

POR ENTRE FANTASMAS E MÁQUINAS DE GUERRA: O ROMANCE DE ANA MARIA MACHADO, O CASO FERNANDO BONASSI E RODRIGO SANTOS

Doutoranda Wanice Garcia Barbosa (UFG)¹
Orientador Doutor Jorge Santana (UFG)²

RESUMO

A pesquisa tem como proposta comprovar que as narrativas de Fernando Bonassi, Rodrigo Santos e Ana Maria Machado mais especificamente, O caso **Prova Contrária**, escrita em 2003, O conto **Barataria**, O romance Tropical o **Sol da liberdade** (2012), podem ser lidas como ficções de resistência ao regime militar instituído no Brasil, valorizando as vozes feminina, a partir dos conceitos de “fantasmagoria”, de Stephen Frosh e Jaques Derrida e “máquina de guerra”, formulado por Gilles Deleuze e Félix Guattari e Márcio Seligmann Silva. Assim sendo, essa pesquisa se justifica por comprovar que tais narrativas podem ser lidas como armas de resistência contra os regimes totalitários através da voz feminina descrita por escritores masculinos e uma descrita por autora feminina que oprimem os que representam um perigo ao poder estatal. Pretende-se comprovar através da representação artística que os grupos marginalizados, mulheres, foram e continuam sendo sujeitos vítimas desse pensamento reacionário, e, por esse motivo, as narrativas em questão evocam espectros de traumas históricos e se instituem como “máquinas de guerra” contra as coerções institucionalizadas.

Palavra-chave: Narrativa. Feminino. Máquina de Guerra. Fantasmagoria. Resistência

1 UFG. wanicegarcia@gmail.com / CV: <http://lattes.cnpq.br/6402133139430717>

2 UFG. jorgeeufg@bol.com.br

ABSTRACT

The research aims to prove that the narratives of Fernando Bonassi, Rodrigo Santos and Ana Maria Machado, more specifically, *O caso Prova Contrária*, written in 2003, *O conto Barataria*, *O romance Tropical o Sol da Liberdade* (2012), can be read as fictions of resistance to the military regime instituted in Brazil, valuing female voices, from the concepts of “phantasmagoria”, by Stephen Frosh and Jaques Derrida and “war machine”, formulated by Gilles Deleuze and Félix Guattari and Márcio Seligmann Silva . Therefore, this research is justified by proving that such narratives can be read as weapons of resistance against totalitarian regimes through the female voice described by male writers and one described by a female author who oppress those who represent a danger to state power. It is intended to prove through artistic representation that marginalized groups, women, were and continue to be victims of this reactionary thinking, and, for this reason, the narratives in question evoke specters of historical traumas and establish themselves as “war machines” against institutionalized coercion.

Keyword: Narrative. Feminine. War machine. Phantasmagoria. Resista

INTRODUÇÃO/FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A pesquisa tem como proposta comprovar que as narrativas de Fernando Bonassi e Rodrigo Santos e Ana Maria Machado, mais especificamente, **Prova Contrária**, escrita em 2003, conto **Baratária**, de 2017 e a **Tropical o Sol da Liberdade** (2012) esse romance começou a ser escrito em 1982 e sua primeira edição é do ano de 1988, podem ser lidas como ficções de resistência ao regime militar instituído no Brasil a partir dos conceitos de “fantasmagoria”, de Stephen Frosh e “máquina de guerra”, formulado por Gilles Deleuze e Félix Guattari e Marcio Seligmann e como essa resistência e representada na voz feminina narrada por homens e a voz feminina narrada por uma mulher.

As narrativas em questão tratam-se de representações ficcionais que transcendem os paradigmas expressivos do romance de estética naturalista dos 60/70, sobretudo da literatura de feição jornalística – romance-reportagem, espécie de *littérature vérité* - que apesar tentar ir contra o sistema ditatorial, acabava por corroborar com a retórica militar a partir do uso de uma linguagem maniqueísta, linear, ordenada e reducionista. De fato, o que difere a linguagem das narrativas é que os autores investem contra o pragmatismo naturalista que norteava grande parte dos romances da década de 70, e que se propunham a afrontar o social/ditatorial a partir de uma linguagem que repetia os mesmos procedimentos do discurso militar. Segundo Flora Süssekind em sua obra **Tal Brasil, Qual romance?** de 1984:

Tanto há naturalismo capazes de romper modelos estéticos e series históricas, como outros de cunho conservador que ajuadam a preservar uma ideologia estética onde se mesclam as ideias de identidade, univocidade e nacionalidade. Seria possível pensar, portanto, em duas espécies de repetição naturalistas. As que operariam transformações cujo projeto básico estaria na restauração na preservação. E outras, diferenciais, assimétricas, labirínticas, que, dialeticamente, ameaçariam a própria ideologia estética, naturalista que lhes seve de base. As primeiras dariam *um salto em “trompe-l’œil”* as outras, um salto dialético, uma ruptura -ideológica (SÜSSEKIND, 1984, p. 93).

De fato, as narrativas de Bonassi, Santos e Machado não são devotas de temas tais como identidade, univocidade realista e nacionalidade; elas realizam um percurso contrário e fogem destas características que eram inerentes a muitas narrativas brasileiras às quais utilizavam a referencialidade do real como fator determinante de uma representação centrada em termos de uma

linguagem e temática afinadas com o naturalismo estético, mas vale lembrar as obras de Bonassi e Santos são escritoras e representam personagens femininas e foram escritas depois do regime resgatando memórias, diferentemente da obra de Machado uma mulher que irá apresentar um texto cujas as personagens também femininas, Machado a produziu após a anistia, e nesse período obras femininas não recebiam atenção devida nem pela empresa e nem pela ditadura, por ser de uma mulher, percebe-se que na obra deixou-se passar vários lances que seria proibido pela censura da época, esse fator é um forte aliado para esse estudo.

Aliás, Sússekind fala que o realismo/naturalismo foi muito utilizado pela narrativa brasileira durante a década de 1970, para radiografar e procurar enunciar explicações acerca de contextos, pois o realismo/naturalismo se caracterizam por lidar e radiografar assuntos da realidade social sob uma focalização objetiva, preocupada com a realidade empírica e a lógica do encaideamento factual. Tais obras, por sua vez, elaboram estratégias expressivas contrárias a tal estética naturalista e do “suplício”, para usar uma designação proposta por Sússekind (1984), e se instituem no Deleuze e Guattari designam por “máquinas de guerra”. Segundo esses autores, tal conceito pode ser visto como uma espécie de potência representativa vinculada a um fazer artístico que investe contra os modelos propostos pelas engrenagens do sistema estatal. Seria uma forma de afrontar e abalar as “ficções do estado”, para usar uma terminologia do escritor e teórico argentino Ricardo Piglia, que se valeram da “ficcionalização do real para apagar a opressão” (PIGLIA, 1994, p.69).

Para entender o conceito de “máquina de guerra” primeiro deve-se pensar na ideia de corpo, que significa a captura da vida, e saber que o ser existe a partir de movimentos corporais que se exprimem através das sensações, das ações e do meio semiótico da linguagem, que é capaz de criar realidades corpóreas através das variações das energias, via corpo e via pensamentos (regimes). Na obra **Mil platôs, capitalismo e esquizofrenia**, volume 03, Deleuze e Guattari rememoram a guerra, essa frequentemente ligada ao poder militar, estatal e, sobretudo, às questões políticas. Sendo assim, a guerra possui metas a serem atingidas através de um poderio bélico de um Estado, país contra país, ou dentro de um mesmo país contra uma determinada população. Nesse ponto, o sentido de Deleuze e Guattari desfoca o sentido literal e bélico do conceito “máquina de guerra”, afirmando se tratar de “[...] um fluxo de guerra absoluta que escoar de um polo ofensivo a um polo defensivo e não é marcado senão por quanta (forças materiais e psíquicas que são como que disponibilidades nominais da guerra)” (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 97).

Para esses autores, a literatura é mais uma “máquina de guerra”, por se encaixar em seu conceito de guerra potência, conectada a um improviso nômade que não se deixar dominar, cria linhas de fuga, movendo de forma a abalar a máquina estatal produtora e legitimadora daquilo que Piglia denominou “ficções do estado”. Por ser um organismo marcado por conexões, o desejo e a necessidade são fluxos que não se deixam aprisionar, que fogem e desterritorializam através de linhas de fuga recriando assim um novo mapa em um estado cíclico.

