso).

E a presença de tempos verbais no pretérito imperfeito, por exemplo:

A peça dirigida por M **era** parte das solenidades comemorativas dos trezentos e sessenta e sete anos daquele dia inefável em que nossos mais caros sonhos e ilusões preciosas foram resguardados pela panelinha fervente de breu atirada de uma sacada por uma gentil donzela (LYRA, 1992, p. 33, grifo nosso).

A escolha dos exemplos prioriza os tempos em que a História é narrada, mostrando haver, assim, a reconstrução do passado. Acerca do futuro, percebe-se a projeção da visão de Elissa em relação ao trabalho que dará ter um filho ou ao aborto, por exemplo; mas é relacionado com um futuro a curto prazo e ocorre nas histórias, nas narrativas ficcionais.

A segunda mimese é o tempo construído, ou figurado, em que ocorre a mediação entre os eventos, o plano de fundo e os fatos individuais. É nessa fase que o romance de Lyra não é acomodado. Isso acontece porque não há como delimitar nele os acontecimentos gerais, o plano de fundo da História e os fatos individuais. Entendemos que os acontecimentos gerais e o plano de fundo aconteceram, como a invasão holandesa ao estado, o nome do comandante e de seu navio, o ato da jovem Maria Ortiz, e foram documentados nos livros de História do Espírito Santo. Porém, ao tratar dos fatos individuais, não é feita associação alguma, uma vez que os fatos individuais transcritos são referentes à personagens ficcionais, como Elissa, Haroldo, Alice e o tio velho.

Ricoeur evidencia que “as duas narrativas (histórica e ficcional) têm em comum provir das mesmas operações configurantes que foram colocadas sob o signo de mimeses II” (2010b, p. 6), sendo esta a constatação de que a narrativa de Lyra não se adequa inteiramente na narrativa histórica.

Ainda nesta fase, a palavra ficção fica disponível designando “a configuração da narrativa cujo paradigma é a construção da intriga, sem levar em consideração as diferenças que concernem apenas à pretensão à verdade das duas classes da narrativa” (RICOEUR, 2010a, p. 113). Isso posto, explicaremos mais adiante sobre a narrativa ficcional e seus meandros.

Já o tempo da reconfiguração, a mimese III, é papel do leitor identificar e dar sentido aos significados presentes no texto. Segundo o autor, a narrativa alcança seu sentido pleno quando é restituída ao tempo do agir e do padecer na mimese III. Dessa forma, o interesse atribuído ao desenvolvimento da mimese não tem seu fim em si mesmo. A explicitação da mimese permanece, até o fim, subordinada à investigação da mediação entre tempo e narrativa. Assim, a terceira mimese marca a intersecção entre o mundo do texto e o mundo do leitor, “concluindo” no leitor o percurso da mimese. Grifamos “concluindo” porque não é, de fato, uma conclusão, mas o primeiro contato com a descoberta dos símbolos que o texto possui. Ricoeur (2010a) explica que completar uma teoria da escritura por uma teoria da leitura constitui apenas o primeiro passo na trilha da mimese III.

Ao pesquisar sobre a leitura e o papel do leitor diante da obra, Antoine Compagnon explica que “A leitura tem a ver com empatia, projeção, identificação” (1999, p. 143), sendo, a do leitor, uma tarefa muito importante na tríplice mimese. Para ele, o escritor e o livro controlam muito pouco o leitor. “O leitor é livre, maior, independente” (COMPAGNON, 1999 p. 144). Podemos, assim, compreender o que for das narrativas, dos fragmentos entrelaçados, das metáforas, e dos jogos das palavras que Lyra evidencia no romance. Estes

recursos são utilizados em APB e é, nesta fase, o momento do leitor interpretá-los.

Uma estética da recepção não pode incluir o problema da comunicação sem incluir também o da referência. O que é comunicado é, em última instância, para além do sentido de uma obra, o mundo que ela projeta e que constitui seu horizonte. Nesse sentido, o ouvinte ou o leitor o recebem de acordo com sua própria capacidade de acolhimento que, também ela, se define por uma situação ao mesmo tempo limitada e aberta para um horizonte de mundo (RICOEUR, 2010a, p. 132).

De acordo com o autor, o termo horizonte e aquele, correlativo, de mundo são referenciados duas vezes na definição de mimese III sugerida na citação anterior: interseção entre o mundo do texto e o mundo do ouvinte ou do leitor.

