

# A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA: A MORTE E O NOME DE JULIA

HUGO ALMEIDA<sup>1</sup>

Inumeráveis questões - literárias, históricas, políticas, econômicas e filosóficas, que se desdobram em tantas outras - vêm à tona no último romance de Osman Lins, sempre sob a perspectiva do derrotado, injustiçado, excluído. “*A rainha dos cárceres da Grécia* exclui da sua temática o triunfo”, lembra o narrador (*A rainha*, p. 138).

Talvez Osman Lins conhecesse um dos contos de *Como se casa, como se morre*, de Émile Zola, que faz lembrar o drama de Maria de França. Na história de Zola, um casal miserável tenta, no serviço de beneficência da prefeitura<sup>2</sup>, ajuda para o filho doente (termina aí a semelhança entre o romance do escritor moderno brasileiro e o conto do naturalista francês), durante um inverno rigoroso. O benefício - dez francos, vales de pão e de carne - só chega após a morte do garoto.

O fim do romance de Julia, escrito em linguagem radiofônica (em certa medida o mundo grego é anônimo e oral, sobretudo na era arcaica), sugere que Maria de França vai imitar o gesto de um desempregado e esmagar a mão (p. 39) após ter percorrido a via-crúcis das repartições, um labirinto grego<sup>3</sup>, assim como o percurso do narrador no estudo do livro. Talvez depois Maria de França conseguisse o benefício previdenciário. Ou, quem sabe, enfrentaria nova maratona sem-fim pela burocracia. Julia também levou uma vida atribulada

<sup>1</sup> Doutor em Literatura Comparada pela USP, com tese sobre Osman Lins.

<sup>2</sup> O setor de benefícios do INPS, em *A rainha*, situa-se curiosamente no Grande Hotel, “fato único no mundo” (p. 19). Seria verdade? “O Setor de Benefícios do INSS [na época INPS] não funcionou exatamente no Grande Hotel, mas junto, do outro lado da rua, onde foi construído um prédio de apartamentos do antigo INPI, em cujo térreo havia um posto de benefícios”, respondeu-me Lauro de Oliveira, amigo de Osman Lins residente no Recife e ex-colega no Banco do Brasil, por e-mail, em 16 de março de 2000. Trata-se, portanto, de mais uma brincadeira séria de Osman Lins.

<sup>3</sup> “Para alguns intérpretes, o labirinto evocou a sensação de se estar perdido num emaranhado de pensamentos, procurando a ideia que nos irá fazer sair dali; para outros, ele simboliza o processo cria-

na casa dos pais, no primeiro casamento, no trabalho e tinha como único objetivo escrever seu livro - matou-se cinco meses depois de terminá-lo, sem conseguir publicá-lo<sup>4</sup>.

Além da solidão do narrador (o espantalho no romance de Julia), incapaz de decifrar o texto da companheira, da problemática socioeconômica do país, do mistério do tempo, da discussão sobre a construção romanesca, da ausência de memória no país, a indagação do narrador sobre quem ele é, o suicídio de Julia é uma questão-chave no livro de Osman Lins.

No romance o narrador faz referências simples à "morte" da companheira (no máximo, ele fala na "íniqua morte" de Julia, p. 124). Nas entrevistas sobre o livro, Osman Lins sempre falou apenas na "morte" da pseudoautora do romance inédito que o professor analisa. Ele não entregaria a senha. Seria vulgarizar o romance. A cena do suicídio de Julia é descrita com sutileza. Uma leitura desatenta pode deixar no leitor a ideia de mero atropelamento.

---

tivo de olhar para as profundezas tenebrosas antes de se poderem encontrar novos caminhos", escreve Oliver Taplin em *Fogo grego*, p. 108.