No volume 05 de **Mil Platôs: Tratado de Nomadologia**, os autores ressaltam a questão em relação ações exteriores da “máquina de guerra” ligada ao aparelho de estado e sua relação com a multiplicidade, e não se deixando aprisionar: Nesse ponto, o conceito “[...] faz valer um furor contra a medida, uma celeridade contra a gravidade, um segredo contra o público, uma potência contra a soberania, uma máquina contra o aparelho”. É “testemunha de uma outra justiça, às vezes de uma crueldade incompreensível, mas por vezes também de uma piedade desconhecida” (DELEUZE & GUATTARI, 2002b, p.13).

Nas obras de Bonassi, Santos e Machado podemos ver elementos destacados por Deleuze e Guattari a partir do conceito de “máquina de guerra”: “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). Tais ficções se dispõem a abalar a circularidade ideal representativa a partir das brechas e abalos instaurados pela linguagem.

Outro elemento que corrobora para romper com os círculos ideais e a normatividade narrativa é a imagem fantasmagórica. Na concepção de Stephen 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 terrível e fraturada. Melinda Mandelbaum já adverte que a partir da teoria freudiana

[...] 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 atordoia. 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 essa 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, p.1-2)

Assim, toda imagem fantasmagórica pode ser interpretada como ‘figura social’ que, nos instigando a seguir seus rastros, irá nos conduzir a um ‘denso local’ sócio, histórico e cultural.

São índices assombrosos que evocam uma temporalidade pretérita e que se encontram associados a formas de organização social, vinculados, portanto, aos sistemas autoritários militarizados da América Latina, e que se mostram persistentes, pairando como espectros no espaço ocupado pelos narradores de Ana Maria Machado, Rodrigo Santos e Fernando Bonassi.

A Literatura e as artes, como bem sabemos, também acenderam espaço para a reflexão artística acerca do evento traumático, pois, como pontua Seligmann-Silva (2008, p. 6), num artigo intitulado Testemunho da Shoah e literatura: o evento exige ser narrado “[...] porque o sobrevivente sente esta necessidade e a sociedade tem um compromisso moral de escutá-lo.[...] porque os crimes devem ser registrados, documentados e a Justiça tem parte essencial no trabalho de luto e de memória.”

No caso, a articulação dos elementos que compõem esses índices fantasmáticos revelaria a presentificação da violência mantenedora dessa forma de organização social, isto é, a associação dos índices de fantasmagoria evocados pelos narradores de Machado, Bonassi e Santos revelaria e permanência, na sociabilidade brasileira, de práticas autoritárias derivadas do regime militar. A violência associada a esse contexto histórico, é reelaborada ao longo dos anos subsequentes de modo a assumir diferentes roupagens, invadindo o presente desses narradores e personagens e se concretizando em vários momentos das narrativas. Por isso as narrativas aqui selecionadas para composição deste

projeto são fundamentais para a exposição de um painel analítico e investigativo do período que ficou marcado na memória do mundo ibero-americano como sendo este, indiscutivelmente, o mais traumático e infeliz no cenário político e social: o período da arbitrariedade militar, vale ressaltar que o papel das mulheres ditas submissas as questões sociais se apresentaram fortes nessas narrativas.

Assim sendo, a produção literária desse período também conseguiu des- toar de obras que repetiam os maneirismos do discurso militarista, linear, claro e objetivo. Para Regina Dellcastagnè:

Códigos, símbolos, alegorias, a própria fragmentação do discurso, o recurso à memória, o dialogismo, a polifonia, todo um intrincado jogo de significados e de possibilidades ficcionais foi construído para a produção de obras originais, que dialogam com o seu tempo mas não se deixam aprisionar por ele. “Engajados”, preocupados com a denúncia da opressão política do Brasil dos anos 1960 e 1970, [...] não cederam ao panfletarismo nem tampouco ao esquematismo didático a que, em alguns momentos, se viu reduzida a arte. (DALCASTAGNÉ, 1996, p. 139)

Na obra de Machado, **Tropical sol da liberdade** (2012), apresenta um momento único, pois permite refletir as características estéticas que permeiam o diálogo entre o romance e a sociedade, formando assim um ponto de vista diferenciado por destacar o papel feminino na sociedade da época, esta era vista apenas como um corpo destituído da razão, e assim sendo suas obras não traziam perigo eminente ao regime da época, tornando um importante elemento de resistência não visto e nem perceptível.

