

DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.13012018181-193>

UM PASSADO-PRESENTE EM A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA

Marina dos Santos Ferreira*

Resumo: O romance de Osman Lins, *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, publicado em 1976, traz ao leitor uma construção espaço-temporal bastante particular ao retomar o período da Ocupação Holandesa no Nordeste brasileiro em princípios do século XVII. O presente artigo busca ler o modo como se dá esta construção no romance, a partir das paisagens produzidas naquele momento por artistas da comitiva holandesa, principalmente Frans Post. Trazendo para o presente da narrativa este passado remoto através de uma sobreposição paisagística, o romance nos permite pensar o presente à luz de elementos que hoje figuram como importante acervo iconográfico, problematizando e questionando parâmetros relativamente estáveis do ponto de vista da história tradicional.

Palavras-chave: Paisagens. Anacronismo. Ocupação Holandesa.

Em meados dos anos 1970¹, momento de grande agitação política e cultural no Brasil, Osman Lins publica *A Rainha dos Cárceres da Grécia* (1976), romance de trama relativamente simples: narrado em primeira pessoa, em forma de diário, por um professor secundário, no qual somos levados à história de Maria de França, moça pobre e parda que, como o personagem kafkiano, encontra-se diante da lei sem conseguir, no entanto, usufruir de seus direitos. Após uma primeira crise de loucura, a personagem fica perambulando pelas veredas burocráticas do sistema judiciário brasileiro em busca de uma pensão do atualmente extinto INPS (Instituto Nacional de Previdência Social). Nada fora do lugar se considerarmos a tradição do romance social brasileiro então em voga. No entanto, não é apenas disso que se trata uma vez que o jogo textual osmaniano lida diretamente com a relação entre forma e conteúdo, procedimento cujo auge em sua produção encontramos em *Avalovara* (1973), romance que precede a publicação de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*.

A história de Maria de França revela-se aos poucos, pela voz de um “obscuro professor secundário” que, por sua vez, escreve um diário tentando preencher o vazio deixado por Julia Marquezim Enone, a mulher que amara. A morte de Julia leva-o a um processo de luto com o qual tenta lidar dedicando-se à escrita deste diário que, no entanto, logo passa a ser dedicado não à mulher propriamente dita, mas a um romance que ela teria escrito (sem publicá-lo) e é só então, nessa esfera propriamente ficcional, ou seja, na análise do romance feita pelo professor, que surge a pobre heroína Maria de França.

* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). E-mail: mazinhasgaspar@hotmail.com.

¹ Este artigo se concentra na questão da paisagem presente no romance de Osman Lins, um dos aspectos da obra estudado na dissertação de mestrado intitulada “Paisagem e anacronismo em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*”, defendida em 2017, na Universidade Federal de Santa Catarina.

A relação tempo-espaço existente no romance estudado pelo professor (e ao qual, vale apontar, não temos acesso a não ser pelos supostos fragmentos por ele transcritos) se dá a partir de “imagens fora do tempo”, numa alusão à disjunção que ali se estabelece e que é, por sua vez, observada pelo próprio narrador quando, concluída a leitura do livro de Julia, escreve:

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, irrealizado 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)

Seu olhar analista coloca em cena um anacronismo tão deliberado quanto é o tom de descrédito em relação ao tal cenário que “em nada influirá” no curso da narrativa. No entanto, é precisamente essa invasão do Recife/Olinda de outrora na fábula do agora que buscamos ler no presente ensaio, tendo em vista que sem a prerrogativa de um espaço próprio à obra, não haveria a literatura de Osman Lins que, por sua vez, não estranha ao legado mallarmaico, rompe com a tradição narrativa à maneira de *um lance de dados* e reproduz *na* forma aquilo que concebe *como* conteúdo.