4 Camus cita, em nota de "O absurdo e o suicídio" (*O mito de Sísifo*, p. 13), o caso de "um émulo de Peregrinos, escritor do pós-guerra", que, "depois de ter terminado o seu primeiro livro, se suicidou, para chamar a atenção sobre a sua obra. A atenção foi, com efeito, despertada, mas o livro considerado mau." O romance de Julia foi recusado por três editores (p. 56), um deles após a morte da autora, sob a alegação de que o trabalho ficou inconcluso. O primeiro editor, consultado pela escritora enquanto terminava o livro, disse "ser inútil enviar-lhe" o original, porque o mercado era "pouco sensível a obras nacionais" e a editora vivia de lucros; o segundo devolveu o texto definitivo, pois não estava examinando os originais. A crítica irônica de Osman Lins aos editores brasileiros.

Walter Benjamin lembra, em *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo* (p. 75), caso semelhante ao citado por Camus: "Um tipógrafo de nome Adolphe Boyer publicou em 1841 uma pequena obra intitulada *Sobre o estudo do operariado e sobre o seu aperfeiçoamento através da organização do trabalho*. (...) Não obteve sucesso; o autor suicidou-se e, numa carta, exortava seus companheiros de infortúnio a segui-lo." A eloquência de Julia parece estar em seu silêncio e no corpo esmagado na principal avenida da capital econômica do país, talvez não para promover a obra, mas para protestar contra o injusto modelo econômico e social. Ou, quem sabe, tenha sido mesmo um ato insano. Após ter terminado o livro, ela teria enlouquecido de vez? Hipótese pouco provável. Estava, sim, no auge de sua lucidez. Em todo caso, Osman Lins parece estar com Lukács: cabe ao escritor levantar o problema e não apresentar a solução ("Dostoiévski", in *Ensaio sobre literatura*, p. 156.) A questão vale também para o problema do benefício tentado por Maria de França e outros problemas denunciados pelo autor no romance.

Vejamos alguns trechos, com pequenos saltos:

Mais estreita e aprazível esta avenida quando a carreta esmagou, aqui, teu corpo leve, Julia. (...) Cruzo a avenida e, adiante, extravio-me pelas ruas Sílvia ou Doutor Seng. Transforma-se em certeza a suspeita que sempre trouxe em mim, a de que Julia Enone quis dizer, de um modo terrível, algo tão grave que só o ato de morrer estaria na altura de expressar. (...) Todas as luzes se apagam, minhas indagações parecem mais difíceis... (...) Tua vida, Julia, foi uma extensa vigília e tudo preparava o teu livro, termo da peregrinação. Ele era o ouro do teu ser, o que resta do que os anos queimam, nada em ti valeria o que ele pudesse valer - e como expressares convicção tão grave, senão com o teu sacrifício? (...) resolveras dizer com a tua morte. Árdua decisão, na qual desprendimento e crueldade se fundem. Mas não tem sempre algo de mutilador dizer o que nos é essencial? Morreste porque morrer era difícil. (pp. 214 e 215)

“Só há um problema filosófico verdadeiramente sério: é o suicídio”, escreveu Camus na abertura de “O absurdo e o suicídio” (*O mito de Sísifo*, p. 13). Por que Julia se matou? O narrador não apresenta respostas convincentes e o leitor do romance de Lins pode levantar hipóteses.

Em primeiro lugar, o autossacrifício da escritora insere-se no tema da derrota que os “dois” livros abordam. Se Maria de França precisaria mutilar-se para talvez obter o benefício do INPS, a atitude de Julia Enone foi ainda mais radical. Ao contrário do espantalho, sentinela, defensor de Maria de França contra os pássaros gigantes (um contraste com *Avalovara*, no qual os pássaros são pequenos e há nuvens de pássaros – um deles “canta em duo, com voz humana e repassada de misericórdia”, p. 285,), o professor-narrador, o espantalho do romance, não conseguiu proteger Julia, nem mesmo prever que ela se mataria.