A memória funciona como um fantasma, uma estrutura capaz de resgatar e, ao mesmo tempo, libertar a vítima das incoerências impostas pelo momento traumático vivido. É com base nas memórias da personagem principal do romance as consequências psíquicas deixadas pela Ditadura Militar na protagonista, marcada por traços de insegurança, falta de perspectiva, apatia, lapsos de memória e crises de identidade frequentes.

As obras são distintas, a memória da personagem, não nomeada, de Bonassi tem relação com a mãe de Lena, Amália, de obra de Machado ambas apesar de viventes da Ditadura Militar são classificadas como coadjuvantes durante o regime, Bonassi e Machado tentam mostrar o contrário disto, pois o papel das mulheres ditas “Dona de Casa” é tão significativo quanto a daqueles que estiveram à frente da batalha isto e mostrado na trajetória das narrativas através de memórias ligadas aos objetos.

Amalia mãe de Lena assim como ela, as mães, esposas, namoradas, amantes, irmãs e outras denominações possíveis a serem nomeadas passaram incontáveis dias em busca de seus antes amados, sem saber o que deles havia sido feito. As buscas intermináveis transfiguraram em lutas. Em **Tropical sol da liberdade** (2012) e **Prova contrária** levam a reflexão sobre o real papel dessas mulheres destituídas da nomenclatura de militantes, sobre esse tema temos a passagem de um diálogo de Lena com um amigo que lhe propõe contar sobre o período ditatorial e a repressão e essa percebe que não é possível desconhecer a presença dessas mulheres que se posicionaram na linha de frente para proteger tudo e todos:

Se algum dia, como Honório desejava, se escrevesse a história da mulher brasileira na periferia dos fatos, sua trajetória para a consciência política, esse relato tinha que passar pelo movimento estudantil de 1968. E, nele, pela Passeata dos Cem Mil, onde a multidão elegeu uma mãe que a representasse, numa antevisão das inúmeras mães que iam fazer sua via-crúcis pelos porões do regime nos anos seguintes à cata de notícias dos filhos, e que, se no Brasil não chegaram à organização que as mães argentinas iam atingir depois, ao se assumirem como “As Loucas da Plaza de Mayo”, nem por isso sofreram um pesadelo menor. Como se houvesse termômetro de pesadelo ou uma escala Richter de medir perda de filho. (MACHADO, 2012, p. 97)

do regime no interior das famílias foram incomensuráveis, mesmo naquelas em que todos os filhos, pais, maridos e esposas retornaram à casa, no caso Bonassi não se percebe se houve o retorno, mas um espectro real ou imaginário o que fica a cargo do leitor. Logo ao abrir o primeiro álbum de fotografias, Amália e Lena relembram de todos os eventos que as transfiguraram fazendo que criassem linhas de fuga e desterritorizassem, na obra mostra a dificuldade em criar outros territórios seguros possíveis de se viver, mas sem deixar de denunciar para que tudo não ficasse apenas nas fotos e nas memória, como relata Maria Amélia Teles:

[...] as desigualdades históricas entre homens e mulheres foram reelaboradas e aprofundadas pela ditadura, que não admitia, em nenhuma hipótese, que mulheres desenvolvessem ações não condizentes como os estereótipos femininos de submissão, dependência e falta de iniciativa (TELES, 2017, p 284).

Assim apresenta-se a personagem de Bonassi, ela vai abrindo as caixas de mudanças e a cada caixa existe uma dolorosa lembrança, espectros, fantasmas. 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 nesses atos brutais.

Colocado esse 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 memorialístico 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 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, 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.225-226)

A obra de Machado cria um elo com a obra de Bonassi e Santos por apresentar duas personagens Lena (filha) que se assemelha com a personagem Lenita de Baratária ambas tiveram suas individualidades fraturadas, e Amália que também desenrola suas memórias fantasmagóricas assim como a personagem não nomeada de Bonassi.