Como podemos ver, as duas fases decorrentes das mimeses I e III ocorrem na narrativa histórica em APB. Porém, tratar da segunda é muito mais complexo visto que o texto é costurado por narrativas históricas e ficcionais.

A segunda narrativa, a de ficção, é designada para distinguir-se da narrativa histórica. Ricoeur (2010b) explica que atribui ao termo “ficção” uma extensão menor que a adotada por inúmeros autores que o consideram sinônimo de configuração narrativa.

Essa identificação entre configuração narrativa e ficção não é por certo injustificada, já que o ato configurante é, como nós mesmos afirmamos, uma operação da imaginação produtiva, no sentido kantiano do termo. Reservo contudo o termo ficção para as criações literárias que ignoram a ambição que tem a narrativa histórica de constituir uma narrativa verdadeira. Se, efetivamente, considerarmos configuração e ficção sinônimos já não teremos um termo disponível para pensar a relação diferente dos dois modos narrativos com a questão da verdade (RICOEUR, 2010b, p. 6).

Note-se que “verdadeiro”, aqui, refere-se à noção de tempo cronológico da história e daquilo que, de fato, aconteceu em uma época posta, “reconstituída” pela narrativa histórica. O romance projeta, de acordo com Ricoeur (2010b), ao modo da ficção, maneiras de habitar o mundo que ficam na expectativa de uma retomada pela leitura, capaz de fornecer um espaço de confrontação entre o

mundo do texto e o mundo do leitor. Uma nova relação entre tempo e ficção corresponde a essa noção de mundo do texto. Para ele, essa relação é a mais decisiva e que, por isso, “não poderia deixar de ressaltar a despeito do evidente paradoxo da expressão, da experiência fictícia do tempo, para falar dos aspectos propriamente temporais do mundo do texto e das maneiras de habitar o mundo projetado fora de si mesmo pelo texto” (RICOEUR, 2010b, p. 9).

Como visto, as duas narrativas postas “têm em comum provir das mesmas operações configurantes que colocamos sob o signo de mimesis II” (RICOEUR, 2010b, p. 6). A segunda mimese, em questão, é a da configuração em que ocorre a mediação entre os acontecimentos gerais, o plano de fundo da história e os fatos individuais. Estágio em que simples acontecimentos transformam-se em histórias. É interessante apontar que, apesar de os holandeses terem, de fato, invadido o litoral capixaba, o romance APB é uma narrativa também ficcional. Isso ocorre pelos personagens e momentos ficcionais narrados, sendo o plano de fundo a mesma cena marcante, a mesma operação configurante.

Tal composição narrativa é enfatizada por Maria Esther Torinho em seu estudo dedicado à obra de Lyra, na medida em que:

Ao encenar a história, (a História), Lyra mescla ficção e realidade, fazendo da História uma outra forma de ficção e da ficção uma outra forma de conhecimento histórico e de apreensão do mundo e, assim, questiona também os conceitos de neutralidade, impessoalidade e transparência, tão caros à História e também a alguns segmentos da Crítica Literária. A ficção é invenção da realidade, não pertence à esfera do real, mas opera em um eixo ambíguo, que se caracteriza pela oscilação entre a semelhança e a diferença. Tal representação desrealiza o mundo por meio do imaginário, o qual, além de pressupor a irrealização do que toca, reduz a nada nossas expectativas (TORINHO, 2008, p. 08).

Como exemplos da presença da narrativa histórico-ficcional no romance, escolhemos cinco excertos. O primeiro trata da chegada dos holandeses à baía de Vitória:

Na madrugada do dia 21 de março, uma quinta-feira, o navio Hollandschen Thuyn, de 400 lasts; com 12 peças de bronze, 24 de ferro, 84 soldados, 166 marinheiros, sob o comando de Piet Gyszoon Heyn entrou pela baía com todas as velas vermelhas içadas. O comandante, no castelo da proa, usando apenas uma echarpe com as cores da Companhia por cima dos ombros, fumava e olhava uma cruz cintilante de estrelas. Um pesado sonho inundado de melancolia vincava-lhe a face. Já lhes contei isso? (LYRA, 1992, p. 33).

O primeiro exemplo é um trecho citado durante um ensaio da peça teatral como parte da comemoração dos trezentos e sessenta e sete anos do dia em que Maria Ortiz expulsou os holandeses jogando-lhes água fervente. No trecho observa-se que o navio não foi nomeado em vão: participando da narrativa histórica, o navio Den Hollandschen Thuyn (O jardim holandês) foi uma navegação holandesa que esteve no território brasileiro no século XVII. Outro fato para a narrativa histórica é a existência do comandante do navio, Piet Gyszoon Heyn, um almirante e oficial naval holandês, que atuou na tentativa de tomar o litoral capixaba.