O narrador de *A rainha dos cárceres* parece sentir-se culpado e vai atrás de um bilhete que explique o ato de Julia (“Tudo que desejo: escrever um livro. Só. Merecerei?”, p. 178 – pode ser uma



pista<sup>5</sup>). O próprio nome de Julia Marquezim Enone<sup>6</sup> já traz muito sobre a personagem. Julia significa luminosa. Marquezim deve vir de Marquerol Quarez, coreógrafo citado na nota 31 do romance de Lins (p. 107), que nos fala da “distância” entre “a linguagem útil e o poema” em *Introdução às artes do gesto*: “Poema e dança operam-se num grau de elevação cuja intensidade o cotidiano repele.”<sup>7</sup> Enone, na mitologia grega, era uma ninfa “conhecedora do futuro” que se

---

5 Como escreveu ao irmão Théo, pintar – apenas pintar – era o grande desejo de Van Gogh suicida como Julia Enone: “Enfim, uma tela que eu cubra vale mais que uma tela em branco. Isso – minhas pretensões não vão mais longe, não tenha dúvidas –, meu direito a pintar, minha razão de pintar, ora, isso eu ainda tenho! Isto só me custou minha carcaça arruinada, minha cabeça bem maluca no que diz respeito a viver como eu poderia e deveria, viver com um filantropo. (...) Todo plano carrega dificuldades dissimuladas.” (Van Gogh, 1986, pp. 65 e 66.) Nessas frases de Julia há uma paráfrase de afirmação do próprio escritor, em carta de 1974 citada por Lourival Holanda (Ermelinda, 2004, p. 121), em “Osman Lins: resistência e vigor”: “O que desejei e ainda ambiciono é, se puder, ser um grande escritor. Só. Se não puder, que seja um escritor. Já serve.”

6 Depois de ter lido uma versão inicial deste capítulo, Marisa Simons me enviou por e-mail, em junho de 2000, esta valiosa colaboração: “Durante o meu trabalho – *As falas do silêncio* – sempre me ficou muito presente a articulação que Osman Lins fazia entre o clássico e o popular, bastante evidenciado nas epígrafes de *O fiel e a pedra*. Esse tipo de pensamento me induziu a pensar numa outra possibilidade para o nome de Julia, a qual evidenciaria este tipo de ambivalência (clássico x popular). Julia (Julius, remetendo a César, evidenciando uma certa nobreza, descartada, no entanto, pela falta da acentuação), Marquezim (Marquês, sim?, novamente a nobreza desarticulada pelo z entre vogais) e, finalmente, Enone (e.. none, Ninguém). Síntese: Alguém/Ninguém – alguém capaz da nobreza do suicídio como denúncia social, mas também um Ninguém neste meio.” Julia estaria portanto no mesmo nível do professor inominado (ou Ninguém, do grego *Udeis*). “Numa mostra em que se elimina, do ponto de vista do presente estudo, uma aleatória coincidência, percebe-se, em Julia, como nome, eco onomástico do construtor do relógio musical de *Avalovara*, Julius.” (Igel, 1988, p. 113). Na tese inédita *O nervo exposto da literatura: a representação da condição de escritor periférico em A rainha dos cárceres da Grécia, de Osman Lins* (UnB, 2004), Deane Maria Fonsêca de Castro e Costa nota outra filiação no nome de Julia, após lembrar a participação da personagem osmaniana nas Ligas Camponesas (*A rainha*, p. 132): “Note-se a semelhança entre os nomes de Julia e Julião [líder das Ligas], talvez uma forma de ressaltar sua proximidade com os movimentos e as classes populares.”

7 A comparação assemelha-se à do poeta francês Paul Valéry: a prosa anda e a poesia dança. “Na verdade, os dois termos originais, *prosus* e *versus*, significam, respectivamente, ‘seguir em linha reta’ e ‘retornar’, e esta distinção acentua de fato a tendência da poesia à repetição incremental, à variação, e o tratamento de muitos assuntos e diferentes temas numa única forma recorrente...” A citação é do poeta inglês Howard Nemerov (1920-1991) no verbete Poesia de *O tesouro da enciclopédia britânica*, p. 237. O narrador de *A rainha* desenvolve o mesmo raciocínio ao comparar a linguagem poética do discurso de Maria de França, quando está lúcida, à “plana”, vazia, quando a personagem está louca.

