

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
CAMPUS DE CAMPO MOURÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA EDUCAÇÃO**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR
SOCIEDADE E DESENVOLVIMENTO - PPGSeD**

DOUGLAS FERNANDO BLANCO

**“‘VAI MORRER.’ MAS ANTES, ELE ESPANCA A INFELIZ”: O
HETERODISCURSO EM *MULHERES EMPILHADAS*, DE PATRÍCIA
MELO**

**CAMPO MOURÃO - PR
2024**

DOUGLAS FERNANDO BLANCO

**“‘VAI MORRER.’ MAS ANTES, ELE ESPANCA A INFELIZ”: O
HETERODISCURSO EM *MULHERES EMPILHADAS*, DE PATRÍCIA
MELO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar Sociedade e Desenvolvimento (PPGSeD) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre(a) em Sociedade e Desenvolvimento.

Linha de Pesquisa: Formação humana, processos socioculturais e instituições

Orientadora: Prof^ª Dra. Adriana Delmira Mendes Polato

Coorientadora: Prof^ª Dra. Wilma dos Santos Coqueiro

**CAMPO MOURÃO - PR
2024**

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Blanco, Douglas Fernando

??Vai morrer.? mas antes, ele espanca a infeliz?: o heterodiscurso em Mulheres Empilhadas, de Patrícia Melo. / Douglas Fernando Blanco. -- Campo Mourão-PR, 2024.

179 f.

Orientador: Adriana Delmira Mendes Polato.

Coorientador: Wilma Dos Santos Coqueiro.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Mestrado Acadêmico Interdisciplinar: "Sociedade e Desenvolvimento") -- Universidade Estadual do Paraná, 2024.

1. Dialogismo. 2. Heterodiscurso. 3. Romance de autoria feminina. 4. Violência contra as mulheres. 5. Mulheres Empilhadas. I - Delmira Mendes Polato, Adriana (orient). II - Dos Santos Coqueiro, Wilma (coorient). III - Título.

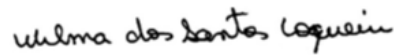
DOUGLAS FERNANDO BLANCO

“VAI MORRER.’ MAS ANTES, ELE ESPANCA A INFELIZ”:
O HETERODISCURSO EM *MULHERES EMPILHADAS*, DE PATRÍCIA MELO

BANCA EXAMINADORA



Prof^a. Dra. Adriana Delmira Mendes Polato - Unespar, Campo Mourão




Prof^a Dra. Wilma dos Santos Coqueiro- Unespar, Campo Mourão



Documento assinado digitalmente
Rodrigo Acosta Pereira
Data: 21/03/2024 10:42:13-0300
CPF: ***.138.080-**
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Prof. Dr. Rodrigo Acosta Pereira- UFSC, Florianópolis



Prof^a Dra Fabiane Freire França - Unespar, Campo Mourão

Data de Aprovação

20/03/2024

Campo Mourão - PR

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a todas as mulheres que são vítimas de agressão, cujas vozes foram caladas e cujas dores foram suportadas. Em especial, presto homenagem àquelas que sucumbiram a essa violência, mas cujo legado continua a ecoar em nossa sociedade. Que este estudo possa contribuir de alguma forma para a conscientização, prevenção e erradicação da violência contra as mulheres.

AGRADECIMENTOS

Reverenciar aqueles que são imprescindíveis para nosso processo de aprendizado é, simultaneamente, uma expressão de gratidão, afeto e apreço. Nas linhas que se seguem, desejo destacar parte da minha rede de apoio, a qual se revelou e continua sendo fundamental para minha humanização, pois compreender é, em essência, humanizar-se.

Primeiramente, expresso minha gratidão a Deus pelo dom da vida, por ter nos criado como seres passíveis de transformação, por nos permitir experimentar e reconhecer nossas imperfeições e virtudes.

