

Como uma gata entre frases: a biografia de uma escritora subversiva em *A rainha dos cárceres da Grécia*, de Osman Lins

Leocádia Aparecida Chaves*

Resumo

Analisamos a encenação biográfica da personagem Julia Marquês em *A rainha dos cárceres da Grécia* (2005), considerando enunciados e enunciação para discutir a estética de “resistência” arquitetada por Osman Lins, no contexto da ditadura civil-militar brasileira (1964-1985). Essa estética composta pelo descontínuo e fragmentado “em que tudo invade tudo” possibilitará ao narrador tanto “desengavetar” um romance não publicado e escrito por uma mulher, quanto representar a sua história marcada por inúmeras violências e resistências, como o próprio ato de escrever. Nessa perspectiva, o autor constrói uma estética que confronta o patriarcado brasileiro com relação à subalternização da mulher, e a indústria cultural fomentada pelo Estado Civil-Militar, duramente criticada pelo escritor-intelectual. Dessa forma, essa obra possibilita tanto ao leitor de seu tempo quanto ao extemporâneo entrar em contato com uma narrativa que, sob “as barbas do imperador”, nasce como um poderoso truque estético.

Palavras-Chave: Ditadura, resistência, Osman Lins, gênero

* Doutoranda sob orientação do Professor Doutor Rogério da Silva Lima, no Programa de Pós-Graduação em Literatura pela Universidade de Brasília. Tem como objeto de pesquisa discutir a epistemologia da transfobia por meio de autobiografias produzidas por pessoas transgêneras no Brasil contemporâneo. E-mail: leocadiachaves@gmail.com.

Résumé

Cet article analyse l'enactment biographique du personnage Julia Marquezim Enone dans *La Reine des prisons de Grèce* (2015), prenant en compte les énoncés et l'énonciation, pour mettre en cause l'esthétique de "résistance" établie par Osman Lins dans le contexte de la dictature civile-militaire brésilienne (1964-1985). Cette esthétique faite du discontinu et du fragmenté "dans laquelle tout envahi tout" rend possible au narrateur, son ami-amant, de rendre visible un roman non-publié écrit par une femme et de représenter sa biographie subversive, pleine de violences et de résistances. En partant de ce point de vue, l'auteur bâti une esthétique qui confronte le patriarcat brésilien en ce qui concerne la subalternation des minorités, notamment des femmes, et l'industrie culturelle incentivée par l'État Civil-Militaire, sévèrement critiqué par l'écrivain-intellectuel dans cette architecture narrative. De cette façon, cette œuvre permet au lecteur de son temps, autant qu'au lecteur tardif, de connaître une tessiture qu'en pleine vue des gouverneurs naît comme une puissante astuce esthétique.

Mots-clé : Littérature brésilienne, dictature brésilienne, résistance, Osman Lins, genre

Tudo que desejo: escrever um livro.
Só. Merecerei? (Dos papéis de J.M.E)

***A rainha dos cárceres da Grécia:* uma afronta à ditadura civil-militar brasileira (1964-1985)**

Tânia Pellegrini na obra *Gavetas vazias*¹, nos idos anos 1990, ao discutir o panorama literário brasileiro da década de 1970 – anos de chumbo da ditadura civil-militar brasileira, circunscritos entre o Ato Institucional Número 5, de 1968, e a abertura política, de 1979 –, o faz em contraponto à leitura de um suposto vazio cultural. Neste ensaio, o objetivo é demonstrar que o contexto exigiu dos artistas a busca de soluções estéticas que garantissem tanto a continuidade de seus trabalhos como a sua própria sobrevivência.

Já em 2014, no ensaio "Relíquias da Casa Velha: literatura e ditadura militar, 50 anos depois"², a pesquisadora, analisando a mecânica da censura

¹ Tânia Pellegrini, *Gavetas Vazias: Ficção e Política nos anos 70*, Campinas, Mercado de Letras, 1996.

² Tânia Pellegrini, "Relíquias da Casa Velha: literatura e ditadura militar, 50 anos depois", *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n° 43, 2014.

implementada por aquele estado polícalesco, revela-nos que, além do controle sobre a produção, houve uma política cultural arquitetada e empreendida pelo Estado Militar, que forneceu uma “camuflagem necessária para a firme ancoragem de um novo modo de produção cultural no país, interligado ao que se passava internacionalmente”³. Portanto, além dos mecanismos criados pelos órgãos censores que investigavam filigranas de cada criação artística, o Estado investiu, de fato, no fortalecimento de um sistema cultural que o permitisse implementar uma homogeneização cultural, o que trouxe “marcas e cicatrizes” na produção desse período. Dessa forma, se por um lado, a máquina estatal tentava consolidar uma cultura efêmera que nada contribuisse para a formação do pensamento crítico; por outro, inúmeros artistas criaram fissuras nessa arquitetura de controle⁴.

