

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Marina dos Santos Ferreira

PAISAGEM E ANACRONISMO EM *A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA*

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Luiza Andrade

Florianópolis, 2016

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Ferreira, Marina dos Santos

Paisagem e anacronismo em A Rainha dos Cárceres da
Grécia / Marina dos Santos Ferreira ; orientadora, Profa.
Dra. Ana Luiza Andrade - Florianópolis, SC, 2016.
158 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós
Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Osman Lins. 3. Frans Post. 4.
Paisagem. 5. Anacronismo. I. Andrade , Profa. Dra. Ana
Luiza . II. Universidade Federal de Santa Catarina.
Programa de Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

AGRADECIMENTOS

São muitos aqueles que contribuíram direta ou indiretamente com a produção desta dissertação. Sem o auxílio, as conversas e o apoio das pessoas que me acompanharam durante os últimos anos, este trabalho não existiria. Agradeço inicialmente à minha querida mãe e amiga Eunice que me acompanhou com dedicação e cumplicidade durante todo o percurso. Nossas conversas, nossas leituras compartilhadas, sua atenção e paciência infinitas foram absolutamente decisivas para que este trabalho se tornasse possível. Agradeço também a Ana Luiza Andrade, pela orientação, pelo incentivo e pela confiança durante este período. Aos colegas da UFSC e do NEBEN, em especial a Christy, pela amizade e pelo incentivo. Aos professores do programa por instigarem reflexões, discussões e leituras. A Byron Velez Escallón e Raul Antelo, pelas contribuições na banca de qualificação. A meu pai, Carlindo, pelo apoio e dedicação, assim como pelos conselhos e pelas risadas nos momentos difíceis. Ao Matheus, meu filho querido, pelo amor incondicional e pelo sorriso que me mantém. Ao Joca, pelo carinho, pela amizade e pela parceria em todos os momentos. A Angela Lins, pelas conversas e pela gentileza que instigaram ainda mais o trabalho com o *corpus* osmaniano. Finalmente, à CAPES pela concessão da bolsa de estudos.

RESUMO

O presente trabalho busca realizar uma leitura do romance *A Rainha dos Cárceres da Grécia* (1976) de Osman Lins sob a perspectiva das paisagens tendo em vista seu aspecto anacrônico. O espaço criado na obra reivindica o momento da Ocupação Holandesa no nordeste brasileiro do século XVII sobreposto ao contexto do então corrente século XX. Considerando o projeto de colonização flamenga bem como o seu legado iconográfico a partir das pinturas de paisagens do primeiro paisagista das Américas, Frans Post, procura-se uma leitura crítica da concepção histórica e literária na obra de Lins. Para isso, parte-se do olhar sobre o romance como forma e conteúdo, com suas raízes em obras prévias do autor, como *Avalovara* (1973) em que tempo e espaço são dimensões altamente elaboradas e problematizadas a partir da correlação estabelecida com formas geométricas e as noções de finito e infinito. Esta relação, por sua vez, propicia uma abordagem histórica dialética e anacrônica à maneira benjaminiana, ou seja, a contrapelo da oficialidade histórica e da progressão meramente cronológica. Além disso, a preocupação metaliterária bem como a constante transgressão que mistura o passado e o presente, o real e o ficcional também proporciona uma leitura sobre a “literatura” como via de mão dupla no que tange à relação com a “realidade” histórica. Desta forma, a produção de “imagens” no texto torna-se fundamental para a presente proposta de leitura ao ser abordada sob o aspecto paisagístico. Para entender a “paisagem” parte-se do “espaço” clássico até a sua “autonomia” na Idade Média quando a paisagem parece assumir o protagonismo para além da submissão à retórica. Os conceitos relacionados à *mimese* e alguns de seus desdobramentos – como nas leituras de Erich Auerbach, Luiz Costa Lima, Jacques Rancière e Anne Cauquelin – a partir da afirmação aristotélica de que “a arte é a imitação da natureza” contribuíram para a reflexão proposta de modo a evidenciar a relação paisagem/natureza observada por Georg Simmel em *A filosofia da paisagem*. Paralelamente às grandes navegações, a paisagem surge com força nas artes e se torna, entre outras coisas, instrumento de discurso e “testemunho” sobre os novos territórios. No Brasil, a permanência dos holandeses por vinte e quatro anos no Nordeste (1630-1654) contou, durante os últimos sete anos, com a administração do Conde Maurício de Nassau e sua comitiva, da qual participaram artistas, dentre os quais Frans Post, “pintor de paisagens” cuja incumbência era “fundar” a paisagem brasileira. Deste modo, o legado imagético e principalmente paisagístico é nota dominante quanto a este período da

história brasileira. Por fim, busca-se observar os efeitos críticos de leituras possíveis dada a combinação dos tempos e discursos que resultam no anacronismo instaurado no romance.

PALAVRAS-CHAVE: Osman Lins. Frans Post. Paisagem. Anacronismo.

ABSTRACT

The present study aims at a reading of the novel *A Rainha dos Cárceres da Grécia* [*The Queen of Prisons of Greece*] (1976) by Osman Lins under the perspective of landscapes within their anachronistic aspect. The literary space in the novel brings up the Dutch Colonization in the Brazilian Northeast region during the early seventeenth century superposed to what was then the current twentieth century. Taking into consideration the project of the Dutch colonization as well as its iconographical legacy based on landscapes paintings by Frans Post, the first America's landscapes painter, we intend to perform a critical reading of the literary and historic comprehension within Osman Lins' work. In order to do that, the novel is considered under its form and content, with its roots in previous works by the author, just as *Avalovara* (1973) in which time and space are dimensions highly elaborated and questioned once there is an established relation with geometrical forms and either finite or infinite notions. This relation allows both a dialectic and an anachronistic historical approach as suggested by Walter Benjamin in the idea of "brushing history against the grain" and against its merely chronological progress. Besides that, the attention given to meta literary procedure as well as the constant transgression that mixes past and present, reality and fiction also leads to a reading about "literature" as a double track relation to the historical "reality". Therefore the production of "images" within the text is imperative to present proposal of reading when approached under the aspects of landscaping. In order to understand the "landscape" we go from the conception of classical "space" until its "autonomy" in the Middle Age when landscape seemed to assume protagonism beyond its submission to rhetoric. The concepts related to *mimesis* and some of its unfoldings – as the works done by Erich Auerbach, Luiz Costa Lima, Jacques Rancière and Anne Cauquelin – from the aristotelic affirmation that "art imitates nature" contributed to the present study as it shows the relation landscape/nature observed by Georg Simmel in *Philosophy of landscape*. As the great navigations came along the presence of landscape becomes stronger in arts field as it turned into, among other things, instrument of discourse and "testimonial" of the "new" lands. In Brazil, the Dutch colony lasted for twenty-four years in the Northeast region (1630 – 1654), and for the remaining seven years it was managed by Mauricio de Nassau and his selected group of men, among whom some artists who became very well known as Frans Post, "landscape painter" whose chore was to "lay the foundation" of Brazilian

landscape. Thus the landscaping legacy is a keynote of this period of Brazilian history. Finally, the critical effects of reading have also been pursued when considering the combination of times and discourses that create the anachronism within the novel was considered.

KEYWORDS: Osman Lins. Frans Post. Landscape. Anachronism.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES¹

Figura 1 – Ilustração de <i>Avalovara</i> de Osman Lins.	25
Figura 2 – SOS, 1983, Augusto de Campos.....	27
Figura 3 – Tarsila do Amaral, <i>Cartão Postal</i> , 1929.....	36
Figura 4 – Candido Portinari, <i>Visão das secas nordestinas</i> (Coleção Abelardo Rodrigues).	53
Figura 5 – Candido Portinari, <i>Criança morta</i> , 1944.	56
Figura 6 – Augusto de Campos, <i>Luxo</i> , 1966.	64
Figura 7 – Lula Cardoso Ayres, <i>Carnaval</i> , 1950.	65
Figura 8 – Lula Cardoso Ayres (1951), capa de <i>Paisagem das Secas</i> , de Mauro Mota.....	66
Figura 9 – Albert Eckhout, Retrato de um Negro do Congo.....	83
Figura 10 – Frans Post, estudo, bicho-preguiça.	84
Figura 11 - Frans Post, gravura em cobre inserida no livro de Barléus, <i>Rerum per Octennium in Brasilia Et álibi nuper gestarum</i>	87
Figura 12 – Albert Eckhout, <i>Composição com Frutos</i>	90
Figura 13 – Albert Eckhout, <i>Mameluca</i>	93
Figura 14 – Jan Van Eyck, <i>Os Juízes Íntegros</i> (1431), painel lateral do Retábulo de Ghent.....	102
Figura 15 – Giorgione, <i>A tempestade</i> (1508).	103
Figura 16 – Frans Post, <i>Vista de Itamaracá</i> (1637).....	115
Figura 17 - Jan Van Goyen, <i>Moinho à beira de um rio</i> (1642).....	116
Figura 18 - Frans Post, <i>Porto Calvo</i> (1639).	118
Figura 19 – Albert Eckhout, <i>Dança dos Índios Tapuias</i>	119
Figura 20 – Albert Eckhout, <i>Índia Tapuia</i> (1641).....	120
Figura 21 – Frans Post, Olinda. Desenho para gravura em livro de Barléu. Fonte: <i>Frans Post {1612 – 1680}: Obra completa</i> , de Pedro e Bia Corrêa do Lago	126
Figura 22 – Frans Post, <i>O rio São Francisco</i> (1639).	127
Figura 23 – Frans Post. <i>Forte Maurício no Rio São Francisco</i> (1647). Gravura em cobre.	128
Figura 24 – Tarsila do Amaral, <i>Operários</i> (1933).	132

¹ As referências completas encontram-se na Bibliografia.

Figura 25 – Frans Post, *Forte Frederik Hendrik* (1640). 141

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	15
1. AS “CAMADAS” DO ROMANCE	19
1.1 O “CENÁRIO” E O TEXTO	23
1.2 PALAVRA E FORMA	32
1.3 A CATÁSTROFE	39
2. MAS QUAL NORDESTE, AFINAL?	53
2.1 O CARÁTER ANFÍBIO	60
2.2 A FESTA.....	64
2.3 O NARRAR E O SABER	70
2.4 PALAVRA E IMAGEM.....	74
2.5 IMAGENS-PAISAGENS	82
2.6 “NASCE” A PAISAGEM.....	94
3 O BRASIL HOLANDÊS	111
3.1 ALBERT ECKHOUT	119
3.2 FRANS POST	123
3.3 ANACRONISMO DAS PAISAGENS	129
CONSIDERAÇÕES FINAIS	139
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	143
ANEXO	151
ANEXO I - MAPA DE MACGRAVE.....	152
ANEXO II - RETÁBULO DE GHENT.....	153
ANEXO III - ILUSTRAÇÃO DE CAPA DO LIVRO <i>HISTORIA NATURALIS BRASILIAE</i> DE PISO E MACGRAVE.	154
ANEXO IV - PAISAGENS DAS SECAS	155

INTRODUÇÃO

De fato, Baudelaire, cuja obra está tão profundamente impregnada da grande cidade, nunca pinta essa cidade.

Walter Benjamin

Em 1976, Osman Lins publica o romance *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, um texto que “finge” ser um ensaio, escrito em forma de diário, sobre um suposto romance deixado pela mulher que amou. Como a ponta de uma espiral que, ao completar uma volta, apenas “parece” buscar novamente o ponto de partida, nesta obra de Lins, o diário que se apresenta como ensaio acaba por se revelar tão somente “romance”. Literalmente, a entrada no universo literário torna tudo possível e as intransponíveis fronteiras do mundo real tonam-se cada vez mais flexíveis conforme a narrativa se desenrola. Isto porque o texto que se revela romance é escrito por um “obscuro professor secundário” quem, após a morte de sua amada, a escritora Julia Marquesim Enone, resolve dedicar-se a um “ensaio” sobre um romance deixado por ela mas termina por incorporar-se àquilo que “analisa” e vira também personagem.

Por não ser um teórico universitário, despreza determinadas regras institucionais e opta por escrever suas observações em forma de diário, de modo que o leitor possa acompanhar de perto seu progresso e suas dúvidas. O livro do qual se ocupa o professor conta a história de Maria de França, uma moça parda, pobre e louca que luta por um determinado benefício (uma pensão pelo Instituto Nacional de Previdência Social), mas se vê presa nos labirintos de uma burocracia altamente ineficaz. O romance de Julia por sua vez é escrito em primeira pessoa de modo que a própria Maria de França narra sua história, com a particularidade de se tratar de uma narrativa radiofônica: a personagem dirige-se sistematicamente aos “ouvintes”. Pouco antes da publicação do livro, numa entrevista Osman Lins refere-se à obra da seguinte maneira:

Talvez eu pudesse dizer que é um livro sobre o INPS. Os que acham que eu estaria desinteressado dos problemas brasileiros vão ficar decepcionados. [...] *A Rainha dos Cárceres da Grécia* é o seguinte: uma dona de Pernambuco que é amante de um sujeito em São Paulo, escreve um romance, na companhia dele, sobre uma certa Maria de França, que deseja obter um benefício

do INPS, sem jamais conseguir. Depois ela morre sem que o romance tenha sido publicado, e o amante da pseudo-autora põe-se a escrever uma meditação sobre esse livro. Esta meditação é que é o livro que o leitor vai ler. E através dela, deste ensaio fictício sobre esse livro que na realidade não existe, é que o romance desta mulher vai aparecendo. Vai aparecendo em camadas e, ao contrário do que preceituam os estudos literários contemporâneos, o ensaísta não se distancia da obra, ao contrário, ele termina por integrar-se de tal modo que vem a transformar-se num dos seus personagens. (LINS, 1979, p. 234)

Quando o livro se revela um mundo próprio, noções como espaço e tempo passam a funcionar de maneira “diferente” e a ordem do mundo “real” se desvanece na narrativa de modo que reflexões inerentes à arte e ao fazer literário são provocadas a partir da ficção. Surgem nas andanças de Maria de França indícios que remetem a um período específico do século XVII na história do Nordeste: a Ocupação Holandesa. Referências históricas, elementos curiosos, “vultos fora do tempo” vão transformando as paisagens do romance em pontos de articulação anacrônica. A presença holandesa no Nordeste brasileiro foi relativamente curta se considerarmos os vinte e quatro anos de duração e efetivamente pouco restou como herança do período. Esta, pelo menos, é a afirmação corrente, no entanto, ao atentarmos para o assunto descobrimos que não foi nem tão efêmera nem tão pontual e que muito daquela história ainda reverbera no presente.

A “imagem” do Brasil holandês talvez seja a marca mais forte deste legado cuja iconografia foi pensada e executada durante aquele momento por artistas flamengos sob o comando do Conde Maurício de Nassau. A partir das pinturas e desenhos de Frans Post como “fundador” da “paisagem” brasileira e o discurso implícito nessas imagens buscamos realizar no presente trabalho uma leitura crítica do anacronismo instaurado em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*.

Vale ressaltar que Osman Lins (1924 – 1978) foi um escritor nascido em Vitória de Santo Antão, interior de Pernambuco. Dedicou-se à literatura e adotou a *palavra* como matéria e instrumento de reflexão e ação sobre o mundo². Na produção de vasta obra (contos, poemas,

² A “palavra” e a “literatura” são muito caras ao escritor, de modo que a preocupação com o fazer literário transparece em praticamente toda sua obra, seja nas abordagens “metanarrativas”, seja na dedicação à crítica, seja nas

ensaios, romances, etc.), era pouco afeito a classificações; o hibridismo e a experimentação com a palavra saltam aos olhos do leitor ao mesmo tempo em que a arte de “narrar” se apresenta como nota dominante em seus textos.

Como na epígrafe acima, na qual Walter Benjamin afirma que mesmo sem “pintá-la” Baudelaire está impregnado da grande cidade, Osman Lins nunca “pinta” suas raízes, no entanto, não resta dúvida de que delas era impregnado. Certa vez, declarou o carinho por sua terra, “[...] terra que não é apenas a de [seu] natal, mas sobretudo o mágico lugar onde se abriram para os primeiros encantamentos os [seus] olhos e para as primeiras afeições a [sua] alma” (LINS, 2014, p. 27). Apesar da abordagem pouco convencional (considerando aqui a tendência “representativa” na literatura brasileira), a obra de Lins está impregnada de Nordeste, de Pernambuco, de Brasil. Uma obra em que as reflexões ganham ares de complexidade com suas formas híbridas e em que o mais específico dos universos reverbera infinitamente formando novas e novas conexões conforme buscamos desenvolver na presente dissertação.

As múltiplas camadas narrativas e a construção textual em que “tudo invade tudo” possibilitam em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* não só a inserção do ensaísta na esfera narrativa, como também uma viagem “fora” do tempo ao sugerir a sobreposição de passado e presente. Num jogo de paradoxos e permanente desafio aos limites, o romance de Lins propõe rastros que levam a outras formas de pensar a realidade e a História. Aludindo aos sopros de um passado remoto na Pernambuco moderna de Maria de França surgem, em fragmentos textuais paisagens anacrônicas em cujos rastros buscamos as reflexões para o presente estudo.

“experimentações” com forma e conteúdo. Vale destacar *Guerra sem Testemunhas* (1974), longo trabalho de reflexão sobre a literatura e o contexto a ela relacionado como o mercado editorial, o papel do escritor, a relação com o leitor, o livro, etc.

1. AS “CAMADAS” DO ROMANCE

A literatura não é uma simples trapaça, é o perigoso poder de ir em direção àquilo que é, pela infinita multiplicidade do imaginário.

Maurice Blanchot

Em 1916, Walter Benjamin escreve em “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem” que a linguagem, em suas mais distintas formas de expressão, é inerente a toda manifestação humana e entende a “comunicação de conteúdo” apenas como uma forma de linguagem. Afirma o filósofo:

Toda manifestação da vida espiritual humana pode ser concebida como uma espécie de linguagem, e essa concepção leva, em toda a parte, à maneira de verdadeiro método, a novos questionamentos. Pode-se falar de uma linguagem da música e da escultura, de uma linguagem da jurisprudência que nada têm a ver, imediatamente, com as línguas em que estão redigidas as sentenças dos tribunais ingleses e alemães; pode-se falar de uma linguagem da técnica que não é a língua especializada dos técnicos. Nesse contexto, língua, ou linguagem, significa o princípio que se volta para a comunicação de conteúdos espirituais nos domínios em questão: na técnica, na arte, na jurisprudência ou na religião. [...] É fundamental saber que essa essência espiritual se comunica *na* língua e não *através* da língua. (BENJAMIN, 2013, p. 49-52)

Se é *na* linguagem e não *através* dela que algo se comunica, entende-se que ela é ao mesmo tempo modo e também meio à própria manifestação. A linguagem, portanto, não pertence à ordem das coisas, mas a uma ordem própria que se relaciona com a vida humana. Ainda de acordo com Benjamin, a linguagem tal qual a conhecemos está diretamente relacionada à ausência do conhecimento perfeito, o que seria uma característica própria à língua paradisíaca; a expulsão do homem do Paraíso implica a insegurança provinda dessa “falta de saber” absoluto da linguagem:

A língua paradisíaca do homem deve necessariamente ter sido a do conhecimento perfeito, ao passo que mais tarde todo o conhecimento se diferencia, ainda uma vez, ao infinito na multiplicidade da linguagem, e devia se diferenciar, num nível inferior, enquanto criação no nome de modo geral. Que a língua do paraíso tenha sido a língua do conhecimento perfeito é algo que nem mesmo a existência da árvore do conhecimento pode dissimular [...]. A vida do homem no puro espírito da linguagem era bem-aventurada. Mas a natureza é muda. Ser privada de linguagem: esse é o grande sofrimento da natureza, (e é para redimi-la que a vida e a linguagem do *homem* está na natureza, e não apenas, como se supõe, a vida e a linguagem do poeta). [...] Há uma linguagem da escultura, da pintura, da poesia. Assim como a linguagem da poesia se funda – se não unicamente, pelo menos em parte – linguagem de nomes do homem, pode-se muito bem pensar que a linguagem da escultura ou da pintura estejam fundadas em certas espécies de linguagens das coisas, que nelas, na pintura ou na escultura, ocorra uma tradução da linguagem das coisas para uma linguagem infinitamente superior, embora talvez pertencente à mesma esfera. Trata-se aqui de línguas sem nome, sem acústica, de línguas próprias do material; aqui é preciso pensar naquilo que as coisas têm em comum, em termos de material, em sua comunicação. (BENJAMIN, 2013, p. 66-71)

Considerando a afirmação de Benjamin e tomando a linguagem enquanto manifestação da vida humana, propomos uma leitura de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, de Osman Lins de modo a produzir o cruzamento entre palavra e imagem, narrativa e paisagem. Isso porque sendo *na* linguagem que se dá a comunicação, é *nela* também que podemos pensar suas potencialidades que, na ausência de uma língua “paradisíaca” absoluta e estável, se esboçam na narrativa. Narrativa e paisagem, neste caso, são produtos de um mesmo “lugar” de criação. Em outras palavras, considerando o não-absoluto próprio à linguagem (às linguagens) buscamos desdobramentos que provoquem maneiras de pensar a partir daquilo que está posto seja no discurso verbal, seja no discurso “visual” a partir das imagens projetadas pela narrativa. Quanto

às imagens, Hans Blumenberg observa que a essência da produção é uma “exigência metafísica” do homem em busca de re-conhecimento:

Tem sido muitas vezes dito e mostrado que o mundo em que vivemos é um mundo de muita oferta da natureza, de sua despossessão e desfiguração mais consciente e patética; de um mundo que atravessa um profundo desprazer perante o dado. André Breton foi o primeiro a fornecer a fórmula “ontológica” do surrealismo: que o não existente seja tão *intenso* quanto o existente. Temos aqui a expressão exata para a possibilidade da vontade moderna da arte, para a *terra ignota*, cuja falta de exploração seduz os espíritos. A obra não se relaciona aludindo e apresentando outro ser, que lhe antecederse, senão que é originário em sua parcela de ser no mundo dos homens. [...] Ver e produzir o novo não é mais tarefa do “curioso” instintivo, no sentido da *curiositas* medieval, mas, sim, converteu-se em uma exigência metafísica: o homem procura a imagem para confirmar a verdade que ele mesmo tem de si. (BLUMENBERG, 2010, p. 90)

Desse modo, a busca pela intensidade do não existente introduzida por Breton pode ser traduzida como a busca pelo não dado a partir da *potência* daquilo que está dado, nesse caso, na linguagem. Em entrevista concedida a David Wills e Peter Brunette, Jacques Derrida parece assumir posição análoga a esta no que diz respeito à sua preocupação com o não-discursivo a partir das palavras o que, afirma, seria um esforço permanente em sua produção filosófica. Questionado por Wills sobre a “palavra” como elemento central em seu trabalho, Derrida explica que é justamente no rompimento da fronteira entre o discursivo e o não-discursivo, ou seja, naquilo que *a priori* não é próprio à palavra, que reside seu interesse:

O que faço com as palavras é fazê-las explodir para que o não verbal apareça no verbal. Quer dizer que faço as palavras funcionarem de uma tal maneira que em certo momento elas não pertencem mais ao discurso, ao que regula o discurso – daí os homônimos, as palavras fragmentadas, os nomes próprios que não pertencem essencialmente à linguagem. Ao tratar as palavras como nomes próprios, interrompe-se a

ordem usual do discurso, a autoridade da discursividade. [...] interesse-me também pelas palavras na medida em que elas não são discursivas, porque é assim que elas podem ser usadas para explodir o discurso. (DERRIDA, 2012, p. 40, grifo nosso)

Em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, todos os “limites” são constantemente colocados em questão de modo que a ordem natural das coisas é distorcida, ou seja, o tempo não responde à tradição cronológica; os espaços não correspondem aos referentes no mundo material; a História não é progressiva; o real e o ficcional não são opostos. Trata-se de abordar tais conceitos de modo que se comportem para além de sua ordem usual, assim como propõe Derrida em relação às palavras e ao discurso. Nesse sentido, o aspecto anacrônico presente no romance de Lins é evidente e fundamental para o que se busca elaborar, mas antes de nos determos a ele, é importante observar o *modo* como é introduzido: através da linguagem (verbal) o texto produz imagens que introduzem outro tempo à história de Maria de França de modo que seu aspecto imagético é o palco do anacronismo.

Inicialmente, *A Rainha dos Cárceres da Grécia* é um romance escrito em forma de diário por um professor secundário de biologia que escreve sobre outro romance: um livro supostamente escrito por Julia Marquezim Enone; o livro de Julia, ou seja, este sobre o qual escreve o professor, conta a história de Maria de França, mulher pobre, louca e marginalizada. As condições de vida da personagem, o mote de sua história (um benefício pelo atual extinto Instituto Nacional de Previdência Social – INPS) bem como as notícias de jornal e os comentários do narrador, situam a personagem na Pernambuco do século XX. No entanto, o nordeste presente neste “quadro” do *mise en abyme* torna-se um território híbrido e anacrônico ao ser invadido por imagens da ocupação holandesa ocorrida na capitania de Pernambuco do Brasil colônia no século XVII.

Não se trata, porém, de uma “volta” ao passado, nem existe um anúncio propriamente dito, muito menos uma dissociação entre o presente e o passado. Isto é, não há um “ora” isto, “ora” aquilo. O professor se ocupa de seu projeto, o ensaio-diário sobre o livro de Julia, e ao observar o percurso de Maria de França em suas andanças pela cidade, observa também as caracterizações do contexto da personagem e é aí que surgem as referências de que nos ocuparemos adiante.

1.1 O “CENÁRIO” E O TEXTO

É precisamente na composição dos cenários percorridos por Maria de França na narrativa sobre a qual se debruça o professor (e à qual não temos acesso direto a não ser pelos supostos fragmentos transcritos por ele) que surgem as “imagens fora do tempo”, aludindo de uma só vez à imprecisão das fronteiras cronológicas e espaciais:

Quem são os soldados que guarnecem o romance? Concluída a leitura, a primeira e talvez outras ainda, que resta dos seus perfis e armas? Vai Maria de França de um lado para outro e sempre cruza com eles. A princípio, tem-se a ideia de que a ação do livro, ainda pouco explícita em relação ao tempo, corra paralela com algum levante armado, histórico ou imaginário. Vagas operações militares reforçam esta suposição, e eis-nos indagando de que modo esses homens, sobre cujo aspecto e feição nada oferece o texto – são sempre “o batalhão”, “um esquadrão”, “o piquete”, “o bando armado” –, haverão de entrar na história que se delinea. [...] Mosquete? Podia ser ainda uma impropriedade de quem vê no governador do estado um rei. Três linhas adiante, esvai-se a dúvida. Alude-se à defesa do porto, a fortificações de pedra, a trincheiras na praia, e então percebemos que certos elementos anacrônicos de arquitetura e de mobiliário – como janelas sem vidro ou cortinas espessas – vêm sendo introduzidos, se bem com parcimônia, e que, *assim como Olinda penetra o Recife*, outro tempo distante, irrevelado ainda, invade o tempo da fábula e nele permanecerá, concreto e à margem, inacessível: uma guerra antiga, entre o mar e a terra (repetição do confronto fluidez/solidez, Recife/Olinda?), desenrola-se incongruente no cenário de uma narrativa que a ignora e em nada influirá no seu curso. (LINS, 2005, p. 128)

Mirando num ponto mínimo – o “curso” do romance, seu enredo, a “fábula” de Maria de França –, o ensaísta dissimula a multiplicidade temática da narrativa, isto é, elabora paradoxalmente uma série de considerações a respeito do espaço/tempo para depois descartá-las sob o pretexto de serem ignorados pela narrativa, como se o “quê” e o “como”

fossem coisas absolutamente díspares entre si. Nada mais irônico para um escritor como Osman Lins que certa vez afirmou que “[...] as coisas fulguram, vamos dizer, nas suas limitações” (1976, p. 212)³, crença levada a cabo em sua produção literária como se lê na frase latina do escravo Loreius de *Avalovara*, palíndromo cuja reversibilidade indica abertura em sua aparente imutabilidade: a frase inserida num quadrado sobreposto por uma espiral que gira sobre cada uma das letras é o que dita a estrutura do romance:

Sendo a espiral infinita, e limitadas as criações humanas, o romance inspirado nessa figura geométrica aberta há que socorrer-se de outra, fechada – e evocadora, se possível, das janelas, das salas e das folhas de papel, espaços com limites precisos, nos quais transita o mundo exterior ou dos quais o espreitamos. A escolha recai sobre o quadrado: ele será o recinto, o âmbito do romance, de que a espiral é a força motriz.

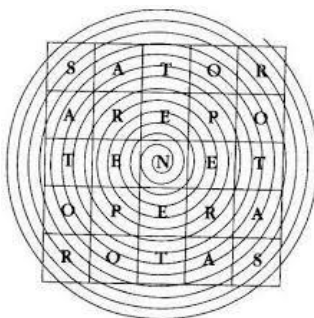
Concebei, pois, uma espiral que vem de distâncias impossíveis, convergindo para um determinado lugar (ou para um momento determinado). [...] Coincidirão, aduzamos, o centro do quadrado e os centros da espiral, ou seja, o ponto imaginário onde – supondo que seja traçada de fora para dentro – arbitrariamente a interrompemos. Tais os

³ Referindo-se aos vitrais, que se sabem de grande interesse declarado pelo autor, Lins conta que: “No que se refere aos vitrais, eu tomei uma lição fundamental: pude examinar detidamente a degenerescência dessa arte. Enquanto o vitral se resignava às suas limitações de vitral, ao chumbo e ao vidro colorido, ele esplendia com toda a sua força. Mas aos poucos os vitralistas começaram a achar que aquilo era insuficiente e começaram a pintar o vidro, começaram a levar para a arte do vitral a arte da pintura. A partir daí o vitral degenera. Isto me levou a uma crença da qual estou firmemente convencido: de que as coisas fulguram, vamos dizer, nas suas limitações. As limitações não são necessariamente no sentido corrente, mas uma força. Quer dizer que o vitral era forte enquanto era limitado, e aceitava sua limitação. Além do mais, o vitral, sendo uma arte extremamente sintética, e até rústica, era uma arte altamente expressiva” (LINS, 1979, p. 212). Entrevista de Osman Lins concedida a Astolfo Araújo, Hamilton Trevisan, Gilberto Mansur e Wladyr Nader em 1976, incluída com o título “O desafio de Osman Lins” em *Evangelho na Taba: outros problemas inculturais brasileiros* (1979).

fundamentos da presente obra. (LINS, 1973, p. 19)

A citação acima, retirada da linha metaliterária “A Espiral e o Quadrado” de *Avalovara*⁴ explica a imagem que precede e rege o romance, composta por uma frase latina inserida no quadrado mágico sobreposto pela espiral, como se observa na reprodução a seguir:





Figura 1 – Ilustração de *Avalovara* de Osman Lins.



Fonte: *Avalovara*, 1973, Melhoramentos.

De acordo com Raul Antelo, o palíndromo “sator arepo tenet opera rotas” inserido no quadrado mágico aponta para uma perspectiva de leitura histórica em seu caráter bifronte dada a reversibilidade da frase latina que:

[...] tem um caráter de imutabilidade que contrasta com sua aparente abertura, já que, como “A máquina do mundo” de Drummond, cerra-se sobre si própria. Acontece frequentemente, nos

⁴ Em *Crítica e Criação* (2014), Andrade divide a obra de Lins em três fases distintas: “a fase da procura”, “a fase da transição” e “a fase de plenitude”, atribuindo a *Avalovara* o marco inicial desta última, seguido por *A Rainha dos Cárceres da Grécia* e “Domingo de Páscoa”. Romance de maior repercussão de Osman Lins, geralmente abordado pela crítica a partir da questão estrutural, *Avalovara* (1973) é composto por oito linhas narrativas, cada uma representada por uma das letras do palíndromo latino SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS. As “linhas narrativas” obedecem ao percurso da espiral que as sobrevoa; são elas: R-  e Abel: Encontros, Percursos, Revelações; S – A Espiral e o Quadrado; O – História de , Nascida e Nascida; A – Roos e as Cidades; T – Cecília entre os Leões; P – O Relógio de Julius Heckethorn; E -  e Abel: ante o Paraíso; N -  e Abel: o Paraíso.

diz o texto, dois irmãos serem dessemelhantes. Pelo menos, julgamos assim até conhecermos um terceiro irmão, a *terceira margem*, com quem ambos se parecem. É o terceiro excluído, o elemento *neutro*, que dirime a semelhança, a filiação, a paternidade, a lei. [...] A rigor, a frase de *Avalovara* é ela própria uma frase de Janus, embora a crítica nem sempre tenha se apercebido disso. Ela lê, para trás, retrospectivamente, um poema modelar do modernismo como “No meio do caminho” de Drummond, que nada mais é do que a materialização do infinito de possibilidades da anfibena ou, como diria Borges, uma encenação dos paradoxos de Aquiles e a tartaruga. Por outro lado, a imagem do narrador, sua leitura prospectiva, lançada para a frente, está a ler *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, romance futuro de Osman Lins, que é, como já nos ensinara Euclides da Cunha, uma reflexão sobre o caráter bifronte da história. (ANTELO, 2005, p. 95)

Esse contraste entre aparente “imutabilidade” *versus* “abertura” da frase é uma das bases de *Avalovara* e o paradoxo do infinito de possibilidades em algo tão limitado como um palíndromo que se fecha em si mesmo – a ideia de algo que começa e termina invariavelmente da mesma forma não importa sob qual ângulo se observe – retorna em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. Além das múltiplas camadas narrativas em que a preocupação metaliterária é uma veia pulsante, desta vez, é a figura do escritor, ou melhor, da escritora Julia Marquesim Enone que simboliza o infinito de possibilidades. Mais uma vez, deparamo-nos com um palíndromo, “enone” cujo centro, ou seja, o eixo que possibilita a própria existência da leitura de um lado para o outro e vice-versa, é o “o”, o zero, o nada. Enfatiza-se a noção de que a literatura se constroi também a partir do nada.

aparente excesso de “eus” se afoga num “sos”. E se perde, “sem voz”, a velha chave mestra da “poesia do eu” [...] (SÜSSEKIND, 1985, p. 82)

Mas Julia é também o “sim”. Como nos mostra Antelo, “A narradora também é múltipla. Seu nome, entre ridículo e *naïf*, impõe limites (Marque, sim) ao passo que os apaga como propriedade de ninguém (Enone é *no one* e é *nomé*, reparto ou corrosão do nímio, do nanico)” (ANTELO, 2001, p. 217).