matou<sup>8</sup> – ela tinha sido amante de Páris (filho de Príamo), que partiu para Esparta a fim de raptar Helena. Há duas versões do suicídio de Enone (“enlouquecida por uma aflição profunda e culpando-se pela morte do único homem a quem realmente amara”, p. 335): a) enforcou-se, e b) lançou-se na pira funerária de Páris. Enone também se mata, mergulhando “nas águas do mar profundo”, na tragédia *Fedra*, de Jean Racine<sup>9</sup>. O personagem central de *Werther*, romance de Goethe citado no início de *A rainha*, mata-se (“Erguer a cortina e passar para o outro lado, eis tudo!”, p. 133), mesma atitude tem Gertrudes, de *Sinfonia Pastoral* de Gide, também lembrada na mesma página 8 do romance de Osman Lins.

Entre tantas Julias (como a filha de César, o que traz uma latinização à personagem, sobretudo pela falta do acento – Julia foi uma das mais notáveis mulheres de Roma), há uma que merece destaque num romance como *A rainha*: Julia Kristeva, considerada a criadora da teoria da intertextualidade – “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”<sup>10</sup>. Bastava ela, Julia Kristeva, para justificar o nome da personagem central de *A rainha dos cárceres da Grécia*, romance intertextual do início ao fim, incluindo aí a própria obra de Osman Lins

8 Sobre Julia, Junito de Souza Brandão, no *Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia e da Religião Romana*, diz o seguinte: “O mito de Julia Luperca, relatado pelo escritor grego do período bizantino, João Tzetzes (séc. XII), é mera transposição do sacrifício não consumado de Ifigênia, filha de Agamêmnon e Clitemnestra e base da grandiosa tragédia de Eurípides *Ifigênia em Áulis*. (...) “Jovem romana estava prestes a ser imolada como vítima expiatória, quando o manchal do sacrificador foi arremessado longe pela asa poderosa de uma águia. O cutelo caiu sobre uma novilha que pastava perto do templo. Reconhecendo no prodígio a vontade dos deuses, libertou-se Julia e se ofereceu [sic] em holocausto a vitela.” A Julia de *A rainha* casa-se antes dos 15 anos. Júlia, filha única de Augusto e de Escríbonia, sua segunda mulher (39 a. C.-14 d.C.), casou-se, “na idade de 14 anos, com seu primo Marco Cláudio” (*Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, Lisboa: Editorial Verbo, 1971, p. 898). “Vários autores antigos (Macróbio, etc.) atestam a educação esmerada, a cultura, o espírito e a bondade de J.” (idem).

9 “Humilhada, e de sua presença expulsa, / Enone lançou-se às águas do mar profundo. / Não se sabe donde veio essa decisão demente: / e as ondas a levaram, de nós, para sempre.” (*Fedra*, trad. Ivo Bender, p. 85). Millôr Fernandes (p. 98) fez a seguinte versão deste trecho: “Enone, escoraçada de modo humilhante, / Buscou a morte nas águas do oceano. / Ninguém sabe dizer a origem dessa fúria: / E as ondas a esconderam para sempre a nossos olhos.”

10 Sobre intertextualidade e Julia Kristeva, v. *Literatura comparada*, de Sandra Nitrini, pp. 157-167



(a expressão “o rumor dos veículos”, por exemplo, aparece no início de *Avalovara* e de *A rainha*) e dentro de *A rainha* mesmo, o narrador citando o romance de Julia Enone.

Osman Lins grafia Julia sem acento talvez para enfatizar um possível erro no registro de nascimento<sup>11</sup>, fato comum no Brasil – e no Nordeste<sup>12</sup> – de baixa alfabetização. Outra hipótese: a “própria” Julia teria optado pela grafia depois adotada pelo narrador, sem acento, como é frequente ocorrer com artistas, entre eles escritores, por desejo de originalidade, facilidade de “leitura” em outros países, simples capricho ou outra razão que a gramática portuguesa desconhece. Seja por erro de registro ou vontade da escritora ou ambos, a grafia Julia parece denunciar e criticar: o desconhecimento da língua pelos oficiais de registro civil e/ou a vaidade do escritor.