Nesse contexto é que identificamos as fissuras e a resistência de Osman Lins e da sua produção intelectual como autor, ensaísta, dramaturgo e jornalista. No que tange a sua produção literária, construiu uma literatura ornamental⁵ – contrária à política de homogeneização cultural imposta pelo Estado –, que caminhou lado a lado com as suas reflexões sobre o sistema literário e educacional brasileiro, como por meio dos livros teóricos: *Um Mundo Estagnado* (1966), *Guerra Sem Testemunha: o Escritor, sua Condição e a Realidade Social* (1974); *Do Ideal e da Glória: Problemas Inculturais Brasileiros I* (1977); *Evangelho na Taba: Problemas inculturais brasileiros II* (1979).

Ao molde da classificação discutida por Edward Said, o autor se constituiu, no nosso entendimento, como um escritor-intelectual, pois se tratava de “um indivíduo com um papel público na sociedade, que não pode ser reduzido simplesmente a um profissional sem rosto [...] que só quer[ia] cuidar de suas coisas e de seus interesses”⁶. Salienta-se, sobretudo, que Lins não economizou esforços para discutir criticamente a relação do escritor com a sociedade de massa em expansão:

Walt Disney é “consumido” em mais de trinta países; suas edições, só no Brasil, alcançam as tiragens de 80 a 100 milhões de exemplares por ano. O mais inexpressivo programa de TV atinge um público muitas vezes superior ao abrangido por

³ *Ibid.*, p. 2.

⁴ Mario Vargas Llosa, *A civilização do espetáculo*, Rio de Janeiro, Objetiva, 2012.

⁵ Osman Lins, *Ensaio: Guerra sem testemunhas: O escritor, sua condição e a Realidade Social*, São Paulo, Ática, 1974.

⁶ Edward W. Said, *Representações do intelectual – As conferências Reith de 1993*, São Paulo, Companhia das Letras, 2005, p. 18.

qualquer romance, ainda que este obedeça às receitas correntes. Não falta, por isso, quem proclame obsoleto o hábito de ler e aconselhe ao escritor abandonar o livro, instrumento artesanal e portanto arcaico, empreendendo a conquista dos modernos meios de expressão, únicos legítimos em nossa época industrial.⁷

Interessante notar que nessa obra ensaística, ao refletir sobre a relação do escritor com a sociedade, Lins percorrerá da antiguidade clássica à contemporaneidade para dizer/denunciar as armadilhas, dificuldades e censuras enfrentadas ao longo da história pelos criadores/opositores às ditaduras de seus tempos. Isso nos leva a pensar sobre a sua própria condição de criador num contexto de violenta castração. Nesse mesmo ensaio, ressalta que omitirá as perdas intelectuais durante o nazismo, no entanto, com uma boa dose de ironia, denuncia-a: “perseguições por motivos políticos, como as registradas sob o nazismo, com Erich Muhsan e Theodor Lessing assassinados, Stefan Zweig suicidando-se e Carl von Ossietzki recebendo num campo de concentração o prêmio Nobel da Paz”⁸.

Destacamos que essas reflexões do autor não nos parecem nada fortuitas, uma vez que a biografia dos intelectuais que cita aproxima-se de sua própria, intelectuais que não se intimidaram diante do contexto de opressão que vivenciaram – muito antes pelo contrário. Como ele, assumiram o compromisso de incitar a sociedade a refletir sobre os perigos dos regimes que censuram o pensamento humano e a criação artística, bem como sobre o extermínio daqueles que se contrapuseram à ordem dominante.

É nesse contexto de reflexão que situamos o seu último romance, *A Rainha dos cárceres da Grécia*, publicado em 1976. Trata-se de uma obra com uma arquitetura discursiva que tanto se opõe à política de homogeneização cultural implementada pelo Estado, quanto a maneja para camuflar a biografia da personagem Julia Marquezin Enone, protagonista politicamente subversiva. Nessa perspectiva, o gesto político do escritor se revela pelo enunciado e pela enunciação⁹, confirmando o seu compromisso quanto ao papel de escritor-intelectual por meio da sua criação, que deverá “Desafia[r] a ordem [...] para que o mundo, sem voz, não pereça. [Pois] [e]le tem a consciência e a responsabilidade de ser”¹⁰.