A regra aplicada ao romance em *Avalovara* é, em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, aplicada à figura do escritor. Criatura e criação como potência do infinito. Os dois casos (o da frase do servo Loreius e o do sobrenome da autora) apresentam a ambivalência materializada nas duas letras que permitem a própria existência do palíndromo: “N” e “O”. No primeiro caso, o personagem Loreius é um servo cuja liberdade pode ser desfrutada por um preço estabelecido por seu senhor Ubonius que o desafia a:

[...] descobrir uma frase significativa e que possa, indiferentemente, ser lida da esquerda para a direita – e ao revés. Não só isto: sotopondo as palavras de que se componha, possa ser lida também na vertical, inicie-se a leitura do ângulo esquerdo superior ou do inferior direito. Em qualquer sentido, afinal, que se empreender a leitura da frase, deverá esta permanecer idêntica a si mesma. (LINS, 1973, p. 24)

Assim, o palíndromo é para Loreius uma porta para a liberdade, uma saída da servidão. Antes mesmo de existir, simboliza a possibilidade de desfrutar do desconhecido, afinal, o que é a liberdade para um servo senão o desconhecido? A letra “N”, eixo central da construção palíndroma é a representação simbólica do infinito de possibilidades; não apenas na frase de Loreius, como alegoricamente na linha narrativa reservada a ela no romance. Como se lê em *Avalovara*, trata da “comunhão dos homens e das coisas” (LINS, 1973, p. 96) e remete à volta ao Paraíso. Para Loreius, no entanto, a descoberta do palíndromo não resulta exatamente na liberdade esperada. Pelo contrário, desdobra-se ainda uma vez mais e se apresenta como uma *falsa moeda* em toda sua potência: crente em já tê-la obtido uma vez descoberta/criada a frase, o servo resolve mantê-la em segredo e instaurar um perigoso e vaidoso jogo de poderes com Publius, seu senhor:

Agora que ser livre depende de um simples gesto, de algumas palavras, um prazer talvez superior à libertação é adiá-la. Mais: no seu íntimo, já não se considera nem se sente escravo. [...] A vaidade perde-o. São frequentes, em Pompéia as tavernas. [...] Numas dessas casas, buscando engrandecer-se aos olhos de uma cortesã de quem a tradição conservará o nome, Tyche, Loreius revela o estranho embuste e a frase mágica. Tyche percebe a vantagem que pode colher do segredo e transmite-o ao homem a quem ama, um vinhateiro. O vinhateiro habilmente, vende a Publius as cinco palavras do escravo. Loreius ao ver-se defraudado, e reconhecendo haver perdido a única oportunidade de ser livre, grita pelas ruas de Pompéia, afirmando havê-la descoberto, aquela frase que as crianças logo riscam nas paredes e os bebedores, com vinho, nos balcões das tavernas, dirige-se ao quarto de Tyche sem que o vinhateiro tenha forças para o impedir, brada ainda uma vez as palavras da sua perdição e, desembainhando uma punhal, mata-se diante da mulher. (LINS, 1973, p. 42)

Instaura-se, portanto, um terreno em que a *palavra* é tanto criação quanto destruição. As preocupações a respeito do fazer literário rompem com as tendências analíticas e classificatórias da arte num contexto em que o que dita as regras da produção é uma historiografia literária pautada em nacionalismos e movimentos delimitados. Nesse sentido, Ana Luiza Andrade, referindo-se a *Avalovara* observa que:

A integração cósmica do romance realiza-se ao nível simbólico das letras da frase que dá origem às linhas narrativas romanescas obedecendo à força criadora: “rege o nosso romance uma mecânica que se pretende tão rígida quanto a que move os astros” (*Avalovara*, p. 71). O cosmocentrismo de *Avalovara* evoca o retorno à visão medieval de um espaço romanescos que se origina da poesia: projetando o espaço romanescos como um plano criativo semelhante ao plano divino que o homem medieval projetava sobre as coisas, Osman Lins procura realizar um regresso às origens poéticas romanescas. A frase palíndroma, núcleo criativo significante cuja

reversibilidade entre fim e começo evoca o cruzamento do caos ao cosmos, representa o movimento do romance que se dobra sobre si mesmo, correspondendo, em sua origem, ao poema místico consagrado ao Unicórnio no qual se modela *Avalovara*: a frase palíndroma é o espaço poético originário do romance. “A Espiral e o quadrado” representa, em última análise, o rompimento com o romance tradicional, não só pelo caráter crítico criativo com que expõe e justifica a estrutura do romance, mas também por representar um desejo de renovação romanesca desde que se libera de um romance burguês copiado da ordem terrena e real de acontecimentos humanos, partindo para um reencontro inicial com uma realidade de ordem poético-edênica. [...] Este esquema de organização que tem uma espiral e um quadrado como linhas mestras sobre as quais se desenvolve a narrativa, é o mecanismo responsável por uma produção que se apresenta visível em seu caráter de artefato, de técnica literária: sua configuração dupla é um poema “carregado de iminência” que procura o seu significado através do romance. O vôo do pássaro em *Avalovara* é o voo poético espiralado que se produz na abertura ao espaço-tempo criador, ao mesmo tempo confinado à imposição racional e crítica representada no quadrado, realidade puramente literária, folha de papel. (ANDRADE, 2014, p. 199-200)

Trata-se reiteradamente de um posicionamento perante a arte como potência, ou seja, paralelamente indica aquilo que pode ser, o infinito, as “N” possibilidades e aquilo que não cessa de não ser, o vazio que se cerra sobre si mesmo, o “O”, o nada. Lins “rompe” com a tradição à maneira de *Um lance de dados mallarmaico* ao reproduzir *na* forma aquilo que concebe *como* conteúdo. Como Maurice Blanchot observa, o poema de Mallarmé resulta num novo entendimento do espaço literário, uma revolução na concepção artística a partir da contradição que se expressa:

A frase “*Um lance de dados jamais abolirá o acaso*” não faz mais do que produzir o sentido da forma nova cuja disposição ela traduz. Mas, assim fazendo, e já que há uma correlação precisa entre

a forma do poema e a afirmação que o atravessa, sustentando-o, a necessidade se restabelece. O acaso não é liberado pela ruptura do verso regrado: pelo contrário, sendo precisamente expresso, ele está submetido à lei exata da forma que lhe corresponde e à qual deve corresponder. O acaso é, senão vencido, pelo menos captado no rigor da fala e elevado à figura firme de uma forma em que ele é encerrado. Daí, novamente, como uma contradição que abranda a necessidade. [...] *Um lance de dados* só existe na medida em que exprime a extrema e requintada improbabilidade desse poema, dessa Constelação que, graças a um talvez excepcional (sem outra justificativa a não ser o vazio do céu e a dissolução do abismo), se projeta “*sobre alguma superfície vacante e superior*”: nascimento de um espaço ainda desconhecido, o próprio espaço da obra. (BLANCHOT, 2005, p. 343-344)

Sem a prerrogativa de um espaço próprio à obra, não haveria a literatura de Osman Lins. Sabe-se que o legado mallarmeano não é estranho ao autor que desfruta, como outros, das tensões e possibilidades do texto e do livro no mundo moderno. Augusto de Campos enfatiza Mallarmé como um divisor de águas não apenas no que diz respeito à literatura como possibilidades, mas também à associação da linguagem e da estrutura textuais:

No ápice de todo um processo evolutivo da poesia, Mallarmé começa por denunciar a falácia e as limitações da linguagem discursiva para anunciar, no *Lance de Dados*, um novo campo de relações e possibilidades do uso da linguagem, para o qual convergem a experiência da música e da pintura e os modernos meios de comunicação, do “mosaico do jornal” ao cinema (ao qual Walter Benjamin atribui, justificadamente, tão grande importância) e às técnicas publicitárias. E assim como a aparente destrutividade da abolição do tonalismo em música (Shoenberg- Werbern) e a figura em artes plásticas (Cubismo-Malievitch-Mondrian) levam a um novo construtivismo, a contestação do verso e da linguagem em Mallarmé, ao mesmo tempo que encerra um capítulo, abre ou entreabre toda uma era para a

poesia, acenando com inéditos critérios estruturais e sugerindo a superação do próprio livro como suporte instrumental do poema. (CAMPOS, A., 1991, p. 26-27)

Nesse sentido, é preciso considerar a importância do livro e do espaço romanesco na produção de Lins que, sem abdicar de explorar as formas, expande-as em narrativas⁵. Assim também as múltiplas camadas possíveis a partir do “nada” que emana Julia M. Enone, a autora morta, de uma obra que não existe, sobre uma mulher também inexistente (pelo menos aos olhos da sociedade). Ciente das discussões em torno da “crise” da arte, Lins aposta na construção a partir do vazio ou, em outras palavras, na ficção como fonte para a própria ficção, como se dá em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* que, segundo o autor é “[...] um estudo literário sobre um romance fictício, de forma que a grande personagem do livro é o próprio romance” (LINS, 1979, p. 193).

1.2 PALAVRA E FORMA

Como se sabe, o interesse pelo geométrico e pelos números de modo geral está bastante presente na literatura de Lins que, por esta razão, foi questionado algumas vezes sobre uma possível ligação ao *nouveau roman* ou a outros movimentos de vanguarda⁶. Associação que

⁵ Osman Lins declarou inúmeras vezes sua preocupação quanto ao romance, ao leitor, ao escritor, à literatura. Destacamos um desses momentos no qual, em entrevista concedida a José Mario Rodrigues em 1976, o escritor considera um fenômeno natural a abundância de textos de cunho metaliterário dado o contexto em que a leitura está ameaçada: “Que é que um romancista mais ama no mundo? A literatura. Ou, para ser ainda mais direto: a literatura romanesca. Ora, o escritor, hoje, tem consciência de que a leitura é algo ameaçado. Ameaçado pela incompreensão e pela brutalidade, pela grosseria. Compreende-se, diante disso, que o romance, hoje, se ocupe com frequência do romance. Isto não se observa apenas no romance. Também na poesia. Ver, por exemplo, a poesia de João Cabral de Melo Neto, como a de tantos outros poetas contemporâneos: seu tema por excelência é a própria poesia. Também a minha ficção tem-se ocupado intensamente do romance, da ficção.” (LINS, 1979, p. 240)

⁶ Diversas vezes Lins falou e escreveu sobre não ter nenhum interesse em atender às vanguardas no sentido de receitas a serem seguidas. Após o lançamento de *Avalovara*, em entrevista para a revista *Textura*, Haroldo de Campos criticou o romance de Lins, referindo-se ao livro como um exemplo de “vanguarda do meio-termo”, a que Lins responde, em carta privada endereçada

o escritor refutou justificando que ao mesmo tempo em que há semelhanças entre seu trabalho e o movimento literário francês, há também um hibridismo alheio a este. Nas palavras de Lins:

[...] se conhecemos mais ou menos bem os grandes romancistas, se conhecemos Sterne e mesmo alguns textos de Diderot (que era bom leitor de Sterne), se conhecemos Joyce, Virginia Woolf, William Falkner, não temos por que nos surpreender: a atual revolução do romance não começou com o *nouveau roman*. Não só isto. O *nouveau roman* é uma corrente intelectualizada e civilizada. Eu tenho algo de intelectual, mas sou um primitivo. No sentido de que os instintos, as coisas elementares, o incompreensível contam para mim. [...] Quem pode dizer o mesmo do *nouveau roman* e, mais ainda do grupo de “*Tel Quel*”, para quem o *nouveau roman* já está superado, por ser demasiado convencional? Meu romance, claro, não é indiferente à inquietação do nosso século no que se refere à criação artística. Mas não pretende ser a ilustração de quaisquer teorias. Nem mesmo, a rigor, das minhas. Ele expressa a minha aventura pessoal em face do mundo da escrita e do ato de narrar. (LINS, 1979, p. 179)

As preocupações declaradas pelo escritor evidenciam o hibridismo tão evidente em sua obra. Além disso, não apenas o rechaço pelas fórmulas vanguardistas são apontadas, mas o *entre-lugar* em que intelectual e primitivo se encontram não se limita à figura do escritor, invade sua produção literária no que diz respeito às fronteiras entre tradição e vanguarda, civilização e barbárie, nacional e global. Quanto a este último ponto é preciso considerar que justamente o romance de que nos ocupamos é tão brasileiro quanto global; e quanto às paisagens a que nos referiremos mais adiante, o “nacional” em suas limitações fronteiriças também aponta para aquilo que o extrapola ao ser

ao crítico afirmando, dentre outras coisas, “[...] não registrei, felizmente, nenhuma patente de vanguarda e não acalento o sonho de encerrar em câmaras de gás todo e qualquer escritor nacional que não seja meu acólito. Escrevo apenas. Com severidade. Com rigor. Como no ‘Palpite infeliz’, do velho Noel Rosa, ‘Não quero abafar ninguém, só quero mostrar que faço samba também.’” (LINS *apud* NITRINI, 2010, p. 377).

rearticulado. Nesse sentido, é importante pensar este encontro entre o selvagem e o civilizado, bem como a relação com a “terra” (aceitemos por enquanto a noção de que o selvagem está para o Novo Mundo assim como o civilizado está para o Velho Mundo) de modo a compreender o *entre-lugar*, para usarmos os termos de Silviano Santiago, do qual fala e escreve Osman Lins.

Nesse sentido, tomamos as considerações de Araripe Junior, que no século XIX, escreve sobre as influências que a natureza tropical teria na configuração de uma literatura nacional em seu surgimento; escreve a respeito do que chama “literatura brasílica” e desenvolve o conceito de “obnubilação brasílica”. Trata-se, então, de reconhecer a riqueza local e o modo como ela determina (e valoriza) a produção artística nos trópicos a partir do processo de “desagregação da placenta européia”, aludindo ao Novo Mundo e reivindicando todo o seu primitivismo em oposição à civilização europeia. Afirma o autor:

[...] nas civilizações exteriores à Europa, a natureza conspira para aumentar a influência das faculdades imaginativas e enfraquecer a razão. [...] A esse fenômeno, durante o qual, como se vê, adelgaram-se, atenuaram-se todas as camadas de hábitos que subordinavam o homem à civilização, abriu-se uma fenda na estratificação da natureza civilizada, para dar passagem à poderosa influência do ambiente primitivo; a esse fenômeno que se acentua a cada passo no movimento da vida colonial ou aventureira do século XVI, poder-se-ia dar o nome de OBNUBILAÇÃO BRASÍLICA, e, sem dúvida, sobre ele basear-se toda a teórica histórica daquela época indecisa.” (ARARIPE JUNIOR, 1958, p. 497)

Trazemos tais reflexões no sentido de evidenciar a valorização da terra e da cultura locais como base uma produção artística pautada no pertencimento cultural e nacional. Ainda no século XIX, o processo de descolonização das nações americanas provoca um sentimento análogo àquele demonstrado por Araripe Júnior – isto é, de valorização das belezas naturais – e, na busca pela construção das identidades nacionais, a natureza volta a ser reivindicada como paisagem e, conseqüentemente,

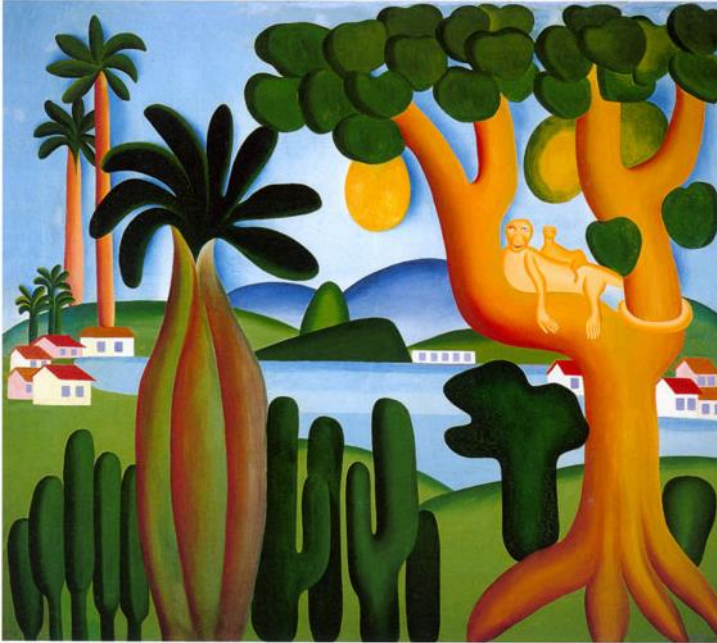
símbolo das nações⁷, mais uma vez de modo a evidenciar a ruptura com o Velho Mundo.

No Brasil, como afirma Paulo Prado, Oswald de Andrade, o criador da poesia “pau-brasil”, descobre “deslumbrado, a própria terra”⁸ e escreve sua “falação” reivindicando: “Barbaros, pictorescos e credulos. Pau-Brasil. A floresta e a escola. A coisinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau Brasil” (ANDRADE, O. 2003, p. 21). A “descoberta” da própria terra, da vegetação e a necessidade de afirmação do nacional é também o que se vê em “Cartão-postal” (1929), tela de Tarsila do Amaral na qual “símbolos brasileiros” constituem a paisagem:

⁷ Recentemente a Pinacoteca de São Paulo promoveu uma exposição sob o título de “Paisagens nas Américas: Pintura da Terra do Fogo ao Ártico” (2015) em que foram expostas diversas pinturas de paisagens do continente produzidas durante o século XIX e início do XX. Durante este período a proliferação de pinturas do gênero teve um papel fundamental para a articulação identitária que se buscava nas nações que nasciam em sua independência. De acordo com os organizadores: “Na Europa, havia séculos que a pintura de paisagens operava no sentido de expressar a visão ideológica da realeza e, cada vez mais, da elite proprietária das terras. Nas Américas, contudo, a perspectiva de um território supostamente não ocupado e disponível mudou a demografia dos que a possuíam e a trabalhavam, bem como daqueles que dela foram despossuídos ou expulsos. [...] Em meados do século XIX na Europa, a pintura de paisagem havia se tornado um *locus* de expressão da autonomia da arte, ao passo que, nas Américas, ainda guardava principalmente sua função ideológica e referencial. Durante esse período, a pintura de paisagem foi o veículo privilegiado para que certas concepções da terra, sobretudo de caráter proprietário, se articulassem em imagens dos principais sítios topográficos do hemisfério. [...] A pintura de paisagem do começo do século XX foi transformada por um despertar da busca da autenticidade e de experimentação pictórica, tendendo assim a articular noções de uma identidade cultural cuja premissa era o pertencimento a um determinado lugar” (BROWNLEE, PICCOLI; UHLYARIK, 2015, p. 13)

⁸ É evidente a ânsia pela afirmação do nacional naquele contexto. Paulo Prado escreve em “Poesia Pau Brasil” (1924): “A poesia ‘pau-brasil’ é, entre nós, o primeiro esforço organizado para a libertação do verso brasileiro. [...] A mais bella inspiração e a mais fecunda encontra a poesia ‘pau-brasil’ na afirmação desse nacionalismo que deve romper os laços que nos amarram desde o nascimento á velha Europa, decadente e exgotada” (PRADO, 2003, p. 8-9)

Figura 3 – Tarsila do Amaral, *Cartão Postal*, 1929.



Fonte: *Tarsila sua obra e seu tempo*, de Aracy Amaral.

Ainda nesse sentido, também o “Manifesto Regionalista” de Gilberto Freyre defendeu arduamente a terra, a região e a cultura locais como valores inestimáveis à identidade nacional e regional:

Talvez não haja região no Brasil que exceda o Nordeste em riqueza de tradições ilustres e em nitidez de caráter. Vários dos seus valores regionais tornaram-se nacionais depois de impostos aos outros brasileiros menos pela superioridade econômica que o açúcar deu ao Nordeste durante mais de um século do que pela sedução moral e pela fascinação estética dos mesmos valores. Alguns até ganharam renome internacional como o mascavo dos velhos engenhos, o Pau Brasil das velhas matas, a faca de ponta de Pasmado ou de Olinda, a rede do Ceará, o vermelho conhecido entre pintores europeus antigos por “Pernambuco” [...] Como se explicaria, então, que nós, filhos de região tão criadora, é que fôssemos agora abandonar as

fontes ou as raízes de valores e tradições de que o Brasil inteiro se orgulha ou de que se vem beneficiando como de valores basicamente nacionais? (FREYRE, 1976, p. 57)

Dado o caráter emblemático desses textos, apresentamo-nos como algumas das evidências do alcance que se observa no uso das paisagens nas artes como instrumento de construção identitária. Quanto à literatura de Lins – retornando à ideia de que condensa o primitivismo e a intelectualidade bem como rejeita fórmulas e nacionalismos –, é claro que sua obra responde a preocupações próprias a seu contexto, no entanto, assim como nega filiações vanguardistas, não é às exigências estéticas naturalistas tão caras à literatura brasileira que Lins busca atender:

As novas formulações, dentro do campo romanesco, podem admitir, inclusive, a estrutura linear, a que se aproxima da noção comum que possuímos da passagem do tempo. Já disse e volto a dizer: o romance é uma selva interminável que cada um explica a seu modo. Cada um explora um trecho da selva e só essa exploração tem sentido. Mover-se nas zonas já conquistadas é mais ou menos inútil. [...] Existe o romance, uma conquista humana. Não importa se brasileiro ou não. A mim, no momento, mais que a existência de um *romance brasileiro*, preocupa-me a de um *público brasileiro*. Nosso público, visto em linhas gerais, não está avançando no mesmo passo da nossa literatura. E não é a literatura que vai ter de recuar. O público, infelizmente muito viciado com fórmulas superadas, está percebendo com muita lentidão que romance não é bombom, algo para ser sugado distraidamente. (LINS, 1979, p. 264-265)

Todas estas características ora reivindicadas como emblemas nacionais, ora como normas de produção de modo a reafirmar a construção identitária revelam-se cada vez mais como moedas falsas, insuficientes quando a demanda é um *romance brasileiro*. Como nos mostra Flora Süssekind, a ordem dominante na literatura brasileira desde fins do século XIX é a busca por uma estética naturalista que figure uma “identidade nacional” não obstante a contradição que isso possa significar. Em *Tal Brasil, qual romance?*, publicado em 1984, a

autora escreve sobre a persistência desta verossimilhança naturalista rumo a uma pseudo-unidade na literatura latino-americana:

Normalmente, procura-se uma literatura que, ao documentar o país, pareça acreditar na existência de uma identidade nacional. Uma literatura que, não se indagando como linguagem, funcione ao sentido de exterminar quaisquer dúvidas, digam elas respeito à ficção ou ao país. [...] A estética naturalista funciona, portanto, no sentido de *representar* uma identidade para o país, de apagar, via ficção, as divisões e dúvidas. [...] Quando isso se mostra inviável diante de um país historicamente marcado não por uma identidade cultural mas pela dependência, não pela homogeneidade mas pelas divisões (regionais, culturais, econômicas, étnicas ou de classe), só resta representar tal unidade. Como representar unidades, entretanto, quando se trata de uma literatura também fraturada pelas ambigüidades, dependências e orfandade que lhe são características, e pela ligação com um país que ora lhe parece bem real, ora um inquietante simulacro? A “dúvida literária” latino-americana não segue, portanto, apenas os passos das rupturas próprias à modernidade européia. [...] Ao *qual romance?* Parece seguir necessariamente um *qual Brasil?* À indagação de uma literatura sobre seu próprio estatuto seguem-se necessariamente interrogações sobre o país que lhe dá por fundamento uma dúvida. Não lhe restitui a identidade; ao contrário, parece buscá-la na própria fragmentação do ficcional e da nacionalidade. Com isso, no entanto, persiste a descontinuidade. [...] É em sentido literalmente oposto a essa fragmentação que se constroem os textos pautados numa estética naturalista. Neles, em geral, tudo visa a reconstituição, ao ocultamento das dúvidas e divisões nacionais. Estão, portanto, condenados a executarem um ocultamento duplo: do caráter periférico do país e das divisões que lhe são próprias, do misto de orfandade e dependência característicos de sua literatura. Devem representar como unidade e documento o que lhes aparece como dividido,

ambíguo e fragmentário. São, assim, operações ideológicas as marcas registradas do naturalismo dominante na ficção brasileira. (SUSSEKIND, 1984, p. 45)

Ora, enquanto esta é a expectativa, quando não a demanda no campo da produção literária, Lins explora a linguagem e o espaço romanesco; o Tempo e o Espaço; a Arte, a Literatura. Não escreve a partir das exigências do nacional senão a partir do propriamente literário, explorando a forma, a linguagem e a ficção em suas potencialidades. Assim, “boa parte da estética de Osman Lins constroi-se também,” – nos diz Antelo – “como a de Lima Barreto, como a de Roberto Arlt, como a de Ricardo Piglia, a partir dessa apropriação material do livro como valor circulante, como ambivalente peça de *regressum ad infinitum*” (ANTELO, 2005, p. 94).

1.3 A CATÁSTROFE

A reversibilidade como princípio construtivo é também o que lê Silviano Santiago em “O entre-lugar do discurso latino-americano” a partir de Pierre Menard, em sua recusa à tradição de uma liberdade absoluta à criação artística, isto é, aceita-se a prisão e a partir dela, exerce-se a transgressão:

O projeto de Pierre Menard recusa portanto a liberdade total na criação, poder que é tradicionalmente delegado ao artista, elemento que estabelece a identidade e a diferença na cultura neocolonialista ocidental. A liberdade, em Menard, é controlada pelo modelo original, assim como a liberdade dos cidadãos dos países colonizados é vigiada de perto pelas forças da metrópole. A presença de Menard – diferença, escritura, originalidade – instala-se na transgressão ao modelo, no movimento imperceptível e sutil de conversão, de perversão, de reviravolta.

A originalidade do projeto de Pierre Menard, sua parte visível e escrita, é consequência do fato de ele recusar aceitar a concepção tradicional da invenção artística, porque ele próprio nega a liberdade total do artista. Semelhante a Robert Desnos, ele proclama como lugar de trabalho as “formas prisões” (*formes prisons*). O artista

latino-americano aceita a prisão como forma de comportamento, a transgressão como forma de expressão. Daí, sem dúvida, o absurdo, o tormento, a beleza e o vigor de seu projeto visível. O invisível torna-se *silêncio* em seu texto, a presença do modelo, enquanto o visível é a mensagem, é ausência no modelo. (SANTIAGO, 2000, p. 25)

Assim, em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, a posição do artista como criador e a transgressão dos cárceres torna-se metáfora da idealização de Maria de França – personagem que compartilha com sua autora, traços biográficos como as passagens pelo hospício (local de reclusão) – pela figura de Ana, que habilmente transgride os cárceres e desafia o inexorável fluxo do tempo. Para além disso, há a presença anacrônica do período da invasão holandesa, em que as Américas em seu “primitivismo” estavam declaradamente submetidas às metrópoles europeias “civilizadas” e sendo o fazer literário a preocupação fundamental no romance de Lins, todas essas transgressões podem também ser observadas como imagens da literatura latino-americana nos termos acima apontados por Silviano Santiago.

Em “Literatura e Subdesenvolvimento”, Antonio Candido aborda a literatura brasileira a partir das noções de “país novo” e de “subdesenvolvimento”, traços próprios aos países da América Latina e afirma que:

Mario Viera de Mello, um dos poucos que abordaram o problema das relações entre subdesenvolvimento e cultura, estabelece para o caso brasileiro uma distinção que também é válida para toda a América Latina. Diz ele que houve alteração marcada de perspectivas, pois até mais ou menos o decênio de 1930 predominava entre nós a noção de “país novo”, que ainda não pudera realizar-se, mas que atribuía a si mesmo grandes possibilidades de futuro. Sem ter havido modificação essencial na distância que nos separa dos países ricos, o que predomina agora é a noção de “país subdesenvolvido”. Conforme a primeira perspectiva salientava-se a pujança virtual e, portanto, a grandeza ainda não realizada. Conforme a segunda, destaca-se a pobreza atual, a atrofia; o que falta, não o que sobra. [...] na América Latina o problema dos públicos

apresenta traços originais, pois ela é o único conjunto de países subdesenvolvidos que falam idiomas europeus (com a exceção já indicada dos grupos indígenas), e provêm culturalmente de metrópoles que ainda hoje têm áreas subdesenvolvidas (Espanha e Portugal). Nessas antigas metrópoles a literatura foi e ainda continua sendo um bem de consumo restrito, em comparação com os países plenamente desenvolvidos, onde os públicos podem ser classificados pelo tipo de leitura que fazem, e tal classificação permite comparações com a estratificação de toda a sociedade. (CANDIDO, 1989, p. 140 - 143)

Não se pode dizer que *A Rainha dos Cárceres da Grécia* seja indiferente ao que toca a já comentada característica demanda pela estética naturalista na tradição literária brasileira e o “subdesenvolvimento” associado à necessidade de construção de identidade nacional. No entanto, isso não ocorre de modo a ilustrar um modelo preestabelecido como aqueles a que se refere Süsserkind em *Tal Brasil, Qual romance?* quando escreve sobre o “retorno” do naturalismo nos três momentos abordados (final do século XIX, anos 30, anos 70):

Fundamentados numa relação especialmente estreita com o saber científico hegemônico na época de sua redação, os textos naturalistas acham-se submetidos à História como os enunciados científicos que por eles circulam. E precisam estar na ordem do dia, do contrário arriscam-se a perder a confiabilidade como retratos-diagnósticos do Brasil. E, rompida a credibilidade, ficariam rompidas igualmente as identidades estabelecidas nesses textos.

Por isso se lança mão, no fim de século, das ciências naturais; nos anos Trinta, do fator econômico; nos anos Setenta, das ciências da comunicação. Nos três naturalismos se repete a exigência de uma “observação cuidadosa dos fatos”. [...] Romance-reportagem-depoimento para a década de Setenta, romance dominado pelo “fator econômico” em Trinta, romance experimental no século passado. Repete-se idêntico privilégio da observação, da objetividade, do estreitamento das relações entre ficção e

ciência. Repete-se a tentativa de estabelecer analogias e identidades. O naturalismo se repete. Mas submetido a alianças bastante diversas: com a ciência natural, com a economia, com o jornalismo. (SÜSSEKIND, 1984, p. 87-88)

Assim, o que Maria de França, a heroína do romance de Julia (e a própria autora) bem como o “meio” (no caso o Nordeste) têm de *menor*, ou seja, o simbólico “registro” do atraso, da miséria, do anonimato são também um “flagrante” daquele contexto. Em meio às anotações do diário, o professor insere, por vezes, notícias jornalísticas que denunciam a precariedade dos sistemas político e econômico, bem como as condições miseráveis a que está submetida grande parte da população, como no trecho a seguir:

Traz o jornal de anteontem (*O Estado de S. Paulo*, última página), amplo noticiário sobre o incêndio de uma casa no Parque das Américas, em Mauá, causado pelo vazamento de um bujão de gás. Registro-o aqui porque já foi esquecido (os jornais de hoje e mesmo os de ontem nada mais trazem a respeito) e porque as condições de morada das vítimas lembram as de Maria de França, *com seus muitos irmãos sem rosto e sem nome*. A habitação incendiada compunha-se de um quarto e uma cozinha. Catorze pessoas moravam nos dois cômodos, sendo doze no quarto: só em uma cama, na hora da explosão, dormiam seis. O desastre ocorreu às três da madrugada, e um dos inquilinos, que ainda não chegara do trabalho, declarou ao repórter: vinham todos do campo, de Ubá, em Minas Gerais; ganha-se mais em São Paulo, mas sofre-se “que nem um burro”; ali amontoado com treze viventes, quase não via ninguém e, assim, mal conhecia os outros moradores. [...] Vem à tona, por um acidente, a camada que – como os esgotos – se procura ocultar e que, talvez menos enfaticamente, aparece em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. (LINS, 2005, p. 49, grifo nosso)

Consideremos por um momento Maria de França, a personagem de Julia Marquesim Enone: a menina pobre, perdida entre muitos irmãos, vai para a cidade com a mãe após a morte do pai; sofre, então, todas as violências sociais que a periferia urbana tem a oferecer: muito

cedo começa a trabalhar, é estuprada, vaga de emprego em emprego, adota uma criança anêmica e retardada, fica noiva, é expulsa de casa. As consequências configuram uma afirmação contundente da trivialidade da barbárie em tal contexto: a mãe sai de cena, os muitos irmãos (nunca nomeados ou quantificados) povoam o ambiente e enfatizam a condição do anonimato, o defloramento precoce da menina tem por consequência o hábito de esconder o polegar, a órfã adotada é morta brutalmente pela polícia que invade sua moradia inadvertidamente e o noivo comete suicídio.

Todos esses acontecimentos trágicos tornam-se relativamente banais na história de Maria de França denotando a naturalização da barbárie no universo a que pertence e o que se transforma num monstro a ser enfrentado é a Burocracia. Após o primeiro acesso de loucura, a personagem é internada num hospício e, ao sair, ex-internas que conseguiram pensão temporária sugerem que ela faça o mesmo. Maria de França, então, segue a sugestão e eis a força motriz de sua peregrinação pelos labirintos da impenetrável burocracia referente à previdência social. São inúmeras idas e vindas pelos corredores dos órgãos responsáveis pela atribuição do benefício, revelando-se à personagem um mundo “[...] maligno e desesperador -, feito de prorrogações, ofícios, indeferimentos, equívocos, arquivos, esperas, protocolos, estampilhas, mentiras, atestados, carimbos, arbítrio” (LINS, 2005, p. 23).

Acompanhando Maria de França frente ao incompreensível universo burocrático, o professor ensaísta escreve seu diário. Em seu texto, apresenta ao leitor uma profusão de citações (às vezes falsas, outras fiéis) de autores e obras das mais distintas áreas e épocas criando de certa maneira um caminho também obscuro àquele que busca “decifrar” o universo romanescos, são inúmeras idas e vindas às referências, ora acessíveis, ora inexistentes ou inalcançáveis. A faceta da “biblioteca de babel” borgeana, em sua infinidade e heterogeneidade universais, ronda a narrativa na mesma medida em que a ficção ronda uma suposta realidade (lembremos a dependência absoluta entre esses universos no romance em questão, isto é, um pretense ensaio que se revela ficção a partir da fusão entre real e ficcional). Entremeadas pelo papel do escritor (seja da romancista, seja do ensaísta, ou ainda, o do escritor-leitor que se projeta de maneira um tanto mais abstrata tornando-se também personagem do romance) e do leitor, cuja relação se dá a partir da literatura e da transgressão, surge a loucura. Numa tarde, “aguando o jardim, [Maria de França] tem o primeiro acesso

violento de loucura” e esta, então, torna-se uma presença constante no romance.