Em *A rainha*, o ato final de Julia é sugerido também com o suicídio de Dudu, namorado de Maria de França, e do “escriturário Santos” (p. 169/170) - seria o escritor Raul Pompeia? - e a citação de Virginia Woolf. Suicida como Julia Enone, a escritora inglesa também participava de um grupo de intelectuais e sempre foi uma pessoa isolada e solitária. A exemplo do professor-narrador de *A rainha*, já antes de se tornar romancista, Virginia Woolf manteve durante anos um diário em que comentava suas leituras. Além do mito de Júlia Luperca, o nome de Julia, no romance de Osman Lins, uma tragédia brasileira, pode ser uma referência a duas escritoras brasileiras do início do século: a romancista Júlia Lopes de Almeida

---

11 A questão foi levantada pelo professor Valentim Facioli. “A forma Julia (sem acento) será proposital? E a pronúncia?”

12 “O Nordeste é, na verdade, a face do Brasil em que transparece com brutal nitidez o sofrimento de seu povo. Aí se mostram sem disfarces as malformações de nosso desenvolvimento”, afirma Celso Furtado em “Diretrizes de uma política de desenvolvimento” (O Brasil pós-“milagre”, p. 119). Em *Estrutura de posições de classe no Brasil*, José Alcides Figueiredo Santos afirma (p. 253): “Pondera-se que, no país, na verdade ‘o fator realmente responsável pelo alto poder explicativo da educação (...) é o alto grau de desigualdade em educação’”. Antes, observa: “*Classe social* representa um condicionante estrutural típico, gerador de desigualdades entre os homens. [...] A divisão social do trabalho e as estruturas do capital dão origem a importantes fontes posicionais de desigualdade social, como a *segmentação econômica*, as *empresas*, os *empregos* e as *ocupações*.” (pp. 200 e 201.)

(1862-1934) e Francisca Júlia (1874-1920), que sofreu um enfarte ao se despedir do marido no caixão - na época correu a versão de que ela se teria envenenado. Mas, ao contrário de Julia Enone, essas suas duas antecessoras faziam a chamada literatura sorriso da sociedade. Júlia Lopes de Almeida obteve notoriedade e boa renda com seus livros, outro contraste com a Julia de *A rainha*. Norma Telles escreve em "Escritoras, escritas, escrituras" (p. 441):

Júlia Lopes de Almeida ganhou fama e talvez tenha sido a única escritora do período a conseguir dinheiro com sua pena. Contava sua filha, a declamadora Margarida Lopes de Almeida, que a mãe, certa ocasião, levava toda a família à Europa com o que ganhou da publicação de um livro. Deixou obras duradouras, algumas das quais tiveram mais de uma edição em nosso século.

Julia Marquezim Enone, que não teve seu livro editado, parece ter escolhido local, data e como morrer - só não revelou o motivo por ter optado pelo "ponto de ruptura"<sup>13</sup>. Foi na Avenida Paulista (p. 124), centro financeiro e símbolo da maior cidade do país, sob uma carreta GM (poderosa montadora norte-americana), com peso bruto total de 22.500 quilos (p. 124), e cinco meses após a conclusão do livro, que foi recusado por três editores<sup>14</sup>.

---

13 A expressão é de Sílvio Fiorani, em seu romance *O evangelho segundo Judas*, p. 133. "Pensava num jogo cruzado de leituras de minha mente e da de Adriana, que possibilitasse ao professor fornecer-me a chave daquele enigma, e de outros, como o fato que teria levado Raul ao ponto de ruptura, aquela pequena gota que o fizera ultrapassar o limite suportável de suas inquietações."