DESCARTOGRAFIAS

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: habitante da periferia, reconhece fartura no lixo; sua voz, quando presente, dirige-se aos “ouvintes” evidenciando uma narrativa radiofônica (alusão também à literatura oral, comum aos gregos, cuja referência está também no título da obra e, reforça, portanto, o caráter anacrônico da narrativa); não compreende nem consegue acessar as instâncias governamentais; sua vida é uma sucessão de infortúnios e desastres. Entre as idas e vindas pelas repartições públicas, passeia pelas ruas da anfíbia Recife/Olinda como uma rainha; dança e brinca ao som das bandas de carnaval e reformula, em seu trajeto, o referente material que são as cidades de Recife e Olinda tal qual se conhecem, como observa o professor:

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, 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)

Maria de França é, nesse sentido, o recorte paisagístico no romance. Seus pés traçam uma nova cartografia daquele Recife/Olinda cujo referente extraliterário é uma paisagem urbana tomada pelo fracasso sociopolítico no século XX. O mundo “real” é transposto à ficção como numa colagem em que vários elementos são sobrepostos criando uma paisagem híbrida, anfíbia, anacrônica, composta pelo ontem e pelo hoje, por uma Recife/Olinda fluida moderna e por aquela que foi o palco da Invasão Holandesa no princípio do século XVII, pelo fracasso consumado e pelo possível do devir. Temos, então, uma sobreposição temporal que se estabelece a partir da recriação do espaço romanescos – assunto, aliás, muito caro a Osman Lins que, no mesmo ano de 1976, publica *Lima Barreto e o espaço romanescos* em que busca justamente pensar a potência do espaço na obra literária.

A retomada do período do Brasil Holandês surge, em diversos momentos, como na alusão à guerra, na presença inesperada de navios e vozes de comando, nos incêndios e no açúcar derretido, além dos indícios linguísticos como a expressão “da pátria filhos?” em que se alude ao hino nacional, expressão empregada de modo interrogativo já que, vale apontar, mesmo durante o período de permanência dos holandeses no Brasil, estes eram tidos como invasores (o que não significa que não tenha havido uma espécie de trégua, inclusive essencial para que se fixassem pelos 24 anos no Nordeste); ou, ainda, pelo uso do termo “brote” que, embora aparentemente insignificante, surge com frequência na bibliografia sobre a Invasão Holandesa como a única herança que se incorporou à língua e à culinária “brasileiras”². Não bastassem tais referências, o professor-narrador revela suas conclusões:

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 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,

² 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).

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 sequência 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. Grifo nosso).

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 “ficcional”. 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, como sugere Jacques Rancière, em *A Partilha do Sensível*, ao dizer que “o real precisa ser ficcionado para ser pensado” (2005, p. 58). É preciso, portanto, ter em vista que grande parte da iconografia deixada nas artes pela Ocupação Holandesa é fruto do trabalho dos artistas que integraram a comitiva do conde Maurício de Nassau e, para isso, a breve contextualização a seguir se faz necessária.

O BRASIL NO TEMPO DOS FLAMENGOS

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. Apesar dos primeiros anos terem sido de muitas dificuldades e instabilidade para aqueles que procuravam estabelecer a colônia flamenga na região, a Ocupação Holandesa durou 24 anos (1630-1664) e foi governada, a partir de 1637, período de maior estabilidade, pelo Conde Maurício de Nassau cuja presença foi fundamental para a fixação e permanência flamenga 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. Também por isso, veio acompanhado de uma comitiva composta por profissionais das mais diversas áreas do conhecimento (botânicos, engenheiros, médicos, artistas) para atuarem sob seu comando enquanto aqui permanecessem. No que tange nossa presente reflexão, podemos destacar a presença de dois artistas: Albert Eckhout, pintor de tipos físicos e natureza morta, e Frans Post, pintor de paisagens.

O projeto de colonização flamenga no Brasil, diferentemente daquele praticado pelos portugueses que se dedicavam basicamente à 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 urbana, o que resultou num traço significativo de distinção entre Recife e Olinda, na capitania de Pernambuco, onde se fixou a administração de Nassau, e as outras regiões da colônia³.

³ Cf. 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.