Em *História da Loucura*, Michel Foucault observa que no século XVII “[...] a loucura foi colocada fora do domínio no qual o sujeito detém seus direitos à verdade: domínio este que, para o pensamento clássico, é a própria razão” (FOUCAULT, 2013, p. 47). Afirmar também que os “loucos” facilmente foram associados aos doentes – como os leprosos, por exemplo, uma vez que sua condição tornava-os diferentes e exigia reclusão. Foram vários os fatores que contribuíram para que os espaços direcionados à segregação fossem, em muitos casos, os mesmos para os “doentes” e os “loucos”. Além disso, conforme escreve o autor, o internamento passou a atender outras demandas, quando os “presos” eram utilizados como mão de obra barata:

[...] fora dos períodos de crise, o internamento adquire um outro sentido. Sua função de repressão vê-se atribuída de uma nova utilidade. Não se trata mais de prender os sem trabalho, mas de dar trabalho aos que foram presos, fazendo-os servir com isso a prosperidade de todos. A alternativa é clara: mão-de-obra barata nos tempos de pleno emprego e de altos salários; e em período de desemprego, reabsorção dos ociosos e proteção social contra a agitação e as revoltas. (FOUCAULT, 2013, p. 67)

A partir das observações de Foucault, interessa-nos particularmente pensar a loucura no mundo moderno em sua ambiguidade (e circularidade), isto é, o sujeito que é considerado louco deve ser excluído, ficando recluso da sociedade; uma vez excluído, torna-se útil à produção de capital desempenhando funções mecânicas, ou seja, intelecto e corpo são dissociados e a força braçal se torna o único valor da criatura encarcerada. Paradoxalmente, a modernidade abre outras portas para a interpretação da loucura como geradora de um novo saber e a transgressão pode ser vista como uma aposta de encontrar sentido num mundo tão pouco compreensível:

A loucura clássica pertencia às regiões do silêncio. Há muito tempo se havia calado essa linguagem de si mesma sobre si mesma que entoava seu elogio. São sem dúvida inúmeros os textos dos séculos XVII e XVIII onde se aborda a loucura: mas neles ela é citada como exemplo, a título de espécie médica ou porque ela ilustra a

verdade abafada do erro; é considerada obliquamente, em sua dimensão negativa, porque é uma prova *a contrario* daquilo que é, em sua natureza positiva, a razão. [...] Ora, aquilo que *Le Neveu de Rameau*⁹ já indicava, e depois dele todo um modo literário, é o reaparecimento da loucura no domínio da linguagem onde lhe era permitido falar na primeira pessoa e enunciar, entre tantos propósitos inúteis e na gramática insensata dos paradoxos, alguma coisa que tivesse uma relação essencial com a verdade. Essa relação começa agora a desembaraçar-se e a oferecer-se em todo o seu desenvolvimento discursivo. [...] Para além do longo silêncio clássico, a loucura reencontra assim sua linguagem. Mas uma linguagem com significações bem diferentes; ela esqueceu os velhos discursos trágicos da Renascença onde se falava do dilaceramento do mundo, do fim dos tempos, do homem devorado pela animalidade. Ela renasce, essa linguagem da loucura, mas como uma explosão lírica: descoberta de que no homem o interior é também o exterior, de que o ponto extremo da subjetividade se identifica com o fascínio imediato do objeto, de que todo fim está votado à obstinação do retorno. Linguagem na qual não mais transparecem as figuras invisíveis do mundo, mas as verdades secretas do homem. (FOUCAULT, 2013, p. 509- 511)

Um outro saber e as verdades secretas do mundo, assim surge a loucura para Maria de França. Se limitadora num sentido, corroborando seu espaço *menor*, sua marginalização e sua separação das normas correntes, em outro, é também portadora de um saber (ainda que “esquizofrênico”, mutilado, dilacerado) bárbaro. Contraponto que também se desdobra no romance sem deixar de ser observado pelo ensaísta que traz à tona constantemente a oposição entre o culto e o popular, o saber “letrado” ou “sistematizado” e o saber “iletrado” ou “oral” – ressalte-se que a narrativa de Maria de França é radiofônica –, sempre mediados pela figura da “louca” ou de sua “autora” – que vale lembrar também teve passagens pelo hospício. Nesse sentido, a forte

⁹ *O sobrinho de Rameau*, romance de Denis Diderot, de 1805. Diderot é citado por Lins como um, dentre outros autores que indicariam uma revolução romanesca anterior ao *noveou roman*. (LINS, 1979, p. 179)

presença da cultura popular e as observações sobre a linguagem transparecem a valorização deste “outro saber”, como escreve o professor na seguinte passagem ao se referir à presença dos letristas da música popular nacional:

[...] ao homenagear, com a sistemática assimilação de tantos dentre eles, os nossos compositores populares, porta-vozes do humor, do sentimento e da filosofia das ruas, em livro onde a figura central é uma mulher do povo – à qual, além do mais, atribui-se a emissão do discurso, problema que há dois meses absorve este diário –, queira a romancista, por tabela, marcar sua repulsa ao exasperado intelectualismo reinante em setores específicos da sociedade, isolacionistas a ponto de engendram, mediante não sei que mecanismo, códigos privativos, vedados totalmente aos intrusos.

O gênero de discurso consagrado por Maria de França, desprestigiado e sem antecedentes literários, o discurso radiofônico na mais vulgar de suas expressões, reafirma, acredito, a aversão da autora ao livresco e às mensagens impenetráveis. (LINS, 2005, p. 102 -103)

Desse modo, enquanto a historiografia tradicional está pautada no sentido de unidade e apoiada na passagem cronológica do tempo como um encadeamento “racional” dos fatos sem deixar espaço para o múltiplo e fragmentário, escreve o professor ensaísta que “Narradores e historiadores servem a diferentes leis” (p. 139), insinuando a não veracidade histórica como algo necessariamente próprio à narrativa. Há, portanto, na ficção algo que foge à verdade (pretensamente única e total) do discurso histórico progressista; a ficção, por sua vez, tem algo de irracional e, nesse sentido, estaria mais próxima do saber da loucura do que daquele da sanidade. Em outras palavras, um olhar menos conformado e mais crítico prescinde de uma postura “aberta”¹⁰ diante da História em consonância com a famosa colocação de Benjamin ao afirmar que “O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do

¹⁰ Como sugere Jeanne Marie Gagnebin, no prefácio de *Magia e Técnica, Arte e Política*, sob o título de “Walter Benjamin ou a história aberta” em que observa o caráter da multiplicidade histórica presente na concepção benjaminiana.

que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história.” (BENJAMIN, 2014, p. 242).

Jacques Derrida escreve em *Demorar: Maurice Blanchot*, um estudo em que ficção e testemunho são colocados lado a lado, tanto em suas correlações quanto em suas tensões e, observa que:

A literatura serve de testemunho real. A literatura simula, por um excedente de ficção, outros diriam de mentira, passar por um testemunho real e responsável pela realidade histórica – sem no entanto assinar esse testemunho, visto que é próprio da literatura o narrador não ser o autor de uma autobiografia. (DERRIDA, 2015, p. 80)

Assim, a literatura tem relação com o verídico na mesma medida em que o simula, ou seja, que o re-constroi apoiada na possibilidade de ficção de modo a rearticular, invariavelmente, aquilo que é meramente racional e produzindo, portanto, novas formas de saber. Giorgio Agamben dedica um ensaio ao famoso personagem Bartleby, de Herman Melville, cujo insistente uso da frase “*I prefer not to*” diante de toda e qualquer proposição, desestabiliza a ordem corrente. A “loucura” de Bartleby é, para Agamben, um “experimento de contingência absoluta” e, portanto, como sugere o título do estudo – *Bartleby, Escrita da Potência* –, de “potência” absoluta:

Se o que está em jogo num experimento científico pode ser definido pela pergunta: “em que condições alguma coisa poderá verificar-se ou, ao invés, não verificar-se, ser verdadeiro ou falso?”, o que está aqui em questão responde melhor (*piuttosto*) a uma pergunta do tipo: “em que condições alguma coisa poderá verificar-se e (isto é: ao mesmo tempo) não verificar-se, ser verdadeiro não mais do que não o ser?”. Só no interior de uma experiência que tenha cortado, deste modo, toda a relação com a verdade, com o subsistir ou com o não subsistir de estados de coisas, o “preferirei de não” de Bartleby adquire todo o seu sentido (ou, se se quiser, o seu não sentido). A fórmula traz, irresistivelmente à mente a proposição com que Wittgenstein, na conferência sobre a ética, exprime a sua experiência ética por excelência: “maravilho-me com o céu esteja ele como estiver”, ou melhor: “estou em segurança, aconteça o que acontecer”.

À experiência de uma tautologia, isto é, de uma proposição que é impenetrável às condições de verdade, porque é sempre verdadeira (“o céu é azul ou não azul”), corresponde, em *Bartleby*, a experiência do *poder* ser verdade e, ao mesmo tempo, não verdade de alguma coisa. Se ninguém sequer se sonha a verificar a fórmula do escrivão, é porque o experimento sem verdade não diz respeito ao ser em acto o que quer que seja, mas exclusivamente ao seu ser em potência. E a potência, enquanto pode ser ou não ser, é por definição subtraída às condições de verdade e, primeiro que tudo, à acção do “mais forte de todos os princípios”, o princípio de contradição.

Um ser, que pode ser e, simultaneamente, não ser, chama-se, em filosofia primeira, contingente. O experimento, em que *Bartleby* nos arrisca, é um experimento de *contingência absoluta*. (AGAMBEN, 2007, p. 34-35)

Bartleby, portanto, ao “preferir não” escrever exerce a “potência” de não escrever. A clausura, no entanto, torna-se inevitável. Inicialmente, cerra-se em si mesmo ou é levado a isso pela incompreensão alheia. No romance de Lins, a escritora Julia Marquesim Enone, assim como sua personagem Maria de França, oscila entre loucura e sanidade, o que configura um aspecto fundamental e inclusive alegórico à própria narrativa:

Não se impõe à nossa confiança o que descreve ou relata a personagem quando fora de si; e nenhum incidente (também isto nos conduz à série de abismos que, analogicamente, expressam na obra o tema da loucura e do isolamento peculiar à loucura), incidente algum que fora observado no hospício tem ligação com as demais unidades narrativas. (LINS, 2005, p. 110)

Osman Lins insere a loucura em sua obra associando-a diretamente a uma forma de saber. Não de um saber programático e passivo, mas um saber subversivo e criativo¹¹. Como num círculo

¹¹ Além das passagens de Julia Enone pelo hospício, em seu romance outros autores “povoam” o hospício: “[...] J. M. Enone, opondo-se mais uma vez à linha confessional e pensando o seu livro sempre de maneira alusiva, tanto quanto possível longe da memória, vai povoar o hospício com figuras advindas

vicioso, loucura e isolamento são apresentados em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* que, em contrapartida, tem no par loucura/isolamento a fonte de um universo outro, possibilitando um conjunto no qual a razão perde o sentido. Diferentemente do que representa Bartleby em sua opção por não optar, Maria de França, em sua falta de experiência, em sua “loucura”, é levada a enfrentar a Lei de outro modo, tendo antes de *comprovar* sua loucura – o que não acontece devido aos embates com a Burocracia que, por sua vez, apresenta-se nos moldes de Lei kafkiana, ou seja, um edifício impenetrável àquele que passivamente fica postado “Diante da Lei”¹². O outro lado da moeda, diríamos, é Julia, a autora que também tem passagens pelo hospício, mas quando se apropria dos acontecimentos, através da literatura “opta” por não se ater a determinados traços característicos da loucura ou do isolamento:

A loucura e o hospício, em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, vão além do puramente episódico, e sua carga de notação social é irrelevante. Trespasa esses motivos correlatos, proliferando em variações caprichosas, a noção de isolamento, expressa com superior ironia na sintaxe grotescamente ordenada que esteriliza a expressão de Maria de França quando interna. A decisão de povoar o hospício com escritores, reconhecíveis, embora despojados de seus nomes, integra-se nesse motivo. Fora de cogitação, parece-me, a hipótese (eis, se acaso a aceitamos, uma escritora cheia de orgulho) de que os atira numa casa de loucos para sugerir, neles, uma percepção inidônea do real. A dissociação entre a consciência e a realidade, aí, manifesta-se – em caráter individual, não como um fenômeno geral – na linguagem postíca e idealizante dos românticos, em especial na de José de Alencar.

do meio literário, não com os loucos que pôde observar nas duas vezes em que andou internada. Não transpõe igualmente, para o romance, com ou sem disfarce, personagens da nossa ficção recriando-as. As celas, os pátios e as enfermarias do hospício estão abarrotados de autores. Mortos e vivos. Do padre Anchieta a Clarice Lispector” (LINS, 2005, p. 193).

¹² Como se sabe, o camponês de Kafka encontra a Lei guardada por um porteiro que a torna inacessível, gerando “dificuldades com as quais o camponês não contava; a Lei, pensa ele – deveria ser acessível a todos e em todas as épocas” (KAFKA, 1948, p. 63).

Ou seja: a romancista, como é próprio da caricatura, expressa, com a deformação de certos traços e a mescla de emblemas transparentes, sua atitude em face do modelo. Solidária, sarcástica ou ambígua. Comum a todos, apenas a segregação, o isolamento. (LINS, 2005, p. 195)

O isolamento produz um distanciamento do meio social, o cárcere e o hospício são símbolos institucionalizados desta ruptura. No entanto, surge de cárcere em cárcere a heroína que desafia o *tempo* num misto de enfrentamento e medo. “O que tenho escondido debaixo dos olhos” – diz Ana, a rainha dos cárceres da Grécia – “é medo. *Medo de saber de que modo o tempo passa*” (LINS, 2005, p. 215). A passagem do tempo é projetada, então, na ambiguidade do cárcere, um espaço relativamente imune à sucessão cronológica. Nesse sentido, à questão do limite entre o dentro e o fora do cárcere, soma-se uma dimensão transtemporal daquele e uma cronológica a este:

O tempo acumula mudanças no espaço. Para não saber de que modo ele passa, Ana, apavorada, cruza a Grécia inteira, de cidade em cidade, de prisão em prisão: foge das transformações nas coisas e, assim, de apreender um dos modos do fluir do tempo.

Qualquer obra ou construção – bordado, casa, família, poema – ensina um pouco sobre o modo como passa o tempo. Por isto Ana recusa todo compromisso regular, fugindo sempre das circunstâncias que façam algo crescer de suas mãos. As coisas de que se apossa e que, de nenhum modo, ajudou a produzir talvez não lhe pareçam trazer a marca do tempo. [...] Seu próprio nome, Ana, sugeria a idéia de oposição, de movimento contrário. (LINS, 2005, p. 217)

Ana, então, foge à inexorável passagem do tempo enquanto o romance instaura o tempo em sua reversibilidade. Assim como em *Avalovara*, a espiral é a imagem alegórica do tempo em sua dimensão infinita e o quadrado mágico representa o espaço, não sem a elaboração

fragmentária e correlacional entre suas subdivisões¹³, a figura de Ana também aponta tais dimensões. O tempo, como já apontado, e o espaço. Poderíamos pensar a admiração por parte de Maria de França em relação à ladra, de “um certo lugar chamado Grécia”. Há aí uma referência ao velho mundo atravessada pela idealização de uma personagem *menor*, excluída e marginalizada no novo mundo e que, por sua vez, tem na clausura a imobilidade do tempo. Como entender esta relação numa ficção que se constrói como tal fundada no jogo metaliterário?

Antelo vê em Osman Lins alguém que “[...] postado à margem das instituições consegue construir uma experiência através dos meandros da biblioteca” (ANTELO, 2005, p. 91) e aponta para o fato de que o autor empreende uma *Guerra sem testemunhas* na medida em que abraça a “[...] guerra dos intelectuais por construir um espaço teórico avesso ao Estado, autônomo e experimental, mas nem por isso entregue ao mercado” (p. 92). Em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* esse espaço marginal às instituições é ficcionalizado colocando em cena o jogo entre crítica e ficção tendo nas relações espaço/tempo uma ocupação de cunho literário, isto é, residem na reversibilidade do tempo as possibilidades de leitura da obra. Nesse sentido, Graciela Cariello observa a forte presença dos “pseudo-ensayos” na obra de Borges e o parentesco com a forma no romance osmaniano:

“*El jardín de senderos que se bifurcan*”, como imagen inversa, es un laberinto que es un libro. Su tema es el tiempo, contiene em si todas las versiones, y en cada bifurcacion, elige ambas. El texto en que se descubre el libro está en una conversación entre un personaje y su próximo asesino (Albert y Yu Tsun) a su vez transcripta por este, y esta transcripción es transcripta por el narrador. Esa mediación de transcripciones configura una red de lecturas. Este relato cuenta una historia que tiene um final sorprendente y devela el enigma de su acción. En el relato de esta

¹³ “Cada quadrado, como as divisões do ano abrigam o nome de um mês, como os raios da rosa invisível dos ventos abrigam a designação de um ponto cardial ou intermediário, cada quadrado, dizemos, abriga uma letra. Estas, conquanto sejam ao todo cinco vezes cinco, longe estão de totalizar o alfabeto. Não passam de oito, sendo que o S e o P aparecem duas vezes; e as demais – à exceção do N, que não se repete, surgem quatro. [...] Tanto a espiral como a frase que temos sob os olhos parecem tensas dessas fusões de contrários. Existe um ponto, um centro, um N para o qual tudo converge.” (LINS, 1973, p. 54-56)

historia está enmarcada la descripción de la novela “*El jardín de senderos que se bifurcan*”, que em realidad no aporta datos para el desenlace, sino sólo reflexiones sobre el tiempo [...]. De modo inverso, uma vez más, siguiendo el mismo principio constructivo, pero invirtiendo el sentido, en la novela de Osman Lins *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, la descripción de la novela (que tiene también el título del relato) constituye la propia trama de la narración, y la reflexiones la encuadran. (CARIELLO, 2007, p. 185)

É preciso notar que a história da personagem de Julia – embora reconhecamos o espaço/tempo próprio à produção ficcional –, não se passa num espaço absolutamente fictício, sem referente extraliterário. Ao contrário, é explícita a referência ao Nordeste, a Pernambuco e, principalmente, às cidades de Recife e Olinda assim como é fundamentalmente brasileira “ambição cósmica” em seus romances.

Em 1975, Lins fala sobre o assunto em entrevista concedida a Jean-Louis Ezine, em Paris. Sob o título “Não ofereço um Brasil Mascarado”, Lins responde a algumas perguntas que buscam *situar* sua obra como “brasileira” ou quiçá “regionalista”. Completamente avesso a tais classificações, Lins nunca nega o pertencimento, mas busca outra imagem que não a caricatura idealizada: “Eu quis escrever um romance brasileiro, no qual os brasileiros possam se reconhecer. Não quis falar de um Brasil colorido, carnavalesco, mascarado. Não gostaria que meus livros se parecessem com essas danças folclóricas que os africanos apresentam à rainha da Inglaterra” (LINS, 1979, p. 200).

2. MAS QUAL NORDESTE, AFINAL?

Eu vi o mundo...
ele começava no Recife.
Cícero Dias

Figura 4 – Candido Portinari, *Visão das secas nordestinas* (Coleção Abelardo Rodrigues).



Fonte: *Paisagem das Secas* (1951), Mauro Mota.

É bastante conhecida a presença do árido do sertão brasileiro, a miséria, as dificuldades comuns aos habitantes da região, o aspecto intratável de uma terra dura e pouco acolhedora, o calor escaldante, as secas e a falta de infraestrutura. Características que remetem a paisagens como a que se observa em “Visão das secas nordestinas”, de Portinari (acima). Em 1951, Mauro Mota publica um estudo sob o título *Paisagem das Secas*¹⁴; baseado em extensa bibliografia, aborda o fenômeno das secas tanto em seu encadeamento histórico como em seus reflexos no desenvolvimento econômico e social da região:

¹⁴ Sobre o livro de Mauro Mota, Osman Lins escreveu um texto que foi publicado no *Jornal do Commercio* em 1958, no qual não apenas comenta o trabalho de Mota e o descaso por ele observado quanto à ineficácia governamental, como demonstra também sua indignação diante do contexto sob o título *Paisagem das Secas* ou, como bem sugere, “drama das secas”. Recuperado por Ana Luiza Andrade, o texto ainda inédito em livro pode ser lido no **anexo IV** do presente trabalho.

As secas nordestinas escapam ao circunstancial de uma enchente ou do maremoto nas terras baixas da Europa ocidental. Apresentam encadeamento histórico. Coincidiu uma delas com a descoberta do Brasil. [...] Alusões à fome nordestina aparecem ainda nas cartas dos Jesuítas. Abram-se os *Tratados da Terra e Gente do Brasil*, do padre Fernão Cardim. Lá está a descrição da calamidade, nos fins do século XVI, de 1580 a 1583. [...] A de 1824, chamada por Gilberto Freyre de “terrível, das mais terríveis por que tem passado a região, chegou a alcançar o Brejo da Paraíba [...]” E de forma culminante entre 1877 a 1879. Recorra-se ao documentário da época e à tradição oral. Os pais dos retirantes entregavam os filhos pequenos, quase bichos famintos, pelas casas menos atingidas pela miséria, que os aceitassem para a exploração precoce em serviços domésticos. Era a seca roubando a condição infantil às próprias crianças. Roubando-lhes até as carnes desprevenidas para servir de pasto à antropofagia, limitada embora à fase mais aguda do deslocamento das populações. (MOTA, 1951, p. 12-15)

Em *Os Sertões*, de Euclides da Cunha lêem-se passagens sobre locais abandonados pelos que fogem das secas, regiões tomadas pela pobreza e pela melancolia: “Despontam vivendas pobres; algumas desertas pela retirada dos vaqueiros que a seca evaporou; em ruínas, outras; agravando todas, no aspecto paupérrimo, o traço melancólico das paisagens...” (CUNHA, 2005, p. 43) ou ainda sobre o que chama de “martírio secular da Terra” que assola a região:

As fortes tempestades que apagam o incêndio surdo das secas, em que pese à revivescência que acarretam, preparam de algum modo a região para maiores vicissitudes. Desnadam-na rudemente, expondo-a cada vez mais desabrigada aos verões seguintes; sulcam-na numa molduragem de contornos ásperos; golpeiam-na e esterilizam-na; e ao aparecerem, deixam-na ainda mais desnuda ante a adustão dos sóis. O regime decorre num intermitir deplorável, que lembra um círculo vicioso de catástrofes. (CUNHA, 2005, p. 95)

Já Mario de Andrade, em *O Turista Aprendiz*, refere-se à região – e ao livro de Euclides da Cunha – da seguinte maneira:

Pois eu garanto que **Os sertões** são um livro falso. A desgraça climática do Nordeste não se descreve. Carece ver o que ela é. É medonha. O livro de Euclides da Cunha é uma boniteza genial porém uma falsificação hedionda. Repugnante. Mas parece que nós brasileiros preferimos nos orgulhar duma literatura linda a largar da literatura duma vez pra encetarmos o nosso trabalho de homens. Euclides da Cunha transformou em brilho de frase sonora e imagens chiques o que é cegueira insuportável desse solão; transformou em heroísmo o que é miséria pura, em epopéia... Não se trata de heroísmo não. Se trata de miséria, de miséria mesquinha, insuportável, medonha. Deus me livre de negar resistência a este nordestino resistente. Mas chamar isso de heroísmo é desconhecer um simples fenômeno de adaptação. Os mais fortes vão-se embora. (ANDRADE, 1983, p. 294-295)

Vasta é a produção de obras nas quais as paisagens das secas são reivindicadas como e determinantes na vida do sertanejo, seja em sua eterna peregrinação de um ponto ao outro à espera do verdejar da terra, seja na figura do retirante que abandona de vez a região em busca de melhores condições de vida nas cidades. A fuga, no entanto, é também repleta de dificuldades e em grande medida associa-se ao desespero e a miséria, como se vê na imagem abaixo, *Criança morta*, da série “Os Retirantes” (1944) de Cândido Portinari:

Figura 5 – Candido Portinari, *Criança morta*, 1944.



Fonte: Projeto Portinari¹⁵

A criança morta é tema recorrente. Em *O Quinze*, de Rachel de Queiroz, a saga da família de Chico Bento, provocada justamente por uma das secas mais longas e devastadoras da região como foi a de 1915, assim é relatado o drama da morte do filho Josias:

Lá se tinha ficado o Josias, na sua cova à beira da estrada, com uma cruz de dois paus amarrados, feita pelo pai.

Ficou em paz. Não tinha mais que chorar de fome, estrada afora. Não tinha mais alguns anos de miséria à frente da vida, para cair depois no mesmo buraco, à sombra da mesma cruz.

Cordulina, no entanto, queria-o vivo. Embora sofrendo, mas em pé, andando junto dela, chorando de fome, brigando com os outros...

E quando reencetou a marcha pela estrada infundável, chamejante e vermelha, não cessava de passar pelos olhos a mão trêmula:

¹⁵ Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/2735>

- Pobre do meu bichinho! (QUEIROZ, 1984, p. 45)

À denúncia do flagelo e do sofrimento associados aos sertanejos associa-se a imagem do retirante. “Os migrantes interestaduais do Nordeste encaminham-se preferencialmente para o Recife” diz Mauro Mota, no entanto, “O Recife não estava nem está preparado para receber êsses contingentes humanos [...]. Instala-se a miséria entre os excedentes. A fuga é da seca para a lama.” (MOTA, 1951, p. 125-126). Imagem à qual retornaremos adiante, depois de algumas observações a respeito do “outro” Nordeste pois, não só de sertões é feita a região. Como afirma Gilberto Freyre, “[...] esse Nordeste de figuras de homens e de bichos se alongando quase em figuras de El Greco é apenas um lado do Nordeste” (FREYRE, 1951, p. 35). Há também a zona da mata cuja presença das águas e a fertilidade litorânea, diferentemente da aridez do sertão que expulsa, acolhe e convida à permanência.

“O massapé é acomodaticio” escreve Gilberto Freyre em *Nordeste* (1937), estudo “impressionista”¹⁶ a respeito da monocultura açucareira na região, cultivo que só foi possível devido a abundância das águas. De antemão, distingue os pelo menos dois nordestes existentes, isto é, um seco e um molhado, informando que é sobre o segundo o estudo em questão. Nesta região fixou-se e se desenvolveu uma civilização cuja base foi a monocultura da cana de açúcar que, por sua vez, permitiu a consolidação da estrutura dos engenhos, da casa grande e da senzala, notas dominantes na “formação” social brasileira de acordo com o autor:

Impossível afastar a monocultura de qualquer esforço de interpretação social e até psicológica que se empreenda no Nordeste agrário. A monocultura, a escravidão, o latifúndio – mas principalmente a monocultura – aqui é que abriram na vida, na paisagem e no caráter da gente as feridas mais fundas. (FREYRE, 1951, p. 1)

¹⁶ “Com relação a essa série, *Nordeste* foi, desde o início e continua hoje, uma espécie de ensaio marginal, este sim, quase inteiramente impressionista no modo porque foi preparado e na maneira por que foi escrito. Tão livremente impressionista que para escrevê-lo o autor passou longo tempo em contato – que poderia talvez chamar de franciscano – com a paisagem, a natureza e a gente mais típica da região, embora sem desprezar as investigações de arquivo ou a leitura de velhos livros de história ou de novos livros – e até revistas – de sua especialidade científica.” (FREYRE, 1951, p. 21-22)

Quanto à presença das águas que tornou possível o cultivo da cana e a consequente estrutura da casa grande e senzala, é preciso notar que num primeiro momento, os rios foram essenciais e tiveram grande prestígio durante a instalação e manutenção dos engenhos, no entanto, com o advento das usinas a relação se inverte e eles se tornam grandes depósitos de lixo:

Quase não há um rio do Nordeste do canavial que alguma usina de ricaço não tenha degradado em mictório. As casas já não dão a frente para a água dos rios: dão-lhes as costas com nojo. Dão-lhe o traseiro com desdém. As moças e os meninos já não tomam banho de rio: só banho de mar. Só os muleques e os cavalos se lavam hoje na água suja dos rios.

O rio não é mais respeitado pelos fabricantes de açúcar, que outrora se serviam dele até para lavar a louça da casa, mas não o humilhavam nunca, antes o honravam sempre. [...] Esses rios secaram na paisagem social do Nordeste da cana de açúcar. Em lugar deles correm rios sujos, sem dignidade nenhuma, dos quais os donos das usinas fazem o que querem. E esses rios assim prostituídos quando um dia se revoltam é a esmo e à toa, engolindo os mucambos dos pobres que ainda moram pelas suas margens e ainda tomam banho nas suas águas amarelentas ou pardas como se o mundo inteiro mijasse ou defecasse nelas. (FREYRE, 1951, p. 83-84)

João Cabral de Mello Neto dá voz ao rio Capibaribe que atravessa o estado de Pernambuco, corta a cidade do Recife e deságua no mar. Ao relatar o percurso, de uma só vez, o rio nos fala dos retirantes fugindo da miséria das secas, da prostituição das águas nas regiões das usinas e das condições absolutamente precárias em que vivem aqueles que chegam à capital do estado. Em “O Rio” (1953) lemos:

A história é uma só
que os rios sabem dizer:
a história dos engenhos
com seus fogos a morrer.
Nelas existe sempre
uma usina e um bangüê:
a usina com sua boca,

com suas várzeas o bangüê.
 [...]

Casas de lama negra

há plantadas por essas ilhas

(na enchente da maré)

elas navegam como ilhas);

casas de lama negra

daquela cidade anfíbia¹⁷

[...]

tudo levava um nome

com que poder ser conhecido.

A não ser esta gente

que pelos mangues habita:

eles são gente apenas

sem nenhum nome que os distinga;

que os distinga da morte

que aqui é anônima e seguida.

São como ondas de mar,

uma só onda, e sucessiva.

[...]

só as estatísticas dão notícia,

ao medir sua morte,

pois não há o que medir em sua vida.

(MELO NETO, 2000, p. 22-39)

Este aspecto paupérrimo advindo da imagem do retirante ou do marginalizado urbano impressionou a muitos. Vivendas abandonadas ou casas na lama, anônimos, pessoas como bichos famintos, tristeza, miséria e melancolia. Assim, de um lado as secas com sua brutalidade climática, a falta de infraestrutura, a miséria e o nomadismo resultante da busca por melhores condições de vida; de outro, a terra molhada, o massapé, terras férteis mas a miséria urbana. Se aquele fomenta a imagem do nordestino ligado à pobreza e à resistência do homem diante da escassez, a imagem do retirante e do sertanejo, este revela o fracasso de uma estrutura fundada, entre outros aspectos, sobre as bases da monocultura açucareira.

¹⁷ Também no romance de Lins, “anfíbia” é um termo utilizado para se referir ao ambiente de Maria de França e, neste caso, para acentuar a rearticulação do espaço: “Chave essencial na estrutura enganosa do livro, máscara da romancista, faz passar por deformação o que é tentativa de aprofundamento e por arbitrário o que é cálculo, como as tropas bem armadas que, em clima de guerra, fazem tremer de um ponto a outro do romance o chão da anfíbia Recife/Olinda” (LINS, 2005, p. 127).

2.1 O CARÁTER ANFÍBIO

O romance de Lins não é indiferente à faceta miserável da sociedade brasileira, nem ao movimento migratório que leva considerável parcela da população a desaguar nas periferias da capital. A menina Maria de França é também fruto deste contexto, migra para a cidade com a mãe que “espera ganhar mais que no cabo da enxada” e lá chegando,

[...] havendo ingressado na escola primária, falta à aula quando quer, não aprende nada e, “perdida entre irmãos”, fica definitivamente em casa. Seu maior prazer, observar a transformação da roupa suja: sob as mãos da viúva, lençóis e camisas ficam limpos, lisos, “com um cheiro que a gente nunca sabe se é de capim ou de tijolo novo”. Observa que as chuvas e o bom tempo, tão importantes no cultivo da terra, continuam a afetar, na cidade, o trabalho de limpar a roupa que os donos encardem. (LINS, 2005, p. 17)

Embora a temática esteja presente e seja tantas vezes retomada – nas notícias de jornal inseridas no texto; na caracterização de Julia e de sua personagem; nos comentários do narrador – de modo que não se pode negar a marginalização social, este não é um eixo central do romance que, concebido como um “acontecer verbal” busca outra maneira de pensar a catástrofe social que não pode ser negada. Considerando-se então Maria de França e Ana da Grécia como seu modelo ideal bem como o caráter metaliterário do romance, entende-se a literatura como território de ideal também utópico. Nesse sentido, tomamos as considerações de Silviano Santiago que, em 2002, concebeu a literatura brasileira em seu caráter híbrido ou *anfíbio*, em “Uma literatura anfíbia” a partir da dicotomia entre Arte e Política:

Por um lado, o trabalho literário busca dramatizar objetivamente a necessidade do resgate dos miseráveis a fim de elevá-los à condição de seres humanos (já não digo à condição de cidadãos) e, por outro, procura avançar – pela escolha para personagens da literatura de pessoas do círculo social dos autores – uma análise da burguesia econômica nos seus desacertos e injustiças seculares. Dessa dupla e antípoda tônica ideológica – de que os escritores não conseguem

desvencilhar-se em virtude do papel que eles, como vimos, ainda ocupam na esfera pública da sociedade brasileira – advém o caráter *anfíbio* da nossa produção artística.

No século 20, os nossos melhores livros apontam para a Arte, ao observar os princípios individualizantes, libertadores e rigorosos da vanguarda europeia, e ao mesmo tempo apontam para a Política, ao querer denunciar pelos recursos literários não só as mazelas oriundas do passado colonial e escravocrata da sociedade brasileira, mas também os regimes ditatoriais que assolam a vida republicana. [...] Não há como não se autotransclassificar de visionário se você é um escritor num país como o Brasil. Visionário significa que você tem visões – no caso literárias e políticas –, que significam que a situação socioeconômica e educacional do país não será para sempre a mesma. Ela pode vir a melhorar. (SANTIAGO, 2002, p. 14-19)

É o que parece nos dizer o ensaísta ao afirmar que “Quando o narrador, no variado mundo, elege seus temas, define uma atitude, e não só em relação à vida: também diante da literatura” (LINS, 2005, p. 65). Voltemos então à rainha dos cárceres gregos de quem Maria de França, “receptiva à leitura”, toma conhecimento por meio de folhas avulsas de jornal e cujo nome Ana, alerta o ensaísta “sugeria a ideia de oposição, de movimento contrário” (LINS, 2005, p. 217). Somos, mais uma vez, levados a considerar o território próprio à linguagem como prerrogativa da obra literária.