Já a narrativa ficcional é a segunda parte do trecho, quando é especificado o local do navio em que o comandante estava (no castelo da proa), e detalhes como as cores da echarpe e a característica de usá-la por cima dos ombros; além de fumar – mesmo sendo um ato comum da época – e olhar uma cruz cintilante de estrelas. Não há registros documentais, a princípio, desses detalhes. A narrativa ficcional entra no contexto para particularizar a história para além do conhecimento de dados, dos nomes do navio e do comandante, contribuindo, assim, com uma narrativa mais vívida e mais detalhada.

No segundo trecho, mesclam-se as duas narrativas:

A peça dirigida por M era parte das solenidades comemorativas dos trezentos e sessenta e sete anos daquele dia inefável em que nossos mais caros sonhos e ilusões preciosas foram resguardados pela panelinha fervente de breu atirada de uma sacada por uma gentil donzela (LYRA, 1992, p. 33).

São aspectos da narrativa ficcional: a peça dirigida por M, que não sabemos quem é, e as solenidades comemorativas dos trezentos e sessenta e sete anos daquele

dia inefável. Já a narrativa histórica se configura a partir da menção ao acontecimento central, o episódio heroico de Maria Ortiz – “a gentil donzela” – em que teria jogado água fervente de uma panelinha de breu nos invasores holandeses.

O terceiro exemplo é a passagem:

Nada mais te direi. A não ser que com um mero binóculo de teatro, o tio de Elissa podia enxergar nebulosas, ou que aquele navio, o navio da estampa, tinha o nome quase invisível, Hollandschen Thuyn, gravado em uma tabuleta na proa (LYRA, 1992, p. 28).

No trecho, o tio velho de Elissa observa a pintura de um navio pendurada na parede. A presença dos personagens e suas características, como a cegueira, fazem parte da narrativa ficcional. Já a narrativa histórica está presente no nome do navio, que, de fato, existiu.

O quarto exemplo se assemelha com o primeiro:

Como fiapos de cobre na penugem do ar, um halo sufocante dourado partido do sol avança sobre minha cabeça, se tinge de vermelho até que, tomado por uma desoladora certeza, eu, Piet Gyszoon Heynj comandante do poderoso Hollandschen Thuyn em incursão de batalha, no meu sonho, como uma criança começo a chorar (LYRA, 1992, p. 70).

A passagem acima se assemelha com o primeiro trecho exemplificado por possuir características narrativas parecidas, como o nome do comandante e do navio, e por serem inclusos na narrativa histórica. Elementos como os “fiapos de cobre na penugem do ar”; o “halo sufocante dourado partido do sol que avança” sobre a cabeça dele; o fato de o comandante ter vivido, de verdade, o que a história pressupõe, e, no sonho, chorar como uma criança; todos esses aspectos são peculiaridades da narrativa ficcional.

O quinto excerto:

A cada maré cheia, degredados e aventureiros, toda espécie de gente chegada do Reino desembarcava na ilha. Certa ocasião, em uma caravela, veio um frade espanhol de muita piedade, conquanto vestido em hábito secular, pois dizia-se o oceano infestado de corsários ingleses e belgas que arrebatando um daqueles certamente o reduziriam aostas (LYRA, 1992, p. 38).

Pressupõe-se que o começo do trecho acima faça parte da narrativa histórica, uma vez que naquela época inúmeras navegações de expedição atracavam no litoral capixaba. Mas já a segunda parte, sobre o frade espanhol com muita piedade, vestido em hábito secular e possuindo sua própria convicção sobre o oceano, é ficcional, algo criado para que a história, paradoxalmente, pareça ainda mais verossímil.

Como explicado anteriormente, o romance em análise, como narrativa ficcional, agencia personagens, espaços, ambiente e tempo narrado, tendo como plano de fundo a cena registrada nos anais da história, configurando-os numa mesma operação narrativa. Sendo assim, não há como delimitar no romance de Lyra, exatamente, os acontecimentos gerais, o plano de fundo da História e os fatos individuais, porque a história possui características intrínsecas de ambas as narrativas, sendo, portanto, uma narrativa histórico-ficcional.