⁷ Osman Lins, *Ensaios: Guerra sem testemunhas: O escritor, sua condição e a Realidade Social*, op.cit., p. 197-198.

⁸ *Ibid.*, p. 197.

⁹ Roland Barthes, *O rumor da língua*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1988.

¹⁰ Osman Lins, *Ensaios: Guerra sem testemunhas: O escritor, sua condição e a Realidade Social*, op.cit., p. 203.

Julia Marquezim Enone: como uma gata entre frases

A vida de Julia Marquezim Enone virá à tona a partir da voz do narrador – amigo e amante da personagem –, que decide escrever a crítica literária de seu romance também intitulado *A rainha dos cárceres da Grécia* após a sua prematura e suspeita morte. Assim, o leitor terá em mãos duas obras com mesma intitulação: a de Lins e a da personagem. Outro aspecto interessante é que o tempo narrativo da crítica preparada pelo amigo de Julia, o narrador, parece ser equivalente ao da escrita da obra de Lins: os anos de 1974-1975, período de violenta censura e repressão no Brasil, mas também de resistência. Uma escrita estruturada, na sua maior parte, como diário de pesquisa e anotações do narrador sobre o processo de escrita, que também revela o seu cotidiano doméstico, o contexto histórico que o cerca, bem como no romance de Julia. Assim, por meio de uma escrita *mise en abyme*¹¹, o leitor é engolido por uma estética ornamental¹² aos moldes defendidos por Lins, pois caberá ao leitor juntar as peças do quebra-cabeça para que o mundo, sem voz, não pereça. Melhor, para que o Brasil, no contexto de ditadura, sem voz, não pereça; um Brasil cujo

Avanço dos meios de comunicação de massa, todos adversos à reflexão, com a sua audiência maleável, contrast[a] com a penetração lenta e difícil de obras literárias onde o mundo é contemplado com pureza e audácia, predisp[ondo] muitos intelectuais a esta enfermidade altamente danosa, que tende a paralisar o escritor, ou a minar as forças que o sustentam e o fazem consagrar-se ao seu trabalho: a desconfiança ante a linguagem.¹³

Uma obra que, para além de revelar metonimicamente um Brasil de exclusão por meio da triste vida e fim da personagem Maria de França – mulher, parda e pobre, que protagoniza o romance de Julia¹⁴ –, também trará a público a desafiadora biografia da escritora, que, embora também tenha tido uma triste vida e um fim suspeito, realizou o seu projeto de vida: “Tudo que desejo: escrever um livro. Só. Merecerei? (Dos papéis de J.M.E)”¹⁵. Salienta-se que, embora a escritora não tenha conseguido

¹¹ Flávio Pereira Camargo, “O discurso metaficcional em *A rainha dos cárceres da Grécia*, de Osman Lins”, *Latinoamérica*, n° 47, 2008, p. 9-36.

¹² Osman Lins, *Ensaio: Guerra sem testemunhas: O escritor, sua condição e a Realidade Social*, op. cit.

¹³ *Ibid.*, p. 203.

¹⁴ A partir daqui, usaremos Julia para se referir à personagem Julia Marquezim Enone.

¹⁵ Osman Lins, *A rainha dos cárceres da Grécia*, São Paulo, Companhia das Letras, 2005, p. 190.

publicar a sua obra em vida, [...] o texto a ser apreciado, é verdade, não chegou a ser impresso [...] transita entre algumas dezenas de leitores e de interessados na arte romanesca graças àqueles sessenta e cinco exemplares que eu próprio copiei numa obsoleta máquina a álcool”¹⁶.