Ao tecer a paisagem moderna com elementos do Brasil Holandês, o romance de Lins retoma precisamente o momento de produção pictórica das primeiras paisagens das Américas. Buscamos aqui observar tais imagens não como retratos estáticos, mas encará-las em sua *potência*, ou seja, de modo a reconhecer a imagem fora de sua tradição mimética e, portanto, em sua concepção intervalar e psíquica como centro de uma dobra dialética conforme sugere o pensamento de Walter Benjamin em relação ao agora da legibilidade que define a imagem dialética. Trata-se, portanto, de encarar a imagem como aquilo “em que o ocorrido encontra o agora”, pois “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).

Assim, se pensamos com Luis Pérez Oramas que, quando da chegada de Nassau já “existia a terra americana, existia a natureza tropical, porém a rigor não existia a ‘paisagem’ dessa terra e dessa natureza, pois ainda não existia sua ‘representação como paisagem’” (ORAMAS, 1999, p. 220) não é de surpreender a produção de tal iconografia. Era preciso *criar* a paisagem na medida em que faltava a “representação” pictórica daquilo que apenas podia ser intuído, quando não fantasiado, a partir das descrições já existentes em forma de cartas e outros documentos oficiais.

É neste contexto que surgem as primeiras pinturas de paisagens das Américas, “criadas” pelos pincéis dos pintores de Nassau cujo objetivo era reafirmar um discurso que não somente idealizava a soberania holandesa (escondendo, inclusive, a dura realidade econômica que resultou mais tarde na Insurreição⁴ e expulsão dos flamengos), mas também idealizava a natureza e a realidade tropicais. Vale ressaltar que a escolha de Frans Post para integrar a comitiva não foi aleatória; o pintor deveria exercer a explícita função de pintar *paisagens*, justamente por, entre outras razões, ser um *paisagista* de formação, tendo estudado para isto na Holanda.

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. As paisagens de Post parecem seguir uma espécie “fórmula” que não difere muito daquela que tornou os flamengos famosos na Europa pela capacidade de “imitar” a natureza, como é o caso do primeiro óleo conhecido pintado pelo artista no Brasil, *Vista de Itamaracá* (1637).

⁴Após 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).

Figura 1– Frans Post, *Vista de Itamaracá* (1637).



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

Figura 2: Jan Van Goyen, *Moinho à beira de um rio* (1642).



Fonte: A história da arte, de Gombrich

Enquanto os quadros de Albert Eckhout buscam uma acuidade quase científica (seja nas naturezas mortas em que os frutos são representados em vários ângulos diferentes, por dentro e por fora; seja nos 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, formando paisagens tal como as entende Georg Simmel, em *Filosofia da Paisagem*⁵. A disposição harmônica dos

⁵ Cf. SIMMEL, Georg. *Filosofia da Paisagem*. Trad. Artur Morão. Textos Clássicos de Filosofia. Universidade da Beira Interior. Covilhã, 2009.

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 característica⁶ dos paisagistas holandeses (figura abaixo) e do “estilo” então predominante nos Países Baixos.

É assim que o olhar “acostumado” de Post leva-o a pintar paisagens invariavelmente híbridas, tão brasileiras quanto holandesas, como se nota também em “Porto Calvo”, o quadro “mais holandês” dos quadros brasileiros⁷.

Figura 3: Frans Post, *Porto Calvo* (1639).



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

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 seus olhos as vistas principais de seus domínios. Não podemos deixar de notar que a idealização do discurso inerente às pinturas do artista, em que se dá a “representação” aparentemente despreziosa do Novo Mundo, está uma idealização utópica das Américas, fruto da conjunção de diversos elementos dentre os quais se destacam 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”.

⁶ 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)

⁷ 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)

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 Barléu⁸ publicado em 1647, “que celebra os feitos do conde” (LAGO, P; LAGO, B., 1999, p. 240). Desde a disposição harmônica comum dos elementos presentes nos quadros de Post, aos motivos representados, as paisagens exalam a paz e a harmonia de uma natureza dobrada ao homem. Partilhando desse 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 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 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

⁸ 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.

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 imundícies 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.