Para Ricoeur (2010b), na expectativa do grande debate triangular entre o vivido, o tempo histórico e o tempo fictício, é necessário se apoiar na notável propriedade que tem a enunciação narrativa de apresentar, no próprio discurso, marcas específicas que a distinguem do enunciado das coisas narradas. Explica que “resulta daí, para o tempo, uma aptidão paralela de se desdobrar em tempo do ato de contar e tempo das coisas contadas” (RICOEUR, 2010b, p. 9). É preciso observar as marcas da escrita no texto, de enunciação, para perceber as marcas particulares que cada tempo carrega em si, como no romance em estudo em que o tempo do ato de contar é considerado o tempo da freira, no século XVII, e o tempo das coisas narradas, a história que ela conta, que acontece em 2002. Dessa forma, é por meio dos enunciados narrativos que se encontra a distância entre o real e o fictício.

## Vida social

Ricoeur (2010b) explica que o tempo do romance pode romper com o tempo real, e essa é a própria lei da entrada na ficção. Junto a isso, consideramos que APB rompe com o tempo real, porque, segundo Antonio Candido, “a arte pressupõe algo diferente e mais amplo do que as vivências do artista, sendo impossível deixar de incluir em sua explicação todos os elementos do processo comunicativo” (1976, p. 22). O crítico ressalta, também, que, na medida em que o artista utiliza a própria sociedade para a temática da obra, e na medida em que ambos se moldam sempre ao público, atual ou prefigurado, é essencial incluir na explicação todos os elementos do processo comunicativo. O autor ainda acrescenta que:

Esse ponto de vista [...] leva a investigar a maneira por que são condicionados socialmente os referidos elementos, que são também os três momentos indissolúvelmente ligados da produção, e se traduzem, no caso da comunicação artística, como autor, obra e público. A atuação dos fatores sociais varia conforme a arte considerada e a orientação geral a que obedecem as obras (CANDIDO, 1985, p. 22).

Investigando a maneira como são configurados os referidos elementos – o papel do autor, da obra e do público – ligados à produção da obra, incluem-se em um grupo que evidencia um tipo de arte a qual “se inspira principalmente na experiência coletiva e visa a meios comunicativos acessíveis” (CANDIDO, 1985, p. 23). Dessa forma, no romance, a autora fez uso de um sistema simbólico já estabelecido como forma de expressão da sociedade e inspirou-se na experiência coletiva: num conjunto de pessoas e de fatos que narraram a invasão holandesa no litoral capixaba e na História de Maria Ortiz, assim como faz valer-se de outras técnicas, ao construir a narrativa ficcional.

É seguindo a crítica sociológica, com o foco na relação entre obra e sociedade, que analisamos esses fatores no romance APB. Em “A literatura e a vida social”,



Candido (1985) explica sobre a posição do artista, da obra e do público em relação com a sociedade na qual estão inseridos.

Mas somente saber dos três elementos não é suficiente; é preciso compreender, também, a organização entre eles. Compagnon (1999, p. 139) cita Meyer Howard Abrams que descreve a comunicação literária partindo do modelo elementar de um triângulo, cujo centro de gravidade era ocupado pela obra, e cujos três ápices correspondiam ao mundo, ao autor e ao leitor. Dessa forma, a obra é o que une o mundo, o autor e o leitor.

Dessa forma, podemos responder aos questionamentos feitos no começo desta seção. O ato de Maria Ortiz é considerado histórico, assim como é registro documental nos livros de História do Espírito Santo. Já o enredo de APB é considerado histórico-ficcional, uma vez que une ambas as narrativas em um mesmo texto.

É por meio do discurso ficcional que se pode rastrear como a formação social do Espírito Santo e, por extensão, do Brasil, desde os instantes iniciais, firmou-se às custas de uma violência que foi naturalizada tanto pelos discursos presentes nos diversos grupos sociais, quanto, em muitos casos, pelos ficcionais.

Nesse contexto, violência é conceituada por Pellegrini “[...] entendendo-se violência, aqui, como o uso da força para causar dano físico ou psicológico a outra pessoa” (2005, p. 134). Pretendendo-se investigar o modo como a autora do romance contribuiu com denúncias, suspeitas ou, em outros casos, convivência com relação a ideias disseminadas em momentos radicais do país, a obra selecionada destaca a violência existente na dominação em terras capixabas e contribui para que a história não seja transformada em um conto falsificado dos fatos, em oralidades folclóricas, para que não seja naturalizada e esvaziada, lembrando Walter Benjamin (1994), e sim vista com olhares de espanto pela narratividade literária.

