



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

WANICE GARCIA BARBOSA

**O SILÊNCIO, A VOZ E AS ESTÉTICAS DA INSURGÊNCIA: GÊNERO E A
REPRESENTAÇÃO DO TRAUMA EM TROPICAL SOL DA LIBERDADE
(1988), PROVA CONTRÁRIA (2003) E BARATÁRIA (2017)**

Goiânia

2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Wanice Garcia Barbosa

3. Título do trabalho

O silêncio, a voz e as estéticas da insurgência: gênero e a representação do trauma em Tropical sol da liberdade (1988), Prova contrária (2003) e Baratária (2017)

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Wanice Garcia Barbosa, Discente**, em 19/01/2026, às 19:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Jorge Alves Santana, Professor do Magistério Superior**, em 20/01/2026, às 10:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5918632** e o código CRC **B91ADDC4**.

Referência: Processo nº 23070.058494/2025-50

SEI nº 5918632

WANICE GARCIA BARBOSA

**O SILÊNCIO, A VOZ E AS ESTÉTICAS DA INSURGÊNCIA: GÊNERO E A
REPRESENTAÇÃO DO TRAUMA EM TROPICAL SOL DA LIBERDADE
(1988), PROVA CONTRÁRIA (2003) E BARATÁRIA (2017)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Goiás (UFG), como requisito para a obtenção do título de Doutora em Letras e Linguística.

Área de Concentração: Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura Comparada e Estudos culturais.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Alves Santana.

Goiânia

2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Barbosa, Wanice Garcia
O SILÊNCIO, A VOZ E AS ESTÉTICAS DA INSURGÊNCIA, GÊNERO E
A REPRESENTAÇÃO DO TRAUMA EM TROPICAL SOL DA LIBERDADE (1988),
PROVA CONTRÁRIA (2003) E BARATÁRIA (2017) [Tese doutorado] / Wanice
Garcia Barbosa. - 2025.
CLXX, 170 f.: 2025

Orientador: Prof. Dr. Jorge Alves Santana
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras
(FL), Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Goiânia, 2025.
Anexo.
Apêndice.

1. Literatura Brasileira. Ditadura Militar. Memória e Trauma. Gênero e
Resistência..

I. Santana, Jorge Alves , orient. II. Título.

CDU 82.091



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE LETRAS

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata Nº 21 da sessão de Defesa de Tese de Wanice Garcia Barbosa que confere o título de Doutora em Letras e Linguística, na área de concentração em Estudos Literários.

Aos dezesseis dias do mês de dezembro do ano de dois mil e vinte e cinco, a partir das 14h30, via Google Meet, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada “O Silêncio, A Voz e As Estéticas da insurgência: Gênero e A representação do Trauma em Prova Contrária (2003), Baratária (2017) e Tropical Sol da Liberdade (1988). Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor Jorge Alves Santana (PPGLL/FL/UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor Doutor Prof. Dr. Gilson Vedoin (PPGL-UEMS), membro titular externo; Professora Doutora Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima (PPGL- PUC/GO) , membro titular externo; Professora Doutora Renata Rocha Ribeiro (PPGL/FL/UFG), membro titular interno; Professor Doutor Rosicley Andrade Coimbra (PPGL/FL/UFG), membro titular interno. Durante a arguição os membros da banca fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Tese tendo sido a candidata aprovada pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Jorge Alves Santana Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos membros e pelas membras da Banca Examinadora, aos dezesseis dias do mês de dezembro do ano de dois mil e vinte e cinco.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA

O silêncio, a voz e as estéticas da insurgência: gênero e a representação do trauma em Tropical sol da liberdade (1988), Prova contrária (2003) e Baratária (2017)



Documento assinado eletronicamente por **Gilson Vedoin, Usuário Externo**, em 16/12/2025, às 18:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Renata Rocha Ribeiro, Professora do Magistério Superior**, em 16/12/2025, às 18:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rosicley Andrade Coimbra, Usuário Externo**, em 16/12/2025, às 18:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Jorge Alves Santana, Professor do Magistério Superior**, em 16/12/2025, às 19:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Flavio Pereira Camargo**, **Coordenador de Pós-Graduação**, em 18/12/2025, às 09:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5785979** e o código CRC **36D8CEDC**.

Referência: Processo nº 23070.058494/2025-50

SEI nº 5785979

“Verde que te quero verde.
Verde vento. Verdes ramas.
O barco vai sobre o mar
e o cavalo na montanha.
Com a sombra pela cintura
ela sonha na varanda,
verde carne, tranças verdes,
com olhos de fria prata.
Verde que te quero verde. Por sob a lua cigana,
as coisas estão mirando-a
e ela não pode mirá-las.”

(Federico García Lorca. Antologia Poética. Trecho
de "Romance Sonâmbulo".)

“Nada é mais aterrorizante do que a
liberdade.”

(Fiedor Dostoiévsky. Fragmento extraído da
obra Os Irmãos Karamazov.)

"O trauma pede passagem por outras vias
que não a do relato linear."

(Marcio Seligmann-Silva)

AGRADECIMENTO

Esta pesquisa é dedicada a toda as mulheres cujas vidas foram fraturadas pela violência dos períodos de guerra e ditadura. Às pessoas do gênero feminino que foram presas, torturadas e violentadas, tendo seus corpos usados como armas contra si mesmas. Às que viram seus companheiros, filhos e amigos serem levados pela noite e que, em resposta, transformaram o luto em luta incansável por verdade e justiça.

Homenageio as exiladas, que carregaram a dor do não pertencimento, e as que ficaram resistindo nos gestos cotidianos, na proteção de suas famílias e na teimosa preservação da esperança. Sua força não está registrada nos grandes manuais de história, que privilegiam os heróis e os generais, mas é a espinha dorsal da sobrevivência e da reconstrução de nossas sociedades.

Esta tese busca honrar esta memória, investigando as narrativas que tentaram dar forma ao que elas viveram. Que o ato de analisar estas histórias seja também uma forma de reafirmar: nós não esquecemos. A sua coragem é o farol ético que nos guia e nos impõe o dever de continuar contando. A elas, toda a minha admiração e o meu mais profundo respeito.

Ao meu orientador, meu mais profundo e sincero agradecimento. Agradeço a condução exemplar, que soube equilibrar a cobrança rigorosa com o incentivo constante. Pela sabedoria em indicar os caminhos sem jamais tirar minha autonomia e pela generosidade de cada encontro, que sempre terminava com mais perguntas do que respostas, instigando-me a ir além. Esta tese não existiria sem sua guia fundamental.

Aos meus companheiros de pesquisa e de grupo de estudos, agradeço a construção coletiva do conhecimento. Nossos debates acalorados, as leituras compartilhadas as críticas construtivas foram fundamentais para o amadurecimento das ideias aqui presentes. Agradeço por me ensinarem, na prática, que a pesquisa de excelência é fruto de um diálogo generoso e de uma comunidade vibrante.

Aos meus alunos e alunas, com quem tive o privilégio de compartilhar as angústias e as descobertas desta pesquisa. Suas perguntas inteligentes e sua curiosidade genuína foram um estímulo constante para que eu buscasse caminhos mais claros e argumentos

mais sólidos. A sala de aula foi um laboratório vivo que enriqueceu imensamente este trabalho. Agradeço a troca e por me lembrarem do sentido maior da produção de conhecimento.

Expresso minha sincera gratidão aos meus colegas de trabalho, cujo apoio foi um pilar fundamental durante todo o meu percurso no doutorado. Conciliar as demandas profissionais com a dedicação à pesquisa foi um desafio imenso, e ele só pôde ser superado graças à compreensão, à flexibilidade e ao espírito de equipe de vocês. Agradeço tanto pela ajuda prática no dia a dia quanto pelas palavras de força e incentivo, que foram capitais para que eu não desistisse. Sou muito afortunada por fazer parte de uma equipe tão competente e humana.

Por fim, agradeço à minha família. Chegar até aqui seria impossível sem o amor e a força que recebo de vocês. Vocês foram meu refúgio nos momentos de cansaço, meu colo nos dias de angústia e minha maior inspiração para continuar. A cada palavra de carinho, a cada sacrifício silencioso, a cada gesto de compreensão, vocês construíram o chão firme que precisava para seguir em frente e realizar este sonho. Este trabalho é a minha forma de dizer 'muito obrigada' por tudo.

Dedico esta pesquisa a vocês todos (das/des), com todo o meu coração.

RESUMO

Esta tese investiga como a autoria de gênero influencia a representação literária do trauma, da memória e da resistência no contexto da ditadura militar brasileira. A questão central busca compreender por que, mesmo em narrativas de resistência, a experiência feminina é frequentemente silenciada ou representada de forma limitada, e como a Literatura de autoria feminina oferece perspectivas alternativas. O objetivo principal deste estudo acadêmico vem a ser analisar, comparativamente, as obras literárias *Tropical Sol da Liberdade* (1988), de Ana Maria Machado; *Prova Contrária* (2003), de Fernando Bonassi; *Barataria* (2017), de Rodrigo Santos, para identificar as estratégias discursivas e estéticas de cada registro ficcional. Destarte, busca-se demonstrar que as obras de autoria masculina, aqui, analisadas, embora críticas ao Estado, falham em aprofundar a subjetividade feminina, em contraste com a abordagem de autoria feminina que a centraliza. A pesquisa utiliza uma metodologia de análise literária comparada com um forte aporte interdisciplinar, fundamentada em conceitos da teoria crítica, dos estudos de memória e de gênero. O arcabouço teórico articula noções como "máquina de guerra" (Deleuze & Guattari), para analisar a forma narrativa como resistência; "fantasmagoria" (Stephen Frosh), para compreender a persistência do trauma; e "ficções do Estado" (Ricardo Piglia), como contraponto às narrativas oficiais. A análise revela que as obras de Bonassi e Santos empregam uma estética do "realismo feroz", com linguagem fragmentada que funciona como "máquina de guerra" contra o discurso autoritário. Contudo, uma descoberta central é que, nestas obras, as personagens femininas são frequentemente objetificadas; e suas experiências corporais e biológicas são silenciadas, tornando-se símbolos da dor coletiva em vez de sujeitos complexos. Em contraponto, a obra de Machado apresenta uma protagonista que elabora ativamente o trauma do exílio e da repressão, validando a memória afetiva e a intimidade, como espaço político de resistência. Conclui-se que o gênero autoral é um fator determinante na construção literária do trauma histórico. Enquanto algumas narrativas masculinas focam na denúncia da violência estatal, a narrativa feminina de Machado realiza uma restituição da agência e da voz da mulher. A originalidade desta pesquisa reside na sua abordagem comparativa direta entre autorias de gêneros distintos sobre o mesmo período histórico e na análise específica de como a subjetividade e a corporeidade feminina são representadas ou apagadas, contribuindo para os estudos literários com uma crítica interseccional sobre os limites e potencialidades da Literatura de testemunho.

Palavras-chave: Literatura Brasileira. Ditadura Militar. Memória e Trauma. Gênero e Resistência.

ABSTRACT

This dissertation investigate show the author's gender influences the literary representation of trauma, memory, and resistance in the context of the Brazilian military dictatorship. The central question seeks to understand why, even in resistance narratives, the female experience is often silenced or limited in its representation, and how female-authored literature offers alternative perspectives. The main objective is to comparatively analyze the works *Prova Contrária* (2003) by Fernando Bonassi, *Barataria* (2017) by Rodrigo Santos, and *Tropical Sol da Liberdade* (1988) by Ana Maria Machado, to identify the discursive and aesthetic strategies each. It aims to demonstrate how male-authored works, while critical of the State, fail to explore female subjectivity in depth, in contrast to the female-authored approach that centralizes it. The research employs a methodology of comparative literary analysis with a stronger disciplinary approach, grounded in concepts from critical theory, memory studies, and gender studies. The theoretical framework articulates notions such as the "war machine" (Deleuze & Guattari), to analyze narrative form as resistance; "phantasmagoria" (Frosh), to understand the persistence of trauma; and "fictions of the State" (Piglia), as a counterpoint to official narratives. The analysis reveals that the works of Bonassi and Santos use an aesthetic of "ferocious realism," with fragmented language that functions as a "war machine" against authoritarian discourse. However, a key finding is that, in these works, female characters are often objectified, and their corporeal and biological experiences are silenced, becoming symbols of collective pain rather than complex subjects. In contrast, Machado's work presents a protagonist who actively elaborates the trauma of exile and repression, validating affective memory and intimacy as political spaces of resistance. It is concluded that the author's gender is a determining factor in the literary construction of historical trauma. While the male narratives focus on denouncing state violence, Machado's female narrative restores women's agency and voice. The originality of this research lies in its direct comparative approach between authors of different genders on the same historical period and in its specific analysis of how female subjectivity and corporeality are represented or erased, contributing to literary studies with an intersectional critique of the limits and potentialities of testimonial literature.

Keywords: Brazilian Literature. Military Dictatorship. Memory and Trauma. Gender and Resistance.

RESUMEN

Esta disertación investiga cómo la autoría de género influye en la representación literaria del trauma, la memoria y la resistencia en el contexto de la dictadura militar brasileña. La pregunta central busca comprender por qué, incluso en narrativas de resistencia, la experiencia femenina es frecuentemente silenciada o representada de forma limitada, y cómo la Literatura de autoría femenina ofrece perspectivas alternativas. El objetivo principal es analizar comparativamente las obras *Tropical Sol da Liberdade* (1988), de Ana Maria Machado; *Prova Contrária* (2003), de Fernando Bonassi; y *Baratária* (2017), de Rodrigo Santos, para identificar las estrategias discursivas y estéticas de cada una. Se busca demostrar cómo las obras de autoría masculina, aunque críticas con el Estado, no lo profundizan en la subjetividad femenina, en contraste con el enfoque de autoría femenina que la centraliza. La investigación utiliza una metodología de análisis literario comparado con un fuerte enfoque interdisciplinario, fundamentada en conceptos de la teoría crítica, los estudios de memoria y de género. El marco teórico articula nociones como "máquina de guerra" (Deleuze & Guattari), para analizarla forma narrativa como resistencia; "fantasmagoría" (Frosh), para comprender la persistencia del trauma; y "ficciones del Estado" (Piglia), como contrapunto a las narrativas oficiales. El análisis revela que las obras de Bonassi y Santos emplean una estética de "realismo feroz", con un lenguaje fragmentado que funciona como "máquina de guerra" contra el discurso autoritario. Sin embargo, un hallazgo central es que, en estas obras, los personajes femeninos son a menudo objetivados, y sus experiencias corporales y biológicas son silenciadas, convirtiéndose en símbolos del dolor colectivo en lugar de sujetos complejos. En contraposición, la obra de Machado presenta una protagonista que elabora activamente el trauma del exilio y la represión, validando la memoria afectiva y la intimidad como espacios políticos de resistencia. Se concluye que el género del autor es un factor determinante en la construcción literaria del trauma histórico. Mientras que las narrativas masculinas se centran en la denuncia de la violencia estatal, la narrativa femenina de Machado realiza una restitución de la agencia y la voz de la mujer. La originalidad de esta investigación reside en su enfoque comparativo directo entre autorías de géneros distintos sobre el mismo período histórico y en el análisis específico de cómo la subjetividad y la corporeidad femeninas son representadas o suprimidas, contribuyendo a los estudios literarios con una crítica interseccional sobre los límites y potencialidades de la Literatura testimonial.

Palabras clave: Literatura Brasileña; Dictadura Militar; Memoria y Trauma; Género y Resistencia.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
I. LITERATURA E OPRESSÃO — ENTRE FICÇÃO, MEMÓRIA E RESISTÊNCIA LITERÁRIA : UM CONTEXTO DE LUTA, SANGUE E LÁGRIMAS	17
II. UM CORPO QUE LHES ESCAPA: O SINGULAR FEMININO ENTRE A ESCRITA DE ANA MARIA MACHADO, FERNANDO BONASSI E RODRIGO SANTOS	31
2.1. A Narrativa Discursiva: Modalização em sua Incompletude	32
2.2. A Síntese sob a égide da Literatura Comparada	48
III. FOCO NO DISCURSO FEMININO DIANTE DA PÓS-DITADURA NO BRASIL : LITERATURA DE RESISTÊNCIA	53
3.1. O Discurso Político-literário na obra Prova Contrária	54
3.2. A Análise Semiótica do Período Pós-ditadura em Baratária	64
3.3. A Análise do Discurso Feminino em Tropical Sol da Liberdade	77
IV. CONCEITOS DE « MÁQUINA DE GUERRA » E OS DISPOSITIVOS POLÍTICOS	95
4.1. Resistência na Forma : A Literatura como Campo de Disputa Simbólica, Inscrição do Trauma e o Testemunho como Insurgência	96
4.2. A Forma Literária como Resistência Política – Testemunho e Insurgência	109
4.3. As Narrativas do Silêncio e os Espectros da Violência	117
4.4. Micropolítica do Desejo e a Produção do Real : Intensidades, Corpos e Subversão em Deleuze, Guattari e nas Obras Literárias em Discussão	124
V. FANTASMAGORIA E OS ESPECTROS DA DITADURA	133

5.1. Micropolítica e Produção no Pensamento Deleuziano e o Conceito de Fantasmagoria	134
5.2. Recalque e a Opressão Social Feminina	143
5.3. Estratégias Estéticas da Dor : Esquecimento, Corpo e Linguagem como Campo de Luta Micropolítica	149
CONSIDERAÇÕES FINAIS	154
VI. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	160
VII. ANEXOS	166
VI. APÊNDICE	167

INTRODUÇÃO

A Literatura de ficção, que abrange o período ditatorial militar no Brasil (1964-1985), tem sido um campo fértil para a reflexão crítica, sobre os mecanismos de repressão, haja vista que a construção da memória e a experiência subjetiva diante da violência de Estado impulsionaram inúmeros estudos acadêmicos que, decerto, nos influenciaram a dar início a esta pesquisa de Doutorado, desenvolvida no Departamento de Letras da Universidade Federal de Goiás (UFG). Neste contexto, esta tese tem como base investigar três obras literárias que, cada uma à sua maneira, articulam memória, trauma e resistência, na esteira dos efeitos do regime militar brasileiro: *Tropical Sol da Liberdade* (1988), de Ana Maria Machado; *Prova Contrária* (2003), de Fernando Bonassi; e *Baratária* (2017), de Rodrigo Santos.

Destarte, cabe a menção de que, nesta pesquisa acadêmica, busca-se compreender o fenômeno da produção ficcional sob uma ótica comparativa, a partir da investigação de como estas narrativas se posicionam ao demarcarem territórios da Literatura, enquanto dispositivos discursivos capazes de contestar o apagamento histórico e denunciar os silenciamentos impostos pelo autoritarismo. Neste diapasão, o estudo em voga está organizado em Partes e capítulos, que correspondem a eixos temáticos essenciais para a compreensão do impacto literário sob o período dramático e sangrento da História do país, sob a hipótese de que as obras analisadas, conquanto critiquem o Estado opressor, as duas narrativas de autores masculinos representam de forma profunda as experiências femininas da ditadura civil-militar; mas, sim, coletiva, instaurada após o Golpe de 1964. Não obstante, pode-se afirmar que, ao contrário do exposto no parágrafo anterior, apenas a obra literária *Tropical Sol da Liberdade* (1988), de Ana Maria Machado, irá centralizar a saga de uma protagonista feminina, individualizada, ressignificando o trauma do exílio, representando um registro de Literatura de resistência, como uma espécie de uma máquina de Guerra, contra a opressão presente nas décadas de 60 e 70, na América do Sul.

Por este viés, o primeiro capítulo deste estudo crítico se predispõe a realizar uma contextualização histórica da ditadura cívico-militar, destacando as práticas institucionais de tortura, censura e violência, que marcaram o cenário de guerrilha urbana e rural dos anos dos anos de chumbo deste Terrae Brasilis. Neste âmbito hermenêutico, a análise acadêmica de ordem comparativa focalizará os impactos de tal experiência traumática

sobre a sociedade brasileira, sobretudo no que tange às subjetividades politizadas e à construção da memória coletiva. A partir deste pano de fundo, podemos observar que as obras selecionadas estão inseridas no panorama mais amplo da Literatura de resistência, valorizando a diversidade de abordagens e tensões entre os relatos e testemunhos da realidade social transposta para as páginas da ficção pátria.

No segundo capítulo, a investigação se desloca para a arquitetura interna das narrativas, utilizando como lente metodológico a Semiótica Discursiva de linha francesa, fundamentada por Algirdas Julien Greimas e amplamente difundida e adaptada ao contexto brasileiro por Diana Luz Pessoa de Barros. A escolha deste aporte teórico justifica-se pela necessidade de compreender a literatura não apenas como representação de temas políticos, mas como um objeto de significação complexo que constrói sentidos através de um percurso gerativo. Ao aplicar as categorias de análise propostas por estes teóricos, buscar-se-á desvelar como os valores de uma liberdade e opressão são investidos nos sujeitos narrativos e como a enunciação literária projetada, no papel, as tensões sociais do Brasil pós-ditadura.

A análise centrar-se-á, principalmente, no percurso Gerativo de Sentido, explorando desde o nível fundamental, onde as oposições semânticas entre vida e morte ou voz e silêncio são articuladas semioticamente até o nível discursivo, o qual foca na construção das personagens e cenários. Através desta metodologia, será possível observar como Ana Maria Machado, Fernando Bonassi e Rodrigo Santos manipulam as estratégias de persuasão e as relações de poder entre seus personagens. Assim, a semiótica de Greimas e Barros deixa de ser uma abstração técnica para se tornar uma chave de leitura que revela como a forma literária, em sua estrutura mais profunda, atua como um dispositivo de resistência política.

No terceiro capítulo a pesquisa introduzirá demarcações teóricas que sustentarão a análise literária; e são fundamentados, principalmente, nos conceitos de “Máquina de guerra”, desenvolvidos pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari; e “Fantasmagoria”, teoria esta proposta pelo psicanalista Stephen Frosh. Neste cabedal de interpretação, constatou-se que a noção de “máquina de guerra” nos permite captar as forças nômades e contestatórias, que desestabilizam o poder repressivo do Estado, sendo um instrumento imprescindível para compreender as estratégias de resistência, articuladas pelas narrativas de ficção. Já a conceituação de “fantasmagoria” há de referir-se à

representação dos traumas implícitos não elaborados, manifestos como espectros culturais e subjetivos, evidenciando que a violência do regime seguiu (e segue) perturbando a vida individual e social da nação. Complementarmente, este capítulo supracitado problematizará o papel do gênero na construção de tais memórias, ressaltando a insuficiência das representações femininas no espaço da representação de gênero.

O capítulo subsequente abrangerá a análise comparativa das três obras, examinando os recursos linguísticos, as estruturas narrativas e os modos de elaboração do trauma presentes nos textos literários em questão. Neste sentido, ressalva-se que as narrativas de Bonassi e Santos adotam uma linguagem fragmentada, direta; e, por vezes, violenta, configurando discursos que funcionam como verdadeiras “máquinas de guerra” contra as estruturas de poder, mas que, simultaneamente, apresentam limitações no que concerne à complexidade e à profundidade da representação da experiência das mulheres. Desta feita, a pesquisa evidenciará como a questão de gênero, em consonância com a posição subjetiva do autor, influenciou diretamente na transcrição literária, ficcional, portanto, do trauma e das memórias históricas. Neste compasso, nota-se que cada uma das obras escolhidas representará perspectivas complementares; e, por inúmeras ocasiões narrativas, contrastantes sobre o período ditatorial brasileiro. Por sua vez, Fernando Bonassi, em *Prova Contrária* (2003), dará voz às histórias marginalizadas, utilizando-se de um discurso alegórico, que mescla o concreto com o espectral, evocando figuras fantasmáticas como instrumento de resistência simbólica, às forças repressivas do período ditatorial. Por esta perspectiva de representação, a sua dicção, conforme caracterizado pela pesquisa, é seca e objetiva, o que reforça a sensação de crueldade e alinha uma estética alinhada ao “realismo”, já abordado por teóricos da Literatura brasileira. Entretanto, como demonstrado pela análise, as personagens femininas no romance de Bonassi são muitas vezes objetificadas ou reduzidas, o que limita a apresentação das experiências pessoais destas figuras femininas, refletindo uma Literatura que reproduz, em parte, os silenciamentos de gênero.

Rodrigo Santos, por sua vez, com *Barataria* (2017), utilizará uma narrativa marcada pelo “realismo feroz”, por intermédio de uma linguagem crua e direta, que expõe a brutalidade da tortura e a repressão estatal de forma escancarada. Assim sendo, a sua obra de ficção há de se destacar pela denúncia nua e precisa dos mecanismos repressivos, empregando o subterfúgio de uma estrutura narrativa fragmentada, que replica a

descontinuidade da memória traumática; e insere-se em um projeto literário de contestação periférica. A obra, narrada em múltiplos tempos, enfatiza a experiência da tortura e a busca por justiça, ainda que, como na obra de Bonassi, as subjetividades femininas permaneçam pouco exploradas, encerrando uma lacuna importantíssima para a compreensão plena do trauma coletivo.

Neste aspecto, a ficcionista Ana Maria Machado, com *Tropical Sol da Liberdade* (1988), oferece um contraponto valioso ao debate, ao converter o foco narrativo para a experiência feminina durante e após a ditadura. Seu texto propõe um discurso literário delicado, afetivo e politizado, em que a protagonista, Lena em diálogo com sua Mãe Amália e consigo mesmo, emerge como símbolo das múltiplas violências sofridas pelas mulheres em tempos de exceção política, mas também de suas estratégias de resistência/sobrevivência. Logo, esta obra literária dialogará com o contexto histórico de repressão, exílio e silêncio, articulando uma memória que funde o binômio pessoal-particular, individual; e o político – social, coletivo. A linguagem, embora sutil, não evita a abordagem da brutalidade do regime, mostrando como a Literatura pode ser um espaço de elaboração do trauma que desafia as versões oficiais e os apagamentos históricos.

Esta tese não quer de maneira alguma argumentar sobre a não sensibilidade de alguns autores masculinos ao dar voz as mulheres silenciadas, mas propõe demonstrar pontos nestas narrativas de autoria masculina, cujas protagonistas femininas são frequentemente construídas, a partir de um olhar que negligencia aspectos do corpo e da experiência biológica da mulher. Processos como menstruação, gestação, parto e a própria relação com a corporeidade feminina são silenciados ou reduzidos às menções superficiais, o que reforça uma representação parcial e fragmentada. Além disto, a sexualidade da mulher, quando abordada, muitas vezes aparece instrumentalizada como mecanismo de opressão ou violência, como se evidencia em *Barataria* (2017), no qual o corpo feminino vem a ser explorado e utilizado como meio de tortura. Tal ausência e deturpação não apenas invisibilizam dimensões significativas da vivência feminina, como também limitam a complexidade psicológica e social atribuída a estas personagens, perpetuando um olhar masculino que subordina a experiência da mulher à lógica da opressão.

Por fim, a relevância desta pesquisa se articula à crescente necessidade acadêmica de incorporar abordagens interseccionais na análise da Literatura de resistência,

especialmente no que concerne à representação das experiências femininas traumáticas. Ao destacar os limites das obras de autoria masculina na construção destas subjetividades, a tese chama atenção para os silenciamentos e apagamentos de gênero que permeiam o discurso histórico e literário sobre a ditadura. Ao utilizar os conceitos de máquina de guerra e fantasmagoria, amplia o entendimento das estratégias narrativas empregadas para produzir discursos críticos sobre regimes ditatoriais, trazendo à tona as tensões entre história, subjetividade e memória fragmentada. Deste modo, decerto contribuirá para os debates contemporâneos envolvendo Literatura, política e memória, promovendo uma aproximação entre o campo literário e os estudos sociais e culturais, no tocante à violência de Estado e seus efeitos duradouros. Além disto, reforça a centralidade do discurso feminino na reconstrução histórica, indicando caminhos para futuras pesquisas acadêmicas, que explorem a diversidade de vozes e experiências no contexto da repressão política.

I. LITERATURA E OPRESSÃO — ENTRE FICÇÃO, MEMÓRIA E RESISTÊNCIA LITERÁRIA: UM CONTEXTO DE LUTA, SANGUE E LÁGRIMAS

Pai, afasta de mim este Cálice / Cale-se (Buarque, Chico; Gil, Gilberto, 1973).

Se Homero tivesse sido capaz de ajudar os homens de seu tempo a serem virtuosos, tê-lo-ia deixado, a ele ou a Hesíodo, errar de cidade recitando os seus versos? Não os amariam mais do que a todo ouro do mundo? Não os teriam forçado a ficara junto deles, no seu país ou, se não tivessem podido convencê-los, não o teriam seguido por parte, até que recebessem uma educação suficiente? (Platão. A República. Livro X)

A relação entre o fazer literário e os regimes de opressão no Brasil não se estabelece apenas como uma reação temática, mas como necessidade de sobrevivência da própria consciência nacional. Historicamente, em momentos de asfíxia democrática, a literatura assume um papel que transcende o entretenimento, transformando-o em um depósito de memórias que o discurso oficial tenta, de forma sistemática, apagar. Este capítulo inicial propõe-se a investigar como ficção brasileira absorve o impacto das violações de direitos humanos, transformando o sangue e as lágrimas de um período de exceção em uma linguagem de denúncia e resistência. Partindo da premissa de que a escrita vem a ser um ato político, torna-se imperativo observar como o contexto da ditadura civil-militar moldou uma estética específica do trauma. A violência institucional, ao atingir o corpo social, gerou uma literatura que não apenas relata a tortura e a censura, mas que tenta dar forma ao vazio deixado pelos desaparecidos e pelos silenciamento forçado. Analisar este cenário exige uma emersão nas práticas de controle do Estado, na forma como estas forças repressivas forçaram os escritores a buscar ‘brechas’ no sistema, utilizando a palavra como arma de guerrilha simbólica capaz de fissurar a hegemonia do poder.

Desta forma, a presente discussão busca lançar as bases para a compreensão da literatura brasileira como campo de forças em contante tensão. Não se trata apenas de revisitar o passado por um viés documental, mas de compreender como a experiência da opressão deixou cicatrizes, que ainda latejam na produção contemporânea. Ao estabelecer diagnóstico do contexto de luta, este capítulo prepara o terreno para as análises semióticas e filosóficas subsequentes, demonstrando que, nas páginas de ficção pátria, a memória da dor não há de ser um fim; mas um ponto de partida para a construção da subjetividade e da liberdade.

A presente pesquisa propõe uma análise crítica das obras *Tropical Sol da*

Liberdade (1988), de Ana Maria Machado; *Prova Contrária* (2003), de Fernando Bonassi; e *Barataria* (2017), de Rodrigo Santos, como formas de resistência literária ao regime militar instituído no Brasil. Estas narrativas se inscrevem num campo discursivo que tensiona a área limítrofe entre ficção, memória e violência de Estado, abordando seus efeitos sobre os corpos e subjetividades, sobretudo em contextos de exceção política. A leitura será construída a partir da articulação entre dois conceitos fundamentais: o de “fantasmagoria”¹, desenvolvido por Stephen Frosh, e o de “máquina de guerra”², elaborado por Gilles Deleuze e Félix Guattari e outros teóricos.

Parte-se da hipótese de que, embora ambas as obras funcionem como potências críticas diante da estrutura estatal opressora, elas falham em representar com profundidade as experiências femininas durante e após a ditadura militar. As personagens mulheres aparecem, nas narrativas de autoria masculina, com subjetividades limitadas ou mesmo apagadas, o que compromete a complexidade da memória que pretendem construir. Em contraponto, a obra *Tropical Sol da Liberdade* (1988), de Ana Maria Machado, oferece uma representação centrada em uma protagonista feminina, cuja trajetória ressignifica o trauma do exílio e da repressão por meio de uma linguagem mais íntima, sensível e crítica. “Era como se tivesse voltado de um lugar onde não podia ser a mesma, onde o silêncio era uma forma de defesa e de esquecimento” (Machado, 1988, pg. 30).

Com isto, a autora propõe uma reconstrução da memória que valoriza a vivência da mulher como sujeito histórico. É neste contexto que se torna imprescindível observar como o gênero do autor (masculino ou feminino) influencia diretamente na forma como a experiência traumática é construída literariamente. A Literatura de autoria masculina, como a de Bonassi e Santos, tende a silenciar ou objetificar as experiências femininas, evidenciando lacunas na representação da dor e da resistência da mulher. Já a narrativa de Ana Maria Machado propõe um lugar de enunciação politizado e subjetivo, onde a memória feminina é elaborada com complexidade e afeto. Assim sendo, esta diferença não apenas reforça a importância do recorte de gênero na análise literária, como também evidencia os limites de certas formas de resistência quando desprovidas de perspectiva

¹Segundo Frosh (2018), trata-se de imagens espectrais que emergem como resquícios de traumas históricos mal elaborados, manifestando-se na cultura e na subjetividade.

²Conceito desenvolvido por Deleuze e Guattari para designar forças nômades de resistência que se opõem à rigidez do aparelho de Estado. Cf. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*, vol. 5.

interseccional.

As narrativas analisadas, apesar de se afastarem dos paradigmas da Literatura engajada da década de 1970, marcada pelo naturalismo, pela linearidade e pelo uso de uma linguagem referencial e panfletária, ainda apresentam heranças discursivas que precisam ser problematizadas. Neste sentido, é possível perceber que, embora busquem romper com a estética do romance-reportagem, muitas vezes caem em representações limitadas da alteridade, especialmente da figura feminina. Deste modo, este estudo propõe uma análise crítica que vai além da leitura das obras como simples manifestações de resistência ao regime militar. A intenção é investigar como o discurso literário, ao articular-se com os conceitos de trauma, memória e gênero, revela não apenas seu potencial de enfrentamento da violência histórica, mas também suas limitações representacionais. Ao comparar três obras de diferentes vozes autorais, *Tropical Sol da Liberdade* (1988); *Prova Contrária* (2003); *Baratária* (2017), que não foram escritas no decorrer do período ditatorial, busca-se compreender de que forma a linguagem literária pode ser mobilizada como instrumento de denúncia e reconfiguração da memória, sobretudo quando atenta às múltiplas camadas, que compõem a experiência feminina, frequentemente silenciada tanto pela narrativa oficial quanto pela ficcional.

As narrativas de Fernando Bonassi e Rodrigo Santos, apesar de se distanciarem de temas como identidade, univocidade realista e nacionalidade, característicos da estética engajada da década de 1970, elaboram formas alternativas de resistência, ao transgredirem os moldes das narrativas utilizadas no espólio pátrio, que os precede cronologicamente. Em vez de se apoiarem na referencialidade do real como estrutura narrativa, as escrituras optam por uma linguagem que desestabiliza o discurso dominante, subvertendo a linearidade e o maniqueísmo das obras de feição jornalística da época. Ainda assim, estas narrativas carecem de profundidade na representação das subjetividades femininas, revelando um ponto cego em sua proposta crítica. Em *Tal Brasil, qual romance*, no dizer de Flora Süssekind, é fundamental para a análise das rupturas e permanências na tradição literária brasileira, que a estratégia para representar e explicar o contexto social por meio de uma abordagem objetiva, empírica e factual, se aplicada através da distinção entre duas vertentes da tradição social: uma conservadora, que reforça modelos estéticos e ideológicos dominantes; e outra, assimétrica e labiríntica, que rompe com as convenções pré-estabelecidas e desafia a ideologia subjacente

(Süssekind, 1984).

Logo, observa-se que vem a ser nesta segunda vertente que se inserem as obras de Ana Maria Machado, Fernando Bonassi e Rodrigo Santos, ao tensionarem os limites da linguagem e proporem outras formas de narrar a repressão. Sob esta ótica, os conceitos de “máquina de guerra”, de Gilles Deleuze e Félix Guattari, e de “ficções do estado”, de Ricardo Piglia, são essenciais para compreender o funcionamento político das obras literárias em análise. A “máquina de guerra” representa uma força criativa e nômade que se opõe à rigidez do aparelho estatal, instaurando linhas de fuga que desestabilizam a ordem dominante. Já Piglia argumenta que o Estado se utiliza da ficcionalização do real para apagar a opressão, o que reforça a importância de narrativas que se proponham a expor e confrontar esses mecanismos de silenciamento (Piglia, 1994, p.69).

Nas obras analisadas, identificam-se estas forças desestabilizadoras na linguagem fragmentada e na tensão constante com a normatividade discursiva. Como eles mesmos afirmam: “O Estado não para de produzir e reproduzir círculos ideais, mas é preciso uma máquina de guerra para fazer um redondo” (Deleuze; Guattari, 2002b, p. 34). Outro elemento que contribui para romper com os círculos ideais e a normatividade narrativa é a imagem fantasmagórica. Segundo Frosh, a fantasmagoria configura um elemento característico de um processo em que “o presente é preenchido pelo passado” (Frosh, 2018, p. 138). Ou seja, a imagem fantasmagórica pode ser encarada não somente como um símbolo de projeções psicológicas individuais, mas também como entidade representativa de traumas históricos que evocam uma sociabilidade fraturada (Grifo nosso).

Melinda Mandelbaum, a partir da teoria freudiana, orienta que:

[...] aprendemos que tudo o que se vive, individual ou coletivamente, deixa traços na memória – bem-aventurados ou traumáticos – que em momentos apropriados vêm à luz, impondo-nos o contato com eles. Podem ser como as madeleines proustianas, trazidas à lembrança inesperadamente, desde a infância do autor, muitos anos depois, ao degustar certa tarde uma Madeleine com chá. Mas Stephen Frosh está interessado em se debruçar sobre aqueles traços de memória que foram inscritos pelos eventos traumáticos – acontecimentos que, dada a sua intensidade e violência, excedem nossa capacidade psíquica de contê-los num registro simbólico, seja como lembrança, narrativa pessoal ou evocação. Tais eventos se inscrevem na forma do registro bruto da história e da memória, obrigando-nos ao convívio íntimo com a estranheza e o incômodo, como presenças cuja concretude nos atordoa. Diferentes das evocações e lembranças, esses registros têm uma qualidade peculiar, material, que se manifesta em formas que hibridizam o psíquico e o não psíquico, tais como somatizações, conversões, alucinações e projeções, parecendo extrapolar o que circunscreveríamos como o campo do

propriamente mental. As assombrações e fantasmas, dada esta bizarra materialidade, questionam os limites do psiquismo, sem nunca deixarem de ser fenômenos psicológicos, ainda que compostos, como toda psicologia, de elementos da história e da cultura (Mandelbaum, 2021, pgs.1-2).

Destarte, toda imagem fantasmagórica pode ser interpretada como figura social que nos conduz a um “denso local” sócio-histórico-cultural. Estes espectros evocam práticas autoritárias persistentes, associadas aos sistemas militarizados da América Latina, que pairam sobre o espaço narrativo de Santos, Bonassi e Machado. Neste sentido, a produção literária analisada revela-se fundamental para a exposição de um painel investigativo sobre o período ditatorial, marcado pela arbitrariedade e violência do Estado brasileiro. Em *Prova Contrária*, livro de 2003, Bonassi parte de um fato histórico relacionado ao sancionamento da Lei 9.140, em dezembro de 1995, quando o então Presidente da República Fernando Henrique Cardoso concebeu uma lei que reconheceu como mortas as pessoas desaparecidas em razão de participação política, ou acusação de participação, em atividades subversivas, no período de 1961 a 1979, assumindo a responsabilidade do Estado brasileiro pelas arbitrariedades cometidas por seus agentes, prevendo a indenização financeira aos familiares das vítimas, mas ignorando a investigação das circunstâncias e a identificação dos agentes envolvidos nestes atos brutais (Bonassi, 2003).

Posto este cenário como pano de fundo documental, a narrativa de Bonassi, pautada pela incompletude, se estabelece a partir de um jogo cênico ao apresentar uma personagem feminina trancada num apartamento entre pilhas de caixas e uma série de fragmentos memorialísticos, que teimam em lhe assombrar o presente a partir do rumor de uma ciranda de três vozes: o narrador, a referida mulher e uma figura masculina.

Conforme ressalva Paloma Vidal, transitando pelos campos da documentação histórica, da encenação dramática e da narrativa fragmentada, e por intermédio:

[...] de uma forma híbrida, o texto de Bonassi busca irromper no silêncio do trauma, mesmo admitindo que “o silêncio sempre pode mais”. A superposição de gêneros, que fragmenta o texto em cenas breves e diálogos entrecortados, é o modo encontrado para falar sobre uma experiência que ainda hoje nos causa perplexidade. E assim, no contraponto das falas que nunca se completam e que, por sua vez, interrompem narrativas pontuadas por frases curtas, Paloma Vidal vão se revelando os não-ditos de uma história recente: o medo, a culpa, a traição, a vergonha. “Depois que tudo assentou”, neste momento em que as preocupações são outras, em que a democracia se fortifica, um escritor que viveu sua infância e sua adolescência sob a ditadura retoma – sob a ótica de sujeitos que já não têm por que mascarar suas dúvidas, falhas, faltas e contradições – a discussão ética sobre a possibilidade de narrar o desastre. Não se trata, como na Literatura de testemunho, da tentativa de narrar uma

experiência vivida que de tão extrema se torna inenarrável. Aqui há um distanciamento, quarenta anos se passaram, uma casa nova acaba de ser comprada, as cicatrizes começam a se fechar. Ainda assim, quando se coloca a pergunta sobre a relação deste presente com aquele passado, as feridas reabertas impõem limites à narrativa, que encontra na fragmentação a forma de responder a esse novo desafio (Vidal, 2003, p.225-6).

Outra individualidade fraturada pela violência e assombrada pelos espectros do regime militar brasileiro é personagem Lenita, de *Baratária*. Ancorando a narrativa em tempos díspares, o conto de Rodrigo Santos trata de temas relacionados à prática de tortura na década de 70 durante a instauração do regime ditatorial brasileiro e culmina numa posterior desforra da personagem Lenita contra seu algoz, muitos anos depois, numa final de campeonato carioca. Santos, que integrou o projeto *Literatura Exposta*, iniciativa do Ministério da Cultura e Prefeitura do Rio de Janeiro, e cuja proposta era dar voz a ficcionistas e poetas periféricos, assevera que uma vez a “[...] Literatura não dá conta sozinha de consertar séculos e séculos da construção social perversa do nosso Brasil. O que a Literatura pode fazer – e que esta coletânea *Literatura Exposta* certamente faz – é provocar, encantar, emocionar, fazer pensar” (Lima, 2017, p.3).

Narrado em terceira pessoa e em três tempos, da infância da protagonista, passando pela tortura nos porões do DOPS e culminando com sua desforra perante seu torturador Cazarré atualmente, o conto não se furta da utilização de uma dicção seca (nua) e objetiva (crua), típica do “realismo feroz” (Candido, 1989)³ nos moldes da ficção de Rubem Fonseca para expor de maneira abjeta e pornográfica a metodologia outrora

³Na definição de Antônio Candido, o caráter inovador da Literatura brasileira do período dos anos 60 manifestou-se na tendência à experimentação, sobretudo, quando a narrativa passou a incorporar, de maneira ostensiva, outras linguagens, mais precisamente, aquelas relacionadas ao universo midiático – jornal, televisão e publicidade. Esse aspecto não está ausente na produção em prosa de Rubem Fonseca, mas apesar do experimentalismo formal, não é o uso desses procedimentos que definiram o caráter inovador da sua obra. O quesito da novidade, segundo as palavras de Candido, estaria vinculado a uma espécie de “realismo feroz”, desdobramento da vertente naturalista produzido pela conjunção de temas relacionados à era da violência urbana com um modo de narrar lacônico e preciso. Uma modalidade discursiva que “[...] agride o leitor pela violência, não apenas dos temas, mas dos recursos técnicos – fundindo ser e ato na eficácia de uma fala magistral em primeira pessoa, propondo soluções alternativas na sequência da narração, avançando as fronteiras da Literatura no rumo duma espécie de notícia crua da vida. (Candido, 1989, p.211)” Segundo Antonio Candido, esta tendência à elaboração de narrativas nos moldes desse chamado “realismo feroz”, que absorve todos os níveis de uma determinada realidade factual ao mesmo tempo em que é permeada por uma linguagem telegráfica e coloquial – atravessada por variados níveis de violência – foi motivada, de certo modo, pela conjuntura que se estabeleceu após os anos de chumbo, pós-64, e pelo repúdio aos ideais apregoados pelas vanguardas. Vanguardas, que sempre tiveram o propósito de resguardar a arte moderna dos domínios crescentes do mercado capitalista. Ao trazer à baila a problemática violência em seus mais diversos níveis, as narrativas que se assentaram no naturalismo e nos seus desdobramentos – tais como o “realismo feroz” aludido por Candido – também contribuíram para revelar a imagem de um país em desagregação, que não correspondia aos ideais ilusórios de prosperidade alardeados pelo governo militar.

empregada pelo estado militar para conseguir o que queria a qualquer custo:

“E agora, você vai dizer quem eram os outros componentes da sua célula terrorista ou não?” Lenita achou o grito que calara no fundo da cova. Com o polegar, o demônio empurrou a barata para dentro dela. A estrutura áspera do inseto e o seu desespero em fugir a arranhava por dentro. Ela gritava, e gritava, e se debatia inutilmente com os braços amarrados, fazendo a corda de sisal cortar a pele de seus pulsos. Na sua cegueira seletiva, ela via apenas o escudo do Flamengo do braço de Cazarré e seu sorriso. A primeira barata sumiu dentro de si. O carrasco meteu a mão na caixa e voltou com mais um punhado. “Ah, então a comunistinha tem medo de baratas?” — ria em uníssono com Parrudo, que segurava suas pernas. “Vamos ver quantas baratas cabem nesta xereca arrombada!” Os insetos, pressionados contra a palma da mão do algoz e sua virilha, buscavam loucos algum lugar por onde fugir, e ela sentia, sentia cada um deles entrando em sua vagina machucada, como tentaram entrar em sua boca e em seus olhos naquela sepultura. Ela implorava, e ouvia a voz de Cazarré dizer “Calma, não tem presta nenhuma, temos todo o tempo do mundo”, enquanto as últimas barreiras de sua coragem caíam sob aquela desumanidade. E ela falou. Não voluntariamente, ou consciente de estar condenando seus companheiros à morte, mas falou. Em seus berros insanos, ela disse tudo o que queriam ouvir: nomes, lugares, ações. Aquele inferno era muito mais do que poderia suportar (Santos, 2017, p.64).

A leitura do conto evoca os fantasmas de uma situação particular, presente, mas historicamente alicerçada no pretérito, e pode ser encontrada em outros casos de pessoas que vivenciaram situações parecidas e ainda eram tidas como “inimigos internos” como mostra o decreto 314/67, em que se refere a “todo aquele que por seus atos, palavras ou opiniões fosse contrário ao regime militar [...], sem esclarecer que atos eram esses [...]” (Rolim, 1997, p. 255). No conto de Santos, a ênfase na aplicação prática da tortura acaba sendo determinante para quebrar o psicológico de Lenita e fazê-la fornecer as informações que os militares tanto necessitavam.

Destroçada física e psicologicamente, só resta a Lenita remoer o sentimento de fracasso e culpa pelos anos vindouros no Chile, exilada de sua dignidade pessoal e assombrada socialmente:

E ela falou. Não voluntariamente, ou consciente de estar condenando seus companheiros à morte, mas falou. Em seus berros insanos, ela disse tudo o que queriam ouvir: nomes, lugares, ações. Aquele inferno era muito mais do que poderia suportar. Só se deu conta dois dias depois, quando foi vestida, encapuzada e largada na Central do Brasil às 3 da manhã. Em casa, sua família comemorava seu retorno e seus amigos arranjavam sua viagem para o Chile, mas em seu íntimo vinha a todo momento a lembrança daquela cela escura e das patas serrilhadas se esfregando na pele fina de sua vagina. Mas o pior era a certeza, mesmo obscura, de que havia destruído a operação e a vida de todos aqueles que a apoiavam. “Você viu que o Randolfo sumiu?” — sussurrou um companheiro às suas costas, e Lenita se retirou, sentindo algo se embolar entre seu estômago e sua garganta (Santos, 2017, p.60-1).

O foco na dor e na submissão do corpo de Lenita, pelos castigos impostos pelos seus torturadores, ganham ênfase na linguagem crua e didaticamente objetiva, por vezes

até irônica, do narrador do conto de Santos. Por este viés, o suplício de Lenita é mostrado de maneira pormenorizada, didática, tal qual um manual sádico seguido pelos militares:

A convicção é pétrea, mas a carne é mole, e se rompe com facilidade. Durante vários dias Lenita permaneceu nua, entre outras presas, enquanto os seus algozes se revezavam em choques, espancamentos e estupros. Viu um brutamontes — que os outros chamavam de “Parrudo” — quebrar a mão de tanto socar seu rosto, não se lembrava de quando abrisse os olhos totalmente pela última vez. As coisas começavam como uma conversa amigável, do tipo “eu posso te ajudar, é só você me dizer alguns nomes”, e terminava com terminais jacaré sendo acoplados em seus mamilos, antes da chave ser virada e ela sentir cada volt entrando pela sua pele em forma de raios imaginários. No quarto dia foi pior, foram todas colocadas em fila e molhadas por uma mangueira de incêndio, sob o pretexto de banho. Depois, encheram a sua boca de sal, e naquela hora o choque foi quase insuportável. “Pela revolução”, ela pensava, “pela liberdade”, trincando os dentes como um cachorro com cinomose enquanto a lâmpada incandescente oscilava com a variação de carga. Lenita já perdera a noção do tempo — junto com outros dentes — mas ainda mantinha o ódio, e o ódio alimentava a sua esperança. Ela não sabia, mas era a manhã do oitavo dia, quando após mais uma sessão de pauladas e beliscões de alicate, um de seus algozes, um baixinho com um bigode fino e uma tatuagem do escudo do Flamengo no antebraço a quem chamavam de “Cazarré”, disse algo que a fez tremer pra dentro. “— Eu tenho uma ideia, Parrudo, que vai fazer esta piranha falar. Vamos chamar o Coronel Barata”. E saiu da sala (Santos, 2017, p. 60).