[...] Maria de França, apenas atraída pela astúcia com que Ana, persistente e desastrosa nos seus golpes, tantas vezes sendo presa e condenada, move-se nos tribunais e entre as grades dos presídios, entidades para Maria de França inacessíveis e, para a atual concidadã de Minos, juiz da corte infernal, decifradas, conseguindo, no cárcere, revisão de processo e perdão, quando não sumia entre os muros como sombra, iludindo a vigilância dos guardas, para surgir e voltar a ser presa nos lugares menos previsíveis, vindo, com o passar dos anos, das penas, dos perdões e das fugas, a personificar uma lenda, a da mulher que conhece, no tramado da força e da

administração, todas as saídas – estejam escritas nas leis ou erigidas em pedra –, a ponto de ser recebida com honras nas celas onde é encerrada e receber, sem que houvesse nisto a mínima ironia, o título, por ninguém contestado na parte continental do país ou nas ilhas, de “Rainha dos Cárceres da Grécia”. (LINS, 2005, p. 215)

A alienação sensorial de Maria de França, cuja manipulação é mais do que evidente em suas idas e vindas infrutíferas diante da Burocracia, gera no campo da narrativa dois efeitos imediatos: o primeiro, a insensibilidade já destacada àquilo que foge ao seu universo e à sua compreensão; o segundo, uma sensibilidade submetida à espetacularização como já previa Walter Benjamin. Em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Benjamin alerta para os perigos da estetização da política, reivindicando uma resposta com a politização da arte de modo que a humanidade não se torne espetáculo para si mesma. A partir da obra de Benjamin, Susan Buck-Morss observa como a alienação política na modernidade é um traço devastador que permite à humanidade a sua própria destruição:

[...] política enquanto espetáculo (incluindo o espetáculo estetizado da guerra) se tornou um lugar comum em nosso mundo televisivo. Benjamin está dizendo que a alienação sensorial se encontra na origem da estetização da política, à qual o fascismo não cria, mas apenas “manipula” (*betreibt*). Parte-se do princípio que a alienação e a política estetizada, enquanto condições sensuais da modernidade, sobrevivem para além do fascismo – assim como o gozo obtido com a visão da nossa própria destruição. [...] Está pedindo à arte uma tarefa muito mais difícil – qual seja, *desfazer a alienação do aparato social do corpo, restaurar o poder instintual dos sentidos corporais humanos em nome da auto-preservação da humanidade*, e isto, não através do rechaço às novas tecnologias, mas pela *passagem por* elas. (BUCK-MORSS, 1996, p. 12)

Passando por elas, mas não se dobrando a elas se dá a obra de Lins em que o “ato de criação” é também “ato de resistência”, como sugere Gilles Deleuze ao estabelecer a relação entre arte e resistência em seu breve ensaio chamado “Ato de criação”. O filósofo afirma que:

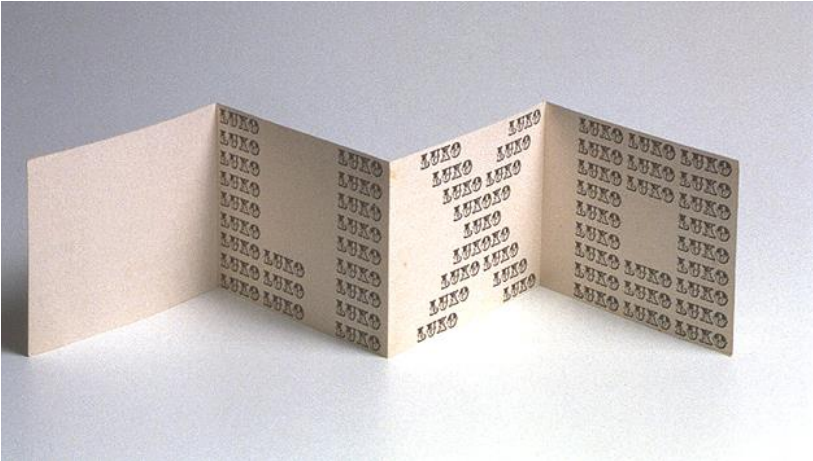
O ato de resistência tem duas faces. Ele é humano e é também um ato de arte. Somente um ato de resistência resiste à morte, seja sob a forma de uma obra de arte, seja sob a forma de uma luta entre homens.

Qual a relação entre a luta entre os homens e a obra de arte?

A relação mais estreita possível e, para mim, a mais misteriosa. Exatamente o que Paul Klee queria dizer quando afirmava: “Pois bem, falta o povo”. O povo falta e ao mesmo tempo não falta. “Falta o povo” quer dizer que essa afinidade fundamental entre a obra de arte e um povo que ainda não existe nunca será clara. Não existe obra de arte que não faça apelo a um povo que ainda não existe. (DELEUZE, 1999, p. 14)

Ana, assim como o palíndromo para Loreius, representa para Maria de França a possibilidade do desconhecido. O encanto pela ladra coloca também a questão da anestesia da personagem àquilo que é absolutamente ausente em seu mundo, uma vez que “limitada pela sua condição, é insensível às pratarias e louças exibidas nas lojas, aos automóveis, às moradias luxuosas, aos tecidos bons, aos restaurantes e a tudo que expresse fartura: só compreende o pouco” (LINS, 2005, p. 168). Para Maria de França, os rejeitos alheios são doações de grande valor e, como no famoso poema de Augusto de Campos em que a palavra “lixo” é formada pela repetição sucessiva da palavra “luxo”, sugerindo a produção de lixo a partir do excesso de luxo, ela avalia seus achados “como se fossem esterlinos”.

Figura 6 – Augusto de Campos, *Luxo*, 1966.



Fonte: Itaú Cultural¹⁸

Lembremos que no romance de Lins, *Julia M. Enone*, a autora morre mas deixa a obra que o ensaísta nos revela. Trata-se de uma narrativa radiofônica sobre uma personagem pobre, parda, louca e, em tudo, marginalizada. Em contrapartida, o ingresso na esfera narrativa possibilita uma série de transgressões a partir das tensões dialéticas que se impõem entre razão e loucura, civilizado e primitivo, espaço e desterritorialização, tempo e anacronismo.

2.2 A FESTA

Compreende-se que a festa, representando um paroxismo tamanho de vida e desfigurando violentamente as pequenas preocupações da existência cotidiana, apareça para o indivíduo como um outro mundo, em que ele se sente sustentado e transformado por forças que o ultrapassam.

Roger Caillois

¹⁸ Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2884/augusto-de-campos>

“A Rainha dos Cárceres da Grécia” escreve o professor “assim, para quem como eu o conhece, torna-se mais e mais semelhante, quando o lemos, a um bairro festivo que se cruza e onde, das lojas e das ruas transversais, vêm ao nosso encontro breves retalhos de músicas: o livro ressoa” (LINS, 2005, p. 103-104). Não obstante o purgatório que se reconhece no universo de Maria de França, *é a festa que predomina e não a guerra.*

Figura 7 – Lula Cardoso Ayres, *Carnaval*, 1950.



Fonte: Diário de Pernambuco¹⁹

Nesse sentido, a multidão que a cerca e a torna invisível é também aquela à qual pertence e a acompanha, numa invisibilidade coletiva. Aquilo que se dá a ver na história da personagem são paisagens muito mais próximas da alegria e vivacidade presentes na pintura de Lula Cardoso Ayres, sob o título de “Carnaval”, acima, do que do aspecto devastador presente no desenho do mesmo artista na capa de *Paisagem das Secas*, abaixo.

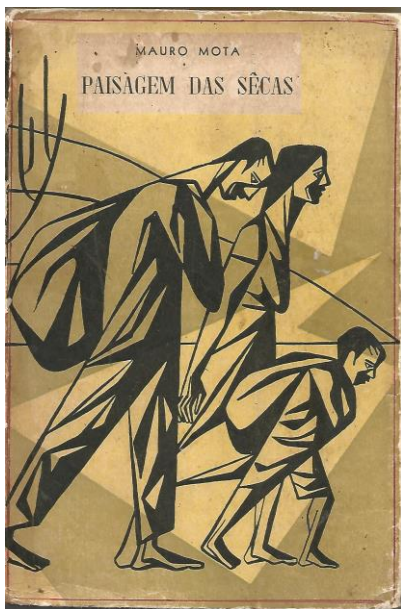
¹⁹

Disponível

em:

http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/divirtase/46,51,46,61/2015/03/08/internas_viver,564388/artistas-retratam-as-transformacoes-de-recipe-e-olinda-que-fazem-aniversario-esta-semana.shtml

Figura 8 – Lula Cardoso Ayres (1951), capa de *Paisagem das Secas*, de Mauro Mota.



A literatura tem, para Lins, papel fundamental no que diz respeito à relação do homem com o mundo e certa vez afirmou: “Voltamos as costas ao imediato. Ou melhor, ao contrário de Jano, com seus dois rostos, atentos ao que se passa no interior e fora dos recintos, temos duas nuças, estamos voltados para dentro de nós mesmos. O mundo nos fere” (LINS, 1974, p. 53). Diante desta constatação e, especialmente contra ela, encontramos seu esforço criativo. Nesse sentido, o narrador em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, observa as ações e dissimulações narrativas de Julia Marquesim Enone e não deixa de notar que, não obstante todo o universo conturbado de Maria de França, há um movimento no sentido de ressaltar o menos desastroso.

Não se trata de negar a barbárie à qual está submetida a personagem (e sua autora), mas se revela a busca por uma saída que resiste em aceitar o fatalismo e, ainda, que resiste a reduzi-lo a mera pauta jornalística ou mesmo literária. Isto se considerarmos não só a tradição de uma estética naturalista na literatura brasileira, como a

demanda pela literatura-verdade tão em voga nos anos 70²⁰. Lins atua novamente de maneira dialética: a literatura não é, para ele, um campo de formas excludentes, isto é, se é “jornalístico” não é “literário”, se é “singular” não é “plural” e assim por diante, mas um campo de possibilidades infinitas. Como ressalta Antelo, é importante sublinhar que “[...] Osman Lins não se posiciona *contra* a pedagogia modernista. Ele reconfigura-a (*ele é contra* e a *favor*), à maneira *pobre* de Lima Barreto ou Roberto Arlt, já que, a seu ver, o livro poderia muito bem constituir, para o leitor não acostumado, uma espécie de iniciação à literatura romanesca” (ANTELO, 2005, p. 101).

No romance de Julia, Maria de França é o eixo ao redor do qual se desenvolve a narrativa. É também a personagem que desperta no professor ensaísta uma série de questionamentos e reflexões. Habita a periferia, reconhece fartura no lixo, sua voz, quando presente, dirige-se a “ouvintes”, não compreende nem consegue acessar as instâncias governamentais, sua vida é uma sucessão de infortúnios e desastres. No entanto, entre as idas e vindas das repartições públicas, passeia pelas ruas da anfibia Recife/Olinda como uma “rainha”, dança e brinca ao som das bandas de carnaval e reconstitui, em seu trajeto, o referente espacial reconhecível no mundo real.

Temos, em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, um espaço natural (aí estão as avenidas e bairros de uma cidade que todos podem identificar) e contudo arbitrário. [...] Quem conhece o Recife achará absurdo que uma personagem venha pelo cais de Santa Rita, dobre à direita, passe pela Estação Central e atravesse a Ponte Santa Isabel; que no fim da rua da Concórdia surja a Praça da República; ou mais ainda que Maria de França,

²⁰ Considerando o contexto ditatorial ao qual o país esteve submetido, Flora Süssekind escreve sobre as polêmicas e disputas geradas entre os intelectuais dentro e fora da academia, bem como entre crítica e criação, o que reverbera na produção do momento. Afirma a autora que “*Talvez o que se possa dizer é que a durabilidade do regime militar, marcado pela alternância de momentos de repressão e de cooptação, reatualizou a necessidade das polêmicas como duelos necessários para aproximar a discussão crítica da linguagem do espetáculo tão cara ao autoritarismo brasileiro*. E se é na polêmica que os intelectuais e artistas brasileiros parecem encontrar a própria identidade nesses tempos difíceis, é na literatura-verdade, na parábola e no depoimento biográfico que a prosa de ficção e a poesia pós-64 encontram seus caminhos privilegiados de expressão” (SÜSSEKIND, 1985, p. 41).

indo pela rua da Aurora, ao lado do rio, enverede pelo beco das Cortesias ou observe o Seminário, situados em Olinda. Como se não bastasse converter o Recife numa estrutura móvel, que se desconjunta e sem cessar reordena-se, Julia M. Enone remove a cidade de Olinda, anula os seis quilômetros que a distanciam do Recife e faz com que ela invada a capital, trespasse-a. (LINS, 2005, p.118)

Nesse sentido, Maria de França é o recorte paisagístico no romance. Seus pés traçam um novo mapa de Recife/Olinda cujo referente material é uma paisagem urbana tomada pelo fracasso sociopolítico do sistema capitalista do mundo moderno, mas este mundo físico é transposto à ficção onde as possibilidades são infinitas. Como numa colagem, vários elementos são sobrepostos e criam uma paisagem híbrida, anfíbia, composta pelo ontem e pelo hoje, pela Recife/Olinda moderna e pelo palco da invasão holandesa, pelo fracasso consumado e pelo devir do possível. Desse modo, diferentemente do que possa parecer, não se trata de um jogo de contrastes absolutos, mas de tensões dialéticas.

De acordo com Benjamin, o método dialético deve considerar não só o objeto em seu contexto, como também aquilo que repercute no “agora”:

Diz-se que o método dialético consiste em levar em conta, a cada momento, a respectiva situação histórica concreta de seu objeto. Mas isto não basta. Pois, para esse método, é igualmente importante levar em conta a situação concreta e histórica do *interesse* por seu objeto. Esta situação sempre se funda no fato de ele concretizar o objeto em si, sentindo-o elevado de seu ser anterior para a concretude superior do ser agora (que é algo diverso do ser agora do “tempo do agora”, já que é um ser agora descontínuo, intermitente) já significa em si uma concretude superior, entretanto, não pode ser apreendida pelo método dialético no âmbito da ideologia do progresso, mas apenas numa visão da história que ultrapasse tal ideologia em todos os aspectos. Aí deveria se falar de uma crescente condensação (integração) da realidade, na qual tudo o que é passado (em seu tempo) pode adquirir um grau

mais alto de atualidade do que no próprio momento de sua existência. O passado adquire o caráter de uma atualidade superior graças à imagem como a qual e através da qual é compreendido. Esta perscrutação dialética e a presentificação das circunstâncias do passado são a prova da verdade da ação presente. Ou seja: ela acende o pavio do material explosivo que se situa no ocorrido (cuja figura autêntica é a *moda*). Abordar desta maneira o ocorrido significa estudá-lo não como se fez até agora, de maneira histórica, mas de maneira política, com categorias políticas. (BENJAMIN, 2009, [K 2, 4], p. 437)

Se por um lado a composição romanesca de Lins faz deste um movimento de busca nos bastidores da história de modo a negar uma servidão aos acontecimentos amontoados pelo tempo, por outro, reconhece a existência da inércia generalizada e faz de Maria de França – uma personagem completamente alheia ao Estado enquanto órgão soberano – o eixo condutor da narrativa de Julia. E se a indicação anacrônica no romance se dá por meio da produção de “imagens fora do tempo” compondo as cenas presenciadas por Maria de França, os caminhos por ela percorridos inserem na questão tempo/espço outro desdobramento: ao anacronismo soma-se uma espécie de desterritorialização. Em última análise, a transgressão forma *paisagens* que suscitam outros problemas.

Num primeiro momento Olinda e Recife que se interpenetram sob os pés da heroína, em seguida São Paulo, Grécia, real e ficcional; todos esses “espaços” invadem-se e se desdobram na narrativa. Diante dos soldados que guarnecem o romance, o ensaísta observa:

Esses soldados em armas não alteram em nada a fábula; mas alteram significativamente a natureza do espaço. Sem eles, a operação imaginária com que Julia M. Enone torna surreal o cenário do seu livro ignoraria o tempo, ficaria limitada a uma única categoria; com eles, trânsfugas de uma época passada, nasce uma temporalidade ubíqua, da qual o espaço todo vai impregnar-se. Às conciliações móbil/fixo, líquido/sólido, sobrepõem-se o *hoje* e o *ontem*, simultâneos. (LINS, 2005, p.129)

Assim, atribui à escritora, a responsabilidade pela criação e, à sua personagem Maria de França, a da transgressão. Vendo o que ninguém vê, Maria de França percebe os *vultos fora do tempo*, os soldados, os navios, as festas e tantos outros elementos, produzindo em suas andanças, as paisagens anacrônicas que colocam em cena o momento da invasão holandesa no Nordeste brasileiro do século XVII.

2.3 O NARRAR E O SABER

Em “O Narrador”, Walter Benjamin escreve o declínio que evidencia na prática do narrar. O filósofo associa a crescente falta de experiência à extinção da arte de narrar:

[...] a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. É cada vez mais freqüente que, quando o desejo de ouvir uma história é manifestado, o embaraço se generalize. É como se estivéssemos sendo privados de uma faculdade que nos parecia totalmente segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências. Uma das causas desse fenômeno é evidente: as ações da experiência estão em baixa. E tudo indica que continuarão caindo em um buraco sem fundo. (BENJAMIN, 2014, p. 213-214)

E continua suas considerações contrapondo a natureza da tradição oral e da prosa romanesca:

O primeiro indício do processo que vai culminar no ocaso da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno. O que separa o romance da narrativa (e da epopéia no sentido estrito) é que ele está essencialmente vinculado ao livro. A difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa. A tradição oral, patrimônio da poesia épica, tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance. O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fada, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, porém, especialmente da narrativa. *O narrador retira o que ele conta da experiência: de sua própria experiência ou da relatada por outros. E*

incorpora, por sua vez, as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. (BENJAMIN, 2014, p. 217)

No caso do romance de Lins, o *narrador* toma diferentes formas que são, por sua vez, ficcionalizadas de acordo com a “camada” narrativa. A história-*frame* é o diário que se apresenta como um falso-ensaio – que apesar da “falsidade” quanto ao gênero, problematiza a abordagem e as “regras” acadêmicas – cujo narrador é um “obscuro professor secundário”. Este, então, assume uma postura “técnica” diante do romance deixado por Julia – “Não resvalarei no engano de ‘discutir o poeta e não o poema’, com o que evito a clássica condenação do lúcido Pound.” (LINS, 2005, p. 13) – afirma o professor numa dentre as muitas passagens em que a preocupação com a obra como criação pode ser evidenciada²¹.

Num segundo plano, Julia Marquezim Enone é a autora, a romancista, a criadora da obra que se abre no universo literário para o mundo de Maria de França que, por sua vez, narra sua história em primeira pessoa. À Julia M. Enone, a autora morta, não é negada a

²¹ Já em *Guerra sem Testemunhas*, Lins ironiza o discurso vazio muitas vezes respaldado pela pretensa supremacia institucional, atribuindo à figura de um Professor um automatismo que vale a pena ser citado: “W. M. retomou a palavra. Nada acrescentou ao que dissera, limitando-se a fazer, com base em suas notas, um resumo da palestra. Em seguida, vagarosamente, com as mãos não muito firmes, reuniu os papéis e dobrou-os em quatro, guardando-os num bolso. Inclinou de leve a cabeça, agradecendo, desceu do estrado. Abriu a porta, quando se lembrou de voltar e apagar a lâmpada. Afastou-se, perdeu-se nos corredores. Parou ante a porta fechada de uma sala, onde muitas pessoas conversavam e riam. Bateu, ninguém ouviu. Entreabriu a porta, perguntou onde era a saída. Três ou quatro moças, falando ao mesmo tempo, deram-lhe a informação que pedira. Ia retirar-se, quando viu o Professor, sentado com um aluno qualquer, as pernas cruzadas. Sorria. Levantou-se, veio ao seu encontro e abraçou-o. Fora tudo bem? Agradecia muito. Esperava que, no ano próximo, Willy Mompou voltasse, contatos assim eram indispensáveis aos estudantes. De súbito, como um relógio pára, como um urso de brinquedo emudece, ele emudeceu, parou. Willy Mompou apalpou as suas costas, em busca da chave para dar-lhe corda. Não a encontrando, deu-lhe boa noite e foi embora.” (LINS, 1974, p. 44)

experiência: experiências vividas à flor da pele – “[...] que, aos vinte anos, coisa impensável na classe média, à qual na verdade ela não pertencia (pertenceria a alguma?), mas de norma entre as mulheres do povo, carregue uma biografia de meio século ou mais (LINS, 2005, p. 142)” – e experiência adquirida também pelas leituras (às quais o professor se refere em seu processo detetivesco de análise do romance). É Julia também quem domina a palavra escrita e a partir das experiências e do saber, compõe o romance escrito – ainda que não publicado. Já Maria de França – “quase analfabeta e sem experiência mundana” (LINS, 2005, p. 69), como narradora de sua própria história, recorre à oralidade, numa narrativa radiofônica dirigida aos ouvintes. Embora “receptiva” à leitura, a palavra escrita para Maria de França está diretamente relacionada aos mistérios indecifráveis do mundo burocrático, com sua “linguagem de bula” ou “pomposo” vocabulário jurídico²².

Se por um lado tanto o aspecto oral da narrativa de Maria de França quanto a Grécia como palco em que surge seu ideal remetem à narrativa clássica, por outro, é a fuga dos “cárceres” que desperta seu interesse. A transgressão dos moldes preestabelecidos é o que está em jogo e o hibridismo na própria forma do romance (ensaio?, diário?, narrativa radiofônica?) é uma evidência disso. *A Rainha dos Cárceres da Grécia* é antes um romance sobre o romance. A linguagem, a narrativa, os modos de percepção e de produção, bem como as características próprias à escritura romanesca são os temas que sempre retornam.

²² O uso inócuo de linguajar rebuscado é constantemente refutado no romance em que a língua do povo é contraposta à língua das instituições. Num fragmento bem humorado, o narrador transcreve a sensação de Maria de França diante de um juiz: “Contraria o espírito da lei ser o texto legal um livro doméstico, um almanaque como o do *Capivarol* (o fortificante da família), ou um catecismo para iniciantes, ou o *Manual prático do abridor de latas*. Isto avacalha o troço. A lei, distintos jurados, tem de ser escrita numa língua nobre, se possível morta e enterrada, desconhecida das gentes, porque senão perde a graça. [...] Já imaginou que chato, peticionária, se todo gato-pingado soubesse quanto tem de pagar quando se mexe ou abre a boca? O sentido natural da Justiça exige que o povo em geral dependa de uma plêiade – nós –, porque de acordo com o artigo primeiro, você, infringindo as cláusulas segundas, beneficia-se do item anterior, incorrendo nas penalidades inerentes ao parágrafo final, no uso todavia das atribuições que lhe conferem as alíneas correlatas e revogadas as disposições em contrário. Ou, conforme preconizam os tratadistas: *Ab hoc et ab hac*. (LINS, 2005, p. 101)

O narrador da história-*frame*, ou seja, o professor ensaísta é metamorfoseado ao longo do diário até finalmente integrar-se à narrativa como personagem – e, portanto, linguagem – num processo que vai se anunciando aos poucos. Já num dos primeiros dias de anotação no diário afirma: “Não que o texto se desfizesse e volvesse, por assim dizer, às coisas que nomeia. Sem deixar de ser o que é, oferecia-se também enquanto mundo, e eu nele me movia, entre carnal e verbal” (LINS, 2005, p. 34); o narrador acaba por se metamorfosear num espantalho que é ao mesmo tempo uma alucinação de Maria de França e resultado da combinação de traços de vários outros personagens do livro. Espantalho²³, que por sua vez, enuncia o monólogo final num jogo entre loucura e razão colocando em evidência a narrativa.

No que toca a noção de narrador em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, o Espantalho surge como uma personagem que merece atenção. Maria de França, oscilando entre loucura e sanidade, tem alucinações que criam as condições para sua construção como aquele que a “protege”:

Então, para não continuar sem defensor, exposta a esses entes numerosos, ágeis (sua conformação lhe parece organizada para atirar o bico, para disparar o bico), ela adoece e, numa espécie de letargo ou êxtase, em oito dias e nove noites, forma o espantalho.

Só então revela-se o propósito das aquisições, ou dos raptos, ou das mutilações, os pés, os braços pouco musculosos, a orelha “cheia de voltinhas”, esses olhos “de ver inundações e estrondos”, fragmentos dispersos em vinte e sete personagens do livro e que vão reunir-se no espantalho de Maria de França, protetor fantástico, sucessivamente chamado pela criadora a Brisa, o Vento Largo, o Sumetume, a Torre, a Chuvarada, a Criatura, o Súpeto, o Escudo Luminoso, o Susto

²³ Para Wellington de Almeida Santos, “O espantalho é uma espécie de jogo de adivinhações, charada, enigma ou quebra-cabeças, cuja decifração depende de um sistema de códigos fornecido pelo narrador. O narrador estabelece as regras do jogo, distribui as senhas, a partir de um amplo repertório, de origem popular [...] O espantalho é o próprio narrador, metamorfoseado em símbolo de vigilância e proteção. A um exame atento, Osman Lins elaborou uma narrativa com os olhos voltados para fora dela” (SANTOS, 2000, p. 228).

Deles, o Lá, o Homem, o Báçira. (LINS, 2005, p. 155)

Assim, em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* a noção de “narrador” é desdobrada e, embora abarque *também* aquele que tem experiência, reconhece a falta dela e busca ressignificar esta ausência, isto é, apropria-se da falta de experiência para projetar justamente a necessidade de experiência. Como nos diz Silviano Santiago: “A literatura pós-moderna existe para falar da pobreza da experiência, dizemos, mas também da pobreza da palavra escrita enquanto processo de comunicação” (SANTIAGO, 2002, p. 56)²⁴.

2.4 PALAVRA E IMAGEM

Para Aby Warburg aquilo que está entre o sujeito e o mundo exterior configura um lugar de criação, um “espaço intermediário” onde se dá a “figuração artística” de modo que tanto um (o sujeito) quanto o outro (o mundo exterior) atuam sobre este espaço. Em “Introdução à *Mnemosine*”, o autor para quem a preocupação com a *imagem* é fundamental, afirma que:

A criação consciente da distância entre si e o mundo exterior pode ser designada como o ato básico da civilização humana; tão logo esse espaço intermediário se torne o substrato da figuração artística, satisfazem-se as condições para que tal consciência da distância possa se tornar uma função social duradoura, que, por meio do ritmo da imersão na matéria e da emersão na sofrósina, indica aquele circuito entre a

²⁴ No ensaio de 1986, Silviano Santiago aborda contos de Edilberto Coutinho para falar sobre o conceito de “narrador pós-moderno”. A partir das considerações de Walter Benjamin em “O narrador”, Santiago reflete a respeito da falta de experiência no contexto “pós-moderno” e afirma que conforme a sociedade se moderniza, torna-se cada vez mais difícil a troca de experiências, “as pessoas já não conseguem narrar o que experimentaram na própria pele” (p. 45). Assim, observa que no conto “Azeitona e vinho” de Coutinho, o narrador é um velho que projeta jovem chamado “El Mudo” a experiência que este não tem: “Dar palavra ao olhar lançado ao outro (ao menos experiente, a El Mudo) para que se possa narrar o que a palavra não diz. [...] Por isso é que olhar e palavra se voltam para os que dela são privados” (SANTIAGO, 2002, p. 56). Nesse sentido, parece-nos possível associar a reflexão de Santiago à narrativa de Lins, na qual as experiências são projetadas sobre a figura de Maria de França.

cosmologia das imagens e a dos signos cuja adequação ou cujo colapso como instrumento espiritual de orientação são justamente o que indica o destino da cultura humana. (WARBURG, 2015, p. 363)

Já Jacques Rancière, ao escrever essencialmente sobre “política” e “estética” em *A Partilha do Sensível*, após longa análise da relação entre essas duas instâncias, afirma que “O real precisa ser ficcionado para ser pensado” (RANCIÈRE, 2005, p. 58). Trata-se, portanto, de “ficcionalizar”, operar no campo da ficção para se pensar aquilo que não é ficção; ou seja, existe outro lugar, um “espaço intermediário” como sugere Warburg onde real e ficção são postos em contato. Assim, para além das expressões miméticas, representativas ou desconstrucionistas compreende-se a arte como espaço de pensamento e, considerando este “espaço”, Rancière define o “regime estético”:

O regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes. Mas, ao fazê-lo, ele implode a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer arte das outras maneiras de fazer e separava suas regras da ordem das ocupações sociais. Ele afirma a absoluta singularidade da arte e destrói ao mesmo tempo todo critério pragmático dessa singularidade. [...] O pulo para fora da *mimesis* não é em absoluto uma recusa da figuração. E seu momento inaugural foi com frequência denominado *realismo*, o qual não significa de modo algum a valorização da semelhança, mas a destruição dos limites dentro dos quais ela funcionava. Assim, o realismo romanesco é antes de tudo a subversão das hierarquias da representação (o primado do narrativo sobre o descritivo ou a hierarquia dos temas) e a adoção de um modo de focalização fragmentada, ou próxima, que impõe a presença bruta em detrimento dos encantamentos racionais da história. O regime estético das artes não opõe o antigo e o moderno. Opõe, mais profundamente, dois regimes de historicidade. É no interior do regime mimético que o antigo se opõe ao moderno. No regime estético da arte, o futuro da

arte, sua distância do presente da não-arte, não cessa de colocar em cena o passado. (RANCIÈRE, 2005, p. 35)

E é nesse *não cessar de colocar em cena o passado* que se pode pensar a história como propõe Benjamin²⁵, ou seja, reivindicando o passado não como algo imutável e cristalizado no tempo que já foi, mas como experiência e potência para a leitura e rearticulação daquilo que pode ser. O estudo das imagens nas artes (seja nas artes visuais, seja na literatura) como *rastro* é, portanto, uma maneira de pensarmos o que se apresenta no momento presente.

Dadas estas observações a respeito da compreensão histórica e artística, retornamos a *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, em que as referências à presença holandesa surgem ora na voz do professor que comenta o livro estudado, ora na própria voz de Maria de França, quando passagens da suposta narrativa são transcritas no diário. O fato é

²⁵ Como se sabe, Benjamin defende que a história deve ser “escovada a contrapelo” de modo que não se aceite passivamente a versão comumente disseminada, ou seja, a do vencedor; e pensando no mundo moderno e no capitalismo como a base sobre a qual se sustenta a “era das massas”, Benjamin observa a crescente “estetização da política” – prática por ele atribuída ao fascismo – e defende, na via contrária, uma “politização da arte” conforme já apontado. Nesse sentido, levando em conta que os esforços de estetização da política são, invariavelmente, um rumo à guerra, escreve o filósofo: “*Fiat ars, pereat mundus*’, diz o fascismo, que espera que a guerra proporcione a satisfação artística de uma percepção sensível modificada pela técnica, como faz Marinetti. É a forma mais perfeita do *art pour l’art*. Na época de Homero, a humanidade oferecia-se em espetáculo aos deuses olímpicos; agora, ela se transforma em espetáculo para si mesma. Sua autoalienação atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem. *Eis a estetização da política, como a pratica o fascismo. O comunismo responde com a politização da arte.*” (BENJAMIN, 2014, p. 212) No que diz respeito ao pensamento de Rancière apresentado para a definição do “regime estético” aqui utilizado, é importante observar que existe “[...] na base da política, uma ‘estética’ que não tem nada a ver com a ‘estetização da política’ própria à ‘era das massas’, de que fala Benjamin. Essa estética não deve ser entendida no sentido de uma captura perversa da política por uma vontade de arte, pelo pensamento do povo como obra de arte. Insistindo na analogia, pode-se entendê-la num sentido kantiano – eventualmente revisitado por Foucault – como o sistema de formas *a priori* determinando o que se dá a sentir. É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência.” (RANCIÈRE, 2005, p. 16)

que o espaço que abriga a história de Maria de França é indubitavelmente anacrônico, o que se evidencia através da *produção de paisagens* anacrônicas. Como exemplo disso, temos fragmentos da fala de Maria de França transcritos pelo professor:

Que é isso? Espada firme na mão e festa? As sentinelas na costa, nos altos e nos baixos, bocas de aço apontando para os peixes e um escuro de meia-noite dentro do céu de meio-dia, as claridades dos foguetes perto do balão, esse navio na praça, no chão seco, cheio de marinheiros, e os bombos, e as rabecas, e as flautas, e as violas, quarenta recrutas nas armas (da pátria filhos?) e uma corneta de batalha, o boi com fitas verdes nos chifres, alegria, gente, é preciso não ver e não pensar nas sessenta torres viajantes, carregadas de chumbo, de brotes, de lanças, de vozes de comando, o povo do Recife encantado e enganado [...] [pp. 36-7 do manuscrito]

[...] Vejo pela segunda vez um incêndio, corram e se podem vejam também, os navios carregam e descarregam, dez da manhã, os guindastes, a água oleosa, os marinheiros, linda galera, os estivadores, os reflexos dos cascos, e, no centro da calma, dentro da máquina do dia e dos trabalhos do dia, os rolos de fumaça, inchados, destampando os armazéns, e as chamas levando para o alto os mastros, quantos veleiros?, vinte?, trinta? Muitos, cheios de tesouros, o cheiro de tabaco embebeda os urubus, e o açúcar derretido queima o couro dos bagres. Venham! [p. 264]²⁶ (LINS, 2005, p. 134-136)

Passagens como estas, em que a descrição cria *paisagens* fora do tempo na narrativa, estão repletas de insinuações que remetem à invasão holandesa: a alusão à guerra, a presença dos navios e vozes de comando talvez sejam as mais evidentes no primeiro parágrafo, enquanto no segundo temos o incêndio e o açúcar derretido. Estes, porém, estão acompanhados de indícios mais sutis como o “(da pátria filhos?)” e o uso do termo “brotos” que é retomado evidenciando a referência

²⁶ A indicação de páginas entre colchetes está assim apresentada no romance de Lins, a indicação é do professor-ensaísta que, neste caso, resolve respeitar esta “regra” acadêmica.

holandesa. O Brasil Holandês será abordado mais detidamente adiante, mas podemos aqui introduzir pelo menos três pontos referentes a ele: 1. a imagem dos navios é importantíssima uma vez que esta era a maneira utilizada prioritariamente pelos invasores além de ser o meio pelo qual se mantinha contato com a metrópole europeia (fosse no caso português, fosse no caso flamengo); 2. a expressão retirada do hino nacional questionando serem aqueles filhos da pátria está intimamente ligada ao fato de que os holandeses mesmo durante a permanência no Brasil, eram tidos como invasores (o que não significa que não tenha havido uma espécie de tregua, inclusive essencial para que se fixassem pelos 24 anos no Nordeste); 3. a expressão “brote” aparentemente insignificante é constantemente citada nos livros sobre a presença dos holandeses no Brasil como a única herança linguística que se incorporou à língua “brasileira”²⁷.