Como já mencionado, o anuviar em determinados trechos narrados no romance, em que uma narrativa é transposta para outra e o leitor não entende o que acontece por não ser tão claro, também é permeada por violências. Tanto essa noção confusa, pela narrativa não regular, quanto a violência são incômodas, assim como a invasão holandesa o foi. O romance APB reforça a todo o momento como o ocorrido precisa ser evidenciado mais do que com o nome de uma rua dedicada à heroína. Assim como na seção anterior, é válido exemplificar com a narrativa para analisarmos as repetições e resquíços de atos violentos que foram naturalizados com o passar dos anos.

O primeiro exemplo é o momento em que Alice faz um *plié* e Elissa, ao tentar imitá-la, quebra a cristaleira. Nisso, o leitor percebe um incômodo devido à fuga da normatividade do texto: “Em especial, quando senti o tlim-tlim das taças de cristal se estilhaçando, o creck-creck das xícaras de porcelana chinesa se espatifando no assoalho” (LYRA, 1992, p. 10). O segundo exemplo é o ato do tio em vista do que aconteceu anteriormente. Ele a faz deitar contra as coxas e bate nela a palmadas: “Imediatamente, nosso tio me fez entrar no quarto. Me mandou arriar as calcinhas. Me deitou contra as coxas. Com as palmas das mãos, nosso tio me ensinou a ter modos” (p. 10). Consequentemente, o terceiro exemplo, Elissa pensa em assassinar a irmã: “Eu achava ao extremo atraente a perspectiva de cobrir a cabeça de minha irmã com seu delicado travesseiro de paina, comprimindo o travesseiro até que ela ficasse quieta, quieta em definitivo” (p. 10). Em uma página três discursos violentos são apresentados.

O quarto momento de violência ocorre quando os dois meninos estavam brincando no pátio perto do Jardim das Delícias, prédio onde Elissa mora com seu tio: “de repente, um deles levou de modo rápido um saquinho de vinte e cinco gramas de raticida à boca, engoliu um bocado do pó lá de dentro” (LYRA, 1992, p. 15). O componente de pesticida é encontrado facilmente nas redondezas. Além de a criança mostrar sintomas de ingestão do veneno, é um

ato de violência pensar em uma substância tão maléfica, ao mesmo tempo, tão próxima do lugar em que as crianças brincavam. Uma dupla violência.

O quinto exemplo é quando Elissa anuncia a Haroldo que está grávida e que pretende abortar (LYRA, 1992, p. 29). O ato de abortar não é visto aqui como uma violência, mas sim a forma ilegal deste ato. O sexto é demonstrado na página 51, momento em que Elissa vai ao médico e, com métodos rudimentares podendo deixá-la inconsciente e até matá-la, faz o procedimento.

O sétimo exemplo está na página 39, em que é narrada uma cena de abuso infantil entre o frade espanhol e o irmão mais novo da sóror Arcângela:

Meu irmão ficava ao lado dele, com o braço suspenso, a cabeça um pouco voltada para o alto. Quando, porventura, cansavam, o frade espanhol apoiava a cabeça de meu irmão ao peito, rodeava-lhe o torso com um braço e tecia-lhe carícias suavíssimas. Se algum curioso os surpreendia em tão deleitosos repousos, o frade espanhol explicava que assim Cristo fez ao amado discípulo João. No entanto, ao levar-lhes a merenda de pães e alguns doces, por mais de uma vez, vi o rosto do frade espanhol rubro quanto o ferro em brasa e os fios grossos de sangue que por ele escorriam sob a forma de lágrimas (LYRA, 1992, p. 39).

No oitavo exemplo, percebemos que as estrelas que caem durante várias passagens do romance, que tanto assustam o tio velho cego de Elissa, são esclarecidas como veneno. Podemos comparar com o pó preto da empresa Vale, visto que é comum a reclamação deste em Jardim Camburi, podendo, também, causar problemas respiratórios pela quantidade recorrente que é encontrada nos móveis das residências.

O barulho chegava a Elissa tão nitidamente quanto a nuvem de gases e fumaça que a atingia nos olhos. A nuvem vinha por cima da linha do mar, atravessava o asfalto, quase ocultava a curva da praia. Diariamente os habitantes do Jardim das Delícias recebiam sua quota de puro e alado veneno. Em decorrência disso, todos apresentavam curiosos corrimentos nasais e, em especial à tardinha, assoavam de maneira constante o nariz. Por causa da nuvem, talvez, os olhos de Elissa se encheram de lágrimas (LYRA, 1992, p. 65).

Lyra também usa a ironia, ao dar a qualidade de pureza ao veneno.