14 A obra de Julia, na opinião dos editores, que só visam lucro, não teria leitores. "Nas livrarias, em breve, só encontraremos livros pornográficos, esotéricos e de receitas, para a classe média depravada", escreve Robert Kurz (2004, p. 169) em "Cultura degradada". Adorno afirma em "A indústria cultural" (Cohn, 1986, p. 93): "O consumidor não é rei, como a indústria cultural gostaria de fazer crer, ele não é sujeito dessa indústria, mas seu objeto. (...) As mercadorias culturais da indústria se orientam, como disseram Brecht e Suhrkamp há já trinta anos, segundo o princípio de sua comercialização e não segundo seu próprio conteúdo e sua figuração adequada." E na p. 99: "O efeito de conjunto da indústria cultural é o de uma antidesmistificação, a de um antiiluminismo (anti-*Aufklärung*); nela, como Horkheimer e eu dissemos, a desmistificação, a *Aufklärung*, a saber, a dominação técnica progressiva, se transforma em engodo das massas, isto é, em meio de tolher a sua consciência. Ela impede a formação de indivíduos autônomos, independentes, capazes de julgar e de decidir conscientemente."

Para Adorno (“Reserva de propriedade”, *Minima moralia*, p. 31), a insegurança da vida atinge a todos, mesmo os poderosos, e cada um deveria viver de modo que fosse capaz de se matar, o que é, segundo o filósofo alemão, “uma triste verdade” da doutrina da morte livre, no livro *Zaratustra*, de Nietzsche. Ou, acrescenta, “morrer belamente” se transformou na vontade de “abreviar a infinita humilhação de existir”, pois – para Adorno – há tempos no mundo existem coisas piores do que a morte.

“O responsável sempre é o outro. O suicida é um morto que condena seus próximos ao eterno sentimento de culpa”, sustenta Gérard Vincent, no segmento “Como morrer?” do capítulo “O corpo e o enigma sexual”, *História da vida privada* (v. 5, p. 346). Ele acrescenta: “O suicida é o desafiante absoluto. Desafio aos vivos por recusar uma existência que ele julga insatisfatória ou intolerável. Desafio aos mortos, aos quais vai se reunir com uma pressa incompreensível. Desafio a Deus...” (idem, p. 34).

Walter Benjamin (*Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*, pp. 74/5) vê a questão de outra maneira:

A modernidade deve manter-se sob o signo do suicídio, selo de uma vontade heroica, que nada concede a um modo de pensar hostil. Esse suicídio não é renúncia, mas sim paixão heroica. É a conquista da modernidade no âmbito das paixões.

O ato da personagem osmaniana pode inserir-se nesta perspectiva. “O suicídio é apenas a confissão de que a existência ‘não vale a pena’. Viver, naturalmente, nunca é fácil”, escreveu Camus (“O absurdo e o suicídio”, *O mito de Sísifo*, p. 16.)

Dolf Oehler discute a questão em “Suicídio romântico e proletário” (*Quadros parisienses*, p. 202):

Para o burguês não acometido pelo “palor do pensamento” (*Hamlet*, III. 1), o suicídio é mais um disparate do que um crime. Com esse juízo ele se poupa de toda reflexão sobre um possível significado social do suicídio como fenômeno, à



*semelhança do sentimento burguês de justiça*, que, como seu conceito de responsabilidade penal voltado ao sujeito isolado, permite ao burguês fechar ainda mais os olhos para o contexto coletivo e social dos crimes e assumir inescrupulosamente o papel de acusador ou juiz. Pois era alérgica também a reação da burguesia do século passado [XIX] àquilo que lhe parecia uma glorificação do suicídio: a elevação do suicida a herói literário.