Não fossem estas referências suficientes para que o leitor fizesse tal associação, o professor-narrador se ocupa em esclarecer a relação com aquele momento em seu diário ensaístico, acrescentando ainda uma leitura crítica quanto ao seu “presente”, ou seja, potencializando a leitura da narrativa e das imagens nela construídas:

Imagens de pesadelo? Imagens de guerra, paralelas às que vemos, estes últimos dias, em todos os jornais e telas de TV. Tangidas pelo avanço da Frente de Libertação, ante a qual parece vã qualquer resistência, sendo iminente a rendição de Saigon, hordas de desertores e de civis sem destino inundam as zonas ainda não conquistadas. Soldados em fuga renegam a bandeira; violam as mulheres do seu país; atiram para matar até na mãe, se ela cruzar a estrada; alguns tentam escapar no trem de aterrissagem de um jato e largam-se nos ares, despencam, vão beber o mar

²⁷ Esclarecimento que também não escapa ao ensaísta que, na sequência diz: “Quase nada restou, no Brasil, como herança da Holanda. Mesmo os nossos topônimos ignoram-na; nome algum de cidade lembra a origem daqueles aventureiros. Quanto à língua, parece ter guardado uma única palavra: brote, uma das cargas de navios – com o chumbo e as armas – e que era ‘o biscoito militar, pago nas viagens marítimas e distribuído aos soldados nas diligências’.” (LINS, 2005, 140) Informação atribuída a Tarcísio L. Pereira em nota de rodapé no diário-ensaio de Lins. Também Gilberto Freyre, em *Casa Grande & Senzala* escreve sobre o brote como uma das poucas heranças culinárias sobreviventes da influência holandesa no Brasil. (FREYRE, 2013, p. 146).

da China. E se, tanto na guerra fantasmal do romance como na que revolve o Sudeste Asiático, muitos dentre os vencidos arriscam-se a fugir nadando, certos fatos – idênticos na substância – mudam de aspecto. No Vietnã do Sul, um reator nuclear, dinamitado, voa pelos ares, para não cair em poder dos comunistas; em *A Rainha dos Cárceres*, o incêndio de entrepostos e navios impede que as mercadorias destruídas – fumo, algodão, pau-brasil e açúcar – aproveitem ao invasor. [...] Aproveitem à Holanda. Pois, vemos cada vez mais claro, é disso que se trata. Toda a iconografia guerreira superposta ao cenário do romance, ponto por ponto, recompõe, com poucas mudanças na seqüência e nos fatos abonados pelos historiadores, a conquista, em 1630, de Olinda e do porto do Recife pelos homens de Lonck e Waedenburch.” (LINS, 2005, p. 136-137)

Em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* o tom ensaístico do diário propõe justamente um espaço fictício onde real e ficção podem ser problematizados. Temos, então, a presença holandesa reiterada pelo ensaísta que ressalta sua “descoberta” a partir da atenção dedicada aos aspectos do cenário da história de Maria de França. No campo da descrição imagética, portanto, é que se observa o conflito temporal e se joga com um espaço próprio à narrativa cujo universo aparentemente limitado de Recife/Olinda habitada por Maria de França se revela, na verdade, um espaço ilimitado. Neste sentido, o jogo com os limites incorporado ao texto osmaniano nos é fundamental e parece estar condensado na sobreposição do quadrado pela espiral que se vê em *Avalovara* onde a espiral está para o tempo em sua infinitude assim como o quadrado está para o espaço em sua limitação física.

O modo, contudo, como as duas formas geométricas atuam sobre o romance denotam uma interdependência que se por um lado expande paradoxalmente a noção de espaço finito representado pelo quadrado, limita também a projeção temporal infinita da espiral. A situação é análoga àquela expressa pelo professor em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* quando sugere a limitação do universo utilizado por Julia em seu romance, tendo em vista a quiromancia como chave interpretativa. Fato este utilizado para comparar a prática da romancista com a “bricolage” referida por Lévi-Strauss em *O pensamento selvagem*:

Manipula a romancista um universo instrumental fechado, havendo-se apenas com o que Claude Lévi-Strauss chama de *meios limites*, “um conjunto, continuamente restrito, de utensílios e de materiais”. Mas temos de admitir que exerce o bricolage com grande paciência e desenvolvido senso de ordenação. (LINS, 2005, p. 53)

No decorrer de sua análise, porém, o professor conclui ter se equivocado quanto à influência quiromântica inicialmente elaborada e com esta manobra descarta de uma só vez pelo menos duas ideias então introduzidas: o “universo instrumental fechado” do *bricoleur* e a significação mística das mãos como agentes determinantes dos acontecimentos.

Ao tecer a paisagem moderna com elementos do Brasil Holandês, episódio que deixou como legado, dentre outras coisas, as primeiras paisagens das Américas²⁸, tece também, passado e presente. No que diz respeito ao *evento* histórico na colônia brasileira, temos na expressão artística emblemas que suscitam ainda hoje maneiras de pensar as relações então estabelecidas e suas consequências posteriores, numa abordagem dialética entre os momentos. Para Benjamin é justamente o agora da legibilidade que define a “imagem dialética”:

O índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época. E atingir essa legibilidade constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior. Todo o presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir. (Esta explosão, e nada mais, é a morte da *intentio*, que coincide com o nascimento do tempo histórico autêntico, o tempo da verdade.) Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o

²⁸ Referimo-nos aqui, como se verá mais adiante, à “paisagem” enquanto gênero de pintura, bastante em voga entre os flamengos naquele momento (século XVII) e, mais especificamente, à obra de Frans Post, o paisagista holandês considerado atualmente o primeiro paisagista das Américas.

ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura. (BENJAMIN, 2009, [N 3, 1] p. 505)

É preciso esclarecer que não se trata de observar as imagens – neste caso as paisagens pintadas durante a ocupação holandesa no Brasil – assumindo-as como retratos estáticos, mas de encontrar nelas a *potência* para o pensamento, ou seja, de reconhecer a imagem fora de sua tradição mimética e, portanto, em sua concepção intervalar e psíquica como centro de uma dobra dialética. Nesse sentido, o *limiar*, o *entre-lugar*, o *intervalo* são noções úteis para pensarmos a relação imagem-narrativa. Didi-Huberman observa que:

[...] é uma *imagem* que o despertar libera inicialmente. Para nós isso é o essencial. Essa é a razão pela qual, com Walter Benjamin, a história da arte recomeça tão bem: porque a imagem é, doravante, colocada no próprio centro, no centro originário e turbilhonante do processo histórico enquanto tal. Mas por que uma imagem? Porque na imagem o ser se desagrega: ele explode e, ao fazê-lo, mostra – mas por tão pouco tempo – do que é feito. *A imagem não é a imitação das coisas, mas o intervalo tornado visível, a linha de fratura entre as coisas.*” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 126, grifo nosso)

Tornar visível o intervalo, ou seja, trazer à tona aquilo que aparentemente está fadado ao apagamento e à invisibilidade é justamente negar sua inexistência. Se é intervalo, como tornar visível? Se há “linha de fratura” como pode ser subjetivo? Ora, se considerarmos o espaço próprio à criação artística, o “espaço intermediário” como visto há pouco, veremos que há uma dinâmica própria neste *entre-lugar* de produção, sendo justamente o espaço de pensamento onde aquilo que está escondido pode tornar-se visível a partir das potencialidades. É ao

explodir, ao se desagregar, portanto, que os intervalos tornam-se visíveis o que certamente se relaciona com a observação de que como “Aby Warburg já dizia” – escreve Didi-Huberman – “que a única iconologia interessante, para ele, era uma ‘iconologia do intervalo’ (*Ikonomie des Zwischenraumes*)” e esclarece que isso se dá porque “[...] o lugar da imagem não é determinado de uma vez por todas: seu movimento busca uma desterritorialização generalizada” (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 126).

Há, portanto, uma zona de intervalar, por assim dizer, um espaço intermediário onde a imagem é estabelecida, espaço este que é autônomo ao mesmo tempo em que é subjetivo, que reflete e não copia, que revela e também encobre, que é iconológico e também intervalar. São expressões que, antes de se contradizerem, complementam-se; são pontos de intersecção em que o que pode parecer oposição extrema, é antes uma expressão dialética.

Pequena proposta metodológica para a dialética da história cultural. É muito fácil estabelecer dicotomias para cada época, em seus diferentes “domínios”, segundo determinados pontos de vista: de modo a ter, de um lado, a parte “fértil”, “auspiciosa”, “viva” e “positiva”, e de outro, a parte inútil, atrasada e morta de cada época. Com efeito, os contornos da parte positiva só se realçarão nitidamente se ela for devidamente delimitada em relação à parte negativa. Toda negação, por sua vez, tem o seu valor apenas como pano de fundo para os contornos do vivo, do positivo. Por isso, é de importância decisiva aplicar novamente uma divisão a esta parte negativa, inicialmente excluída, de modo que a mudança de ângulo de visão (mas não de critérios!) faça surgir novamente, nela também, um elemento positivo e diferente daquele anteriormente especificado. E assim por diante *ad infinitum*, até que todo o passado seja recolhido no presente em uma apocatástase histórica. (BENJAMIN, [N1a, 3], p. 501)

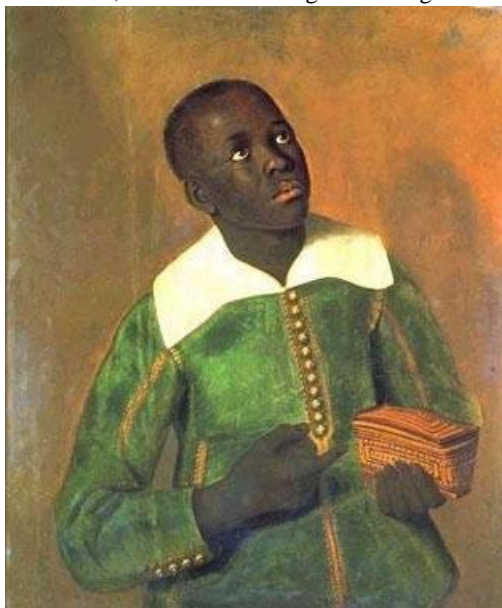
2.5 IMAGENS-PAISAGENS

Mas, e a paisagem? Para responder a esta pergunta, partiremos de algumas imagens produzidas por artistas no contexto do Brasil holandês

uma vez que este é o período a que encontramos referências no romance estudado. Note-se que *paisagem* é um termo de definição bastante incerta apesar de seu uso corrente. É comum que se fale em “belas paisagens”, “paisagens naturais”, “paisagens urbanas ou rurais”, “paisagens humanas”, entre outros. Associamos o termo, invariavelmente, à imagem de um conjunto de elementos dispostos de modo mais ou menos organizado obedecendo à adjetivação subsequente. Isso, porém, não deixa de ser uma expectativa vaga e subjetiva, tornando a paisagem uma espécie de imagem fugidia como conceito.

Somos capazes de, com certa facilidade, dizermos o que *não* é uma paisagem (Figuras 9 e 10); entretanto, algumas imagens parecem afastar esse reconhecimento mais taxativo (Figuras 11, 12 e 13).

Figura 9 – Albert Eckhout, Retrato de um Negro do Congo.



Fonte: Albert Eckhout: *Presença da Holanda no Brasil* (1998), de Clarival do Prado Valladares e Luiz Emygdio de Mello Filho

As duas primeiras imagens são apenas exemplos do que acabamos de afirmar: no caso da **Figura 9**, temos o “Retrato de um Negro do Congo” pintado por Albert Eckhout. Na tela, a representação de um homem sobre um fundo sóbrio, reservando ao indivíduo o primeiro plano; trata-se de uma tela pintada no Brasil e enviada por Maurício de Nassau como presente para o então Rei do Congo; na

Figura 10 vemos um “estudo” de Frans Post dedicado a um bicho-preguiça, onde os traços e sombras revelam a preocupação com a descrição – prática comum na época que, dentre outras coisas, visava revelar ao olhar europeu o que havia nas Américas.

Figura 10 – Frans Post, estudo, bicho-preguiça.²⁹



Neste caso, o desenho do animal compõe a imagem, um desenho que provavelmente foi um exercício prévio para garantir que o animal estivesse bem representado em telas posteriores. O bicho-preguiça não está situado num espaço/tempo, não há um “plano de fundo”, um ambiente, um meio. Como então pensar o caráter “representativo” dessas imagens? Jean-Pierre Vernant, em “Nascimento de imagens” escreve sobre as relações estabelecidas entre o “real” e o “imagético” e observa que:

²⁹ Esta é uma das imagens recentemente divulgadas pela mídia de desenhos “perdidos” de Post, que foram descobertos em 2016. O conjunto é basicamente de desenhos como este, esboços de formas que seriam mais tarde incorporados às telas do pintor. Disponível em: http://elpais.com/elpais/2016/09/08/album/1473333703_730494.html#1473333703_730494_1473345594, acesso em outubro, 2016.

Em Platão, excetuando-se o caso em que a *miméisthai* é empregada com seus valores correntes, a ênfase é ao contrário colocada claramente na relação da imagem com a coisa de que é a imagem, na relação de analogia que as une e não obstante as distingue. Essa formulação explícita da ligação de ‘semblância’, efetuada por toda espécie de imitação, põe em primeiro plano o problema do que são, tanto eles mesmos como um em relação ao outro, a cópia e o modelo. A questão explicitamente levantada é, portanto, a da natureza do ‘parecer’, a da essência da ‘semblância’.

Desse ponto de vista, a mimética dos artistas formadores de imagens aparenta-se à de outros fenômenos análogos, produtos não mais de uma operação humana, mas de uma arte divina, tais como, na natureza, são os reflexos na água, as figuras nos espelhos, as sombras, as visões do sonho. Esses *eídola*, essas imagens, entretêm com os objetos verdadeiros as mesmas relações de similaridade e de irrealidade que as criações da arte humana. [...] Fruto de uma imitação, a imagem consiste em uma pura semblância. Não tem outra realidade senão essa similitude com o que não é, com essa coisa outra e real de que é a réplica ilusória e ao mesmo tempo o duplo e o fantasma. (VERNANT, 2010, p. 55-56)

O caráter “representativo” expresso nessas figuras pertence à ordem da semblância, imitação da aparência daquilo que se vê. A questão em torno da arte e, mais especificamente da arte como representação se impõe nesse contexto. A ideia de que o poeta pode mentir e que a imagem por sua vez se relaciona mais diretamente com a “verdade” são fundamentais para a produção imagética cujo caráter documental (tal como se dá nas figuras acima) é reivindicado. Nesse sentido a *mímesis*, como questão explorada desde a afirmação aristotélica de que a “arte é imitação da natureza”, compreendendo a dupla acepção de “arte” como aquilo que é “artificial” e aquilo que é “artístico” introduzindo o conceito de *tékhne* para os gregos, se insere na presente reflexão.

A riqueza de detalhes que pode ser observada na tela de Eckhout e no estudo de Post pertence à ordem da reprodução “externa” das imagens e, portanto, da “semblância”. Além disso, dedicam-se a

unidades por assim dizer, ou seja, ao homem no primeiro caso, e ao bicho-preguiça, no segundo. Apesar da obviedade da observação, parece-nos fundamental destacá-la diante de nossa preocupação com a *paisagem*, que como se verá adiante pressupõe em alguma medida um *conjunto* de elementos num todo organizado.

A questão do recorte, neste caso o deslocamento do sujeito e/ou objeto do espaço/tempo, nos parece um primeiro ponto para se pensar a paisagem. É preciso ressaltar que, quanto aos “retratos” do negro e da preguiça apresentados acima, eles não deixam de se configurar como paisagem simplesmente porque destituídos de espaço. Não basta inseri-los num “fundo” para que se tenha uma paisagem; esta inserção seria a nossos olhos algo absolutamente distante da noção usual do termo, como o que ocorre abaixo, na **Figura 11**:

Figura 11 - Frans Post, gravura em cobre inserida no livro de Barléus, *Rerum per Octennium in Brasilia Et álibi nuper gestarum*.³⁰



Os animais representados estão sobre um fundo, um cenário que os situa no espaço/tempo (por um lado a indicação cartográfica, por

³⁰ Esta imagem é apenas uma parte do todo que forma o mapa (**anexo I**) de George Marcgrav e que, de acordo com Bia e Pedro Lago em *Frans Post {1612-1680}: Obra Completa*, foi provavelmente baseado em desenhos de Frans Post. Os autores afirmam que: “Frans Post é quase certamente o autor dos desenhos originais que serviram de base para a gravura das vinhetas que ilustram o grande mapa de autoria de George Macgraf *Brasilia qua partet Belgis*. As vinhetas foram provavelmente gravadas pelo mesmo Jan Brosterhuizen que realizou as 33 gravuras para o livro de Barlaeus. O mapa é uma das mais notáveis realizações do século XVII na cartografia, área na qual a Holanda se destacou particularmente ao longo desse período. Barlaeus chegou a gabar-se de que nem mesmo a Europa dispunha de um mapa completo da mesma qualidade. Dividido em nove folhas (e duas tiras adicionais), o mapa de Marcgraf mede 102 x 153 cm, e quatro dessas folhas foram incluídas entre as ilustrações do livro de Barlaeus, e encadernadas juntamente com as gravuras de mesmo formato em todos os exemplares. Cada folha do mapa se sobrepõe um pouco às subsequentes na montagem do mapa completo.” (LAGO, Bia. e LAGO, Pedro. p. 413)

outro a datação documental). Trata-se de uma vinheta desenhada por Post que, juntamente com outras, compõe o grande mapa de George Macgraf, *Brasilia qua parte paret Belgis*. Nela, o aspecto cartográfico é evidente e, diferentemente das imagens anteriores, os animais são colocados num espaço específico; a vinheta mostra um local determinado e indica no mapa espécies existentes na região. Estas breves observações mostram que não se trata de um recorte arbitrário: há bichos, há um “fundo”, há um contexto... Mas ainda assim, não se tem uma paisagem. Esta pressupõe relação entre seus elementos de maneira relativamente “real” e “harmoniosa”.

Tendo em vista o recorte e a presença da natureza geralmente associados à definição comum da paisagem, em 1913, Georg Simmel publica “Filosofia da Paisagem”, texto no qual busca refletir justamente sobre o que compõe e torna uma imagem, uma paisagem. O filósofo parte de uma espécie de contradição que tem a ver com a relação entre a natureza e o fragmento, uma vez que aquela pressupõe unidade e este, limites, sendo necessário, portanto, compreendê-la “[...] a partir de alguns de seus pressupostos e das suas formas, interpretar o peculiar processo espiritual que, de tudo isso, compõe a paisagem.” (SIMMEL, 2009, p. 5).

E é assim, considerando sua dimensão espiritual, que prossegue Simmel:

A nossa consciência, para além dos elementos, deve usufruir de uma totalidade nova, de algo uno, não ligado às suas significações particulares nem delas mecanicamente composto – só isso é a paisagem. Se não me engano, raramente nos demos conta de que ainda não há paisagem quando muitas e diversas coisas se encontram lado a lado numa parcela de solo e são diretamente contempladas.[...] Por natureza entendemos o nexos infindo das coisas, a ininterrupta parturição e aniquilação das formas, a unidade ondeante do acontecer, que se expressa na continuidade da existência espacial e temporal. [...] “Um pedaço de natureza” é, em rigor, uma contradição em si; a natureza não tem fracções; é a unidade de um todo, e no momento em que dela algo se aparta deixará inteiramente de ser natureza, porque ele só pode existir justamente no seio dessa unidade sem fronteiras, só pode existir

como uma onda da torrente conjunta que é a “natureza”.

Mas, para a paisagem, é justamente essencial a demarcação, o ser-abarcada num horizonte momentâneo ou duradouro; a sua base material ou os seus fragmentos singulares podem, sem mais, surgir como natureza – mas, apresentada como “paisagem”, exige um ser-para-si talvez óptico, talvez estético, talvez impressionista, um esquivar-se singular e característico a essa unidade impartível da natureza em que cada porção só pode ser um ponto de passagem para as forças totais da existência. Ver como paisagem uma parcela de chão com o que ele comporta significa então, por seu turno, considerar um excerto da natureza como unidade – o que se afasta inteiramente do conceito de natureza. (SIMMEL, 2009, p. 5-6)

O filósofo toca num ponto elementar para se pensar a paisagem cuja noção está intimamente ligada à natureza ao configurar como *unidade* aquilo que é *plural*. Não se trata de um “excerto” qualquer, mas um “ser-para-si” decorrente de um abarcamento que suscite, conforme a observação de Simmel, uma interpretação *espiritual*. Assim como um “fundo” sobre o qual estão os animais não garante a existência de uma paisagem, também não é suficiente o recorte³¹ arbitrário.

³¹ No que toca a questão do “recorte” pode-se pensar a modernidade em um de seus aspectos mais relevantes. Benjamin escreve que “Não é por acaso que Marx insiste na ideia de que, no trabalho manual, a ligação entre as várias etapas da produção é contínua. Já o operário fabril na linha de montagem experiencia essa ligação como autônoma e coisificada. A peça que lhe cabe surge no raio de ação do operário independentemente da sua vontade. E desaparece do seu controle da mesma forma arbitrária” (BENJAMIN, 2015, p. 128). Nesse sentido, a reflexão de Simmel aponta para uma ruptura própria ao mundo moderno que, graças à urbanização e industrialização, entre outros aspectos, promovem um movimento ambíguo, isto é, se por um lado evidenciase um distanciamento entre homem e natureza, por outro, surge a nostalgia e a conseqüente busca pelo elo perdido. Desta forma, a tentativa de abarcar a natureza em sua “totalidade” não obstante a “impossibilidade” dessa ação, de acordo com Ana Luiza Andrade, “[...] aponta para uma nova mobilidade que desloca para fora o que era de dentro, e, junto com esses lugares, os sentimentos associados à experiência, chegando à falta de intimidade, lembrando a ruptura

A “Composição com frutos” (**Figura 12**) também de Albert Eckhout, apresenta um arranjo de vários frutos tipicamente americanos, com a característica riqueza de detalhes do pintor botânico. Esta tela, diferentemente das imagens anteriores, apresenta um “ingrediente” que a aproxima da noção de paisagem: o céu. Tendo em vista a ideia de horizonte e de natureza apresentadas por Simmel, a “natureza-morta” de Eckhout parece se aproximar, apesar de ainda não corresponder integralmente, à expectativa de uma paisagem.

Figura 12 – Albert Eckhout, *Composição com Frutos*.



Fonte: *Albert Eckhout: Presença da Holanda no Brasil* (1998), de Clarival do Prado Valladares e Luiz Emygdio de Mello Filho

Eckhout apresenta características próprias à noção de paisagem como o céu nublado ao fundo e a ilusão de perspectiva, mas o recorte feito pelo artista, embora trate da natureza, não configura uma paisagem. Em outros de seus quadros, esta surge de maneira mais explícita³² mas

paisagística a que Simmel se refere entre a natureza e o homem” (ANDRADE, A., 2016, p. 257)

³² Albert Eckhout era considerado o pintor na corte de Nassau que articulava maior variedade de gêneros pictóricos. Em seus quadros cujo objetivo central era declaradamente descrever certos “tipos” é comum ver o “personagem” (objeto da descrição) destacado em posição central sobre uma paisagem. De acordo com Paulo Herkenhoff, “[...] o fundo em paisagem é sempre usado para

sem o protagonismo que lhe confere o gênero pictórico na tradição moderna ocidental.

Num interessante estudo dedicado à temática, Anne Cauquelin observa o aspecto substancial inerente à paisagem que, como sugere o título do livro, é uma invenção. Em *A invenção da paisagem*, publicada no Brasil em 2007, a autora nos mostra que a noção de paisagem, tão presente na cultura ocidental atual, não existia na Grécia antiga:

Não há dúvida de que a Natureza não era figurada na forma da paisagem. Se ela aceitava ser representada concretamente, era em termos de ordenamento, de distribuição organizada. Potência atuante nos objetos animados e inanimados, a metáfora que se encarregava dela para torná-la inteligível era de ordem antropomórfica. [...] A natureza se mostra generosa (ou avarenta) em sua atribuição: há condições de vida e de sobrevivência, um meio ambiente necessário que explica as particularidades de suas formas e de suas “partes”. A relação entre uma suposta paisagem e o animal que nela se instala é da ordem da economia das partes que a compõem. Um pântano é indispensável para um elefante, que, andando pesadamente pelo fundo lamacento, tira a tromba da água para respirar. [...] Contudo, esse ambiente – o “meio” que determina os comportamentos animais e a eles está ligado de maneira estrita – não apresenta nenhuma característica pela qual pudesse valer por si mesmo. Ele envolve os corpos que contém, não é um “mundo” no sentido em que não é particularmente visado por meio das formas de sensibilidade e de percepção – uma forma simbólica ou uma construção. [...] Heródoto ou Xenofonte não são nada avaros em descrições de “lugares”. Mesmo assim, não constituem o que chamamos de paisagens: simples condições materiais do evento, uma guerra, uma expedição, uma lenda, é a ele que estão submetidas. Fatores de causalidade e de significação organizando o discurso e servindo de moldura aos saberes

indicar o grau de interação com a economia colonial nos domínios das Índias Ocidentais.” (HERKENHOFF, 1999, p. 146)

numerosos: o relevo, a flora, a fauna, os arranjos humanos, os vestígios do passado: tantas “locações” indispensáveis às narrativas e que a elas estão ligadas. O objeto paisagem não preexiste à imagem que o constrói para um desígnio discursivo. A imagem não está voltada para manifestações territoriais singulares, mas para o acontecimento que solicita sua presença. E assim como o lugar (*topos*) é, segundo a definição aristotélica, o invólucro dos corpos que limita, a pretensa “paisagem” (lugarzinho: *topion*) nada é sem os corpos em ação que a ocupam. A narrativa é a primeira e sua localização é um efeito de leitura. Nessa qualidade o que vale como paisagem não tem nenhuma das características que estamos acostumados a lhe atribuir: relação existencial com seu preexistir, sensibilidade ou sentimento, emoção estética ausente. Sua apresentação, portanto, é puramente retórica, está orientada para a persuasão, serve para convencer, ou ainda, como pretexto para desenvolvimentos, ela é cenário para um drama ou para a evocação de um mito. [...] Aberta unicamente ao mundo do logos, reunida em torno de um princípio de reunião, de uma unidade que fala a quem escuta, a “paisagem” grega é omitida. (CAUQUELIN, 2007, p. 45-49)

Em “Mameluca” (Figura 13) de Eckhout a mulher é o foco central, está claramente em primeiro plano e diferentemente das imagens anteriores a mulher “habita” um espaço muito próximo daquilo que chamamos paisagem (ainda que absolutamente submetida à presença da mameluca). Temos o céu, o horizonte, a ilusão de perspectiva, a natureza, enfim, uma série de elementos que muito se aproxima daquilo que torna possível o peculiar “processo espiritual” reivindicado por Simmel para a constituição da paisagem. É diante desse quadro complexo que a *paisagem* enquanto criação exige um modo de ser especial para si, dentro desse universo que é a composição pictórica.

Figura 13 – Albert Eckhout, *Mameluca*.



Fonte: Albert Eckhout: *Presença da Holanda no Brasil* (1998), de Clarival do Prado Valladares e Luiz Emygdio de Mello Filho

Há, portanto, uma série de conexões que se estabelecem e que vêm ao encontro de uma “expectativa” pré-concebida de “natureza” bem como de sua “representação” o que, como se lê na reflexão de Cauquelin, não é uma verdade absoluta e perene; ao contrário, passa surpreendentemente pela *invenção* de algo que atinja a sensibilidade comum. Um conjunto de elementos cuja disposição atenda a tal sensibilidade é o que nos faz reconhecer uma paisagem.

É desta forma que esta “invenção” vem atender uma demanda discursiva que nos leva de volta às considerações de Benjamin quando fala sobre a mudez da natureza e linguagem como modo e lugar de comunicação. A paisagem é então imagem e, como tal, também discurso; um modo de fazer discursivo que congrega características próprias à sensibilidade comum ocidental, uma invenção que se dá *no* campo discursivo e não *através* dele. É por isso que, por mais que a

pintura de uma paisagem busque representar a natureza, por mais “realista” que ela seja, ela nunca será a própria natureza.

2.6 “NASCE” A PAISAGEM

A Grécia concede [a Baudelaire] aquela imagem da heroína que lhe pareceu digna e capaz de ser transposta para a modernidade.

Walter Benjamin

Como já apontado, não havia na Grécia Antiga a ideia de paisagem como a conhecemos hoje uma vez que a vida e os acontecimentos estavam centrados na retórica, a natureza era tida como “ecônoma” e a visão, secundária à ordem do discurso (CAUQUELIN, 2007, p. 51). Nesse sentido, a paisagem enquanto representação pictórica teria:

[...] seu nascimento por volta de 1415. A paisagem (termo e noção) nos viria da Holanda, transitaria pela Itália, se instalaria definitivamente em nossos espíritos com a longa elaboração das leis da perspectiva e triunfaria de todo obstáculo quando, passando a existir por si mesma, escapasse a seu papel decorativo e ocupasse a boca da cena. Tais asserções são perfeitamente aceitáveis quando se trata apenas da pintura, isto é, da apresentação de elementos paisagísticos na moldura de um quadro. [...] Tomada exclusivamente no contexto da pintura, a paisagem se reduziria, pois, a uma representação figurada, destinada a seduzir o olhar do espectador, por meio da ilusão de perspectiva. (CAUQUELIN, 2007, p. 35-37)

Ressaltamos duas questões a partir da citação acima: a primeira, a proposição da Holanda como “berço” da representação pictórica da paisagem (assunto a que voltaremos adiante); e a segunda, a ilusão de perspectiva adotada na representação pictórica da paisagem. Em *História da Arte*, Gombrich ressalta que mesmo pinturas de paisagens já existentes na antiguidade não tinham o caráter da paisagem como a conhecemos e que, ainda quando ricas em detalhes nada mais eram que

o “cenário” de um acontecer num universo centrado na retórica. O autor afirma que:

A única maneira pela qual podemos formar alguma ideia sobre o caráter da antiga pintura é observando as pinturas murais e os mosaicos que foram descobertos em Pompeia e alhures. [...] A antiga arte oriental não tinha uso para as paisagens, exceto como moldura para as suas cenas de vida humana ou de campanhas militares. Quanto à arte grega, nas épocas de Fídias ou de Praxíteles, o homem continuou sendo o tema principal de interesse do artista. No período helenístico, a época em que os poetas como Teócrito descobriram o encanto da vida simples entre os pastores, os artistas também tentaram evocar os prazeres da existência campestre para os sofisticados habitantes da cidade. Essas pinturas não são vistas reais de determinadas casas de campo ou bonitas paisagens. São, antes, coleções de tudo o que se compõe uma cena idílica, pastores e gado, ermidas rústicas, palacetes e montanhas distantes [...]. Tudo estava encantadoramente disposto nesses quadros, e todas as peças componentes apresentavam seus melhores aspectos. Sentimos realmente estar olhando para uma cena de profunda serenidade. Não obstante, mesmo essas obras são muito menos realistas do que poderíamos pensar à primeira vista. [...] O fato é que os artistas do período helenístico desconheciam o que chamamos as leis da perspectiva. [...] Os artistas desenham as coisas distantes pequenas e as coisas perto ou importantes grandes, mas a lei da diminuição regular de objetos à medida que ficavam mais distantes, o enquadramento fixo em que podemos representar uma vista, não era adotada pela antiguidade clássica. Com efeito, mais de mil anos transcorreriam antes que a lei fosse aplicada. [...] O conhecimento do contorno característico de cada objeto ainda contava tanto quanto a impressão real recebida através dos olhos. (GOMBRICH, 1979, p. 77)

Nota-se, então, mais uma característica que compõe nossa “noção” de paisagem: a perspectiva. Esta, por sua vez, está diretamente relacionada à aproximação da “realidade”, ou seja, a partir do momento em que a perspectiva é colocada em cena, as noções de profundidade e distância que existem na observação da natureza passam a ser “incorporadas” à pintura de maneira a torná-la mais “realista”. Ora, se a pretensão ao realismo determina, em alguma medida, aquilo que vem a ser uma paisagem, encontramos-nos diante da “representação da realidade”, ou seja, da expressão mimética em que há um suposto compromisso com a realidade. Mas falar em produção pictórica de realidade, neste caso, da natureza, é em princípio um fim inalcançável, pois como já apontado, enquanto a pintura está para a imagem e a imagem está para a linguagem, a natureza está para a mudez.

É desta forma que voltamos ao “espaço intermediário” ocupado pela arte, o que desfaz a aparente contradição; assim, a natureza em si, produto divino, uno e mudo, coexiste com a arte, produto humano, múltiplo e linguístico. Precisamente esse “ajuste” da pintura à percepção visual, ou seja, à sensibilidade comum que temos da natureza, com a introdução dos efeitos da perspectiva que contribui sobremaneira para que possamos reconhecer num plano (um quadro, por exemplo) uma paisagem. Esse parentesco explícito com a “realidade” e o reconhecimento da linguagem como espaço intermediário de modos de fazer remetem à ideia de *mimesis* aristotélica, isto é, à imagem que não busca “copiar” propriamente a natureza, mas sim seu “modo” de produção. Sobre este assunto, Anne Cauquelin observa que é preciso:

Levar em conta e apoiar-se na imagem-produção, aquela que Aristóteles chama de *mimesis*. Aqui, não é o modelo que é diretamente imitado, mas o modo de produção do modelo. Assim, o célebre “imitar a natureza” não significa que se vão “copiar” os objetos que ela oferece, mas a “economia” pela qual a natureza ou Deus age no mundo. Aqui a relação com o modelo não é uma relação de identidade, mas uma relação homônima: um mesmo nome designa aqui dois objetos diferentes. [...] Relação de heterogeneidade que não suprime a relação, mas a assegura ao separar os termos. Com efeito, para que haja relação, é necessária a esquiz(o), a separação do que é posteriormente reunido – toda a questão do símbolo deriva desta constatação. Podemos, pois, produzir a homonímia, a

homoieisis, sem para isso substituir – por metáfora ou metonímia – a coisa pela imagem que ela iconiza. Nesse sentido, o ícone não é a parte de um todo, nem sua repetição material. Do mesmo modo, a *mimesis* aristotélica não é simples cópia, mas produção original: *poiesis*. (CAUQUELIN, 2007, p. 70-71)

Tem-se, então, a “substituição” não só impossível (substituição da natureza em si por sua representação) como até desnecessária, pois se trata justamente de produzir aquilo que toca a coisa transformada em ícone e não a produção da própria coisa. Desta forma, a *poiesis*, ou seja, a linguagem verbal ao redor da qual se estabeleciam as relações, aquela que é central para a antiguidade clássica, precede de alguma forma, com as descrições de cenário (como no caso da tragédia grega), o que mais tarde se entende por paisagem na pintura. Não por acaso é uma passagem da *Odisséia* de Homero que Erich Auerbach utiliza como ponto de partida para pensar a “mimesis”. Em *Mimesis: La representación de la realidad en la literatura occidental*, Auerbach ressalta a existência exclusiva do primeiro plano em detrimento da perspectiva assim como a totalidade absoluta do momento presente no estilo homérico:

[...] representar los objetos acabados, visibles y palpables en todas sus partes, y exactamente definidos en sus relaciones espaciales y temporales. Con respecto a los procesos internos, se comporta en idéntica forma: nada debe quedar oculto y callado. Los hombres de Homero nos dan a conocer su interioridad, sin omitir nada, incluso en los momentos de pasión; lo que no dicen a los otros lo dicen para sí, de modo que el lector quede bien enterado. Rara vez es mudo lo espantoso, que con frecuencia ocurre en la poesía homérica; Polifemo habla con Ulises, éste a su vez con los pretendientes, cuando comienza a matarlos; prolijamente conversan Héctor y Aquiles, antes y después de su combate, y ningún parlamento es tan medroso o colérico que falten o se descompongan en él los elementos de la ordenación lógica del lenguaje. Naturalmente, esto no concierne tan sólo a lo que dicen los personajes, sino a toda la descripción en general. [...] los distintos objetos, aparecen también en

plena luz y perfectamente conformadas sus interrelaciones, sus entrelazamientos temporales, locales, casuales, finales, consecutivos, comparativos, concesivos, antitéticos y condicionales, de modo que se produce un tránsito ininterrumpido y rítmico de las cosas, sin dejar en ninguna parte un fragmento olvidado, una forma incabada, un hueco, una hendidura, un vislumbre de profundidades inexploradas.