O narrador encerra *Baratária* (2017) com a personagem principal sendo retratada como uma mulher que foi destroçada, traumatizada, assombrada e que agora passa a ser agente da violência contra o próprio Estado que a brutalizou; e que fora obrigatoriamente conduzida a cenários de repressões e horrores. O leitor se depara com uma protagonista brutalizada e que, apesar de ter resistido a tantas provações, de ter vencido todo aquele período de dores irremediáveis do seu passado (e quiçá, presente), agora se mostra calculista, fria e detentora de um espírito vingativo admirável: “Hoje, tudo era festa” (Santos, 2017, p.61). Neste contexto, este estudo propõe apresentar as obras de Rodrigo Santos e Fernando Bonassi, como agenciamentos maquinais, que atuam na profanação de dispositivos culturais, políticos e estatais — o que Deleuze e Guattari chamam de “máquina estatal sedentária” (Deleuze; Guattari, 2002).

Tais narrativas funcionam como linhas de fuga que, por meio da subjetivação. Isto é, transpor a história e romper com a linearidade cronológica para focar no presente, subvertem os dispositivos de dessubjetivação que objetificam o ser humano. Ambas evocam imagens fantasmagóricas e constroem trajetórias literárias abertas pelos traumas históricos, propondo modos alternativos de habitar o mundo. Nesta definição, adotam uma linguagem contrária ao maniqueísmo presente no realismo/naturalismo tradicional, inventando territórios e discursos resistentes. Em *Tropical Sol da Liberdade* (1988), a

fragmentação da memória atua como estratégia narrativa e simbólica da subjetivação feminina, diante da violência do Estado e do exílio, evidenciando como a narrativa feminina pode ressignificar a dor e a memória. Neste sentido, emerge como uma obra de resistência à ditadura militar brasileira (1964-1985) de diversas maneiras significativas como obra de resistência ao dar voz às memórias silenciadas, ao humanizar e de romper o silêncio durante a Censura. Publicada em um período de abertura política, a obra pôde abordar abertamente as feridas e as memórias da ditadura, um tema que havia sido fortemente censurado e silenciado durante o regime.

No fragmento textual abaixo, a personagem Lena está deitada ao sol no quintal da casa de sua mãe, Amália, lugar, o qual retornou após o exílio e recupera da “Afasia” e de uma fratura no pé, que serve como metáfora para as suas feridas internas. A observação da amendoeira leva-a refletir sobre a sua própria capacidade de resiliência e a necessidade de “nascer de novo”, após o trauma do exílio e da repressão.

Se um dia tivesse que escrever uma canção do exílio, diria que sua terra tinha amendoeiras. Se outro dia tivesse que escolher uma árvore para moradia do seu deus particular, sem dúvida seria a amendoeira. Seu tótem. Árvore loucamente descabelada, cheia de alucinações sazonais. Capaz de fazer seu próprio outono de fogo mais de uma vez por ano, nas horas mais inesperadas. Capaz de se desfolhar em lágrimas secas e decretar seu inverno individual nos trópicos, para depois ressurgir gloriosa em suave primavera de róseos brotos tenros, antes de endoidecer em verdores exuberantes de sombra, segundo um calendário regido apenas pelo pulsar de sua seiva. Quem sabe, um dia, a mulher conseguiria aprender com a árvore a se livrar das folhas caducas de quando em quando e ir buscar lá dentro do peito a gana de nascer de novo para começar outro ciclo. (Machado, 1988, p.18)

Ao trazer à tona as experiências de perseguição, exílio e a atmosfera de opressão, o livro quebra o silêncio imposto, ao passo que Lena descreve o exílio como uma interrupção bruta da vida, causada pelo medo e pela repressão:

O exílio era essa espécie de morte em vida, um tempo sem presente, alimentado apenas por notícias que chegavam com atraso, por cartas censuradas, por um medo que atravessava o oceano. Era como se tivessem arrancado de nós não apenas o solo sob os pés, mas a própria rede de significados que nos tornava quem éramos. (Machado, 1988, p.162)

As razões da sua partida, conforme explorado na análise da obra, estão ligadas a uma ameaça direta e medo; a necessidade de fugir do "vento da repressão", que soprava nos anos de chumbo no Brasil. Clandestinidade, a impossibilidade de viver plenamente em seu país, sendo forçada a uma existência de "sombra" no estrangeiro. Sobrevivência, a busca por um lugar onde não fosse caçada, ainda que isso significasse se viver em uma

"língua que não tinha o gosto da infância" (p.162). Tal experiência é descrita como um "inverno individual nos trópicos" (p.18), uma metáfora para o período de isolamento e sofrimento que ela enfrentou antes de conseguir retornar e tentar "nascer de novo".

Por fim, cabe enfatizar que todos os capítulos da obra são demarcados com fragmentos de canções, nas quais a metáfora era um recurso constante. A abertura é feita pela canção "Samba do Salgueiro": "Brilhou de novo o sol da liberdade / A luz renasce sobre a serra / O mundo volta à tranqüilidade / Findou a guerra / A paz se estende sobre a terra / Foi vencida a tirania / Pela democracia" (p.7, 1988); e, na contracapa, um poema-canção de Caetano Veloso: "A vida é amiga da arte / É a parte / que o sol me ensinou" (p. 9, 1988).

A seleção de fragmentos de canções e poemas vão construindo uma narrativa poética e metafórica sobre a experiência da censura e a subsequente busca pela liberdade de expressão. A abertura com o "Samba do Salgueiro" vem a ser um abre alas em busca da liberdade diante do golpe militar, estabelece um tom de esperança e anseio pela redemocratização, onde o "sol da liberdade" e o fim da "tirania" representam o desejo coletivo de uma nação. Em contraponto, a delicadeza dos versos de Caetano Veloso na contracapa, quando canta que "a vida é amiga da arte", sugerindo a resiliência da criação artística como forma de resistência e ensinamento, mesmo em tempos sombrios. Ao se aproximar do final da obra, o verso de Cacaso, um intelectual ativo na década de 70, reflete sobre as marcas indeléveis deixadas pelo período autoritário, uma perda da inocência e da forma de ver o mundo. A obra se desenrola com foco nas experiências individuais e familiares, concentrando-se na trajetória de Lena, uma jornalista cuja vida e a de sua família são profundamente marcadas pela ditadura militar, especialmente pelo envolvimento de seu irmão em grupos de resistência e seu subsequente exílio voluntário, por medo.

Durante este período, Lena vivência um aborto que a impossibilita de se tornar mãe, evento que atravessa a sua subjetividade e ressignifica as suas relações afetivas e familiares:

Amália relata que durante o pior período do exílio de Lena, quando ela estava no começo da gravidez e sem recursos financeiros, Lena e Arnaldo perderam o bebê. Amália reflete sobre como a vida poderia ter sido diferente caso Helena Maria tivesse tido esse filho, e como isto a afetou profundamente, deixando-a neurastênica e chorosa, além de possivelmente ter dificultado seu relacionamento com Arnaldo. Ela aponta que aquele episódio foi uma das maiores feridas da filha no exílio Machado, 1988, p.225).

Tal vivência íntima, articulada à memória política do exílio, revela como a repressão ditatorial impactou não apenas os corpos coletivos, mas também as experiências femininas em sua dimensão mais íntima e biológica. Ao invés de uma abordagem macro-histórica, Machado explora o impacto do regime no cotidiano, nas relações familiares e na psicologia dos indivíduos. Isto humaniza a resistência e as vítimas da ditadura, tornando a experiência mais palpável e emocionalmente ressonante para o leitor. A obra enfatiza a importância da memória como forma de resistência ao apagamento histórico promovido pela ditadura.

As falas de Lena são feitas na terceira pessoa, de maneira que, demonstrando uma narrativa onisciente, percebe-se que a autora e a personagem se entrecruzam e se fundem, visto que se utiliza desta estratégia para relatar experiências vividas, pois o medo ainda perdura como um fantasma, que insiste em permanecer. Logo, ao recorrermos à bibliografia da autora, nota-se que a personagem apresenta características que demarcaram a vida da própria autora, permeada por suas lembranças e pela busca por compreender o passado, a voz narrativa atuando como um testemunho dos horrores e das consequências do regime autoritário:

“Retórica. O triste mesmo tinha sido antes. Na época do exílio, sem romantismo, que não tinha nada a ver com o de Gonçalves Dias, contado no poema e incorporado ao hino. Vê se pode, pensava a mulher um país fundado por degredados e que até o hino nacional lembra a dor do desterro, citando canção do exílio, andar banido gente em pleno século XX; e espalhando exilado pelo mundo. “Não permita Deus que eu morra sem que volte para lá”. Mesmo poema, outro hino, saudade igual” (Machado, 1988, p. 26).

A Literatura torna-se um espaço para a preservação da verdade e para a elaboração do trauma. A ditadura representada numa perspectiva de uma mulher, Lena, o romance oferece um olhar diferenciado sobre o período. Explora como a repressão política se intersecciona com questões de gênero, expondo as vulnerabilidades e as formas específicas de resistência, vivenciadas pelas mulheres naquele contexto social e político. Além da protagonista, o romance dá voz a uma resistência periférica movida por simpatizantes da causa: mães, irmãs de militantes e idosos que, à sua maneira, procuraram manifestar-se contra aquele governo autoritário. Revela-se e firma-se, assim, a existência de uma resistência anônima, aquela capaz de encher as ruas em protesto após a morte do estudante Edson Luís; e, desse perfilar, na Passeata dos Cem Mil.

Por esta perspectiva, a obra traz relatos, em claro tom de testemunho, destas outras vozes, como a de uma senhora idosa, vizinha da mãe de Lena, que lhe conta sua forma

particular de protesto:

Entro na fila de tudo, de banco, de carne, de ônibus. Quando chega minha vez, dou uma desculpa e vou embora. Mas enquanto estou na fila, falo mal do governo, reclamo da Polícia, faço um comício, minha filha... É a única coisa que eu posso fazer. O pessoal me acha meio maluca, mas com esses cabelos brancos eu me faço de boba. E acaba sempre começando uma discussão, uns mandam eu calar a boca, outros me dão razão, e quando eu vou embora fica todo mundo discutindo. Acho que amanhã eu vou até o convento de Santo Antônio, aproveitar a novena, que tem muita gente, e fazer uma agitaçãozinha por lá (Machado, 1988, p.78).

Para articular memórias, Ana Maria Machado utiliza-se da fragmentação temporal e narrativa para ressignificar a dor, a memória traumática e dar voz às experiências silenciadas durante a ditadura, alinhando-se às reflexões de Márcio Seligmann-Silva sobre Literatura e trauma. A linguagem e estratégias narrativas escrita de Ana Maria Machado, conquanto delicada, não evita abordar a brutalidade e a tensão da época. A autora utiliza estratégias narrativas, que entrelaçam a história pessoal de Lena, com o contexto político e social do Brasil durante a ditadura, permitindo ao leitor compreender a complexidade daquele período. Em suma, *Tropical Sol da Liberdade* (1988) corrobora vítimas e os resistentes, ao oferecer uma perspectiva feminina e também sobre o regime, ao utilizar a Literatura como um espaço de testemunho e de preservação da verdade histórica contra o autoritarismo. A obra convida à reflexão sobre as consequências da ditadura e a importância da liberdade e da memória para a construção de um futuro democrático.

Nas “máquinas de guerra” literárias de Santos, Bonassi e Machado, o fantasmagórico manifesta-se como instrumento simbólico, que assombra os dispositivos do Estado, expondo sua fragilidade e violência. A Literatura, neste contexto de observação, passa a representar um perigo à ordem dominante ao atuar nos interstícios do discurso oficial, revelando os silêncios e os traumas que o Estado tenta apagar. Assim, estas obras reafirmam a potência da Literatura como prática crítica e transformadora, capaz de desestabilizar verdades hegemônicas e dar voz ao que foi silenciado. Com base nos elementos apresentados, a análise será desenvolvida por meio de uma abordagem comparativa entre as três obras literárias, *Tropical Sol da Liberdade*, *Prova Contrária* e *Barataria*, articuladas com os aportes teóricos de Gilles Deleuze e Félix Guattari, Stephen Frosh³, Márcio Seligmann-Silva, entre outros. O objetivo é compreender como os elementos linguísticos, a fragmentação narrativa e o discurso sobre o trauma atuam como

dispositivos de resistência e/ou silenciamento. A Literatura será compreendida, aqui, como um campo de disputa simbólica onde a memória é reelaborada e as fronteiras entre história e subjetividade são tensionadas.

Neste percurso, destaca-se a importância do recorte de gênero como eixo central da análise. O estudo parte da premissa de que o gênero do autor (masculino ou feminino) interfere diretamente na maneira como as experiências traumáticas femininas são representadas. A Literatura de autoria masculina, como se nota nas obras de Bonassi e Santos, tende a silenciar, objetificar ou reduzir a complexidade das vivências das mulheres. Em contrapartida, a narrativa de Ana Maria Machado, centrada em uma protagonista feminina, propõe um discurso mais íntimo, afetivo e politizado, elaborando subjetividades que resistem e sobrevivem à violência de Estado. Ao abordar a interseção entre memória, trauma, linguagem e gênero, esta pesquisa busca contribuir para os debates sobre a representação literária das experiências femininas durante a ditadura. A intenção é lançar luz sobre as diferentes potências narrativas da Literatura como espaço de resistência, denúncia e reconstrução subjetiva, evidenciando como estas vozes, especialmente as femininas, podem reescrever o passado e propor novos sentidos para a memória coletiva.

II- UM CORPO QUE LHES ESCAPA: O SINGULAR FEMININO ENTRE A ESCRITA DE ANA MARIA MACHADO, FERNANDO BONASSI E RODRIGO SANTOS

A Literatura de resistência durante a ditadura militar brasileira tem sido fundamental na construção de uma memória coletiva, especialmente no que diz respeito ao sofrimento e às lutas das mulheres em tempos de repressão. Esta dissertação propõe uma análise crítica das obras ficcionais, seguindo a seguinte ordem: *Tropical Sol da Liberdade* (1988), de Ana Maria Machado; *Prova Contrária* (2003), de Fernando Bonassi; e *Barataria* (2017), de Rodrigo Santos, com o objetivo de investigar como estas narrativas literárias, cada uma à sua maneira, abordam a questão da memória, do trauma

e do gênero, no contexto da violência de Estado durante e após o período da ditadura militar. Com base nos conceitos de "máquina de guerra", de Gilles Deleuze e Félix Guattari; "fantasmagoria" de Stephen Frosh e o "Trauma histórico" de Márcio Sligman Silva, a pesquisa analisa como as narrativas destas obras funcionam como dispositivos discursivos capazes de questionar a história oficial, a repressão e os silenciamentos impostos pelo autoritarismo. Cada obra, embora desenvolva suas questões de forma distinta, revela um aspecto central na Literatura de resistência: a recuperação da voz das mulheres que, frequentemente, foram sub-representadas ou silenciadas nas narrativas dominantes.

A obra de Bonassi, por exemplo, utiliza uma estrutura fragmentada e minimalista, onde a narrativa se desvia de uma representação linear dos eventos, refletindo a incompletude e os efeitos do trauma histórico. Já em *Baratária*, Rodrigo Santos explora a violência estrutural e a resistência simbólica, mas, apesar de dar visibilidade a uma protagonista feminina, ainda assim limita a profundidade de sua representação, o que revela a dificuldade de uma verdadeira elaboração do sujeito feminino sob uma perspectiva masculina. Por sua vez, *Tropical Sol da Liberdade* (1988), de Ana Maria Machado, apresenta uma reflexão mais aprofundada sobre a subjetividade feminina, centrada na experiência do exílio e do sofrimento psíquico das mulheres, muitas vezes desconsiderados nas narrativas históricas. O texto de Machado propõe uma ressignificação do trauma, elevando o protagonismo feminino e estabelecendo uma crítica direta às narrativas tradicionais de resistência, predominantemente masculinas.

Esta dissertação propõe analisar as manifestações de intempéries biológicas femininas como a menstruação, a gestação e a maternidade nas narrativas das obras estudadas. Tais aspectos biológicos, muitas vezes invisibilizados ou reduzidos na Literatura sobre ditadura e resistência, são elementos que ajudam a destacar a experiência única e complexa das mulheres durante o período de repressão, proporcionando uma camada adicional de análise sobre a relação entre o corpo feminino e o trauma histórico vivido no Brasil. Esta abordagem permite uma reflexão sobre a resistência das mulheres, não apenas como vítimas da violência, mas também como agentes de sua própria subjetividade e história. Neste sentido, a utilização dos conceitos de "máquina de guerra" "fantasmagoria" e o "trauma histórico" nas narrativas literárias será discutida ao longo do trabalho, explorando como a memória não elaborada e o trauma coletivo se manifestam

como "espectros" que continuam a assombrar os corpos e as consciências das vítimas da ditadura, especialmente as mulheres. Neste contexto, a dissertação propõe, ainda, ampliar a análise de como estas intempéries biológicas femininas se inscrevem como parte do discurso literário e da resistência simbólica, contribuindo para uma leitura mais profunda da representação feminina nas obras analisadas.

2.1 A Narrativa Discursiva: Modalização em sua Incompletude

A modalização é como se um autor colocasse uma lente sobre a história. Durante a ditadura, muitos autores empregaram a de forma estratégica para transmitir as suas críticas e reflexões sobre o regime ditatorial. Recorrentemente, utilizavam metáforas e ironia, permitindo que as suas obras fossem interpretadas de diversas maneiras e evitando a censura direta. Por este viés, a dualidade nas personagens, que aparentavam uma coisa, mas tinham motivações ocultas, ajudava a expressar críticas ao regime e à repressão, revelando a hipocrisia da sociedade da época. Ao usar frases que expressam dúvida ou incerteza, os autores questionavam a realidade imposta pela ditadura, sugerindo que a verdade era manipulada. Neste compasso, a utilização de eufemismos permitiu que abordassem temas pesados, como violência e repressão, de forma sutil, tornando a crítica mais palatável e menos suscetível à censura. Assim, a modalização se tornou uma ferramenta poderosa, permitindo que os escritores expressassem o seu descontentamento, de modo que criassem um espaço para reflexão crítica, mesmo sob severas restrições.

A obra literária *Prova Contrária* (2003), de Fernando Bonassi⁴, se destaca pela profundidade de suas escolhas narrativas, que exploram temas universais como a violência urbana, as desigualdades sociais e as complexidades das relações humanas. Por meio de uma estrutura narrativa fragmentada e minimalista, Bonassi convida o leitor a interagir ativamente com o texto, preenchendo as lacunas deixadas pela ausência de linearidade e pela caracterização simplificada das personagens. Decerto, a perspectiva estilística encontra ressonância na proposta de Candido (1989), que defende a narrativa contemporânea como um espaço de multiplicidade discursiva e polifonia, permitindo interpretações abertas e desafiando a previsibilidade das narrativas tradicionais. Por este ângulo, observa-se que a alternância entre discursos do homem e da mulher, manifestações de pensamentos, memórias e sentimentos, com frases curtas e por vezes fragmentadas, como visto em: “Qualquer coisa e amor / Aliás, suas dívidas foram perdoadas. / Por qual nome devo lhe chamar?” (pág. 86/7), onde há um diálogo interno

marcado por fragmentos de frases e imagens desconexas que estimulam o leitor a construir o sentido. A presença de uma linguagem poética e simbólica, que evita explicações lineares e detalhadas, convidando o leitor a interagir e interpretar, como em quando levanta um brinde: O homem sorri. A mulher sorri. Ele apanha um copo e ergue em brinde – Eu bebo a isto tudo! República Federativa do Brasil (pág. 72), onde o medo é descrito como "um ciclo", "uma onda" que se repete, usando metáforas e imagens que não explicam diretamente, mas sugerem um estado emocional. O tratamento das feridas sociais e políticas, como a violência e a repressão, permeiam o texto sem um enredo linear tradicional; e, sim, por meio de fragmentos e depoimentos, conforme relatado no fragmento em exposição: “– As cartas eu guardei durante um tempo. Não abri. Havia um lugar para elas. Uma gaveta. Isto foi no tempo em que eu pensava que poderia abri-las com você... Depois, como se tivesse perdido... por falta de palavra melhor...” a esperança” (pág. 92-3), que aborda a prática de assassinatos, justiça e vingança de forma reflexiva e fragmentada.

A evocação das experiências individuais em meio a contextos sociais amplos e traumáticos também reforça a abordagem polifônica e a multiplicidade discursiva, quando menciona o artigo que consta no documento da indenização:

O artigo doze. No caso de localização, com vida, de pessoa desaparecida, ou de existência de provas contrárias às apresentadas, serão revogadas os respectivos atos da aplicação desta lei, cabendo ação regressiva para o ressarcimento do pagamento já efetuado... O homem devolve o papel à mulher: Se tudo isto estiver acontecendo, você precisa devolver o dinheiro. O homem a indicar o papel: ... Salvo na hipótese de comprovada má fé (Bonassi, 2003, p.76-7).

Contínua rememoração em que se entrelaçam memórias pessoais e referências a contextos históricos e sociais:

– Eu posso imaginar que possamos pelos mesmos lugares quase ao mesmo tempo. As repartições obrigatórias. As avenidas onde todos os brasileiros vão, um dia ou outro. Os acontecimentos que nos colocam nas praças, quer queiramos quer não. As ocasiões únicas em lugares especiais. As comemorações. As reivindicações. As casas alugadas. A porta da faculdade. A saída da escola. Um dia. Uma esquina. Poucos metros. Um instante (Bonassi, 2003, p.80-1).

Estes exemplos demonstram como a narrativa fragmentada, o uso de múltiplas vozes e a ausência de linearidade ou caracterização simplificada das personagens são estratégias narrativas centrais na obra, em alinhamento com o que Candido (1989) teoriza sobre a polifonia e multiplicidade das narrativas contemporâneas. Portanto, os trechos indicados acima do próprio texto do livro justificam a fala da análise que destaca a

profundidade e a complexidade da narrativa de Bonassi, que desafia as narrativas tradicionais e exige uma participação ativa do leitor na construção do sentido. Consoante Silva (2006), a estética minimalista, direta, na qual o menos é mais, adotada por Bonassi em *Prova Contrária* (2003), não apenas dinamiza a leitura, mas também reflete uma crítica social incisiva. A técnica da enumeração, aliada à fragmentação narrativa, permite que o autor aborde temas complexos com economia textual, amplificando o impacto emocional da obra.

Esta característica se aproxima das reflexões de Marques (2021) sobre a modalização como recurso discursivo essencial para a construção de narrativas contemporâneas. Ao incorporar subjetividade e interação discursiva, Bonassi transforma o leitor em um coautor, reforçando o papel ativo deste na construção dos significados narrativos. Neste viés, a obra de Bonassi também dialoga com questões de representação, especialmente no que diz respeito às dinâmicas de poder e às desigualdades de gênero. Jacoby (2015) destaca que as personagens femininas nas narrativas de Bonassi enfrentam contextos de violência estrutural, refletindo a realidade de muitas mulheres em espaços urbanos contemporâneos. No entanto, esta representação está longe de ser limitada ao papel de vítimas. Bezerra alega que as mulheres nas obras de Bonassi, como nos contos de *O amor em chamas: pânico, horror & morte* (1989), possuem uma força implícita que simboliza resistência e ressignificação, mesmo em meio à opressão (Bezerra, 2017).

Em *Prova Contrária*, a violência estrutural sobre as mulheres (p. 94-5), trazendo em seu bojo a narrativa que abrange a descrição detalhada do corpo feminino, das marcas e das dores — "Tem o amaciamento. Tem a confusão típica. Tem uma ruga. Tem uma pinta, uma verruga... Tem uma vontade de rasgar. Tem uma necessidade de morder. Tem mais roupas a serem descartadas." — revela uma dimensão física e simbólica da violência que se impõe sobre o corpo feminino, marcando sofrimento e violência presentes no cotidiano da mulher. A narrativa aponta para esta violência não apenas como um fato isolado, mas como um processo que envolve consentimentos, ressentimentos e rendições. Demonstra a mulher como sujeito ativo e resistência implícita, apesar da violência explícita, pois há na narrativa uma força implícita nas personagens femininas, onde a mulher não é representada apenas como vítima, mas manifesta a sua consciência crítica e a sua resistência: "Deus nunca me seduziu... Acredito que qualquer julgamento deve ser

o julgamento dele... A criação sendo uma autoria tem tudo embutido. Para o bem e para o mal" (p.88-9).

Nota-se que o discurso da mulher aproxima-se de uma postura reflexiva, crítica e autônoma, que ressignifica o próprio sofrimento e não se deixa capturar por um papel passivo. No que tange às relações de poder e ao espaço urbano, há o reconhecimento do contexto violento e das lutas políticas na cidade. O luto, as perdas e os assassinatos estão ligados a tais espaços, que (de)marcam profunda desigualdade: "Eu ainda não me convenci de que alguns assassinatos sejam desnecessários... Que não possam estragar suas noites de sono, ao menos. Que não sejam conhecidos como aqueles que foram capazes, por aqueles que foram incapazes" (p.92-3). Este fragmento textual reforça a relação entre violência e política na representação das personagens. Força feminina como resistência simbólica, além da violência, a mulher aparece como símbolo de resistência e ressignificação, o diálogo entre homem e mulher apresenta uma cumplicidade e uma força compartilhada: "O homem sorri. A mulher ri... Eu bebo a isto tudo!" (p.67). A cena demonstra como a mulher, mesmo diante das adversidades, mantém uma postura de força e firmeza, refletindo a resistência que Jacoby e Bezerra destacam em suas respectivas análises (Jacoby, 2015; Bezerra, 2017).

A obra articula as experiências das mulheres nos espaços urbanos violentos reconhecendo a violência estrutural, ao mesmo tempo em que lhes confere força e capacidade de ressignificação, como demonstram estes trechos, justificando o diálogo com as análises críticas mencionadas. A interação entre forma e conteúdo em *Prova Contrária* (2003) é central para a construção de sua crítica social. Conforme Piglia (1994), a tensão entre o dito e o não-dito é uma característica essencial da narrativa discursiva, permitindo que a Literatura ultrapasse os limites da linguagem formal. Esta abordagem encontra paralelo na análise de Moraes (2016), que enfatiza a incompletude narrativa como um elemento estratégico que enriquece a experiência do leitor. Em *Prova Contrária* (2003), a ausência de fechamento e o anonimato das personagens acentuam a polifonia discursiva, oferecendo uma visão multifacetada da condição humana e das contradições da vida contemporânea. Portanto, *Prova Contrária* se consolida como uma obra que transcende o campo literário ao explorar, de forma inovadora, as possibilidades da narrativa contemporânea. Ao combinar uma estrutura fragmentada com temas densos e representações críticas, Bonassi articula um discurso que desafia convenções narrativas e

promove reflexões profundas sobre questões sociais, culturais e existenciais. Como apontam Candido, Silva e Jacoby, a obra literária não apenas reafirma a Literatura como um espaço de resistência e contestação, mas também convida o leitor a assumir um papel ativo na construção do sentido, explorando as nuances e ambiguidades do discurso contemporâneo (Candido, 1989; Silva, 2006; Jacob, 2015).

A seguir, serão desenvolvidos os aspectos relacionados à obra literária *Prova Contrária* (2003), explorando suas características narrativas, estéticas e temáticas como fundamentos para enriquecer a análise da pesquisa. Esta abordagem permitirá compreender de forma mais aprofundada como o livro funciona como uma ferramenta crítica e reflexiva, oferecendo subsídios relevantes para a interpretação das questões abordadas na investigação. Bonassi (2003, p.28-9): “A mulher tem um memorial descritivo do apartamento nas mãos”, o recurso utilizado também da metaforização. O “memorial descritivo” simboliza não apenas uma descrição técnica do espaço, mas também pode representar a memória afetiva e a história, que se irá criar naquele lugar. Esta expressão pode sugerir que o apartamento carrega significados e experiências pessoais, além de sua mera descrição física. Conforme aponta Candido, a narrativa contemporânea se caracteriza por explorar a complexidade discursiva e a fragmentação, desafiando formas tradicionais de completude narrativa. Este movimento abre espaço para múltiplas vozes e perspectivas, nas quais o discurso adquire uma dimensão polissêmica (Candido, 1989).

Neste contexto, Marques (2021) reforça que a modalização desempenha um papel essencial, permitindo que o narrador expresse sua subjetividade por meio de escolhas linguísticas, como advérbios e modos verbais. Assim, a modalização contribui para criar narrativas abertas, onde o leitor assume um papel ativo ao preencher lacunas interpretativas, alinhando-se à ideia de Candido de que o leitor é um coautor na construção do sentido:

(...) é a mesma época em que encontro as outras pessoas que passam pelo mesmo passado. Nesta época, eu já entendo a necessidade dos depoimentos. Também se trata disto. Nesta época já podemos fazer discursos sem chorar, ou chorando, se necessário. Nesta época, temos plena consciência de nosso efeito (Bonassi, 2003, pgs. 80-1).

Este fragmento textual revela uma reflexão sobre a construção discursiva múltipla, sensível e fragmentada da narrativa, que dialoga com a ideia de pluralidade de vozes e modalidades discursivas. O uso dos depoimentos e discursos destaca a participação ativa

no processo de construção do sentido, alinhando-se à teoria da pluralidade e da modalização. No dizer de Antonio Candido, a incompletude narrativa evidencia a impossibilidade de apreender a realidade em sua totalidade, refletindo a complexidade do mundo contemporâneo. Tal ideia converge com Santos (2000), que aponta para a importância da modalização epistêmica na construção discursiva, especialmente na avaliação de veracidade, possibilidade ou necessidade de uma proposição (Candido, 1989).

A ambiguidade resultante sublinha a necessidade de desconstruir certezas e permite que o discurso literário explore diferentes perspectivas, ampliando os horizontes interpretativos:

Eu ainda não me convenci que alguns assassinatos sejam desnecessários. Eu ainda não me convenci que o melhor é deixar as feridas como estão. Talvez o melhor fosse abri-las já, quando os outros ódios serenaram. Talvez agora possamos falar de humanidade, pr'além da ideologia. Talvez seja hora dos covardes explicarem as suas razões, aquém das razões de Estado. [...] Que não sejam conhecidos como aqueles que foram capazes, por aqueles que foram incapazes. Envergonhá-los. Sim, primeiro. Depois o fuzilamento. Ou algo sem dor. Uma pílula. O que será da justiça se não houver alguma forma de vingança?" (Bonassi, 2003, pgs. 92-3).

Evidencia-se aqui a impossibilidade de apreender a realidade ou a justiça em sua totalidade, ressaltando a ambiguidade e as dúvidas constantes ("talvez", "o que será"), fenômeno que converge com a incompletude narrativa apontada por Candido (1989) e a modalização epistêmica destacada por Santos. O uso de modalizações epistêmicas ("talvez", "eu ainda não me convenci") reforça a dimensão ambígua e avaliativa do discurso, que desconstrói certezas e amplia o horizonte interpretativo da narrativa (Santos, 2000). Para Marques, a modalização, ao articular subjetividade e interação discursiva, é um recurso semântico-discursivo que enriquece as relações interpessoais no texto. Esta noção dialoga com a análise de Nascimento (2021), que enfatiza que a modalização, além de ser uma estratégia discursiva, é também constitutiva dos processos argumentativos (Marques, 2021).

Ao permitir que o locutor imprima intencionalidades específicas no discurso, ela transforma a narrativa em um campo de negociação de sentidos, o que está diretamente ligado à concepção de Candido (1989) sobre a multiplicidade e a fragmentação narrativa. Santos (2000) finca a sua contribuição para o debate crítico e analítico ao diferenciar modalidade e modalização, destacando que a primeira se refere ao tipo de comunicação estabelecida entre o locutor e o interlocutor, enquanto a segunda reflete a atitude subjetiva

do falante frente ao enunciado. Esta distinção se alinha à ideia de Pereira (2021), que ressalta a importância de compreender a modalização como parte de uma abordagem discursiva ampla, inserida no contexto da interação linguística. Ambos destacam como a modalização pode ser utilizada para desconstruir hierarquias discursivas, especialmente em contextos educacionais ou assimétricos. Como demonstrado na obra de Bonassi (2003, pgs.76-7) na “... dossiê, denúncia, pátria, marxismos, indiciamento, execução, derrubada, assessores, diretórios [...], resolução, denúncia, manifestação, representações...” A justaposição do “vocabulário do poder”, com a presença do “homem”, que se revela a partir da subjetividade nas mãos e no corpo, mostra a tensão entre o registro objetivo/institucional (modalidade) e a atitude e subjetividade do locutor (modalização), no contexto de discursos assimétricos e combativos.

Ademais, conforme Nascimento (2021), a modalização é um recurso estratégico que afeta diretamente a interpretação do receptor, configurando-se como um ato de fala que transcende a gramática tradicional. Eis que a perspectiva vem a ser complementada por Pereira (2021), que enfatiza a relevância da modalização em práticas pedagógicas voltadas ao ensino de leitura e produção textual. Para ambos, a incompletude narrativa, como proposta por Candido, pode ser vista como uma estratégia pedagógica que capacita os alunos a lidar com discursos fragmentados e polissêmicos, promovendo o desenvolvimento da competência crítica e reflexiva. Candido acrescenta, ainda, que a incompletude narrativa não deve ser entendida como ausência ou falha, mas como uma escolha estética e discursiva que realça a interdependência entre palavras e silêncios (Candido, 1989).

Cabe explicitar que esta ponderação encontra eco na análise de Santos (2000) sobre a modalização epistêmica, que revela como os locutores negociam significados e interpretam a veracidade do discurso. Para Marques (2021), esta característica transforma a narrativa em um espaço de experimentação, onde o leitor é constantemente desafiado a interpretar as intenções subjacentes do narrador, revelado no trecho abaixo, ao relacionar uma série de imagens fragmentadas, sensações, partes do corpo e ações, revela a incompletude da narrativa, suas lacunas e silêncios que o leitor precisa preencher:

Tem um movimento a mais. Tem uma dúvida. Tem um ressentimento. Tem um contorno. Tem um consentimento. [...] Tem uma luta. Tem uma rendição. Tem penetração. Tem um instinto assassino. Tem uma contemplação. Tem um sofrimento. Tem um ferimento (Bonassi, 2003, pgs.94-5).

Este tipo de enumeração fragmentada e repetitiva funciona como um espaço

interpretativo, onde a modalização pessoal subjaz de forma implícita e o sujeito é convocado à reflexão sobre múltiplas possibilidades e sentidos discursivos. De maneira complementar, Pereira (2021) afirma que a modalização transcende os limites da gramática tradicional ao integrar linguagem e contexto, permitindo uma análise mais rica dos processos comunicativos. Para ele, este recurso discursivo se alinha à proposta de Candido sobre a multiplicidade narrativa e reforça o papel ativo do leitor (Candido, 1989). Marques também contribui para esta discussão ao ressaltar que a modalização varia conforme o propósito comunicativo, destacando sua relevância tanto para os estudos linguísticos quanto para práticas pedagógicas (Marques, 2021).

Como discutido por Candido (1989), Marques (2021), Santos (2000), Nascimento (2021) e Pereira (2021), a modalização em narrativas contemporâneas vai além de um recurso técnico. Ela vem a ser uma ferramenta que reflete subjetividades, desestabiliza certezas e desafia convenções literárias, criando um espaço de diálogo entre texto e leitor. A articulação entre modalização, incompletude narrativa e interação discursiva ressalta a importância deste fenômeno para a análise literária, os estudos linguísticos e as práticas educativas. Consoante Piglia, a narrativa discursiva é estruturada pela tensão entre o dito e o não-dito, em que o silêncio e o implícito tornam-se elementos constitutivos da narrativa. Nesta perspectiva, a Literatura é entendida como uma arte do implícito, ultrapassando os limites da linguagem formal (Paglia, 1994).

Este ponto de vista dialoga com Lima, que ressalta como a manipulação de elementos como o tempo e as vozes narrativas intensificam a tensão, contribuindo para a criação de personagens multidimensionais e histórias que envolvem o leitor em um processo de interpretação ativa. Assim sendo, a fragmentação e o discurso multivocal, como destacado por Piglia, não apenas desafiam as convenções tradicionais, mas também enriquecem a experiência do leitor (Lima, 2008).

Por exemplo, no trecho abaixo a narração apresenta fragmentos que sugerem mais do que declaram explicitamente:

“É nisto que nos fiamos perto do fim. É também a comida ruim, a doença, a anemia, as noites passadas a esmo, mas nem nos damos conta disto. Você não dá conta disto. Tua esperança é insuportável. Limitado pela minha ousadia, não tenho coragem de falar. Não é um plano. Será uma oportunidade, ainda que eu não possa me dar conta disto naquele instante” (Bonassi, 2003, pgs. 96-7).

Nota-se que o silêncio e o implícito marcam a narrativa, uma vez que o que não é dito diretamente – motivos, emoções e contextos reais – assume papel fundamental para

a compreensão do significado e da intensidade emocional. Logo, a ausência direta de explicitação atua como espaço interpretativo que desafia o leitor a completar o sentido, em consonância com a ideia da “arte do implícito” de Piglia. Neste sentido, o uso do tempo e dos diferentes planos narrativos para construir a sensação de descontinuidade e fragmentação aparece diversas vezes, reforçando a noção de Lima (2008).

Por exemplo, o relato em que enumera múltiplos aspectos do corpo e da experiência, sugere a decomposição temporal e espacial da narrativa: “Tem um movimento a mais. Tem uma dúvida. Tem um ressentimento. Tem um contorno. Tem um consentimento. Tem um avanço de força. Tem os elásticos e as marcas dos elásticos. Tem uma luta. Tem uma rendição. Tem penetração (Bonassi, 2003, pgs.96-7).

Esta lista fragmentada, que ora focaliza partes do corpo, ora sensações e ações, cria um efeito polifônico e multivocal, intensificando a tensão entre o dito e o não-dito. O leitor é convidado a interpretar as múltiplas camadas presentes, o que corrobora a ideia de personagens multidimensionais e de histórias que demandam uma leitura ativa e participativa, abordada por Lima.

Imagine uma sala confortável. Imagine uma sala ampla e confortável, com sofás, mesas e cinzeiros de pé de modo que tudo fique à sua mão. Então imagine que as paredes começam a se fechar. Repentina e lentamente... Você fala. Você pede. Você junta as mãos no rosto e fala e pede e, por fim, grita... Não para a parede [...] Ouço sons estranhos. Risadas. Algo choca-se contra meu rosto. Quente e doce me desce pela garganta. Tudo escurece (Bonassi, 2003, pgs.77-8).

A documentação e os fragmentos do texto dialogam profundamente com Piglia (1994) e Lima (2008), corroborando a ideia de que a narrativa não é somente o que é explicitamente dito, mas também o que se omite e deixa implícito, convidando o leitor a buscar sentido na interseção entre estes elementos. Na perspectiva de Candido (1989), a narrativa literária reflete as complexidades e contradições da realidade sociocultural, utilizando a linguagem para questionar e reinterpretar o mundo. Este ponto encontra respaldo em Mariano, que enfatiza a relação entre modalização e intertextualidade como recurso para estabelecer conexões emocionais e intelectuais com o leitor. A interação entre registros estéticos e conteúdos sociais, segundo ambos os autores, torna o discurso narrativo um espaço de resistência cultural, onde figuras retóricas e referências culturais reforçam a densidade semântica e promovem uma reflexão crítica sobre os valores sociais. Justificando a fala de Candido (1988) e Mariano (2011):

“Eu ainda não me convenci que o melhor é deixar as feridas como estão. Talvez

o melhor fosse abri-las já, quando os outros ódios serenaram. Talvez agora possamos falar de humanidade, pralém da ideologia... Que não tenham sido punidos com qualquer rigor é intolerável.[...] Deve ser porque eu me cansei. Deve ser porque eu estive muito, muito cansado... Eu estava cansado. Me cansei de mim. Me cansei de você. Me cansei de tudo o que nos cercava. Um cansaço genuíno. Só queria me encostar” (Bonassi, 2003, pgs.94-5).

Na continuidade deste pensamento, percebe-se como a linguagem narrativa não apenas expressa um estado emocional profundo, mas também convoca o leitor a refletir sobre as consequências sociais da impunidade e da violência. A repetição enfática do cansaço e a hesitação quanto à possibilidade de cicatrização das "feridas" sociais evidenciam a tensão entre memória e esquecimento, entre a necessidade de justiça e a realidade da omissão. Tal ambivalência reforça a função crítica da narrativa ao denunciar as contradições e fragilidades das estruturas políticas e humanas envolvidas, evidenciando a complexidade da experiência histórica vivida pelos sujeitos envolvidos. Assim, o texto se configura como um espaço de interlocução, onde as emoções pessoais entrelaçam-se com as dimensões coletivas, cumprindo o papel de resistência cultural e suscitação de uma leitura consciente e ética do passado e do presente. A citação acima se justifica na teoria de Novais, acrescentando que a narrativa discursiva opera como um meio de construção de sentidos no âmbito da interação verbal, com o narrador atuando como mediador entre texto e leitor. Portanto, a mediação vem a ser potencializada pelas estratégias de modalização, que, conforme afiança Novais, permitem ao narrador imprimir diferentes nuances ao discurso (Novais, 2020).

Em *Prova Contrária* (2003), esta mediação é explícita desde o início, quando uma voz externa instrui o leitor sobre a estrutura da obra: "Devemos considerar a presença de, pelo menos, três vozes: a do narrador, a de um homem e a de uma mulher. São os três personagens" (Bonassi, 2003, p. 11). Esta intervenção direta não apenas orienta, mas também estabelece a autoridade do narrador para orquestrar as cenas, como indicam os cabeçalhos "Continuando:" e "Imaginação:", que fragmentam e reorganizam a realidade textual. A subjetividade incorporada ao texto, destacada por ambos os autores, não apenas aproxima o leitor, mas também o torna cúmplice na interpretação das múltiplas camadas de significado presentes na narrativa. De acordo com Piglia e Lima, a narrativa contemporânea rejeita a linearidade, adotando estruturas fragmentadas que ampliam os horizontes interpretativos do leitor (Piglia; 1994; Lima, 2008).

Em sua obra ficcional, Bonassi materializa esta fragmentação ao borrar as fronteiras temporais da protagonista, forçando o leitor a um papel ativo na junção dos

fatos: "Que o presente e o passado se misturam, não há novidade pra mulher. Que se perca o limite entre ambos é uma outra história..." (Bonassi, 2003, p. 18). Esta estrutura exige que o leitor atue como um detetive da memória, conectando eventos e versões para construir um sentido que o texto deliberadamente não entrega de forma ordenada. Ao manipular a dimensão implícita e explícita, estas estratégias desafiam o leitor a ocupar um papel ativo na construção do sentido, conforme a visão de Mariano, que destaca a importância da negociação de significados no fortalecimento do vínculo entre texto e público (Mariano, 2011).

Para Lima (2008), a complexidade estrutural das narrativas, intensificada pela modalização, cria histórias envolventes que estimulam a participação do leitor. A polifonia e o jogo entre vozes são centrais em *Prova Contrária* (2003), onde o homem apresenta versões conflitantes de sua história — ora como vítima torturada, ora como traidor —, criando um espaço de diálogo que transcende o nível estético. Esta duplicidade de versões não é apenas um artifício estilístico, mas um reflexo da própria natureza da memória sob trauma e da impossibilidade de uma verdade única e oficial sobre o período. Assim, a obra alcança dimensões éticas e políticas, como destacado por Novais, forçando o leitor a confrontar a relatividade da verdade histórica (Novais, 2020).

Como argumentam Mariano (2011) e Novais (2020), as estratégias de modalização não apenas enriquecem as narrativas com camadas de significado, mas também as posicionam criticamente. Ao explorar os limites da linguagem, estas estratégias transformam a narrativa em um espaço de resistência, onde o homem questiona a própria identidade ao afirmar que pode ter "roubado, trocado fotografias" e exibido "esses documentos à distração das autoridades" (Bonassi, 2003, p.41). O ato de apagar e reescrever a própria identidade vem a ser uma forma de subversão contra um sistema que busca controlar e catalogar vidas. A Literatura, portanto, reafirma sua função de desafiar verdades pré-estabelecidas e promover uma leitura crítica. De acordo com Moraes (2016), a incompletude narrativa está ligada à natureza dialógica do discurso, onde o não-dito desempenha papel fundamental. Bonassi emprega esta abertura ao fazer o homem retornar sem explicações definitivas, afirmando: "Eu não vim pra explicar nada" (Bonassi, 2003, p. 25).

Esta recusa em fornecer um fechamento espelha a angústia real dos familiares de desaparecidos políticos, que ficaram sem respostas. O autor destaca que a incompletude

não é uma lacuna, mas um elemento proposital que enriquece a experiência do leitor, forçando-o a confrontar o vazio deixado pela história oficial e a participar da construção coletiva de significados. Segundo Lima (2012), a incompletude na narrativa discursiva também pode ser compreendida como um reflexo da realidade humana, marcada por incertezas. As narrativas fragmentadas e inconclusas são uma forma de representação desta complexidade. A própria mulher, ao final do livro, não encontra um desfecho, mas retorna a um estado de suspensão: "A mulher volta a ser inquieta" (Bonassi, 2003, p.97).

Este final cíclico e aberto sugere que o trauma não é um evento com resolução clara, mas uma condição crônica que continua a ecoar no presente. Este aspecto evidencia a interação entre narrador e leitor, onde a ausência de fechamento convida o público a preencher os espaços com suas próprias interpretações. Na perspectiva de Bakhtin, conforme explorado por Moraes (2016), a incompletude narrativa é uma manifestação do dialogismo. O texto literário não é uma unidade fechada, mas parte de um processo contínuo de interação com outros discursos. A ausência de conclusões definitivas subverte as convenções, enfatizando a multiplicidade de vozes, como na passagem em que a mulher reflete sobre a própria escrita e como seus acontecimentos "fossem tão especiais como qualquer outro" (Bonassi, 2003, p.80).

Ao dizer isto, sua história pessoal entra em diálogo direto com a de incontáveis outras pessoas, transformando seu relato em um testemunho que é, ao mesmo tempo, íntimo e coletivo. Deste modo, como elucidado por Lima (2012) e Moraes (2016), a incompletude narrativa não apenas desafia as estruturas tradicionais, mas também enriquece o discurso literário. Ela promove um ambiente em que o leitor é convidado a dialogar com o texto, explorando suas ambiguidades, como quando a mulher questiona o homem: "Como é que se conversa com os mortos?" (Bonassi, 2003, p.25).

Esta pergunta, deixada sem resposta, paira sobre toda a narrativa, questionando o estatuto da presença do homem — real, fantasmagórica ou imaginada — e forçando o leitor a decidir por si mesmo. Assim, a narrativa se apresenta como um campo fértil para a construção de significados compartilhados. A incompletude narrativa, ao desafiar as estruturas lineares, transforma a experiência literária em um processo de interação dinâmica. Esta característica transcende a ideia de ausência, configurando-se como uma estratégia deliberada que enriquece a narrativa ao abrir espaço para múltiplas interpretações. A fragmentação e o implícito incentivam uma leitura ativa, em que o

público se torna coautor na construção dos significados, como quando a mulher descreve seu passado de militância: "De algum modo precisamos saber que é uma questão de vida e morte. O quanto antes. [...] E executo os meus desígnios com esta fascinação de moça, que empresta o viço do corpo ao receio dos tempos" (Bonassi, 2003, p.67).

Esta abordagem reafirma a Literatura como um espaço de reflexão, onde o dito e o não-dito coexistem. As teorias convergem na ideia de que a narrativa contemporânea, ao rejeitar a linearidade, utiliza estratégias que promovem uma interação dinâmica. Esta interação, destacada por Piglia (1994), Lima (2012) e outros, transforma a leitura em um processo de negociação de sentidos. A incompletude e a polifonia desafiam as convenções e refletem a complexidade da experiência humana, como expresso pela mulher em *Prova Contrária*: "Nós, que vivemos pra ver aquelas e estas coisas, não devíamos ter opinião. Devíamos deixar que os outros imaginassem como. Que inventassem tudo" (Bonassi, 2003, p.33).

A narrativa não se apresenta como um relato fechado, mas como um espaço aberto de resistência, reflexão e construção coletiva; e, neste contexto, a incompletude do discurso individual feminino em *Prova Contrária* (2003) funciona como uma estratégia de Bonassi para transcender a personagem e representar uma vivência coletiva. A mulher não é construída com uma psicologia inteiramente singular; suas experiências ecoam as de inúmeras outras no período pós-ditadura. A longa lista de suas vivências — "Gastei mais de quinze pares de sapato. [...] Fumei. Parei de fumar. Me desesperei. Joguei comida fora. [...] Tive certezas. Desisti. Recomecei. Rezei. Blasfemei" (Bonassi, 2003, pgs.34-5) — funciona menos como um diário íntimo e mais como um catálogo da sobrevivência de uma geração. O autor demonstra isto quando a própria personagem se insere neste grupo maior, mencionando a época em que encontra "as outras pessoas que passam pelo mesmo passado" e a necessidade dos depoimentos das "outras 'viúvas'..." (Bonassi, 2003, p.80).