A sua memória, a sua obra virão a público por meio do “desengavetamento teórico”: a produção do ensaio crítico realizado pelo seu amigo-amante. Quanto a essa “produção teórica”, enuncia que, em princípio, deter-se-á apenas à elaboração de um ensaio crítico e que, portanto, não falará sobre a vida da escritora:

Em vez de escrever sobre a mulher, por que não dedicar um estudo do livro, o seu, que sempre leio? Mais razoável a alternativa e mais proveitosa. Afinal, muito do que eu possa dizer de Julia Enone terá valor para mim unicamente, como as fotografias da família.¹⁷

No entanto, ao longo da narrativa, tentando definir o seu projeto de crítica, parece estabelecer-se um jogo entre narrador e leitor: “não exigirei de mim, também no estudo que pretendo, mutilações voluntárias. Isso, nunca”¹⁸. Aqui se revela a arquitetura de Lins, em que a linguagem é manejada para explicitar a construção de uma escrita permissiva-aberta, com fissuras quanto a discursos fechados e totalizantes produzidos, por exemplo, pelas ditaduras. Assim, o narrador, ao confessar a sua rota de pesquisa e escrita, também parece nos alertar para outra história, a que subjaz ao ensaio crítico: a vida da escritora, que romperá em várias instâncias com o papel que lhe fora destinado – desde o ventre – pela sociedade patriarcal, antes do golpe e recrudescido pelo estado de exceção civil-militar. Teremos acesso a uma vida que rasura todos os papéis definidos para a sua condição de mulher: o de “boa” filha, “boa” moça, “boa” esposa e “boa” mãe.

Nesse sentido, Maria Amélia de Almeida Teles lembra que a misoginia andava de mãos dadas com a ditadura, quando havia uma forte “censura aos assuntos referentes às mulheres, sob a alegação da defesa, da moral e dos bons costumes”¹⁹. Dessa forma, quando compreendemos o lugar do feminino em nossa sociedade, em especial no contexto analisado,

¹⁶ *Ibid.*, p. 8-9.

¹⁷ *Ibid.*, p. 8.

¹⁸ *Ibid.*, p. 13.

¹⁹ Maria Amélia de Almeida Teles, *Breve história do feminismo no Brasil e outros ensaios*, São Paulo, Editora Alameda, 2017, p. 218.

percebemos o porquê de a biografia de Julia ter de nascer infiltrada no texto, “como uma gata entre frases”, pois, além de escrever sobre uma mulher, permitirá que a sua vida contraventora também venha à superfície.

O narrador, ao apresentar dúvidas sobre o seu projeto de ensaio crítico, confessa enfática e deliberadamente: “Pensei bem e decidi não recuar ante decretos que – por mais objetivos que sejam e mais virtuosos – careçam de sabedoria no sentido amplo”²⁰. Interessante notar que o seu gesto parece ser a extensão do movimento do autor – ambos escrevem no mesmo período, ambos estão ancorados em decretos censuradores – o que não os impede de “desengavetar” escritos, como constata Tânia Pellegrini.

Trata-se de obras que, ética e esteticamente, se contrapuseram à franca política de indústria cultural em implementação, bem como às ordens estabelecidas pelo Estado, família e Igreja. De acordo com o narrador, a escrita da obra de Julia fora iniciada em 1969²¹, nos anos de chumbo da Ditadura brasileira (de 1968 a 1974), e a sua recusa para publicação efetivada no ano de 1972:

Recebeu Julia Marquezim Enone, com a data de 11/01/1972, carta na qual um editor lhe dizia ser inútil enviar-lhe o manuscrito. A situação do mercado, pouco sensível a obras nacionais, impunha-lhe certas exigências “dado que uma editora visa precipuamente à obtenção de lucros”. Outro lhe devolveu o texto definitivo: alegava não estar examinando originais. Esta carta se perdeu. Pode ser que a escritora a atirasse na cesta. Cerca de dois meses após a sua morte, dirigi-me a um terceiro. A seu ver, respondeu-me, a obra ficara inconclusa, motivo pelo qual achava não se justificar a edição.²²

Interessante notar que, se por um lado, editores com argumentos vazios e descontraídos entre si recusam a publicação da obra de Julia, o amigo-amante, numa atitude igualmente subversiva, criará uma estratégia para revelar os múltiplos silenciamentos impostos pelo estado de exceção²³ instaurado; usará a crítica literária de uma obra “censurada” para revelar a vida que incomodava o macro e o microssistema – Estado e família:

O ineditismo do romance, que receio venha a perdurar, tem outras causas. Toda a herança de Julia é esse livro.

²⁰ Osman Lins, *A rainha dos cárceres da Grécia*, *op. cit.*, p. 11.

²¹ *Ibid.*, p. 63.

²² *Ibid.*

²³ Giorgio Agamben, *Estado de exceção*, São Paulo, Editorial Boitempo, 2004.