Y este paso de figuras acaece en primer plano, es decir, en un constante presente, temporal y espacial. Podría creerse que las muchas interpolaciones, tanto ir adelante y atrás en la acción, deberían crear una especie de perspectiva temporal y espacial; pero el estilo homérico no produce jamás esta impresión. El modo de evitar la impresión de perspectiva puede observarse en el método de introducción de las interpelaciones, una construcción sintáctica familiar a todo lector de Homero. [...] un tal procedimiento subjetivo-perspectivista, creador de primeros y segundos planos, para que el presente resalte sobre la profundidad de lo pasado, es totalmente extraño al estilo homérico; en este sólo hay primero plano, únicamente un presente uniformemente objetivo y iluminado; y por eso comienza la digresión dos versos más tarde, cuando Euriclea ha descubierto la cicatriz y ya no existe la posibilidad de ordenación en perspectiva, convirtiéndose la historia de la herida en un presente completo e independiente. (AUERBACH, 1996, p. 12-13)

A ausência de planos narrativos, ou seja, de perspectiva na narrativa homérica é um indício do papel central ocupado pelo sujeito e a manifestação oral da linguagem aquela que prevalece sendo inclusive o “cenário” submetido ao único plano de que se ocupa a linguagem verbal e ao presente absoluto. É natural, portanto, que a produção mimética nesse contexto se apoie na *poiesis*, conforme a observação de Cauquelin. Assim, a organização dos elementos da natureza tal qual a conhecemos na paisagem passa inevitavelmente pela retórica antes de chegar à pintura³³.

³³ Durante muito tempo o modelo dos Antigos foi o que se teve como referência para o Belo. Esta noção, por sua vez, era associada a uma “ideia” de natureza

Mas a pintura está sujeita ao “plano”: um quadro é pintado sobre uma tela, delimitado por uma moldura. A ilusão de perspectiva criada nas pinturas vem, de certa forma, atender à demanda pelo verossímil, pelo julgamento da razão na medida em que a pintura nos apresenta uma elaboração organizada aceitável à sensibilidade comum. É desta forma que surge a paisagem para além do cenário, do plano de fundo de um acontecimento ou espaço onde se insere o sujeito.

Quanto à pintura, diferentemente do que ocorre na Antiguidade, no Renascimento a dominante preocupação com a Razão pode ser vista como um das principais responsáveis pela “inversão” do espaço reservado então à eminente representação paisagística. Isso porque o valor de *verdade*³⁴ passa a vigorar fortemente no campo das artes e a

própria à Antiguidade que se extraía principalmente das narrativas. Trata-se de uma observação fundamental uma vez que, como já afirmamos, a noção de paisagem ainda não existia como tal, mas é justamente a partir dessa noção que vai se formando ao longo dos séculos que se lê a Grécia Antiga e se formula a partir dela. Nesse sentido, Claudia Valadão de Mattos, em “‘Também Eu na Arcádia’: Goethe, Hackert e a Pintura de Paisagem” ressalta que Goethe, em sua oposição à estética romântica nascente naquele momento, encontra em Winckelmann e, em especial, em suas descrições da relação entre os gregos e a natureza, uma projeção utópica ao homem moderno: “Goethe acolhia a idéia de uma Grécia caracterizada pela harmonia entre homem e natureza, transformando essa Grécia no horizonte utópico do homem moderno” (MATTOS, 2008, p. 23). A nostalgia pela harmoniosa relação entre homem e natureza na Antiguidade contribuiu sobremaneira para a valorização pictórica da paisagem em si e não mais secundária à ação humana.

³⁴ A perspectiva está diretamente relacionada à questão da “verdade” nas artes, o que prescindia de conhecimentos matemáticos e conforme Gombrich, cabe a Brunelleschi a então espantosa descoberta e aplicação nas artes: “Brunelleschi não foi apenas o iniciador da arquitetura na Renascença. Segundo parece, a ele se deve outra momentosa descoberta no campo da arte: a perspectiva. Vimos que os gregos, que entendiam o escorço, e os pintores helenísticos que eram engenhosos na criação de ilusão de profundidade [...] ignoravam as leis pelas quais os objetos parecem diminuir de tamanho quando se afastam de nós. [...] Foi Brunelleschi quem proporcionou aos artistas os meios matemáticos para a solução do problema; e a sensação que isso causou entre os pintores deve ter sido imensa. [...]Essa revolução não consistiu apenas no estratagema técnico da pintura em perspectiva, embora isso por si só, deva ter sido deveras espantoso enquanto foi novidade. Podemos imaginar a perplexidade dos florentinos quando esse mural foi exposto e parecia ter feito um buraco na parede, através do qual podiam ver uma nova capela no moderno estilo de Brunelleschi.” (GOMBRICH, 1979, p. 158-159)

ausência de planos, ou seja, a não disposição e organização dos elementos na tela de forma a corresponder àquilo que se vê no mundo real, não corresponde a esta premissa. Esta razão apoiada na verdade exige da arte uma fidelidade “representativa” que orientou em grande parte a produção artística do período e contribuiu para que o cenário fosse levado em conta por si, ou seja, assumindo-se a paisagem como tema central da pintura.

Certamente não se trata de uma mudança instantânea ou sequer homogênea e essa “inversão” de papéis não deixa de ser uma contradição se considerarmos que o re-nascimento indica justamente uma busca pelo ideal clássico representado pelos poetas antigos – os quais não tinham na paisagem um interesse para além do espaço ocupado pelos corpos/objetos como palco das ações; por outro lado, a leitura que se fez dos antigos no contexto do Renascimento trouxe à tona, de maneira um tanto nostálgica sua aparente comunhão com a natureza. Os renascentistas se voltam para ela, para a ciência e para os Antigos uma vez que neles reconhecem essa harmonia, associando a grandeza daqueles tempos às formas encontradas em tais descrições. A contradição está justamente no fato de que sendo o espaço secundário aos antigos, a pintura da paisagem, a natureza como palco de si mesma e não da ação humana torna-se uma suposição utópica.

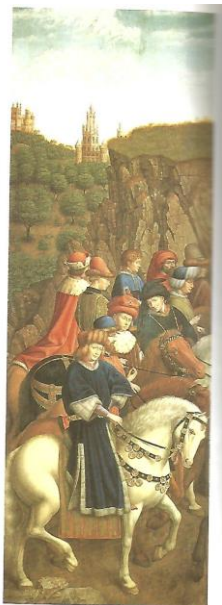
De qualquer maneira, a vontade de verdade associada à valorização desta suposta relação harmoniosa oferece à pintura de paisagem um primeiro momento de glória: a representação da natureza e a perspectiva de maneira a colocar na pintura o “testemunho” mais próximo daquilo que se vê transformam a noção que se tinha do espaço na pintura. Não se trata mais de atribuir um “fundo” aos episódios, a paisagem agora importa por si mesma, por sua beleza, por sua perfeição – esta última, por sua vez, associada à perfeição da própria natureza como criação divina.

Considerando a já mencionada observação de Cauquelin de que a paisagem como forma e noção teria surgido na Holanda no século XV, vale ressaltar a importância de Jan Van Eyck (1390?- 1441) cujo procedimento pictórico é então totalmente novo e fundamental para as reflexões a que nos propomos. Importante porque seguindo de certa forma o procedimento detalhista em voga principalmente na Itália, Eyck foi um pintor que aperfeiçoou a maneira de representação de tal forma que o realismo de suas pinturas era surpreendente e acabou por introduzir uma forma diferente daquilo que se explorava pelos artistas do período:

Os artistas meridionais de sua geração, os mestres florentinos do círculo de Brunelleschi, tinham desenvolvido um método pelo qual a natureza podia ser representada num quadro com exatidão quase científica. Começavam com uma estrutura de linhas em perspectiva e construíam um corpo humano através do conhecimento de anatomia e das leis do escorço. Van Eyck adotou o caminho oposto. Realizou a ilusão da natureza mediante a paciente adição de detalhe após detalhe, até que a totalidade de seu quadro se convertesse num espelho do mundo visível. Essa diferença entre a arte do Norte e a italiana continuou sendo importante por muitos anos. *É um palpito fácil dizer que qualquer obra que sobressaia na representação da bela superfície das coisas, de flores, jóias ou textura das roupagens, será de um artista setentrional, muito provavelmente de um pintor holandês; ao passo que uma pintura de contornos audazes, perspectiva clara e um domínio seguro do belo corpo humano será italiana.* (GOMBRICH, 1979, p. 164-165)

Conforme a afirmação acima, podemos observar a cena a seguir pintada por Eyck, parte que compõe uma enorme composição chamada “Retábulo de Ghent”. Nela pode-se ver a profusão de detalhes que ultrapassa modelos esquemáticos: o palácio ao fundo dá a impressão de distanciamento real e proporcional, os homens parecem estar de fato marchando para algum lugar, os cavalos têm vivacidade, as distâncias parecem verossímeis, enfim, uma pintura que muito se aproxima do “espelho do mundo”.

Figura 14 – Jan Van Eyck, *Os Juízes Íntegros* (1431), painel lateral do Retábulo de Ghent³⁵.



Fonte: *A história da Arte*, de Gombrich.

Assim, já com Jan Van Eyck o “sentimento de realidade” passa pela paisagem não mais “apenas” como plano de fundo, sem vínculo com o acontecimento; ao contrário, esses homens pertencem tão adequadamente à paisagem e esta tão bem os acomoda que não se pode ignorar a natureza ali presente para a conformação da cena. Ela é tão “viva” e “evidente” quanto os homens em seus cavalos e apesar de não se tratar de uma pintura de paisagem, esta não somente está absolutamente integrada à cena, como é essencial para a “verdade” ali perseguida.

Vale ainda mencionar outro artista cuja polêmica obra contribui para pensarmos a paisagem: trata-se de Giorgione com *A tempestade* (1508) em que, não obstante a presença de personagens na tela, eles aparecem de costas para a imensa paisagem. No que diz respeito à autonomia da paisagem, um passo adiante na conquista do sentimento realista observado em Eyck. Obviamente não se trata de comparar as obras, mas de observar que o tema aqui abordado não surge

³⁵ Painel completo no **anexo II**

abruptamente e que foi longo o processo antes que a paisagem pudesse se estabelecer como tal, passando não só pelas expectativas de “testemunho” do real como se vê com Eyck, como pela “autonomia” do acontecimento que se observa em Giorgione.

Figura 15 – Giorgione, *A tempestade* (1508).



Fonte: *A história da arte*, de Gombrich.

Para Cauquelin, a tela de Giorgione marca um momento crucial no longo processo de invenção da paisagem já que até então não tinha sido explorada em sua singularidade, como motivo mesmo da pintura:

Até Giorgione, não se tomava isoladamente o fundo em forma de paisagem das telas. Dado que o tema já era muito explícito por si mesmo, o fundo servia de cenário, instalava a distância, dava o tom geral. Por sua vez, com *A tempestade*, parece que não havia nada além disso: árvores, céu, nuvens, uma ruína, um regato e, perdidos, isolados nos dois cantos extremos do quadro, dois personagens que parecem se ignorar mutuamente. [...] Se não encontramos um tema apropriado, se as duas figuras humanas do quadro parecem ter pouca relação com o que se passa atrás deles, e com qualquer outra história, é aí que a dominação

da paisagem (ela ocupa dois terços da tela) impõe sua ordem não humana. A partir daí, todo comentário que tome a paisagem por um simples fundo, concedendo o protagonismo ao relato, frustra o próprio objeto. E o frustra porque o julga “excessivo”. Ora, o que parece sobrar são os personagens. Como que esmagados pelo espetáculo ao qual viram as costas, e que só o espectador pode ver, eles parecem expulsos, não só do paraíso terrestre, mas da representação da Natureza. (CAUQUELIN, 2007, p. 88-90)

Tendo em vista que o par paisagem-pintura parece indissociável – pelo menos quanto à formulação da noção de paisagem, esta que por sua vez se apoia na projeção imagética – é curiosa a dependência apontada inicialmente quanto à retórica de modo que se estabelece uma relação paradoxal – isto é, “imitar a natureza” como já apontado, não implica “copiar” seu objetos, mas sim o modo (economia) como ela age no mundo. Justamente por isso é importante esta breve contextualização do processo pelo qual passou a pintura antes que a paisagem pudesse aparecer como motivo central das obras.

Este protagonismo da paisagem anunciado com Giorgione ganha força com a descoberta de novos territórios quando paragens e paisagens nunca antes vistas ganharam representações pictóricas. Em *Ossos do mundo*, Flávio de Carvalho diz que a paisagem aparece na pintura ocidental logo depois das descobertas geográficas e afirma que “o homem dentro de uma civilização tem os seus sentidos impregnados e afogados, ele quase que só emana e recebe do que existe imediatamente ao redor [...]” (CARVALHO, 2014, p. 51). Chegam os primeiros europeus às Américas e abre-se a seus olhos, literalmente, um Novo Mundo. Cartas e diários de viagem que registram as aventuras e explorações territoriais passam a conter informações descritivas a respeito da natureza, das terras e dos “selvagens” até então desconhecidos àqueles homens já “civilizados”. A quantidade significativa de “artistas viajantes” que passaram pela região e “retrataram” a natureza e os costumes é um indício do interesse que os “novos” territórios despertaram³⁶.

³⁶ São muitos os artistas que se destacam na pintura de paisagens nesta época. Debret e Rugendas são exemplos de nomes que fizeram história nesse sentido. O primeiro ficou conhecido pelo *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, publicado inicialmente em Paris entre 1834 e 1839, composto por imagens e redação do próprio artista, enquanto o segundo reuniu inicialmente cem

Se a expansão marítima, a descoberta de novos territórios e o processo de colonização das Américas transformou a natureza em paisagem sob os pincéis de muitos artistas, os processos de descolonização e independência desses países provocaram um impulso no sentido de re-descobrimto e valorização das paisagens de modo a reafirmar os nacionalismos nascentes³⁷. As paisagens tornam-se então símbolos das nações e, sendo a “paisagem” uma “invenção”, nota-se, então, um processo de re-invenção. Não se trata mais de registrar o novo do ponto de vista “estrangeiro”, mas de reafirmar as demandas nacionalistas a partir do que é “próprio”.

Além disso, outras preocupações tomam lugar, como a crescente urbanização e industrialização como fenômenos que comprometem sobremaneira as paisagens naturais. Numa exposição recente do *Tate Britain* (2015), trazida ao Brasil pela Pinacoteca do Estado de São Paulo³⁸, sobre paisagistas britânicos, destacou-se a concomitância entre

desenhos realizados no Brasil para a publicação de seu *Viagem Pitoresca através do Brasil*, publicado em Paris em 1835. Apesar de percursos distintos (Rugendas separa-se da expedição à qual estava destinado), ambos vieram em expedições ao Brasil com o objetivo claro de explorar e retratar o Novo Mundo, intuito que reafirma a necessidade de registro implícita às pinturas da época.

³⁷ Inclusive a própria etimologia da palavra indica a relação com as noções territoriais. Vale ressaltar que é de 1549 a aparição do termo associado às belas artes, justamente momento em que as grandes descobertas estavam acontecendo. No *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, encontra-se a seguinte definição: “ETIM fr. *paysage* (1549) acp. de belas-artes, (1556) ‘conjunto de países’, (1573) ‘extensão de terra que a vista alcança’ [...]. f. hist. 1567 *paugagé*, 1587 *pauzagens*, 1600 *pasagem*, sWVI *paisagem*, 1649 – 1666 *passagens*, 1656 *paizagem*.” (HOUAISS; SALLES, 2001)

³⁸ Referimo-nos à exposição “A Paisagem na arte: 1690 – 1998. Artistas Britânicos na Coleção da Tate” que esteve na Pinacoteca do Estado de São Paulo de 18 de julho de 2015 a 18 de outubro do mesmo ano. De acordo com os organizadores, “The nineteenth century, however, saw a remarkable explosion of naturalistic landscape painting, partly driven it seems by the notion that nature is a direct manifestation of God, and partly by the increasing alienation of many people from nature by growing industrialisation and urbanization” (<http://www.tate.org.uk/learn/online-resources/glossary/1/landscape>, acesso em 30.12.2016). Ainda nesse sentido, dois autores que se dedicaram ao pensamento e à crítica referentes às paisagens foram, no século XIX, Ruskin e Baudelaire. Em *Paisagem Moderna: Ruskin e Baudelaire*, Kern reúne uma série de textos destes críticos e, não obstante as diferenças entre eles – Baudelaire preferia o urbano enquanto Ruskin valorizava a natureza em si mesma – observa que, em 1855, “[...] Baudelaire percebe, como Ruskin já havia percebido pelo menos

as descobertas e domínios de novas terras e a pintura de paisagens. Além disso, o realismo e o naturalismo predominantes até então dão lugar às vanguardas, momento em que as paisagens assumem novos tons e motivos: às paisagens naturais somam-se paisagens urbanas, aos traços realistas, somam-se os traços fragmentários das vanguardas, ao aspecto descritivo soma-se o aspecto figurativo. Assim, não mais a natureza compõe as paisagens, nem a “descrição” as norteia.

Já em 1859, Baudelaire escreve sobre a paisagem na arte e a expectativa de que a pintura do gênero na modernidade não mais se resumisse à descrição fria de paisagens vazias de sentimento. Em “Salão de 1859: Paisagem” exprime a seguinte opinião:

Se tal conjunto de árvores, montanhas, águas e casas a que chamamos paisagem é belo, não é por si mesmo, mas por mim, por minha própria graça, pela ideia ou sentimento que a ele atribuo. É dizer suficientemente, penso, que todo o paisagista que não sabe traduzir um sentimento por um conjunto de matéria vegetal ou mineral não é um artista. [...] Os artistas que querem exprimir a natureza, menos os sentimentos que ela inspira, submetem-se a uma operação bizarra que consiste em matar neles o homem pensante e sensível, e infelizmente, acredite que, na maior parte das vezes, esta operação nada tem de bizarro ou doloroso. [...] Alunos de mestres diversos, pintam todos muito bem, e quase todos esquecem que um local natural tem apenas o valor que o sentimento verdadeiro do artista nele sabe colocar. A maior parte cai no defeito que assinalo no começo deste estudo: eles tomam o dicionário da arte pela própria arte; eles copiam uma palavra no dicionário, acreditando copiar um poema; mas um poema não se copia jamais: ele deseja ser composto. (BAUDELAIRE, 2010, p. 52)

uma década antes, a tendência moderna a transformar o interior dos bosques, na busca de refúgio para a falta de fé urbana, em ‘sacristias e catedrais’. Baudelaire preferia a vida urbana, mas como Ruskin demonstra irritação com a falta de sinceridade que pressente em semelhante proposta sacralizadora. Ele considera ainda como sério defeito a tendência moderna a copiar a natureza, ao invés de recriá-la através da própria criatividade [...]” (KERN, 2010, p. 11)

Assim, privilegiando a “composição” da paisagem à “cópia”, Baudelaire valoriza a sensibilidade do paisagista capaz de inserir sentimento e pensamento em sua obra. Ainda no mesmo texto, afirma ter visto no Salão de 1859 paisagistas “com uma enorme preguiça de imaginação” e não termina seu texto sem antes reivindicar “[...] a magnífica imaginação que flui nos desenhos de Vitor Hugo, como o mistério no céu. [Fala] de seus desenhos a nanquim, porque é demasiado evidente que em poesia nosso poeta é o rei dos paisagistas” (BAUDELAIRE, 2010, p. 60).

No romance de Lins diversas questões sugeridas pelo professor em relação à obra literária de Julia repousam na projeção imagética de paisagens e seus desdobramentos. As imagens apresentadas em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* são majoritariamente paisagísticas, daí o vínculo inicial que se estabelece com as questões já expostas. O romance de Julia, como esclarece o professor, aborda anacronicamente a invasão holandesa a partir da sugestão de cenários que remetem a episódios conhecidos do período. Estes, ocorridos no século XVII são, por sua vez, associados às andanças de Maria de França, personagem explicitamente do século XX.

É na projeção imagética dessa “colagem” que cabe ao leitor onde se dá, por sua vez, a fusão temporal; e da mesma maneira que passado e presente coexistem, “análise” e “romance” compõem a narrativa que lemos. Assim, absolutamente sustentadas pela linguagem verbal, as imagens surgem como cenário da peregrinação de Maria de França. No entanto, diferentemente do que se via na narrativa clássica, o “cenário” não se resume a pano de fundo, dobrado à personagem e passivo às ações. É justamente o “cenário” projetado que possibilita o anacronismo instaurado no texto e quanto à produção de imagens, as observações feitas pelo professor são tão importantes quanto os próprios fragmentos por ele transcritos, fornecendo ao leitor os elementos que por fim constituem a paisagem.

Não podemos deixar de notar que isso se dá no campo do discurso verbal, da “palavra” e, ainda que não tenhamos uma descrição propriamente dita – que como já vimos acontece nas narrativas clássicas que trazem para o primeiro plano tudo aquilo a que se dedicam, ou seja, ocupando-se exclusivamente daquilo que se aborda enquanto a ação fica suspensa –, os signos são lançados textualmente ao leitor, sugerindo a formação dessas imagens. Nesse sentido, há ainda outro movimento anacrônico, desta vez uma retomada da poética clássica no que toca a exclusividade dos “primeiros planos”, porém de tal modo inserida na narrativa fragmentária que certamente não se trata de imitar o modo

clássico, senão de colocá-lo em cena em outro contexto. Assim, quando finalmente tem certeza de que é da invasão holandesa que se trata, o professor observa que:

Seguindo, parece, o exemplo de Homero, que evita narrar toda a Guerra de Tróia, argumento este, segundo a conhecida fórmula de Aristóteles, “demasiado vasto e difícil de abarcar num relance”, como se lê na *Poética*, não pretendeu Julia Marquezim Enone inflar o seu livro com os vinte e quatro anos da ocupação, neles incluindo o tempo de Nassau e as batalhas que destroçaram o invasor. (LINS, 2005, p. 137)

Trata-se, portanto, de um movimento duplo e subjetivo: primeiramente, os fragmentos transcritos do romance de Julia em que Maria de França narra os acontecimentos aos ouvintes de maneira pouco lúcida e sugerem imagens que compõem o espaço por ela habitado; em seguida, os comentários do narrador-ensaísta que, como uma espécie de guia, ressalta os elementos formadores desse cenário, sugerindo a composição paisagística em seu anacronismo. Vale ressaltar que em nenhum dos casos esse discurso é meramente descritivo senão “sugestivo”, como vemos na passagem abaixo, em que o professor “esclarece”, por assim dizer, as estratégias utilizadas pela romancista:

Volto a certos pontos das quatro transcrições feitas ultimamente. Observaremos o paralelismo entre as cenas de guerra que assombram o romance e a entrada das forças holandesas em Pernambuco; e seguireis a romancista no seu trabalho de encobrir a natureza dessas alusões, numa espécie de conflito entre história e poesia. [...] Há, como se vê, as “sentinelas”, as “bocas de aço”, os “recrutados nas armas” e a “corneta de batalha”, as lanças, as “vozes de comando”, imagens inequívocas de guerra. Já as “torres marinhas”, as “torres viajantes” – invenções, acredito, sugeridas por Vieira –, solicitam outro nível de compreensão. Nesse caso, o sibilino da metáfora é equilibrado pelo número, de modo algum casual. De fato, compunha-se a esquadra expedicionária de sessenta e três unidades, sendo “trinta e cinco grandes naus, quinze iates, treze chalupas e duas embarcações inimigas capturadas, com uma guarnição de três mil, setecentos e

oitenta marinheiros, três mil e quinhentos soldados e um armamento de mil, cento e setenta canhões de todos os calibres”, conforme nos afiança Johannes de Laet, que se apoiou em jornais de bordo e nos depoimentos de chefes militares. [...] Cheio de marujos, o navio associado às imagens evidentes de guerra, ancora “na praça, no chão seco” – espaço anômalo – e com esta manobra ingressa no irreal. Isto se escapar ao leitor que a romancista aí não se reporta à *guerra*, e sim à *feira*: alude à Nau Catarineta, folguedo popular do Nordeste que o inglês Henry Koster, parece, é o primeiro a descrever (*Travels in Brazil*, 1816), mas já se pode ver, em segundo plano, num esboço de Franz Post. (LINS, 2005, p. 138-139)

Nesse trecho, o narrador destaca as “sentinelas”, as “bocas de aço”, os “recrutados” etc., assim como fala do navio “cheio de marujos” e dos “soldados” sem deixar de relacionar esses elementos às “cenas” e às “imagens” de guerra e de festa. Interessa-nos pensar algo que discretamente o ensaísta insere no texto – o “conflito entre história e poesia”. A explícita alusão à invasão holandesa, disseminada no romance de Julia e reiterada pelo narrador refere-se a um evento “histórico”; enquanto a história de Maria de França pertence ao “irreal”.

A conjunção dessas duas esferas ocorre num espaço de reflexão sobre a obra literária no qual o real é pensado a partir de sua transformação em ficção. Tendo em vista que grande parte da iconografia deixada nas artes pela invasão holandesa no Brasil é fruto do trabalho dos artistas que integraram a comitiva do conde Maurício de Nassau, a referência a Frans Post não deve ser desprezada – seus desenhos e pinturas guardam alguma semelhança com as “imagens enigmáticas” ressaltadas pelo professor.

3 O BRASIL HOLANDÊS

Quando dizemos no tempo dos holandeses significamos uma vida normal, organizada e lógica, desaparecida e lembrada, cheia de elementos humanos, sangrando de naturalidade.

Camara Cascudo

Após uma tentativa frustrada de domínio na Baía de Todos os Santos, os holandeses invadiram, em 1630, a capitania de Pernambuco, conquistando Olinda e Recife em poucos dias. Os primeiros anos foram de muitas dificuldades e instabilidade para aqueles que procuravam estabelecer a colônia flamenga na região e a Ocupação Holandesa que durou 24 anos (1630-1664) foi governada, a partir de 1637, pelo Conde Maurício de Nassau³⁹.

Sua presença foi fundamental para a fixação e permanência holandesa no litoral pernambucano; além dos problemas de infraestrutura, escassez de alimentos, superpopulação, dentre outros, com os quais teve de lidar, Nassau tratou de empreender projetos que pudessem lhe dar o conforto e visibilidade esperados tanto na colônia quanto na metrópole.

O projeto de colonização flamenga no Brasil, diferentemente daquele praticado pelos portugueses que se dedicavam basicamente à

³⁹ Deve-se considerar que a permanência de Nassau representa também o período de auge da invasão flamenga no Nordeste. Os primeiros anos incluindo a tentativa fracassada na Bahia foram os mais difíceis em todos os aspectos. Nassau chega, em 1637, a um Recife ainda cheio de problemas e desafios, mas já dominado pelos holandeses. Também é preciso considerar que Olinda já havia sido destruída – por um incêndio que será abordado mais adiante – e que estava em questão a reconstrução da capital, assunto que ficou em suspenso até a chegada do conde. José Antonio Gonsalves de Mello, em *Tempo dos flamengos*, observa que: “Quando da chegada do conde [Maurício de Nassau] (1637), o Recife deveria ser bem diverso daquele dos primeiros anos da conquista. Um dos altos conselheiros que acompanhou Nassau, Johan Ghijselin, que havia estado anteriormente como diretor, juntamente com Mathias van Ceulen, (1633-1634), notou com admiração: ‘Encontro aqui no Recife, desde minha partida, uma mudança extraordinária em casas de comerciantes, nos negócios e construções que diariamente se iniciam em grande número, tão belas como na pátria [...]’” (MELLO, 2001, p. 62)

ocupação de áreas rurais e ao cultivo da terra – principalmente à produção de açúcar com a plantação da cana e à estrutura baseada no triângulo engenho, casa grande e senzala –, foi um projeto de colonização urbana⁴⁰ o que resultou num traço significativo de distinção em relação a outras cidades da colônia. Segundo Sérgio Buarque de Holanda, tratou-se de:

População cosmopolita, instável, de caráter predominantemente urbano, essa gente ia apinhar-se no Recife ou na nascente Maurisstad, que começava a crescer na ilha de Antonio Vaz. Estimulando, assim, de modo prematuro, a divisão clássica entre o engenho e a cidade, entre o senhor rural e o mascate, divisão que encheria, mais tarde, quase toda a história pernambucana.

Esse progresso urbano era ocorrência nova na vida brasileira, e ocorrência que ajuda a melhor distinguir, um do outro, os processos colonizadores de “flamengos” e portugueses. Ao passo que em todo o resto do Brasil as cidades continuavam simples e pobres dependências dos domínios rurais, a metrópole pernambucana “vivía por si”. Ostentavam-se nela palácios monumentais como o de Schoonzicht e o de Vrijburg. Seus parques opulentos abrigavam os exemplares mais vários da flora e da fauna indígenas. [...] Não há dúvida, porém, que o zelo animador dos holandeses na sua notável empresa colonial só muito dificilmente transpunha os muros das cidades e não podia implantar-se na vida rural de nosso Nordeste, sem desnaturá-la e perverter-se. Assim, a Nova Holanda exibía dois mundos distintos, duas zonas artificialmente agregadas. O esforço dos conquistadores batavos limitou-se a erigir uma grandeza de fachada, que só aos incautos podia mascarar a verdadeira, a dura realidade econômica em que se debatiam. (HOLANDA, 1995, p. 63)

⁴⁰ Sob a administração de Nassau, os flamengos ocuparam basicamente as áreas urbanas e, no entanto, é preciso notar que “A base do sistema econômico do Brasil Holandês foi o açúcar, e o elemento mais importante, o senhor de engenho” (MELLO, 2001, p. 167).

Neste contexto surgem então as primeiras pinturas de paisagens das Américas e, como apontado, é preciso notar que a paisagem pernambucana “criada” pelos pincéis dos pintores de Nassau tinham por objetivo reafirmar um discurso que não somente idealiza a soberania holandesa – corroborando a máscara apontada acima por Sérgio Buarque de Holanda, escondendo a dura realidade econômica que inclusive resultou na Insurreição⁴¹ – mas também idealiza a natureza e a realidade tropicais.

Como se sabe arte tem grande importância na fabricação da sensibilidade comum, sensibilidade esta que hoje nos permite, por exemplo, o uso do termo “paisagem” com naturalidade. Além disso, a “representação” é geralmente associada ao “valor de verdade” que está em jogo na relação entre palavra e imagem:

A arte, muito bem, mas qual? Parece que, para as duas descobertas da montanha ou do litoral, a literatura foi a primeira. Poemas, meditações, relatos de viagem abrem caminho. A pintura vai no encalço. Ela abre uma segunda vez o caminho e leva a partilhar a visão da imagem descrita pela língua. Uma vez representada em desenho e cor, a paisagem que suscitava a emoção dos escritores adquire certa realidade. Ela existe. A prova: eu estava lá, sentada diante de meu cavalete.

A visualização de um lugar, qualquer composição feita pelo artista, atribui àquilo que é representado um *valor de verdade* que o texto ainda não oferece: *as palavras podem mentir; a imagem, por seu lado, parece fixar o que existe*. Ela espera, porém, por seu turno, a ciência (a geomorfologia

⁴¹ Após anos de relativa estabilidade quanto ao domínio da região, a administração flamenga voltada basicamente à área urbana, começa a perder força. De acordo com Mello: “A insurreição de 1645 foi preparada por senhores de engenho na sua maior parte devedores a flamengos ou judeus da cidade. Foi nitidamente um levante de elementos rurais, no qual tomaram parte negros escravos, lavradores, pequenos proprietários de roças [...]” e acrescenta: “Deve ser observado que em três anos [...] preparou-se o levante, juntaram-se as armas e convocaram-se os habitantes. A correspondência provinda do Brasil no período compreendido entre a revolta do Maranhão e a partida de Nassau vai narrando, momento por momento, os preparativos da insurreição de 1645; e, quando do embarque do conde, a situação era tão insegura que muitos moradores retiraram-se do Brasil certos de que a colônia não teria uma existência muito longa” (MELLO, 2001, p. 173 – 176).

ou a geologia), para tomar assento entre as realidades comprovadas. [...] Parece que só se pode “ver” aquilo que já foi visto, isto é, contado, desenhado, pintado, realçado. [...] se a descrição poética, romanesca, geralmente vem por primeiro na ordem dos fatos, a imagem pintada ou o desenho especializado vêm, ambos, por primeiro na ordem da afirmação de uma realidade. Passamos, sem nos dar conta, de uma para outra para chegar a estabelecer uma existência até então ignorada. Por um efeito de retorno, quase uma anamorfose, a imagem, então, parece tomar a dianteira: é o relato que parece seguir a representação pictórica... (CAUQUELIN, p. 93-94, grifo nosso)

Este processo pode ser observado no contexto de “descoberta” e expansão territorial aqui abordado, momento em que os relatos (em cartas, principalmente) eram abundantes. Nassau parecia entender o poder e a expectativa conferidos à comprovação imagética de tais relatos já que o projeto de um livro a ser concluído após sua permanência em território brasileiro previa a ilustração do texto como ponto alto da obra. O livro de Barléu⁴² resultado desse esforço só foi possível graças à formação de uma comitiva composta por profissionais diversos como engenheiros, arquitetos, botânicos e artistas que o acompanharam durante a permanência no Brasil, dentre os quais estavam os pintores Frans Post e Albert Eckhout.

Durante os sete primeiros anos da Ocupação Holandesa, aqueles que precederam a chegada de Maurício de Nassau em 1637, diversos documentos foram enviados à metrópole para tratar desses assuntos, contendo informações e descrições dos acontecimentos bem como daquilo que a terra tinha a oferecer. Como bem observa Luis Pérez Oramas, “Existia a terra americana, existia a natureza tropical, porém a rigor não existia a ‘paisagem’ dessa terra e dessa natureza, pois ainda

⁴² Referimo-nos a *Rerum per Octennium in Brasilia Et álibi nuper gestarum, sub Praefectura Illustrissimi Comitis I. Mavritii, Nassoviae, & Comitis, nunc Vesaliae Gubernatoris & Equitatus Foederatorum Belgii Ordd. Sub Auriaco Ductoris Historia*, de Gaspar Barléu, publicado em 1647. Obra que celebra os feitos de Maurício de Nassau durante os anos que esteve no Nordeste brasileiro. O livro foi digitalizado e encontra-se disponível para consulta no site da Fundação Biblioteca Nacional em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_obrasraras/barleus/index.htm

não existia sua ‘representação como paisagem’” (ORAMAS, 1999, p. 220). Em outras palavras, faltava a “representação” pictórica daquilo que apenas podia ser intuído, quando não fantasiado a partir das descrições verbais. Desta forma, se por um lado a “especialização” do paisagista é um traço marcante nas paisagens quase tão brasileiras quanto holandesas de Post, por outro, o “recorte” escolhido pelo pintor revela o discurso colonizador inerente às imagens.