Na ambiência da modalização em *Baratária* (2017), o feminino vem a ser representado de forma coletiva da resistência; entretanto, na obra *Baratária* (2017), de Rodrigo Santos, a modalização assume um timbre de denúncia social e resistência simbólica, operando através de uma linguagem que, conquanto conceda voz à protagonista Lenita, a circunscreve a um papel representativo de uma coletividade oprimida. Sob a lente da "máquina de guerra", de Deleuze e Guattari, a narrativa de Santos posiciona as suas personagens femininas, como engrenagens de um movimento de

resistência contra a "máquina de captura" estatal e social. Segundo Novais (2020), a narrativa discursiva opera como construção de sentidos na interação verbal, onde o narrador atua como mediador. Nesta percepção, o Feminino como símbolo coletivo a construção de Lenita exemplifica a tendência do autor masculino em transformar o corpo feminino, num campo de batalha ideológico. As suas dores e silêncios são apresentados como "mágoas que Lenita carregava em silêncio" (p.61), mas que ecoam o sofrimento de toda uma periferia. Para Lima (2008), a complexidade estrutural das narrativas cria histórias que estimulam a participação do leitor; contudo, o silêncio de Lenita evoca uma "mudez traumática". Como aponta Seligmann-Silva, o trauma é aquilo que "vaza" da linguagem; ao carregarmágoas em silêncio, Lenita torna-se o receptáculo de um sofrimento periférico coletivo, que o autor não consegue individualizar plenamente (Seligmann-Silva, 2003).

A Fantasmagoria do Trauma, seguindo a teoria de Stephen Frosh, a obra utiliza a fantasmagoria para representar a presença de traumas não elaborados, que assombram o cotidiano. A figura das baratas — "Malditas baratas!" (p.65) — funciona como uma metáfora da persistência do trauma histórico e da exclusão, onde o corpo feminino é o local onde esses espectros se manifestam de forma mais aguda. É a metáfora da persistência do trauma. Seligmann-Silva afirma que "o trauma é uma memória que não passa, que se repete". As baratas são, portanto, a materialização desse eterno retorno do abjeto. O grito contra as baratas é o grito contra uma história de exclusão que infesta o presente. Limitação da subjetividade, embora o autor explore a coragem dos elementos contrários à ditadura, a representação das intempéries "colocou na entrada de sua vagina" (p. 64) vem a ser feita de forma crua, por vezes técnica, reforçando a ideia de que o olhar masculino sobre o corpo feminino ainda é mediado por uma tentativa de captura da experiência que lhe escapa no singular.

Aqui, a teoria de Lima (2008) sobre personagens multidimensionais encontra um limite: a crueza técnica do autor masculino sobre o corpo feminino revela o corpo que lhe escapa, haja vista que a experiência biológica há de ser narrada como um fato externo, não como uma subjetividade sentida. Já na modalização em *Tropical Sol da Liberdade* (1988), o singular e o biológico feminino estão em contraste, visto que Machado realiza uma modalização centrada na introspecção e na reconstrução da identidade fragmentada

pelo trauma histórico, conforme teorizado por Márcio Seligmann-Silva (Seligman-Silva, 2003).

A personagem feminina não é apenas um símbolo de resistência coletiva, mas um sujeito biológico e psíquico em busca de seu próprio lugar. O Corpo como território de memória, a autora utiliza a casa e o sol como metáforas para a recuperação do eu. A recuperação da fratura da protagonista não vem a ser apenas física, mas também simbólica do trauma da ditadura. A narrativa mergulha no singular: "A casa sempre tinha lugar para mais um. E acabava não sendo lugar dela" (p.13). Esta passagem dialoga com a teoria de Novais sobre a subjetividade incorporada ao texto (Novais, 2020).

A "falta de lugar" vem a ser a marca da expropriação do eu pelo coletivo político. Diferente das personagens de Santos, a protagonista de Machado luta para recuperar esse espaço privado, transformando a cura individual em ato político. Intempéries biológicas e protagonismo diferentes das obras masculinas, Machado integra as manifestações do corpo — como a exaustão, a maternidade e a relação com a linhagem feminina — como elementos centrais da resistência. A dedicatória "À memória de Sônia, Dulce, Musa, Zuzu e Dora. Por Lúcia, Iramaia, Cecília, Inês, Beatriz, Paula, Iracema, Glória, Tiana, Sônia, Fátima, Cléo, Dora, Lule, Violeta, Else, Márcia, Gilberta, Eugênia, Emília, Solange, Clara, Ana Maria, Estela, Maria Alice e tantas outras " (p.05); e a lista extensa de nomes femininos no início da obra estabelecem uma rede de solidariedade que é, ao mesmo tempo, coletiva e profundamente pessoal, fundamentada no reconhecimento do sofrimento específico da mulher sob a repressão. Essa passagem relata o que Lima chama de "tensão entre o dito e o não-dito" (Lima, 2008).

Ao nomear as mulheres, Machado retira o trauma do anonimato estatístico. O sofrimento específico da mulher — a maternidade no exílio, o corpo que envelhece sob a tensão — é o que Seligmann-Silva descreve como a "escrita da ferida". A resistência aqui é biológica: é o corpo que teima em existir e sentir prazer apesar da ditadura. No âmbito da escrita feminina como ressignificação, a modalização de Machado permite que a verdade, manipulada pelo regime, seja confrontada por intermédio da "trajetória íntima [que] se confunde com o próprio tempo" (orelha, p.01). Nisto, o exílio e a dor são tratados não como abstrações políticas, mas como experiências que marcam o corpo e a psique, elevando o protagonismo feminino para além da vitimização, tornando-as "agentes de sua própria subjetividade". Segundo Novais, as estratégias de modalização permitem ao

narrador imprimir nuances ao discurso. Em Machado, essas nuances são as "intempéries" da alma feminina. O trauma histórico não há de ser um evento distante, mas algo que se confunde com a própria respiração da personagem. A síntese comparativa e teórica, a análise dessas obras revela que, enquanto Bonassi e Santos (autores masculinos) utilizam a fragmentação e a representação coletiva para abordar o trauma, criando personagens que funcionam como metáforas da resistência social, Ana Maria Machado (autora feminina) ancora sua narrativa na singularidade do corpo e na experiência biológica (Novais, 2020).

Conforme a hipótese levantada, o "corpo que lhes escapa" nas obras masculinas vem a ser justamente esse feminino singular, que é substituído por um "feminino coletivo". Em contrapartida, Machado recupera esse corpo através de uma escrita que não teme as "intempéries biológicas", transformando a menstruação, o parto e o luto em atos de resistência política e existencial. A utilização dos conceitos de "máquina de guerra", "fantasmagoria" e "trauma histórico" permite compreender como essas obras, em seu conjunto, formam um dispositivo discursivo que desafia o silenciamento imposto pela ditadura, garantindo que a memória das mulheres não seja apenas uma nota de rodapé na história oficial.

2.2. A Síntese Comparativa sob a égide da Literatura Comparada

A análise intertextual destas obras revela que, enquanto Bonassi e Santos (autores masculinos) utilizam a fragmentação e a representação coletiva para abordar o trauma, criando personagens que funcionam como metáforas da resistência social, Ana Maria Machado (autora feminina) ancora sua narrativa na singularidade do corpo e na experiência biológica. Consoante hipótese levantada, o "corpo que lhes escapa" nas obras masculinas é precisamente este feminino singular, substituído por um "feminino coletivo". Em contrapartida, Machado recupera aquele corpo politizado através de uma escrita, que não teme as "intempéries biológicas", elevando a menstruação, o parto e o luto à categoria de atos de resistência política e existencial. No horizonte analítico, a aplicação da Literatura Comparada, conforme os pressupostos de Tânia Franco Carvalhal, revela-se indispensável. O método comparativo permite que a modalização não seja vista apenas como um recurso gramatical ou estilístico isolado; porém, como uma "iluminação recíproca" entre os textos. Para Carvalhal, a comparação possibilita identificar as diferentes "estratigrafias" do trauma: ao confrontar o silêncio de Lenita com a

introspecção de Lúcia em *Tropical Sol da Liberdade*, a literatura comparada expõe como a perspectiva de gênero altera a percepção do tempo histórico e da dor (Carvalho, 2006).

A importância da abordagem de Carvalho reside na compreensão de que os textos literários não são ilhas, mas parte de um sistema dialógico de representação. Ao comparar a modalização masculina e feminina, percebemos que a "máquina de guerra" deleuziana opera de formas distintas: nos homens, ela é centrada na estrutura social e no confronto externo; na mulher, ela se manifesta na micropolítica do corpo e no cotidiano. O método comparatista legitima a investigação ao demonstrar que a ausência de detalhes biológicos em Bonassi e Santos não é apenas uma lacuna narrativa, mas uma modalização que privilegia o coletivo em detrimento do singular, o que Carvalho define como a "tensão entre as diferentes visões de mundo" presentes no fenômeno literário. Ademais, a Literatura Comparada funciona como um dispositivo de desterritorialização que permite ao pesquisador transitar entre a fantasmagoria espectral de Santos e o trauma histórico testemunhado por Machado. Pelo viés desta lente telescópica, reforçamos a importância do estudo comparado para a historiografia literária da ditadura: ele impede que a experiência feminina seja homogeneizada. Como sugere Carvalho, a comparação é um ato de "resistência cultural"; porquanto, ao evidenciar que a autoria feminina ressignifica a biologia como ferramenta de libertação, a pesquisa retira a mulher da posição de mero objeto da história (como visto nas "mágoas em silêncio") e a coloca como sujeito da sua própria trajetória íntima (Idem, ibidem).

Em última instância, a utilização dos conceitos de "máquina de guerra", "fantasmagoria" e "trauma histórico" — articulados pela metodologia comparativista — permite compreender como estas obras formam um dispositivo discursivo que desafia o silenciamento autoritário. A comparação prova que a memória das mulheres não é apenas uma nota de rodapé; ela é o corpo vibrante que, ora escapa pela mudez coletiva da escrita masculina, ora se manifesta plenamente na escrita feminina, garantindo que o singular e o biológico sejam reconhecidos como territórios inalienáveis da verdade histórica. A análise intertextual destas obras revela que, enquanto Bonassi e Santos (autores masculinos) utilizam a fragmentação e a representação coletiva, para abordar o trauma, criando personagens que funcionam como metáforas da resistência social, Ana Maria Machado (autora feminina) ancora a sua narrativa na singularidade do corpo e na experiência biológica. O "corpo que lhes escapa" nas obras masculinas é precisamente

esse feminino singular, substituído por um "feminino coletivo". Em contrapartida, Machado recupera este corpo por intermédio de uma escrita que não teme as "intempéries biológicas", elevando a menstruação, o parto e o luto à categoria de atos de resistência política e existencial. Neste horizonte analítico, a aplicação da Literatura Comparada, conforme os pressupostos de Tânia Franco Carvalhal, revela-se indispensável. O método comparativo permite que a modalização não seja vista apenas como recurso gramatical ou estilístico isolado, mas como uma "iluminação recíproca" entre os textos. Para Carvalhal, a comparação possibilita identificar as diferentes "estratigrafias" do trauma: ao confrontar o silêncio de Lenita com a introspecção de Lúcia, a Literatura Comparada expõe como a perspectiva de gênero altera a percepção do tempo histórico e da dor (Carvalhal, 2006).

O entendimento de Carvalhal reside na compreensão de que os registros literários não são ilhas, mas parte de um sistema dialógico de representação. Ao comparar a modalização masculina e feminina, percebemos que a "máquina de guerra" deleuziana opera de formas distintas: nos homens, ela é centrada na estrutura social e no confronto externo; na mulher, ela se manifesta na micropolítica do corpo e no cotidiano. O método comparatista legitima a investigação, ao demonstrar que a ausência de detalhes biológicos em Bonassi e Santos não vem a ser apenas uma lacuna narrativa, mas uma modalização que privilegia o coletivo em detrimento do singular, o que Carvalhal define como a "tensão entre as diferentes visões de mundo" presentes no fenômeno literário. Ademais, a Literatura Comparada funciona como um dispositivo de desterritorialização, que permite ao pesquisador transitar entre a fantasmagoria espectral de Santos e o trauma histórico testemunhado por Machado. Através dessa lente, reforçamos a importância do estudo comparado para a historiografia literária da ditadura: ele impede que a experiência feminina seja homogeneizada. Como sugere Carvalhal, a comparação vem a ser um ato de "resistência cultural", pois ao evidenciar que a autoria feminina ressignifica a biologia como ferramenta de libertação, a pesquisa retira a mulher da posição de mero objeto da história (como visto nas "mágoas em silêncio") e a coloca como sujeito da sua própria trajetória íntima (Carvalhal, 2006).

Em última instância, a utilização dos conceitos de "máquina de guerra", "fantasmagoria" e "trauma histórico" — articulados pela metodologia comparativista — permite compreender como estas obras formam um dispositivo discursivo que desafia o

silenciamento autoritário. A comparação prova que a memória das mulheres não é apenas uma nota de rodapé; ela é o corpo vibrante que, ora escapa pela mudez coletiva da escrita masculina,; ora se manifesta plenamente na escrita feminina, garantindo que o singular e o biológico sejam reconhecidos como territórios inalienáveis da verdade histórica. A aplicação da Literatura Comparada, conforme os pressupostos de Tânia Franco Carvalhal (2006), permite-nos observar que a modalização nas três obras não vem a ser apenas um adereço estético, mas o cerne da construção da memória traumática. Carvalhal defende que o método comparativo deve "iluminar" as zonas de sombra entre os textos. Ao confrontarmos o minimalismo fragmentado de Bonassi, a crueza periférica de Santos e a introspecção biológica de Machado, percebemos uma gradação na representação do feminino. Se em *Prova Contrária* o corpo feminino é um vulto que habita um "apartamento vazio" (p. 1), marcado pela ausência do outro; e, em *Baratária*, Lenita será a face visível de uma "mágoacoletiva" (p. 61), em Ana Maria Machado o corpo é um território de presença plena, onde o trauma é processado através do "sumo de frutas" (p. 10) e do calor tropical.

A importância da comparação, segundo Carvalhal, reside em notar que a autoria feminina desloca o eixo da resistência do "espaço público/coletivo" para o "espaço íntimo/singular", conferindo à mulher uma autonomia que a escrita masculina, focada na denúncia da estrutura, muitas vezes negligencia. Aprofundando a análise através de Seligmann-Silva (2003) e Lima (2008), percebemos como a modalização lida com a "estética do implícito". Em *Baratária* (2017), a cena em que se descreve o objeto colocado na "entrada de sua vagina" (p. 64) funciona como um ponto de ruptura. Para Seligmann-Silva, o trauma é o irrepresentável que insiste em aparecer; não obstante, na escrita de Rodrigo Santos, esta representação surge de forma externa e invasiva, quase técnica. Utilizando a teoria de Lima sobre a complexidade estrutural, notamos que essa crueza modaliza o corpo como um "campo de batalha" (a máquina de guerra externa). Em contrapartida, em *Tropical Sol da Liberdade* (1988), a "trajetória íntima" (p. 01) permite que a personagem Lúcia ressignifique as suas dores. A modalização de Machado não é externa, mas visceral. Enquanto os homens (Bonassi e Santos) utilizam o feminino como uma metáfora da ferida da nação — uma fantasmagoria que assombra o coletivo —, Machado utiliza o corpo para realizar o luto necessário para a superação do trauma, transformando a intempérie biológica em linguagem de cura e reconstrução.

Sob a ótica de Novais sobre a mediação narrativa, a comparação entre as três obras revela diferentes níveis de "distanciamento" do trauma. Bonassi modaliza a dor através de vozes despersonalizadas ("O homem", "A mulher"), criando um efeito de desolação que Novais associaria a uma neutralidade enganosa, típica de quem lida com o trauma histórico de forma espectral. Santos, por sua vez, carrega o texto de "Malditas baratas!" (p. 65), utilizando o abjeto como modalizador da revolta social. Já Ana Maria Machado utiliza a mediação para aproximar o leitor da "fratura" da alma feminina. Ao dedicar a obra a nomes próprios como "Sônia, Zuzu e Dora" (p. 05), Machado utiliza a modalização para retirar essas mulheres da vala comum da estatística oficial — o "feminino coletivo" — e devolvê-las à dignidade do nome próprio. Esta é a importância fundamental da literatura comparada: ela prova que o "corpo que lhes escapa" nas narrativas de Bonassi e Santos é o corpo que Machado faz questão de vestir, com memória e subjetividade (Novais, 2020).

Conclui-se, portanto, que a integração destas teorias — a intertextualidade de Carvalhal, o testemunho de Seligmann-Silva, a estrutura de Lima e a mediação de Novais —, solidifica a importância do estudo comparativo para o resgate da memória da ditadura. A modalização feminina de Ana Maria Machado age como uma contra escrita às lacunas deixadas pelos autores masculinos. Se o "homem escritor" vê as baratas e a violência como o limite da sua representação do feminino, a "mulher escritora" ultrapassa esse limite ao mostrar que, para além da dor coletiva, existe uma experiência singular que o Estado não pôde capturar. A resistência, nestas três obras, forma um mosaico onde o corpo feminino transita da "fantasmagoria" silenciada (Bonassi/Santos) para o protagonismo da "trajetória íntima" (Machado), garantindo que a verdade histórica seja, finalmente, plural e biológica.

III- FOCO NO DISCURSO FEMININO DIANTE DA PÓS-DITADURA NO BRASIL: LITERATURA DE RESISTÊNCIA

Entender o papel do discurso na literatura brasileira pós-ditadura cívico-militar (a partir de 1985) vem a ser mergulhar em um processo de "cura" e reconstrução da identidade nacional. Após anos de censura e silenciamento, a palavra escrita deixou de ser apenas estética para se tornar um ato de cidadania, no que tange à transição do Silêncio para o Testemunho, pois durante a ditadura, muitos escritores recorriam a metáforas complexas e alegorias para escapar da censura. No pós-ditadura, o discurso torna-se direto e documental. A literatura de testemunho ganha força, onde a voz de quem foi torturado ou exilado passa a ser o registro oficial da história que o Estado tentou apagar. No ápice da pluralidade de vozes (Polifonia), a redemocratização permitiu que grupos historicamente marginalizados ocupassem o espaço literário. A importância do discurso reside na descentralização.

Na ambiência da Literatura Periférica, autores como Santos trazem a voz das favelas, antes invisibilizadas, ao passo que a Literatura de autoria feminina propõe questionamentos sobre o corpo e o papel social da mulher, ganhando tons mais assertivos. Na desconstrução dos mitos pátrios, o discurso literário pós-85 passou a questionar as "verdades" estabelecidas. Enquanto o regime ditatorial de âmbito militar pregava um Brasil de ordem e progresso uniforme, a literatura passou a mostrar o país fragmentado, desigual e violento. Tais romances como a obra de Rubem Fonseca exploram o resgate da memória social. Como diz o crítico Márcio Seligmann-Silva, a literatura cumpre um papel de "trabalho de luto", haja vista que o discurso literário serve para que a sociedade não esqueça o que viveu, servindo como uma barreira contra o revisionismo histórico. Escrever sobre o passado recente é uma forma de garantir que ele não se repita (Seligmann-Silva, 2003).

Fernando Bonassi, o autor conhecido por uma estética seca e direta, focada na dureza da vida urbana, opera na contradição entre Culpa X Inocência, de modo que em um sistema jurídico e social falho, esses valores tornam-se intercambiáveis. Por este raciocínio, no nível narrativo, o percurso de manipulação torna-se constante, já que o sujeito muitas vezes vem a ser coagido pelo sistema (o Antidestinator), de modo a assumir um papel que não é seu. O "Objeto de Valor" é a prova, a evidência que nunca é suficiente para garantir a Liberdade. No nível discursivo, a actorialização apresenta personagens desindividualizados, quase "tipos" da violência urbana. A linguagem é enxuta, evitando o "investimento passional" excessivo no texto para gerar um efeito de frieza e choque.

Já na obra *Baratária*, Rodrigo Santos dialoga com a tradição e a periferia, à proporção que a semiótica ajuda a entender a construção do espaço de poder; e, no nível fundamental, surge a oposição entre os binômios antitéticos Utopia/Realidade ou Ordem/Caos. *Baratária* (referência a Cervantes) vem a significar o simulacro de um governo em um território marginalizado, que entra em conflito com o Estado oficial. É uma narrativa de busca por dignidade em um espaço de exclusão, onde a espacialização é o ponto forte. O "lugar" (a favela, o morro) deixa de ser apenas cenário e torna-se um actante que determina as ações dos personagens. O discurso é híbrido, misturando a norma culta com a oralidade das ruas e dos becos.

Por fim, pode-se afirmar que o registro ficcional *Tropical Sol da Liberdade* vem a ser um marco na literatura de reconstrução da memória do período pós-ditadura, sendo a oposição central situada entre Lembrança e Esquecimento; Verdade (Histórica) e Mentira (Oficial). O texto trabalha para negar o "não-dito" da ditadura, desde quando a protagonista Helena assume o papel de Sujeito em busca de um objeto de valor: a sua própria identidade, fragmentada pelo trauma político e pessoal. Ela precisa adquirir o Saber (reunir as memórias) para exercer o Poder de narrar sua história. O uso da embreagem (frequentemente o "eu" que recorda); e a espacialização (o Rio de Janeiro pós-repressão) criam um efeito de realidade e testemunho.

3.1. O Discurso Político-literário na obra Prova Contrária

Conforme Salgueiro (2017), a Literatura de resistência, especialmente em contextos pós-coloniais, desempenha um papel crucial na valorização de vozes femininas que exploram temáticas, como migração, desigualdade e diáspora. Esta perspectiva,

centrada em autoras como Chibundu Onuzo e Leonora Miano, ilumina os temas presentes também na Literatura brasileira pós-ditadura. No entanto, ao analisar *Prova Contrária* (2003), de Fernando Bonassi, é fundamental ajustar o foco: não se trata de uma mulher autora reivindicando sua voz, mas de um autor homem que representa a voz feminina. Esta distinção é crucial, pois a narrativa masculina, ao abordar o sofrimento da mulher, tende a universalizá-lo, transformando a personagem em um espelho da memória coletiva, como se percebe no lamento do homem que a vê em toda parte: “Quando uma mulher ria num quarto distante, eu lembrava de você. Quando me preparava diante do espelho, eu lembrava de você. Quando não entendia uma conversa, eu lembrava de você. Quando uma criança adormecia, eu lembrava de você” (Bonassi, 2003, pgs.92-3).

Este fragmento textual, conquanto evoque a memória e a dor, o faz a partir de um olhar externo que projeta na figura feminina um sentimento de perda e onipresença. Assim, a obra dialoga com os temas da Literatura de resistência, mas sua construção da personagem feminina se dá primordialmente como um símbolo do trauma coletivo, e não como uma exploração de sua subjetividade singular. Na visão de Medeiros e Costa (2021), a inserção da mulher no campo literário é marcada pela luta contra a invisibilidade. As autoras paraenses, por exemplo, escreveram como um ato de resistência para afirmar sua identidade. Ao transpor esta lógica para a obra de Bonassi, vemos um movimento inverso: um autor canonicamente visível que decide dar voz a uma experiência feminina historicamente silenciada. A escrita, neste caso, não surge de dentro da experiência da subalternidade, mas como um esforço de representá-la (Medeiros; Costa, 2021).

O valor de *Prova Contrária* reside, portanto, em como o autor utiliza a ficção para confrontar este silêncio, ainda que o resultado seja a criação de uma personagem que encarna a dor coletiva de uma geração, em vez de uma individualidade complexa com agência própria. De acordo com Festino, narrativas de escritoras indianas transformam histórias de opressão em "documentos de resistência", posicionando as mulheres como agentes de mudança. Bonassi empresta esta função à sua protagonista, mas com uma diferença fundamental: ela se torna menos a autora de sua resistência e mais o veículo dela. Sua luta pela verdade e pela memória serve como um catalisador para a discussão ética e política do período pós-ditadura (Festino, 2013).

A escrita e a fala sobre o sofrimento oculto funcionam como ato de resistência, mas a personagem atua como a consciência moral da nação, um papel simbólico que, novamente, projeta para o coletivo, como na passagem em que ela clama por uma revisão da história:

"Eu ainda não me convenci que alguns assassinatos sejam desnecessários. Eu ainda não me convenci que o melhor é deixar as feridas como estão. Talvez o fosse abri-las já, quando os outros ódios serenaram... Talvez agora possamos falar de humanidade, para além da ideologia" (Bonassi, 2003, p.92).

Aqui, a sua voz transcende o lamento pessoal para fazer uma exigência coletiva por justiça e humanidade, reforçando a sua função de porta-voz de uma dor compartilhada. Esta função de veículo da memória coletiva é ainda mais explícita quando a personagem descreve seu papel na militância. Ela não cria os discursos, mas os protege e dissemina, tratando-os como artefatos sagrados de uma luta maior que ela:

"Devo reproduzir e espalhar esses papéis. Documentos... Sim, 'documentos'. [...] Devo transportar "documentos", devo guardá-los. Um dia, com espanto e excitação, sou informada de que devo queimá-los também, se necessário. É assim que se começa. De algum modo precisamos saber que é uma questão de vida e morte" (Bonassi, 2003, pgs.66-7).

Este fragmento corrobora a perspectiva de Festino sobre a escrita como prática de resistência, mas ajusta seu sentido: a personagem de Bonassi não está construindo sua própria subjetividade através da escrita, mas sim arriscando sua vida para preservar a "escrita" do movimento. Ela é a guardiã da memória coletiva, um papel que, embora fundamental, a define mais por sua função no grupo do que por suas aspirações individuais (Festino, 2013).

Portanto, a Literatura de resistência no Brasil pós-ditadura, conforme discutido por Almeida, Gomes e Ribeiro (2019), é marcada pela desconstrução de narrativas autoritárias e pela centralidade do discurso feminino. A obra de Bonassi se insere neste contexto como uma importante contribuição, mas deve ser lida criticamente. Ele utiliza uma protagonista feminina para explorar a transição da esfera privada para a pública, mas esta transição a solidifica como um arquétipo da "mulher que espera", da "viúva da ditadura", uma figura que representa a resiliência de muitas (Almeida; Gomes; Ribeiro, 2019).

De outra feita, a ascensão das novas plataformas digitais, como apontam Oliveira e Lopes, permitiu que vozes femininas marginalizadas, como as de blogueiras negras,

construísem suas próprias narrativas de forma mais direta, desafiando a necessidade de mediação. Este fenômeno contemporâneo lança uma luz retroativa sobre obras como a de Bonassi, evidenciando que, embora seu esforço em dar voz ao feminino seja significativo, ele opera dentro de uma estrutura de representação que é inerentemente diferente da autorrepresentação (Oliveira; Lopes, 2024). Em suma, a análise de *Prova Contrária* (2003), à luz das teorias sobre Literatura de resistência feminina, exige esta correção de rota.

A obra não é um exemplo de escrita de mulheres, mas uma poderosa representação sobre a experiência feminina, filtrada por um olhar masculino. Bonassi contribui para a Literatura de resistência ao eleger uma mulher como protagonista e centro moral de sua narrativa. Não obstante, ao fazê-lo, ele constrói um discurso que é emblemático do coletivo: a dor, a memória e a luta da personagem não são apenas dela, mas de uma geração de mulheres silenciadas. A força do romance reside precisamente aí: na criação de uma figura simbólica que, em sua incompletude individual, consegue carregar o peso de uma tragédia nacional (Bonassi, 2003).

Ao aprofundar a análise do discurso feminino em *Prova Contrária* (2003), é inevitável conectá-lo ao arcabouço teórico das "ondas feministas". Este modelo, embora de origem ocidental, oferece um mapa útil para compreender a evolução das pautas e da consciência de gênero ao longo da história. A primeira onda, focada em direitos civis como o sufrágio, deu lugar à segunda onda, cujo lema "o pessoal é político" revolucionou o entendimento sobre a opressão, trazendo para a esfera pública questões como sexualidade, direitos reprodutivos e a violência doméstica. Posteriormente, a terceira onda aprofundou o debate ao introduzir a interseccionalidade, criticando a ideia de uma experiência feminina universal e destacando as múltiplas identidades e opressões vividas por mulheres. O contexto da pós-ditadura no Brasil dialoga intensamente com as pautas da segunda onda feminista. No período de redemocratização, os movimentos de mulheres no país foram cruciais, lutando por anistia, pelo fim da violência de Estado e pela inclusão de direitos específicos na nova Constituição. A dor pessoal de mães e esposas de desaparecidos políticos foi transformada em uma poderosa plataforma de denúncia política, materializando o princípio de que as tragédias ocorridas na esfera privada eram, na verdade, uma questão pública e de responsabilidade do Estado. A personagem de Bonassi está imersa precisamente nesta conjuntura: sua vida íntima é irrevogavelmente

invadida e definida por uma ação política estatal, o desaparecimento de seu marido. Analisada sob esta ótica, a protagonista de *Prova Contrária* (2003) encarna o lema "o pessoal é político" de forma visceral.

A sua trajetória é ditada por eventos que fogem ao seu controle, desde o sequestro do companheiro até o recebimento do cheque de indenização que atesta oficialmente sua morte. Sua reação a este trauma não é apenas de luto passivo; ela se lança a uma jornada de retomada caótica de seu próprio corpo e desejo, um ato de rebelião contra o papel de viúva casta que lhe era socialmente imposto. Esta exploração da sexualidade, marcada pela dor e pela transgressão, pode ser lida como uma tentativa desesperada de reafirmar sua existência individual e sua agência sobre o próprio corpo, temas centrais para o feminismo da segunda onda. Não obstante, é aqui que a ponte com o tópico seguinte se estabelece, retornando à questão da representação. Embora a personagem vivencie os dilemas que alimentaram as ondas feministas, Bonassi, como autor homem, a constrói menos como uma feminista consciente e mais como um símbolo da condição feminina que o feminismo buscou politizar. Ela não participa de um coletivo organizado; ela é, em si, a representação do trauma coletivo.

Desta feita, o seu discurso não é o de uma ativista que teoriza sobre sua opressão, mas o de uma sobrevivente que a articula através da dor, da memória e da ação corporal. Bonassi não apresenta uma personagem moldada pelo discurso feminista, mas sim a matéria-prima — a dor, a resiliência e a contradição — que os movimentos feministas da época se encarregaram de nomear, organizar e transformar em luta política. De acordo com Siqueira e Bussinguer, as ondas do feminismo representam movimentos históricos que ampliaram as fronteiras dos direitos e da representatividade das mulheres, desde a busca por direitos civis e políticos na primeira onda até a valorização da diversidade e da interseccionalidade nas ondas posteriores. A primeira onda, marcada pelas reivindicações por igualdade formal, como o direito ao voto e à educação, influenciou o discurso literário ao inserir mulheres como protagonistas de suas próprias narrativas, desafiando os papéis tradicionalmente atribuídos às personagens femininas. Escritoras desta época começaram a usar suas obras como veículos para questionar a ordem social patriarcal (Siqueira; Bussinguer, 2020).

Na segunda onda, conforme salienta Martins, houve um deslocamento das reivindicações para o espaço privado, com foco na sexualidade, no corpo e na

desigualdade estrutural dentro das relações interpessoais. Este período impulsionou o surgimento de uma Literatura mais intimista, que abordava temas como maternidade, casamento e violência doméstica sob perspectivas críticas. A famosa máxima feminista “o pessoal é político” permeou estas narrativas, transformando o cotidiano das mulheres em matéria literária e em um campo de resistência e reflexão social (Martins, 2015). Já na terceira onda, Silva et al. (2021) ressaltam a pluralidade de vozes como elemento definidor. Movimentos interseccionais incluíram as pautas de mulheres negras, indígenas e LGBTQIA+, ampliando as questões tratadas pela Literatura feminista. Esta fase trouxe uma produção literária diversa, que desconstrói as noções hegemônicas de gênero e identidade, abordando questões como racismo, exclusão social e desigualdades de classe. A Literatura tornou-se um espaço de celebração da diversidade e de denúncia das múltiplas formas de opressão. Considerando as informações sobre as ondas do feminismo, e como argumentam Zirbel e Silva, as ondas do feminismo influenciaram profundamente o discurso literário ao transformar a representação das mulheres e ao desafiar estruturas de poder narrativas. Ao longo destas ondas, a Literatura se consolidou como uma ferramenta de emancipação, questionamento e transformação social, criando um campo fértil para a articulação de novas subjetividades e imaginários coletivos (Zirbel; 2015; Silva, 2021).

A obra *Prova Contrária* apresenta uma linguagem que reflete a crueza e a simplicidade do cotidiano urbano. A narrativa, construída por fragmentos curtos e densos, utiliza uma estrutura episódica que rompe com a linearidade tradicional. Este estilo literário, marcado pela técnica da enumeração, não apenas dinamiza a leitura, mas também destaca o impacto emocional das histórias ao permitir que o leitor preencha as lacunas e construa significados a partir de elementos mínimos. Esta abordagem minimalista é particularmente relevante para a representação de personagens femininas, pois ressalta o esvaziamento identitário e as contradições da vida contemporânea. No plano formal, Bonassi utiliza uma estética narrativa que se aproxima da linguagem cinematográfica. A construção de cenas em rápidos flashes e sequências intensas há de amplificar as possibilidades interpretativas e estabelece um diálogo entre Literatura e outras mídias (Bonassi, 2003).

Em *Prova Contrária* (2003), a violência urbana e as desigualdades sociais são apresentadas de maneira visceral, traduzindo a complexidade da experiência humana.

Segundo Silva (2006), esta escolha estilística é um dos pontos centrais da crítica social presente na obra de Bonassi, em que o anonimato das personagens, frequentemente denominadas apenas como "homem" e "mulher", subverte as convenções narrativas para destacar a universalidade dos dilemas urbanos. Silva destaca que esta estética minimalista transcende o estilo literário ao se tornar uma ferramenta de denúncia e reflexão social. No contexto das representações femininas, esta abordagem é particularmente eficaz, pois revela a condição da mulher em um mundo marcado pelo silenciamento e pela desigualdade (Silva, 2006). O anonimato da personagem feminina em *Prova Contrária* (2003) reforça a ideia de que suas experiências, embora individuais — como a espera pelo marido desaparecido político e a compra da casa com o dinheiro da indenização —, refletem as opressões estruturais vividas por muitas mulheres. A obra, assim, provoca o leitor a interpretar as nuances destes dilemas, tornando a Literatura um espaço de crítica e desconstrução.

Por este ângulo de abordagem que Bonassi se espelha de forma contundente, no discurso da segunda onda feminista, materializando o lema "o pessoal é político". Ao situar o drama da protagonista no espaço íntimo de seu novo apartamento, um lugar conquistado a partir da oficialização de sua perda, o autor eleva uma tragédia privada à categoria de denúncia política, demonstrando como as estruturas de poder do Estado invadem e reconfiguram a vida pessoal. De acordo com Jacoby, Bonassi aborda a condição feminina com um olhar que evidencia as dinâmicas de poder e a violência estrutural, uma vez que a escolha da narrativa de privilegiar, em muitos momentos, a mediação de uma voz masculina ou de um narrador distanciado para apresentar as vivências femininas intensifica a crítica social ao expor a desigualdade e a normalização da violência contra a mulher (Jacoby, 2015).

Esta abordagem reflete a complexidade do feminino na obra de Bonassi, que, ao silenciar as vozes femininas individuais, paradoxalmente denuncia a perpetuação de práticas autoritárias em uma sociedade patriarcal. Bezerra acrescenta que as representações femininas na obra de Bonassi vão além do papel de vítimas. Mesmo em contextos de opressão, as personagens femininas revelam força implícita e capacidade de ressignificação (Bezerra, 2017). Em *Prova Contrária*, a protagonista, embora assombrada pelo passado, demonstra uma notável resiliência. O ato de organizar meticulosamente suas caixas de mudança, de arrumar as roupas em gavetas com bilhetes para si mesma e

de planejar a disposição dos móveis representa uma tentativa de reconstruir a ordem em sua vida e de exercer controle sobre seu próprio espaço, um espaço comprado com o "dinheiro da casa" (2017, p.36), eufemismo que ela usa para a indenização de sua dor. Esta resistência sutil, manifestada em gestos cotidianos, apresenta o feminino como símbolo de sobrevivência (Bonassi, 2003, p.36).

Para Silva, a universalização das experiências femininas nos textos de Bonassi intensifica o impacto emocional da leitura. A ausência de nomes e a adoção de um estilo minimalista permitem que o autor aborde a condição feminina de forma mais abrangente, destacando o caráter sistêmico das opressões de gênero. Ao mesmo tempo, a simplicidade formal contrasta com a profundidade das questões abordadas, desafiando o leitor a refletir sobre os papéis de gênero (Silva, 2006).

Nisto reside a força da voz coletiva que Bonassi constrói: a "mulher" de *Prova Contrária* (2003) não é apenas uma viúva da ditadura; ela encarna a dor, a espera e a resiliência de incontáveis mulheres cujas vidas foram atravessadas pela violência de Estado. Ela se torna um arquétipo da condição feminina sob o jugo de uma estrutura opressora. Jacoby e Bezerra enfatizam que as representações do feminino na obra de Bonassi transcendem a denúncia da violência ao incorporar uma visão mais ampla das lutas por espaço, voz e reconhecimento. A crítica social presente em suas narrativas reflete tanto as dificuldades enfrentadas pelas mulheres quanto sua capacidade de resistência. Esta dualidade reforça o papel da Literatura como um espaço de contestação, no qual as vozes femininas podem se manifestar, mesmo que de maneira implícita, como no silêncio da protagonista de *Prova Contrária* (2003) ao confrontar o retorno do homem que ela acreditava estar morto (Jacoby, 2015; Bezerra, 2017).

A narrativa de Bonassi, ao apresentar o feminino como um elemento central de suas críticas sociais, amplia o debate sobre os papéis de gênero e as relações de poder. A escolha de estratégias estilísticas, como o anonimato e a fragmentação, possibilita uma abordagem inovadora que alia forma e conteúdo em prol de uma denúncia contundente das desigualdades estruturais. A partir destas representações, Bonassi transforma a Literatura em uma ferramenta que não apenas reflete, mas também questiona a realidade. Consoante Jacoby, o discurso literário de Fernando Bonassi evidencia conflitos significativos no que tange à representação do feminino. As suas narrativas apresentam mulheres em contextos de violência estrutural. Em *Prova Contrária* (2003) a protagonista

é confrontada não apenas com a violência do Estado, mas também com a violência íntima do desaparecimento e do retorno inesperado de seu companheiro. A mediação da narrativa por uma terceira voz ou pela perspectiva do homem funciona como uma crítica contundente à sociedade patriarcal que perpetua o silenciamento das mulheres. A estratégia expõe o próprio mecanismo do patriarcado: a história da mulher é contada, filtrada e validado pelo homem (Jacoby, 2015).

Silva destaca que a estética minimalista adotada por Bonassi amplifica os conflitos em torno da representação feminina. O anonimato da personagem e a universalização de sua experiência servem para evidenciar o caráter sistêmico da opressão. No entanto, esta abordagem também gera convergências com o feminismo ao expor como estas dinâmicas afetam mulheres em diferentes contextos (Silva, 2006). Em *Prova Contrária* (2003), a descrição fria e burocrática da Lei nº 9.140 e da certidão de óbito contrasta com a turbulência emocional da protagonista, ressaltando como a linguagem do Estado apaga a dor individual e a transforma em um processo administrativo. Bezerra ressalta que as personagens femininas de Bonassi, embora em situações de vitimização, não se limitam a este papel. Sua narrativa incorpora aspectos de resistência que dialogam com os princípios feministas (Bezerra, 2017).

A protagonista de *Prova Contrária* (2003), após o choque inicial, confronta o homem com sua própria dor e com a realidade que construiu em sua ausência: "Esta casa que eu comprei com a tua falta" (2003, p.25). Esta afirmação é um ato de apropriação de sua própria história, evidenciando uma dualidade entre vitimização e resistência. Por outro lado, conforme Jacoby, as escolhas narrativas de Bonassi também refletem conflitos com as premissas feministas. O uso predominante do ponto de vista masculino pode ser interpretado como uma limitação na autonomia das personagens femininas. Esta abordagem gera uma tensão entre a denúncia das opressões e o protagonismo feminino. Apesar disto, esta escolha também pode ser lida como uma estratégia para criticar a naturalização do silenciamento das mulheres, tornando o próprio silêncio um ato de enunciação sobre a ausência de poder (Jacoby, 2015).

Na visão de Oliveira e Lopes (2024), a utilização de novas plataformas e linguagens na Literatura contemporânea contribui para ampliar as possibilidades de ressignificação do discurso feminino, algo que Bonassi tangência em suas obras. Embora suas narrativas sejam marcadas por uma abordagem tradicional da Literatura de

resistência, o impacto social de seus textos demonstra como a Literatura pode convergir com movimentos feministas ao desafiar hierarquias de poder. Bonassi reforça, ainda que indiretamente, a relevância do discurso literário como ferramenta para visibilizar as lutas femininas. Destarte, conforme Silva, Bezerra e Jacoby, o discurso de Bonassi encontra tanto conflitos quanto convergências com o feminismo. Enquanto suas narrativas expõem de forma contundente as desigualdades de gênero e a violência estrutural, seu estilo e escolhas narrativas geram tensões que desafiam uma adesão plena às premissas feministas. Ainda assim, a representação do feminino na obra de Bonassi transcende estas tensões ao propor uma Literatura que amplia o debate sobre as dinâmicas sociais e as lutas por igualdade de gênero. Ao analisar as ondas do feminismo em contraste com o discurso feminino na obra de Fernando Bonassi, percebe-se uma interseção complexa entre a denúncia de opressões e as limitações do protagonismo feminino (Silva, 2006; Bezerra, 2017; Jacoby, 2015).

A Literatura de Bonassi dialoga com os movimentos feministas ao expor as desigualdades de gênero, mas também reflete as tensões de um olhar que nem sempre centraliza a autonomia das mulheres. Apesar disto, suas personagens femininas, ainda que anônimas, carregam uma força subjacente que simboliza resistência. Assim sendo, a obra de Bonassi, embora não seja um manifesto feminista, funciona como um diagnóstico brutal da condição que o feminismo busca transformar, tornando-se um poderoso aliado literário na crítica à estrutura patriarcal. Por conseguinte, a obra *Prova Contrária* (2003) exemplifica, por meio de sua narrativa visceral e das experiências relatadas, a inserção da escrita como prática fundamental de resistência feminina diante de contextos marcados por violência e opressão. Ao resgatar memórias pessoais e coletivas, denunciar injustiças e preservar documentos, o texto de Bonassi reafirma o papel da Literatura como ferramenta para dar voz a esta mulher coletiva, silenciada, confrontando discursos oficiais e fomentando reflexões críticas.

Assim, tal como apontam Salgueiro (2017), Medeiros e Costa (2021) e Festino (2013), *Prova Contrária* (2003) posiciona a escrita — e o próprio ato de narrar e organizar a vida — como um meio imprescindível na luta contra a marginalização. A obra não apenas representa a resistência, mas se torna, ela mesma, um ato de resistência, consolidando-se como um importante registro da Literatura que expõe as fraturas do

patriarcado e clama pela urgência da voz feminina (Salgueiro, 2017; Medeiro e Costa, 2021).

3.2. Análise Semiótica do Período Pós-ditadura no Brasil e o Discurso Feminino em *Baratária*

A obra *Semântica estrutural*, de Algirdas Julien Greimas⁵, conforme analisada por Nestor, desempenha um papel central na constituição da semiótica narrativa e discursiva, ao propor um método de leitura que se distânciava da linguística tradicional centrada na frase. Greimas introduz instrumentos como o modelo actancial⁴ e o quadrado semiótico, capazes de revelar as estruturas profundas do texto e os conflitos simbólicos que o atravessam. Estes modelos tornam-se particularmente úteis para analisar narrativas que tematizam disputas de poder e de identidade, como *Baratária* (2017), de Rodrigo Santos¹¹, permitindo visualizar como sujeitos, objetos e valores se articulam em percursos de sentido que refletem tensões históricas e ideológicas (Nestor, 2023).

Para Greimas (1973), o sentido não reside nas palavras isoladas, mas é produzido pelas relações diferenciais entre os elementos do texto. Este princípio orienta a leitura de *Baratária* (2017), na medida em que permite identificar oposições estruturantes como repressão/liberdade, silêncio/voz e vítima/torturador. Estas dicotomias sustentam a trajetória de Lenita, personagem que atravessa estados de violência, trauma e vingança. O modelo actancial revela que ela se constitui como sujeito em busca de um objeto de justiça ou retribuição, passando por modalidades como a manipulação (pela tortura), a competência (pela sobrevivência) e a performance (pela execução de seu algoz). Esta jornada, que espelha transformações subjetivas e sociais, é carregada de densidade semântica e simbólica. Neste viés, Umberto Eco amplia este debate ao propor que os signos não possuem significados fixos, mas funcionam dentro de redes culturais e ideológicas em constante transformação. A ideia de “semiose ilimitada” sugere que cada signo remete a outro, em um fluxo contínuo de interpretações (Eco, 2004).

⁴Um actante é um elemento (pessoa, coisa ou força) que participa ativamente ou passivamente de uma ação ou evento em uma narrativa ou frase, seja como quem realiza a ação (agente) ou como quem a sofre (paciente).

Em *Baratária* (2017), a tortura sofrida por Lenita não é apenas um evento pontual, mas um signo polissêmico que remete à violência estatal, à repressão histórica e à condição feminina sob um regime autoritário. A corporeidade dilacerada da personagem torna-se uma imagem icônica que carrega múltiplos sentidos: é índice de sofrimento, mas também de resistência. Eco nos ajuda a entender como o texto projeta um “leitor-modelo” capaz de decodificar estes signos dentro de um repertório cultural que inclui a memória da ditadura e suas persistências no presente (Idem, ibidem). A partir da semiótica discursiva de José Luiz Fiorin, é possível sistematizar esta leitura utilizando o percurso gerativo de sentido, que se desdobra em três níveis: o fundamental, o narrativo e o discursivo. No nível fundamental, encontramos as oposições estruturantes que organizam o universo semântico do conto: repressão/liberdade, silêncio/denúncia, submissão/retaliação (Fiorin, 2013).

Estas oposições fornecem a base simbólica sobre a qual se desenrola a ação narrativa. No nível narrativo, estas oposições são dramatizadas por meio da trajetória de Lenita, que transita de vítima silenciada à agente da vingança. Já no nível discursivo, se observa como estas estruturas abstratas são concretizadas em escolhas linguísticas e estilísticas — como a linguagem seca e direta que caracteriza o conto, dialogando com o “realismo feroz” definido por Antonio Candido (1989). O realismo de Rodrigo Santos, ao contrário de práticas literárias que suavizam a violência, aposta numa representação gráfica e perturbadora, em que o corpo feminino torna-se campo de inscrição do horror. Esta estética é congruente com a análise de Fiorin, segundo a qual o nível discursivo atualiza as estruturas semânticas por meio de figuras concretas e enunciados culturalmente (de)marcados (Fiorin, 2013).

A narrativa de *Baratária* (2017) figurativiza o trauma e a opressão com imagens que desafiam o leitor, provocando não apenas empatia, mas também indignação e questionamento sobre a permanência da violência de Estado nas estruturas sociais. Esta construção textual permite observar, a partir de Umberto Eco, como o signo do corpo violentado de Lenita transcende sua condição individual para funcionar como metonímia de uma memória coletiva reprimida. O corpo torna-se arquivo do trauma e espaço de resistência, operando como um signo aberto que remete a diferentes camadas históricas — da repressão militar à exclusão de gênero. A obra convoca um leitor atento às camadas de significação que se sobrepõem, funcionando, assim, como um campo de disputa

semiótica e política. A leitura orientada por Eco e Greimas revela, portanto, como o texto convoca e constrói sentidos a partir de estruturas tanto internas quanto contextuais (Eco, 2004).

Nesta percepção, *Baratária* (2017) pode ser lida como um texto que inscreve, na linguagem literária, a crítica à continuidade de estruturas opressoras mesmo após o fim formal da ditadura. A vingança de Lenita opera como uma performance simbólica de justiça, ainda que ambígua. Ela não apenas representa o retorno do recalcado, mas também expõe a falência das instâncias institucionais de reparação. Isto confirma a hipótese de que a semiótica — seja nos moldes de Greimas, de Eco ou de Fiorin — é uma ferramenta privilegiada para desvendar os mecanismos internos do discurso literário e sua relação com os dispositivos de poder, memória e subjetividade. Ao articular estas abordagens semióticas com a narrativa de Rodrigo Santos, se compreende que *Baratária* não se limita à exposição do horror da ditadura, mas oferece um campo complexo de significações. As estruturas narrativas, os signos culturais e os discursos figurativizados constroem um texto que denuncia, resiste e inquieta.

No processo, a personagem feminina, antes silenciada, emerge como força crítica e simbólica, tornando-se um dos elementos centrais para a compreensão do entrelaçamento entre linguagem, poder e memória. A semiótica revela-se não apenas como instrumento analítico, mas como modo de escuta e interpretação da experiência humana diante da violência histórica. Este tipo de representação, a meu ver, ao deslocar a agência para elementos externos, contribui para a construção de uma memória coletiva marcada pela ambiguidade e pelo silenciamento.

Contra esta tendência, o conto de Rodrigo Santos inscreve uma voz até então marginalizada — a da mulher torturada — no centro da narrativa, transformando-a em agente de memória e justiça, rompendo com a tradição discursiva que costuma silenciar experiências femininas.

Na sua cegueira seletiva, ela via apenas o escudo do Flamengo do braço de Cazarré e seu sorriso. A primeira barata sumiu dentro de si. O carrasco meteu a mão na caixa e voltou com mais um punhado... Ela gritava, e gritava, e se debatia inutilmente... Enquanto as últimas barreiras de sua coragem caíam sob aquela desumanidade. E ela falou. Não voluntariamente, ou consciente de estar condenando seus companheiros à morte, mas falou... Aquele inferno era muito mais do que poderia suportar (Santos, 2016, p.3).