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 neste processo histórico; 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 seu céu ameno e suas águas pacíficas. O destaque para a capivara é, de algum modo surpreendente, se pensarmos no que significava o olhar europeu diante da diversidade tropical “selvagem” e, mais uma vez, nada parece indicar dos perigos e dificuldades a que foram submetidos.

De uma forma ou de outra, não eram ingênuos os traços do pintor cujo discurso estava alinhado ao projeto colonial da metrópole flamenga. Além disso, é importante lembrar que a presença holandesa no Nordeste foi basicamente reduzida à vida na cidade e, no entanto, como seria de se esperar, as paisagens do período não são propriamente paisagens urbanas, são antes paisagens “vazias” até certo ponto, à espera de serem ocupadas e transformadas.

Figura 4 – Frans Post, *O rio São Francisco* (1639).



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

PAISAGENS: PASSADO-PRESENTE

Tendo tais observações como pano de fundo para esta reflexão, como, então, entender o anacronismo instaurado em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* a partir da recriação de paisagens? Como pensar esta invasão de um tempo remoto na narrativa do presente e que é também o tempo de outra invasão, a holandesa? E, ainda, como pensar a desconstrução e recriação do espaço (na criação da anfíbia Recife/Olinda), através das andanças de uma protagonista tendo em vista a retomada desse período que foi também um período de *criação* desta paisagem?

Ora, 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 ocupação⁹. 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 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 cidade moderna não está muito distante da dura realidade a que grande parte da população estava submetida durante o período da invasão holandesa.

⁹ 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)

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. O anacronismo instaurado em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, portanto, 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, trãnsfugas 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. 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 de modo que 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.

Como ponto de intersecção entre passado e presente, as paisagens do romance retomam o período (e um discurso) do projeto colonizador que passa necessariamente pela idealização utópica da região e, conseqüentemente, pela configuração de sua natureza *como* paisagem. As paisagens de Frans Post, 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 fragmentação (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”.

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 observa o mundo como linguagem de modo que desarticular as paisagens é também desarticular as convenções do nacional, assim como 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. O anacronismo das paisagens é, então, uma forma de colocar em jogo elementos aparentemente estáveis que, como buscamos aqui apontar, alimentam uma concepção histórica progressiva e pautada numa identidade forjada do nacional. O gesto de leitura aqui proposto, ao contrário, busca como sugere Benjamin, lançar luz sobre o presente a partir do passado, de forma a recriar, reorganizar e rearticular um contexto que não mais seja o do conformismo de uma vastidão dobrada à espera do soberano.

REFERÊNCIAS

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.

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 o conceito da história. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8.ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Obras escolhidas. São Paulo: Editora Brasiliense, 2014.

FREYRE, Gilberto. Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime patriarcal. 52.ed. São Paulo: Global, 2003.

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: HERKENHOFF, Paulo (org.). O Brasil e os holandeses: 1630-1654. Rio de Janeiro: GMT Ed. Ltda, 1999.

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

LINS, Osman. A rainha dos cárceres da Grécia. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

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.

ORAMAS, Luis Pérez. Frans Post, Invenção e “Aura” da Paisagem. In: HERKENHOFF, Paulo (org.). O Brasil e os holandeses: 1630-1654. Rio de Janeiro: GMT Ed. Ltda, 1999.

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

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

Recebido em 10/05/2018. Aprovado em 30/05/2018.

Title: *A past-present in A Rainha dos Cárceres da Grécia [The Queen of Prisons of Greece]*

Abstract: *The novel by Osman Lins, The Queen of Prisons of Greece, published in 1976, brings to the reader a relation between time and space very particular as it brings the period of Dutch Colonization in Brazilian Northeast at the beginning of the seventeenth century. The present paper aims to read the way it happens in the very structure of the novel, considering the landscapes painted during that time by dutch artists, mainly by Frans Post. Brining this remote past to the present of the narrative through the superposing of landscapes, the novel allows us to think the present through elements that nowadays figure as important items from Brazilian iconography, putting in perspective and questioning parameters that are relatively stable from the traditional history's point of view.*

Keywords: *Landscapes. Anachronism. Dutch Brazil.*



Este texto está licenciado com uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.