Mas, com a biografia retorcida e cujos efeitos nunca procurou corrigir, desatenta aos estatutos que comandam a nossa vida ordinária, ensejou com a sua morte uma pendência absurda, envolvendo pessoas que sob nenhum ângulo podem avaliar o manuscrito – para elas um legado incômodo – e não consentem em divulgá-lo, por temor ou talvez por brio de família: tudo, menos essa humilhação.²⁴

Por meio dessa passagem, portanto, somos instados a questionar os motivos de sua biografia ser considerada retorcida, quanto a refletir sobre a “desatenção aos estatutos que comandam a vida ordinária”. Dessa forma, quando o amigo investe obstinadamente na empreitada de conseguir a “liberação do romance”, enfrenta a “desconfiança e mesmo hostilidades tensas e surdas” por parte da família, que responde: “Mesmo o senhor sabe, a decisão não depende só de nós, há outros interessados. E por que essa insistência?”²⁵

A resistência da família de Julia quanto a sua trajetória, por exemplo, já estava enunciada no modo como ela é representada no jazigo, dias/páginas antes do encontro com o narrador. Essa descrição ocorre em 02/11, dia de finados, quando, ao visitar seu túmulo, revela-se a data de nascimento e morte da escritora, 6/1/1940 – 27/3/1973,²⁶ bem como sobre a relação dela com a família “minha amiga, desde muito reduziria ao mínimo os contatos com a família, que não a aceitava como era, a ponto de... Não. Mudemos de rumo”²⁷.

A falta de retrato mais recente ou em obediência ao obscuro desejo de negar, por este modo, a adulta, oferecendo aos eventuais contempladores do pequeno monumento uma imagem de inocência, o rosto que ali se tem de Julia, emoldurado num véu claro e fluido, é o da sua primeira comunhão [...]. Os olhos, porém, por baixo da fronte ainda intocada e do véu, escrutam, luminosos, a lente da máquina, varam o breve minuto do retrato e parecem alcançar visões remotas, do outro lado do seu tempo. Prematuro, vela nessa manhã da sua infância o mesmo olhar audaz que possuía ao morrer.²⁸

Destacamos que o apagamento da mulher, por parte da família, se revela desde a rejeição de sua obra “não lida e já maldita” à eternização de sua

²⁴ Osman Lins, *A rainha dos cárceres da Grécia*, *op. cit.*, p. 64.

²⁵ *Ibid.*, p. 114.

²⁶ *Ibid.*, p. 59.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, p. 59-60.

imagem como criança, conforme se manifesta no jazigo, o que desnuda a infantilização do estatuto jurídico de sua condição de mulher e a necessária tutela por parte da ordem vigente. Entretanto, o narrador, ao longo da crítica-narrativa, permitirá infiltrações que impossibilitem a supressão de sua memória, mostrando-se na mesma medida como signo de resistência; assim a audácia da mulher guardada no olhar da criança, aos moldes de Capitu, e o seu nascimento – na ordem ímpar – são fraturas na expectativa do Pai - da Ordem, que jamais terá controle sobre todas os fenômenos sociais:

Sabe quantas vezes a mãe engravidou? Vinte e quatro: varões nos partos ímpares e mulheres nos pares. Julia, na vigésima primeira gravidez, é que inverteu essa alternância. [...]. Então ela nasceu como exceção [...]. Marcada. Tumultuou o ritmo!²⁹

Esta mulher terá a coragem de escrever uma obra cuja protagonista – Maria de França – também será atravessada por múltiplas violências: do âmbito privado ao público; do doméstico ao Estatal. Nota-se que muitas das violências sofridas por Maria de França serão vividas pela personagem-autora, ainda que sob outras condições, uma vez que a escritora é branca, escolarizada e filha de fazendeiro.

Algumas dessas violências vêm à tona quando Heleno, o ex-marido, expressa a sua compreensão sobre os escritos da mulher “troço que ela andou escrevendo”³⁰, pois como marido “[t]e[m] direito”³¹. Heleno acha imperioso salientar que não lerá o calhamaço: “Mas vou mandar ler, de ponta a ponta. Posso queimar o livro se ela não diz a verdade. A lei está do meu lado. A doidinha, a tal filha-da-puta, não tem direito a nada.”³²

A truculência verbal exercida por Heleno, décadas depois da relação, revela a supremacia do homem sobre a mulher, cuja segurança advém da lei, que está do seu lado. A mulher, desqualificada como “a doidinha, a tal filha-da-puta”, não tem direito a nada. O narrador, num jogo de linguagem, sub-repticiamente, informar-nos-á sobre a coação sofrida por Julia, ainda menina, pelo marido “Com intervalos irregulares, houvera quatro separações entre eles; numa das vezes, não todas as vezes, ela tornara por sua própria vontade”³³.