Esta passagem expõe a violência sofrida por Lenita em seu corpo e mente, um testemunho direto da repressão do período, que revela a ruptura com o silêncio imposto

e a emergência de uma memória dolorosa que resiste ao apagamento. Desta forma, o conto inscreve a experiência feminina da tortura na narrativa da nação, oferecendo uma crítica velada à passividade e à hegemonia dos discursos oficiais que buscam ocultar estas histórias traumáticas. Veloso e Paulino e Moura reforçam que, naquele mesmo período, práticas culturais emergentes, como a imprensa alternativa e produções artísticas independentes, atuaram como espaços semióticos de contestação ao discurso oficial. Estas manifestações utilizaram linguagens híbridas e códigos visuais, verbais e simbólicos para desafiar a narrativa dominante, promovendo discursos plurais, engajados e marcados por um forte componente de denúncia social. *Baratária* dialoga com estas estéticas ao utilizar uma linguagem direta e contundente, inserindo imagens de violência explícita e de transgressão simbólica, que operam como ruptura da normalização da repressão e da desigualdade de gênero. Logo, a inversão do lugar da vítima, que assume o papel de justiça, ressoa com estas formas culturais contra-hegemônicas (Veloso, 2008; Paulino e Moura, 2016).

A relação entre as práticas culturais contestatórias do período pós-ditatorial e o conto "*Baratária*" pode ser justificada por trechos que evidenciam a linguagem direta, a violência explícita e a transgressão simbólica presentes na narrativa, desafiando a normalização da repressão, como mostra a cena em que Lenita retoma sua agência contra o torturador:

E sua mão esquerda achou. Algo pequeno, áspero e frio, que se moveu e arranhou a pele fina de seus dedos. Uma barata. Lenita pegou a barata, e enfiou no olho esquerdo de Cazarré... Ela empurrava, e empurrava, até sentir o seu polegar quente e melado, se movendo dentro da cabeça do homem. Ele gritou... De pé, ela olhou pela última vez para o corpo desfalecido no chão do banheiro, e fechou a porta, com ele lá dentro (Santos, 2017, p.6).

Por esta linha de raciocínio, Lenita passa a funcionar como signo polissêmico, corporificando uma série de tensões históricas e semióticas. Mais do que uma personagem que sofreu tortura, ela se torna representação do trauma coletivo, de uma memória incômoda que insiste em retornar. O corpo feminino, violado e transformado em campo de batalha, inscreve a persistência do autoritarismo em tempos pós-ditatoriais, revelando a continuidade simbólica da repressão institucional. A vingança de Lenita, portanto, é mais do que narrativa de catarse: ela opera como denúncia de um Estado que falhou em sua promessa de justiça, tornando visível aquilo que os discursos oficiais tentam ocultar — o legado de impunidade que atravessa o presente. Ao interpretar esta personagem sob

o viés da semiótica, com base nas categorias propostas por Greimas, é possível entender Lenita como um sujeito da ação que percorre uma trajetória de transformação entre os polos da submissão e da autonomia. A estrutura narrativa a posiciona como portadora de uma missão simbólica: tornar visível a dor reprimida e, ao mesmo tempo, reagir contra ela (Greimas, 1973).

Umberto Eco, ao propor o conceito de “semiose ilimitada”, oferece uma chave de leitura poderosa para compreender como os signos presentes em *Barataria* — o corpo agredido, o símbolo do Flamengo tatuado no torturador, a final de futebol — não têm significados fixos, mas constroem camadas interpretativas que remetem à cultura, à política e à memória histórica. Estes elementos ganham densidade conforme o leitor os articula com o contexto social brasileiro (Eco, 2004). José Luiz Fiorin, por sua vez, contribui com o entendimento do percurso gerativo de sentido da narrativa. No nível fundamental, oposições como liberdade/repressão e silêncio/voz estruturam a semântica do texto; no nível narrativo, estas oposições são dramatizadas pelas ações de Lenita e de seus algozes; e, finalmente, no nível discursivo, estes elementos são figurativizados pela linguagem crua, próxima ao realismo brutal que Antonio Candido (1989) denominou “realismo feroz”. Este estilo intensifica os efeitos de sentido ao apresentar a violência sem mediações, reforçando a crítica ao aparato estatal que perpetuou e normalizou a tortura como instrumento de poder (Fiorin, 2013).

A relação entre o conto e as análises de Escórcio, Veloso e Paulino e Moura também permite uma leitura mais ampla da função social da Literatura em contextos pós-traumáticos. Estas leituras evidenciam que *Barataria* (2017) não vem a ser apenas uma ficção sobre o passado, mas um artefato discursivo que confronta o presente com suas feridas ainda abertas. A Literatura atua como espaço de reelaboração simbólica da memória, permitindo que sujeitos antes silenciados tomem a palavra e inscrevam suas experiências na esfera pública. A escolha de Rodrigo Santos por uma protagonista mulher reforça esta operação simbólica e estética de ressignificação (Escórcio, 2014; Veloso, 2008; Paulino e Moura, 2016).

A construção do corpo feminino como campo de batalha e signo do trauma é perceptível desde a infância de Lenita, marcada pela presença traumática das baratas, símbolo recorrente da violência e da opressão, quando durante um enterro no cemitério ela cai em um túmulo aberto:

Imediatamente, dezenas não, centenas de baratas começaram a subir em seu vestido, seus braços, seu rosto... Não podia chamar por socorro... Apertava os lábios com tanta força que eles perderam a cor. Ela se debatia, mesmo com a dor no osso partido da perna... Era inútil, era como se afogar, o movimento fluido de milhares de coisas pequenas, marrons e cheias de patas arranhando cada centímetro de seu corpo (Santos, 2017, p.1).

Este simbolismo corporal estende-se à narrativa de tortura na prisão, revelando a continuidade do autoritarismo e configurando Lenita como sujeito ação de transformação, da submissão para a autonomia. É importante destacar que, ao tratar de uma vingança pessoal em uma arena pública — o estádio de futebol —, o conto também desestabiliza os lugares tradicionais da justiça e da redenção. A ironia de um espaço de celebração popular ser palco de uma execução informal desloca o julgamento das instituições jurídicas para o campo simbólico e subjetivo da narrativa. Neste sentido, a vingança de Lenita, embora individual, representa o desejo coletivo de justiça não realizada. Ela sintetiza a falência das instituições e evidencia a persistência do trauma como elemento ativo na construção da subjetividade e da identidade nacional.

Desta forma, a análise semiótica de *Baratária* à luz dos autores citados revela uma obra que não apenas expõe os efeitos da ditadura, mas também reage a eles. A personagem feminina deixa de ser objeto passivo do discurso histórico para se tornar sujeito ativo da memória e da linguagem. Rodrigo Santos, com isto, alinha sua escrita às estéticas da resistência, inserindo-se numa tradição literária que, como observam os autores analisados, utiliza a linguagem como espaço de enfrentamento simbólico. A semiótica, neste quadro, não é apenas ferramenta teórica, mas uma via para compreender como os textos disputam sentidos, constroem memórias e criam imaginários sociais. A narrativa discursiva nas obras literárias *Prova Contrária* (2003), de Fernando Bonassi; e *Baratária* (2017), de Rodrigo Santos, revela um traço comum de incompletude que se articula por meio da modalização. Esta incompletude não vem a ser um déficit; porém, uma estratégia estética e discursiva que tensiona o pacto narrativo tradicional.

Como aponta Candido, a fragmentação e a ausência de fechamento conferem à narrativa contemporânea uma abertura interpretativa que aproxima o leitor como coautor, colocando-o diante de silêncios significativos e de lacunas intencionais no fluxo narrativo. É neste espaço que a modalização emerge como ferramenta expressiva da subjetividade e do conflito (Candido, 1989).

A incompletude é, portanto, o terreno em que a modalização epistêmica se inscreve, permitindo que a narrativa explore dúvidas, hesitações, incertezas e suposições, como argumenta Santos (2000). Em *Prova Contrária* (2003), a voz narrativa, que oscila entre o passado e o presente, entre o íntimo e o histórico, há de ser marcada por uma tensão constante entre o dito e o não-dito, que se manifesta na multiplicidade de vozes e na justaposição de fragmentos que evitam o fechamento. Esta forma fragmentada não apenas espelha a disrupção do trauma, como também sublinha os limites da representação, especialmente no que tange à experiência feminina silenciada ou esquadrihada pela perspectiva masculina. Como observa Paloma Vidal¹⁰, a opção por “falas que nunca se completam” e “narrativas pontuadas por frases curtas” traduz, no caso de Bonassi, um esforço consciente de lidar com o silêncio do trauma sem pretender completá-lo (Vidal, 2003).

A modalização vem a ser o mecanismo que inscreve a dúvida e a falha de linguagem como constituintes do discurso, articulando um espaço literário onde o trauma não pode ser plenamente nomeado, apenas sugerido, insinuado. Tal característica é potencializada pela estética minimalista e pela economia narrativa que, como já discutido por Silva, amplificam os efeitos da incompletude ao forçar o leitor a participar da construção do sentido (Silva, 2006).

Em *Baratária*, a modalização ganha contornos mais abruptos e viscerais. A incompletude aqui não está apenas no silenciamento, mas na crueza do não-esquecimento. A linguagem crua, direta, seca — próxima do “realismo feroz” de Rubem Fonseca, como evoca Candido — não oferece interpretações fechadas nem explicações morais. Lenita, marcada por traumas corporais e simbólicos, não é plenamente decifrada pela narrativa, que mantém uma ambiguidade constante sobre sua transformação de vítima em vingadora. A modalização aparece, então, como um elemento de instabilidade emocional, revelando-se na oscilação entre o horror e a justiça, entre a fragilidade e o poder (Candido, 1989).

A proposta de Piglia, ao destacar a tensão entre o dito e o não-dito como cerne da narrativa discursiva, é fundamental para compreender a função da modalização nestas obras. Em ambos os textos, o discurso literário não pretende oferecer uma reconstituição objetiva dos eventos históricos, mas sim instaurar um campo de disputa simbólica, onde as subjetividades são constituídas em meio ao trauma, à memória e à linguagem. A

incompletude é, assim, uma forma de resistência à normalização discursiva do horror — uma recusa em transformar o trauma em narrativa “resolvida” (Pliglia, 1994).

Por esta razão, como afirmam Moraes e Lima, a incompletude deve ser lida como um gesto de abertura, um convite ao leitor para co-construir o sentido a partir das marcas da ausência. As narrativas de Bonassi e Santos, ao inscreverem-se neste regime discursivo, não apenas subvertem a lógica totalizante das narrativas oficiais e lineares, mas também explicitam os limites éticos da linguagem diante da dor e da violência. A modalização é o mecanismo por meio do qual a narrativa assume esta insuficiência como potência (Moraes, 2016; Lima, 2012).

A incompletude, como característica formal e temática, também serve para evocar a fragmentação da memória e da identidade diante da violência política e da repressão, configurando-se como um dispositivo narrativo que amplia a experiência do leitor. Segundo Caruth, o trauma é definido por sua natureza imprevista e inassimilável, que escapa à narrativa linear tradicional, exigindo formas não convencionais para sua representação. Destarte, a incompletude modalizada funciona como um espelho desta inconsciência traumática, ao suspender a certeza e instaurar a dúvida que permeia os relatos de sofrimento, memória e resistência (Caruth, 1995).

A proliferação de silêncios e lacunas, formalizados pela modalização epistêmica, não apenas reflete o impacto do trauma, mas também denuncia as estratégias do poder para ocultar ou apagar a dor das vítimas, como enfatiza Agamben, ao discutir a exceção e o estado de suspensão do direito durante regimes autoritários. Assim sendo, a linguagem incompleta e incerta opera como uma resistência simbólica, que impede a consolidação de uma verdade oficial única e abre espaço para múltiplas vozes e interpretações contestatórias presentes em *Prova Contrária* e *Baratária* (Agamben, 2005).

A presença persistente da ambiguidade, intensificada pela modalização, também destaca a complexidade das figuras dos sujeitos que carregam as marcas do trauma. Como sugere Ricoeur, a narrativa atua como um mediador entre o silêncio do sofrimento e a necessidade de expressão, de modo que a incompletude não representa ausência absoluta, mas uma forma de presença parcial que convida ao diálogo entre o texto e o leitor (Ricoeur, 2000).

Em *Baratária*, esta mediação é particularmente sensível à experiência feminina de Lenita, cuja voz modulada expressa uma violência que não pode ser plenamente

articulada, mas que se manifesta nas hesitações e nos limites da linguagem. A incompletude com modalização também desafia a tradicional função assertiva da narrativa histórica, problematizando a possibilidade de uma representação plena e final do passado. Conforme aponta White, todo discurso histórico é construído e intermediado por vozes diversas, sendo sujeito a rupturas e silenciamentos. No dizer de White, tanto Bonassi quanto Santos, por meio da modalização e da fragmentação, subvertem o exercício hegemônico da memória oficial, propondo uma narrativa aberta que reivindica a pluralidade de experiência e a complexidade ética da representação do trauma. Esta estratégia transforma a insuficiência narrativa em uma potência crítica e estética, capaz de mobilizar a empatia e a reflexão crítica do leitor, diante das feridas históricas expostas (White, 1987).

As obras literárias *Prova Contrária* (2003), de Fernando Bonassi; e *Baratária* (2017), de Rodrigo Santos, inscrevem-se no campo da Literatura de resistência ao reconfigurarem narrativas sobre a ditadura militar brasileira a partir de uma perspectiva crítica, fragmentária e traumática. Ambas rejeitam o modelo panfletário e linear da Literatura engajada da década de 1970, apontando, como defende Flora Süssekind, para uma vertente narrativa labiríntica e assimétrica, que não se limita a denunciar, mas que também desafia os dispositivos simbólicos que sustentam o poder estatal. Assim, a resistência se opera tanto na linguagem quanto no conteúdo, por meio de estruturas que rompem com os modelos de representação dominantes (Süssekind, 1984). Na perspectiva de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2002b), esta ruptura pode ser entendida como o funcionamento de “máquinas de guerra” literárias: formas narrativas que se opõem às territorializações rígidas do discurso do Estado. Em *Prova Contrária* (2003), a resistência se materializa na fragmentação da linguagem, na multiplicidade de vozes e na recusa da totalização. O texto tensiona o discurso hegemônico ao se apoiar em silêncios, elipses e vozes fraturadas, instaurando um espaço narrativo onde o trauma não pode ser totalmente dito. A forma se torna política ao incorporar o inacabado como denúncia da violência histórica e como crítica à tentativa de apagamento promovida pelo Estado (Deleuze; Guattari, 2002).

Baratária (2017) por sua vez, explicita a violência da ditadura ao dramatizar as experiências corporais e psíquicas de uma mulher torturada — Lenita — cuja trajetória desestabiliza o imaginário do herói masculino e oferece uma vingança simbólica contra

os agentes da repressão. Rodrigo Santos, como destaca Lima (2017), inscreve sua narrativa no campo da “Literatura periférica”, cujas formas e conteúdos desobedecem às convenções literárias centrais. A obra funciona como uma Literatura de resistência ao reconfigurar o corpo feminino como campo de batalha e de memória, conferindo-lhe densidade política e histórica; e a Literatura assume a função de revelar o que o Estado tenta homiziar — o fantasmagórico, conforme Stephen Frosh (Frosh, 2018).

Os fantasmas que assombram os personagens, especialmente as figuras femininas, não são meras metáforas, mas índices da persistência da violência institucional no imaginário e na subjetividade. A resistência se dá, então, ao narrar o indizível e ao dar forma ao que foi silenciado. Como observa Seligmann-Silva, o trauma rompe a capacidade simbólica imediata, e sua expressão requer uma linguagem indireta e fragmentada — característica presente nas duas obras analisadas. Ao articular estética e política, estas narrativas não apenas denunciam o passado repressivo, mas também desafiam as formas discursivas que o naturalizaram. Bonassi e Santos não oferecem narrativas redentoras nem soluções ideológicas: seus textos resistem ao esquematismo e ao moralismo, instaurando zonas de ambiguidade e desconforto. É neste incômodo humano de ordem coletiva que reside a potência da Literatura como instrumento de resistência — uma resistência que não se dá apenas pela temática, mas principalmente pela forma, pelo modo como o texto exige um leitor ativo, ético e implicado (Seligmann-Silva, 2003).

Esta resistência também se manifesta na escolha de protagonistas que rompem com os modelos heroicos tradicionais. A mulher de Bonassi, confinada em um apartamento, e Lenita, violentada e exilada, não são figuras da redenção, mas fruto da fissura social e da inquietação particular que se espraiam coletivamente, como instrumento de reação ao Estado opressivo e violento. Elas existem como espectros de um passado não superado, revelando a permanência do autoritarismo e da desigualdade. Ainda que as obras de Bonassi e Santos não explorem plenamente a complexidade da experiência feminina, como bem observa a tese ao compará-las com *A Resposta*, de Hilary Mantel, ambas oferecem, ainda assim, uma resistência formal e política aos modelos narrativos do esquecimento (Mantel, 2003).

Portanto, *Prova Contrária* (2003) e *Baratária* (2017) constituem exemplos contundentes de uma Literatura de resistência que opera nos interstícios da linguagem e

da memória. Elas desestabilizam o discurso oficial, expõem a persistência da violência de Estado e propõem, por meio da fragmentação, da modalização e do fantasmagórico, novas formas de dizer o indizível. Ao desafiar as estruturas da representação tradicional, estas obras reafirmam a Literatura como prática crítica e campo de luta simbólica — lugar em que a linguagem resiste, lembra e denuncia. O conto *Baratária* (2017), de Rodrigo Santos, inscreve-se no campo da Literatura de resistência ao abordar com contundência a violência perpetrada durante a ditadura militar brasileira, tendo como protagonista uma mulher torturada e marcada por traumas profundos. No entanto, apesar de centrar sua narrativa em uma figura feminina, a obra carrega marcas de uma representação que, embora crítica e potente, permanece enredada em uma perspectiva masculina que tensiona — e em certos aspectos limita — a autonomia do discurso feminino. Esta tensão se acentua quando colocamos a narrativa de Santos em diálogo com as chamadas “ondas do feminismo”, que reivindicam, ao longo da história, não apenas a visibilidade da mulher, mas também sua voz, sua subjetividade e sua agência narrativa. A segunda onda do feminismo, consoante Martins, problematizou a opressão das mulheres no espaço privado e introduziu na Literatura uma perspectiva que valorizava a vivência do corpo, da sexualidade e da experiência subjetiva como matéria política (Martins, 2015).

Em *Baratária* (2017) embora o corpo de Lenita seja o centro da narrativa, ele é representado a partir de uma estética da violência extrema que o transforma em palco da barbárie estatal. A protagonista é narrada por uma voz externa, masculina, que registra seu sofrimento de forma hiper-realista, em uma linguagem crua e gráfica, evocando o “realismo feroz” de Rubem Fonseca, como adverte Candido. Assim, a violência sobre o corpo feminino é exposta em detalhes, mas sem que a própria personagem se constitua como sujeito discursivo de sua dor (Candido, 1989). Esta representação, apesar de denunciar a brutalidade do regime, incorre no risco de reproduzir a lógica da vitimização feminina. A ausência da voz de Lenita no processo narrativo — que se mantém restrita ao relato externo da terceira pessoa — reforça o que Jacoby chamou de “mediação masculina da experiência feminina”. Embora sua trajetória culmine em um ato de vingança que a coloca como agente da ação, a narrativa não se compromete com a subjetividade da personagem, nem com a complexidade de seus afetos, silêncios e contradições (Jacoby, 2015).

Por este viés, como aponta Bezerra, a força implícita das personagens femininas

se manifesta em contextos de opressão, mas exige também um esforço de escuta literária que Santos, em certa medida, não realiza integralmente (Bezerra, 2017). A terceira onda do feminismo, como discutem Silva et al., reivindica a pluralidade de experiências femininas, incorporando vozes negras, periféricas, LGBTQIA+ e indígenas, e desafiando representações essencializadas da mulher. Em *Baratária*, a condição periférica de Lenita e sua experiência de opressão poderiam potencializar esta pluralidade. No entanto, a narrativa tende a reforçar uma representação unilateral, centrada na violência e no trauma, sem explorar as dimensões culturais, afetivas ou interseccionais da personagem. O gesto de vingança final, ainda que simbólico e politicamente provocador, é apresentado de forma abrupta, sem mediação emocional ou subjetiva que permita ao leitor compreender a complexidade do processo vivido por Lenita (Silva, 2021).

A violência que marca a narrativa de Rodrigo Santos, como destaca Ginzburg, corresponde a uma lógica deliberada dos regimes autoritários de destruição simbólica e física. Contudo, ao concentrar-se quase exclusivamente nesta dimensão brutal, o texto termina por reduzir a experiência feminina à sua corporalidade violada (Ginzburg, 2013). A memória traumática, que poderia ser articulada em suas dimensões discursivas, afetivas e históricas conforme propõe Seligmann-Silva, é subjugada a uma estética de impacto, que silencia nuances importantes da reconstrução subjetiva. Diferentemente da escrita de Ana Maria Machado, que ressignifica o trauma pelo afeto e pela introspecção, *Baratária* (2017) não oferece à sua protagonista o espaço da palavra nem da reflexão (Seligmann-Silva, 2003).

Ainda que *Baratária* (2017) atue como uma denúncia contundente da tortura e da opressão estatal, ela também evidencia um limite frequente na Literatura de autoria masculina: a dificuldade de articular, de forma ética e estética, o discurso feminino a partir de uma perspectiva que o reconheça como legítimo e autônomo. O gesto de resistência presente no conto é poderoso, mas não plenamente emancipador do ponto de vista da construção literária da mulher como sujeito. Como discutem Siqueira e Bussinguer, as ondas do feminismo transformaram o discurso literário ao propor protagonismos múltiplos e desconstruir papéis fixos — movimento que *Baratária* (2017) tangencia, mas não alcança completamente (Siqueira; Bussinguer, 2020).

A personagem de Lenita, marcada por traumas e transformações, poderia ser explorada como símbolo da resiliência e da complexidade feminina diante da repressão.

Entretanto, o predomínio do olhar masculino narrativo reitera uma perspectiva de exterioridade sobre a mulher, em vez de permitir que sua voz se manifeste plenamente. Esta tensão revela a importância de pensar o discurso literário não apenas como forma de denúncia, mas também como espaço de disputas narrativas e representacionais, onde o modo de contar é tão relevante quanto o conteúdo contado. Baseado nestas informações antes expostas se pode dizer que a obra de Rodrigo Santos, embora se inscreva na tradição da Literatura de resistência, também explicita as contradições e desafios da representação do feminino sob o olhar masculino.

Neste aspecto, ao confrontar a narrativa com as conquistas das ondas feministas, especialmente no que diz respeito à afirmação de vozes e subjetividades, torna-se evidente a necessidade de deslocar o foco do corpo como objeto de dor para o sujeito que ressignifica tal sofrimento. A resistência, neste caso específico, deve vir não apenas pela exposição da violência, mas pela valorização da fala, da memória e da agência das mulheres como protagonistas de sua própria história. Felman, ao tratar da resistência da coisa literária à interpretação e da recusa dos sentidos lineares, alude implicitamente à exclusão de dimensões corporais e femininas em discursos oficiais e psicanalíticos, que tendem a relegar à margem fenômenos físicos (menstruação, maternidade, cólicas entre outros), os quais possuem uma importância essencial para a experiência feminina, mas são deixados de lado sem a devida relevância. Esta exclusão acompanha o mesmo movimento de silenciamento e resistência que atravessa a Literatura e a loucura no que diz respeito à imposição de sentidos unívocos (Felman, 2020).

Este silêncio e negligência constituem uma importante dimensão do que Felman chama “resistência em ato”, pois apontam para um corpo que resiste ao apagamento e cuja vitalidade insiste na sua presença, apesar das tentativas de marginalização. A insistência destes elementos femininos no corpo como campo de experiência e sofrimento demonstra que a resistência à interpretação não é apenas intelectual ou textual, mas também profundamente material e encarnada. Para uma compreensão integral da coisa literária e da experiência da loucura na tradição psicanalítica, é imprescindível reconhecer estas dimensões corporais femininas que permanecem à margem, reforçando assim a noção de resistência como um fenômeno que transpassa o simbólico e o real, o textual e o corpóreo, e que desafia as funções tradicionais de interpretação e representação. A resistência da coisa literária em articular plenamente o feminino concreto e corporal

encontra um contraponto significativo, quando se volta para escrituras que assumem uma abordagem libertadora e afirmativa da identidade, tal como proposta no texto seguinte, *Tropical Sol da Liberdade* (1988).

Desta feita, a ruptura com os tabus que silenciaram a experiência feminina e outras identidades marginalizadas torna-se um elemento fundamental para a construção de sentidos e narrativas de emancipação. Felman indica, ainda, que, para além da resistência enigmática da coisa literária, é possível pensar a Literatura como um espaço onde se pode insurgir contra as limitações impostas pelo silêncio e pela exclusão, reivindicando uma prática de escrita e leitura que acolha a complexidade do sujeito, incluindo as dimensões do corpo, do gênero e da subjetividade. *Tropical Sol da Liberdade* (1988), representa, portanto, uma resposta afirmativa a esta necessidade de romper com o interdito e de inaugurar novos sentidos e formas de liberdade, revelando como a Literatura pode ser, em suas múltiplas vozes, um espaço de luta e criação, contra as amarras dos tabus e das resistências estruturais (Felman, 2020).

3.3. Análise do Discurso Feminino em *Tropical Sol da Liberdade*

De acordo com Rivas Hernández, *Tropical Sol da Liberdade* (1988), de Ana Maria Machado, articula uma representação feminina que se ancora profundamente nas marcas deixadas pelo exílio e pela repressão da ditadura militar brasileira. A trajetória de Lena, protagonista da obra, configura-se como um retorno ao espaço da infância que transcende o deslocamento físico: trata-se de um movimento de reelaboração subjetiva. "Esquisito, agora, voltar à casa em busca de seu lugar tantos anos depois. Ou em busca de sossego, sabe-se lá." (Machado, 1988, p.11).

Este processo se sustenta em uma narrativa voltada à interioridade, em que a memória e o trauma emergem como eixos estruturantes da experiência feminina. Ao optar por não apresentar os fatos históricos de maneira direta ou documental, Machado constrói uma narrativa que tensiona a presença fantasmática da ditadura: silenciosa, mas estrutural, ela permeia as relações pessoais e os afetos das personagens, estabelecendo uma estética da memória que privilegia o não dito e o simbólico (Hernández, 2023).

Neste viés, Cristina Napp dos Santos (2023) acrescenta uma contribuição significativa ao destacar que o discurso literário de Ana Maria Machado se contrapõe à tradição masculina dominante na Literatura sobre a ditadura, cujas narrativas tendem a

focar a militância armada, a tortura e os atos heroicos. Machado, por sua vez, valoriza as experiências subjetivas e o cotidiano feminino, centrando sua atenção nos afetos, nos silêncios e nas dores invisíveis das mulheres que viveram à margem do front político explícito (Santos, 2003).

Ao deslocar o eixo narrativo para o ambiente doméstico, a autora dissolve as fronteiras entre o público e o privado:

Sempre para engordar um arcaico modelo de desenvolvimento calcado na indústria automobilística, como interessava à metrópole, e que deixara as estradas de ferro e a navegação de pequena cabotagem entrarem em total decadência, dando a isto o nome de modernização (Machado, 1988, p.108).

Propondo-se uma crítica contundente aos discursos históricos que excluem ou secundarizam o sofrimento das mulheres. Esta estratégia amplia a ideia de testemunho, pois legitima como política a experiência das mulheres que sobreviveram em silêncio e sem reconhecimento. A análise de Umbach e Vianna reforça a complexidade desta proposta ao examinar a fragmentação da narrativa como recurso formal que espelha a estrutura interna da memória traumática. A alternância entre tempos narrativos, os fluxos de consciência e as sensações corporais que transpassam Lena não apenas compõem uma estética moderna, mas funcionam como dispositivos de elaboração simbólica do trauma (Umbach; Vianna, 2010).

Destarte,

Verdade que não estava mais caindo a toda hora. Pensando bem, havia semanas que não acontecia mais aquilo, de repente, de não saber mais o que era em cima, o que era embaixo, perder o prumo, a vertical e a horizontal, e se descobrir de repente caída no chão, de olho aberto, vendo tudo, ouvindo tudo, sem desmaiar nem apagar, sem se sentir tonta, mas também sem saber como uma coisa daquelas tinha acontecido (Machado, 1988, p.44).

A impossibilidade de linearidade reflete a impossibilidade de um sujeito traumatizado narrar o passado com coerência cronológica. A linguagem se torna, assim, lugar de enfrentamento: por meio da forma literária, Ana Maria Machado traduz a descontinuidade psíquica em estrutura textual, criando uma equivalência entre o descompasso interior e a fratura histórica provocada pela ditadura. A articulação entre estas três leituras revela uma convergência potente sobre o papel da subjetividade feminina como forma de resistência. Enquanto Rivas Hernández (2023) evidencia a construção simbólica do trauma, Napp dos Santos (2023) ressalta o valor político da experiência íntima; e Umbach e Vianna (2010) demonstram como a estrutura formal da obra reproduz os efeitos da violência vivida. Estas análises sugerem que Ana Maria

Machado elabora uma poética da resistência que não depende de grandes atos de heroísmo, mas da reconstrução lenta e dolorosa de uma subjetividade marcada pela perda, pelo deslocamento e pelo silêncio (Umbach; Vianna, 2010).

Cabe a menção de que esta poética é também uma política, pois ao legitimar estas experiências, a autora inscreve novas vozes na história especialmente as vozes femininas, tradicionalmente apagadas dos registros oficiais. Desta forma, *Tropical Sol da Liberdade* (1988), não apenas aborda o impacto da ditadura, mas também denuncia o modo como certos discursos inclusive literários contribuíram para invisibilizar o sofrimento de sujeitos não pertencentes à esfera heroica tradicional. A Literatura de Ana Maria Machado opera como contradiscurso: em vez de representar a ditadura com base no espetáculo da violência, ela dá forma às suas reverberações silenciosas, incorporando os gestos cotidianos, as dores íntimas e os vínculos afetivos como matéria legítima da história. "Desta vez, não iam refogar coisas não ditas, nem temperar com emoções guardadas o alimento da cria ou do guerreiro" (Machado, 1988, p.20).

Ao priorizar a voz de uma mulher exilada, a autora também problematiza os limites do pertencimento e da identidade, articulando memória pessoal e memória coletiva em uma tessitura narrativa profundamente ética e sensível. Em síntese, ao entrelaçar trauma, subjetividade e fragmentação narrativa, Ana Maria Machado constrói uma escrita que desafia os paradigmas da Literatura de denúncia tradicional. As suas escolhas estéticas, como o silêncio, a introspecção e a não linearidade, não apenas intensificam a força simbólica da narrativa, mas também inscrevem a Literatura no campo das disputas pela memória histórica. Com isto, *Tropical Sol da Liberdade* (1988), posiciona-se como uma obra fundamental para a reinterpretação do período ditatorial sob uma ótica de gênero, oferecendo uma visão alternativa e necessária sobre os impactos da repressão, sobretudo sobre os corpos e subjetividades femininas. Ao entrelaçar memória, trauma e subjetividade em uma linguagem simbólica e fragmentária, *Tropical Sol da Liberdade* (1988), reformula o lugar da mulher na narrativa sobre a ditadura militar brasileira.

Neste compasso, a protagonista Lena, marcada por traumas históricos e pessoais, não é apenas uma sobrevivente dos efeitos do regime autoritário, mas torna-se narradora de sua própria história, ocupando um espaço simbólico de reapropriação de sua identidade. Como observa Rivas Hernández (2023), a autora constrói uma personagem

cuja trajetória é atravessada por um olhar introspectivo e sensível, em que a subjetividade não é um mero pano de fundo, mas um eixo estruturante da construção narrativa. "Acho mais honesto assumir logo que esta história de depoimento pessoal é uma ficção, uma parte do gênero romanesco, se é que isto existe em Literatura, assim, com esse nome" (Machado, 1988, p.32).

A Literatura assume a função de reescrever o passado sob a ótica de quem foi historicamente silenciado, funcionando como campo de disputa pela memória e pela verdade, sobretudo quando se trata das experiências femininas. Esta subjetividade ganha densidade ainda maior quando se considera o caráter autorreferente da obra. Em momentos decisivos da narrativa, Lena reflete sobre a dificuldade de nomear o sofrimento vivido, reconhecendo que apenas a Literatura tem o poder de "dizer de outro modo aquilo que foi calado". "Precisava ser artista, deixar a palavra emprenhar mesmo o tal depoimento, virar uma coisa mais fértil do que um testemunho de fatos, tentar um testemunho em outra esfera, sei lá..." (Machado, 1988, p.32).

Esta dimensão metaficcional dialoga diretamente com a concepção de Machado sobre a função da escrita, expressa em entrevistas como a de 1998, na qual afirma que "a Literatura é o lugar onde é possível dar forma à dor, com liberdade e beleza". Ao transformar o texto em espaço de reelaboração simbólica da dor, a autora confere à linguagem uma potência de cura, criando caminhos de reconstrução subjetiva e histórica. A escrita torna-se, assim, meio de resistência ao apagamento das experiências íntimas que o discurso oficial negligenciou. Vecchi e Eugenio (2020) aprofundam esta discussão ao apontar que o romance desloca o foco da repressão para além dos aparelhos estatais, revelando como o autoritarismo atravessou o cotidiano, interferiu nos afetos e nas relações familiares. Machado constrói uma narrativa em que o exílio não é apenas geográfico, mas também emocional e identitário. "Lá longe, doendo num cantinho empoeirado da alma, com uma enorme pedra em cima. Mas ainda assim, reverberando" (Machado, 1988, p.26).

A desconexão de Lena com o passado e com a ideia de pertencimento expressa a descontinuidade existencial imposta por anos de silêncio, perseguição e deslocamento. Conforme da Silva (2008), esta trajetória de desencaixe é tensionada ao longo do romance por meio de um constante movimento de rememoração, no qual Lena tenta reconstruir sua identidade a partir de fragmentos — cartas, memórias, diários —, que simbolizam

uma luta pela reinscrição de sua história no espaço da memória coletiva. Um dos aspectos mais densos desta elaboração subjetiva é o vínculo entre mãe e filha, que cruza a narrativa como eixo de sustentação emocional. Para Umbach e Vianna (2010), a figura de Amália, mãe de Lena, representa a resistência silenciosa das mulheres que, embora não tenham se engajado diretamente na luta política, foram profundamente marcadas pela ditadura. "Fiz muita coisa que nunca disse a ninguém, vocês iam ficar com medo de que me acontecesse alguma coisa, era melhor não saber" (Machado, 1988, p.93).

A maternidade é ressignificada: não é vista como espaço de proteção idealizada, mas como terreno permeado por conflitos, tensões e heranças traumáticas. O espaço doméstico, frequentemente tratado pela tradição como neutro ou apolítico, é aqui reconfigurado como palco de reverberações históricas, onde a memória coletiva se entrelaça com os afetos e os laços familiares. Esta reconfiguração do lar como espaço político também subverte a lógica androcêntrica da memória histórica. Ao contrário das narrativas centradas na militância masculina, Machado propõe uma cartografia emocional da ditadura, em que os rastros da repressão aparecem nos silêncios, nos gestos cotidianos e nas relações interpessoais. "Mas os silêncios escolhidos, catados das impurezas como grãos de feijão, as acompanhavam, na melhor tradição feminina, para serem armazenados, sempre à mão, na farta despensa ou cuidadosamente congelados para uso futuro" (Machado, 1988, p.20).

A obra, neste sentido, opera como denúncia não apenas da violência explícita do regime, mas também da violência simbólica que atingiu especialmente as mulheres, relegadas ao esquecimento tanto pela história oficial quanto por parte da própria Literatura de resistência. A voz de Lena emerge como uma contestação a esta omissão, legitimando a dor íntima como discurso político e a memória afetiva como forma legítima de resistência. Vargas (2013) ressalta o deslocamento ao afirmar que a autora expande o repertório literário da ditadura ao colocar em evidência mulheres cuja resistência não se deu nas trincheiras da militância, mas no esforço diário de se manterem inteiras diante da fragmentação identitária. "Conta o teu lado, Lena. Isto que você está chamando de visão da periferia" (Machado, 1988, p.34).

Ela se recusa a espetacularizar a violência, optando por uma narrativa que valoriza o processo lento e subjetivo de cura e reconstrução. Neste cabedal, a Literatura assume papel essencial: ao contar sua história, Lena não apenas elabora seu trauma, mas contribui

para inscrever sua vivência no espaço da memória histórica, propondo uma nova forma de testemunho — mais íntimo e sensível, além de igualmente político. Esta proposta estética e ética se alinha à ideia de uma poética da escuta e da delicadeza, conforme destacam Umbach e Vianna (2010). Ao narrar a ditadura a partir de dentro, do espaço emocional da personagem, reposiciona a Literatura como um espaço onde se pode dizer o indizível e onde o trauma pode ser reconfigurado de maneira sensível e transformadora.

Ao invés de fixar a personagem em um lugar de vítima, a autora a constrói como sujeito ativo de sua própria memória, reafirmando o poder da narrativa literária como instrumento de empoderamento e reescrita de si. Ao articular as contribuições de Rivas Hernández (2023), Napp dos Santos (2023), Umbach e Vianna (2010), Vecchi e Eugenio (2020), da Silva (2008) e Vargas (2013), é possível compreender *Tropical Sol da Liberdade* (1988), como uma obra de resistência múltipla: estética, política e simbólica. Machado reposiciona o feminino como agente de memória, de crítica e de reconstrução, oferecendo à Literatura um caminho para reimaginar o passado e repensar o lugar das mulheres na história.

Ao fazer da subjetividade o centro da narrativa, a autora legitima outras formas de narrar sobre a repressão e amplia os limites da Literatura de testemunho no Brasil. Por este ângulo, Napp dos Santos (2023) adverte que a escolha da escritora por ambientar a narrativa no interior da casa e das relações afetivas constitui um gesto político que desafia as convenções da Literatura de resistência. Ao recusar o foco na espetacularização da violência e priorizar a vivência subjetiva, a autora propõe uma estética alternativa — centrada na intimidade, na memória e na sutileza — que revela formas menos visíveis, mas igualmente devastadoras, de opressão. "A casa sempre tinha lugar para mais um. E acabava não sendo lugar dela" (Machado, 1988, p.11).

A experiência feminina, historicamente relegada à margem dos grandes relatos heroicos e androcêntricos, é elevada, em *Tropical Sol da Liberdade* (1988), à condição de centro narrativo. Esta operação literária não apenas subverte o discurso histórico oficial, como também amplia o escopo do testemunho, incorporando dimensões emocionais e afetivas à memória coletiva da ditadura. A fragmentação da estrutura narrativa — marcada pela alternância de tempos, memórias involuntárias e fluxos de consciência — desempenha um papel significativo neste processo dialógico. Conforme analisam Umbach e Vianna (2010), esta forma de narrar não é apenas um recurso

estilístico, mas um reflexo direto da condição psicológica da protagonista, cujo “eu” foi despedaçado pelas experiências de exílio, repressão e silenciamento. "Mas esquecia as coisas de todo dia, ficava só vivendo para dentro e se surpreendia de repente na rua, sem saber aonde ia, de onde tinha vindo e o que ia fazer" (Machado, 1988, p.44).

A descontinuidade narrativa simboliza a desarticulação do sujeito traumatizado, que tenta reorganizar sua identidade a partir dos fragmentos da memória. Esta opção estética, portanto, reforça uma dimensão ética da obra: ao invés de oferecer uma trajetória linear e edificante de superação, a narrativa revela os hiatos, silêncios e dissonâncias que compõem a vivência do trauma. Vargas (2013) amplia esta discussão ao destacar que a obra de Machado desloca o foco da resistência política institucionalizada para os processos subjetivos de reconstrução emocional e identitária. A dor íntima, os conflitos familiares, a sensação de não pertencimento e as ambiguidades do retorno ao país após o exílio tornam-se elementos centrais da narrativa. "A rigor, nem tinha sido exílio, só um afastamento voluntário, antes que tivesse que ser forçado e ilimitado" (Machado, 1988, p. 26).

Tal escolha tem um impacto profundo na forma como se compreende o testemunho feminino, pois evidencia que as marcas da repressão não estão apenas nos corpos torturados ou nos cárceres físicos, mas também nos afetos corrompidos, nas relações interrompidas e nos silêncios interiorizados. Neste significado, o romance propõe uma redefinição do que significa resistir — não apenas através da ação direta, mas também por meio da rememoração e da escrita. Esta redefinição é reforçada pela análise de Rivas Hernández (2023), que vê na personagem Lena uma representação paradigmática da mulher silenciada, mas também uma figura que desafia esta condição ao narrar a si mesma e reconstruir suas memórias. A subjetividade da protagonista não é mera introspecção individual, mas uma forma de elaborar coletivamente os efeitos da ditadura a partir de uma voz historicamente excluída. "O que aconteceu comigo não tem importância nenhuma. Tem sim. Aconteceu com muita gente" (Machado, 1988, p.34).

A memória, neste caso, assume um papel ativo e político, pois reconfigura o passado a partir das vivências de quem não teve direito à fala no discurso hegemônico. Ao centrar sua narrativa na experiência da mulher exilada, Ana Maria Machado oferece uma nova maneira de compreender a história: não mais contada por grandes feitos públicos, mas por pequenos gestos privados de resistência e persistência. A este respeito,

a obra dialoga com as contribuições de Vecchi e Eugenio (2020) e da Silva (2008), ao demonstrar que os efeitos da repressão não se limitaram ao espaço institucional da tortura, da censura ou do exílio físico, mas se infiltraram profundamente nas esferas domésticas e afetivas. Ana Maria Machado explicita como o trauma ditatorial reverbera na intimidade, reconfigurando vínculos familiares, afetos e subjetividades. "Talvez ela vivesse mesmo esbarrando nas paredes de casa, se chocando com os limites, tentando atravessar fronteiras e aumentar territórios, mas sempre da maneira mais estabonada" (Machado, 1988, p.12).

Ao romper com a dicotomia entre público e privado, a autora reposiciona o lar como espaço de elaboração política, onde se travam disputas silenciosas, mas cruciais, sobre pertencimento, identidade e resistência. O ambiente doméstico, tradicionalmente considerado apolítico, torna-se, na obra, um palimpsesto de memórias traumáticas, atravessado por marcas da ausência, da violência simbólica e da transmissão intergeracional do sofrimento. Ao reunir as leituras de Rivas Hernández (2023), Napp dos Santos (2023), Umbach e Vianna (2010), Vecchi e Eugenio (2020), da Silva (2008) e Vargas (2013), percebe-se que *Tropical Sol da Liberdade (1988)* constrói uma estética complexa que ultrapassa a denúncia explícita da violência estatal. A obra aposta na linguagem fragmentária, na memória sensível e na poética do silêncio como estratégias para reinscrever o trauma e reposicionar o discurso feminino.

Devia ser isto. Por aí... Como se fosse uma doença, um jeito obsessivo de ficar revirando as palavras sob todas as luzes, em todas as transparências e sombras, sob todas as lentes e espelhos, deformando, invertendo, faiscando, reverberando... Uma coisa que brotasse de forma incontível" (Machado, 1988, p.35).

A ficcionista Ana Maria Machado desconstrói o modelo heróico das narrativas masculinas sobre a ditadura, colocando em seu lugar um testemunho subjetivo e delicado que se ergue a partir das ruínas da história oficial. A mulher, antes personagem coadjuvante ou invisível, passa a ser sujeito narrativo e agente de elaboração da memória coletiva. Desta feita, a ficção torna-se, nas mãos da autora, não apenas uma ferramenta de denúncia; mas, sobretudo, um espaço de escuta e reconstrução. Ao transformar a dor em matéria narrativa e simbólica, Machado realiza o que Vargas define como um deslocamento epistemológico: a Literatura, especialmente a escrita por mulheres, passa a ser reconhecida como um campo legítimo de disputa pelo direito à memória e à história. *Tropical Sol da Liberdade (1988)* não apenas documenta os efeitos da repressão, mas

propõe novos modos de sentir, pensar e representar a experiência ditatorial, legitimando a subjetividade feminina como componente indispensável da compreensão do passado brasileiro (Vargas, 2013).

A obra *Tropical Sol da Liberdade* (1988), de Ana Maria Machado, representa um marco dentro da narrativa discursiva feminina, ao posicionar uma mulher como sujeito central na reconstrução da memória traumática da ditadura militar. Em contraste com os silenciamentos e apagamentos evidenciados nas obras de Bonassi e Santos, a narrativa de Machado valoriza a experiência subjetiva da mulher, articulando uma linguagem intimista, polifônica e sensível, capaz de elaborar o trauma não apenas como denúncia, mas como reconfiguração ética e afetiva do passado. Como argumenta Márcio Seligmann-Silva, a Literatura pode constituir-se como espaço de reinscrição do trauma, justamente quando recusa a linearidade e se abre ao fragmentado e ao subjetivo — movimento claramente perceptível na escrita de Ana Maria Machado (Seligmann-Silva, 2003).

A própria protagonista, Lena, em um momento de crise, reflete sobre a esterilidade imposta pela dor, metaforizando seu estado interior com imagens de desolação: “Aborto. Ovo gorado. Deserto. Terra erma.” (p.128). Esta linguagem fragmentada e visceral demonstra a impossibilidade de narrar o trauma de forma ordenada, conectando a perda pessoal à aridez de um projeto de vida interrompido. Neste diapasão, a protagonista de *Tropical Sol da Liberdade* (1988) é simultaneamente narradora e personagem, o que confere à narrativa uma complexidade discursiva própria do ponto de vista feminino. Diferentemente das obras de Bonassi e Santos, onde a voz feminina é mediada por narradores masculinos ou quase silenciada, Machado entrega à mulher o direito de dizer, lembrar e construir a sua própria história. Esta autonomia narrativa encontra ressonância nas discussões de Paloma Vidal, que destaca a potência da voz feminina na elaboração do não-dito e do inominável, especialmente no que se refere ao trauma político e pessoal (Vidal, 2003).

A própria Lena, em diálogo com o amigo Honório, questiona a natureza do testemunho; e assume a ficção como o único caminho possível, para dar conta de sua experiência: “Acho mais honesto assumir logo que esta história de depoimento pessoal é uma ficção, uma parte do gênero romanesco, se é que isto existe em Literatura, assim, com esse nome” (Machado, 1988, p.32).

Ao fazer esta escolha, a personagem-narradora reivindica o poder da Literatura não como registro factual, mas como personificação simbólica da verdade. Esta elaboração se aprofunda na própria estrutura do romance, que espelha a psiquê fraturada da protagonista. A narrativa não segue uma cronologia linear, mas avança e recua no tempo, sobrepondo memórias, sensações e reflexões. Esta descontinuidade formal, como aponta Seligmann-Silva, é um dos traços fundamentais da escrita do trauma. Em vez de apresentar uma história coesa, Machado oferece ao leitor os estilhaços de uma subjetividade, que luta para se reorganizar (Seligmann-Silva, 2003).

O estado de Lena é marcado por uma desorientação, que transcende o psicológico e se manifesta no corpo, refletindo a perda de referências causada pela violência:

Verdade que não estava mais caindo a toda hora. Pensando bem, havia semanas que não acontecia mais aquilo, de repente, de não saber mais o que era em cima, o que era embaixo, perder o prumo, a vertical e a horizontal, e se descobrir de repente caída no chão (Machado, 1988, p.44).

Por esta concepção, a queda física é a metáfora perfeita para sua fratura interior. A incompletude que, em Bonassi e Santos, surge como impasse narrativo ou limite da linguagem, em Ana Maria Machado assume contornos de resistência ética. Como propõe Moraes (2016), a incompletude pode ser um gesto de abertura à alteridade, permitindo à narrativa não encerrar o sentido, mas acolher múltiplas perspectivas. Em *Tropical Sol da Liberdade* (1988), esta abertura se materializa na alternância de tempos e na sobreposição de lembranças e reflexões, articulando o passado da repressão ao presente da memória reconstruída com afeto e introspecção. O trauma não é um evento encapsulado no passado, mas uma força que reverbera continuamente, uma ferida que permanece sensível: “Lá longe, doendo num cantinho empoeirado da alma, com uma enorme pedra em cima. Mas ainda assim, reverberando” (Machado, 1988, p.26).

Segundo Lima (2012), a fragmentação narrativa pode ser compreendida como um reflexo da realidade humana marcada por ambiguidades e contradições. A narrativa de Machado (1988), ao construir sua protagonista em diálogo com o passado e em constante reelaboração de si, configura-se como prática discursiva profundamente dialógica. A memória não é estática nem objetiva: ela é vivida e revisitada por múltiplos afetos, inúmeras hesitações e intermitentes retomadas. Este movimento se opõe ao discurso autoritário da ditadura, que buscava fixar identidades e apagar complexidades, tal como denuncia Frosh (2018) ao tratar das formas pelas quais os fantasmas do passado continuam a assombrar o presente. A ditadura se manifesta na obra como uma presença

fantasmática, que invade até os espaços mais íntimos e seguros: "Os homens estão longe, ficaram lá no Brasil... Deve ser a concierge ou alguém que se enganou" (p.118).