No nono exemplo, Elissa, depois do aborto e de tentar conversar com Haroldo e perceber que ele não demonstra interesse por ela, tenta se matar. Primeiro com uma gilete no banheiro que ao invés de penetrar o punho, machucou fundo seu polegar (LYRA, 1992, p. 66), depois tentou se enforcar, mas como não achou nenhuma viga no apartamento (p. 66), tentou pela terceira vez, determinada, com um copo de água e vinte e cinco gramas dissolvidas de raticida em pó, ato que não concluiu (p. 67).

Em uma mesma passagem, o texto demonstra três tentativas de suicídio da personagem. Três atos de violência que ela estava decidida a cometer, senão teria parado no primeiro, ou no segundo; mas foram precisas todas as tentativas para ela perceber, naquela noite, que este não era seu destino.

O décimo exemplo de violência é uma fala, enquanto Dame Kiri faz a audição para o papel de Maria Ortiz: "suicídio é a única violência permitida às mulheres" (LYRA, 1992, p. 73). Como não ficou claro quem mencionou a frase, não sabemos de seu emissor; porém, a frase diz por si só: "Suicídio é a única violência permitida às mulheres". Como se fossem tão frágeis que não conseguissem ferir o outro, só a si mesmas. Por conseguinte, o narrador comentou sobre a situação de Elissa, ainda, procurando a viga no apartamento para que pudesse acabar com sua vida.

O décimo primeiro exemplo é uma passagem em que a sóror Arcângela foge no navio holandês. Um estrangeiro pergunta para sua irmã mais velha se ela não se arrepende; ela diz que não; ele responde, com horror: "teu irmão ficou entre os mortos". E segue:

Confusa, ela foi para o tombadilho. De lá, na feira de espumas, pôde reconstituir o caminho de sua fuga que sabia carregada de angústia e traição. Tudo o que poderia sentir naquele momento, enquanto na cabine, diante da pequena adormecida, o estrangeiro ocultava o rosto entre as mãos e chorava. Tudo menos remorsos (LYRA, 1992, p. 76).

O décimo segundo, e último, exemplo é do momento em que Leo, saxofonista, “tocava Blue Moon com feeling. Uma lua vermelha começou a brotar. Nuvens pingavam sangue. O sangue corria aos borbotões. Uma chuva de sangue desabava sobre todas aquelas cabeças” (LYRA, 1992, p. 77). Novamente, podendo ser analisada como uma onda torrencial de sangue que não só os holandeses, mas toda a colonização brasileira deixou alastrada nos nossos campos verdes. Tudo porque queriam mais território, mais conquista, mais poder. A violência sendo palco para atitudes sempre discutíveis.

Na narrativa histórica, duas de três mimeses são completas, tendo em vista todas as “limitações” existentes, como o fato de a história não ter, de fato, ocorrido. Destaca-se “limitações”, uma vez que a tríplice mimese, como vimos, ocorre apenas em narrativas históricas, pois é necessário primeiro que exista um acontecimento real, que é o tempo da ação humana, o tempo da pré-figuração, em que compreensões prévias da realidade já são concebidas. A partir desse acontecimento, há o tempo figurado, momento de mediação entre os acontecimentos gerais, o plano de fundo da história e os fatos individuais; e o tempo da reconfiguração, momento em que o leitor possui o papel de interpretar os significados apresentados no texto e observados nas mimeses.

Entretanto, a tentativa de enquadrar o tempo histórico, em uma obra que é entrelaçada pelo tempo histórico e fictício, valeu-se de duas fases da tríplice mimese. Isso ocorreu devido à mescla de informações reais que agrega teor histórico na sua totalidade, mesmo sendo um amálgama de ficção e História.

Não há como delimitar no romance de Lyra, exatamente, os acontecimentos gerais, o plano de fundo da História e os fatos individuais, porque a história possui características intrínsecas de ambas as narrativas, sendo, portanto, uma narrativa histórico-ficcional. Foi evidenciado, também, o papel do leitor, fundamental para concluir o desenvolvimento da tríplice mimese, numa conclusão não tão

completa, visto que é, nesse momento, a vez dele de interpretar os símbolos textuais.