Dizemos holandesas e brasileiras pois é evidente a semelhança uma vez que as paisagens de Post parecem seguir uma “fórmula” que não difere muito daquela que tornou os flamengos famosos na Europa pela capacidade de “imitar” a natureza. É o caso do primeiro óleo conhecido pintado pelo artista no Brasil, *Vista de Itamaracá* (1637):

Figura 16 – Frans Post, *Vista de Itamaracá* (1637).



Fonte: *Frans Post {1612 – 1680}: Obra completa*, de Pedro e Bia Corrêa do Lago.

Diferentemente dos quadros de Eckhout nos quais os detalhes das figuras são milimetricamente observáveis com a acuidade quase científica de quem se dedica a esmiuçar um objeto (sejam as naturezas mortas em que os frutos são representados de vários ângulos, por dentro e por fora; sejam os negros ou indígenas em diferentes posições e composições), as pinturas de Post são mais “abrangentes”, procuram representar um “conjunto” de elementos visíveis, organizados e

articulados entre si, ou seja, são paisagens. A disposição harmônica dos elementos, a delimitação do horizonte ao longe, a atenção dada ao espaço celeste, a divisão horizontal/vertical e os próprios motivos componentes da paisagem são indícios de certa obediência formal característica⁴³ dos paisagistas holandeses (figura abaixo) e do “estilo” então predominante nos Países Baixos.

Figura 17 - Jan Van Goyen, *Moinho à beira de um rio* (1642).



Fonte: *A história da arte*, de Gombrich.

Ao comentar a tendência à especialização em gênero que nascia no país protestante europeu, Gombrich escreve que os holandeses foram os primeiros a atentar para a beleza do céu e que eram capazes de transformar banalidades das cenas cotidianas em belas pinturas de

⁴³ Luis Pérez Oramas chama a atenção para o modo como o “olhar” de Post como artista corresponde aos traços “tradicionais” em sua terra natal naquele momento. Segundo o autor, “Não passará despercebido a ninguém esse detalhe: Post provinha de um lugar que havia marcado seus olhos para um certo tipo de paisagem, que havia configurado nesse espectro de lugar que nossa visão tem como recurso primígeno e anterior a qualquer experiência real de ‘lugaridade’ para encontrar, na vida concreta das coisas, na terra extensa que pisamos, uma forma, uma física, uma ‘gramática’ ou uma topografia dos ‘lugares’ que somos chamados a constituir enquanto paisagens [...]” (ORAMAS, 1999, p. 220)

paisagens, como se pode ver no quadro de Jan Van Goyen acima, *Moinho à beira de um rio* (1642). Nesse sentido, observa que:

[...] os pintores de marinha não só se tornaram proficientes na reprodução de ondas e nuvens, mas eram tão notáveis especialistas na fiel e minuciosa representação de barcos e seus apetrechos que ainda hoje seus quadros são considerados valiosos documentos históricos do período da expansão naval da Inglaterra e da Holanda. [...] Esses holandeses foram os primeiros na história da arte a descobrir a beleza do céu. [...] Um dos primeiros desses descobridores foi Jan Van Goyen (1596- 1656), natural de Haia [...] Van Goyen sabe como transformar a cena banal numa visão de repousante beleza. Ele transfigura motivos familiares e conduz nossos olhos para a nebulosa distância, de modo a sentirmos que nos encontramos num privilegiado ponto de observação e contemplamos a luz do entardecer. (GOMBRICH, 1979, p. 302)

Assim como o fez Van Goyen, poderíamos incluir muitas das pinturas de Post em que cenas “banais” são retratadas e transformadas em belas paisagens pelo artista. Além disso, podemos ver em *Moinho à beira de um rio* como o olhar “acostumado” de Post leva-o a pintar paisagens invariavelmente híbridas, tão brasileiras quanto holandesas, como se nota em “Porto Calvo”, o quadro “mais holandês” dos quadros brasileiros⁴⁴:

⁴⁴ A afirmação é de Bia e Pedro Lago: “Este [“Porto Calvo”] é o mais ‘holandês’ dos quadros brasileiros de Post e demonstra alguma influência da obra de Vroom e Pieter Molijn.” (LAGO, P.; LAGO, B., 2006, p. 106)

Figura 18 - Frans Post, *Porto Calvo* (1639).



Fonte: *Frans Post {1612 – 1680}: Obra completa*, de Pedro e Bia Corrêa do Lago

Para tanto, é preciso considerar a idealização do discurso inerente às pinturas do artista em cuja “representação” aparentemente despreziosa do Novo Mundo está uma idealização utópica das Américas, fruto da conjunção de diversos elementos dentre os quais destacam-se o “cargo” de pintor a serviço do governo flamengo, a tradição escolar quanto à representação pictórica da qual provém o paisagista e a descoberta do “novo”. Há muito que se considerar quanto ao último ponto mencionado e a já citada necessidade de “criação” da paisagem americana como “imagem” está diretamente relacionada ao assunto.

Para Nassau, o trabalho de Post deveria ser sistemático: documentar em quadros a óleo as principais sedes holandesas no Nordeste, com o intuito não apenas do registro topográfico como provavelmente também com o objetivo mais imediato de decorar a residência do conde, que desejava ter sob seu olhos as vistas principais de seus domínios.

Seguindo as instruções precisas de Nassau, Post pintou pelo menos 18 quadros a óleo retratando a paisagem brasileira durante sua estada de sete

anos no Nordeste, de 1637 a 1644. Além desses óleos, todos sobre tela e de tamanhos semelhantes, conservados por Nassau até pouco antes de sua morte em 1679, Post fez inúmeros desenhos que serviram para a realização das gravuras do livro de Barléu publicado em 1647, *que celebra os feitos do conde*. (LAGO, P; LAGO, B., 1999, p. 240. Grifo nosso)

3.1 ALBERT ECKHOUT

Albert Eckhout, botânico e “pintor de gênero”, ocupou-se principalmente em registrar os “tipos” – tanto humanos quanto animais e vegetais. Pintor cuja obra é rica em detalhes descritivos, foi o artista que mais gêneros pictóricos congregou, destacando-se o “negro”, o “índio” e a “natureza morta”; a sensibilidade às formas e a abordagem minuciosa, quase científica que dedicou aos motivos de suas pinturas, contribuiu muito para a criação de um repertório iconográfico dos “tipos” tropicais.

Figura 19 – Albert Eckhout, *Dança dos Índios Tapuias*.



Fonte: *O Brasil e os Holandeses*, org. Paulo Herkenhoff

São muitas as discussões a respeito da “representação” e “veracidade” em torno dessas pinturas, entretanto, não se pode negar o impacto que tiveram na época a “revelação” de imagens completamente inusitadas numa Europa que começava a ter contato com o resto do

mundo. É o caso d' *A dança dos Índios tapuias*⁴⁵, acima, em que os “selvagens” são representados para o olhar europeu. Outra imagem importante nesse sentido é a tela *Índia Tapuia*, em que o canibalismo é colocado em cena: pedaços humanos são carregados pela índia, na mão direita uma mão e no cesto, um pé podem ser observados.

Figura 20 – Albert Eckhout, *Índia Tapuia* (1641).



Fonte: Fonte: *O Brasil e os Holandeses*, org. Paulo Herkenhoff

É importante enfatizar o discurso inerente a essas imagens, levando em conta o contexto em que foram produzidas: tanto num caso, quanto no outro, trata-se de “mostrar” ao europeu os habitantes de terras colonizadas de modo a se corresponder em alguma medida às expectativas do imaginário comum, em que o “selvagem” e o “exótico” eram nota dominante; a técnica e a capacidade de representação na pintura como um “espelho do mundo real” já tinha sido alcançada como

⁴⁵ A tela também é citada como *Dança dos Tarairiu* em alguns casos, como acontece em *Albert Eckhout: presença holandesa no Brasil, século XVII* (1998), organizado por Clarival do Prado Valladares e Luiz Emydio de Mello Filho. De acordo com Raminelli (1999) foram estes, os índios tarairius que foram pintados pelo artista (“tapuias” seria a nomenclatura dada a eles pelos cronistas e viajantes).

vimos anteriormente e aqui esta competência já não está mais em questão. Talvez por isso a *colagem* na pintura de Eckhout que, não obstante a acuidade na pintura dos tipos físicos, inclui numa mesma tela elementos capazes de corroborar o discurso esperado mas não necessariamente fiéis ao referente real. Como analisa Ronaldi Raminelli em “*Habitus Canibal: Os índios de Albert Eckhout*”, os tapuias eram um grupo que vivia na região do sertão, no interior das terras nordestinas e não no litoral, como poderia indicar a vegetação ao fundo. Seus comentários sobre a índia tapuia auxiliam a perceber uma possível manipulação nas informações contidas na tela:

O cabelo lembra os jês, mas o rosto é europeu, com um nariz fino, muito diferente das narinas achatadas dos ameríndios. O corpo tem formas arredondadas, como as mulheres retratadas em quadros renascentistas e barrocos. No plano posterior da tela, entre as pernas da tapuia, abre-se uma janela para o mundo, onde se vê índios munidos de lanças e preparados para uma guerra. Os nativos movimentam os braços para frente, dando dinamismo à cena. A tela, por conseguinte, seria dividida em duas partes: a primeira, uma alegoria da guerra; a segunda, uma representação do canibalismo. O combate entre as hordas poderia ser a sequência anterior à cena dominada pela índia antropófaga; assim o campo de batalha seria a origem dos membros esquartejados em poder da tapuia. [...] A vegetação, a nudez, a guerra e as marcas do canibalismo retratam o afastamento da índia do universo europeu, reduzindo-a à barbárie, concebendo-a como ser decaído. (RAMINELLI, 1999, p. 113)

Em linhas gerais, enquanto a obra de Eckhout se concentra na pintura de “tipos”, ou seja, de singularidades (índios, negros, plantas), a de Frans Post trata da *articulação* entre os elementos do Novo Mundo, dedicando-se majoritariamente à pintura de paisagens. No caso deste último o “contexto”, ou poderíamos dizer, o “cenário” que abarca, busca “atestar” a veracidade dos feitos e a “história” dos domínios holandeses no Brasil. Isso justifica, ao menos parcialmente, a escolha de Nassau pelo pintor que apesar de ainda jovem já era um “especialista” em

paisagens⁴⁶. Vale lembrar que aquele foi um momento em que pelo menos dois aspectos devem ser levados em consideração: primeiramente a influência marcante e revolucionária de Van Eyck⁴⁷ que outorgou grande fama aos flamengos como mestres na pintura da natureza; em segundo lugar, a crescente “especialização” temática à qual eram levados os pintores devido ao novo contexto posterior à Reforma Protestante⁴⁸:

Os pintores da Holanda protestante que não tinham inclinação ao talento para o retrato tiveram que renunciar à ideia de viver principalmente de encomendas. Ao contrário dos mestres da Idade Média e da Renascença, tinham que pintar primeiro seus quadros e depois tentar encontrar um comprador. [...] Além disso, a concorrência era acirrada; havia muitos artistas em cada cidade holandesa exibindo suas pinturas em bancas, e a única possibilidade de os artistas menores granjearem reputação residia em especializarem-se num determinado ramo ou gênero de pintura. Desde que o pintor fizesse nome como mestre em cena de batalhas, eram cenas de batalhas que ele iria muito provavelmente vender. [...] Assim foi que a tendência para a especialização que começara nos países setentrionais no século XVI, atingiu ainda maiores extremos no século XVII. [...] Eram verdadeiros especialistas. (GOMBRICH, 1979, p. 301- 302)

A observação acima é importante pois corrobora a ideia de que a escolha de Nassau por Frans Post não foi arbitrária. Um “especialista” em pintura de paisagens integrou a comitiva trazida ao Brasil, no

⁴⁶ Aos vinte e quatro anos, já artista, desenhista e pintor de paisagens em Harlem, na Holanda, Frans Post partiu para o Brasil integrando a comitiva de Nassau.

⁴⁷ Conforme já apontamos Jan Van Eyck teve uma participação fundamental na pintura do século XIV. Além da surpreendente capacidade de “representar” a natureza que revelavam seus quadros, é também a ele que se atribui a invenção da pintura a óleo.

⁴⁸ A Reforma que gerou a ruptura religiosa entre catolicismo e protestantismo gera uma nova situação na Europa que afeta diretamente as artes. Diferentemente do que aconteceu na Itália onde o catolicismo preponderou favorecendo a produção de obras de devoção (como retábulos e afins), nos Países Baixos, foi crescendo a busca por outros temas, dentre eles a natureza.

momento em que a expansão colonial dominava a cena política ocidental. Com lugar privilegiado dentre aqueles que integravam o grupo – foi alguém muito próximo ao conde durante sua estadia no Novo Mundo – Post é hoje considerado o *primeiro paisagista das Américas*.

O objetivo desta empreitada era o de retratar e vangloriar a administração flamenga e não podemos deixar de notar que sua obra produzida no/sobre o Brasil⁴⁹ é também produto de um projeto colonizador. Além disso, há de se considerar que o então Novo Mundo ainda era um lugar a ser “explorado”. Coube, num primeiro momento, à *palavra* esse trânsito de “informações” e “descrições” do desconhecido. À *imagem*, então, coube uma espécie de confirmação dos relatos.

3.2 FRANS POST

É curioso observar que desde a disposição harmônica comum dos elementos presentes nos quadros de Post, aos motivos representados, as pinturas exalam paz e harmonia de modo que nada ou quase nada transparece das possíveis dificuldades enfrentadas pelo invasor, predominando o caráter idealizado de uma natureza dobrada ao homem, uma terra de amplo horizonte, serena, como que à espera por ser ocupada. Partilhando do mesmo entusiasmo estão as considerações de Barléu quando se refere à região sob os domínios holandeses na colônia:

A região é ameníssima e salubérrima pela brandura do clima, e é disto indício a longa vida dos naturais, a qual atinge às vezes cem anos. Nem o frio nem o calor são excessivos. Há extensos períodos de seca e de chuva. Mal se distinguem das noites os crepúsculos, e do dia os dilúculos, porque o nascer e o por do sol são mais verticais do que entre nós. O inverno começa em

⁴⁹ A produção do artista é vasta e não cessou com sua volta à Europa. Grande parte das pinturas de que se tem conhecimento foram pintadas a partir das “lembranças” do Brasil. No extenso trabalho de Pedro & Bia Correa do Lago sob o título de *Frans Post {1612-1680}: Obra Completa*, os autores dividem a produção do artista flamengo em quatro fases, das quais a primeira corresponde ao período em que esteve no Brasil, ou seja, de 1637 a 1644. Acredita-se que durante esse período foram pintadas cerca de 18 telas a óleo, das quais, apenas se tem conhecimento atualmente de sete. As outras três fases indicadas pelos autores são posteriores à partida do Brasil e se distinguem basicamente pela técnica empregada e resultados obtidos.

março e acaba em agosto. As noites, quase iguais aos dias, conhecem, de uma a outra estação, apenas a diferença de uma hora. [...] Conquanto sujeita a nevoeiros, é a terra recreada com os bafejos placidíssimos dos ventos mareiros, que dissipam os vapores e névoas matutinas, fazendo brilhar um sol límpido e esplendoroso. [...] É a região numas partes vestidas de mata, noutras plana e tapizada de pastagens e noutras ergue-se em colinas. Chuvas frequentes regam-lhe a gleba feraz e sempre verdejante. (BARLÉU, 1940, p. 21)

A descrição da “ameníssima” e “salubérrima” condição climática da região embora pareça corresponder às imagens pintadas por Post não faz jus inteiramente às informações que temos quanto à falta de condições básicas de sobrevivência deflagrada em diversos momentos da ocupação, incluindo falta de alimentos (chegando ao ponto de serem muitas vezes trazidos da Europa), saneamento (foi durante o governo de Nassau que a imundície devido à rápida e crescente urbanização gerou a preocupação com os primeiros “lixões”) e falta de moradia (o crescimento populacional na área urbana contribuiu sobremaneira para a configuração arquitetônica dos sobrados holandeses):

Uma das mais antigas referências ao problema criado pela falta de farinha, principal sustento dos moradores brasileiros e holandeses, é a que consta da exposição feita ao Alto Conselho pela Câmara de Olinda, em 1637, na qual se dizia que os moradores plantariam nesse ano pouca mandioca, uma vez que todos os seus negros estavam empregados ou alugados para a plantação de canaviais, pelo que era de esperar sobreviesse “fome por todo o país”. [...] Grande parte dos víveres para o sustento da população que se aglomerava no Recife e em Maurícia, e mesmo da população rural, passou a vir da Holanda desde a invasão de Pernambuco. E não beneficiavam somente os moradores da cidade. Tinham grande procura por parte dos senhores de engenho e habitantes do interior. [...] o período da dominação holandesa no Brasil foi uma época de altos e baixos: períodos de prosperidade em que o Recife, segundo a expressão de certo documento, era “um monte de ouro”, sucediam e antecediam

outros de penúria, em que se morria de fome pelas ruas. A palavra “fome” é das mais comuns nas *Generale Missiven*. Apesar da remessa constante de víveres da Holanda, no Recife e em Maurícia os burgueses e o povo passaram momentos de fome. As descrições e informações remetidas ao Conselho dos XIX parecem fábulas. Em 1648 a população do Recife e Maurícia passou três meses sem carne. O povo pedia providências ao governo, que nada obtinha do Conselho dos XIX. Alguns mais exaltados entravam pelas casas e mesmo pelos quartos dos altos conselheiros no Recife pedindo comida. Outros, o soldo atrasado. Uma carta de 1650 nos transmite estas cenas: “é uma lástima e uma vergonha para o Estado, ao qual os soldados prestaram juramento, vê-los ir pelas ruas, todos esfarrapados, com os trapos arrastando, muitos sem poder cobrir o corpo, mais parecendo mendigos que soldados. Apanham as imundícias das ruas, que nem os porcos querem comer, para acalmar a sua grande fome; e como lhes falta o imprescindível para o sustento são levados a condições abjetas; apanham trapos nas ruas e nos canais e consideram sorte quando encontram algum farrapo ou graveto (*stockje*) para lenha, pelo caminho. Procura cada um, ao romper do dia, anteceder aos outros em percorrer as ruas e a praia a ver se encontra algo que lhe possa servir”. Muitos particulares, soldados e mesmo oficiais holandeses saíam em jangadas a pescar ou a apanhar caranguejos pelos mangues. (MELLO, 2001, p. 157 – 167)

A citação acima nos coloca diante de um quadro completamente diverso daquele sugerido pelas pinturas de Post que diríamos correspondem mais à descrição de Barléu em que o ressaltado é a brandura do clima e a longa expectativa de vida dos nativos, do que a penúria da vida urbana experienciada pelos habitantes da região incluindo os próprios holandeses que serviam à Companhia das Índias Ocidentais.

Figura 21 – Frans Post, Olinda. Desenho para gravura em livro de Barléu. Fonte: *Frans Post {1612 – 1680}: Obra completa*, de Pedro e Bia Corrêa do Lago



O que se vê, portanto, quando se concebe a “fundação” da paisagem tropical por Post é um exemplo da premissa benjaminiana de que a história é invariavelmente contada pelo vencedor: seus quadros privilegiam a natureza brasileira e sua exuberância, mas a mensagem ali condensada não é imparcial, não há ingenuidade no abarcamento de paisagens que sugerem continuamente a domesticação da natureza.

Ainda que a ocupação holandesa não tenha prosperado no sentido de uma permanência no território brasileiro e a coroa portuguesa tenha finalmente reassumido a colônia, as “imagens” deixadas pelos artistas de Nassau contam uma história de soberania. Sabemos que esta não dá conta dos fatos, que o conde partiu antes da Insurreição que expulsou os holandeses definitivamente, que a situação política na Europa e o fim da União Ibérica tiveram seu papel assim como tantos outros fatos; nada disso, porém, encontra lugar na produção desses artistas cujo resultado é um conjunto iconográfico de tempos de glória.

Como se vê no quadro “O rio São Francisco” de Post, em que uma capivara ocupa o primeiro plano – aliás, o único quadro conhecido do artista no Brasil em que um animal aparece em destaque – datado de 1639, a serenidade toma conta da natureza com o céu e as águas

pacíficas. Além disso, o destaque para a capivara nada parece indicar dos perigos e dificuldades impostos pela fauna e flora tropicais, pelo contrário, o que se observa é a natureza dobrada ao homem e pronta para ser dominada.

Figura 22 – Frans Post, *O rio São Francisco* (1639).



Fonte: *Frans Post {1612 – 1680}: Obra completa*, de Pedro e Bia Corrêa do Lago

Como se sabe, os desenhos e pinturas de Post servem mais tarde de base para as ilustrações do livro de Barléus. Neste caso, a absoluta serenidade da cena acima é substituída pela cena que remete à fuga de portugueses após um ataque de Nassau à região como se vê abaixo:

Figura 23 – Frans Post. *Forte Maurício no Rio São Francisco* (1647). Gravura em cobre.



Fonte: *Frans Post {1612 – 1680}: Obra completa*, de Pedro e Bia Corrêa do Lago.

Assim, para o Conde Maurício de Nassau, as telas pintadas por Post deveriam ter dupla função: a de peças decorativas e a de base para documentação. No segundo caso, foram “adaptadas” de acordo com a encomenda de modo a ilustrar os feitos do conde. De uma forma ou de outra, não eram ingênuos os traços do pintor cujo discurso estava alinhado ao projeto colonial da metrópole flamenga. As paisagens, contudo, não são propriamente paisagens urbanas como seria de se esperar dados os esforços da ocupação holandesa que foram basicamente voltados à cidade. São antes, paisagens “vazias” até certo ponto, à espera de serem ocupadas e transformadas. Tendo em vista o caráter prioritariamente urbano⁵⁰ da ocupação holandesa é curioso o fato de que o legado artístico⁵¹ seja majoritariamente voltado à natureza.

⁵⁰ Em *Tempo dos Flamengos*, Mello escreve sobre o investimento e as preocupações de Nassau quanto à infraestrutura da cidade Maurícia que resultou na valorização do espaço público urbano: “Com os holandeses no Brasil inicia-se um período idêntico ao que Gilberto Freyre estudou, com referência ao século XIX, em *Sobrados e Mucambos*: o do ‘prestígio da rua’. [...] Várias medidas foram tomadas tendentes a coibir usos em desacordo com as boas

3.3 ANACRONISMO DAS PAISAGENS

Como, então, entender o anacronismo instaurado em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* a partir da recriação das paisagens? A pintura da região idealizada como máscara da realidade enfrentada pelos flamengos, apesar de cumprir um papel importante para Nassau e sua comitiva, não foi o suficiente para garantir a permanência da ocupação⁵². Foi, no entanto, um episódio muito importante para o desenvolvimento da capital cuja urbanização acelerada “adiantou” determinadas características mais tarde comumente atribuídas às metrópoles e que determinam em grande medida o estado de exceção

práticas urbanas. Já nos referimos às proibições de deixar animais soltos no perímetro de Maurícia; de lançar sujeiras nas ruas, e à obrigação de serem estas aterradas no caso que a chuva as alagasse. Também foram obrigados todos os moradores a varrer a rua defronte de suas casas e a não despejar as imundícies senão nas praias. [...] Iniciou-se, ainda, no tempo de Nassau, a pavimentação de algumas ruas do Recife, com tijolos holandeses. É fato digno de ser salientado e que mostra a que ponto chegou a urbanização no período flamengo.” (MELLO, 2001, p. 113)

⁵¹ Além do livro de Barléus, outro importante documento da época foi o *Historia Naturales Brasiliae*, de Willem Piso (1610-1678) e George Macgrave (1610-1644), escrito em latim e publicado pela primeira vez em 1648. O livro, cujo título original é bastante extenso, *Historia Naturalis Brasiliae, in qua non tantum plantae et animalia, sed et indigenarum morbi, ingenia et mores describuntur et iconibus supra quingentas illustrantur*, é dividido em duas partes, sendo uma sobre medicina tropical, escrita por Piso, que era médico, e outra escrita por Macgrave, naturalista, sobre assuntos como botânica e zoologia. A imagem da capa é significativa quanto à abundância e a grandiosidade da natureza – isto é, a partir de um enfoque absolutamente distinto daquele tido por Post – como se vê no **anexo III**.

⁵² Apesar da expulsão dos holandeses com a já mencionada Insurreição de 1645, o “quadro” parece completamente outro no exuberante livro de Barléu que, ao introduzir seu “assunto”, assim se refere a Nassau e sua empreitada: “Por assunto da minha história escolhi os feitos que, em favor do povo holandês, foram praticados durante o governo do ilustríssimo conde João Maurício de Nassau, em outro continente, entre bárbaros e espanhóis, adversários duvidosos ou declarados. Como dependem as guerras da fama que delas corre e como não é de pequena importância o seu generalíssimo, despachou-se Nassau para o Novo Mundo como comandante supremo do exército de terra e mar. Parece que na sua estirpe colocou a Providência Divina a dignidade e a força dos Estados Neerlandeses.” (BARLÉU, 1940, p. 20)

vivido por Maria de França e outros tantos seres que com ela compartilham a miséria na grande cidade.

A degradação social associada à personagem e a maneira precoce pela qual é atingida pelos males de uma estrutura política, social e econômica fadadas ao fracasso na grande cidade moderna não está muito distante da dura realidade a que grande parte da população estava submetida durante o período da invasão holandesa. Em *Tristes Trópicos*, Lévi-Strauss refere-se ao Novo Mundo e às paisagens urbanas dizendo que “Um espírito malicioso definiu a América como uma terra que passou da barbárie à decadência sem conhecer a civilização” e continua dizendo que “Para as cidades europeias, a passagem dos séculos constitui uma promoção; para as americanas, a dos anos é uma decadência” (LEVI-STRAUSS, 1996, p. 91). No caso de Pernambuco, a degradação urbana, a pobreza, a multidão, a falta de habitação, enfim, tudo isso já se fazia presente na primeira metade do século XVII, ainda que em escala reduzida em relação ao que se vê a partir do século XIX.

Enfrentando um posicionamento passivo da história, Benjamin observa que:

Fustel de Coulanges recomenda ao historiador interessado em reviver uma época que esqueça tudo o que sabe sobre fases posteriores da história. Impossível caracterizar melhor o método com o qual rompei o materialismo histórico. Esse método é o da empatia (*Einfühlung*). Sua origem é a inércia do coração, a *acedia*, que desanima de apropriar-se da autêntica imagem histórica, em seu relampejar fugaz. Para os teólogos medievais, a *acedia* era o primeiro fundamento da tristeza. [...] A natureza dessa tristeza se tornará mais clara se nos perguntarmos com quem o investigador historicista estabelece propriamente uma relação de empatia. A resposta é inequívoca: com o vencedor. Ora, os que num dado momento dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores. [...] todos os bens culturais que [o materialista histórico] vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, mas também à servidão anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um documento da

cultura que não fosse simultaneamente um documento da barbárie. E, assim como o próprio bem cultural não é isento de barbárie, tampouco é o processo de transmissão em que foi passado adiante. Por isso, o materialista histórico se desvia desse processo, na medida do possível. Ele considera sua tarefa escovar a história a contrapelo. (BENJAMIN, 2014, p. 244-245)

A “servidão anônima” a que se refere Benjamin é refutada no romance de Lins, no qual a presença holandesa longe de ser compreendida como episódio estático e bem acomodado num ponto específico do passado, integra a lista de ingredientes que fazem do romance um texto tão híbrido quanto as paisagens que o compõem. Isso porque a Invasão Holandesa na história de Maria de França não é nem aquela presença efêmera, hiato da colonização portuguesa que tradicionalmente nos apresentam os livros de história, nem o passeio sereno por um território ameno e simpático àqueles que chegam, como sugerem as primeiras pinturas de paisagens das Américas; não é nem uma coisa nem outra, mas isso tudo em sua sobrevivência, de modo que o tempo cronológico e os limites espaciais tais como se apresentam no mundo físico são apenas pontos de partida para os múltiplos questionamentos aos parâmetros preestabelecidos.

Em *Tempo dos flamengos*, José Antonio Gonsalves de Mello escreve, dentre outros temas relacionados à invasão holandesa, sobre as condições de moradia em Recife que, após o incêndio na cidade de Olinda, tornou-se a capital e sofreu com o excesso populacional. Em 1639 já não havia mais terrenos vagos no Recife e, de acordo com o autor, foi nesse momento que surgiram os característicos sobrados da região:

A solução para tal problema de habitação parece ter sido desde o início o sobrado. Sobrado de um e dois andares. Muitos com sótãos. [...] A cidade ganhava assim em altura o que não contava em espaço horizontal. Fizeram-se estudos para aumentar a área do Recife; o engenheiro Pistor dedicou-se ao assunto e deixou vários planos para isso. Parece que a solução era avançar no leito do rio, tendo sido iniciados mesmo aterros em determinados pontos.

Condições topográficas e econômicas – especialmente o elevado preço dos terrenos – do mesmo modo e quase pelas mesmas razões que na

Holanda – condicionaram o Recife, e com menos vigor em Maurícia propriamente dita, um tipo curioso de sobrado que persistiu até o século XIX: o sobrado alto e magro. Gilberto Freyre, que chamou a atenção para eles, determinando-lhes a formação, comparou esses sobrados alongados do Recife a um grupo de pessoas apertando-se para sair em retrato de revista. (MELLO, 2001, p. 80)

A situação é dramática. Trata-se de uma opção estratégica para a manutenção do poder. Olinda com seus morros era um ponto de difícil fortificação e a tropa holandesa, então liderada por Waerdenburch, receando perder a área recém conquistada evacua e incendeia a cidade, gerando os problemas de habitação e a superpopulação de Recife. No Brasil de fins do século XIX e início do século XX, a modernidade tardia revelava mais uma vez o crescimento das metrópoles e uma explosão industrial. Tarsila do Amaral pinta, em 1933, o quadro “Operários” que poderia muito bem se associar à imagem insinuada por Freyre quanto aos sobrados holandeses do Recife.

Figura 24 – Tarsila do Amaral, *Operários* (1933).



Fonte: *Tarsila sua obra e seu tempo*, de Aracy Amaral.

A multidão e a multiplicidade presentes no quadro de Tarsila revelam uma situação contraditória. Sob título coletivo “Operários”,

tanto se observa a diversidade como a padronização e o consequente anonimato tão próprio às multidões das grandes cidades modernas⁵³. Situação até certo ponto análoga àquela ocorrida no processo de urbanização de Recife no século XVII, agravada pelo posterior movimento migratório associado ao descaso político. A paisagem urbana da capital pernambucana com seu aspecto melancólico e sua tristeza associados às maravilhas naturais que séculos atrás encantaram e desafiaram os primeiros colonizadores é assim descrita pelo “turista aprendiz” que lá esteve em 1928:

Recife, a praça linda do nordeste abicada no entresseio do Capibaribe e Beberibe, contavam tanta coisa dela!... Tinha cada igreja, Deus! Era ouro só... Com santos tão bonitos, música tão cantadeira da gente chorar... As casas eram mais altas que morro de vertigem, com tanta moça na rua, se pegava nelas, íamos beber a monjopina pra depois dormir no amor. E os teatros, então!... Tudo fácil, médico, dinheiro, tudo fácil. Eles vieram então, de bem longe até, da zona do mato, os matutos, da zona do sertão, os sertanejos, vieram comboiando as famílias, chegaram. Dinheiro não é fácil na cidade grande não. Porém, a cidade à vista, chamando com luz, com

⁵³ Em *Baudelaire e a Modernidade*, Benjamin escreve sobre a realidade resultante das mudanças trazidas pela modernidade. Dentre os aspectos ressaltados, estão as multidões em que a multiplicação do humano se torna um traço de sua invisibilidade, ou seja, do anonimato inerente às grandes concentrações humanas. A partir do poema “Os sete anciãos” de *As flores do mal*, o filósofo afirma que “O indivíduo assim apresentado na sua multiplicação, sob a forma do sempre-igual, sugere a angústia experimentada pelo cidadão por não poder, apesar do aparecimento das mais excêntricas singularidades, romper esse círculo mágico do tipo social” (BENJAMIN, 2015, p. 200). Os “Operários” de Tarsila revelam justamente uma condição análoga a esta, em que as singularidades inseridas na multidão acabam por se tornar um traço do comum ao serem multiplicadas. A torre industrial ao fundo e o título da obra colocam todas aquelas pessoas sob um mesmo rótulo de modo que a heterogeneidade subitamente se transforma em homogeneidade coletiva. De todo modo, a situação vivida no Recife no século XVII após o incêndio de Olinda, aponta na direção de um crescimento populacional vertiginoso e imediato, causando uma série de consequências dentre as quais a aglomeração urbana e o anonimato experienciado por Maria de França com seus muitos irmãos “sem nome e sem rosto”.

boniteza, aventura, torres, o diabo! Não puderam voltar mais pra querência. Foram se aboletando na barra da cidade, em casas que seriam pra dois meses e ficaram anos, de barro feio, cobertas com a própria folha caída dos coqueiros, brigando por causa dos terrenos com o rebento verde claro do mangue.

Hoje os mocambos são tão numerosos como os coqueiros. Alastram o tamanho da cidade grande, formando na barra dela, um babado de barro e folhas secas. Babado crespo, não tem dúvida, mas babado bem triste, sujo de lama, sujo de gente do mangue... É triste de se ver... Nem é pitoresco não, é triste...

Toda cidade grande possui gente que vive assim, chamada pela aventura, acostumada na desventura. Porém no Rio, na Paulicéia, se disfarçam morando nos cortiços invisíveis, nas casas de aparência clara... Recife é mais sincera, contra a tristura de tantos desiludidos, com uma força que me queima agora o prazer divino de rolar pela Boa Vista, na fresca do ventarrão. (ANDRADE, M., 1983, p. 226)

Casas de lama negra, pessoas sem rosto e sem nome, favelas a céu aberto. Sabemos que são próprios à modernidade a produção e o acúmulo de capital. Em *A parte maldita*, Georges Bataille mostra como o acúmulo não é possível sem dispêndio, isto é, não há capital sem gasto assim como não há modernidade sem lixo:

Uma vez indicada a existência do dispêndio e de uma função social, é preciso considerar as relações dessa função com as funções de produção e de aquisição, que lhe são opostas. Essas relações apresentam-se imediatamente como as relações de um *fim* com a *utilidade*. E se é verdade que a produção e a aquisição, mudando de forma ao se desenvolverem, introduzem uma variável cujo conhecimento é fundamental para a compreensão dos processos históricos, elas, no entanto, são apenas meios subordinados ao dispêndio. Por mais pavorosa que seja, a miséria humana nunca exerceu suficiente influência sobre as sociedades para que a preocupação com a conservação, que dá à produção a aparência de um fim,

prevalecesse sobre a preocupação com o dispêndio improdutivo. (BATAILLE, 2013, p. 24)

Desta forma, o ser humano suscetível à lógica da utilidade torna-se também excedente. Esta aparente contradição, isto é, dispêndio como força motriz de produção e vice-versa, é tão intrínseca ao sistema que torna possível a naturalização da barbárie. Benjamin, ao se referir à pobreza de experiências comunicáveis como legado da guerra, escreve que “Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, *estava o frágil e minúsculo corpo humano*” (BENJAMIN, 2014, p. 124).