Osman Lins lembra no artigo “Para além dos altos muros: um aspecto da censura” (*Evangelho na Taboa*, p. 168): “Nenhuma violência representada em obras de arte será mais selvagem que a violência imperante no planeta.” Nesse texto, da mesma época do romance, pode estar uma resposta ao ato de Julia. Ao comentar o filme *Os 120 dias de Sodoma*, de Pasolini, a que assistiu no exterior - a arte no Brasil, em plena ditadura Geisel, era absurdamente censurada<sup>15</sup> -, Osman Lins relata: “Histórias sórdidas são narradas em tom frívolo, com um piano tocando em surdina”. Em seguida, abre parênteses para dizer, p. 167: “A pianista irá precipitar-se da janela e morrer, sua maneira de protestar e de escapar à prisão.” Pouco depois, acrescenta: “Mas uma obra como esta será produzida sem causa? O homem que a realizou tem uma filmografia respeitável, sendo também um escritor, um poeta. Então, é muito provável que ela tenha sido gerada pelo mundo em que vivemos.” (Sem grifo no original.)

O suicídio e seu mistério já apareceram antes na obra de Osman Lins. Em *Avalovara*, de 73, a mulher representada apenas por um símbolo gráfico tentou matar-se com um tiro no peito e recusou-se a explicar o gesto. Ela se queixa:

Pela centésima vez, Hayano rompe o silêncio e me pergunta: “Por quê?”. Para ele, tudo tem causa, por força. Pela centésima vez deixo de responder e o silêncio instala-se novamente entre

---

<sup>15</sup> Seu governo (1974-1978) foi o que mais censurou na história do país: “mais de 500 livros proibidos, além de centenas - e às vezes milhares - de filmes, peças de teatro, músicas, cartazes, jingles e diversas outras produções, entendidas como artísticas e culturais” (Deonísio da Silva, *Nos bastidores da censura*, p. 15).

nós. Insiste, feita a pausa, sua voz neutra e um pouco ansiosa: “Qual foi o motivo? Tenho o direito de saber.” (p. 280).

Numa espécie de diálogo literário, Osman Lins “pescou” algo com uma personagem representada por um símbolo gráfico de *Avalovara* no conto “O ponto branco”, de sua segunda mulher, Julieta de Godoy Ladeir, do livro *Passe as férias em Nassau*, de 62. A personagem do conto de Julieta havia tentado o suicídio (ou pensado nisso) com um tiro no peito (daí, o título “O ponto branco”). A personagem de *Avalovara* havia dado (ou pensado em dar) um tiro no peito dez anos antes - é a distância da publicação de *Passe as férias em Nassau* e a redação de *Avalovara*.

O conto de Julieta começa assim: “Um tiro no peito. Sangue por toda a roupa. Melhor do que ir para casa.” Em *Avalovara* (p. 51) há este diálogo entre Abel e ☉, “nascida e nascida”:

- O que é isto?
- Um furo de bala.
- Que tempo faz?
- Quase dez anos.
- Quem disparou?
- Eu mesma.

E algumas páginas (p. 64) adiante:

- Eu mesma disparei. Não quero que me despreze por isso.

Ainda em *Avalovara*, há pelo menos dois suicídios. Um deles difere do de Julia, que se matou na avenida, longe do companheiro. O escravo Loreius mata-se com um punhal, no quarto, na frente da cortesã (Tyche) que revelou a um vinhadeiro as cinco palavras do palíndromo que ele havia descoberto e lhe confiado (p. 42). O outro é o da esposa de Abel (p. 307):

Sou arrancado da cama, pela madrugada, com a notícia: minha mulher e o tiro no ouvido. Morta? Sim. A luz, matinal, infiltra-

se através das bandeiras; delineiam-se, nas cortinas, caçadores e caça. Revelar e revolver, sempre, o que um homem tem de podre: inquietante aptidão. A quem atinge, na verdade, o tiro? No fundo, Abel, desejás que eu morra. Pois bem, assim seja. Um balaço no ouvido.

O narrador de *A rainha dos cárceres da Grécia* não condena Julia pela “ruptura”. Temos no gesto final de Julia, gesto calculado e solitário, o que o austríaco Albin Lesky chamaria de “a dignidade da queda”, que considera o “primeiro requisito para o aparecimento do efeito trágico” (*A tragédia grega*, p. 32).

*A rainha dos cárceres da Grécia* expõe a “chaga social” da prisão Brasil. Osman Lins dizia (*ET*, p. 139): “O escritor que não está ligado, de um modo profundo, aos seus semelhantes, e principalmente aos homens de seu país, é um invasor e não merece o ofício que escolheu.”