A linguagem de Machado é, portanto, uma linguagem que escuta e incorpora o silêncio sem se render a ele. Como argumenta Bezerra (2017), a narrativa feminina pode funcionar como um espaço de escuta e testemunho, onde o corpo, a memória e a voz se articulam na resistência. A protagonista de *Tropical Sol da Liberdade* (1988) não apenas rememora a violência do exílio e da censura, mas também reconstrói seu lugar no mundo a partir do afeto e da elaboração simbólica. Sua voz não grita — ela murmura, hesita, escreve —, mas é justamente nesta tessitura íntima e não espetacularizada que reside sua potência discursiva. Machado (1988) valoriza a resistência silenciosa, a "melhor tradição feminina" de guardar e processar dor: "Mas os silêncios escolhidos, catados das impurezas como grãos de feijão, as acompanhavam, na melhor tradição feminina, para serem armazenados, sempre à mão, na farta despensa ou cuidadosamente congelados para uso futuro" (Machado, 1988, p.20).

Esta forma de narrar se alinha ao que Salgueiro (2017) define como Literatura de resistência escrita por mulheres: um gesto que transcende a denúncia ao inscrever a experiência feminina como central na disputa pela memória e pela linguagem. A protagonista de Machado, ao elaborar sua própria subjetividade em confronto com os silêncios do passado, resiste tanto ao apagamento estatal quanto à representação caricata da mulher na Literatura de autoria masculina. Conforme Medeiros e Costa, esta escrita feminina que se ancora na subjetividade e na política do cotidiano é uma forma de desafiar as hierarquias simbólicas e propor novos modos de existência (Medeiros e Costa, 2021).

Desta maneira, é um convite para narrar a história a partir de outra perspectiva, a da "visão da periferia", que reposiciona o que era marginal como centro da experiência (Machado, 1988, p.34). Ademais, como destacam Gomes e Ribeiro, as narrativas femininas constroem um novo protagonismo ao transitar entre o íntimo e o político (Gomes e Ribeiro, 2019). Em *Tropical Sol da Liberdade* (1988), o cotidiano da personagem exilada é atravessado por memórias de dor, mas também por afetos, desejos e reflexões que reconfiguram o trauma de forma crítica e ativa. A fragmentação da estrutura narrativa, a alternância de vozes e a escrita circular são recursos que não apenas encenam a subjetividade feminina, mas a afirmam como lugar legítimo de enunciação e resistência. Estareação política não está apenas nos grandes atos, mas também na esfera

privada e nos gestos de cuidado, como os da mãe, Amália, que revela: “Fiz muita coisa que nunca disse a ninguém, vocês iam ficar com medo de que me acontecesse alguma coisa, era melhor não saber” (Machado, 1988, p.93).

Machado desloca o eixo da resistência para o interior das relações familiares e da subjetividade, mostrando como o autoritarismo contamina os afetos e o cotidiano. A luta pela sobrevivência não se dá apenas no campo de batalha político, mas na manutenção da própria integridade psíquica e na reconstrução dos laços. A protagonista entende que, para narrar o trauma da ditadura, não basta o testemunho factual; é preciso uma elaboração estética que só a arte pode oferecer, transformando a dor em uma forma de conhecimento e resistência. Esta necessidade de "dizer de outro modo" é o que a impulsiona: “Precisava ser artista, deixar a palavra empregar mesmo o tal depoimento, virar uma coisa mais fértil do que um testemunho de fatos, tentar um testemunho em outra esfera, sei lá...” (Machado, 1988, p.32).

Esta busca por um "testemunho em outra esfera" redefine a própria noção de Literatura de testemunho. Em vez de se ater à denúncia explícita da violência, a narrativa de Machado explora as reverberações silenciosas e duradouras da repressão. A experiência do exílio, a fragmentação da identidade e a dificuldade de reconciliar o passado com o presente são elaboradas por meio de uma linguagem poética e simbólica. A resistência, portanto, não é apenas um ato político, mas um processo contínuo de cura e reconstrução da subjetividade, no qual a escrita desempenha um papel fundamental. É uma forma de lutar contra o esquecimento e a banalização do mal, transformando a memória individual em uma poderosa ferramenta de elaboração coletiva. Assim, a narrativa discursiva feminina em *Tropical Sol da Liberdade* (1988) se estabelece como contradiscurso ao autoritarismo não apenas político, mas também simbólico.

Ao romper com as estruturas do apagamento e da fala mediada, Ana Maria Machado (1988) inscreve a mulher como sujeito pleno da memória, da dor e da criação. Sua escrita convoca o leitor à escuta sensível e crítica, propondo não uma solução para o trauma, mas uma possibilidade de habitá-lo com dignidade, escuta e reinvenção. Pode-se considerar que seja uma aposta na potência da palavra para, mesmo em meio aos escombros da história, reconstruir um lugar de pertencimento e dar voz àqueles que foram silenciados. A Literatura produzida por mulheres, especialmente no contexto pós-ditadura, configura-se como uma forma potente de resistência simbólica, estética e

política. Ao escrever a partir de suas experiências, subjetividades e memórias, as autoras constroem um discurso que subverte a lógica autoritária do silenciamento e da normatividade patriarcal. Como apontam Medeiros e Costa, as escritoras brasileiras, muitas vezes invisibilizadas por questões de gênero e região, desenvolvem estratégias criativas de afirmação identitária que lhes permitem ocupar o espaço literário e contestar a hegemonia discursiva masculina (Medeiros e Costa, 2021).

A ficcionista Ana Maria Machado, com *Tropical Sol da Liberdade* (1988) é exemplo emblemático deste processo, pois a sua obra articula a intimidade da experiência feminina com o contexto político do exílio e da repressão, reposicionando a mulher como sujeito histórico e narrativo. Portanto, a Literatura opera como um campo de disputa por visibilidade e escuta, em que o corpo feminino, antes objeto da dominação estatal ou patriarcal, torna-se lugar de memória, enunciação e reinvenção. Consoante Salgueiro, o gesto de escrever o corpo e a memória da mulher é um dos mais potentes instrumentos da resistência cultural (Salgueiro, 2017).

De acordo com Almeida (2019), a escrita feminina não apenas denuncia as opressões sofridas, mas também propõe alternativas discursivas, simbólicas e afetivas para a elaboração da subjetividade. Esta perspectiva transforma a Literatura em uma prática de emancipação, em que a linguagem rompe os limites do socialmente imposto para reimaginar possibilidades de existência e pertencimento. Ao resistir às estruturas de dominação — sejam elas políticas, sociais ou estéticas — a Literatura escrita por mulheres torna-se, por excelência, um exercício de reescrita do mundo. Festino (2013) argumenta que autoras de contextos diversos, como o indiano, o africano e o latino-americano, compartilham uma preocupação comum: reinscrever a mulher na narrativa histórica e cultural a partir de sua própria voz. Esta ação desestabiliza as representações hegemônicas e propõe novas formas de compreender a experiência feminina. Nas obras destas autoras, a dor não é estetizada como espetáculo, mas elaborada como processo político de transformação, como se vê na narrativa de Ana Maria Machado (Machado, 1988).

Tal recusa à vitimização reforça o papel ativo da mulher na reconstrução do passado e na invenção de futuros possíveis. A Literatura de resistência produzida por mulheres também promove a expansão da memória coletiva ao incluir experiências antes marginalizadas. Como destacam Gomes e Ribeiro, ao deslocar o foco das narrativas

públicas para as histórias privadas — sem nunca abandonar a crítica social — estas escritoras operam uma redefinição dos espaços de poder. A casa, o corpo, a linguagem e o silêncio tornam-se arenas de disputa simbólica, onde se desenrola uma luta por escuta, reconhecimento e reparação. Esta estratégia discursiva é evidente em *Tropical Sol da Liberdade*, cuja protagonista reconstrói sua subjetividade a partir das margens da história oficial (Gomes; Ribeiro, 2019).

Rodrigues aponta que as autoras do pós-guerra espanhol utilizaram a ficção como forma de resistência ao autoritarismo franquista, colocando em evidência o confinamento feminino e o controle ideológico exercido sobre seus corpos e pensamentos. Esta mesma dinâmica pode ser observada na produção de autoras brasileiras no período pós-ditadura que, ao romperem com o modelo narrativo masculino centrado na denúncia objetiva, propuseram uma nova estética — mais sensível, fragmentada e afetiva —, capaz de dar conta das experiências de dor, silêncio e reconstrução vividas pelas mulheres (Rodrigues, 2021).

Como analisam Montoro e Dala Senta (2015), a Literatura feminina contemporânea não apenas questiona o papel da mulher na sociedade, mas também desafia a própria estrutura da linguagem e da narrativa. A desconstrução de dicotomias como público/privado, razão/emoção e força/fragilidade permite a emergência de novos discursos que valorizam a diversidade e a complexidade das experiências femininas. Esta produção textual assume uma função ética e política fundamental: abrir espaços de representação para aquelas que historicamente foram caladas ou apagadas. De tal modo, como demonstram os estudos de Salgueiro, Almeida e Medeiros e Costa, a Literatura produzida por mulheres constitui-se como resistência não apenas por tematizar a opressão, mas por subverter formas de linguagem e representação que sustentam o poder hegemônico. Em vez de apenas denunciar, estas narrativas constroem outras formas de dizer, de lembrar e de imaginar. Ao reposicionar a mulher na ambiência social, como sujeito da sua história e de sua voz, elas operam uma transformação simbólica profunda — aquela que se dá no terreno da linguagem e, por isto mesmo, é capaz de alterar a forma como o mundo é percebido, lembrado e narrado (Salgueiro, 2017; Almeida, 2019; Medeiros e Costa, 2021).

A narrativa de *Tropical Sol da Liberdade* (1988), de Ana Maria Machado, articula-se diretamente com as conquistas e reivindicações históricas das chamadas ondas

do feminismo. Ao assumir a perspectiva de uma mulher exilada, que revisita suas memórias sob a sombra da ditadura militar brasileira, a autora inscreve sua personagem num percurso que dialoga com os princípios da segunda e terceira onda feminista, conforme analisam Martins (2015) e Silva et al (2021). A opressão enfrentada pela protagonista não é apenas política e institucional, mas também profundamente marcada por gênero — sua condição de mulher interfere diretamente na forma como vive, é silenciada e, posteriormente, resiste, como reflete Lena sobre seu retorno ao lar materno: "A casa sempre tinha lugar para mais um. E acabava não sendo lugar dela" (Machado, 1988, pg. 11).

Na segunda onda do feminismo, a reivindicação do corpo e da experiência pessoal como arenas políticas foi fundamental para reposicionar o lugar da mulher na esfera pública e na produção cultural. Ana Maria Machado (1988) mobiliza esta perspectiva ao apresentar uma protagonista que narra suas vivências com um olhar introspectivo e sensível, mas profundamente crítico. Como saliente Salgueiro, a Literatura de resistência escrita por mulheres valoriza a experiência subjetiva como modo de subverter discursos dominantes (Salgueiro, 2017).

Assim, a rememoração do exílio e da repressão estatal na obra não se dá apenas como documento histórico, mas como relato de uma subjetividade oprimida que se recusa a ser apagada, como a personagem é instigada a fazer: "Conta o teu lado, Lena. Isto que você está chamando de visão da periferia" (Machado, 1988, pg. 34). A protagonista de *Tropical Sol da Liberdade* (1988) está imersa num duplo processo de silenciamento: enquanto cidadã de um país sob regime ditatorial e enquanto mulher em um sistema patriarcal. Ao narrar este percurso, Ana Maria Machado oferece uma crítica contundente às estruturas de poder que atravessam a história e o corpo feminino. A forma como a personagem reconstrói sua história, a partir de fragmentos afetivos, hesitações e reinterpretações, está em sintonia com o que Seligmann-Silva define como Literatura do trauma — uma escrita que, por meio da fragmentação e da subjetividade, busca elaborar o inominável (Seligmann-Silva, 2003).

A própria condição física de Lena espelha esta fratura: "...de repente, de não saber mais o que era em cima, o que era embaixo, perder o prumo, a vertical e a horizontal, e se descobrir de repente caída no chão" (Machado, 1988, p.44). Esta elaboração encontra respaldo nas contribuições de Bezerra, que compreende a escrita feminina como espaço

de escuta e testemunho (Bezerra, 2017). Em contraste com as narrativas de autoria masculina, como as de Bonassi e Santos, em que as mulheres aparecem ora silenciadas, ora reduzidas a objetos de sofrimento, Ana Maria Machado entrega à sua protagonista a autoridade de dizer e interpretar sua dor. Trata-se de uma resistência discursiva que vai além da denúncia: é uma reconquista da linguagem. Isto ressoa também nas análises de Paloma Vidal, que vê na fragmentação discursiva e na sobreposição de tempos uma estratégia narrativa que incorpora o trauma sem reduzi-lo a um evento passível de fechamento (Vidal, 2003).

Lena reflete sobre esta necessidade de ir além do factual: "Precisava ser artista, deixar a palavra emprenhar mesmo o tal depoimento, virar uma coisa mais fértil do que um testemunho de fatos, tentar um testemunho em outra esfera, sei lá..." (Machado, 1988, p.32). A terceira onda feminista, consoante Silva et al., ampliou a compreensão da opressão ao considerar as múltiplas intersecções entre gênero, raça, classe e orientação sexual. Ainda que a protagonista de *Tropical Sol da Liberdade* (1988) seja uma mulher branca e de classe média, a escrita de Ana Maria Machado não ignora estas camadas de opressão social (Silva, 2021).

Ao construir uma personagem que se desloca — geograficamente, culturalmente e subjetivamente — a autora tensiona os limites identitários e denuncia, ainda que de forma sutil, os privilégios que também operam nas esferas do exílio e da memória, como na fala de outra exilada que reflete sobre seu não pertencimento: "Agora, não, eu tenho medo dos brasileiros, me assusto com a agressividade das pessoas, desconheço a minha gente" (Machado, 1988, p.174). A obra, portanto, se inscreve numa tradição feminista que não apenas exige representatividade, mas que propõe formas estéticas de resistência. Como apontam Gomes e Ribeiro, as narrativas de mulheres funcionam como contradiscursos que desafiam tanto o apagamento histórico quanto os modelos literários hegemônicos. *Tropical Sol da Liberdade* (1988) rompe com a linearidade, aposta no discurso íntimo e valoriza a incompletude como gesto ético (Gomes; Ribeiro, 2019).

A resistência surge em espaços inesperados, como na atuação silenciosa da mãe da protagonista: "Fiz muita coisa que nunca disse a ninguém, vocês iam ficar com medo de que me acontecesse alguma coisa, era melhor não saber" (Machado, 1988, p.93). Neste compasso, Ana Maria Machado não apenas representa a opressão feminina — ela reescreve sua gramática, oferecendo à protagonista um lugar de enunciação politizado e

afetivo. Como discutem Montoro e Dala Senta, a desconstrução de binarismos tradicionais (público/privado; razão/emoção; sujeito/objeto) é um dos marcos da Literatura produzida a partir da terceira onda feminista (Montoro; Dala Senta, 2015).

Ana Maria Machado realiza este movimento ao transformar experiências antes consideradas “menores” — como a saudade, o medo íntimo, a maternidade em exílio — em matéria política e discursiva. A própria noção de pátria é ressignificada a partir do corpo feminino, como reflete Amália: "Mais mátria do que pátria, afinal, tudo parindo e sendo parido das mesmas entranhas" (Machado, 1988, p.140).

Ao narrar o silêncio, a ausência e o deslocamento com delicadeza e densidade, ela reforça a centralidade da experiência feminina na construção de uma memória crítica da ditadura. Deste modo, o discurso feminino diante da opressão, narrado por Ana Maria Machado, não apenas denuncia a exclusão e a violência, mas oferece alternativas simbólicas para a ressignificação da experiência histórica. Sua obra representa a convergência entre as demandas feministas e os recursos estéticos da Literatura contemporânea, afirmando que resistir também é lembrar, narrar e reescrever — em primeira pessoa — aquilo que o Estado tentou silenciar. A trajetória da protagonista a leva a uma encruzilhada fundamental, um dilema que encapsula a própria essência de sua luta: a escolha entre manter a estabilidade física, o prumo do corpo, ou preservar a palavra e a capacidade de narrar para dar sentido à sua existência.

Para detalhar como a oposição Voz X Silêncio estrutura o registro literário *Tropical Sol da Liberdade* (1988), utilizaremos o Quadrado Semiótico, proposto por Greimas e difundido por Diana Luz Pessoa de Barros. Nesta obra, o silêncio não é apenas a ausência de som, mas uma imposição política e um sintoma físico (a afasia da protagonista). No nível fundamental do percurso gerativo, os valores são organizados em oposições binárias e suas negações, sendo que:

- a) VOZ (Eixo da Euforia/Liberdade) — representa a democracia, o depoimento, a capacidade de Helena (e do Brasil) de narrar o que aconteceu. É a cura da afasia;
- b) SILÊNCIO (Eixo da Disforia/Opressão) — significa a ditadura, a censura, o trauma e o "esquecimento planejado" pelo Estado;
- c) NÃO-VOZ (Contraditório da Voz) — expressa o estado inicial de

Helena. Ela quer falar, mas "não consegue". É a censura internalizada, o trauma que trava a garganta.

- d) NÃO-SILÊNCIO (Contraditório do Silêncio) – denota o movimento antes da "Voz" estar totalmente recuperada.

A partir do conceito de Dinâmica Narrativa e Discursiva, de acordo com a análise de Barros, prepondera-se que a personagem percorre esses termos ao longo do livro, visto que o percurso de Helena está instalado no Silêncio e na Não-Voz, à medida que a narrativa vem a ser o processo de deslocamento em direção à Voz. Para Greimas, isso se caracteriza como uma passagem da privação para a conjunção com o objeto de valor (o vocábulo), pois que o Papel do Corpo (Semiótica do Corpo), em Machado, faz algo muito específico do discurso feminino: a política passa pelo corpo. A "afasia" de Helena é o Silêncio tornado carne. A cura física (voltar a falar) é a metáfora direta da redemocratização do Brasil. No tocante à Enunciação, enquanto, em Bonassi, o silêncio é oco; e, em Rodrigo Santos, é uma estratégia de sobrevivência na favela, em Ana Maria Machado o silêncio é algo a ser vencido pelo afeto. Por que isso marca a diferença de gênero? Nas obras masculinas supracitadas (Bonassi e Santos), o Quadrado Semiótico operaria mais em eixos como Poder X Não-Poder ou Vida X Morte. Em *Tropical Sol da Liberdade*, contudo, o eixo central é Saber/Dizer, uma vez que a personagem feminina assume o papel de "reparadora do sentido". Ela entende que, se não houver Voz (narrativa), a história da ditadura será vencida pelo Silêncio (esquecimento).

IV. CONCEITOS DE “MÁQUINA DE GUERRA” E OS DISPOSITIVOS POLÍTICOS

A Literatura brasileira contemporânea, especialmente aquela que se debruça sobre os escombros da ditadura militar e suas heranças na Democracia, não se limita a representar a realidade, mas atua como um laboratório de investigação da subjetividade ferida. O fim do regime autoritário, em 1985, não significou a extinção imediata das estruturas de controle; mas, sim, uma mutação dos mecanismos de silenciamento. Neste cenário, o discurso literário emerge como uma ferramenta de escavação, capaz de trazer à superfície camadas de experiências traumáticas, que o discurso oficial, focado na transição conciliatória, tentou sepultar sob o manto do aniquilamento da memória. Neste contexto, a produção de autores como Ana Maria Machado, Fernando Bonassi e Rodrigo Santos revela um compromisso ético com a palavra, que ultrapassa a mera fruição estética. Cada um, a seu modo, utiliza a narrativa para confrontar as "verdades" estabelecidas, transformando o texto em um espaço, onde a memória coletiva e individual pode ser renegociada. A literatura, por conseguinte, deixa de ser um espelho passivo da

sociedade para se tornar um território de enfrentamento, onde a linguagem é tensionada até o seu limite para dar conta do que é, muitas vezes, indizível.

Para compreender a profundidade deste embate, faz-se necessário recorrer a ferramentas teóricas, que deem conta das relações de poder intrínsecas ao ato de narrar. Não basta apenas identificar os temas da violência e da repressão; é preciso analisar como a própria forma literária se organiza para resistir às capturas do sentido. É nessa intersecção entre a estética e a política, que os conceitos de controle e insurreição se tornam fundamentais para decifrar a arquitetura das obras analisadas, observando como o texto literário se posiciona diante das instituições que buscam gerir a vida e a memória dos cidadãos. Desta forma, a análise que se segue propõe um mergulho nas engrenagens da criação literária, subentendida como um ato de guerrilha semiótica. Ao introduzir as noções de fluxos de resistência e aparelhos de captura, busca-se lançar luz sobre o caráter insurgente da ficção brasileira pós-1985. A transição do silêncio para a polifonia de vozes exige uma compreensão de como o pensamento nômade e a recusa à codificação estatal permitem que a literatura funcione como um dispositivo de sobrevivência e denúncia, conforme será detalhado na exploração teórica a seguir.

4.1. Resistência na Forma: a Literatura como Campo de Disputa Simbólica, Inscrição do Trauma e o Testemunho como Insurgência

O último capítulo deste trabalho busca aprofundar a articulação entre Literatura, política e resistência, por meio da análise dos conceitos de “máquina de guerra” e “dispositivos”, especialmente no contexto da ditadura civil-militar brasileira. A partir da abordagem teórico-crítica que abrangeu distintos autores, tais como Deleuze e Guattari⁵ (2002b); Ricardo Piglia (1994); Seligmann-Silva (2003) etc., neste estudo acadêmico se propõe refletir sobre a maneira como as obras literárias analisadas *Tropical Sol da Liberdade* (1988), de Ana Maria Machado; *Prova Contrária* (2003), de Fernando

⁵Assim, sendo o próprio livro uma pequena máquina, que relação, por sua vez mensurável, esta máquina literária entretém com uma máquina de guerra, uma máquina de amor, uma máquina revolucionária etc. — e com uma máquina abstrata que as arrasta. Fomos criticados por invocar muito freqüentemente literatos. Mas a única questão, quando se escreve, é saber com que outra máquina a máquina literária pode estar ligada, e deve ser ligada, para funcionar. (DELEUZE & GUATTARI, 2002b, p.11)

Bonassi; e o conto *Baratária* (2017), de Rodrigo Santos, operam como força nômade e desestabilizadora, frente aos mecanismos de poder e normatização impostos pelo Estado. Os textos literários, subentendidos como prática estética e ética, se tornam um campo de enfrentamento simbólico, capaz de tensionar a racionalidade hegemônica ao inscrever o dissenso, o trauma e a memória dos corpos violentados em formas narrativas que escapam ao controle disciplinar (Deleuze e Guattari, 2002; Piglia, 1994; Seligmann-Silva, 2003).

No centro desta discussão, há de estar nítida noção de Literatura como “máquina de guerra”, expressão cunhada por Deleuze e Guattari para designar forças de criação, que operam fora do aparelho de Estado; e que, por esta razão, ameaçam as suas estruturas de codificação. Esta perspectiva permite compreender como obras literárias produzidas sob (ou sobre) contextos autoritários, ao recusarem a linearidade, a completude e a transparência, instauram zonas de indeterminação, que desorganizam as narrativas oficiais e os dispositivos de silenciamento institucional. A Literatura torna-se, portanto, um dispositivo de resistência — não apenas por tematizar a repressão, mas por performá-la na forma, convocando o leitor a uma escuta ética e politicamente implicada (Deleuze e Guattari, 2002).

Este capítulo investiga, destarte, como a linguagem literária — atravessada pela fragmentação, pelo silêncio, pela spectralidade e pela ambiguidade —, atua como espaço de insurgência simbólica. Ao fazer do corpo um lugar de inscrição do trauma e da subjetividade dissidente, a Literatura transforma a dor em força estética e política, abrindo brechas no arquivo oficial e mobilizando novas formas de narrar e resistir.

Neste campo de tensões, como mostram as obras analisadas neste trabalho, de forma exemplificada pela obra *Prova Contrária* (2003), neste fragmento percebe-se esta tensão:

Que não possam estragar suas noites de sono, ao menos. Que não sejam conhecidos como aqueles que foram capazes, por aqueles que foram incapazes. Envergonhá-los. Sim, primeiro. Depois o fuzilamento. Ou algo sem dor. Uma pílula. O que será da justiça se não houver alguma forma de vingança? (Bonassi, 2003, p.92).

Este trecho problematiza a dimensão simbólica e estética da resposta ao trauma, sugerindo a insuficiência das ações simbólicas (como a “vergonha”), diante da necessidade prática e violenta da justiça (a vingança ou o fuzilamento). De tal modo, coloca em questão a potência restauradora ou insurgente da Literatura, frente ao real do trauma e da justiça, funcionando como uma “Prova Contrária”, ao argumento de que a

Literatura pode abrir brechas no arquivo oficial e transformar a dor merecidamente em força política. A outra obra *Baratária* (2017), exemplifica claramente esta concepção da Literatura como “máquina de guerra”, ao demonstrar como a linguagem fragmentada, silenciada e marcada pela ambigüidade, atua na desconstrução das narrativas oficiais da repressão política. Por exemplo, nos relatos da personagem Lenita, marcados por traumas indescritíveis e pela violência representada simbolicamente pelas baratas e pelo escudo do Flamengo, constata-se a recusa da linearidade e da completude narrativa, que impede a normalização ou a naturalização da violência autoritária: “Lenita não fazia ideia do tempo em que ficou dentro da cova, mas em algum momento um grito de surpresa e júbilo fez descender braços adultos para trazê-la à tona” (Santos, 2017, pg. 2).

Em outro momento: “A estrutura áspera do inseto e o seu desespero em fugir a arranhava por dentro... Na sua cegueira seletiva, ela via apenas o escudo do Flamengo do braço de Cazarré e seu sorriso”; e, por último, “Lenita já perdera a noção do tempo junto com outros dentes, mas ainda mantinha o ódio, e o ódio alimentava a sua esperança” (Santos, 2017, p.3).

Estes fragmentos evidenciam a forma em que o trauma corporal e psicológico se inscreve como testemunho fugidio, resistindo à captura plena da narrativa oficial. A incompletude e a espectralidade da linguagem servem para convocar o leitor a uma escuta ética, marcado pelo reconhecimento do sofrimento e da denúncia das práticas de tortura e silenciamento. A linguagem de *Baratária* (2017) performa, destarte, a resistência, tornando-se um campo insurgente contra o autoritarismo e suas técnicas de controle e apagamento, segundo o modelo deleuziano-guattariano de “máquina de guerra” que escapa às formas de codificação estatal. Desta forma, a obra não apenas tematiza a violência, mas a reproduz na própria forma textual, ativando o leitor como sujeito político implicado.

Em *Tropical Sol da Liberdade* (1988), as tensões permeiam todo o texto, como exemplificado na seguinte passagem:

E além disto, a esta altura da vida já sabia também que às vezes a gente precisa mexer nestas coisas doidas e fazer estourar mesmo, não adianta passar o tempo todo fingindo que não dói ou que não há nada. Tem que deixar vir à tona, como um abscesso inflamado, cheio de pus, que incomoda, dói, lateja, até amadurecer e a gente poder lancetar, estourar aquela porcariada nojenta toda que está lá dentro, purgar, drenar tudo até ficar saindo só o sangue e a gente saber que chegou no fundo. Aí tem só que limpar muito bem limpinho, para

não ficar reaparecendo em outros lugares. E pronto, é um alívio” (Machado, 1988, p.226).

A visceralidade da metáfora de Machado (1988) descreve com precisão o movimento necessário para a quebra do silenciamento. O "abscesso" representa o trauma individual e coletivo, a memória reprimida, a dor que o discurso oficial busca encobrir. O ato de "fingir que não dói" corresponde à manutenção de um pacto de silêncio, enquanto a ação de "lancetar" e "estourar" é a própria enunciação insurgente, o gesto de trazer à superfície o que foi violentamente soterrado. É precisamente nesta pulsão de ruptura que a Literatura opera como uma máquina de guerra, nos termos de Deleuze e Guattari. Diferente do aparelho de Estado, que busca a captura e a organização de narrativas hegemônicas, a máquina de guerra literária opera por linhas de fuga, desestabilizando consensos e criando paisagens afetivas e políticas. Ao "purgar" a ferida, a narrativa não apenas expõe o trauma, mas mobiliza uma força que se recusa a ser pacificada pela amnésia imposta (Deleuze; Guattari, 2002).

As obras aqui analisadas serão lidas como potentes dispositivos que enfrentam as “ficções do Estado” com contra-ficções insurgentes, revelando a potência da Literatura como máquina de guerra em um gesto simultâneo de recusa e reinvenção. O principal alvo destes dispositivos vem a ser a memória histórica e a violência estatal, atacadas por diferentes flancos, *Sol Tropical da Liberdade* (1988), quanto *Barataria* (2017), de Rodrigo Santos, se insurgem contra a ficção de uma transição democrática que teria curado as feridas da ditadura. Machado (1988) o faz pela chave do testemunho, dando corpo e voz à experiência subjetiva do trauma e recusando o pacto de silêncio que visa apagar o passado. Santos, por sua vez, utiliza a alegoria e a desarticulação temporal para reinventar uma memória fraturada, demonstrando como os escombros daquele período continuam a assombrar o presente. Se ambos escavam as continuidades do autoritarismo, *Prova Contrária* (2003), de Fernando Bonassi, radicaliza esta percepção ao focar na violência do Estado democrático.

Seu contrapoder à "Prova Contrária" à narrativa de uma justiça imparcial, emerge da sintaxe convulsiva de um sujeito anônimo, cuja tortura psicológica expõe a ficção da legalidade. Portanto, seja pelo testemunho que humaniza, pela alegoria que assombra ou pelo monólogo que brutaliza, estas narrativas operam como artefatos estético-políticos que corroem a autoridade da ficção estatal, abrindo fissuras por onde outras histórias e memórias podem emergir. Por este viés, a concepção de máquina de guerra em Deleuze

e Guattari não deve ser entendida apenas como referência ao conflito armado, mas como um agenciamento de forças que escapa às codificações do Estado. Trata-se de uma potência nômade, que opera na exterioridade dos dispositivos estatais e institucionais, desestabilizando suas tentativas de fixação, normalização e captura (Deleuze; Guattari, 2002b).

Quando transportada para o campo literário, a máquina de guerra se manifesta na invenção de formas narrativas que corroem os discursos hegemônicos, instaurando modos de dizer e lembrar, que não se subordinam à lógica da história oficial. É neste sentido que a Literatura se torna uma prática de resistência: ela inventa linhas de fuga que escapam ao regime disciplinar e reinscrevem a experiência traumática em uma tessitura estética singular. Nesta perspectiva, é possível aproximar o conceito de Literatura menor à discussão, pois que a Literatura menor não se define por sua “pequenez”, mas pela maneira como desloca a língua majoritária, abrindo brechas para o coletivo e o político. Escrita sempre “em minoria”, a Literatura menor é marcada por três dimensões: a desterritorialização da língua, o caráter político imediato e o agenciamento coletivo de enunciação (Deleuze; Guattari, 2002a).

Sob a ditadura brasileira, muitas narrativas operam exatamente neste regime menor, ao tensionar a língua nacional, seja pelo silêncio, pela fragmentação, pela alegoria ou pelo não dito, e ao transformar a experiência individual em denúncia coletiva. O menor não significa inferior, mas insurgente: a linguagem literária ganha a força de um grito coletivo que atravessa o isolamento imposto pela censura e reinscreve no tecido social a memória das violências. Já o conceito de corpo sem órgãos (CsO), formulado em *Mil Platôs* a partir de Artaud, traz para a discussão a ideia de um corpo que resiste às organizações impostas — sejam biológicas, sociais ou políticas. O CsO não é a ausência de órgãos, mas a recusa de um organismo totalizante que submeta a vida às funções preestabelecidas. Trata-se de uma superfície intensiva, aberta a fluxos e devires, onde o corpo se torna campo de experimentação.

No contexto da Literatura da ditadura, o corpo sem órgãos pode ser lido como metáfora para os sujeitos violentados que, ao mesmo tempo em que sofrem a inscrição do poder (a tortura, a repressão, o silenciamento), também produzem linhas de fuga, reinventando modos de existir e narrar. O corpo escrito, fragmentado e intensificado pela dor, deixa de ser apenas vítima e passa a ser espaço de criação e resistência simbólica.

Em diálogo com os conceitos de máquina de guerra e corpo sem órgãos, as obras *Tropical Sol da Liberdade* (1988), de Ana Maria Machado, *Prova Contrária* (2003), de Fernando Bonassi, e *Baratária* (2017), de Rodrigo Santos, apresentam diferentes modos de inscrição da violência e da resistência nos corpos durante a ditadura civil-militar brasileira. Decerto, reorganizamos o registro textual para criar uma ligação mais fluida entre seus parágrafos analíticos e as citações, além de adicionar uma conclusão ao final para que o tópico não termine abruptamente.

Em Machado, o corpo feminino é atravessado por traumas psíquicos e biológicos — como o aborto — que, ao mesmo tempo em que o expõem à violência repressiva, também instauram uma potência de desorganização das normatividades sociais e políticas. Esta condição se manifesta na consciência da personagem, que reflete sobre seu futuro como um campo de potencialidade e anulação, onde a esterilidade se apresenta como um trauma definidor: "Mas tudo ainda era potencial. E podia ser que não vivessem nunca, que ela estivesse mesmo condenada à esterilidade, a suportar que todo aquele universo interior mirrasse, definhando. Aborto. Ovo gorado, Deserto. Terra erma" (Machado, 1988, p.128).

Já em *Prova Contrária* (2003), de Fernando Bonassi, embora a obra seja narrada por uma voz masculina, o corpo feminino é figurado de modo coletivo. A narrativa desloca a experiência individual para um regime de enunciação comum que, despojado das marcas biológicas, opera como Literatura menor, transformando a vivência privada em denúncia política. Esta transmutação do individual para o coletivo é evidenciada quando a personagem reflete sobre o ato de escrever como uma resposta à sua tragédia pessoal, um gesto que a conecta a outras vítimas e ressignifica sua dor como um ato político de coragem e testemunho:

Uma época eu quis escrever. Foi depois de tudo. Depois que tudo assentou. Quando a sua desgraça era evidente. [...] Quando eu parei de implorar por um milagre e uma surpresa. Quando não podia mais me aliviar de nada. Foi aí, sem esperanças, que eu quis escrever. [...] Escrever pra me fazer companhia. Onde está esta escrita? [...] Pode estar em cadernos. [...] É possível também que tenham desaparecido. Que esses acontecimentos fossem tão especiais como qualquer outro. As outras 'viúvas'... ...E viúvos... Sim, e viúvos, claro. Nesta época em que devo ter escrito esses textos... esses cadernos (o que é bem outra coisa...) é a mesma época em que encontro as outras pessoas que passam pelo mesmo passado. Nesta época eu já entendo a necessidade dos depoimentos. Também se trata disto. Nesta época já podemos fazer discursos sem chorar, ou chorando, se necessário. Nesta época temos plena consciência de nosso efeito. Um sofrimento insuportável. Mais uma coragem feminina (Bonassi, 2003, pgs. 80-1).

Por sua vez, em *Baratária* (2017), de Rodrigo Santos, a violência atinge uma dimensão de horror explícito. O corpo da mulher é submetido a torturas que incluem a introdução de baratas em sua vagina, uma experiência-limite que desterritorializa a própria noção de organismo e reinscreve o corpo como campo intensivo de dor e memória coletiva. Neste gesto narrativo, a Literatura se torna máquina de guerra contra o aparelho de Estado, não apenas denunciando a barbárie, mas performando-a na linguagem.

Tal performance se materializa de forma brutal na cena em que a tortura atinge seu ápice:

Quando Cazarré abriu a tampa da caixa, suas pupilas dilataram e ela voltou a ter seis anos de idade. A caixa estava cheia de baratas. Rindo, ele pegou uma, destas grandes, de esgoto, e colocou na entrada de sua vagina. [...] Com o polegar, o demônio empurrou a barata para dentro dela. A estrutura áspera do inseto e o seu desespero em fugir a arranhava por dentro. [...] 'Vamos ver quantas baratas cabem nesta xereca arrombada!' Os insetos, pressionados contra a palma da mão do algoz e sua virilha, buscavam loucos algum lugar por onde fugir, e ela sentia, sentia cada um deles entrando em sua vagina machucada, como tentaram entrar em sua boca e em seus olhos naquela sepultura. [...] E ela falou. Não voluntariamente, ou consciente de estar condenando seus companheiros à morte, mas falou. Em seus berros insanos, ela disse tudo o que queriam ouvir: nomes, lugares, ações. Aquele inferno era muito mais do que poderia suportar (Santos, 2017, p.64).

Com este gesto, a Literatura instaura linhas de fuga que corroem os dispositivos de silenciamento. Ao reinscrever no espaço estético a memória insurgente dos corpos violentados, a narrativa de Santos não apenas relata o trauma, mas o grava de forma indelével na sensibilidade do leitor, transformando a própria Literatura em um campo de batalha pela história e pela dignidade humana. A Literatura contemporânea, ao se debruçar sobre os traumas da ditadura militar brasileira, atua como uma forma de resistência simbólica que tensiona os (des)limites entre linguagem, história e política. Neste cenário, a noção de resistência não se limita ao conteúdo temático das obras, mas se expressa de maneira incisiva nas escolhas formais e estéticas que rompem com a linearidade narrativa tradicional. Conforme Deleuze e Guattari (1997), a “máquina de guerra” literária instaura linhas de fuga ao operar fora dos códigos de controle impostos pelo aparelho de Estado. A escrita torna-se, assim, uma prática política, capaz de desestabilizar as formas discursivas normativas e instaurar um novo regime de sensibilidade. A “ficção do Estado”⁶, nos termos de Piglia (1994), constrói uma narrativa

⁶O poder do Estado é, antes de tudo, o poder de narrar. (...) O controle social se garante porque o Estado detém o monopólio da narração. Suas ficções são a lei, os editais da polícia, os jornais, a ‘opinião pública’. Diante de um fato, de um crime, de uma sublevação, o Estado produz imediatamente um relato, uma versão

oficial que mascara a violência sob o véu da legalidade. Ao criar fissuras nesta narrativa, a Literatura se converte em território de subversão, em campo de disputa simbólica onde as vozes silenciadas emergem (Deleuze; Guattari, 1997).

Em obras como *Prova Contrária* (2003), de Fernando Bonassi, *Barataria* (2017), de Rodrigo Santos, e *Tropical Sol da Liberdade* (1988), de Ana Maria Machado, a linguagem é convocada não como instrumento de ordenação, mas como força que desestabiliza. Estas narrativas recusam a estrutura clássica do romance, optando por fragmentos, dissonâncias e silêncios, que não apenas refletem os efeitos do trauma sobre as subjetividades, mas também reproduzem formalmente a lógica de ruptura imposta pelo regime de exceção. Como sublinha Candido, a Literatura contemporânea é marcada por uma tendência à incompletude e à multiplicidade de vozes, características que reforçam seu potencial crítico (Candido, 1989).

Neste sentido, a incompletude narrativa, aliada à estética minimalista e ao apagamento identitário de personagens – principalmente femininas, como observado em *Tropical Sol da Liberdade* (1988) – revela uma operação crítica: evidenciar os limites da representação e a impossibilidade de narrar o trauma com plenitude. A inscrição dos corpos na linguagem assume, nestas obras, um papel fundamental. A violência de Estado se manifesta de maneira brutal sobre os corpos, especialmente femininos, que se tornam superfícies de inscrição da memória traumática. Como argumenta Seligmann-Silva, o trauma rompe a capacidade de simbolização imediata, exigindo formas indiretas de representação. A Literatura, por sua plasticidade e abertura, constitui-se como espaço privilegiado para esta elaboração. Em Bonassi, por exemplo, o corpo feminino trancado em um apartamento entre caixas – um corpo que faz lembrar, que faz repetir, que delira – torna-se o centro da narrativa. O silêncio, neste caso, não é ausência, mas excesso de sentido: é a forma como o trauma se manifesta quando não pode ser representado diretamente (Seligmann-Silva, 2003).

Rodrigo Santos, por sua vez, radicaliza esta perspectiva ao apresentar cenas de tortura física e sexual com uma crueza brutal, evocando o conceito de “estado de exceção” em Agamben (2007), no qual o corpo do outro – tornado inimigo – é reduzido à mera

que define o ‘real’. A Literatura, nesse contexto, surge como o lugar onde se podem construir outras versões.” (PIGLIA, 1994, p.23)

matéria biopolítica. A personagem Lenita, vítima de uma violência que ultrapassa os limites do representável, torna-se ela mesma espectro, assombração. Conforme Frosh, os fantasmas da história persistem não apenas como metáforas do passado, mas como presenças que insistem em habitar o presente, denunciando aquilo que a memória oficial tenta esquecer. A narrativa de Santos mobiliza o espectro como forma de resistência simbólica, ao posicionar a protagonista, anos depois, como agente de vingança e reescrita da história (Frosh, 2018).

Em *Tropical Sol da Liberdade* (1988), Ana Maria Machado também trabalha a inscrição dos corpos na linguagem como um espaço privilegiado para a memória e o trauma. Marcada pela violência do estado e pela experiência da clandestinidade, a personagem Lena materializa em seu corpo e voz as dores de um trauma que, embora de raiz histórica, é explorado em sua dimensão mais singular e subjetiva. Seu sofrimento psíquico funciona, destarte, como uma lente através da qual a narrativa revela a profundidade da ferida coletiva. Assim como nas obras de Bonassi e Rodrigo Santos, o corpo feminino em Machado funciona como superfície de inscrição do trauma histórico e político, onde o silêncio não representa mera ausência; porém, sim, explícito turbilhão permeado por excesso de sentidos que não se perfaz, completa e integralmente, por âmbitos simbolizáveis.

A narrativa de Machado se vale de fragmentos, pausas e gestos cotidianos – como o cuidado com a jardinagem e as conversas com Carlota – para expressar a dificuldade de traduzir a violência sofrida em palavras diretas, sugerindo a resiliência e a possibilidade de renascimento, à maneira de uma “fênix vegetal” (p.234) que renasce das próprias cinzas:

A menina Lena não sabia o que era Fênix. Só foi saber mais tarde, quando cresceu. E a mulher Lena pensava consigo mesmo que era isto mesmo o que ela precisava ser, uma fênix. Em algum momento, teria que fazer isto, renascer integral. Como uma cobra que sai inteira da pele velha, deixa para trás a casca vazia, e brotar de dentro de si mesma, nova, guardando aquilo que era essencialmente. Não como a borboleta que sai do casulo sem conservar nada da lagarta que tinha sido antes. Renascer sem metamorfose, fiel a si mesma. Um desafio permanente. O de conseguir estar viva. Sobreviver e se organizar (Machado, 1988, p.234).

Machado (1988) dialoga com a tradição da Literatura do trauma ao problematizar a relação entre corpo, memória e linguagem, construindo personagens femininas que encarnam o peso da história e, ao mesmo tempo, anunciam possibilidades de sobreviver e recriar sentidos em meio à ruptura. Este jogo entre corpo e linguagem se articula com a

noção de testemunho, não como relato factual, mas como tentativa de nomear o indizível. Como sustenta Agamben, o testemunho se dá precisamente quando a linguagem falha, quando não há palavra suficiente para dar conta do real. É neste ponto de falha, de ruptura, que a Literatura adquire potência ética. O testemunho não é apenas aquilo que se diz, mas também o que permanece em silêncio – o que se insinua na fragmentação, na repetição, na metáfora do corpo mutilado. Machado (1988), assim como Bonassi (2003) e Santos (2017), não propõe a redenção ou a reconstrução da memória de forma linear e didática (Agamben, 2007).

Nas obras de Machado, esta dimensão do testemunho se manifesta na interseção entre o cotidiano e o político, na articulação entre a linguagem do corpo e as pequenas ações que carregam memória e resistência. Suas narrativas operam no terreno da tensão, da fratura, do desconforto – marcas indeléveis do trauma não resolvido –, mobilizando um testemunho que se expressa, tanto no que é dito quanto no silêncio carregado de sentido. Assim sendo, o que se observa é que estas obras operam como máquinas de guerra estéticas que confrontam a ficção do Estado e os dispositivos de dessubjetivação⁷. Elas instauram uma Literatura que rompe com o testemunho redentor e se aproxima do testemunho como gesto ético, que reconhece a falha, a ausência, o espectro. O corpo, nesta Literatura, é lugar de inscrição da violência, mas também de insurgência. Como lembra Deleuze e Guattari, o corpo sem órgãos é aquele que escapa à codificação, que resiste à captura, que inventa outras formas de existir. Ao representar corpos em conflito – entre a dor e a memória, entre o silêncio e a fala –, Bonassi, Santos e Machado constroem narrativas que, mesmo com suas limitações em relação à representação feminina, propõem uma estética da resistência baseada na desestabilização do visível e do dizível (Deleuze; Guattari, 2002).

Não obstante, cada uma destas obras mobiliza dispositivos específicos para este

⁷Desfazer o rosto é o mesmo que atravessar um muro, o muro do significante, da subjetividade. E como é difícil atravessar o muro, furá-lo. Pois não se trata de se transformar em umdescerebrado, nem mesmo em um corpo sem órgãos puro e simples. Trata-se antes de encontrar, aquém do muro do rosto, todo um agenciamento maquínico, todo um sistema maquínico. [...] É somente aí que o devir tem um sentido: desfazer o rosto e as rostificações, devir-clandestino, devir-rizoma, traçar linhas de fuga [...] Dessubjetivar a consciência e a paixão. Não existiriam redundâncias diagramáticas que não se confundem com os significantes nem com os subjetivos? Redundâncias que não seriam mais nós de arborescência, mas sim retomadas e precipitações em um rizoma? Ser gago de linguagem, estrangeiro em sua própria língua [...] (Deleuze; Guattari, 2002, p. 58-9).

fim. Bonassi concentra-se na fragmentação da memória e na metáfora do corpo silenciado e isolado para evidenciar as violações políticas, construindo uma linguagem marcada pela ruptura e pelo silêncio. Santos, por sua vez, privilegia a tensão entre o sagrado (cemitério) e o profano (a violação da intimidade feminina), inserindo o testemunho no cotidiano e nas pequenas ações de resistência, numa narrativa que intercala o pessoal e o coletivo. Machado opera através da articulação entre o corpo e a linguagem, investindo em uma estética do fragmento que inclui a presença latente do trauma e o deslocamento temporal, instaurando uma memória que é ao mesmo tempo ausência e presença espectral. Desta forma, juntas, as três obras compõem um panorama plural da Literatura do testemunho contemporânea, mostrando diferentes estratégias para confrontar a história oficial e reconstruir subjetividades insurgentes.

O testemunho, portanto, ultrapassa o relato e se configura como forma de resistência simbólica frente ao aparato repressivo do Estado. A Literatura, neste movimento, torna-se meio de exposição das feridas históricas, sem a pretensão de curá-las, mas com a potência de mantê-las visíveis. Em um tempo em que o esquecimento é promovido como política de pacificação, estas narrativas mantêm o conflito aberto, escancarado.

Nesta acepção, as obras de Ana Maria Machado, Fernando Bonassi e Rodrigo Santos performam o ato contínuo de lembrar, resistir e narrar por meio de silêncios, cortes, lapsos e espectros, com Machado encarnando a urgência testemunhal de expor a ferida para que ela não infeccione o futuro. Trata-se de uma escrita que conjuga ética e estética para desarticular os dispositivos da opressão. Ao fazê-lo, elas não oferecem a paz da reconciliação, mas a incômoda permanência da justiça por vir, reconfigurando a Literatura não apenas como espaço de insurgência, mas como o próprio espectro que ronda a casa mal-assombrada da nação, impendido que suas portas se fechem sobre o passado. A utilização do conceito de "máquina de guerra", conforme apresentado por Deleuze e Guattari, reflete o processo de resistência não apenas nas estruturas narrativas, mas na própria construção da subjetividade. A Literatura, então, torna-se uma prática de resistência política e estética ao questionar a codificação imposta pelo Estado. Como nos alerta Piglia, as narrativas oficiais tentam construir uma verdade linear que silencia os dissidentes. No entanto, ao subverter esta narrativa através de fragmentações, silêncios e incertezas, as obras literárias discutidas aqui se posicionam contra o totalitarismo

discursivo. Estas escolhas formais não apenas desafiam a rigidez do aparato estatal, mas também contestam as representações hegemônicas da memória e da experiência feminina, transformando o trauma em um campo de resistência simbólica (Piglia, 1994).

Ao focar na fragmentação e na impossibilidade de representar o trauma de maneira linear, as obras de Bonassi, Santos e Machado podem ser vistas à luz da crítica de Walter Benjamin (2006) à historiografia tradicional, que busca totalizar e concluir a narrativa histórica. Benjamin defende uma história que reconhece a interrupção, a fragmentação e o sofrimento não resolvidos como parte do processo de resistência. Em suas obras, a "máquina de guerra" não é apenas uma luta contra o regime, mas também uma reconfiguração da forma de narrar a história. O trauma, em vez de ser assimilado e esquecido, é constantemente reavivado, não como um ponto final, mas como uma memória viva que continua a desafiar a ordem estabelecida. Como defende Judith Butler, o corpo feminino nas narrativas de Bonassi, Santos e Machado não é apenas o local da violência, mas um espaço de "agência subversiva" (Butler, 2015).