Para Benjamin, a “multidão” impõe-se como temática no século XIX e a modernidade encontra nas cidades seu símbolo por excelência. O anacronismo instaurado em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* retoma uma característica em si anacrônica que é a presença de um traço “moderno” no Nordeste da ocupação holandesa. Sendo a narrativa de Lins também elaborada de modo a desestabilizar as convenções de espaço e tempo, os referentes “reais” daquele são dobrados e rearticulados ao mesmo tempo em que o anacronismo é a ordem dominante. Diz o professor:

A interpretação que proponho e que recusa, a rigor, o estatuto de personagens a esses vultos fora do tempo, preferindo aglutiná-los à noção de espaço, é discutível, mesmo se considerarmos que eles nunca se movem, conquanto sejam vistos quase sempre em ação, compondo, em conjunto, uma espécie de álbum, uma galeria de quadros de batalha, sobrepostos a um cenário onde nada mais têm a fazer esse rancor e essas balas. [...] Esses soldados não alteram em nada a fábula; mas alteram significativamente a natureza do espaço. Sem eles, a operação imaginária com que Julia M. Enone torna surreal o cenário de seu livro ignoraria o tempo, ficaria limitada a uma única categoria; com eles, trânsfugas de uma época passada, nasce uma temporalidade ubíqua, da qual o espaço todo vai impregnar-se. Às conciliações móbil/fixo, líquido/sólido, sobrepoem-se o *hoje* e o *ontem*, simultâneos. As fachadas lisas das construções recentes coexistem com o geométrico entrelaçamento dos mudéjares; as paredes

revestidas, com os muros vermelhos de adobe; as vias asfaltadas de agora, com becos lajeados de outrora, sinuosos e sem ândito, grandes balcões sombreando-os. (LINS, 2005, p. 129)

A personagem de Julia, completamente vulnerável às mazelas da marginalidade recifense moderna, é levada a seguir sempre em frente. Contra a pressa simbolizada pelos jornais cujas notícias são esquecidas rapidamente – como é preciso que seja para que haja o fluxo diário do noticiário – está a insistência pela busca do passado como memória no presente. Maria de França vislumbra um benefício institucional e se prende nas malhas da burocracia que a mantém num movimento incessante e seu objetivo nunca se consolida. Assim como o anjo de Klee que, para Benjamin, é uma metáfora dos ventos do progresso em sua impossibilidade de retomar o que já passou, Maria de França é impelida para o futuro de modo a alimentar o círculo vicioso do estado de exceção no qual está inserida.

Para Agamben, não obstante a existência dos direitos como pressupostos da organização judiciária, há uma esfera da existência humana que escapa ao direito, isto é, nas palavras do autor:

[...] tanto no direito de resistência quanto no estado de exceção o que está realmente em jogo é o problema do significado jurídico de uma esfera de ação em si extrajudiciária. Aqui se opõem duas teses: a que afirma que o direito deve coincidir com a norma e aquele que, ao contrário, defende que o âmbito do direito excede a norma. Mas, em última análise, as duas posições são solidárias no excluir a existência de uma esfera humana da ação humana que escape totalmente ao direito. (AGAMBEN, 2004, p. 24)

Assim, existe a esfera jurídica que pressupõe o amparo político ao ser humano e existe também a parcela humana que não usufrui desses direitos devido à configuração de um terreno extrajudiciário próprio ao sistema capitalista. “Na verdade” – continua o teórico – “o estado de exceção não é nem exterior nem interior ao ordenamento jurídico e o problema de sua definição diz respeito a um patamar, ou a uma zona de indiferença em que dentro e fora não se excluem mas se interdeterminam” (AGAMBEN, 2004, p. 39). Nesse sentido, Maria de França é colocada diante do monstro incompreensível e impenetrável que é o mundo burocrático: o benefício existe, está previsto pela esfera judiciária e teoricamente deve ser usufruído; no entanto, a Burocracia é

tamanha que o que está em jogo é desvendar os mistérios do labiríntico percurso para finalmente gozar de algo que lhe seria garantido por direito. Assim, submetida à busca constante, é esta zona de indiferença, esta esfera extrajudiciária a que está presa Maria de França.

Vemos, então, nossa heroína sujeita à chamada “zona selvagem de poder” que, de acordo com Susan Buck-Morss é um traço dos regimes políticos que se propõem a governar soberanamente em nome das massas. Para Buck-Morss,

From the perspective of the end of the twentieth century, the paradox seems irrefutable that political regimes claiming to rule in the name of the masses claiming, that is, to be radically democratic construct, *legimately*, a terrain in which the exercise of power is out of control of the masses, veiled from public scrutiny, arbitrary and absolute. Modern sovereignties harbor a blind spot, a zone in which power is above the law and thus, at least, potentially, a terrain of terror. (BUCK-MORSS, 2000, p. 2)

Terror, violência e exploração. Estes são termos que permeiam a história da personagem e que se tornam banais quando a relação com a Justiça aparece. Depois de muitas recusas, encaminhamentos, carimbos, Maria de França deve levar mais um documento de encaminhamento quando:

[...] cruza o Recife com o papel na bolsa, ao acaso, medindo sem indulgência o espaço existente, infranqueável, entre ela e os que passam. À sua frente vai um homem, com um volume embrulhado em folhas de jornal. Ela segue-o a distância. O desconhecido entra numa rua de pouco trânsito, desfaz o embrulho, retira uma pedra de calçamento, estende a mão direita sobre o meio-fio e esmaga-a em três golpes. Vem correndo pela rua, mudo de dor, a mão sangrando. Imóveis, face a face, olham-se. Maria de França cruza com ele e segue em direção à pedra jogada no solo.

Assim acaba o manuscrito, o que justifica a hipótese – errônea – de ter ficado inconcluso. (LINS, 2005, p. 45-46)

Assim, a cena final atribuída ao romance de Julia sugere – ainda que não se consolide – a possibilidade bastante verossímil de Maria de França recorrer à automutilação como uma maneira de tornar *evidente* sua necessidade e *possível* a obtenção da pensão. Os males da modernidade levados às últimas consequências apresentados em sua forma crua. O professor não deixa de relatar o contato da suposta autora do romance com o universo burocrático, isto é, ao dizer que Julia tinha conhecimento de casos de automutilação em nome do benefício, é como se atestasse a *veracidade* da prática. O recado é transmitido: esmagar a mão é uma saída factível e comum, outros fizeram, não há nada de mais. Desse modo, se por um lado há um esforço por *provar* a crueldade em sua potência, por outro, a personagem do romance é deixada à beira da ação. Considerando-se o contexto de publicação e a já comentada demanda pelo romance-reportagem, romance-verdade, bem como a necessidade representativa do atraso inerente ao “subdesenvolvimento”, Lins joga com tais prerrogativas e instala um caminho outro ao reconhecer e apresentar a possibilidade da automutilação, mas interromper o enredo de modo que apenas o que sobra é apenas a potência da ação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, o passado relampeja no presente, agindo de maneira a reformulá-lo, criando a paisagem híbrida da qual Maria de França faz parte. Ao mesmo tempo em que sua história apresenta-se como narrativa – objeto do suposto ensaio do professor –, apresentam-se também reflexões acerca dos mais variados assuntos sugeridos pelo texto analisado de modo que tudo se transforma em linguagem. A estrutura em abismo do romance vai impregnando cada um dos elementos da potência da narrativa, como a metamorfose que faz do professor “real” o espantalho “fictício”.

O “como” e o “por quê” da obra são colocados em evidência em detrimento do “o quê”, ou seja, o trabalho com a palavra, a tessitura da narrativa é o que se acentua na produção de Lins: “Compõe Graciliano Ramos um romance sobre os flagelados das secas. Por quê? O assunto é tão antigo e divulgado! O modo como se escreveu, a construção artística, eis a razão da obra literária e a sua identidade” (LINS, 2005, p. 65).

Dado o caráter metaliterário da obra, Ana é a rainha dos cárceres gregos que desafia a passagem do tempo bem como o universo burocrático tão incompreensível para Maria de França. Esta, “receptiva” à leitura, a nordestina descobre em “Ana” uma figura que cresce em seu imaginário e se transforma em ideal o que, no entanto, é introduzido em tom de fábula, não obstante a notícia de jornal (e o suposto pacto com o testemunho e, em última análise, com o real). É na tensão entre real e ficção que a imagem de Ana é idealizada. A heroína de Maria de França torna-se um símbolo daquilo que foge à sua realidade ao transgredir o que para ela é norma intransponível. E assim como a loucura instala outra lógica à tradição racional, a “fantasia” vem socorrer a “realidade” de Maria de França⁵⁴ na mesma medida em que a “ficção” toma conta da “realidade” do professor. Como diz Antelo,

⁵⁴ Vale apontar que dentre as incontáveis referências (falsas ou verdadeiras) presentes no suposto ensaio do professor, *Alice no País das Maravilhas* surge sistematicamente no diário provocando uma fissura na escritura com citações como esta: “[...] então notou, suspensa no ar, uma aparição estranha: no primeiro instante, perturbou-se enormemente, mas depois de observá-la um ou dois minutos, viu que se tratava de um sorriso, e disse a si mesma: ‘É o Gato de Cheshire, agora terei com quem falar’. Lewis Carroll, *Alice no País das Maravilhas*, cap. VIII” (LINS, 2005, p. 16). Assim, o diário é também invadido pela conhecida obra em que a “maravilha” e a “fantasia” revelam um mundo

Não se trata de passar da aparência à verdade, da visão caótica ao saber invisível, nem mesmo do ambíguo ao singular. O discurso ficcional passa do dois ao três. É a cifra entre dois que não viram ou história de dois que sonharam, *stichworte*, consigna, palavra de ordem. Não é comunicação de um signo enquanto informação. É mapa ou cartografia, nunca decalque, de um território utópico. O enigma da ficção delusional não cifra apenas um código oculto que age por constantes e forma seu sub-sistema na narrativa. Vai além disso: a partir do sistema das variantes de uma língua pública e canônica, o discurso ficcional captura um estilo, um procedimento e variação contínua. É o texto. *It brought in a second actor: the language.* (ANTELO, 2001, p. 216)

E assim como acontece em *Avalovara*, em que o romance como forma e conteúdo é regido pelas formas geométricas e ruma ao centro infinito da espiral, representado pela letra N ao mesmo tempo em que é limitado pelo espaço fechado do quadrado, culminando numa fala absolutamente verborrágica em que tudo se torna linguagem, *A Rainha dos Cárceres da Grécia* também termina em caos linguístico, rompendo toda e qualquer convenção estrutural concebida pelo romance – a marcação das datas no diário é abolida no fragmento final – e trazendo à

próprio à menina Alice. Na verdade, são três os trechos da obra de Carroll introduzidos em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, distribuídos ao longo na obra. Tendo em vista que o texto de Lins é ao mesmo tempo narrativa e reflexão metaliterária, Wellington de Almeida Santos afirma que: “Pode-se observar que os três fragmentos, em *Alice no País das Maravilhas*, formam uma única e ininterrupta sequência (localizada no capítulo VIII, “O campo de *croquet* da rainha”). [...] Uma particularidade interessante na citação é a supressão gradativa dos dados bibliográficos da obra de Lewis Carroll, até a total eliminação no terceiro fragmento. Aliás, este último fragmento ostenta outra particularidade digna de nota. Enquanto os dois primeiros guardam autonomia relativa, no que se refere à existência física no corpo da narrativa, o terceiro, além da falta de indicação da fonte, perde-se no caótico emaranhado discursivo que é o longo monólogo final. Observação relevante para a leitura, se se atentar que um dos motivos estruturais do livro é o esquecimento. O outro motivo liga-se diretamente a *Alice no país das maravilhas*, uma vez que o Gato de Cheshire vai surgindo aos poucos (primeiro o sorriso, depois os olhos e finalmente a cabeça inteira), detalhe que sugere a própria fragmentação de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*.” (SANTOS, 2000, p. 227-228)

tona a linguagem como expressão caótica e potente. Em tom festivo, atravessada por “lê-o-lá’s” – retornam a *feira*, o carnaval, a rua, a multidão –, a verborragia final, caos temático e sintático, retoma os pontos dramatizados ao longo do romance, retorno no qual paradoxalmente o descontrole absoluto revela uma ordem própria ao atar as pontas aparentemente abandonadas ao longo da narrativa.

O movimento de retorno e a glossolalia proposital acabam por se tornar a comunhão de caos e ordem já anunciada com a espiral (infinita) e o quadrado (restrito), ou com a reversibilidade mascarada pela aparente imobilidade palíndroma (seja a frase latina “sator arepo tenet opera rotas”; seja em “enone”, romancista e detentora da arte de criar; ou ainda na heroína “ana”, que desafia a inexorável passagem do tempo).

As paisagens anacrônicas construídas em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* se revelam como pontos de contato entre forças que atuam sobre o romance e a literatura de modo geral, ou seja, a tradição romanesca e o ideal clássico de narrativa são tensionados com o fragmentário próprio ao contexto moderno. Sob o prisma das paisagens, o horizonte aberto e o distante, a serenidade de uma natureza dobrada à espera de um relato, a terra à espera da nação – como são aquelas deixadas por Frans Post como primeiro paisagista das Américas e artista a cargo da metrópole flamenga – podemos “ler” o fazer literário.

Figura 25 – Frans Post, *Forte Frederik Hendrik* (1640).



Fonte: Frans Post {1612 – 1680}: *Obra completa*, de Pedro e Bia Corrêa do Lago.

Como ponto de intersecção entre passado e presente, as paisagens do romance retomam o período de invasão holandesa cujo projeto colonizador, como vimos, passa necessariamente pela idealização utópica da região e, conseqüentemente, pela configuração de sua natureza *como* paisagem. As paisagens de Frans Post⁵⁵, hoje reconhecido como o primeiro paisagista das Américas, foram uma das ferramentas de construção (e idealização) da colônia flamenga no Brasil. Nos anos 1970, quando Lins publica *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, o contexto é outro e o “nacional” não precisa mais ser “pintado”, pelo menos não na mesma medida em que se fazia necessária a representativa ação no século XVII. Ainda que com toda a fragmentação⁵⁶ (identitária, regional, econômica, social, etc.) a nação já existe, o termo “Brasil” refere-se a um país independente e articulado politicamente. Não se trata, portanto, de “criar” uma nação, mas de “afirmá-la” ou não.

Priorizando no romance, o hibridismo, o caráter anfíbio e o anacronismo, Lins coloca a linguagem em primeiro plano para além das “paisagens” como bandeira do nacional. Ao transformar as reflexões *sobre* a narrativa (o ensaio) *em* narrativa transforma tudo em linguagem. Desarticular as paisagens é também desarticular as convenções do nacional e, por fim, dramatizar a questão num romance que se apresenta como “ensaio” é também desarticular dogmas literários em busca de uma “verdade” poética alheia à literatura entendida como “espelho” da realidade.

⁵⁵ Consideramos prioritariamente o artista Frans Post dado que, como já apontado, tratava-se de um “paisagista” e a esta “formação” deve-se seu papel na comitiva enviada ao Brasil Holandês. Outros artistas foram trazidos com a comitiva de Nassau, como o também citado Albert Eckhout. Além desses dois, vale apontar a presença de George Macgraf, naturalista e Guillem Piso, médico; ambos também integraram a comitiva do conde e têm a importante publicação “História Natural do Brasil” de 1648.

⁵⁶ Pensamos aqui nos termos apresentados por autores como Flora Süssekind e Silviano Santiago

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby, Escrita da Potência*. Trad. Manuel Rodrigues; Pedro A. H. Paixão. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.
- _____. “O estado de exceção como paradigma de governo”. *Estado de Exceção*. Trad. Iraci D. Poletti. São Paulo: Boitempo, 2ª edição, 2004.
- AMARAL, Aracy. *Tarsila sua obra e seu tempo*. 3 ed. São Paulo: Editora 34/ EDUSP, 2003.
- ANDRADE, Ana Luiza. *Osman Lins: crítica e criação*. 2ª edição. Curitiba: Appris, 2014.
- _____. “Paisagens Desmontáveis”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n. 49, p. 251-274, set./dez. 2016.
- _____. “Nordeste desertificado”. *Outra travessia*, número 2. Org. Susana Scramim. Ilha de Santa Catarina: 2004.
- _____. “Um livro de mulheres espectrais: montagens para ler e ver”. *Outra travessia*, número 4. Org. Ana Luiza Andrade; Carlos Eduardo Capela; Susana Scramim. Ilha de Santa Catarina: 2005.
- ANDRADE, Mario de. *O turista aprendiz*. 2ª ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983.
- ANDRADE, Oswald de. “Falação”. *Caixa Modernista*. São Paulo: Edusp; Editora UFMG, 2003.
- ANTELO, Raul. “A prisão da linguagem segundo Osman Lins”. *Transgressão e Modernidade*. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2001.
- _____. “Séries e Sertão”. In: *Outra travessia*, número 2. Org. Susana Scramim. Ilha de Santa Catarina: 2004.
- _____. “Labirintos da biblioteca do pobre”. *Outra travessia*, número 4. Org. Ana Luiza Andrade; Carlos Eduardo Capela; Susana Scramim. Ilha de Santa Catarina: 2005.
- ARARIPE JUNIOR, T. de A. “Literatura Brasileira”. *Obra Crítica*. Ed. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro, Casa de Rui Barbosa; Brasília, MEC, 1958: I, p. 490-501.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: la representación de la realidad en la literatura occidental*. Trad. Villanueva y E. Ímaz. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

BARLÉU, GASPAR. *História dos feitos recentemente praticados durante oito anos no Brasil e noutras partes sob o governo do ilustríssimo João Maurício Conde de Nassau Etc.* Trad. Cláudio Brandão. Rio de Janeiro: Ministério da Educação, 1940.

BATAILLE, Georges. *A parte maldita*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Belo Horizonte: Autêntica, 2ª Ed., 2013.

BAUDELAIRE, Charles. “Salão de 1859: A Paisagem”. In: KERN, Daniela (trad. e org.). *Paisagem Moderna: Ruskin e Baudelaire*. Porto Alegre: Sulina, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Org. Willi Bolle; Olgária Chain Féres Matos. Trad. Irene Aron; Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

_____. “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem”. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Org. Jeanne Marie Gagnebin; trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013.

_____. “O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Obras escolhidas. São Paulo: Editora Brasiliense, 8ª edição, 2014.

_____. “Sobre o conceito da história”. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Obras escolhidas. São Paulo: Editora Brasiliense, 8ª edição, 2014.

_____. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Obras escolhidas. São Paulo: Editora Brasiliense, 8ª edição, 2014.

_____. “Experiência e Pobreza”. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Obras escolhidas. São Paulo: Editora Brasiliense, 8ª edição, 2014.

_____. *Baudelaire e a Modernidade*. Edição e tradução, João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLUMENBERG, Hans. “Imitação da natureza”: contribuição à pré-história da ideia do homem criador. Trad. Luiz Costa Lima. *Mímesis e a reflexão contemporânea*. Organização, Luiz Costa Lima; Revisão Técnica, Carlinda Nuñez. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

BROWNLEE, Peter; PICCOLI, Valéria; UHLYARIK, Georgiana. *Paisagem nas Américas: Pinturas da Terra do Fogo ao Ártico*. Art Gallery of Ontario; Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2015.

BUCK-MORSS, Susan. *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*. Cambridge, Massachusetts; London: MIT Press, 2000.

_____. “Estética e anestésica: o ‘Ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin reconsiderado. *Travessia. Revista de Literatura*. N. 33. Florianópolis: UFSC, 1996.

CAMPOS, Augusto. “Mallarmé: o poeta em greve”. In: CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. Col. Signos. São Paulo: Perspectiva, 1991.

CANDIDO, Antonio. “Literatura e Subdesenvolvimento”. *Educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da Paisagem*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CARIELLO, Graciela. *Jorge Luis Borges y Osman Lins: Poética de la Lectura*. Rosario: Laborde Editor, 2000.

CARVALHO, Flávio de. *Ossos do mundo*. São Paulo: Unicamp, 2014.

CARVALHO, Alfredo de. *Estudos Pernambucanos*. Recife: Cultura Acadêmica, 1907.

CASCUDO, Luís da Camara. *Geografia do Brasil Holandês*. Rio de Janeiro: José Olympio Ed., 1956.

CUNHA, Euclides. *Os Sertões: Campanha de Canudos*. São Paulo: Martim Claret, 2005.

DELEUZE, Gilles. *Ato de criação*. Trad. José Marcos Macedo. Edição Brasileira: Folha de São Paulo, 27/06/1999.

DERRIDA, Jacques. “As artes espaciais: uma entrevista com Jacques Derrida”. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*. Org. Ginette Michaud, Joana Masó, Javier Bassas; Trad. Marcelo Jacques Moraes; revisão técnica João Camillo Penna. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012.

_____. *Demorar: Maurice Blanchot*. Trad. Flavia Trocoli e Carla Rodrigues. Florianópolis: Editora UFSC, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

FOUCAULT, Michel. *História da Loucura*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FREYRE, Gilberto. *Manifesto Regionalista*. 6. Ed. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1976.

_____. *Nordeste: aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do nordeste do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1951.

_____. *Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime patriarcal*. São Paulo: Global Editora, 52ª edição, 2003.

GOMBRICH, Ernest Josef. *História da Arte*. Trad. Alvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1979.

HERKENHOFF, Paulo. “Representação do negro nas Índias Ocidentais”. *O Brasil e os Holandeses: 1630-1654*. Org. Herkenhoff, Paulo. Rio de Janeiro: GMT Ed. Ltda, 1999.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

KAKFA, Franz. “Diante à lei”. In: *Colônia Penal*. São Paulo: Nova Época Editorial, 1948.

KERN, Daniela. *Paisagem Moderna: Ruskin e Baudelaire*. Porto Alegre: Sulina, 2010.

LAGO, Pedro Corrêa do; LAGO, Beatriz Corrêa do. *Frans Post {1612-1680}: Obra completa*. Rio de Janeiro: Capivara: 2006.

_____. “Os quadros de Post pintados no Brasil”. In: *O Brasil e os Holandeses: 1630-1654*. Org. Herkenhoff, Paulo. Rio de Janeiro: GMT Ed. Ltda, 1999.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. Trad. Rosa Freire D’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *O Pensamento Selvagem*. Trad. Tania Pellegrini. Campinas: Papiro, 1989.

LINS, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

_____. *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. “O desafio de Osman Lins”. *Evangelho na Taba: outros problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979.

_____. “Novas Perspectivas”. *Evangelho na Taba: outros problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979.

_____. “Um livro real sobre um livro imaginário”. *Evangelho na Taba: outros problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979.

_____. “O Mistério e a Criação”. *Evangelho na Taba: outros problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979.

_____. “Não ofereço um Brasil mascarado”. *Evangelho na Taba: outros problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979.

_____. *Guerra sem Testemunhas: o escritor, sua condição e a realidade social*. São Paulo: Ática, 1974.

_____. *Quero falar de sonhos: textos críticos do autor anteriores a Avalovara*. Org. Hugo Almeida e Rosângela Felício dos Santos. São Paulo: Hucitec, 2014.

MARCGRAVE, Georg; PISO, Willem. *História Natural do Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1942.

MATTOS, Claudia Valladão de. (Org.). *Goethe e Hackert: sobre pintura de paisagem*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

MELO NETO, João Cabral de. “O Rio”. *Morte e Vida Severina e outros poemas para vozes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 4ª edição, 2000.

MELLO, José Antônio Gonsalves de. *Tempo dos Flamengos: influência da ocupação holandesa na vida e na cultura do norte do Brasil*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.

MOTA, Mauro. *Paisagem das Secas*. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1958.

NITRINI, Sandra. “Haroldo de Campos e Osman Lins”. *Teresa Revista de Literatura Brasileira* 10-11, São Paulo, 2010, p. 366-375.

ORAMAS, Luis Pérez. “Frans Post, Invenção e “Aura” da Paisagem”. In: *O Brasil e os Holandeses: 1630-1654*. Org. Paulo Herkenhoff. Rio de Janeiro: GMT Ed. Ltda, 1999.

PISO, Willem; MACGRAVE, Georg. *Historia Naturalis Brasiliae: in qua non tantum plantæ et animalia, sed et indigenarum morbi, ingenia et mores describuntur et iconibus supra quingentas illustrantur*. Amsterdam: Elzevier, 1648.

PRADO, Paulo. “Poesia Pau Brasil”. *Caixa Modernista*. São Paulo: Edusp; Ed. UFMG, 2003.

QUEIROZ, Rachel de. *O Quinze*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1984. 32 ed.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Trad. Mônica Costa Neto. São Paulo, Editora 34, 2005.

RAMINELLI, Ronald. “Habitus Canibal”. *O Brasil e os Holandeses*. Org. Paulo Herkenhoff. Rio de Janeiro: GMT Ed. Ltda, 1999.

SANTIAGO, Silviano. “O narrador pós-moderno”. *Nas Malhas da Letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. “O entre-lugar do discurso latino-americano”. In: *Uma literatura nos Trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. “Literatura anfíbia”. *Alceu*, v. 3, n. 5, p. 13-21, jul/dez, 2002.

SANTOS, Wellington de Almeida. “O Jogo da Rainha”. *Itinerários*, Araraquara, n. 15/16, p. 221-232, 2000.

SARLO, Beatriz. “O descompasso do destino”. *Sete ensaios sobre Walter Benjamin e um lampejo*. Trad. Joana Angélica d’Ávila Melo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.

SIMMEL, Georg. *Filosofia da Paisagem*. Trad. Artur Morão. Textos Clássicos de Filosofia. Universidade da Beira Interior. Covilhã, 2009.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e Vida Literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

_____. *O Brasil não é longe daqui. O narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984

_____. *Desterritorialização e forma literária: literatura brasileira contemporânea e experiência urbana*. In: *Literatura e Sociedade* 8, jan. 2005.

VALLADARES, Clarival do Prado; MELLO FILHO, Luiz Emydio de. *Albert Eckhout: presença da Holanda no Brasil- século XVII*. Rio de Janeiro: Edições Alumbramento, 1998.

VERNANT, Jean-Pierre. “Nascimento de imagens”. Trad. José Otávio Nogueira Guimarães. In: *Mímesis e a reflexão contemporânea*. Organização, Luiz Costa Lima; Revisão Técnica, Carlinda Nuñez. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

WARBURG, Aby. “Introdução à *Mnemosine*”. *Histórias de Fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Trad. Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ANEXO

ANEXO I - MAPA DE MACGRAVE



ANEXO II - RETÁBULO DE GHENT

Jan Van Eyck



ANEXO III - ILUSTRAÇÃO DE CAPA DO LIVRO *HISTORIA NATURALIS BRASILIAE* DE PISO E MACGRAVE.



ANEXO IV - PAISAGENS DAS SECAS⁵⁷

Um dos títulos que poderia substituir sem desvantagem o escolhido pelo sr. Mauro Mota para o seu livro mais recente, seria talvez este: *Drama E Paisagem*. E não outro o critério a que teríamos de obedecer, se quiséssemos classificar em duas categorias distintas os componentes do ensaio, incluindo-se no drama tudo o que devemos combater (desta categoria participando mesmo fenômenos cuja expressão é marcadamente visual e vinculada à aparência da terra, como as secas); e, na paisagem, tudo o que não é urgente eliminar, o que deve ser conservado e até estimulado, como os cantadores, “em fuga da paisagem nativa e cada vez mais dentro dela, percorrendo-a palmo a palmo pelas fazendas e povoados onde possa encontrar público e parceiro para os desafios.”

Nestas notas, interessa-nos menos a paisagem, pois o que tencionamos agora é responder àquelas intenções a que o livro, na verdade, se destina: chamar a atenção de todos para alguns de nossos problemas, todos eles importantes, embora nem sempre flagrantes de modo que a par de qualidades outras, tem o seu trabalho o mérito de trazer – e mesmo o de repetir – observações valiosas sobre as condições de vida no chamado Polígono das Secas.

Uma das coisas mais contrastadoras desse livro, é observar como as providências governamentais, as verbas e trabalhos destinados à recuperação do Nordeste, têm qualquer coisa de misterioso, como se a areia do deserto, o “deserto em combustão” a que alude o autor, pudesse tragar tudo, mesmo a intenção e a compaixão dos homens. Nesse sentido, nada mais abalador do que certas coisas de que havéramos falar e que o sr. Mauro Mota denuncia com severidade firme. Coisas que podemos classificar de monstruosas, em sua impiedosa frieza, como a construção de “açudes eleitorais”, de que é um triste exemplo o de Choró, tempo e dinheiro preciosos consumidos, “túmulo água” sem função específica.

Aliás, em seu capítulo sobre os açudes nordestinos (“Piscinas No Deserto”), faz o sr. Mauro Mota revelações e observações que nenhum de nós deve ignorar. (E bem gostaríamos de saber que ressonância haverão causado suas palavras, nos estagiários do Curso de Estado Maior e Comando das Forças Armadas, perante quem foi feita, há um

⁵⁷ Publicado por Osman Lins em Pernambuco, no *Jornal do Commercio* em 21 de dezembro de 1958. Texto recuperado por Ana Luiza Andrade e transcrito por mim.

ano, a exposição agora convertida em livro...) Exemplos: o açude de Curema, na Paraíba, deveria ter uma instalação hidrelétrica, mas a primeira unidade geradora, adquirida em 1953, ainda não foi montada e, em consequência, “Piancó teve de instalar uma usina termelétrica e queimar o resto de sua mata”, calamidade que bem se sabe o que significa, numa região quase desnuda; os de Soledade e o Bolocongó, salinizaram em virtude de um deficiente químico nos solos; em 1954, quando as obras eram de muito menor vulto, e o montante das dotações 22 vezes inferior ao do atual, o DNOCS “dispunha de engenheiros desenhistas e topógrafos mais eficientes e em maior número que hoje”; o primeiro projeto do açude de Gargalheiras, no Rio Grande do Norte, data de 1908 e o princípio da execução, de 1911!

A tudo isto, vem acrescentar-se o problema da evaporação, que tanto reduz as cotas d’água a serem aproveitadas e contra o qual nada se fez ainda no Nordeste. E aqui, lembra o professor Mauro Mota a experiência realizada no reservatório de Stophens Creek, na Austrália, para defendê-la da evaporação, utilizando para isto o álcool cetílico, produto derivado do óleo da baleia e inócuo tanto à vida vegetal quanto à animal. As economias decorrentes desse processo chegaram a ultrapassar de 85% e não nos seria difícil tentá-lo, quando já existe, no litoral paraibano, a pesca organizada da baleia.

Outro aspecto impressionante do *Paisagem das Secas*, é o que se refere aos assassinos profissionais, fenômeno sociológico da mais alta importância. (De acordo com uma estatística elaborada por ordem do Ministro da Justiça, foram praticadas em Alagoas, entre 1950 e fevereiro do ano findo, nada menos de 800 (oitocentos) assassínios políticos!) O capítulo III, “Caçadas Humanas”, constitui um verdadeiro depoimento e haveria de estarrecer-nos, se ainda fôssemos sensíveis ao assombroso. Todo o clássico desenvolvimento dos crimes é relatado com minúcia, em algumas das melhores páginas do livro. O ajuste, a fase de observação da vítima, a solicitude dos mandantes em relação ao criminoso, no caso raríssimo de prisão, solicitude que vai das visitas às ofertas de roupas e alimentos, e das insinuações para um “tratamento suave” ao júri popular com “mãos de luva a dirigi-lo nos bastidores”, catequese dos jurados e advogados brilhantes, com a subsequente e inevitável volta do assassínio à rua. Forma-se, deste modo – esclarece o professor Mauro Mota -, “o círculo vicioso que os governos nordestinos até hoje não conseguiram destroçar. Pelo contrário: alguns deles até constituem sustentáculos dessas agências de morticínio, prestigiando coiteiros como exigências do correligionarismo.” Estado de coisas que

vai encontrar sua legítima expressão na poesia popular, em versos de um humor sinistro como estes:

“Querendo tanger comboio
 inté sou bom comboieiro,
 querendo fazê sapato,
 inté sou bom sapateiro,
 querendo andá no cangaço,
 inté sou bom cangaceiro,
 que isso de matá gente
 é o serviço mais maneiro.”

Mas nem tudo o que está na *Paisagem das Secas* é de uma importância flagrante. Observações valiosas, algumas – não obstante o seu peso – quase perdidas no texto, estão por isso mesmo a merecer um comentário mais detido.

À página 50, por exemplo, referindo-se ao *slogan* regional da nossa “recuperação econômica”, escreve o sr. Mauro Mota: “Esquece-se, todavia, a validade da gente para essa conquista”. Quando se fala em recuperação econômica do Nordeste, tem-se quase sempre a ideia de um ato de magia, realizado à distância, por um simples gesto, como se tudo estivesse aí à nossa disposição, à espera apenas do feliz, alegre e histórico momento em que, cansados de saber que uma região sofre há anos, castigada pelo fogo, a doença, a violência e a fome, decidíssemos salvá-la, convertê-la numa zona fértil e próspera. Esquecemos o encadeamento, a rede extensa e múltipla de tarefas conjugadas, algumas tão humildes, indispensável a essa tão propalada recuperação – que tem de ser, em última análise, um trabalho de pés e mãos humanas, um combate do homem com o seu meio, uma conquista árdua. (Sobre isto – é ainda uma observação do autor -, vale a pena lembrar a cooperação não espetacular do Serviço Nacional da Malária, cujo trabalho pioneiro tornou possível a instalação da Companhia Hidrelétrica do São Francisco: das 142 casas existentes na Villa da Barra de Paulo Afonso, apenas 4 estavam habitadas, em consequência das febres.)

O fenômeno tão brasileiro da construção das nuvens, em que sempre se esquece o mais importante, não é uma invenção dos nossos dias. Todo leitor de *Os Sertões* deve se lembrar de que ainda na quarta Expedição, faltava tudo. E que haveria de ser o Marechal Bittencourt, homem que fora das portarias e regulamentos “era um nulo”, que haveria de organizar “um corpo regular de comboios, atravessando continuamente os caminhos e ligando de modo efetivo, com breves intervalos de dias, o exército em operações a Monte-Santo”, pois no

dizer tão feliz de Euclides da Cunha “o que era preciso combater a todo transe, e vencer, não era o jagunço, era o deserto”.

O mesmo vício, a mesma falta de visão, de contato com a realidade, continua marcando os atos e as ideias de nossos homens, precisamente dos que pretendem ter uma visão realística das coisas. Não esquecer o homem, a validez do homem, representa a nosso ver a regra inicial, o primeiro mandamento, de tudo que se pense em fazer pela nossa recuperação econômica. E é surpreendente que um poeta – e não precisamente o que em geral se denomina com supersticiosa ênfase, um técnico – venha nos dar essa lição de lucidez.

Paisagem Das Secas, edição do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, Recife, 1958. Sobre a linguagem do livro, já tivemos oportunidade de escrever, em artigo publicado neste Suplemento.