Personagem Lenita fraturada individualmente pela violência e assombrada pelos espectros do regime militar brasileiro de **Baratária**, assim como a personagem de Machado Lena, que sofrem em seus corpos a marca da opressão e da tortura, uma vai a luta e se vinga, Lenita se sente impotente diante do que ainda acontece marcada pelo trauma. 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 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, 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

3 Na definição de Antonio 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

maneira abjeta e pornográfica a metodologia outrora 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 uníssonos com Parrudo, que segurava suas pernas. “Vamos ver quantas baratas cabem nessa 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 pressa 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

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.

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). O corpo de uma mulher as suas partes eróticas tornam-se sua vulnerabilidade, pois na visão dos escritores invocam essa perspectiva da marca não somente do corpo naturante e do corpo desejante.

A história do Brasil cruza com a história de tantos brasileiros que foram oprimidos e coagidos de formas violentas, e que é possível encontrar registros dessas práticas, e até mesmo explicação para tais condutas por meio da literatura. Jaime Ginzburg descreve esses hábitos violentos como:

De uma perspectiva pacifista, poderíamos elaborar a hipótese de que a propensão constante à violência indica uma dificuldade – uma palavra insuficiente, sem dúvida – de resolver problemas de modo pacífico. Isso teria como pressuposto que os estadistas, políticos e militares gostariam de ter a paz e não conseguem obtê-la. A avaliação histórica rigorosa não leva a essa conclusão, mas a uma hipótese mais pessimista. Para explicar a constância com que ocorrem destruições em massa de seres humanos, até a atualidade, é necessário considerar que os governantes que têm iniciativas de genocídio e extermínio o fazem, com cálculo e determinação, como escolhas deliberadas. Fazem isso porque decidem fazer, querem fazer e têm apoio para fazê-lo. O genocídio não é uma exceção da política moderna, é uma de suas práticas ordinárias. (GINZBURG, 2013, p.13-14)

E 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.60-61).

Para o professor Jaime Ginzburg, na sua obra *Literatura, violência e melancolia*, a história do militarismo é marcada por atos agressivos, físicos e psicológicos que se valem de experiências às dores físicas diretas e indiretas, assim dizendo:

O percurso militar em busca de novos membros é caracterizado por agressões físicas. Uso de chicote, açoite e soco, além de humilhação pública e constrangimento. [...], o recrutamento está ligado à necessidade de que se estabeleça o princípio de ordem. E este, para que se firme, deve corresponder ao emprego da dor e à submissão do corpo. (GINZBURG, 2013, p.17)

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. 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 essa piranha falar. Vamos chamar o Coronel Barata”. E saiu da sala. (SANTOS, 2017, p. 60)

O narrador encerra **Baratária** 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”.

Tal atitude corrobora com o que Frosh (2018, p.59) postula acerca das assombrações: fantasmas podem ser comumente encontrados no tecido da história e da cultura, e suas imagens espectrais estão geralmente vinculadas a atos de brutalidade, dor e injustiça, a algo com o que a consciência não lidou adequadamente. Tomando essa perspectiva, o assassinato do carrasco, concretiza um processo de transmissão fantasmagórica em que a violência atentada, no passado histórico, contra a população brasileira considerada politicamente insurgente, é encenada com o mesmo teor violento no tempo presente da trajetória de Lenita.

Assim sendo, esse estudo pretende apresentar as três obras Machado, Santos e Bonassi como agenciamentos maquínicos utilizados para profanar (subjetivação- transpor a história, ir contra o tempo e à eternidade para focar no aqui e agora) os dispositivos (dessubjetivação- o homem como objeto de algo) culturais e políticos, as imagens fantasmagóricas e a máquina Estatal sedentária. Objetiva mostrar o porquê dessas obras serem resistência contra o estado opressor, mostrando a voz feminina através de um olhar masculino e um romance através da visão feminina, capazes de criar linhas de fugas; como fantasmas e inventores da máquina de guerra, que criam para si outros modos de habitar no mundo, inventam seu próprio território, vagam por trajetos

indefinidos abertos pelos traumas históricos – no caso, uma linguagem literária contrária ao maniqueísmo realista/naturalista.