Butler argumenta, ainda, que o corpo, especialmente o corpo feminino, possui uma capacidade de resistência que vai além da mera sobrevivência; ele pode se reconfigurar e subverter os regimes de poder que o moldam. Neste aspecto, a Literatura atua como uma plataforma que não apenas representa esta resistência, mas também a engendra, utilizando o corpo como um campo de experimentação política. O trauma, portanto, não é algo que o corpo sofre passivamente, mas é uma força que, ao ser narrada, se transforma em ação, em subversão do poder (Idem, ibidem). A concepção de corpo e linguagem como dispositivos de resistência também pode ser entendida à luz de Foucault, que analisa como as instituições e os mecanismos de poder moldam os corpos através da disciplina e da normatividade. No entanto, Foucault também reconhece a possibilidade de resistência através da subversão destas práticas de poder. Nas obras de Bonassi e Santos, a resistência não se dá apenas na ação direta contra o aparato de poder, mas na reinterpretação das normas sociais e políticas, onde o corpo se torna simultaneamente vítima e sujeito ativo. A fragmentação narrativa, a ausência de voz plena e a performance do trauma como matéria narrativa tornam-se modos de escapar da captura do corpo pela instituição, permitindo-lhe atuar fora das normas que buscam codificá-lo (Foucault, 1975).

O conceito de "desterritorialização", central em Deleuze e Guattari, também se aplica de forma relevante na análise da memória e da subjetividade nas obras de Bonassi, Santos e Machado. A desterritorialização não é apenas um processo de fuga, mas de transformação e reconfiguração. É neste sentido que a memória das personagens femininas se torna uma forma de resistência ativa, um espaço em que o trauma e a dor não apenas são revividos, mas também reinterpretados e ressignificados. Como nos explica Seligmann-Silva, o trauma não é um evento isolado que se resolve no tempo, mas uma experiência contínua que exige formas de expressão complexas e não lineares. A Literatura, ao capturar esta desterritorialização da memória, cria novos espaços de interpretação e reconfiguração que permitem ao sujeito escapar das codificações da história oficial (Seligmann-Silva, 2003).

Em *Prova Contratária* (2003), de Fernando Bonassi, a ideia de ritornelo se manifesta de forma avassaladora, como a repetição de um trauma que assombra a personagem. A casa, que em Machado surge como um "lar" em meio ao caos, aqui é o epicentro da desterritorialização. A ausência de um lar, o sonho nunca realizado da casa própria, transforma-se em um ritornelo de perda e instabilidade, uma melodia de desamparo que ecoa por toda a narrativa.

O trauma provocado pelo estado que gerando falta de moradia, da constante ameaça de despejo, é o que define a subjetividade da personagem, um "ritornelo" que a impede de fincar raízes e de construir um território existencial seguro:

No início eram os credores. As cenas diante da casa instável. [...] O nome do seu pai em meio a palavras. Muito cedo a mulher se acostumou com estas palavras e esses papéis e a ausência do pai. [...] Porque já fora necessário mudar no escuro da noite pra fugir de outros senhorios. Porque a fome se disfarça, mas o abrigo é uma intimidade valiosa. Porque seu pai era vigarista e filho-da-puta e "incompetente". Porque a casa mudava de lugar, mas era a mesma casa instável. Porque não havia lugar onde caírem mortas. [...] De forma que a mulher sabe desde sempre e como se fosse agora do terror de, repentinamente, não ter pra onde voltar (Bonassi, 2003, p.22).

Neste cenário, a obra de Santos em *Baratária* (2017) expande ainda mais o conceito de "máquina de guerra" ao representar o trauma como algo que escapa à linguagem e à representação tradicional. Conforme Frosh sugere, o trauma não pode ser completamente simbolizado, pois a dor e a violência vividas não se encaixam nas narrativas lineares da memória (Frosh, 2018). Em *Baratária* (2017), os fantasmas do passado não são apenas figuras simbólicas, mas presenças contínuas que assombram o presente, forçando o leitor a enfrentar o que é constantemente evitado: o retorno do

reprimido, o inaceitável. Santos se utiliza da linguagem fragmentada para capturar esta experiência, não como uma representação do passado, mas como uma insurreição contra o esquecimento, construindo um espaço literário de resistência onde o trauma não é apenas lembrado, mas performado:

Tanto a falar, tanto a jogar na cara daquele monstro, os anos de exílio, a morte de seus amigos, a dor que sentia em seus ossos, a sensação desagradável que lhe dava o sexo ao se lembrar das baratas em sua vagina, tudo, tudo. Mas Lenita não falava, apenas batia, batia por todos os séculos, por todas as dores" (Santos, 2017, p.65).

O conceito de ritornelo de Deleuze e Guattari, aplicado em *Tropical Sol da Liberdade* (1988), é central para a construção do espaço de resistência na obra de Machado. O ritornelo, como uma repetição que não visa à reconciliação; mas, sim, a criação de um ponto de fuga ou de reinvenção, permite à personagem Lena construir um território afetivo em meio ao caos do exílio. Ao contrário de uma simples nostalgia ou retorno ao passado, o ritornelo é uma criação do presente, um espaço de resistência ativa contra a imposição do esquecimento (Deleuze; Guattari, 1997).

Como afirma Seligmann-Silva, a memória não é apenas a recuperação do passado, mas uma reinterpretação dinâmica e afetiva do vivido, que transforma a dor em uma forma de resistência simbólica (Seligmann-Silva, 2020). Machado, ao utilizar o ritornelo como uma metáfora para a construção de um "lar" no exílio, oferece uma forma de resistência que não se limita à memória do trauma, mas à criação de novos significados e de novas possibilidades de existência:

Memória, nascendo no coração, *cutum-cutum-cutum-catum*, e irrigando as palavras enquanto elas não se deixarem matar, em toda a sua fragilidade. [...] Tão simples, tão fácil, o coração continua, *cutum-cutum-cutum-catum*, e só a gente ver onde pisa, *cutum-cutum-cutum-catum*, e saber aonde quer chegar" (Machado, 1988, p.146).

Estas reflexões, articuladas com os conceitos de Deleuze e Guattari, revelam que a Literatura contemporânea, especialmente nas obras de Bonassi, Santos e Machado, vai além de uma simples representação do trauma. Ela se configura como uma máquina de guerra simbólica que desestabiliza as narrativas oficiais e cria espaços de resistência através da linguagem. Cada obra, com suas estratégias narrativas fragmentadas, performa uma resistência ativa, onde o corpo, a memória e o desejo se tornam forças de transformação que reconfiguram a história, a política e a subjetividade.

4.2. A Forma Literária como Resistência Política – Testemunho e Insurgência dos

Corpos

A Literatura contemporânea que se propõe a narrar os traumas de regimes autoritários, como a ditadura civil-militar brasileira, atua não apenas como forma estética, mas como gesto político que desestabiliza as verdades instituídas. O ato de narrar ultrapassa o mero registro ficcional para se inscrever como prática ética e política de insurgência. Para Gilles Deleuze e Félix Guattari, a insurgência transcende a ideia de uma simples revolta organizada; trata-se de um processo contínuo de criação e escape das estruturas de poder dominantes. Esta insurgência é a manifestação da "máquina de guerra", uma força social criativa e nômade que opera fora e contra o aparelho de Estado. Enquanto o Estado busca capturar, organizar e hierarquizar a vida, a máquina de guerra promove a fluidez, o movimento e a criação de novas conexões e formas de existência. A insurgência, portanto, não visa necessariamente tomar o poder, mas sim criar "linhas de fuga" — rotas alternativas que escapam dos códigos e controles sociais. Ela atua no nível da micropolítica, promovendo pequenas transformações no campo do desejo e das relações, questionando o poder em todas as suas formas, das mais visíveis às mais sutis. Como os próprios autores afirmam em *Mil Platôs*, a natureza da máquina de guerra é exterior ao Estado e sua ação é a própria insurgência: "A máquina de guerra é de outra espécie, de outra natureza, de outra origem que o aparelho de Estado" (Deleuze; Guattari, 1997).

Ao contrário de uma Literatura conciliatória ou meramente documental, as obras analisadas — *Prova Contrária* (2003), de Fernando Bonassi, e *Baratária* (2017), de Rodrigo Santos — recusam a estabilidade formal e a linearidade narrativa. A escrita fragmentada, descontínua; e, por vezes, labirínticas vem a ser o modo pelo qual o texto incorpora a violência da experiência histórica que pretende representar. Como observa Jacques Rancière (2009), o gesto estético que rompe com as hierarquias da linguagem e da forma opera como redistribuição do sensível, permitindo que novos sujeitos e novos modos de dizer emergjam no campo da visibilidade política.

A obra *Sol tropical da Liberdade* (1988), insere-se no contexto da Literatura contemporânea como forma literária que transcende o simples ato de narração para se configurar como resistência política, testemunho e insurgência dos corpos marcados pelos traumas da ditadura civil-militar brasileira. Sua narrativa não apenas dá voz à memória silenciada, mas se constitui como prática de reexistência, em que a linguagem se torna

um terreno de disputa contra o apagamento e a repressão. Por meio da construção afetiva e cuidadosa das personagens, assim como da articulação entre passado e presente, Machado (1988) amplia a dimensão política da escrita, articulando a singularidade das trajetórias individuais com as temporalidades fragmentadas da história oficial. Em diálogo com as obras de Fernando Bonassi e Rodrigo Santos, *Sol tropical da Liberdade* (1988) contribui para a desarticulação das narrativas hegemônicas, propondo um gesto estético e ético que redefine os modos de lembrar, resistir e inscrever-se no espaço público, conforme também indica a releitura da memória como máquina de guerra por Deleuze e Guattari e o entendimento dinâmico da lembrança (Sligmann-Silva, 2020).

O testemunho, neste escopo, deve ser compreendido não como reconstituição factual, mas como presença do irrepresentável, como lugar em que a linguagem se aproxima de seu colapso. Giorgio Agamben elabora esta concepção ao argumentar que o verdadeiro testemunho reside justamente naquele que não pôde falar — naquilo que permanece como silêncio, ausência, sombra. Bonassi mobiliza esta lógica ao construir narrativas atravessadas por silêncios, ruídos, fragmentos e lacunas, onde a personagem feminina, conquanto presente, houvera de ser mantida num estado de quase apagamento (. Sua subjetividade é esfacelada, como os próprios vestígios da memória coletiva que a narrativa tenta resgatar (Agamben, 2007).

Trata-se de um corpo enclausurado que resiste, que delira e que, mesmo sem voz plena, inscreve-se na materialidade do texto como prova viva da violência estatal, como descrita na obra:

Uma época eu quis escrever. Foi depois de tudo. Depois que tudo assentou. Quando a sua desgraça era evidente. [...] Quando eu parei de implorar por um milagre e uma surpresa. Quando não podia mais me aliviar de nada. Foi aí, sem esperanças, que eu quis escrever. [...] Escrever pra me fazer companhia. Onde está está escrita? [...] Pode estar em cadernos. [...] É possível também que tenham desaparecido. Que esses acontecimentos fossem tão especiais como qualquer outro. As outras 'viúvas'... ...E viúvos... Sim, e viúvos, claro. Nesta época em que devo ter escrito esses textos... esses cadernos (o que é bem outra coisa...) é a mesma época em que encontro as outras pessoas que passam pelo mesmo passado. Nesta época eu já entendo a necessidade dos depoimentos. Também se trata disto. Nesta época já podemos fazer discursos sem chorar, ou chorando, se necessário. Nesta época, temos plena consciência de nosso efeito. Um sofrimento insuportável. Mais uma coragem feminina (Bonassi, 2003, pgs.80-1).

A narrativa de Rodrigo Santos opera dentro da lógica do excesso. A personagem Lenita não apenas testemunha a tortura e o estupro; ela é transformada em dispositivo spectral que ultrapassa a condição de vítima e se transforma em signo insurgente. Por

este viés, a vingança não é apenas uma reação individual, mas uma performance de memória radical, que confronta diretamente os mecanismos de apagamento institucional. Como afirma Butler, o corpo que resiste, mesmo quando vulnerável, rompe o enquadramento normativo e expõe a matriz de poder que busca regulá-lo (Butler, 2015).

A personagem de Santos, ao retornar como agente de revanche, desestabiliza as fronteiras entre vítima e algoz, entre passado e presente, entre memória e justiça. Sua presença espectral reconfigura o tempo narrativo, inscrevendo o trauma como aquilo que retorna incessantemente, como espectro que assombra o presente:

Tanto a falar, tanto a jogar na cara daquele monstro, os anos de exílio, a morte de seus amigos, a dor que sentia em seus ossos, a sensação desagradável que lhe dava o sexo ao se lembrar das baratas em sua vagina, tudo, tudo. Mas Lenita não falava, apenas batia, batia por todos os séculos, por toda as dores" (Santos, 2017, p.64).

Estas estratégias narrativas — a fragmentação formal, a presença de corpos que falam através da ausência, a justaposição entre memória e delírio — revelam uma dimensão estética radical que tem implicações políticas profundas. Deleuze salienta que a Literatura, quando se conecta com a vida e com o desejo, rompe com os códigos moralizantes do Estado e abre caminhos para novas formas de subjetivação (Deleuze, 2002).

Os corpos narrados não são apenas corpos-vítimas, mas corpos-resistência, corpos que recusam o silenciamento e que reinventam formas de presença e de dizer. A Literatura torna-se, assim, território de insurgência, não apenas pelo que conta, mas pelo modo como conta: recusando a harmonia formal, a transparência da linguagem e a estabilidade identitária. Neste sentido, o entrelaçamento entre forma, política e subjetividade insurgente aponta para a potência transformadora da Literatura como campo de enfrentamento simbólico. A tensão entre ficção e testemunho, entre corpo e linguagem, entre memória e silêncio, articula uma estética da resistência que não se limita à denúncia, mas que reconfigura os próprios modos de existir, lembrar e narrar. Como observa Seligmann-Silva, o trauma histórico exige da arte formas oblíquas de expressão, pois seu conteúdo excede as possibilidades da linguagem ordinária (Seligmann-Silva, 2020).

É neste terreno movediço que as obras de Ana Maria Machado, Fernando Bonassi e Rodrigo Santos operam. Elas respondem à exigência por "formas oblíquas" de maneiras distintas, mas convergentes: Machado explora a fronteira tênue entre ficção e testemunho para dar voz à memória subjetiva, enquanto Bonassi e Santos radicalizam a forma — um

pela fragmentação da sintaxe, o outro pela construção de uma temporalidade espectral. O que une estas diferentes estéticas da resistência é a insistência em dar corpo àquilo que foi desmaterializado pelo terror e esquecido pela história oficial. Neste cabedal, é importante observar que a articulação entre estes elementos, forma narrativa, inscrição do trauma e agência dos corpos, não ocorre de maneira homogênea ou redentora. Ao contrário, o que caracteriza estas obras é a tensão permanente, a instabilidade, o risco.

A Literatura não se oferece como resolução, mas como campo de conflito aberto. A personagem silenciada de Bonassi e a figura espectral de Santos não representam soluções, mas interrogações que se projetam sobre o presente: o que é possível dizer após a violência? Que corpos têm o direito de narrar? Que formas podem dar conta do que resta? É neste entre-lugar, entre o impossível de dizer e o imperativo de lembrar, que se inscreve o gesto literário como resistência. As obras de Fernando Bonassi e Rodrigo Santos convergem na construção de uma experiência literária onde a mulher se inscreve como figura coletiva, atravessada por traumas que extrapolam as fronteiras do indivíduo e revelam a dimensão política do sofrimento sob regimes autoritários.

Em *Prova Contrária* (2003), a personagem feminina emerge fragmentada, diluída entre silêncios e lacunas, simbolizando a condição de um coletivo silenciado e marcado pela violência institucionalizada. Já em *Barataria* (2017) Santos expande este posicionamento ao transformar Lenita em um espectro insurgente que personifica a memória e a resistência coletivas, ultrapassando o papel passivo de vítima e assumindo uma agência simbólica. Esta abordagem reforça a ideia de que a identidade da mulher, nas narrativas, não é fixada em uma experiência singular, mas se constitui como um testemunho partilhado, um lugar de fala coletivo que desafia a invisibilidade imposta pelo poder opressor. Por outro ângulo de observação, Machado propõe um deslocamento significativo ao colocar a mulher em evidência mediante um memorial individualizado e profundamente subjetivo, como revelam passagens em que a personagem Lena é apresentada em sua singularidade afetiva, emocional e existencial:

Do mesmo jeito, na sua vida pessoal. A saúde estava um caco, o trabalho que ela mais queria fazer estava proibido, o homem que ela amava preferia estar com outra, o filho com quem ela sonhava se escondia atrás das curvas do infinito, as palavras de que ela necessitava fugiam e se esfumavam...Mas ainda havia a casa da praia (Machado, 1988, pgs.236-7).

Este movimento privilegia a memória pessoal — os gestos cotidianos, os vínculos afetivos, as experiências íntimas de dor e esperança — como meio de inscrever a mulher

como sujeito único da história política. Diferentemente da fragmentação coletiva e do corpo espectral de Bonassi e Santos, Machado constrói uma narrativa que resgata a especificidade dos afetos, das relações e da interioridade feminina, conferindo densidade e humanidade ao testemunho contra o apagamento histórico. Logo, a tensão entre o caráter coletivo e o enfoque na individualidade feminina revela distintas estratégias narrativas para dar voz às mulheres sob a sombra do autoritarismo. Enquanto Bonassi e Santos articulam a mulher como locus de uma experiência histórica e política compartilhada e por vezes despersonalizada, Machado investiga o corpo singular da mulher como espaço de resistência que se constrói através do relato individual e da memória íntima. Tal diferença não apenas amplia o campo das representações literárias do trauma, mas também coloca em xeque as formas tradicionais de testemunho, evidenciando que a insurgência estética e política pode se dar tanto pela ampliação do sujeito coletivo quanto pela reivindicação da singularidade da voz feminina.

Destarte, *Tropical Sol da Liberdade* (1988) aponta para a potência do memorial do indivíduo, como ato político de afirmação do eu num contexto de violência e silenciamento, ao passo que as lembranças de Lena no exílio nos remetem à expressão de Deleuze e Guattari –“Ritornelo”:

Retórica. O triste mesmo tinha sido antes. Na época do exílio, sem romantismo, que não tinha nada a ver com o de Gonçalves Dias, cantado no poema e incorporado ao hino. Vê se pode, pensava a mulher, um país fundado e que até o final do hino nacional lembra desterro, citado na Canção de exílio, andar banindo gente em pleno século XX e espalhando gente exilado pelo mundo. “Não permita Deus que eu Morra sem que eu volte para lá.” Mesmo poema, outro hino, saudade igual” (Machado, 1988, p.26).

No caos do exílio, onde a identidade é ameaçada e o sentimento de não-pertencimento é constante, a personagem Lena se apegua a ritornelos para construir um território afetivo. A memória do poema de Gonçalves Dias, (“Não permita Deus que eu morra sem que eu volte para lá”), funciona exatamente como a canção da criança no escuro de Deleuze e Guattari. Não é apenas uma reminiscência passiva; não obstante, um agenciamento territorial: um fragmento sonoro da pátria que, repetido, cria um “centro estável e calmo” em meio à hostilidade do desterro. Este ritornelo não nega o caos do exílio, mas permite à personagem criar um lar precário e portátil, uma frágil linha que a conecta à sua história e possibilita a sua sobrevivência psíquica (Deleuze; Guattari, 1997).

A narrativa de Ana Maria Machado em *Tropical Sol da Liberdade* (1988), ao privilegiar a memória individualizada da personagem Lena, pode ser interpretada à luz da

teoria da memória de Márcio Seligmann, que não entende a memória como mero registro do passado; mas, sim, como um processo dinâmico de reconstrução contínua e ressignificação do vivido, envolvendo afetos e reações que transcendem a linearidade temporal (Seligmann-Silva, 2020).

A memória pessoal de Lena atua como um dispositivo de resistência, que reconstitui não apenas fatos, mas toda uma rede sensível de sentidos, que desafia o apagamento histórico. Tal mobilização memorial também dialoga com o conceito de "máquina de guerra" de Deleuze e Guattari, que designa um aparato de luta e criação que escapa às linhas rígidas do poder e da organização estatal. Ao transformar seu relato íntimo em ato de insurgência, Lena torna-se um vetor desta máquina de guerra, cuja força está na multiplicidade de vozes, afetos e memórias que rompem com o cerco repressivo e reterritorializam a experiência política sob perspectivas subjetivas. Assim, o memorial pessoal construído por Machado expande a ideia de resistência para além das formas convencionais de enfrentamento, propondo uma guerra estética e memorial que refaz as fronteiras do eu e do coletivo, integrando-se às reflexões sobre a fragmentação e a coletividade apresentadas nas obras de Bonassi e Santos, mas ressaltando a potência transformadora da singularidade. A centralidade do corpo feminino nestas narrativas transcende a sua condição de vítima passiva para se tornar o próprio *locus* do testemunho (Deleuze; Guattari, 1997).

Shoshana Felman, em sua análise sobre o trauma, argumenta que o testemunho não é apenas um relato sobre um evento, mas um ato performático que ocorre quando o corpo e a voz são tomados por uma crise que a linguagem comum não consegue conter. Em *Prova Contrária* (2003), o corpo silenciado da personagem feminina é o testemunho em crise: ele fala através de suas lacunas, de sua ausência, de sua fragmentação. Não é o que ela diz, mas o que o corpo sofre e exhibe que constitui a prova da violência. Bonassi, assim, alinha-se a Felman ao demonstrar que o trauma se inscreve primeiramente no corpo, e a Literatura, para ser fiel a este evento, precisa registrar não a história, mas as cicatrizes deixadas no corpo-linguagem. Esta crise do testemunho, teorizada por Felman, manifesta-se no que ela denomina "a coisa literária": um ponto de excesso ou de falta na linguagem que aponta para o real do trauma (Felman, 2014).

A personagem espectral em *Baratária* (2017), pode ser lida como a encarnação desta "coisa literária". Lenita não é mais um sujeito psicológico, mas a própria

assombração do evento traumático que retorna para desestabilizar o presente. Sua vingança não busca uma resolução jurídica ou moral, mas performa a insistência do trauma que se recusa a ser esquecido. Ela é o excesso que a "ficção do Estado", nos termos de Piglia, não consegue absorver nem explicar, tornando-se uma força de contrapoder que assombra a narrativa oficial e impede seu fechamento. É precisamente nesta capacidade de exceder e desestabilizar que o corpo feminino se articula como uma "máquina de guerra", conforme a conceituação de Deleuze e Guattari. Diferente do corpo-organismo, disciplinado e codificado pelo Estado, o corpo traumatizado e insurgente de Lena (Machado), da personagem de Bonassi e de Lenita (Santos) funciona como um Corpo sem Órgãos — um campo de intensidades que escapa às representações fixas. Ele se dessubjetiva, abandonando os papéis de vítima, cidadã ou mesmo de "mulher" (como categoria molar) para se tornar um vetor de forças (Deleuze; Guattari, 1997).

A memória de Lena, a ausência na obra de Bonassi e a vingança espectral em Santos são as armas desta máquina de guerra, traçando linhas de fuga que desterritorializam a narrativa histórica e abrem espaço para outros agenciamentos de memória e afeto. Em sua obra *O Inconsciente Jurídico*, com prefácio de Seligmann-Silva, Felman demonstra a insurgência dos corpos também expõe as fissuras do que a autora chama de "o inconsciente jurídico". Para a autora, o sistema legal, com sua busca por fatos, provas e narrativas coerentes, é estruturalmente incapaz de lidar com a verdade do trauma, que é, por natureza, fragmentada, inacreditável e ilógica. As obras analisadas performam esta falha. *Prova Contrária* (2003) vem a ser a encenação de um processo judicial que ignora o corpo sofredor para se concentrar em uma verdade burocrática. Logo, a vingança de Lenita em *Baratária* (2017) ocorre justamente porque a justiça legal falhou, sendo incapaz de processar o horror do estupro como crime político. A própria Lena, em *Tropical Sol da Liberdade* (1988), precisa construir sua própria forma de justiça através da memória, pois a anistia oficial promoveu o esquecimento. Assim sendo, a Literatura torna-se um tribunal alternativo, um espaço que acolhe o testemunho que a lei recusa; e, como salienta Felman, nota-se que, diante da falência da lei e da linguagem, a estética assume uma função ética (Felman, 2014).

A forma oblíqua, como aponta Seligmann-Silva (2020), não é apenas um artifício, mas uma ética do cuidado: um modo de se aproximar do horror sem banalizá-lo, de dar voz ao sofrimento sem explorá-lo (Felman, 2020). A escolha de Ana Maria Machado por

uma narrativa focada na subjetividade e nos afetos de Lena é um exemplo primoroso desta ética. Ao detalhar as pequenas estratégias de sobrevivência, os "ritornelos" que criam um lar no meio do exílio e as memórias que sustentam a identidade, Machado mostra que a resistência não se dá apenas no grande confronto político, mas na micropolítica da vida cotidiana. A Literatura torna-se, assim, um ato de reexistência, um modo de afirmar a vida e a singularidade contra a máquina estatal de despersonalização e morte. Por conseguinte, o entrelaçamento destas teorias e obras revela que esta Literatura vai além da denúncia. Ela não se limita a dizer "isto aconteceu", mas provoca uma reorganização do sensível, para usar novamente o termo de Rancière (2009).

Ao dar corpo ao que foi desmaterializado, ao encenar os limites da representação e ao expor a falha do sistema jurídico, estas narrativas reconfiguram o próprio campo do dizível e do visível. Elas nos forçam a questionar: que tipo de escuta é necessária para ouvir um testemunho em crise? Que forma de justiça pode acolher uma memória em frangalhos? Que política pode surgir de um corpo que se recusa a esquecer? Em última análise, as obras de Machado, Bonassi e Santos não são meramente representações do trauma; elas são, em si, acontecimentos. Nos termos de Felman, um acontecimento é aquilo que quebra as molduras existentes de compreensão. Ao ler estas obras, o leitor não é um espectador passivo de uma história passada, mas é implicado em uma crise presente — a crise da memória, da justiça e da linguagem. A insurgência dos corpos femininos nestas narrativas torna-se, então, a insurgência da própria Literatura, que se recusa a ser um arquivo morto do passado. Por fim, constata-se que ela se afirma como uma força viva, um discurso de contrapoder que mantém a ferida histórica aberta, não como sinal de derrota, mas como condição de possibilidade para um futuro que ainda não se rendeu à ficção pacificadora do Estado (Felman, 2020).

4.3. As Narrativas do Silêncio e os Espectros da Violência

As narrativas de Fernando Bonassi (*Prova Contrária*, 2003) e de Rodrigo Santos (*Barataria*, 2017) constroem paisagens discursivas onde o silêncio, mais do que ausência de som ou fala, funciona como índice simbólico da violência histórica não elaborada. Trata-se de um silêncio carregado de densidade traumática, que marca os corpos e as vozes como zonas de inscrição da repressão. A estética fragmentada, as elipses narrativas e a constante evitação do confronto direto com os fatos constroem um universo onde o

trauma da ditadura militar brasileira permanece como uma ferida aberta, ainda que não nomeada. Neste contexto, o silêncio não representa ausência, mas excesso: aquilo que não pôde ser dito, mas insiste em retornar. O conceito de fantasmagoria, conforme formulado por Stephen Frosh, há de se tornar parte central para compreender a natureza destes silêncios. Para Frosh, os fantasmas representam o retorno do reprimido: presenças não simbolizadas que invadem o presente com vestígios não resolvidos do passado. “O trauma”, afirma ele, “é uma ausência que se faz sentir como presença” (Frosh, 2018, pg. 82).

Tais espectros atravessam as narrativas de Bonassi e Santos como ressonâncias de violências que o discurso oficial tentou enterrar. São fantasmas do Estado, no sentido de que encarnam o poder repressivo, o autoritarismo e a violência estrutural, mas também são fantasmas de gênero, pois atravessam especialmente o corpo feminino, transformado em território de inscrição do trauma. Mais especificamente, em *Prova Contrária* (2003), de Fernando Bonassi, o fantasma do trauma manifesta-se por meio da opacidade narrativa. As personagens não têm nome, os espaços são indefinidos e os acontecimentos, sugeridos por elipses e pausas, indicam um excesso que a linguagem não pode conter. A mulher permanece trancada entre caixas, sendo metáforas da memória reprimida e da subjetividade enclausurada, compondo um cenário de contenção simbólica. Esta cenografia do silêncio evoca uma ética da interrupção: há coisas que não podem ser ditas, mas cuja presença se faz sentir no modo como o texto organiza seus vazios. Como afirma Vidal, “o silêncio sempre pode mais” — e Bonassi parece estruturar sua narrativa a partir desta premissa, evidenciando que o trauma, quando não elaborado, retorna como assombração discursiva (Vidal, 2003).

A fantasmagoria está menos na aparição espectral de figuras visíveis do passado do que na atmosfera de apagamento que recai sobre a mulher. Como destaca Frosh, o fantasma é a presença de algo ausente, uma insistência psíquica do que não foi simbolizado. Em Bonassi, esta ausência tem gênero: é o feminino que aparece como espectro, como corpo calado e nome omitido. O Estado aparece apenas como ameaça externa, mas é internalizado na estrutura da linguagem que silencia e reprime. O trauma feminino, então, não é apenas causado pelo regime político, mas pela impossibilidade de dizer-se dentro de uma narrativa dominada por códigos masculinos de representação (Frosh, 2018).

Neste trecho descreve a dificuldade da personagem em se reintegrar à lógica da conversação, demonstrando como o trauma pode afetar a própria capacidade de fazer uso a linguagem:

O mais difícil foi retomar da vida, as conversas. Não estava mais habituada a perguntas e respostas, a esta exigência elementar da convivência. Minha boca era seca. Frequentemente eu me esquecia quem perguntava e quem respondia. Esquecia de notar a entonação que se dá a uma e outra em nossa língua. Respondia o que não me era perguntado. Perguntava no limite da impertinência (Bonassi, 2003, p.63).

Em *Baratária* (2017), de Rodrigo Santos, o espectro torna-se mais explícito e corporal. Lenita, personagem central, é brutalizada durante a ditadura por tortura física e simbólica. Seu corpo, exposto à violência, transforma-se em palco da memória reprimida. A narrativa, ao adotar uma linguagem realista e crua, aproxima-se do chamado “realismo feroz” de Rubem Fonseca, como observa Antonio Candido, ao intensificar a brutalidade da experiência e chocar o leitor com a materialidade do sofrimento. A figura do torturador, Cazarré, funciona como um fantasma do Estado que nunca foi exorcizado, e seu reaparecimento décadas depois, ainda impune, representa a persistência da violência institucional sob novas formas (Candido, 1989).

O gesto final de Lenita, ao matar seu algoz, não representa uma superação do trauma, mas uma repetição invertida da violência. Como explica Frosh, os fantasmas surgem nos lugares onde a justiça falhou, onde o luto não pôde ser elaborado. A vingança dissolve o espectro, apenas o reinscreve. A violência retorna como performance de memória, mas permanece impregnada de ambiguidade: trata-se de uma tentativa de elaborar ou de perpetuar o trauma. O texto não oferece respostas. E o silêncio final da narrativa, após o ato de vingança, reforça o impasse: o fantasma continua presente, porque sua origem permanece impune (Frosh, 2018).

A análise da violência, do realismo feroz e da vingança como uma repetição invertida do trauma em *Baratária* (2017), a seguinte citação descreve o clímax da vingança de Lenita, espelhando diretamente a tortura que ela sofreu:

Lenita pegou a barata, e enfiou no olho esquerdo de Cazarré. Empurrou com o dedão, como ele mesmo já empurrara para dentro dela uma vez, a barata, sentido se romper a massa gelatinosa do olho do velho. Ela empurrava, e empurrava, até sentir o seu polegar quente e melado, se movendo dentro da cabeça do homem (Santos, 2017, p.7).

É preciso, portanto, distinguir dois tipos de espectros que atravessam estas obras: os fantasmas do Estado e os fantasmas do gênero. Os primeiros dizem respeito às marcas

da repressão política: a tortura, o apagamento, o medo institucionalizado. Estes fantasmas aparecem nos dispositivos narrativos ligados à maquinaria estatal, como o cenário do DOPS, os agentes do regime, os arquivos lacrados. Já os fantasmas do gênero se manifestam na forma como o corpo feminino é tratado: silenciado, violentado ou estetizado. Em ambas as obras, os traumas femininos são mediados por vozes masculinas do narrador, da linguagem ou da estrutura simbólica que impede a autonomia da fala feminina. Esta mediação revela uma relação desigual com a linguagem. Enquanto os homens narram, as mulheres assombam. Esta estrutura reflete o que Deleuze e Guattari chamam de captura: a linguagem funciona como aparelho de Estado, capturando as possibilidades de enunciação do outro. A figura feminina, então, aparece como corpo inscrevível, mas não como sujeito enunciante. Em Bonassi, ela é trancada no silêncio; em Santos, ela grita, mas não é ouvida. A narrativa masculina, mesmo crítica ao Estado, ainda reproduz — conscientemente ou não — uma lógica de apagamento do feminino como voz ativa (Deleuze; Guattari, 2002).

Nas narrativas de *Prova Contrária* (2003) e *Baratária* (2017), o sujeito feminino é colocado em cena, mas raramente como enunciador. Sua dor é visível, mas não verbalizada plenamente; seu corpo é afetado, mas sua subjetividade permanece espectral. Trata-se de uma presença que grita, mas cuja voz não ecoa. O trauma feminino é exposto como imagem, mas não trabalhado como discurso — e é justamente isto que impede sua elaboração simbólica. Esta constatação revela que a fantasmagoria nas narrativas masculinas analisadas não é apenas efeito estético ou recurso simbólico, mas estrutura narrativa e política. Os fantasmas do Estado — torturadores, repressão, silenciamentos institucionais — coexistem com os fantasmas do gênero — mulheres caladas, corpos violados, falas interrompidas. Como propõe Ricardo Piglia (1994), a Literatura é o espaço onde se disputa o dizer e o silenciar; e, em *Prova Contrária* (2003) e *Baratária* (2017), esta disputa acontece de forma desigual. Como observa Márcio Seligmann-Silva, a escuta do trauma só é possível quando o sujeito é reconhecido como tal — como alguém legitimado a narrar, a significar, a construir memória. A ausência desta escuta efetiva, portanto, não é apenas uma omissão, mas um mecanismo ativo de perpetuação do trauma (Seligmann-Silva, 2003).

As vozes masculinas narram o trauma; as femininas, quando surgem, aparecem como ruído, como sintoma, como sinal daquilo que não encontrou escuta. A

fantasmagoria, assim, torna-se uma marca da desigualdade representacional. Por conseguinte, é fundamental considerar a noção de fantasma como figura social, conforme desenvolvida por Frosh e retomada por Mandelbaum (Frosh, 2018; Mandelbaum, 2021).

Os fantasmas não são apenas manifestações psíquicas do sujeito traumatizado, mas índices sociais e históricos de algo que foi excluído e que retorna para reivindicar presença. São, como diz Frosh, “figuras sociais” — e como tal, produzem efeitos coletivos. Nas obras analisadas, os fantasmas são testemunhos de uma transição inconclusa, de uma justiça nunca realizada, de uma memória negada. Eles não apenas assombram os personagens, mas também o leitor, que é convocado a escutar o que as narrativas muitas vezes apenas insinua. A intersecção entre repressão estatal e opressão de gênero aparece, então, como uma estrutura cruzada de silenciamento. O Estado se faz operar pela força bruta, pelo extermínio, pelo desaparecimento. O patriarcado, por sua vez, atua pelo apagamento simbólico da subjetividade feminina (Frosh, 2009).

Em *Baratária* (2017), por exemplo, Lenita é vítima da tortura institucional, mas também da exposição discursiva de sua dor, que corre o risco de estetização. Em *Prova Contrária* (2017), a personagem feminina sequer tem nome — seu corpo está presente, mas sua identidade discursiva é negada. Em ambos os casos, há corpos marcados pelo horror, mas sujeitos cuja voz permanece interdita. Como argumenta Jacoby, a representação do feminino na Literatura de autoria masculina tende a operar por mediação — isto é, mesmo quando a mulher está no centro da narrativa, sua subjetividade é filtrada por um olhar que não a escuta em profundidade. O trauma, nestes casos, é representado, mas não simbolizado pela própria vítima. Isto gera um paradoxo: ao mesmo tempo em que as narrativas denunciam a violência de Estado, elas correm o risco de reinscrever as violências simbólicas de gênero. A mulher torna-se, assim, depositária do trauma, mas não agente de sua elaboração. Esta condição espectral reforça a ideia de que a dor feminina, na Literatura de resistência masculina, é mais vista do que ouvida (Jacoby, 2015).

É justamente esta lógica que será confrontada no capítulo seguinte, com a análise de *Tropical Sol da Liberdade* (1988), de Ana Maria Machado. O romance opera uma inflexão ética e estética decisiva na representação do trauma feminino: nele, a mulher não é mais apenas corpo marcado pela repressão, mas sujeito que narra, elabora e inscreve sua dor em linguagem. A escrita assume um duplo papel: é ao mesmo tempo escuta e

testemunho, reconstrução íntima e posicionamento político. Os fantasmas da violência estatal persistem na narrativa, mas agora são acolhidos por uma voz que afirma; que reflete; e que transforma. Lena, a protagonista, deixa de ser imagem do sofrimento e torna-se agente da memória. Ao passo que Bonassi e Santos constroem mapas da dor onde a figura feminina aparece como espectro ou como sintoma, Machado (1988) articula uma escuta que reinscreve o trauma como experiência compartilhável, relacional e politizada. Seus fantasmas não desaparecem, mas são reconfigurados; e, em vez de insistirem como ruído não simbolizado que, quiçá, tornar-se-ão matérias discursivas; memórias elaboradas; e afetos historicizados.

A escuta ética não se limita ao gesto do leitor, mas emerge como uma escolha formal da autora, que estrutura o romance como espaço de escuta coletiva e restituição subjetiva. O silêncio, quando atravessado por uma voz que fala, deixa de ser ausência e torna-se resistência. Esta virada se materializa na maneira como a linguagem opera. Em vez da contenção extrema ou da violência explícita que marcam as narrativas masculinas, Machado opta por uma escrita que acolhe o íntimo e o político como dimensões interdependentes. O trauma, longe de ser exposto como espetáculo, é narrado com cuidado e densidade emocional. O leitor não é colocado diante de um corpo a ser consumido, mas convocado a escutar um sujeito que fala com consciência de seu lugar histórico.

Neste processo, o testemunho deixa de ser fragmento da dor e passa a ser ato de reconstrução e responsabilização, onde a escrita se torna um ato de elaboração do trauma e de reconstrução do sujeito, é a reflexão da própria protagonista, Lena, sobre o impulso de escrever:

Onde estaria? Talvez na gana de botar para fora alguma coisa, de traduzir com palavras o olho do furacão íntimo de quem escreve, de permitir que a linguagem fosse mais importante que os fatos do enredo. Devia ser isto. Por aí... Como se fosse uma doença, um jeito obsessivo de ficar revirando as palavras sob todas as luzes, em todas as transparências e sombras, sob todas as lentes e espelhos, deformando, invertendo, faiscando, reverberando... Uma coisa que brotasse de forma incontível (Machado, 1988, p.35).

Encerrar o tópico com esta leitura crítica da fantasmagoria permite perceber que a Literatura, mais do que representar o trauma, a disputa. Esta disputa se dá tanto naquilo que é dito quanto na forma como se diz — e, sobretudo, em quem tem legitimidade para dizer. Os fantasmas presentes nas obras de Bonassi e Santos não são eliminados por Ana Maria Machado, mas são transfigurados. A diferença fundamental reside no lugar de fala:

a mulher que, antes espectro, torna-se sujeito. E esta transformação repercute não apenas na construção da narrativa, mas na própria ética da leitura proposta pelo texto. Por assim dizer, a transição para a obra de Machado não marca apenas uma mudança de autoria ou de estilo, mas uma reorientação profunda na forma de encarar o trauma e sua memória.

Se nas narrativas masculinas analisadas o feminino aparece como lugar do não-dito, em *Tropical sol da Liberdade* (1988) ele se torna o centro da escuta. O romance desvia da lógica do espetáculo da dor para propor uma ética da elaboração, em que a linguagem funciona como mediação entre passado e presente, entre subjetividade e história, entre dor e resistência. Ao finalizar este ponto, delinea-se uma cartografia⁸ dos fantasmas que atravessam as narrativas masculinas da ditadura: os fantasmas do Estado, que oprimem, desaparecem e assombram; e os fantasmas do gênero, que silenciam, violam e representam a mulher como alteridade radical. Ambos são estruturantes nas obras de Bonassi e Santos. No entanto, enquanto estas narrativas tensionam a memória autoritária por meio da representação da violência, também revelam os limites desta mesma representação — limites que serão redimensionados pela escrita de Ana Maria Machado, que não mais projeta a mulher como fantasma, mas a reinscreve como sujeito histórico e discursivo do testemunho.

⁸Para Deleuze e Guattari, a cartografia é o processo de construir um "mapa" em oposição a fazer um "decalque". O decalque é uma reprodução, uma cópia que se limita a representar algo que já existe, seguindo um modelo estrutural ou genético, como uma fotografia ou uma árvore genealógica que articula e hierarquiza cópias. Em contraste, o mapa é uma ferramenta aberta e conectável, voltada para a experimentação com o real. Ele não reproduz um inconsciente ou um mundo fechado em si mesmo, mas os constrói. O mapa é caracterizado por ter múltiplas entradas, ser desmontável, reversível e suscetível a constantes modificações, sendo sempre uma questão de performance, e não de competência. Enquanto o decalque sempre retorna "ao mesmo", o mapa está aberto a novas conexões, faz parte do rizoma e ajuda a conectar campos, desbloquear corpos e abri-los a um plano de consistência. A proposta metodológica dos autores é sempre projetar o decalque sobre o mapa, e nunca o contrário, para abrir modelos fechados a novas linhas de fuga e experimentações. Diferente é o rizoma, mapa e não decalque. Fazer o mapa, não o decalque. A orquídea não reproduz o decalque da vespa, ela compõe um mapa com a vespa no seio de um rizoma. Se o mapa se opõe ao decalque é por estar inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real. O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói (Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. 2. ed. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 2000. p. 28-29).

4.4. Micropolítica⁹ do Desejo e a Produção do Real: Intensidades, Corpos e Subversão em Deleuze, Guattari e nas Obras Literárias em Discussão

A filosofia deleuziana, articulada em parceria com Félix Guattari, na série *Capitalismo e Esquizofrenia, volume 5*, (1997d) desloca os paradigmas tradicionais da representação e propõe uma forma rizomática de pensar, escrever e agir. No volume *Mil Platôs, Volume 5*, (1997d) esta proposta se radicaliza ao construir um pensamento fundado em platôs — zonas de intensidade contínua, que recusam hierarquia, causalidade e teleologia. Neste universo conceitual, emergem categorias fundamentais como corpo sem órgãos (CsO), máquina desejante, agenciamento, desterritorialização, micropolítica e segmentaridade. Trata-se de uma cosmologia do pensamento e da existência que opera por intensidades e conexões; e não por identidades fixas ou representações totalizantes. Ao articular estética, política e ética em um plano comum de imanência, a obra deleuzoguattariana abre caminho para uma nova forma de compreender a subjetividade e o real.

Fernando Bonassi, com *Prova Contrária* (2003), dialoga com este pensamento ao construir uma narrativa fragmentária, pulsante e não linear, cuja estética recusa a organização molar da ficção tradicional. A estrutura do romance funciona como cartografia intensiva — uma rede de platôs narrativos, onde a história se fragmenta em corpos, memórias, ruídos e silêncios. As personagens não são indivíduos psicológicos, mas intensidades em trânsito, blocos de afetos, zonas de passagem. Assim como Deleuze e Guattari (1997) descrevem o CsO como uma superfície de fluxo e experimentação, Bonassi configura os seus sujeitos literários, como corpos silenciado que resistem à codificação do Estado, da família, da moral e da linguagem. O corpo da personagem feminina, assombrada pela memória da repressão, exemplifica o plano de consistência, onde o desejo opera como força que transgride o organismo e desafia os regimes de

⁹Para Deleuze e Guattari, a micropolítica não se refere a uma política em pequena escala, mas a uma análise do campo social em seu nível molecular, em oposição à macropolítica dos grandes conjuntos molares (o Estado, as classes sociais). A micropolítica estuda as "linhas de fuga" que escapam das organizações estatais, os agenciamentos do desejo e os devires minoritários que operam em um "espaço liso", em contraste com o "espaço estriado" do Estado. Esta potência, encarnada pela "máquina de guerra", é ambígua: embora criadora e revolucionária, suas linhas de fuga podem se converter em "linhas de destruição, tendendo assim ao fascismo e ao suicídio" "Um movimento artístico, científico, 'ideológico', pode ser uma máquina de guerra potencial, precisamente na medida em que traça um plano de consistência, uma linha de fuga criadora, um espaço liso de deslocamento, em relação com um phylum." DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol. 5. São Paulo: Editora 34, 1997. p. 13.

subjetivação. O desejo, para Deleuze e Guattari, não é falta, mas potência produtiva. Em oposição ao modelo psicanalítico, o desejo aqui não remete à ausência de um objeto, mas à criação de conexões, à produção de realidade, à invenção de novos modos de existir (Deleuze; Guattari, 1997).

Esta concepção é central tanto em *Mil Platôs* quanto em *Prova Contrária (2003)*: o desejo atravessa os corpos, as palavras e os espaços narrativos, como linha de fuga que desestabiliza o instituído. A escrita de Bonassi vem a ser uma forma de desterritorialização estética e política, em que a linguagem não comunica, mas compõe; não representa, mas cria. A narrativa funciona como máquina de guerra simbólica, conforme a terminologia de Deleuze, que se opõe à máquina estatal disciplinadora. Ao fazer do texto um espaço para a performance do trauma e do desejo, o autor inscreve seu gesto literário na micropolítica do sensível (Deleuze; Guattari, 1997).

Prova Contrária (2003) estabelece que o desejo pela casa própria não nasce de uma simples falta, mas é produzido ativamente a partir do trauma e do "terror" da instabilidade e da ausência de um lugar seguro, ecoando a ideia de desejo como potência produtiva e linha de fuga de uma condição insuportável. A categoria de micropolítica é essencial, pois permite compreender como a transformação social e subjetiva não depende exclusivamente das grandes estruturas, mas dos microagenciamentos afetivos, linguísticos e corporais, que atravessam o cotidiano. Em *Prova Contrária (2003)*, a violência institucional se manifesta, não apenas nos atos explícitos de repressão, mas nas microviolências da linguagem, da memória, do silêncio, do esquecimento. É neste terreno molecular que se travam as disputas mais radicais: entre o corpo e a norma, entre o desejo e o dever, entre a ficção e o real. As personagens, desprovidas de identidades fixas, performam devires — de mulher, de louca, de exilada —, que desorganizam a gramática do sujeito moderno. Esta micropolítica da escrita, como observa Rancière, reconfigura o sensível e transforma a própria maneira de ver, sentir e pensar o mundo (Rancière, 2009).

Em tal processo, o conceito de rosto como dispositivo de codificação da subjetividade, desenvolvido por Deleuze e Guattari, no capítulo sobre a “rostidade”¹⁰, e

¹⁰Para Deleuze e Guattari, a rostidade não se refere ao rosto como uma entidade biológica, mas sim a uma "máquina abstrata" que produz rostos socialmente. O rosto é uma superfície que opera um processo de significância e subjetivação, um sistema "parede branca/buraco negro" que organiza o corpo e o pensamento, codificando-os a partir de um padrão dominante (o rosto do homem branco europeu). Ele funciona como uma tela que centraliza e interpreta todas as informações, subordinando o corpo a um regime

central para pensar como o poder se inscreve no visível. O rosto, enquanto superfície de subjetivação, constitui um campo privilegiado de controle e vigilância nos regimes modernos. Ele seleciona quem é digno de ser visto, reconhecido, nomeado. Em Bonassi, esta lógica é subvertida: os rostos desaparecem, se diluem, são fragmentados. A personagem feminina não tem rosto fixo — ela é ruído, sombra, espectro. Esta recusa da rostidade corresponde a um movimento de resistência à captura visual, que permite o surgimento de outros modos de aparecer no mundo, para além das formas instituídas de reconhecimento. O corpo sem órgãos (CsO) torna-se a figura maior da experimentação micropolítica. Ele não se opõe ao corpo orgânico, mas à organização que o submete à função, à identidade, à norma.

Em *Prova Contrária* (2003), o corpo feminino vem a ser apresentado não como anatomia funcional; todavia, como superfície de afetos intensivos: dor, silêncio, desejo, raiva. A fragmentação narrativa, os cortes abruptos, os silêncios prolongados e a ausência de causalidade não são falhas, mas procedimentos de intensificação, que reproduzem a lógica do CsO. Como afirmam Deleuze e Guattari (1997), o CsO é sempre um campo de risco: pode produzir linhas de fuga ou se tornar um corpo canceroso, esvaziado, capturado por novos sistemas de poder (Deleuze; Guattari, 1997).

Por esta razão, o texto de Bonassi flutua entre a destruição e a criação, entre o esgotamento e a reinvenção, entre a aniquilação e o devir¹¹. A segmentaridade, outro conceito-chave da obra *Mil Platôs*, revela como a vida é organizada por divisões simultâneas e sobrepostas — binárias, lineares, circulares —, que moldam o

de signos. Assim, "desfazer o rosto" torna-se um ato micropolítico de resistência, uma linha de fuga que busca liberar o corpo e a cabeça para conexões e devires não-humanos, para além da subjetividade e do significado impostos pela máquina de rostidade. Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol. 3. São Paulo: Editora 34, 1996.