²⁹ *Ibid.*, p. 94-95.

³⁰ *Ibid.*, p. 120.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*, p. 121.

³³ *Ibid.*, p. 122.

Essa violência será “naturalmente” exercida pelo pai, o velho Oton Enone, quando, por exemplo, decide juntamente com os outros filhos obrigarem-na, com apenas dezessete anos, a abortar o filho do cunhado da irmã, que era casado. Depois, munido da autoridade de pai, interna-a como indigente no hospício:

Nasce a criança; o velho Oton Enone, por determinação própria, entrega-a ao pai, já casado e com a esposa grávida de um mês. A reação de Julia é violenta: rompe a vidraça a murros, agride as enfermeiras e dirige-se para a porta. Metida à força numa ambulância, levam-na para o hospício, onde permanece, quase trinta dias, na condição de indigente.³⁴

Importa salientar que, se por um lado as suas vivências revelam a violência do sistema patriarcal sob a identidade feminina, ao longo das décadas de 1950-1970, no íntimo de uma família de posses, por outro também revelam uma história de resistência quanto a esse modelo. Nesse sentido, como afirmam as pesquisadoras Hentz e Veiga, “A família seria, então a princípio, a causa primordial da opressão feminina”³⁵.

Por meio da história de Julia, portanto, somos convidados a descobrir a insistência pelo direito ao corpo, à sexualidade, ao prazer e à maternidade, fora do que era normatizado pelas instâncias de poder. Sua “rebeldia” no contexto doméstico será alinhavada ao longo da narrativa ao contexto social, como quando o narrador nos informa que no trajeto de retorno do hospício para casa, junto de seu pai, é interpelada por outras vidas resistentes, por outras resistências:

Ela soube que era o 1º de Maio e que seiscentos pés-no-chão da Sociedade dos Plantadores, núcleo das Ligas Camponesas, escuros, descarnados, rotos, sujeitos [...] tinham chegado ao Recife para o desfile do Dia do Trabalho. O ano: 1956.³⁶

Dessa forma, numa tessitura arduo, Lins, ao alinhavar as múltiplas opressões, das privadas às públicas, revela tanto o entrelaçamento dos poderes, quanto o

³⁴ *Ibid.*, p. 141.

³⁵ Isabel Cristina Hentz e Ana Maria Veiga, “Entre o feminismo e a esquerda: contradições e embate da dupla militância”, in Joana Maria Pedro, Cristina Scheibe Wolff e Ana Maria Veiga (org.), *Resistências, Gênero e Feminismos contra as ditaduras no Cone Sul*, Florianópolis, Ed. Mulheres, 2011, p. 151.

³⁶ Osman Lins, *A rainha dos cárceres da Grécia*, *op.cit.*, p. 142.

“desanestesiamento” da escritora-personagem. Nessa mesma medida, acaba por estabelecer-se como um convite de “desanestesiamento” pelo leitor, agora instalado como testemunha das atrocidades cometidas pelo *status quo*, como discute Jeanne-Marie Gagnebin³⁷.

Após as experiências traumáticas impostas pelo patriarca – “perda da filha” e “internação compulsória em hospício” –, Julia se envolverá com questões sociais em sua região, rebelando-se contra a ordem que a oprime. A partir de sua condição de normalista, de suas leituras, militará – com uma foice na mão – no movimento campestino:

Põe-se a ler tudo que encontra, passando às vezes o dia inteiro no quintal, com um livro. Termina o curso na Escola Normal e parece inteiramente sem objetivo. De repente, começa a sair muito, as ausências se alargam, certas noites não volta e não precisa onde esteve, o pai insulta-a, algum homem?, investiga e descobre: muitas das cartas recebidas nesse tempo por administradores e proprietários de engenhos, intimando-os a comparecer aos sindicatos rurais, sem o que terão que vir “na marra e no cacete”, são redigidas por ela. Participa, taciturna, os pés descalços, para fazer número, tendo a mão uma foice, de manifestações de lavradores [...]. E então que o pai, lutando por uma autoridade em que talvez não acredite mais, decide enviá-la para longe do estado.³⁸