A obra APB é permeada pelo passado e pelo presente. O romance é uma história contada para as freirinhas, por isso as narrativas separadas se uniam, por vezes, com alguns intervalos. Os recursos imagéticos, a metáfora e a sinestesia, foram utilizados entre a história e a ficção. A interrupção na narrativa e a retomada de trechos a todo o momento fazem o texto anunciar um mistério. Repetições de expressões e frases, como: “o tio velho cego de Elissa”; “Aqueles cabelos encaracolados, aqueles lábios cor de café, aquele pescoço enrolado no pisca-pisca embriagante das contas vermelhas”; e “Compreendi muitas coisas. Compreendi muitas coisas a partir desse instante”, levam o leitor a questionar e a se envolver na história-História cada vez mais.

A mescla de História e ficção é marcante, de modo que se pode estudar e ver os limites quando teorizados a partir da tríplice mimese, fator, até então, para nós, exclusivo da narrativa histórica. A temática da obra marca momentos da invasão holandesa, mas abarca, também, outros episódios narrativos, como o aborto de Elissa, os ensaios da peça teatral e o romance de Haroldo e Alice, tendo em mente que, apesar da violência permeada no romance, as trajetórias de vida continuam como se a violência, para eles, fosse normal.

No romance, alguns personagens possuem ambições apresentadas ao longo da história que não são realizadas, como o Haroldo e seu desejo de ver Alice dançar balé, e Elissa e seu desejo de ter um relacionamento harmonioso com Haroldo. Anseios que são interrompidos tanto pela forma estrutural do texto, ao apresentar interrupções no enredo de um personagem por outro, que não lhes dá oportunidade de concluírem suas vontades, quanto pela própria narrativa irregular, sobre a chegada dos holandeses ao litoral capixaba, ressaltada como a narrativa da freira, que a todo momento descontinuava a narração da história de Elissa.

Exemplos dessa forma literária se expõem quando o tio cego de Elissa está sob devaneio e cita diversas vezes a casa ilustrada na pintura que mostra a chegada do navio holandês à baía de Vitória (LYRA, 1992, p. 18, 19, 35, 55, 78), reforçando o incômodo que ele representa tanto para os personagens quanto para a escrita da narrativa; ou quando o sonho do comandante começa a fazer parte da narrativa que até então não havia explorado um papel relevante desse personagem (p. 68, 69, 70).

Compreendemos a literatura como representação da realidade que teve, no momento histórico da tomada do território capixaba, um ponto culminante para a feitura do romance. Por conseguinte, a obra APB, uma escrita baseada na sociedade do começo do século XVII, meados de 1620, foi analisada como um encontro da narrativa histórica e da narrativa ficcional para moldar os acontecimentos da época para, a partir da construção literária, trazer à tona a verdade que a História mira como objetivo.

Os doze trechos, que trazem a violência à tona, analisados revelam a fragmentação narrativa e, ao mesmo tempo, a união que se faz presente com a violência intrínseca ao enredo. Bernadette Lyra, em seu romance, contribuiu com as denúncias em um momento radical da história do país para que a História seja vista com olhares de espanto por meio da narratividade literária. O Espírito Santo foi firmado a partir de uma forte violência tida como normal, o que gera o olhar de espanto, uma vez que ele é necessário devido à fugacidade do teor de normalidade do tema. A escritora demonstra a urgência do assunto por meio de uma escrita singela, de uma memória infantil e de personagens inocentes, que aprendem da maneira mais difícil qual é a realidade violenta do país em que estão inseridos.

Por meio deste artigo, percebemos que o romance denuncia o modo violento em uma sociedade que teve o ato de protesto iniciado por uma jovem de 20 anos,

Maria Ortiz, que não se conteve com a invasão holandesa e contestou. Cada traço narrativo demonstra a dominação holandesa, vista de uma forma na realidade Histórica e de outra na própria obra, como na construção narrativa a partir de interrupções e retomadas, não lineares, que incomodam o leitor; em que trechos são interrompidos por citações do comandante holandês, por exemplo. A invasão sendo demonstrada sob reminiscências de um período que não deve ser esquecido. É preciso sempre ter em mente que o território que hoje nos pertence foi conquistado com luta e persistência.