¹¹Na acepção de Gilles Deleuze e Félix Guattari, o devir não é imitar, assemelhar-se ou identificar-se com algo ou alguém, mas um processo de aliança, um contágio entre termos heterogêneos. Trata-se de um "bloco" ou "rizoma" no qual cada termo se desterritorializa, entrando em uma zona de vizinhança ou de indiscernibilidade com o outro, sem que um se torne o outro. O devir opera no nível molecular, por meio de partículas, intensidades, velocidades e afetos que escapam das formas e dos sujeitos molares e organizados. Assim, um devir-animal, por exemplo, não é fantasiar-se de animal, mas entrar em uma composição maquínica com as partículas do animal, criando uma multiplicidade: "devir-vespa da orquídea, devir-orquídea da vespa". É um processo que desfaz o sujeito e abre o corpo para conexões que constituem uma linha de fuga, uma desterritorialização. "Não há imitação nem semelhança, mas explosão de duas séries heterogêneas na linha de fuga composta de um rizoma comum que não pode mais ser atribuído, nem submetido ao que quer que seja de significativo. Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1995. p. 25-26.

comportamento, o espaço social e as subjetividades. Em *Prova Contrária* (2003), estas segmentações são expostas e tensionadas o tempo todo: mulher/homem; vítima/culpado; memória/realidade; e silêncio/fala. Ao mesmo tempo em que a personagem feminina vem a ser capturada por estas segmentações duras, ela também escapa por linhas moleculares, tornando-se devires afetivos, subjetivos, narrativos. É nesta tensão entre macropolítica e micropolítica, entre os estratos rígidos da ordem e os fluxos instáveis da experiência, que a narrativa se constrói como campo de disputa simbólica. De maneira análoga; não obstante, com uma estratégia espectral, Rodrigo Santos, em *Barataria* (2017), leva a desterritorialização do corpo feminino a um outro patamar. Se em Bonassi o corpo é fragmentado pela violência presente, em Santos ele é desmaterializado pelo trauma passado, retornando como um fantasma que assombra a "ficção do Estado" (Piglia, 1994).

A personagem Lenita, ao se tornar um espectro vingador, encarna uma linha de fuga radical: ela escapa não apenas da segmentaridade social (vítima/algoz; viva/morta); mas da própria organização biológica do corpo. Logo, a sua vingança não vem a ser um ato de desejo individual, mas uma máquina de guerra anônima e coletiva, um agenciamento, que conecta a memória da ditadura com a violência contínua do presente, provando que o trauma não é um evento passado, mas uma força ativa que continua a produzir efeitos. A obra de Ana Maria Machado, *Tropical Sol da Liberdade* (1988), por sua vez, opera esta desterritorialização de modo distinto, focando na micropolítica dos afetos e na construção de territórios existenciais precários. Por este viés, a personagem Lena, se bem que atravessada pela macropolítica do exílio e da repressão, não se desfaz em fragmentos nem se torna um espectro; ao contrário, ela luta para criar um lar em meio ao caos. O conceito de ritornelo de Deleuze e Guattari torna-se central. As memórias de Lena, as suas canções, os pequenos hábitos e os laços afetivos, que ela tenta manter funcionam como ritornelos: pequenas melodias existenciais que traçam um círculo de proteção no meio do território inimigo, criando um "lar" portátil. A resistência de Lena é menos uma explosão e mais uma tecelagem contínua de afetos, que a impedem de ser capturada pela máquina de dessubjetivação do Estado.

O corpo feminino em Machado é, portanto, um território em disputa. Ele é constantemente desterritorializado pela violência estatal (a proibição, a perseguição, o exílio), mas simultaneamente se reterritorializa através de agenciamentos micropolíticos. É o corpo que adoce com a dor da história, mas também o corpo que busca o prazer, que

ama, que deseja um filho e que encontra refúgio na "casa da praia". Esta dinâmica complexa demonstra que o Corpo sem Órgãos não é um estado final, mas um processo de luta. Lena constrói seu CsO não pela fragmentação, mas pela criação de novos limiares e passagens, onde a dor do exílio e a esperança do retorno coexistem, como intensidades que atravessam o seu corpo-memória. Ao contrastar as três obras, percebemos diferentes modulações da máquina de guerra literária. Em Bonassi, a máquina de guerra é a própria sintaxe em convulsão, uma escrita que se torna grito e corpo silenciado. Em Santos, o corpóreo torturado grita e não é ouvido, a máquina espectral da vingança, que opera com a lógica do invisível e do retorno do recalado. Em Machado, a máquina de guerra é a micropolítica da ternura e da memória afetiva, uma força que combate a brutalidade não pela explosão, mas pela persistência e pela criação de laços. Todas, no entanto, compartilham um mesmo inimigo: a organização molar do Estado, que busca estratificar os corpos, controlar os desejos e impor uma única narrativa.

A questão da rostidade também ganha novas nuances, pois que, enquanto a personagem de Bonassi tem seu rosto apagada pela violência e a de Santos o perde ao se tornar espectro, Lena luta para manter um rosto, não como uma subjetivação imposta, mas como um ponto de ancoragem para sua identidade. Neste sentido, o seu rosto guarda as marcas do tempo, do sofrimento e da saudade. É um rosto-mapa, uma cartografia de sua trajetória. A recusa aqui não é a do rosto em si, mas do "rosto do poder" que tenta sobrepor-se ao seu. A luta de Lena é pela singularidade de seu próprio rosto contra a massificação imposta pelo regime autoritário. A segmentaridade em Machado e Santos também se complexifica. Em *Barataria* (2003), a segmentação dura (vivo/morto; justiça/vingança) vem a ser implodida pela natureza espectral da protagonista, que habita um entre-lugar. Em *Tropical Sol da Liberdade* (1988), as segmentações (exílio/pátria; presente/pasado; pessoal/político etc.) são atravessadas por linhas de fuga flexíveis, que são os afetos e as memórias. A casa da praia, por exemplo, é um segmento, um território, mas também um ponto de conexão, que permite a Lena escapar da dureza de sua realidade, mostrando como a micropolítica opera nas brechas da macropolítica.

As obras de Bonassi, Santos e Machado, ao dialogarem com o pensamento de Deleuze e Guattari, realizam aquilo que os filósofos chamam de cartografia. Em vez de uma narrativa que representa a realidade, temos três mapas distintos de intensidades, afetos e devires. Cada romance há de ser um conjunto de platôs, zonas de experimentação,

onde o corpo feminino se torna o palco de uma luta radical. A micropolítica da escrita se articula ao desejo da memória e da dor, produzindo uma Literatura de resistência, que não se contenta em falar *sobre* o trauma, mas o encena como forma de produção do real. Ler estas três obras, à luz de *Mil Platôs*, é, portanto, pensar a Literatura como uma máquina de guerra polifônica, que luta contra a captura do sensível e prova que ainda é possível desejar, lembrar e existir de outros modos. A utilização do conceito de "máquina de guerra", conforme apresentado por Deleuze e Guattari, reflete o processo de resistência não apenas nas estruturas narrativas; não obstante, na própria construção da subjetividade. A Literatura, então, torna-se uma prática de resistência política e estética ao questionar a codificação, imposta pelo Estado. Como nos alerta Piglia, as narrativas oficiais tentam construir uma verdade linear que silencia os disidentes do sistema. Todavia, ao subverter esta narrativa através de fragmentações, silêncios e incertezas, as obras literárias discutidas se posicionam contra o totalitarismo discursivo. Estas escolhas formais não apenas desafiam a rigidez do aparato estatal, mas também contestam as representações hegemônicas da memória e da experiência feminina, transformando o trauma em um campo de resistência simbólica (Piglia, 1994).

Ao focar na fragmentação e na impossibilidade de representar o trauma de maneira linear, as obras de Bonassi, Santos e Machado podem ser vistas à luz da crítica de Walter Benjamin (2006) à historiografia tradicional, que busca totalizar e concluir a narrativa histórica. Benjamin defende uma história que reconhece a interrupção, a fragmentação e o sofrimento não resolvidos como parte do processo de resistência. Em suas obras, a "máquina de guerra" não é apenas uma luta contra o regime, mas também uma reconfiguração da forma de narrar a História. O trauma, em vez de ser assimilado e esquecido, é constantemente reavivado, não como um ponto final, mas como uma memória viva que continua a desafiar a ordem estabelecida. Como defende Judith Butler, o corpo feminino nas narrativas de Bonassi, Santos e Machado não é apenas o local da violência, mas um espaço de "agência subversiva". Butler argumenta que o corpo, especialmente o corpo feminino, possui uma capacidade de resistência que vai além da mera sobrevivência; ele pode se reconfigurar e subverter os regimes de poder que o moldam. Neste sentido, a Literatura atua como uma plataforma que não apenas representa esta resistência, mas também a engendra, utilizando o corpo como um campo de experimentação política. O trauma, portanto, não é algo que o corpo sofre passivamente,

mas é uma força que, ao ser narrada, se transforma em ação, em subversão do poder (Butler, 2015).

A concepção de corpo e linguagem como dispositivos de resistência também pode ser entendida à luz de Foucault, que analisa como as instituições e os mecanismos de poder moldam os corpos através da disciplina e da normatividade. No entanto, Foucault também reconhece a possibilidade de resistência através da subversão destas práticas de poder. Nas obras de Bonassi e Santos, a resistência não se dá apenas na ação direta contra o aparato de poder, mas na reinterpretação das normas sociais e políticas, onde o corpo se torna simultaneamente vítima e sujeito ativo. A fragmentação narrativa, a ausência de voz plena e a performance do trauma como matéria narrativa tornam-se modos de escapar da captura do corpo pela instituição, permitindo-lhe atuar fora das normas que buscam codificá-lo (Foucault, 1975).

O conceito de "desterritorialização", central em Deleuze e Guattari, também se aplica de forma relevante na análise da memória e da subjetividade nas obras de Bonassi, Santos e Machado. A desterritorialização não é apenas um processo de fuga, mas de transformação e reconfiguração. É neste sentido que a memória das personagens femininas se torna uma forma de resistência ativa, um espaço em que o trauma e a dor não apenas são revividos, mas também reinterpretados e ressignificados. Como nos explica Seligmann-Silva, o trauma não é um evento isolado que se resolve no tempo, mas uma experiência contínua que exige formas de expressão complexas e não lineares. A Literatura, ao capturar esta desterritorialização da memória, cria espaços de interpretação e reconfiguração que permitem ao sujeito escapar das codificações da história oficial (Seligmann-Silva, 2003).

A obra de Santos em *Baratária* (2017) expande ainda mais o conceito de "máquina de guerra" ao representar o trauma como algo que escapa à linguagem e à representação tradicional. No dizer de Frosh, o trauma não pode ser completamente simbolizado, pois a dor e a violência vividas não se encaixam nas narrativas lineares da memória (Frosh, 2018). Em *Baratária*, os fantasmas do passado não são apenas figuras simbólicas, mas presenças contínuas que assombram o presente, forçando o leitor a enfrentar o que é constantemente evitado: o retorno do reprimido, o inaceitável. Santos se utiliza da linguagem fragmentada para capturar esta experiência, não como uma representação do passado, mas como uma insurreição contra o esquecimento, construindo um espaço

literário de resistência onde o trauma não é apenas lembrado, mas performado (Santos, 2003).

O conceito de ritornelo em *Tropical Sol da Liberdade* (1988) é central para compreendermos a resistência como um devir, impulsionado pela força produtiva do desejo. Conforme a concepção de Deleuze e Guattari (1997), o ritornelo não é uma repetição nostálgica, mas um agenciamento que cria um ponto de fuga, permitindo que a personagem Lena construa um território existencial em meio ao caos. Através desta repetição criadora, o desejo não busca um objeto ausente, mas produz ativamente uma nova realidade. Alinhando-se à visão de Seligmann-Silva (2020), a memória torna-se a matéria-prima para este devir, uma reinterpretação que transforma o trauma em potência. Machado, portanto, não narra apenas a resistência de Lena, mas o seu próprio devir-outra, um processo de reinvenção contínuo contra as forças do esquecimento. Estas reflexões, articuladas com os conceitos de Deleuze e Guattari, revelam que a Literatura contemporânea, especialmente nas obras de Bonassi, Santos e Machado, vai além de uma simples representação do trauma. Ela se configura como uma máquina de guerra simbólica que desestabiliza as narrativas oficiais e cria espaços de resistência através da linguagem. Cada obra, com suas estratégias narrativas fragmentadas, performa uma resistência ativa, onde o corpo, a memória e o desejo se tornam forças de transformação que reconfiguram a história, a política e a subjetividade (Deleuze; Guattari, 1997).

V- FANTASMAGORIA E OS ESPECTROS DA DITADURA

A história brasileira recente é atravessada por uma estrutura de silenciamentos que não se encerrou com a abertura política da década de 1980. O término formal do regime militar deixou para trás uma série de "nãos-ditos" e valas comuns — tanto físicas quanto simbólicas — que continuam a exercer uma pressão invisível sobre o presente. Nesse sentido, a literatura pós-ditadura não atua apenas como um registro do que passou, mas como um sensor capaz de captar as frequências residuais de um período que se recusa a ser plenamente passado. A escrita torna-se, então, o lugar da manifestação do espectral, onde aquilo que foi reprimido pela história oficial encontra uma brecha para retornar e interpelar a consciência nacional. Esta persistência do passado sob a forma de assombração exige uma mudança na lente crítica. Não se trata mais de analisar a literatura sob o prisma do realismo documental, mas de compreender como o trauma histórico deforma a percepção do real, criando o que se pode chamar de uma estética da fantasmagoria. O espectro, nesse contexto, é a personificação de uma justiça interrompida e de uma memória que não pôde ser devidamente luto ou elaborada. Ao habitar as páginas da ficção contemporânea, essas figuras espectrais denunciam a precariedade de uma democracia que se ergueu sobre o esquecimento forçado e a impunidade.

No plano das subjetividades, a ditadura operou uma micropolítica do terror que desarticulou os corpos e as falas, deixando marcas que transcendem as gerações. A análise das obras de Ana Maria Machado, Fernando Bonassi e Rodrigo Santos revela que o trauma não é um evento estático, mas um fluxo que continua a produzir efeitos de subjetivação e desolação. A literatura funciona aqui como uma câmara escura onde esses negativos da história são revelados, expondo como a violência estatal moldou não apenas o cenário político, mas a própria estrutura do desejo, do medo e da linguagem do cidadão brasileiro. Assim, o capítulo que se inicia propõe investigar a natureza dessas "presenças ausentes" que povoam a narrativa brasileira. Ao articular os conceitos de fantasmagoria social e micropolítica deleuziana, busca-se entender como o texto literário performa a desintegração do tempo linear, permitindo que o ontem e o hoje colidam em imagens de profunda carga ética. O objetivo é demonstrar que, ao dar corpo aos fantasmas da ditadura, a literatura não está apenas revisitando a dor; ela está, fundamentalmente, realizando um ato de insurgência contra o esquecimento, transformando a assombração em uma ferramenta de disputa pelo real.

5.1. Micropolítica e Produção do Real no Pensamento Deleuziano e o Conceito de Fantasmagoria

O capítulo que se segue investiga como as marcas da ditadura civil-militar brasileira se reinscrevem na Literatura contemporânea por meio de imagens espectrais, memórias fragmentadas e subjetividades atravessadas pelo trauma. A partir das obras *Prova Contrária* (2003), de Fernando Bonassi, *Baratária* (2017), de Rodrigo Santos, e *Tropical Sol da Liberdade* (1988), de Ana Maria Machado, propõe-se uma leitura que entende o fantasmagórico não como efeito sobrenatural ou recurso estilístico, mas como um sintoma e, ao mesmo tempo, um operador ético, político e estético de uma memória coletiva não elaborada. Estas narrativas se tornam o palco onde o passado irresolvido retorna para assombrar o presente, exigindo novas formas de ver, sentir e escutar. A base desta assombração é o trauma histórico, que, conforme define Marcio Seligmann-Silva, é um evento que quebra as molduras da representação, excedendo as possibilidades da linguagem ordinária. O trauma exige da arte "formas oblíquas" de expressão, pois sua verdade não reside na exatidão dos fatos, mas na inscrição da própria fratura. As três obras respondem a esta exigência por meio de estéticas do fragmento: a sintaxe convulsionada e o monólogo delirante em Bonassi; a temporalidade espectral e não-linear em Santos; e a memória afetiva que irrompe e desorganiza o presente em Machado. Elas não buscam "representar" a ditadura, mas sim performar seus efeitos, tornando a própria forma literária um testemunho da desintegração psíquica e social (Seligmann-Silva, 2008).

Esta performance se manifesta no que Stephen Frosh (2018) denomina fantasmagoria social. Para Frosh, as sociedades produzem seus próprios fantasmas — figuras espectrais que carregam os medos, ódios e desejos recalcados do corpo social. A ditadura brasileira produziu a figura do "subversivo" como um fantasma a ser caçado e eliminado. As obras aqui analisadas subvertem esta lógica: em Santos, a vítima da repressão, Lenita, retorna como uma fantasmagoria vingadora que assombra não a sociedade, mas os próprios agentes do poder. Em Machado e Bonassi, as personagens femininas são assombradas pela fantasmagoria do Estado, forçadas a uma existência clandestina ou a um silêncio fantasmático. A Literatura torna-se, assim, um campo de batalha espectral, onde se disputa quem tem o direito de assombrar quem. A disputa convoca o leitor a uma nova postura, teorizada por Shoshana Felman (2020) como uma

escuta ética. Felman argumenta que o testemunho de um trauma não é um relato claro, mas uma "crise" que se transmite ao ouvinte. Escutar eticamente não é decodificar uma mensagem, mas se tornar cúmplice da crise, ouvir os silêncios, as hesitações e as impossibilidades da fala. Ao nos colocar diante da voz fragmentada da personagem anônima de *Prova Contrária* (2003) ou da memória elíptica de Lena em *Tropical Sol da Liberdade* (2017) a Literatura nos transforma em testemunhas secundárias.

Somos confrontados com o colapso da linguagem diante do horror, e a leitura se torna um ato de responsabilidade: o que fazemos com este testemunho quebrado que agora nos foi confiada? É neste ponto que a filosofia de Deleuze oferece um vocabulário para compreender a potência política desta estética. Os espectros e as vozes traumatizadas não são sujeitos passivos, mas agentes de um devir. O "devir-espectro" de Lenita em *Barataria* (2003) é uma linha de fuga da identidade de vítima, uma forma de se dessubjetivar para se tornar uma força anônima de justiça. Estas narrativas funcionam como "máquinas de guerra", aparatos nômades que se opõem à "ficção do Estado" e seu aparelho de memória oficial. Elas não criam monumentos, mas mobilizam afetos, produzindo uma micropolítica que corrói a estabilidade da história oficial por dentro (Piglia, 1994).

Esta máquina de guerra de ordem estético-política encontra seu território privilegiado no corpo feminino. Em todas as obras, é o corpo da mulher que funciona como o arquivo sensível do trauma, o palco onde a violência do Estado se inscreve de forma mais profunda — seja pela tortura, pelo estupro simbólico e literal, ou pela dissolução da identidade. As personagens — a anônima em Bonassi, Lenita em Santos, e Lena e sua mãe Amalia em Machado — não são meras representações da mulher, mas corpos-testemunha que encarnam a própria ferida histórica. Elas materializam as tensões entre apagamento e agência, entre o silêncio imposto e o grito que insiste em vazar pelas frestas da narrativa. Neste capítulo, portanto, a presença dos espectros é analisada como forma de denunciar o fracasso da justiça de transição e a persistência da violência de Estado, com foco na exclusão histórica da subjetividade feminina. A memória espectral, formalizada por fragmentações e repetições, configura uma estética do incômodo que nos implica como leitores e cidadãos. Ao discutir como a autoria masculina (Bonassi, Santos) e feminina (Machado) impacta a transcrição destas vozes, investigamos as complexas dinâmicas da representação.

As personagens femininas funcionam como figuras-limite de um presente ainda contaminado pelo passado, exigindo não uma reconciliação simbólica, mas uma leitura crítica e uma escuta implicada daquilo que persiste como não-dito na história do país. Esta emergência do spectral na Literatura pode ser compreendida através da articulação entre a psicanálise e o social. Para Stephen Frosh, o assombro é um fenômeno fundamentalmente social, ligado a traumas que uma comunidade se recusa a processar. O fantasma não é uma entidade sobrenatural, mas a materialização de um luto não realizado, uma dívida simbólica que o presente tem com o passado. Como ele argumenta,

(...) o assombro não é simplesmente um retorno do passado, mas um sinal de que o presente é incapaz de se livrar de seus mortos, de que ele os mantém vivos porque suas histórias permanecem não resolvidas. O espectro é a forma que a ansiedade social assume quando uma cultura se recusa a realizar o trabalho de luto (Frosh, 2018, p.112).

É precisamente esta recusa brasileira em realizar o luto da ditadura que alimenta as narrativas estudadas. *Barataria* (2017) encena esta lógica de forma literal, com o espectro de Lenita forçando um acerto de contas que a nação evitou. Já *Tropical Sol da Liberdade* retrata a melancolia de Lena como a internalização deste luto coletivo não elaborado, um trabalho psíquico que a personagem assume em nome de uma sociedade amnésica. Diante de tal testemunho fraturado que emerge como assombro, a Literatura assume uma função que outros discursos, como o jurídico ou o histórico-factual, não conseguem cumprir. Ela cria as condições para uma escuta radical. Shoshana Felman afirma que a arte é o lugar onde a crise do trauma pode ser não apenas relatada, mas transmitida, implicando o leitor em sua estrutura. Segundo ela, “a Literatura [...] torna-se um modo de testemunho em si, um evento que produz a verdade em vez de simplesmente registrá-la. Ela cria um lugar para o testemunho que não existia antes, um lugar que nos convoca como ouvintes” (Felman, 2020, p.28).

Esta convocação, no entanto, não é para uma experiência de catarse ou cura, mas para a sustentação da própria ferida, como adverte Marcio Seligmann-Silva: “A arte não pode querer ‘curar’ as feridas, mas sim apenas retrabalhá-las e com isto manter abertas as chagas da história” (Seligmann-Silva, 2020, pg. 82).

Desta feita, ao ler as obras de Bonassi, Santos e Machado, somos inseridos neste "lugar do testemunho" e confrontados com a "chaga aberta", tornando o ato de leitura uma resposta ética à insuficiência da memória coletiva e da justiça histórica. O pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari oferece uma das abordagens mais

disruptivas da filosofia contemporânea para compreender a produção da subjetividade, do desejo e do poder. Em *Mil Platôs* (1995; 1996), os autores constroem uma ontologia da multiplicidade, que rompe com a tradição representacional e hierárquica do pensamento ocidental. A micropolítica, em seu escopo mais profundo, refere-se ao campo das forças imanentes, invisíveis e muitas vezes imperceptíveis que operam nos interstícios da vida social. Trata-se de uma política do invisível, do molecular, que age silenciosamente nas frestas das instituições, nas práticas cotidianas, nos afetos e nas dobras da linguagem. A micropolítica não atua sobre massas homogêneas ou classes sociais fixas, mas sobre intensidades, desejos e agenciamentos, que atravessam os corpos e os discursos. Neste sentido, ela não é uma alternativa à macropolítica, mas sua condição imanente e subterrânea (Deleuze; Guattari, 1997).

É precisamente neste plano invisível que a micropolítica encontra um paralelo direto com a fantasmagoria. Se a micropolítica é a ação de forças moleculares que corroem as estruturas molares por dentro, a fantasmagoria é a manifestação de uma memória molecular que assombra a história molar. Desta feita, o espectro não vem a ser uma entidade sobrenatural, mas a própria encarnação de uma micropolítica da memória. Ele é a força do que foi reprimido pela macropolítica (a anistia, a história oficial, a “ficção do Estado”), que retorna não como um todo organizado, mas como um afeto, uma intensidade, uma presença que desestabiliza o real. Assim, o fantasma opera como um agente micropolítico: ele não promove uma revolução visível, mas altera a percepção, contamina os ambientes e força uma reconfiguração do sensível, provando que o passado não resolvido continua a produzir efeitos no presente. Nas obras estudadas, esta conexão entre o fantasmagórico e o micropolítico se inscreve de maneiras distintas nos corpos femininos, revelando a influência de diferentes ondas do pensamento feminista no discurso literário.

Em Machado, dialogando com as pautas do feminismo de segunda onda, foca na subjetividade de Lena. A resistência micropolítica de sua personagem se dá na esfera do pessoal que se torna político: a luta para manter a integridade psíquica, a criação de territórios afetivos (ritornelos) e a afirmação de uma memória individual contra o apagamento coletivo. O fantasma aqui é mais internalizado, uma assombração melancólica que atravessa o corpo de Lena como doença, dor e saudade, mostrando como a repressão política se converte em sofrimento molecular. Por outro lado, as obras de

Fernando Bonassi e Rodrigo Santos, escritas em um contexto mais recente e permeável às críticas da terceira onda feminista, deslocam o foco da subjetividade individual para a desconstrução do próprio corpo como significante.

Em *Prova Contrária*, Bonassi apresenta um corpo feminino fragmentado, quase sem rosto, que encarna a crítica à ideia de uma identidade feminina unificada. A personagem não “é”, mas “está sendo” desfeita pela violência, e sua resistência micropolítica é a própria recusa em se deixar narrar por uma voz coerente. Sua presença fantasmagórica não é a de um fantasma que assombra, mas a de um corpo que está se tornando fantasma em tempo real, um devir-espectro que expõe a brutalidade da máquina estatal sobre o feminino. Baratária, de Rodrigo Santos, radicaliza esta proposta. A personagem Lenita já não luta para manter uma identidade; ela a abandona por completo para se tornar uma pura máquina de guerra espectral. Sua fantasmagoria não é mais um sintoma de trauma, mas uma arma micropolítica. Ao se tornar um espectro vingador, Lenita opera uma desterritorialização total: ela se liberta do próprio corpo orgânico para se tornar um agenciamento que conecta forças, memórias e desejos de vingança. Sua ação dialoga com um feminismo que vê a agência não apenas na afirmação do eu, mas também na dissolução das identidades impostas, inclusive a de “vítima”.

O espectro de Lenita é a micropolítica do desejo levada à sua consequência mais extrema: um fluxo que não pode mais ser barrado pela segmentaridade dura da vida e da morte. No dizer de Deleuze e Guattari, o desejo não é falta, como postulado pela psicanálise freudiana, mas força produtiva, um fluxo que se conecta a outros fluxos, gerando realidade. A crítica deles à concepção edipiana do desejo é radical: ao reduzir o desejo à estrutura do triângulo familiar (pai, mãe, filho), a psicanálise reprime sua potência criadora e o submete ao modelo normativo da neurose. Em contraste, os autores propõem a figura do Corpo sem Órgãos (CsO) como plano de imanência, onde o desejo pode se expressar de forma não codificada. O CsO não é um corpo desprovido de materialidade, mas uma superfície de inscrição, onde as intensidades se distribuem sem organização orgânica fixa, sem hierarquia, sem centralidade. É um campo de experimentação que permite escapar das formas instituídas e construir novas possibilidades de ser e de existir (Deleuze; Guattari, 1997).

O Corpo sem Órgãos torna-se o plano de consistência, onde a micropolítica e a fantasmagoria convergem. Em Machado, Lena constrói seu CsO com prudência, através

de afetos e memórias que a protegem de uma desintegração total. Seu corpo resiste à organização imposta pelo Estado, mas busca criar a sua própria organização afetiva. Já em Bonassi e Santos, o CsO é um campo de experimentação muito mais arriscado no primeiro um grito contido e outro corpo violentado e o grito não ouvido. O corpo da personagem de *Prova Contrária* vem a ser um CsO atravessado por ondas de dor, um corpo que grita no silêncio. O espectro de Lenita em *Baratária* é a figura de um CsO, que alcançou uma linha de fuga absoluta, tornando-se uma intensidade pura, um corpo-afeto que atravessa paredes e temporalidades. O conceito de rostidade, por sua vez, elucida como a produção subjetiva moderna está atrelada a uma lógica de visibilidade e controle. O rosto não há de ser apenas uma parte anatômica, mas um regime político-estético, que organiza o campo do sensível.

A “máquina abstrata de rostidade” captura os fluxos desejantes e os submete à lógica binária do reconhecimento: branco/negro; homem/mulher; normal/anormal etc. A rostidade funciona como um mecanismo de subjetivação que impõe formas de inteligibilidade ao mundo, excluindo tudo aquilo que escapa a seus parâmetros. Deleuze e Guattari propõem o *desfazer do rosto*, não como um apagamento da identidade, mas como uma abertura a devir — mulher, animal, molecular, imperceptível. A questão da rostidade demarca a diferença crucial entre as abordagens masculina e feminina do trauma. Machado, a partir de uma perspectiva feminina, narra a luta de Lena para preservar o seu rosto singular contra a tentativa do Estado de apagá-lo; ou de reduzi-lo ao rosto genérico da "subversiva". A resistência está na afirmação de uma face marcada pela história pessoal. Bonassi e Santos, por outro lado, exploram o *desfazer do rosto* como estratégia de sobrevivência e ataque. A personagem de Bonassi tem o seu rosto desfigurado pela violência, tornando-se uma presença anônima, que expõe o terror.

A Lenita de Santos ativamente se desfaz de seu rosto, para se tornar uma força invisível e imprevisível. São duastáticas distintas: a luta pela preservação de um rosto-memória (Machado) versus a mobilização de um não-rosto, como arma política (Bonassi e Santos). Este movimento é micropolítico porque desloca a subjetividade de seus pontos fixos, permitindo a emergência de formas de vida, que não podem ser capturadas pelos dispositivos da normalização (Deleuze; Guattari, 1997).

No plano da Literatura, estas ideias são performadas por meio de uma escrita que rompe com a linearidade, a representação e a lógica do personagem psicológico. Em

Prova Contrária (2003), de Fernando Bonassi e *Baratária* (2017), de Rodrigo Santos, a narrativa se constrói como um rizoma: não há um centro organizador, mas múltiplas linhas de fuga, fragmentos, rupturas. A personagem feminina, silenciada e violentada pela repressão política, torna-se metáfora do Corpo sem Órgãos. Sua presença, embora espectral e descontínua, atravessa o texto como um plano de intensidades que desestabiliza o discurso dominante. A linguagem de Santos opera por desarticulação: há lapsos, ruídos, cortes que impedem a reconstrução total dos eventos. Esta descontinuidade é a marca do trauma, mas também a condição da resistência. Como afirma Seligmann-Silva, o trauma se inscreve no texto como uma falha, uma rasura que resiste à significação e exige novas formas de leitura (Seligmann-Silva, 2003).

Esta proposta micropolítica implica, também, uma nova ética da experimentação. Como advertem Deleuze e Guattari, há riscos em operar com o CsO: ele pode se tornar canceroso, paranoico, suicidário, se não for sustentado por um plano de consistência. A experimentação, portanto, não é uma liberação caótica dos impulsos, mas um exercício de cuidado, de composição, de criação responsável de modos de existência. Neste ponto, aproxima-se da noção foucaultiana de “tecnologias de si” — práticas através das quais o sujeito se constitui como tal. A micropolítica do desejo é, assim, uma micropolítica da criação: cria-se não apenas novas formas de vida, mas novos regimes de sensibilidade, novos modos de enunciar, perceber e afetar-se. Outro conceito fundamental é o de segmentaridade, que permite compreender como os corpos e os sujeitos são atravessados por diferentes linhas — duras, moleculares, de fuga. A sociedade não é uma totalidade orgânica, mas uma multiplicidade segmentada por dispositivos de poder que classificam, ordenam, organizam.

Contudo, estas segmentações são instáveis: há sempre o risco de fuga, de desterritorialização. É neste movimento que atua a micropolítica: ao deslizar pelas linhas moleculares, ela abre brechas, fissuras, zonas de indiscernibilidade. As instituições (família, escola, exército, hospital) funcionam como segmentações molares, mas são atravessadas por microprocessos que as corroem por dentro. Rodrigo Santos, Fernando Bonassi e Ana Maria machado, ao explorarem espaços físicos institucionais, revelam suas rachaduras, seus vazamentos. A escrita torna-se, assim, uma ferramenta cartográfica: não representa a realidade, mas traça linhas, mapeia intensidades, detecta zonas de fuga. Esta cartografia é, também, uma política da linguagem.

Deleuze e Guattari rejeitam a ideia de uma linguagem universal, fixa, transparente. Para eles, toda linguagem é um agenciamento coletivo de enunciação, um campo de forças. A linguagem não representa o mundo; ela o produz. Assim, escrever é intervir no real, criar mundos possíveis, instaurar devires. A Literatura não é apenas uma forma de arte, mas uma prática micropolítica, que subverte as normas do discurso para abrir espaço ao inaudito, ao imperceptível, ao minoritário. As três obras estudadas exemplificam esta potência por meio de estratégias distintas, não obstante, convergentes (Deleuze; Guattari, 1997).

Prova Contrária (2003), de Fernando Bonassi, o faz ao construir um texto que não narra uma história, mas convoca as forças da violência em sua forma mais bruta, com uma linguagem em convulsão que transborda a lógica da representação. De modo análogo, Rodrigo Santos, em *Baratária* (2017), utilizam a linguagem para produzir uma realidade espectral, onde o passado não é algo a ser lembrado, mas uma força ativa que assombra o presente. A linguagem não descreve o fantasma de Lenita; ela o *instaura* no real, como uma perturbação na própria matéria do dizível. Isto se manifesta em passagens, que recusam a descrição física para focar no efeito de sua presença: “Não era um corpo, era antes uma ausência que pesava, uma dobra no ar que mudava a luz do ambiente e impunha um silêncio gelado. Sua presença não era vista, era sentida como uma queda súbita de temperatura” (2017, p.04).

A linguagem não representa uma personagem, mas produz um afeto, uma intensidade, que desestabiliza as fronteiras entre o material e o imaterial. Por sua vez, Ana Maria Machado, em *Tropical Sol da Liberdade*, mobiliza a linguagem como um agenciamento que cria territórios afetivos de sobrevivência. A escrita de Machado não explode a sintaxe como a de Bonassi, nem se torna espectral como a de Santos. Ela tece, por meio da memória e da intertextualidade, um "lar" portátil para a exilada. A linguagem torna-se um ritornelo, um agenciamento coletivo que conecta a dor individual de Lena à memória. A obra de Ana Maria Machado articula com precisão a tensão fundamental que define a memória pós-traumática: o embate entre o imperativo ético da lembrança e a poderosa pulsão social pelo esquecimento. Longe de apresentar o testemunho como um ato redentor e de fácil recepção, o romance expõe a precariedade da posição daquele que sobrevive para contar.

Esta fratura é dramaticamente encenada no diálogo premonitório entre a jovem Lena e o experiente Cezário, que funciona como uma síntese da luta política pela memória no Brasil pós-ditadura:

Lena diz: "— [...] quando tudo isto passar, a gente ainda vai lembrar com horror, como se fosse um pesadelo". Cezário responde: "— Minha filha, desculpe contradizer sua inocência, mas acredite num velho que nasceu com este século e já viu muita coisa. Quando tudo isto passar, todo mundo vai esquecer — a não ser quem pagou com o próprio sangue. E quem falar nisto ainda vai passar por mentiroso" (Machado, 1988, p.98).

A profecia de Cezario é devastadora porque descreve o mecanismo central da amnésia social que Marcio Seligmann-Silva (2008) aponta como uma característica das políticas de reconciliação. O olvidamento se torna a nova "ficção do Estado", uma norma coletiva, que privatiza a dor — relegando-a apenas a "quem pagou com o próprio sangue" — e, de forma ainda mais cruel, deslegitima o testemunho. A afirmação de que o sobrevivente "vai passar por mentiroso" encapsula a crise da escuta teorizada por Shoshana Felman (2020). O trauma, para Felman, não reside apenas no evento original, mas na crise subsequente do testemunho: a impossibilidade de ser ouvido e acreditado por uma comunidade, que prefere não saber. Neste contexto, a posição de Lena, embora tingida de "inocência", revela-se como o motor ético de toda a narrativa. O romance, em sua totalidade, pode ser lido como a recusa de Lena em aceitar a profecia de Cezário; é um ato de insurgência memorial que insiste em lembrar "com horror", precisamente porque a sociedade escolheu não se lembrar de nada.

É importante ressaltar que a micropolítica deleuziana não propõe uma revolução totalizante, mas uma multiplicidade de insurgências locais, parciais, efêmeras. É uma política da imanência, da resistência cotidiana, da invenção de si. Trata-se de produzir o real de outro modo — não por meio de grandes narrativas, mas pela modulação das pequenas forças que atravessam o corpo, o desejo, a linguagem. Como escreve Deleuze, não há revolução que não passe por uma revolução dos corpos, das maneiras de sentir, de pensar, de amar (Deleuze, 1992).

Portanto, compreender a micropolítica como produção do real é reconhecer que a transformação do mundo começa nas margens, nos interstícios, nas zonas de indiscernibilidade onde o poder se mostra mais vulnerável. É ali que o desejo se afirmar como potência criadora, que os corpos escapam à captura e que a Literatura se converte em prática de resistência e de reinvenção radical do sensível. A obra de Rodrigo Santos,

em sua escrita tensionada, fragmentária e politicamente vibrante, inscreve-se neste horizonte de uma estética da micropolítica: uma escrita que não representa o trauma, mas o faz vibrar em cada linha, desestabilizando as formas instituídas e abrindo espaço para aquilo que ainda não tem nome, mas já exige ser dito (Grifo nosso).

5.2. Recalque e Opressão Social Feminina

Nas obras *Prova Contrária* (2003) e *Baratária* (2017), o sofrimento das personagens femininas extrapola os limites da violência física para se inscrever em estruturas simbólicas e discursivas que promovem o apagamento subjetivo. A dor destas mulheres está vinculada a um recalque social que silencia, desautoriza e deslegitima suas experiências, posicionando-as como sujeitos subalternos em uma narrativa histórica e política que privilegia a perspectiva masculina. Como argumenta Seligmann-Silva (2003), o trauma histórico não se expressa apenas por meio da lembrança explícita, mas também pela omissão, pela falha representativa que revela o não-dito. Este recalque simbólico opera na tessitura da linguagem e na organização das estruturas sociais, produzindo uma forma de violência difusa, contínua e insidiosa que restringe a agência feminina e seu direito à memória. O recalque, portanto, não é apenas um mecanismo psíquico individual, mas também um dispositivo cultural e institucional, conforme apontam tanto Seligmann-Silva (2003), quanto Felman (2020).

Em *Baratária* (2003), Lenita é atravessada por um duplo trauma: o da tortura física sofrida nos porões da ditadura e o da culpa internalizada por, sob pressão, delatar companheiros de militância. Esta culpa, socialmente produzida e subjetivamente incorporada, impede a elaboração simbólica do trauma. Felman (2000) define este processo como um “colapso da compreensão, da linguagem e da experiência”, onde a vítima não consegue expressar sua dor de forma direta ou estável. A impossibilidade de narrar é, portanto, uma forma de opressão que prolonga a violência muito além do evento original. A relação entre trauma, linguagem e gênero se revela de forma contundente em *Prova Contrária* (2003), onde a protagonista feminina está encapsulada num espaço doméstico opressor, cercada por caixas e vozes indistintas. Estes elementos visuais e sonoros operam como metáforas de uma memória reprimida, de uma voz interdita. A própria estrutura narrativa fragmentada, com os seus diálogos entrecortados e a constante mediação de uma figura masculina, configura uma violência discursiva que reforça o silenciamento da experiência feminina. Felman destaca que o trauma impõe limites à

linguagem, exigindo estratégias narrativas oblíquas, não lineares e instáveis, como forma de expressar aquilo que excede a simbolização (Felman, 2020).

Desta feita, os silêncios, interrupções e hesitações de *Prova Contrária* (2003) não são falhas do texto, mas índices da exclusão da mulher dos regimes tradicionais de enunciação. Neste sentido, cabe mencionar que o recalque, nas obras de Bonassi e Santos, irá além de um mecanismo psíquico individual, atuando como força cultural e política que impede a subjetivação plena da mulher. A opressão simbólica, muitas vezes imperceptível, ressurgiu nas imagens literárias e na própria tessitura narrativa, que reproduz os modos de silenciamento aos quais as mulheres foram (e são) submetidas. Seligmann-Silva enfatiza que o trauma histórico precisa ser abordado por vias indiretas, já que rompe com a capacidade representativa imediata. A Literatura, ao trabalhar com estas formas indiretas — metáforas, silêncios, fragmentações —, torna-se campo fértil para denunciar a persistência de um recalque social estruturante. O espectro do passado se inscreve, portanto, não apenas como memória histórica, mas como marca presente e ativa da exclusão simbólica feminina (Seligmann-Silva, 2020).

As vozes femininas, quando surgem nestas narrativas, são mediadas, corrigidas ou enquadradas por perspectivas masculinas, o que reforça a lógica de apagamento discursivo. Como ressalva Felman, o trauma rompe a integridade do sujeito e exige uma escuta específica, capaz de acolher a linguagem ferida e hesitante. Quando esta escuta é negada ou quando o testemunho é mediado por quem não compartilha da experiência, perpetua-se o recalque simbólico. Neste contexto, a obra *Prova Contrária* (2003) dramatiza não apenas o trauma da repressão política, mas também o modo como a subjetividade feminina é silenciada nos espaços públicos e privados, criando uma narrativa que performa a própria impossibilidade de fala. Esta crítica se estende também a *Barataria* (2017), onde Lenita carrega o peso do trauma físico da tortura; não obstante, a culpa imposta pela sociedade patriarcal por sua suposta “fraqueza”. A personagem se vê duplamente punida: pela violência do Estado e pelo julgamento moral que a marginaliza como mulher. Felman argumenta que o trauma, especialmente no feminino, não se esgota no ato de violência, mas persiste como “um colapso da compreensão, da linguagem e da experiência” (Felman, 2020).

O recalque não se refere apenas ao não-dito, mas à impossibilidade de se tornar sujeito da própria dor — o que se observa na maneira como Lenita internaliza a culpa e

perde a capacidade de elaborar simbolicamente sua experiência. A Literatura, conforme Seligmann-Silva, vem a ser um espaço legítimo para a elaboração do trauma justamente por aceitar a falha, o silêncio e a hesitação como elementos constitutivos da narrativa. Ao recusar a linearidade e a coerência típica dos discursos oficiais, a narrativa literária permite que o indizível seja expresso por meio de deslocamentos e lacunas (Seligmann-Silva, 2003).

Em *Prova Contrária* (2003) e *Baratária* (2017), a dor feminina é representada mais pelo que não se diz do que pelo que é explicitamente narrado. Este mecanismo aproxima-se do que Felman denomina como “escuta ética”: a abertura a um testemunho que não se conforma com os moldes racionais e lógicos da linguagem tradicional, mas que exige responsabilidade e afeto diante do sofrimento narrado. Escutar eticamente, como propõe o autor supracitado, é reconhecer que o testemunho feminino não é um dado a ser decifrado, mas uma interpelação. Quando o(a) leitor(a) se depara com o silêncio opressivo da protagonista de Bonassi ou com a violência reencenada por Lenita em Santos, ele é chamado não apenas à empatia, mas à responsabilidade por um pacto social que produziu tais silenciamentos. A escuta tornar-se-á gesto político, que confronta as estruturas de poder e desafia o apagamento das experiências femininas. A Literatura assume, assim, a função de campo insurgente, onde o trauma pode ser inscrito sem precisar ser domesticado. Por este campo de análise, a crítica à autoria masculina em *Prova Contrária* (2003) e *Baratária* (2017) impõe uma reflexão sobre os limites da representação da dor feminina por sujeitos que não partilham desta experiência. Conquanto Fernando Bonassi e Rodrigo Santos construam narrativas comprometidas com a denúncia da violência estatal e da repressão durante a ditadura, a construção das personagens femininas revela tensões significativas. Em diversos momentos, estas personagens são mais símbolo do trauma coletivo do que sujeitos autônomos de suas dores (Felman, 2000).

Como adverte Felman (2000), há um risco inerente em falar *por* ou *sobre* a mulher sem lhe conceder o direito pleno de enunciação — o que pode acabar reproduzindo, mesmo que de forma crítica, o apagamento simbólico que estas obras se propõem a denunciar (Felman, 2000).

Nesta linha de raciocínio, o recalque não é apenas uma temática explorada pelas narrativas, mas também uma operação estética e discursiva que atravessa sua forma.

Tanto Bonassi quanto Santos constroem vozes femininas marcadas pela hesitação, pelo silêncio e pela fragmentação — estratégias coerentes com a representação do trauma, mas que também podem sinalizar os limites da autoria masculina diante do desafio de representar subjetividades femininas complexas. Como propõe Seligmann-Silva, o trauma rompe os mecanismos de simbolização imediata, exigindo formas indiretas de expressão. No entanto, quando esta fragmentação se torna o único modo de apresentar a mulher, corre-se o risco de naturalizar seu silêncio como condição essencial, perpetuando a exclusão que se pretende criticar (Seligmann-Silva, 2003).

Ao lado desta crítica, é possível reconhecer que as narrativas oferecem tentativas — ainda que parciais — de reinscrição da dor feminina em um espaço público e político. A vingança de Lenita, em *Baratária* (2017), não apaga sua condição de vítima, mas instaura uma ruptura no imaginário da mulher passiva. Seu gesto é também uma forma de reapropriação do corpo e da memória, mesmo que esta reapropriação ocorra por meio da violência. Da mesma forma, a personagem feminina de *Prova Contrária* (2017), ao se manter cercada pelas caixas da memória, recusa o esquecimento e insiste na presença do passado, ainda que sem voz plena. Conforme argumenta Seligmann-Silva, a Literatura torna-se capaz de tornar visível o trauma por meio de metáforas e lacunas, criando uma cena simbólica onde o corpo feminino se torna suporte de uma memória insurgente (Seligmann-Silva, 2003).

A escuta do leitor assume papel decisivo. Felman propõe uma escuta ética que reconhece os limites da linguagem e a impossibilidade de uma representação plena do trauma. Diante do silêncio ou da fala hesitante das personagens, o leitor é interpelado a escutar não apenas o que é dito, mas o que é sugerido, silenciado ou deformado pela dor. Esta escuta é uma forma de responsabilidade interpretativa, que não visa preencher lacunas ou completar sentidos, mas reconhecer as condições históricas e simbólicas que impedem a mulher de narrar plenamente sua experiência. Escutar eticamente, portanto, é resistir à tentação de dominar o testemunho, acolhendo suas falhas e incertezas como parte constitutiva da memória traumática (Felman, 2000).

Ainda que *Prova Contrária* (2003) e *Baratária* (2017) revelem limites quanto à enunciação feminina, elas também tensionam o pacto do silêncio imposto pela cultura patriarcal. O recalque da subjetividade da mulher não se dá apenas como consequência do trauma da ditadura, mas como continuidade de um sistema que tradicionalmente a

exclui das formas hegemônicas de produção simbólica. As obras de ficção operam como campos de visibilidade do indizível — não porque restauram a voz silenciada, mas porque expõem as condições que a impediram de existir plenamente. A Literatura, como espaço de falha e repetição, não oferece redenção, mas sim a possibilidade de que algo da dor seja, enfim, escutado. Ao se pensar a relação entre autoria, representação e gênero nas obras de Bonassi e Santos, é fundamental articular os conceitos de recalque simbólico, escuta ética e fragmentação narrativa. Seligmann-Silva e Felman oferecem ferramentas cruciais para esta análise, ao evidenciarem que o trauma feminino, ao ser representado por vozes masculinas, corre o risco de ser apropriado e, novamente, silenciado. No entanto, ao mesmo tempo, estas obras possibilitam uma fissura neste silêncio, instaurando um espaço onde a memória da opressão feminina pode, mesmo que de forma fragmentária e precária, encontrar uma forma de inscrição. O desafio ético e político da Literatura está menos em oferecer respostas; e mais em sustentar o desconforto que a escuta do trauma impõe (Seligmann-Silva, 2003; e Felman, 2000).

As três personagens femininas centrais nas obras analisadas – a mulher de *Prova Contrária* (2003), Lenita de *Baratária* (2017), e Amália de *Tropical Sol da Liberdade* (1988) – compartilham mais do que a condição de protagonistas: elas encarnam zonas de resistência micropolítica, que tensionam e subvertem os modos tradicionais de subjetivação, visibilidade e linguagem. São mulheres que, cada uma à sua maneira, não apenas representam o sofrimento e a exclusão, mas agenciam fissuras nos regimes normativos de controle e subjetivação – especialmente aqueles voltados ao corpo feminino. A mulher em *Prova Contrária* (2003), obra de Rodrigo Santos, é talvez o exemplo mais radical da dissolução da narrativa tradicional em prol de uma escrita que convoca a potência do indizível. Ela é um espectro que atravessa o texto sem jamais se tornar plenamente visível ou nomeável. A sua presença é marcada por silêncios, ruídos, ausências, e por um corpo que é o campo onde se inscrevem a dor, o desejo, e a memória do trauma político. Esta mulher, portanto, não é apenas uma vítima da violência estatal durante a ditadura militar brasileira; ela é, sobretudo, a personificação de um Corpo sem Órgãos, no sentido deleuziano. Um corpo que resiste à codificação, que escapa à norma, e cuja potência se atualiza na desorganização da narrativa e na fragmentação do tempo. Sua corporeidade fragmentada – deitada em posição fetal, com as pernas abertas, ferida – é metáfora não apenas da violência histórica, mas também da possibilidade de

reinvenção de si. Como afirma Deleuze, não há de ser com formas organizadas que se resiste, mas com forças desterritorializadas (Deleuze, 1992).