Podemos ver Julia como prisioneira desse cárcere e, para escapar dele e protestar contra ele, joga-se à frente da carreta, para “fechar a vida como porta”, metáfora de João Cabral de Melo Neto, no poema “Direito à morte”, *Agrestes (Obra completa)*, p. 579/80):

Concluo com o poema de João Cabral:

Viver é poder ter consigo  
certo passaporte no bolso  
que dá direito a sair dela,  
com bala ou veneno moroso.

Ele faz legal o que quer,  
sem policiais e sem lamentos:  
fechar a vida como porta  
contra um fulano ou contra o vento;

fazer, num dia que foi posto  
na mesa em toalha de linho,  
fazer de seu vivo esse morto,  
de um golpe, ou gole, do mais limpo.



## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. “A indústria cultural”, trad. Flávio R. Kothe et alii, in *Theodor W. Adorno*. Org. Gabriel Cohn, coord. Florestan Fernandes. São Paulo: Ática, 1986.

\_\_\_\_\_. *Minima moralia – Reflexões a partir da vida danificada*, trad. Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Ática, 1992.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário Mítico-Etimológico da Mitologia e da Religião Romana*. Petrópolis: Vozes/Edunb, 1993.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo – Ensaio sobre o absurdo*, trad. de Urbano Tavares Rodrigues e Ana de Freitas. Lisboa: Edição Livros do Brasil, s/d.

COSTA, Deane Maria Fonsêca de Castro e. “O nervo exposto da literatura: a representação da condição de escritor periférico em A rainha dos cárceres da Grécia, de Osman Lins”. Tese. Cópia xerográfica. (UnB, 2004).

GOGH, Vicent van. *Cartas a Théo*, trad. Pierre Ruprecht. Porto Alegre: L&PM, 1986.

FIORANI, Sílvio. *O evangelho segundo Judas*, São Paulo: Editora Best Seller, 1989.

FURTADO, Celso. “Diretrizes de uma política de desenvolvimento”, in *O Brasil pós-“milagre”*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, 5. ed.

HOLANDA, Lourival. “Osman Lins: resistência e rigor”, in Ferreira, Ermelinda (org.), *Vitral ao sol – Ensaio sobre a obra de Osman Lins*, Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2004.

IGEL, Regina. *Osman Lins – uma biografia literária*. São Paulo/Bra-sília: T.A. Queiroz/INL, 1988.

KURZ, Robert. “Cultura degradada”, in *Com todo vapor ao colapso*, trad. José M. Macedo et alii. Juiz de Fora e Rio de Janeiro: Editora UFJF / Pazulin, 2004.

- LINS, Osman. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Melhoramentos, 1977, 2. ed.
- LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*, trad. Elio Gaspari. Rio: Civilização Brasileira, 1968, 2. ed.
- NEMEROV, Howard. "Poesia", in *O tesouro da enciclopédia britânica*, trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio: Nova Fronteira, 1994.
- NITRINI, Sandra. *Literatura comparada*. São Paulo: Edusp, 1997.
- RACINE, Jean. Fedra. Trad. Ivo Bender. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999. E trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2002.
- SANTOS, José Alcides Figueiredo. *Estrutura de posições de classe no Brasil – Mapeamento, mudanças e efeitos na renda*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Editora UFMG/IUPERJ, 2002.
- SILVA, Deonísio da. *Nos bastidores da censura: sexualidade, literatura e repressão pós-64*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.
- SIMONS, Marisa. *As falas do silêncio em O fiel e a pedra de Osman Lins*. São Paulo: Humanitas, 1999.
- TAPLI, Oliver. *Fogo grego*, trad. Jorge Pires. Lisboa: Gradiva, 1990.
- WALTER, Benjamin. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*, trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- ZOLA, Émile. *Como se casa como se morre*, trad. Duda Machado. São Paulo: Editora 34, 1999.