A linguagem e os recursos expressivos das narrativas de Machado, Santos e Bonassi atuam como “máquinas de guerra” evocando fantasmas contra o **Estado de Exceção (2004)**, termo utilizado por Giorgio Agamben na sua obra de mesmo nome para definir regimes violentos:

O totalitarismo moderno pode ser definido, nesse sentido, como a instauração, por meio do estado de exceção, de uma guerra civil legal que permite a eliminação física não só dos adversários políticos, mas também de categorias inteiras de cidadãos que, por qualquer razão, pareçam não integráveis ao sistema político. (AGAMBEN, 2007 p.13)

Assim, nas “máquinas de guerra” literárias de Santos e Bonassi, o fantasmagórico assombra os dispositivos estatais para demonstrar que a literatura representa um perigo ao estado dominante, sendo capaz de tramitar nos lugares obscuros deixados pelo estado e torna-se um elemento imprescindível para oferecer resistência, abalando as estruturas estatais tidas como sólidas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As narrativas de Ana Maria Machado, Fernando Bonassei e Rodrigo Santos mais especificamente, **Tropical o Sol da liberdade** (1988), **Prova Contrária**, escrita em 2003 e **Baratária**, de 2017, podem ser lidas como ficções de resistência ao regime militar instituído no Brasil a partir dos conceitos de “fantasmagoria”, de Stephen Frosh e “máquina de guerra”, formulado por Gilles Deleuze e Félix Guattari. Evidenciam-se como as narrativas em questão se instituem como “máquinas de guerra” (DELEUZE-GUATTARI) a partir da articulação de “índices fantasmáticos” (FROSH, 2018) reveladores da representação de violência institucionalizada e sua permanência na sociabilidade brasileira a partir de práticas brutais contra mulheres derivadas do autoritarismo militar brasileiro.

Essa pesquisa se justifica por buscar comprovar que as obras de Ana Maria Machado, Fernando Bonassi e Rodrigo Santos podem ser lidas como armas de resistência contra os regimes totalitários que oprimem os que representam um perigo ao poder estatal. Pretende-se comprovar através da representação artística que os grupos marginalizados, mulheres, foram e continuam sendo sujeitos vítimas desse pensamento reacionário, e, por esse

motivo, as narrativas em questão evocam imagens fantasmagóricas de traumas históricos e se instituem como “máquinas de guerra” contra as coerções institucionalizadas.

REFERÊNCIAS

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

BONASSI, Fernando. **Prova Contrária**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

CANDIDO, Antônio. A nova narrativa. In: **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

DALCASTAGNÉ, Regina. **O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996

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

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

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

GINZBURG, Jaime. **Literatura, Violência e Melancolia**. São Paulo: Autores Associados, 2013.

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

MANDELBAUM, Belinda. Sobre fantasmas e assombrações. **Ide** (São Paulo), São Paulo, v. 40, n. 66, p. 193-197, dez. 2018. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31062018000200021&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 12 jul. 2021.

NIETZSCHE, F. **Humano, Demasiado Humano II**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. **Crepúsculo dos ídolos**. Tradução Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume-Dumara, 2000.

_____. **Humano, Demasiado Humano. Um livro para espíritos livres**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000b.

_____. **Genealogia da Moral. Uma polêmica**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

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

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

PIGLIA, Ricardo. **O laboratório do escritor**. Editora Iluminuras Ltda, SP, 1994.

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

SANTOS, Rodrigo. Baratária. In: **Literatura exposta**. Rio de Janeiro. http://literaturaexposta.com.br/home/?fbclid=IwAR0QgTW47km-mObo10STk_4-MdFpl-wVbLcUSBdrZ994irfQplbN3hKYIWkw. Acesso em 10 de Julho de 2021.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação da questão. In: _____. **História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes**. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2003. p. 45-58.

UMBACH, Rosani Úrsula Ketzner. **Violência, memórias da repressão e escrita.** In: SELIGMANN-SILVA, M.; GINZBURG, J.; HARDMAN, F. F. (org). Escritas da violência: o testemunho. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012

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

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

TELES, Maria Amelia de Almeida. **Breve histórico do feminismo no Brasil e outros ensaios.** São Paulo: Alameda Editorial, 2017.

VIDAL, Paloma. **Fernando Bonassi** - Prova Contrária In: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/download/8957/7989/16070>. Acesso em 12 de Julho de 2021.