O pai, tentando restaurar o controle em suas terras, decide enviar Julia para fora do Estado, o que acaba não ocorrendo, uma vez que nesse ínterim ela engravida de Heleno, de quem já havia se separado e por isso sofrerá a sua segunda internação, quando aborta e fica estéril. No entanto, ao sair de lá, onde ficou “durante um ano e alguns meses, entre 1961 e 1962”³⁹, exercerá funções públicas, e essas lhe alimentarão a capacidade reflexiva sobre a realidade social que a circunda:

Mestra de uma escola primária no Alto José do Pinho, onde alunos de dez anos apareciam armados com faca; funcionária, por concurso, do Instituto Nacional de Previdência Social, sendo demitida com cinco anos de serviço, em meados de 1967, por abandono de cargo, após uma carreira irregular, com faltas sucessivas. As duas

³⁷ Jeanne-Marie Gagnebin, *Lembrar escrever esquecer*, São Paulo, Editora 34, 2006.

³⁸ Osman Lins, *A rainha dos cárceres da Grécia*, *op. cit.*, p. 142.

³⁹ *Ibid.*, p. 200.

ocupações explicam em parte o assunto do seu livro; mas não é impossível que ela tenha ocupado os empregos para instruir-se a respeito do assunto que elegera.⁴⁰

Nota-se que o narrador, ao falar da vida profissional da escritora, indaga a relação entre vida e obra e, nessa perspectiva, revela-a como uma mulher insubordinada, que não sucumbe à violência da máquina estatal. Após a sua demissão do serviço público e antes de conhecê-lo, viveu errantemente no Recife, hospedando-se na casa de artistas e dedicando-se a trabalhos grosseiros. Viveu uma fase de inatividade, o que lhe permitiu acessar outras aprendizagens:

Entre os vinte e sete e vinte oito anos, durante os quais, mesmo na marginalidade em que vive, conquista Recife, em círculos restritos, uma certa espécie de prestígio consternado, pois ninguém acredita que ela venha ainda a cumprir intenção – evidente, àquela altura – de escrever, a única ocupação a que retorna a minha amiga, com alguma regularidade, mediante gratificações imprevisíveis, é no ambulatório da Legião Nordestina de Assistência [...]. Assim disponível, não espanta que aceitasse, mal me conhecera, vir morar comigo. Aqui, ao longo de uma convivência [...] empreendeu sem tardar o seu livro.⁴¹

Sendo assim, o narrador, ao acompanhar a trajetória da personagem, desde o seu nascimento até a sua maturidade, permite-nos entrever algumas questões que se impõem como pirilampos: por que a personagem vive marginalmente em Recife? Que atributos intelectuais teria essa mulher para ter conquistado um círculo restrito de convivência? Quais afiliações esse professor possui para que se engaje na publicização do romance da amiga? Se, por um lado, não temos respostas para essas perguntas, por outro é possível afirmar que certamente foi essa mulher que contestou a ordem vigente e produziu uma obra ficcional engajada, como a de Lins:

Julia M. Enone, com todas as suas leituras, era, sem forçar e sem ostentar, uma mulher do povo e com uma aptidão para falar no seu nome, para ver do seu lado, que os escritores não conseguem nunca. Inversamente, os ídolos nacionais, no Brasil, [...], se realizam feitos memoráveis, sempre guardam distância do povo, e a sua indiferença pelos humilhados assemelhava-se à dos heróis de hoje –

⁴⁰ *Ibid.*, p. 201.

⁴¹ *Ibid.*, p. 202.

os esportistas e os das telas de TV.[...] Julia Marquezim Enone derruba-os dos pedestais, priva-os dos títulos, dos bens, das vestes – se militares, das dragonas e das armas –, troca ou adultera os seus nomes e atira-os no limbo do serviço público [...]. Mas, excluídas as circunstâncias que os favorecem [...] eis, nos balcões e nos fichários, anônimos, fora do mundo e ansiosos, como se tivessem consciência do seu despojamento, esses homens lendários agora expulsos da lenda e só um pouco mais altos que Maria de França.⁴²

Dessa forma, não nos espanta que editores tenham recusado a publicação de sua obra e que a família recusasse a “liberar o romance”, tampouco que a sua morte prematura, aos 33 anos de idade, poucos meses depois de terminar o livro, fosse apenas enunciada numa fria nota de jornal:

Não, Petrarca, teu soneto não é duro bastante para celebrar o aniversário, o segundo, da iníqua morte de Julia, esmagada, cinco meses depois de dar por terminada a sua obra, sob um caminhão GM de cor verde, chassi de oitocentos e oitenta e dois milímetros, eixo dianteiro tipo viga em I (capacidade três mil, setecentos e cinquenta quilos), eixo traseiro flutuante, dupla redução (capacidade nove mil e trezentos quilos), tanque para cento e quatro litros de óleo diesel, freios a ar, pneus de doze e de catorze lonas, carregado, peso bruto total vinte e dois mil quinhentos quilos.⁴³

Uma descrição – contraditoriamente impessoal – como se o seu amigo-amante estivesse impedido de propor outra narrativa para a morte de Julia; como se estivesse impedido de apresentar alguma explicação, alguma hipótese para o seu violento silenciamento. Entretanto, será “a pedra no meio do caminho”, o caminhão que esmaga o seu corpo que mobilizará o narrador a contar essa história, a fazer da escrita espaço de memória: “O processo terá atrás de si, movendo-o, o esgotamento e o fim das coisas, mas suscita um fenômeno atual, o esfacelamento coletivo da memória, que o livro onde estamos imersos recorda (para não esquecer?) a cada instante.”⁴⁴ Nesse sentido, interessante notar que ao longo do romance o corpo – físico e textual – se enuncia como potente espaço de memória: “O corpo é uma história: a do seu próprio curso”⁴⁵.

⁴² *Ibid.*, p. 186-187.

⁴³ *Ibid.*, p. 133.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 205.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 123.

Assim, se, por um lado, o leitor entra em contato com uma narrativa projetada por meio do “estilhaçamento de informações”, o que torna a leitura um desafio quanto à reconstituição da vida de Julia, por exemplo; por outro, tal narrativa contribui para a “formação” do leitor, permitindo-lhe um olhar crítico e investigativo quanto aos discursos “fabricados” pelos donos do poder e denunciados pela escrita de Lins e discutidos por ele, enquanto escritor-intelectual.

Como salienta o próprio autor, uma obra literária não deve ser compreendida como instrumento de ação social, mas com a função social de “contemplar, desafiar, opinar, inventar, indagar, negar, inquietar”⁴⁶, o que se efetiva em *A rainha dos cárceres da Grécia*, onde a linguagem se faz *front* na batalha em curso, permitindo que “os sem voz” não pereçam no contexto representado. O que nos permite configurá-la como um arquivo da ditadura, como discute Eurídice Figueiredo⁴⁷. Além disso, instala o leitor numa cena de interpelação⁴⁸ em que o autor é “alguém que transmite a memória coletiva ao mesmo tempo que trabalha nos arquivos para dar testemunho”⁴⁹.

Uma escrita-truque, que insistentemente interpela o leitor sobre as múltiplas tentativas de apagamento da memória individual que espelha a coletiva⁵⁰; uma arquitetura em que “tudo invade tudo” e dessa maneira desvela pouco a pouco o desprezo aos direitos e garantias fundamentais das minorias naquele contexto histórico, pois, como confessa o narrador, revelar de improviso seria um gesto grosseiro⁵¹. Uma estratégia arruinadora da estrutura opressora vigente, que acaba por fazer de Julia uma heroína: “orgulhosa d[e] [sua] condição de pária e severa no [seu] obscuro trabalho de escrever (Dos papéis de J.M.E)”⁵². Uma mulher, uma escritora que como o escritor usam o campo ficcional, para cumprir um dever: derrubar os donos do poder dos pedestais e “como [...] Dante mete[r] inimigos seus no inferno. Todos, no moral e no físico, identificáveis pelo leitor não distraído”⁵³.

⁴⁶ Osman Lins, *Ensaíos: Guerra sem testemunhas: O escritor, sua condição e a Realidade Social*, *op. cit.*, p. 216.

⁴⁷ Eurídice Figueiredo, *A literatura como arquivo da ditadura brasileira*, Rio de Janeiro, 7 Letras, 2017.

⁴⁸ Judith Butler, *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*, Belo Horizonte, Autêntica, 2015.

⁴⁹ Eurídice Figueiredo, *op. cit.*, p. 42.

⁵⁰ Maurice Halbwachs, *A memória coletiva*, São Paulo, Centauro, 2016.

⁵¹ Osman Lins, *A rainha dos cárceres da Grécia*, *op. cit.*, p. 130.

⁵² *Ibid.*, p. 53.

⁵³ *Ibid.*, p. 168.