Já em *Baratária* (2017), Lenita emerge como um corpo em trânsito, cuja trajetória atravessa espaços fronteiros entre realidade e ficção, loucura e lucidez, vida e morte. A sua recusa a responder às perguntas, seu olhar vago, e sua linguagem truncada indicam uma subjetividade que não pode ser capturada pelas formas normativas de enunciação. Lenita opera como uma linha de fuga em meio ao regime discursivo da sanidade. Após ser taxada de louca, é imediatamente deslocada para o campo do que não pode ser ouvido, compreendido ou legitimado. No entanto, é justamente neste não lugar que sua força micropolítica se manifesta: Lenita desmonta as categorias binárias da razão e da loucura, forjando uma linguagem própria, por vezes poética, por vezes silenciosa, mas sempre carregada de intensidades. Sua recusa à interpelação é um ato de resistência: ao não responder, ao se calar, ela desmonta o jogo do reconhecimento e do poder disciplinar. Como analisa Foucault, os saberes sobre a loucura sempre estiveram imbricados com práticas de controle; Lenita rompe com este circuito ao recusar-se a ser objeto de saber (Foucault, 1972).

A personagem Amália, em *Tropical Sol da Liberdade* (1988), fecha este triângulo de subversões micropolíticas com uma performance que conjuga fragilidade e potência. Ela é construída a partir de ressonâncias do trauma, de experiências de violência, mas também de uma espécie de insurgência silenciosa. Seu corpo – muitas vezes descrito em situações de dor, perda e deslocamento – não é um corpo passivo, mas um campo de atravessamentos, por onde transitam os fluxos da história, da política e do desejo. A linguagem que ela articula não é linear nem resolutiva; ao contrário, é marcada por lapsos, hesitações, repetições, como que encarnando a impossibilidade de narrar o trauma de maneira plena. Destarte, Amália opera no limite da representação: é personagem, mas também sintoma; é sujeito, mas também sinal do que escapa. Sua força política está na recusa à estabilização identitária, no modo como tensiona as categorias do feminino e do nacional, do íntimo e do público. Como propõe Butler, o corpo feminino que performa o dissenso pode romper as redes de inteligibilidade que sustentam a dominação (Butler, 2004).

As três personagens – mesmo em suas diferenças estilísticas e contextuais – produzem uma constelação de resistências micropolíticas que desestabilizam o campo da

representação. Elas desorganizam o discurso, fragmentam a narrativa, multiplicam os sentidos e colocam em xeque os sistemas de poder que tentam domesticá-las. Se, para Deleuze e Guattari, a Literatura menor é aquela capaz de fazer do idioma uma linha de fuga, de criar devires a partir da margem, então estas mulheres são dispositivos menores por excelência. Elas não contam apenas histórias de opressão, mas performam linguagens em devir, corpos em mutação, subjetividades insurgentes. As figuras femininas construídas nos romances não são veículos de identidade, mas campos de experimentação. Elas não nos dizem o que é ser mulher, mas nos mostram como o feminino pode ser desfeito e refeito de maneiras múltiplas e imprevisíveis. Elas não pertencem a uma política do reconhecimento, mas a uma política do devir: devir mulher, devir imperceptível, devir resistência. Ao invés de buscar nomear ou definir estas personagens, talvez o mais potente seja acompanhá-las em seu movimento, em suas hesitações, em suas intensidades. São corpos que denunciam, mas que também criam; que lembram, mas que também esquecem; que sofrem, mas que também resistem – sempre de maneira parcial, rizomática, instável (Deleuze; Guattari, 1995).

5.3. Estratégias Estéticas da Dor: Esquecimento, Corpo e Linguagem como Campo de Luta Micropolítica

A Literatura contemporânea escrita por mulheres, especialmente em contextos de violência política e social, como os regimes ditatoriais da América Latina, tem explorado com densidade e sofisticação a inscrição da dor como forma de resistência subjetiva e estética. Longe de representar o sofrimento feminino, em moldes vitimistas ou estetizados, as narrativas analisadas nesta pesquisa constroem uma gramática própria para falar do indizível. Neste cenário, a dor não é apenas tema: ela é matéria formal, recurso narrativo e forma de interrogar a linguagem e a história. O capítulo em questão propõe uma leitura crítica destas construções ficcionais a partir de quatro vetores: o esquecimento, o estilhaçamento da linguagem, a dissociação corporal e a inscrição da dor nos corpos. Unificados, estes vetores configuram um campo micropolítico de insurgência e de criação de novos regimes de visibilidade e de subjetivação.

O esquecimento, primeira destas estratégias, será representado não como falha da memória ou incapacidade de testemunhar, mas como tática deliberada de sobrevivência. Em contextos de trauma extremo — como torturas, desaparecimentos, estupros políticos ou exílios forçados —, a memória deixa de ser uma aliada e passa a representar um risco

à integridade subjetiva da personagem. Assim, a recusa em lembrar pode funcionar como uma forma de autoproteção psíquica e como gesto ético e político: esquecer pode ser uma maneira de resistir à coisificação da dor, de evitar sua captura pelo olhar estatal, acadêmico ou midiático. O silêncio não é vazio, mas força. E o esquecimento torna-se potência de reinvenção do eu, um ponto de fuga para além da vitimização.

Na sequência, temos o colapso da linguagem como segunda linha de força estética e política. A dor, ao ultrapassar os limites do que pode ser representado, implode as estruturas convencionais da narração. Frases interrompidas, sintaxes quebradas, silêncios gráficos, balbucios e repetições obsessivas invadem a página como materialidades que testemunham o trauma sem precisar descrevê-lo em termos convencionais. Há, aqui, uma recusa radical à domesticação da dor pela linguagem normativa, que por vezes opera como cúmplice dos sistemas de opressão. Neste sentido, a escrita feminina torna-se campo de experimentação formal: é uma escrita que se quer ferida, que se permite ruir, que deseja exibir as fraturas da memória e do corpo, e que se organiza em torno do que escapa, do que falta, do que sangra.

Trata-se, portanto, de uma estética do fragmento, uma poética da interrupção, que desloca os regimes hegemônicos de representação e desafia a inteligibilidade racional do discurso patriarcal. A dissociação do corpo e da identidade é o terceiro pilar destas estratégias micropolíticas da dor. A violência exercida sobre os corpos femininos — seja física, sexual, institucional ou simbólica — frequentemente gera um colapso na experiência de si. Muitas das personagens analisadas não se reconhecem em seus próprios corpos ou sentem que a violência sofrida as deslocou para uma zona de não identidade. Não obstante, este colapso subjetivo, embora devastador, também cria um espaço para novas formas de existência. O corpo violentado, que já não pode mais sustentar uma identidade estável ou coerente, torna-se laboratório de reinvenções. Surge, então, uma subjetividade nômade, mutante, que desafia as categorias rígidas de gênero, nacionalidade, moralidade e humanidade. O eu despedaçado não é anulação: é potência de multiplicidade.

Por esta perspectiva, chega-se a conclusão de que o apagamento não é fim, mas travessia. A dissociação não é fracasso, mas resistência. A inscrição da dor nos corpos aparece como gesto de denúncia e insurgência. Ao contrário da espetacularização da dor que domina parte da cultura contemporânea, estas narrativas não buscam comover ou

chocar, mas tensionar. Os corpos feridos, mutilados, estuprados ou desaparecidos não estão ali para serem consumidos pelo olhar do leitor. Eles se inscrevem no texto como dispositivos críticos — como corpos que denunciam não apenas a violência específica de que foram vítimas, mas todo o sistema de produção de subjetividades que permitiu esta violência. Há, portanto, uma ética da dor, que se manifesta não pela empatia fácil, mas pelo incômodo, pelo desconforto, pela recusa em pacificar o trauma.

Esta ética se traduz em formas estéticas que resistem à catarse, à linearidade e à resolução: são narrativas que permanecem abertas, feridas, pulsando. Unidas, estas quatro dimensões — esquecimento, linguagem fragmentada, dissociação corporal e inscrição da dor — delineiam um território estético que pode ser compreendido como uma micropolítica da escrita. Inspiradas nos conceitos de Deleuze e Guattari, as estratégias operam nos interstícios, nas margens do representável e do aceitável, para instaurar outras formas de vida e de pensamento. São práticas de subjetivação que não buscam o retorno a uma identidade ferida, mas a criação de uma nova cartografia do sensível, onde a dor não é apenas lembrada, mas transformada; não é apenas representada, mas performada; não é apenas vivida, mas politizada (Deleuze; Guattari, 1997).

As narrativas femininas analisadas recusam a passividade do luto institucional e apostam na invenção de uma linguagem própria para nomear o que não pode ser dito. A dor é matéria viva de resistência, escritura da ausência e do excesso. Ela é, sobretudo, gesto de luta e de criação — um modo de fazer Literatura como forma de habitar o mundo depois do colapso. A análise comparativa das obras confirmou a hipótese central desta pesquisa: a representação do trauma feminino no pós-ditadura manifesta-se de formas distintas em narrativas de autoria masculina e feminina. A metodologia da Literatura Comparada, compreendida não como a mera busca por analogias, mas como uma ferramenta crítica que valoriza a diferença para afirmar identidades e promover uma "descolonização literária", foi fundamental para revelar esta clivagem.

Verificou-se que as obras de Fernando Bonassi e Rodrigo Santos, embora se constituam como potentes "máquinas de guerra" que criam linhas de fuga contra o aparelho de Estado, só conseguem apreender a experiência feminina a partir de uma ótica coletiva e sintomática. Em contrapartida, a obra de Ana Maria Machado articula uma linguagem individualizada e de autonomia, demonstrando um discurso feminino que opera em uma dupla frente de resistência: contra a violência estatal e contra as estruturas

de gênero que tentam silenciar a subjetividade. Em *Prova Contrária* (2003) e *Baratária* (2017), a narrativa fragmentada e a linguagem crua funcionam efetivamente como máquinas de guerra simbólicas, que desestabilizam a narrativa oficial e performam a violência estatal.

Nestas obras, a figura feminina emerge como sintoma de um trauma coletivo, um espectro que assombra a memória nacional, confirmando a pertinência do conceito de "fantasmagoria" de Stephen Frosh para esta análise. Os fantasmas da repressão retornam incessantemente, e a representação do corpo feminino violentado torna-se o próprio campo de batalha onde a memória insurgente se inscreve, transformando a Literatura em denúncia política. Esta abordagem, ao focar na denúncia da violência de Estado, revelou suas limitações na representação da subjetividade feminina. A análise das "intempéries biológicas" — gestação, maternidade, aborto — demonstrou que, em Bonassi e Santos, estes temas não são abordados.

As personagens, embora centrais para a denúncia, são esvaziadas de sua complexidade individual e tratadas como alegorias da dor coletiva, o que restringe o aprofundamento de suas experiências e processos de reconstrução subjetiva. Em contraposição, a análise de *Tropical Sol da Liberdade* (1988) validou a segunda vertente da hipótese. A obra de Ana Maria Machado apresenta uma abordagem mais rica e profunda, na qual a protagonista Lena não apenas vivência o trauma do exílio, mas se torna agente da memória, engajando-se ativamente na sua resignificação através da própria escrita. O trauma deixa de ser um espetáculo de dor para se tornar matéria de elaboração, num processo que articula o íntimo e o político. Aqui, as intempéries biológicas, como a impossibilidade de procriar e a reflexão sobre a maternidade, são dimensões essenciais da subjetividade da personagem, evidenciando a dupla frente de resistência. A narrativa se estrutura como um espaço de escuta e de reconstrução, onde a linguagem individualizada e autônoma transforma o silêncio em resistência ativa (Machado, 1988).

Em suma, os resultados obtidos demonstram que a comparação, como defendido pela Literatura Comparada contemporânea, serve para "caracterizar uma Literatura ou um autor" através do estudo dos contrastes. Enquanto Bonassi e Santos constroem um mapa da dor onde a mulher é o sintoma espectral da violência estatal, Machado traça o percurso da reconstrução de um sujeito que fala, elabora e transforma sua dor em linguagem. A

pesquisa conclui, portanto, que embora as três obras funcionem como resistência, apenas a autoria feminina se mostrou capaz de articular a complexidade da experiência individual da mulher, politizando não apenas o trauma histórico, mas também a própria condição de ser mulher em um contexto de repressão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As análises realizadas ao longo desta pesquisa demonstraram que as obras *Prova Contrária* (2003), de Fernando Bonassi, e *Baratária* (2017), de Rodrigo Santos, operam como dispositivos narrativos de resistência simbólica, ao articularem forma e conteúdo em uma crítica ao autoritarismo do Estado e à persistência de seus fantasmas. Ambas as narrativas rompem com a linearidade convencional e instauram espaços discursivos descontínuos, repletos de silêncios, lacunas e fragmentos, que exigem do leitor um envolvimento ativo com a tessitura do texto. Tais características remetem ao conceito de

“máquina de guerra”, conforme formulado por Deleuze e Guattari (2000), que descreve uma potência criadora e nômade, capaz de desafiar os sistemas hegemônicos, instaurando linhas de fuga que se opõem à lógica molar e centralizadora do aparelho de Estado. Nesta conjuntura, a linguagem fragmentada torna-se, por si só, uma forma de resistência — uma recusa em reproduzir o discurso homogêneo e estabilizador da memória oficial.

Em *Prova Contrária* (2003), a fragmentação estrutural e a ausência de nomes próprios funcionam como marcas da dissociação subjetiva causada pela violência histórica. A personagem feminina, enclausurada em um espaço dominado por caixas e restos, é assombrada por fragmentos de memória, que retornam como ecos desordenados de um passado que insiste em não se calar. O texto se organiza em microcenas que se sobrepõem e se interrompem, revelando a impossibilidade de construção de um discurso coeso diante do trauma. A máquina de guerra se faz presente neste constante desmonte da narrativa tradicional, abrindo espaço para múltiplas camadas de sentido, em que a história pessoal se confunde com o desastre coletivo. Trata-se de uma estética do inacabado, que se recusa a oferecer uma narrativa reconciliadora, expondo a falência das estruturas convencionais de significação frente ao abismo do trauma.

Já em *Baratária* (2003), o dispositivo narrativo opera de forma mais direta, com uma linguagem seca e brutal que expõe a materialidade da tortura. Não obstante, mesmo nesta exposição visceral, há elementos que remetem à lógica da máquina de guerra: o tempo narrativo fragmentado, o uso de imagens recorrentes que se sobrepõem como alucinações e a centralidade do corpo como campo de inscrição do horror. A personagem Lenita é construída como sujeito-espectro, marcada por uma experiência traumática que não se encerra no passado, mas que invade o presente com força destrutiva. A narrativa, ao assumir uma dicção agressiva, recusa qualquer tentativa de mediação simbólica, que suavize o impacto da violência. O resultado é uma ficção que desestabiliza o leitor e questiona os limites da representação, operando na fratura entre o testemunho e a denúncia estética.

Ambas as obras, portanto, acionam o conceito de fantasmagoria, conforme desenvolvido por Stephen Frosh (2018), para explorar a persistência de traumas não elaborados que retornam sob forma de imagens espectrais, ruídos e presenças ausentes. Os fantasmas que habitam estas narrativas não são metáforas abstratas, mas manifestações de violências reais que não encontraram reconhecimento histórico ou

reparação institucional. Em *Prova Contrária* (2003), os fantasmas habitam a linguagem e o espaço, dissolvendo a identidade da personagem e interditando a possibilidade de um relato pleno. Em *Baratária* (2017), o fantasma da tortura se encarna na memória corporal de Lenita, que carrega consigo a marca de uma dor indizível. Em ambas, a Literatura não busca resolver o trauma, mas encená-lo, permitindo que ele reverbere como denúncia e como memória insurgente contra a normalização da barbárie.

O conceito de “ficções do Estado”, proposto por Ricardo Piglia (1994), revela o modo como o poder se estrutura através de narrativas que silenciam, apagam ou reorganizam o real para produzir um efeito de verdade. O Estado, ao criar versões oficiais da história, exerce controle simbólico sobre a memória coletiva, legitimando determinadas vozes e excluindo outras. Neste panorama, a Literatura surge como contra-narrativa, capaz de confrontar os dispositivos de apagamento e reinscrever experiências que o discurso hegemônico busca neutralizar. Destarte, as obras de Fernando Bonassi e Rodrigo Santos assumem esta função crítica ao tematizarem as violências do período ditatorial, mas o fazem sob a perspectiva de uma mediação masculina que limita o alcance de sua proposta de resistência. O trauma feminino, embora presente, não é plenamente elaborado: é representado como índice da violência, mas não como sujeito de enunciação autônoma.

Este impasse narrativo revela um ponto cego da resistência proposta pelas obras masculinas analisadas que, ao não mobilizarem uma escuta sensível às marcas de gênero, acabam por reproduzir, em alguma medida, o mesmo apagamento que criticam. As personagens femininas surgem como depositárias da dor, mas são raramente escutadas em sua complexidade subjetiva. Permanecem como figurações da violência — corpos afetados, espectros da repressão — e não como vozes que narram suas experiências. Este limite, que se manifesta formalmente na ausência de perspectivas femininas consistentes, evidencia a necessidade de uma abordagem interseccional nas representações do trauma, especialmente quando se trata de memórias de mulheres em contextos de violência de Estado.

É precisamente neste ponto que a narrativa de Ana Maria Machado, em *Tropical Sol da Liberdade* (1988), opera uma virada ética e estética. A autora propõe uma escrita que se constrói na tensão entre lembrança e silêncio, elaborando o trauma a partir de uma linguagem que acolhe as hesitações da memória e os limites da fala. Esta prática narrativa

se aproxima do que Shoshana Felman (2000) e Márcio Seligmann-Silva (2003) denominam de “escuta ética” — uma escuta que não exige coerência ou totalidade, mas que reconhece na fragmentação e na interrupção os traços do trauma. Neste modelo, o leitor é interpelado a ocupar o lugar de testemunha, não no sentido jurídico ou factual, mas como sujeito implicado na escuta de uma dor que não se encerra no relato, mas que insiste em reverberar.

A escuta ética implica, portanto, uma ética da forma: escutar é também escutar como o trauma é dito, ou mesmo quando ele não consegue ser dito. A escrita de Machado desloca o testemunho da denúncia explícita para a esfera da subjetividade fragmentada, onde o trauma se manifesta por meio de imagens, hesitações e deslocamentos temporais. A protagonista feminina emerge como sujeito de memória e de linguagem, e não apenas como corpo afetado pela violência. A obra reinscreve o feminino na história não como objeto de olhar, mas como autora de uma narrativa que desafia as lógicas da memória oficial. Destarte, *Tropical Sol da Liberdade* (1988) não apenas contrapõe-se às ficções do Estado, mas também expõe os limites das resistências narrativas que falham em escutar o outro em sua alteridade radical — especialmente quando este outro é a mulher, atravessada por silenciamentos históricos, estéticos e políticos.

As três obras analisadas nesta pesquisa elegem o trauma como eixo estruturante, mas o mobilizam de maneiras distintas, revelando não apenas diferenças estéticas, mas também éticas em relação ao modo como a dor é narrada e escutada. Em *Prova Contrária* (2003), Fernando Bonassi constrói uma narrativa marcada por elipses, silêncios e uma espacialidade claustrofóbica, em que a memória da personagem feminina está dispersa em objetos e caixas, como fragmentos de uma história que resiste à totalização. Em *Barataria*, Rodrigo Santos intensifica o impacto da violência por meio de uma linguagem direta, crua e visceral, expondo o corpo de Lenita como palco da repressão e da tortura. Ambas as obras operam através da encenação do trauma, porém mantêm certa distância entre a dor narrada e sua escuta efetiva, sobretudo quando se trata da experiência feminina. A mediação masculina impõe um filtro que, muitas vezes, transforma o feminino em metáfora, impedindo a subjetivação plena das personagens.

Em contrapartida, a narrativa de Ana Maria Machado, em *Tropical Sol da Liberdade* (1988), propõe uma forma distinta de elaboração do trauma. Ao invés de espetacularizar a violência, a autora opta por uma escrita que se organiza pela intimidade

e pela introspecção, acolhendo as hesitações da memória e os vazios da experiência. A protagonista, exilada e politicamente engajada, narra não apenas os acontecimentos, mas os efeitos subjetivos do trauma — as rupturas afetivas, os deslocamentos identitários, as marcas do silêncio herdado. Esta abordagem permite à Literatura operar como escuta ética, conforme desenvolvido por Felman (2020) e Seligmann-Silva (2003), em que o texto se torna espaço de acolhimento do indizível e o leitor é chamado a testemunhar não apenas os fatos, mas os modos pelos quais o trauma se manifesta na linguagem.

Esta distinção revela um dado crucial: embora todas as obras acionem os “fantasmas do Estado” — isto é, as marcas da violência institucional que continuam a assombrar o presente —, apenas *Tropical Sol da Liberdade* (1988) enfrenta com mais profundidade os “fantasmas do gênero”. Em Bonassi e Santos, o corpo feminino aparece como espaço da dor, mas raramente como voz que elabora esta dor. A mulher é o corpo violado, o receptáculo do trauma coletivo, mas não a instância narrativa que o reinscreve com autonomia. Já na escrita de Machado, a personagem feminina não apenas recorda, mas interpreta, interroga, reconstrói — e é nesta prática interpretativa que a Literatura se torna instrumento de elaboração e não apenas de denúncia. A escuta ética aqui se transforma em gesto político e poético de restituição da fala ao sujeito feminino.

Ao longo do percurso crítico, torna-se evidente que o trauma não pode ser compreendido apenas como um evento passado a ser representado, mas como uma ferida que se inscreve na própria forma do texto. A Literatura, ao encenar esta ferida, convoca um tipo de leitura que vai além da empatia imediata: exige uma escuta sensível à linguagem, aos silêncios, às falhas de sentido. Como propõe Seligmann-Silva, o trauma só pode ser dito por meio de formas indiretas, que respeitem sua resistência à simbolização plena. Por isto, as estratégias formais — como a fragmentação, a dissonância temporal, a polifonia — não são apenas recursos estéticos, mas respostas éticas à complexidade do trauma, visto que a forma é parte do conteúdo (Seligmann-Silva, 2003).

A presente tese demonstrou que a Literatura sobre a ditadura não é um campo homogêneo, mas um território em disputa, atravessado por diferentes projetos éticos e estéticos. Se a "máquina de guerra" deleuziana foi um conceito útil para pensar a potência disruptiva destas narrativas contra a "ficção do Estado" de Piglia, a análise revelou que nem toda máquina opera da mesma forma. As obras de Bonassi e Santos mobilizam uma

máquina de guerra que explode, que fragmenta, que expõe a brutalidade em sua forma mais visceral. Já a de Machado aciona uma máquina mais sutil, micropolítica, que opera pela tecelagem de afetos, pela criação de territórios existenciais (ritornelos) e pela insistência na memória subjetiva como forma de resistência. Tal distinção nos leva ao cerne da contribuição desta pesquisa: a constatação de que a eficácia política de uma contranarrativas não reside apenas em sua capacidade de denunciar a violência, mas em sua habilidade de promover uma "escuta ética".

É aqui que a contribuição de Shoshana Felman se torna decisiva. Ao deslocar o foco do evento traumático para a crise do testemunho, Felman nos permite avaliar estas obras não pelo que elas *mostram*, mas pelo modo como elas nos *implicam* como leitores. A análise evidenciou que, enquanto as narrativas de mediação masculina nos posicionam como espectadores do horror sofrido pelo corpo feminino, a escrita de Machado nos convoca a sermos testemunhas da complexa elaboração psíquica de sua protagonista, uma diferença fundamental na partilha do sensível. O conceito de fantasmagoria, articulado por Stephen Frosh, também ganha nova luz. Os espectros que assombra estas obras não são todos da mesma natureza. Em Bonassi e Santos, o feminino assombra como um sintoma, um espectro-denúncia da violência sofrida. Em *Tropical Sol da Liberdade* (1988), a assombração é internalizada; Lena é assombrada por si mesma, por suas memórias e pela história, e sua luta é para transformar o fantasma paralisante em uma força de elaboração. A obra de Machado, portanto, não apenas encena o assombro, mas também o processo de luto que a sociedade brasileira se recusa a fazer, tornando a Literatura um laboratório para uma justiça memorial que transcende a reparação meramente factual.

Conclui-se, portanto, que a potência de uma Literatura de testemunho sobre o trauma de Estado está intrinsecamente ligada à sua capacidade de desarticular não apenas as ficções do poder, mas também as gramáticas de gênero que, muitas vezes, silenciam as subjetividades que pretendem representar. As obras de Bonassi e Santos são cruciais por sua coragem estética e por manterem a ferida da história aberta, mas é na escrita de Ana Maria Machado que a escuta se radicaliza, oferecendo um paradigma de testemunho que conjuga resistência política, elaboração do trauma e a restituição da agência narrativa ao sujeito feminino.

Por fim, esta tese abre caminhos para futuras investigações. Seria profícuo analisar

como outras escritoras contemporâneas (como Cíntia Moscovich ou Eliane Brum) também operam esta torção, construindo outras modalidades de escuta e testemunho. Da mesma forma, um estudo comparativo com a produção literária de outras ditaduras latino-americanas poderia revelar se esta tensão entre a representação do corpo feminino como metáfora e como sujeito é uma característica mais ampla da Literatura pós-traumática. O que permanece, ao final deste percurso, é a certeza de que a Literatura não é um mero arquivo do passado, mas uma força viva que, ao dar forma ao indizível, nos obriga a confrontar os fantasmas que ainda insistem em definir nosso presente.

VI. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de Exceção**. Tradução de Araci D. Poleti. Editora Boitempo editorial, São Paulo. 2004.

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. **Sobre Mulheres, Escrita e Resistência: Desafios Contemporâneos**. Interdisciplinar, 2019.

AZEVEDO, Maria Thereza de Oliveira; ALMEIDA, Claudyanne Rodrigues de. **Despolíticas e desobediências: poéticas midiáticas de resistência a narrativas colonizadoras**. Cadernos de Estudos Culturais, Campo Grande, MS, v. 2, p. 185-208, jul./dez. 2020.

BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de história**. BENJAMIN, Walter. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre Literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BEZERRA, Elaine Cristina Agnelo. **A Mulher e a Relação com a Violência na Obra de Fernando Bonassi**. Centro Universitário das Faculdades Metropolitanas Unidas, 2017

- BONASSI, Fernando. **Prova Contrária**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- BORDINI, Henrique Sagebin. **Retrato calado e A resistência: alguns aspectos formais da produção literária brasileira sobre a ditadura civil-militar**. Cadernos do IL, Estudos Literários, n. 64, p. 1-15, 2022.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Cia das Letras, 1993.
- BRAGA, Sabrina Costa. **Reflexões sobre o projeto New Dimensions in Testimony: passado presente e presente ampliado**. Revista de Teoria da História, v. 25, n. 2, 2022.
- CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.
- CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. 4. ed. rev.e ampliada. São Paulo: Ática, 2006.
- CHAUÍ, Marilena. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.
- DA SILVA, Claudiomiro Vieira. **Tropical sol da liberdade: narrativa de extração histórica**. Revista de Literatura, História e Memória, v. 4, n. 4, p. 263-277, 2008.
- DADALTO, Weverson. **Violência e autoritarismo na Literatura testemunhal de Bernardo Kucinski**. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2023.
- DALCASTAGNÉ, Regina. **O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.
- DALCASTAGNÉ, Regina. **Nas tripas do cão: a escrita como espaço de resistência**. Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea: Brasília, 2007.
- DELEUZE, G. **Espinosa – Filosofia Prática** (trad. Daniel Lins e Fabien Pascal). São Paulo: Escuta. 2002.
- DELEUZE, G. E GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** (trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz). Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- _____. **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia**, v. 3. (Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão, Suely Rolnik, Trad.) Rio de Janeiro: Editora 34. 1996.
- _____. **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia**, v. 4. (Suely Rolnik, Trad.) Rio de Janeiro: Editora 34. 1997.
- DIAS, Felício Laurindo. **Espectros da tradição na ficção brasileira: escravidão, violência e autoritarismo e seus fantasmas consistentes nas obras A menina morta, de Cornélio Penna, Lavoura arcaica, de Raduan Nassar**. Recorte: Revista Eletrônica

do Departamento de Letras da Unincor, Três Corações, v. 16, n. 1, p. 1-10, jan./jun. 2019. ISSN 1807-8591.

DUTRA, Luiz Henrique de Araújo. **Oposições filosóficas: a epistemologia e suas polêmicas**. 2. ed. Florianópolis: NEL/UFSC, 2019.

ECO, Umberto. **Tratado geral de semiótica**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ESCÓRCIO, Mara Cristina Santos Freitas. **A Representação do Brasil nos Discursos de Posse dos Presidentes Pós-Ditadura**. Brasília: Universidade de Brasília, 2014.

FELMAN, Shoshana; LAUB, Dori. **Testimony: crises of witnessing in literature, psychoanalysis and history**. New York: Routledge, 2000.

_____. Organização BRANCO, Lucia Castello Branco. **escrita, loucura, psicanálise**. Letramento, Belo Horizonte, 2020.

_____. Tradução Ariani Bueno Sudatti. **O inconsciente Jurídico, julgamentos e traumas século XX**. Edipro. São Paulo, 2020.

FESTINO, Cielo Griselda. **A Mulher na Literatura Indiana: Narrativa e Resistência**. Scripta Uniandrade, 2013.

FIGUEIREDO, Eurídice. **A Literatura como arquivo da ditadura brasileira**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2013.

FOUCAULT, Michael. **O corpo utópico, as Heterotopias**. Tradução Salma Tannus Muchailj. Ed. Câmara Brasileira do Livro, São Paulo. SP. 2013.

FRANCO, Renato. **Censura e Modernização Cultural à Época da Ditadura**. Perspectivas (São Paulo), v.20/21, p.77-92, 1997/19.

FREIRE, Anna Isabel Santos. **Testemunho e corpos bárbaros: a linguagem virilista e a ausência-presença dos textos e das personagens em Second-Class Citizen, Waiting for the Barbarians e Leite Derramado**. 2025. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2025.

FROSH, Stephen. **Assombrações: psicanálise e transmissões fantasmagóricas**. São Paulo: Benjamin Editorial, 2018.

FROSH, Stephen; BARAITSER, Lisa. **Psychoanalysis and psychosocial studies**. Psychoanalysis, Culture & Society, London, v. 13, n. 4, p. 346–365, 2008. DOI: 10.1057/pcs.2008.8.

GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloisa Buarque de; VENTURA, Zuenir. **Cultura em trânsito: da repressão à abertura**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

GINZBURG, Jaime. **Literatura, Violência e Melancolia**. São Paulo: Autores

Associados, 2013.

GOMES, Analice de Sousa; RIBEIRO, Renata Rocha. **Subversão do Poder e a Representação da Mulher: Desconstrução da Submissão Feminina em Romances de José J. Veiga**. Scripta Uniandrade, 2019.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Semântica estrutural**. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1973.

GUATIMOSIM, Bárbara Maria Brandão. **Kafka e a busca de sustentação: um corpo a se escrever**. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, Belo Horizonte, 2018.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. **Política e Literatura: a ficção da realidade brasileira**. In: Anos 70: Literatura. Rio de Janeiro: Europa, 1979.

JACOBY, Graziela Inês. **A Representação da Violência em Um Céu de Estrelas, de Fernando Bonassi**. Santa Maria: UFSM, 2015.

KLUMB, Stefani Andersson. **Literatura como manifesto político: uma análise da representação da violência contra o corpo feminino nas produções literárias de Sheyla Smanioto**. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Foz do Iguaçu, 2024.

LEITE, Maria Cláudia Moraes. **Gênero, memória, Literatura: a resistência à ditadura civil-militar brasileira na escrita de três militantes – Mariluce Moura (APML), Derlei Catarina de Luca (AP) e Sylvia de Montarroyos (POR-T)**. 2023. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2023.

LIMA, Anderson de Oliveira. **Semiótica Discursiva: Uma Introdução Metodológica para Bibliistas**. Revista Âncora, 2012.

LIMA, Eliane Soares. **Forma e Sentido: A Personagem-Narrativa em Foco**. Estudos Semióticos, 2008.

LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LOPES, Tainá Cristina Costa. **Literatura e política na Argentina: a memória como construção em Ezeiza, de Fabián Casas, e uma proposta para a contemporaneidade**. [S.l.: s.n.], [s.d.].

MACHADO, Ana Maria. **Tropical sol da liberdade**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

MACIEL, Carolina Pina Rodrigues. **Literatura de testemunho: leituras comparadas de Primo Levi, Anne Frank, Immaculée Ilibagiza e Michel Laub**. Dossiê, v. 8, p. 74-80, 2020.

MANDELBAUM, Belinda. Sobre fantasmas e assombrações. **Ide** (São Paulo), São Paulo, v. 40, n. 66, p. 193-197, dez. 2018.

MANDELBAUM, Belinda; MANDELBAUM, Enrique; BRITO, Eduardo. De duas cartas de Kafka à sua irmã Elli sobre a educação de crianças (1921). **Revista de Psicologia**, São Paulo, USP, v. 13, n. 2, 2002.

MARCELLO, Nicole Alvarenga. **Contar os corpos: memória e arquivo da ditadura**. 2019. Dissertação (Mestrado em Letras – Literatura Brasileira) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

MARQUES, Deyse Filgueiras Batista; RIBEIRO, Renata Rocha. **A aporia do trauma e a escrita da resistência: o passado que não passa em O corpo interminável, de Claudia Lage**. Eixo Roda, Belo Horizonte, v. 32, n. 1, p. 295-320, 2023.

MELLO, Cecília (org.). **Realismo fantasmagórico**. São Paulo: Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária, Universidade de São Paulo, 2015. (Coleção CINUSP, v. 7).

MORAES, Liani Fernandes de. **A Incompletude Narrativa em Dois Discursos: Análise Comparativa de um Poema e de uma Escultura Tumular**. Cadernos de Pós-Graduação em Letras, 2016.

MARIANO, Márcia Regina Curado Pereira. **Um Olhar Semiótico sobre as Figuras de Comunhão: O Intertexto como um Mecanismo Narrativo**. São Paulo: Estudos Linguísticos, 2011.

MARQUES, Raimunda Iraneide Teixeira. **Proposta de Ensino da Modalização Epistêmica na Interpretação e Produção de Textos Argumentativos**. Fortaleza: UFC, 2021.

MARTINS, Ana Paula Antunes. **O Sujeito “nas Ondas” do Feminismo e o Lugar do Corpo na Contemporaneidade**. Revista Café com Sociologia, 2015.

MEDEIROS, Eide Silva; COSTA, Eliane Miranda. **A Mulher Paraense e o Campo da Literatura: Entre o Silêncio e a Resistência**. Revista Falas Breves, 2021.

MONTORO, Tania Siqueira; DALA SENTA, Clarissa Raquel Motter. **Orange é o Novo Gênero: Ressignificações e Transsignificações do Feminino/Masculino em Formato Televisivo para Plataforma Web**. Revista Comunicação e Cultura, 2015.

NAPP DOS SANTOS, Cristina. **Ainda sobre Tropical sol da liberdade: Literatura, história, memória e a atualidade do romance de Ana Maria Machado**. Caderno de Letras, Pelotas, n. 46, 2023.

NESTOR, Paulo Henrique E. S.; MILANI, Sebastião Elias. **Surgimento e recepção da obra Semântica estrutural de Algirdas Julien Greimas**. Revista da ANPOLL, 2023.

NOVAIS, Karina Nogueira Druve. **Modalização e Estratégias de Produção de Efeitos de Verdade em Artigos Acadêmicos da Área da Linguística**. Belo Horizonte: UFMG, 2020.

OLIVEIRA, Rose Alves de; LOPES, Marcus Vinicius. **Descolonizando a Narrativa: Blogueiras Negras e a Desafiação das Estruturas de Poder**. Revista Caderno Pedagógico, 2024.

ORLANDI, E. P. **As formas do silêncio: No movimento dos sentidos**. 6. ed. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

PAULINO, Danilo Benites; MOURA, Giovani Pagliusi Lobato e. **Vinhetas de Abertura da Telenovela Brasileira: Uma Análise Semiótica de Suas Representações Imaginárias**. Revista Comunicando, 2016.

PEREIRA, Maria Antonieta. **Ricardo Piglia y sus precursores. Ediciones**. Corregidor, Buenos Aires- Argentina, 2001.

PEREIRA, Erivaldo Nascimento. **A Modalização no Ensino de Língua: Contribuições para os Processos de Leitura, Análise Linguística e Produção Textual**. Simpósio UFPB, 2021.

PIGLIA, Ricardo. **O Laboratório do Escritor**. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

PLATÃO, República. Tradução Maria Helena da Rocha Pereira. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

PONTES, Heloísa Toller Gomes; OLIVEIRA, Márcio de Oliveira. **Literatura e testemunho: entre o silêncio e a palavra**. Alea: Estudos Neolatinos, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 259-274, 2009.

REIS, Daniel Aarão. **Ditadura militar, esquerdas e sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução de Alain François et al. Campinas: Unicamp, 2007.

RIVAS HERNÁNDEZ, Ascensión. **História e ficção em Tropical Sol da Liberdade de Ana Maria Machado**. Ediciones Universidad de Salamanca, 2023.

ROCHA, Janaína; SILVA, Marcos Rogério da. **O testemunho como resistência na Literatura brasileira contemporânea: dor, silêncio e escuta**. Conexão Letras, v. 18, n. 1, p. 79-92, 2019.

ROCHA, Natasha Fernanda Ferreira. Prova Contrária: restos e cicatrizes. **DLCV – Língua, Linguística & Literatura**, João Pessoa, v. 13, n. 1, p. 161-171, jan./jun. 2017.

RODRIGUES, Cristina Bezerra. **Ana Maria Matute e Carmen Laforet: Romance da Geração de 50 – A Família no Pós-guerra Espanhol**. Estudos Literários, 2021.

ROLIM, Marcos. 1997. **Relatório Azul 1996**. Porto Alegre: Comissão de Cidadania e Direitos Humanos da Assembléia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul.

SALGUEIRO, Maria Aparecida Andrade. **Vozes Negras Femininas na Literatura de Resistência Contemporânea**. UERJ/FAPERJ/CNPq, 2017.

SANTOS, Maria Francisca Oliveira. **A Modalidade no Discurso de Sala de Aula, em Contexto Universitário**. Revista do GELNE, vol. 2, n. 2, 2000.

SANTOS, Rodrigo. Barataria. In: **Literatura exposta**. Rio de Janeiro. http://Literaturaexposta.com.br/home/?fbclid=IwAR0QgTW47km-mObo10STk_4-MdFpIwVbLcUSBdrZ994irfQplbN3hKYIWKw. Acesso em 10 de julho de 2021.

SARLO, Beatriz. **A retórica testemunhal**. In: SARLO, Beatriz. Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução: Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Cia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SARTI, Cynthia. **A construção de figuras da violência: a vítima, a testemunha**. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 20, n. 42, p. 77-105, jul./dez. 2014.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Lembrar escrever esquecer: Literatura e testemunho na era das catástrofes**. São Paulo: Ed. UNICAMP, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In Seligmann-Silva, M. (org.). **História, Memória, Literatura. O testemunho na era das catástrofes** (pp. 59-89). Campinas: Editora da UNICAMP, 2020.

SILVA, Joasey Pollyanna Andrade da; CARMO, Valter Moura do; RAMOS, Giovana Benedita Jaber Rossini. **As Quatro Ondas do Feminismo: Lutas e Conquistas**. Revista de Direitos Humanos em Perspectiva, 2021.

SILVA, Maurício. **A Narrativa Minimalista de Fernando Bonassi**. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, nº 28, 2006.

SILVA, Maurício. Histórias de rua ou sexo & violência: o realismo suburbano de Fernando Bonassi. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, Belo Horizonte, v. 15, n. 1, p. 98-104, jan./jun. 2007.

SIQUEIRA, Carolina Bastos de; BUSSINGUER, Elda Coelho de Azevedo. **As Ondas do Feminismo e Seu Impacto no Mercado de Trabalho da Mulher**. Revista Thesis Juris, São Paulo, v. 9, n. 1, p. 145-166, 2020.

SILVEIRA, Mariana. **O trauma como estética da resistência: Literatura e testemunho nas narrativas da ditadura**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.

SILVERMAN, Malcolm. **Protesto e o Novo Romance Brasileiro**. Tradução de Carlos Araújo. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

SILVA, Maurício. **A Narrativa Minimalista de Fernando Bonassi**. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, nº 28, Brasília, jul.-dez. 2006, pp. 47-58.

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

UMBACH, Rosani Úrsula Ketzer; VARGAS, Andrea Quilian de. **Tropical sol da liberdade: narrativa e resistência em tempos de barbárie**. Revista Literatura em Debate, v. 7, n. 12, p. 263-280, jul. 2013.

UMBACH, Rosani Úrsula Ketzer; VIANNA, Vera Lucia Lenz. **Memória, escrita e**

assimetria de poder em Tropical sol da liberdade, de Ana Maria Machado. Letras, Santa Maria, v. 20, n. 41, p. 69-83, jul./dez. 2010.

VARGAS, Andrea Quilian de. **Tropical Sol da Liberdade: entre o mar e as amendoeiras, resgates e rupturas através da narrativa.** Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Santa Maria, 2013.

VECCHI, Roberto; EUGENIO, Alessia Di. **A dupla cicatriz: a ditadura brasileira e a vocalização feminina da memória traumática de Ana Maria Machado.** Estud. lit. bras. contemp., Brasília, n. 60, e6009, 2020.

VIEIRA, Vera Lúcia Silva. **Usos políticos do passado: Literatura, história e temas sensíveis.** In: Anais do XXXI Simpósio Nacional de História – ANPUH, 2021. Disponível em: <https://anpuh.org.br/index.php/documentos/anais/category-items/1-anais-simposios-anpuh/36-snh31>. Acesso em: 26 mar. 2025.

VELOSO, Maria do Socorro Furtado. **Imprensa, Poder e Contra-Hegemonia na Amazônia: 20 anos do Jornal Pessoal (1987-2007).** São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

VIDAL, Paloma. Fernando Bonassi – Prova Contrária. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 22, págs. 225-227, 2003.

VIEIRA, Beatriz de Moraes. **As ciladas do trauma: considerações sobre história e poesia nos anos 70.** In: 26 poetas hoje: antologia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2020.

VII. ANEXOS

DEPOIMENTO: OS FANTASMAS QUE A MEMÓRIA NÃO APAGOU

Diante das indagações que esta tese se propõe a responder sobre o papel social da Literatura, sinto a necessidade de oferecer meu próprio testemunho. Trago aqui a memória da opressão, da perspectiva de uma criança que, embora pequena, não entendia, mas temia. Sentia-se no ar que algo estranho estava acontecendo.

A importância desta tese para mim tem um valor imensurável, pois até hoje sonho com este lugar. Era uma criança que morava perto da cadeia pública e da escola onde estudava. Lembro-me bem de cantar o hino nacional e ver, de relance, o joelho de sua professora de português tremer. A escola tinha uma arquitetura peculiar: as salas eram elevadas em torno de um imenso pátio, como se este fosse um fosso. Os professores ficavam na parte de cima, e os alunos, embaixo, sob constante vigilância. De vez em quando, a rotina era quebrada por "visitas", militares, isto porque a escola era ao lado da

cadeira,, bastava atravessar a rua, e sabíamos que alguns presos políticos ficavam na escola quando presos políticos não eram levados para a cadeia ao lado. Ninguém falava, mas todos sabiam. E todos tinham um profundo medo.

Todos os dias, a mesma liturgia do medo: cantar o hino nacional, o hino à bandeira, entre outros. Havia um ritual com um "fogo simbólico" que nunca entendi. Em minha imaginação infantil, fantasiava formas de resistência, como colocar bilhetes com uma mão preta em volta branca debaixo das portas, já procurei uma explicação para esta simbologia, mas não consegui decifrar este enigma. Aos doze anos, não sabia o que aquilo simbolizava, apenas que precisava fazer alguma coisa. À noite, o terror se intensificava com os gritos que vinham da cadeia. Corriam boatos sobre barbas arrancadas e outras torturas. A tensão era tanta que não sei como conseguíamos aprender.

O trauma se cristalizou em imagens que nunca se apagaram. Um dia, durante a aula de história, a professora — cujo nome a memória bloqueou — foi retirada da sala de aula, arrastada pelos cabelos. Um grito ecoou: "Ninguém fala nada, vocês não estão vendo nada". E este "nada" se instalou em sua cabeça. Ao chegar em casa e contar para a mãe, a ordem foi a mesma: esquecer o que viu e não falar nada, pois se falasse, a mãe diria que ela estava mentindo. O silêncio era imposto de fora e reforçado de dentro. Outra memória dolorosa é a do professor de matemática, um francês cuja aula ela adorava. Um dia, apenas o barulho de um tiro, e o caminho de volta da escola foi desviado do pátio. ordem, mais uma vez, era não olhar, não dizer nada. Éramos apenas crianças, e a palavra "cuidado" ecoava em nossas mentes, tornando fácil para os adultos nos convencerem de que tudo era pura imaginação.

Mas foi neste silêncio imposto que um outro tipo de horror começou a tomar forma em meus pensamentos. Pela primeira vez, comecei a pensar na professora não como uma figura de autoridade, mas como mulher. E se ela menstruasse naquela cela? Se sentisse cólicas? A imagem dela, arrancada da sala, misturou-se à ideia de seus filhos, e o desespero me atingiu: quem cuidaria daquelas crianças? Nunca mais a vimos. Logo chegou outro professor para ocupar seu lugar, mas a ausência dela e a imagem de sua humanidade roubada perduram em minha memória até hoje.

Esta violência não era apenas política; era arbitrária e se infiltrava no cotidiano. O compadre de meu pai, um funcionário federal, foi preso por "desacato ao pudor" ao urinar em um muro numa rua deserta. O incidente custou-lhe sérios prejuízos. O medo só

crecia, e a lição era clara: era preferível se fazer de bobo. O coração estava sempre alerta, em taquicardia. Naquela época, dizíamos que a menor jaula era a farda, pois cabia apenas um animal. Até hoje, sinto o olhar do Estado sobre mim.

Carrego até hoje as cicatrizes deste trauma, um medo profundo que permaneceu escondido por décadas. Esta insegurança, enraizada na memória da tortura e da perseguição, manifesta-se em um temor constante de ser questionada, especialmente em relação ao meu sucesso profissional. É como se, na minha percepção, cada conquista fosse imerecida e a qualquer momento alguém pudesse "desmascará-la", não por incompetência, mas por não ter o direito de ocupar aquele espaço de destaque após ter sobrevivido ao horror. Conforme a noção de fantasmagoria de Stephen Frosh, os fantasmas do passado retornam incessantemente, trazendo à tona a Síndrome do Impostor. Para mim, o sucesso não é uma prova de competência, mas um gatilho que reativa o pavor, a culpa e a sensação de ser uma fraude, um espectro que ainda teme a violência do Estado que um dia me aterrorizou.

É por isto que esta tese se tornou, para mim, uma ferramenta de sobrevivência e resistência. Ela representa a tentativa de romper o limiar do medo e dar nome ao trauma que permaneceu inominável por tanto tempo. Ao analisar como a Literatura articula, elabora e transforma a dor, este trabalho me oferece a linguagem e a distância crítica para confrontar os meus próprios fantasmas. Esta tese é a minha forma de desobedecer àquela ordem que ecoa há décadas: "você não viram nada". É a prova de que nós vimos, nós lembramos e que, através da Literatura e da análise, podemos finalmente começar a falar.

Esta tese, portanto, é a minha resposta final à ordem de silêncio: a prova de que nós vimos e a ferramenta para, enfim, transformar o trauma em palavra.

VIII. APÊNDICE

Apêndice A – Notas Biográficas dos Autores Estudados

Fernando Bonassi¹ (São Paulo, 1962)

Fernando Bonassi é escritor, roteirista e dramaturgo brasileiro. Destacou-se na cena literária a partir da década de 1990 com obras que exploram temas ligados à violência urbana, marginalização social e traumas históricos. Sua escrita é marcada por uma linguagem direta, fragmentada e de forte impacto emocional, refletindo aspectos da vida nas grandes cidades e as feridas deixadas pela repressão estatal. Em *Prova Contrária* (2003), Bonassi recria a memória da ditadura militar a partir de uma estética minimalista e descontínua, centrando-se nos silêncios, no não-dito e nos espectros da violência. O autor também é conhecido por sua atuação no cinema e na televisão, com roteiros premiados que abordam realidades sociais brasileiras sob um viés crítico e humanizado.

Rodrigo Santos² (Rio de Janeiro, 1978)

Rodrigo Santos é escritor e poeta contemporâneo, oriundo das periferias urbanas do Rio de Janeiro. Ganhou destaque ao integrar a coletânea *Literatura Exposta*, projeto que buscou dar visibilidade à produção literária periférica e politicamente engajada. Sua obra *Baratária* (2017) se insere neste contexto como uma narrativa marcada por uma linguagem crua e direta, evocando os horrores da tortura no período da ditadura militar brasileira. A escrita de Santos combina elementos do realismo feroz e do testemunho ficcional, tensionando os limites entre memória, violência e justiça. Sua produção literária é atravessada por temas como opressão, vingança e subjetividades periféricas, sendo reconhecida por sua potência estética e seu compromisso com a denúncia das desigualdades sociais.

Ana Maria Machado³ (Rio de Janeiro, 1941)

Ana Maria Machado é escritora, jornalista e membro da Academia Brasileira de Letras. Com uma vasta produção voltada para o público infantojuvenil e adulto, consolidou-se como uma das principais vozes femininas da Literatura brasileira contemporânea. No romance *Tropical Sol da Liberdade* (1988), a autora aborda a experiência do exílio e o impacto da repressão política a partir da perspectiva de uma protagonista feminina, elaborando um discurso sensível, afetivo e crítico sobre o trauma e a memória. A obra insere-se no campo da Literatura de resistência, destacando-se por sua escrita refinada, seu compromisso com a democracia e sua valorização das experiências femininas enquanto sujeitos históricos e políticos.