## Referências

- BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de História. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. v. 1, p. 222-235.
- CANDIDO, Antonio. A literatura e a vida social. In: \_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Nacional, 1985.
- CEIA, Carlos. Imagem. 2009. *E-Dicionário de termos literários*. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/imagem/>>. Acesso em: 28 out. 2019.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- ESCARDUÇA, Carla. Sinestesia. 2017. *E-Dicionário de termos literários*. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/sinestesia>>. Acesso em: 28 out. 2019.
- FREIRE, Mário Aristides. *A capitania do Espírito Santo: crônicas da vida capixaba no tempo dos capitães-mores (1535-1822)*. Vitória: Cultural-ES, 2006. p. 106-112.
- FURLANETTO, Maria Marta. Argumentação e subjetividade no gênero: o papel dos topoi. *Linguagem em (Dis)curso*, Tubarão, v. 6, n. 3, p. 519-546, 2010.
- LYRA, Bernadette. *A panelinha de breu*. São Paulo: Estação Liberdade, 1992.
- MALARD, Letícia. *A panelinha de breu*, de Bernadette Lyra. *Boletim/CESP*, São Paulo, v. 14, n. 15, p. 138-140, jan./jun. 1993
- MENDES, Paula. Metáfora. 2010. *E-Dicionário de termos literários*. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/metafora/>>. Acesso em: 28 out. 2019.



- MOREIRA, Thais Helena; PERRONE, Adriano. *História e geografia do Espírito Santo*. Vitória: Sodré, 2007.
- NOVAES, Maria Stella de. *História do Espírito Santo*. Vitória: Fundo Editorial do Espírito Santo, 1968.
- PELLEGRINI, Tânia. As vozes da violência na cultura brasileira contemporânea. *Crítica Marxista*, Campinas, v. 21, p. 132-153, 2005.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa: a intriga e a narrativa histórica*. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010a. t. I.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa: a configuração do tempo na narrativa de ficção*. Tradução Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2010b. t. II.
- RITA, Annabela. Mise en abyme. 2017. *E-Dicionário de termos literários*. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/mise-en-abyme/>>. Acesso em: 28 out. 2019.
- ROOS, Ton; ESHUIS, Margje; BERGER, Ruth Stefanie. *Os capixabas holandeses: uma história holandesa no Brasil*. Vitória: Arquivo Público do Estado do Espírito Santo, 2008.
- SANTOS NEVES, Luiz Guilherme. Maria Ortiz, heroína inesperada. In: \_\_\_\_\_. *Crônicas da insólita fortuna*. Vitória: Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo/Cultural-ES, 1998. p. 108-114.
- TORINHO, Maria Esther. Mito e alegoria, tradição e ruptura em Bernadette Lyra. *REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários*, Vitória, ano 4, n. 04, 2008.

RESUMO: Analisa *A panelinha de breu* (1992), de Bernadette Lyra, romance em que se entrecruzam ficcional e fragmentariamente a narração da História colonial do Espírito Santo e de personagens envolvidos na homenagem à heroína Maria Ortiz, em Vitória, no século XX. Discute a construção narrativa a partir de duas vertentes: a histórica e a ficcional, adotando a perspectiva de Paul Ricoeur (2010a; 2010b). Busca compreender como a formação social do Espírito Santo colonial firmou-se às custas de uma violência que foi naturalizada, e investiga como a autora denuncia na narrativa momentos radicais dessa violência, para que a História do Espírito Santo seja vista com olhares de espanto. Fundamentam o trabalho, além disso, estudos historiográficos sobre a invasão holandesa, Maria Ortiz e o romance de Lyra. Constata o conhecimento da escrita pela qual Lyra representa a violência e a percepção da história por meio de recursos imagéticos, como metáfora e sinestesia.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura e História. Narrativa contemporânea brasileira – Bernadette Lyra. Bernadette Lyra – *A panelinha de breu*. *A panelinha de breu* – Crítica e interpretação. Violência – Tema literário.

**ABSTRACT:** It Analyzes Bernadette Lyra's *A panelinha de breu* (1992), a novel in which fictionally and fragmentarily intersect the narration of the colonial history of the Espírito Santo and characters involved in the tribute to the heroine Maria Ortiz, in Vitória, in the twentieth century. It discusses the narrative construction from two strands: the historical and the fictional, adopting the perspective of Paul Ricoeur (2010a; 2010b). It seeks to understand how the social formation of the colonial Espírito Santo was established at the expense of a violence that was naturalized, and investigates how the author denounces in the narrative radical moments of this violence, so that the History of the Espírito Santo can be seen with stares of wonder. The work is also based on historiographic studies on the Dutch invasion, Maria Ortiz and Lyra's novel. Notes the knowledge of writing by which Lyra represents violence and the perception of history through imagetic resources such as metaphor and synesthesia.

**KEYWORDS:** Literature and History. Brazilian Contemporary Narrative – Bernadette Lyra. Bernadette Lyra – *A panelinha de breu*. *A panelinha de breu* - Criticism and Interpretation. Violence - Literary Theme.

Recebido em: 31 de julho de 2019  
Aprovado em: 15 de outubro de 2019