Agradeço às minhas orientadoras, Adriana Delmira Mendes Polato e Wilma dos Santos Coqueiro. Minha orientadora Adriana é uma fonte de luz, conhecimento e, acima de tudo, uma pessoa extraordinária. Expressar em palavras o que ela representa para mim é uma tarefa desafiadora, pois ela ensina não apenas com palavras, mas principalmente com suas ações. Vive intensamente o ambiente acadêmico e encara com seriedade tudo o que faz e representa. Tê-la como orientadora foi uma verdadeira lição, daquelas que os livros jamais poderiam oferecer. Nossas orientações se tornaram uma rede de apoio para mim; nos momentos de crise e medo, suas palavras acalmavam meu coração e me incentivavam a prosseguir. Quantas páginas escrevi após sair de uma orientação em que eu estava travado! Você é exatamente o que se espera de um ser humano. Minha gratidão é imensa a ti. Quanto à minha Coorientadora Wilma, também não é tarefa fácil expressar minha gratidão. Lembro-me vividamente do dia (após não ter sido aprovado no primeiro processo de seleção do mestrado) em que ela me enviou uma mensagem convidando-me a participar da disciplina como aluno especial. Foi você quem me apresentou à obra desta dissertação e minha orientadora, e, o melhor de tudo, fez parte desse processo. O fim das desigualdades é sua bandeira, o que inspira, e a literatura é sua arma para mostrar ao mundo a existência de pessoas invisíveis aos olhos dos poderosos. A você, professora, minha mais profunda gratidão.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar Sociedade e Desenvolvimento (PPGSeD) pela oportunidade e pelo acolhimento durante todo o processo, desde a arguição para entrada no programa até o desfecho desta jornada. Após absorver todo o conhecimento, é possível afirmar que a interdisciplinaridade nos instiga a pensar de forma inovadora. Aproveito esta oportunidade para expressar minha gratidão a todos os professores, coordenadores e demais colaboradores que estiveram envolvidos neste percurso.

Também desejo expressar minha gratidão aos nobres colegas de turma, cujas intervenções brilhantes contribuíram significativamente para a construção desta dissertação.

À banca examinadora de qualificação, composta pela professora Fabiana Freire França, pela professora Marly Catarina Soares e pelo professor Rodrigo Acosta Pereira, manifesto meu profundo apreço pelas valiosas contribuições oferecidas a este trabalho.

Por fim, dedico uma profunda gratidão à minha amada família, cujo apoio e sustentação existencial tornaram esta jornada possível. À minha esposa, Ivana Kelly Cintra Reinisz, expresso minha imensa gratidão por sua confiança em mim, por acreditar na transformação que descrevo neste trabalho. Ela é não apenas uma mulher extraordinária, mas também uma profissional exemplar, uma mãe incomparável e uma esposa excepcional. Ao meu filho, Antonio, expresso todo o meu amor e gratidão. Ele é a razão da minha existência, o coração que bate fora do meu peito. Te amo, filho. À minha sogra, Neusa, dedico meus sinceros agradecimentos. Mulher de fibra, ela me ensina diariamente a ser um ser humano melhor. Sua presença e apoio são inestimáveis.

EPIGRAFE

Não adianta nada você se tornar advogada, não adianta nada estar aí, acompanhando esses julgamentos de mulheres que morreram como sua mãe – disse ela –, se você não aprendeu a lição número um dessa história: nosso silêncio é uma merda. **Sua mãe morreu por causa desse silêncio. Essas mulheres morreram porque não conseguiram falar.** Não falar – disse ela – é uma tragédia. (MELO, 2019, p.45. Grifos nosso)

BLANCO, Douglas Fernando. “‘Vai morrer.’ mas antes, ele espanca a infeliz”: o heterodiscurso em *Mulheres Empilhadas*, de Patrícia Melo. 179f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar Sociedade e Desenvolvimento, Universidade Estadual do Paraná, *Campus* de Campo Mourão, Campo Mourão, 2024.

RESUMO

A abordagem das relações sociais e de suas problemáticas e a prospecção de transformações individuais e sociais pelo diálogo são inerentes ao acabamento temático do gênero discursivo romance que, cronotopicamente, tem meios próprios de enriquecer o discurso interior, apreender temas da vida social, exauri-los e orientá-los à realidade como proposta de crítica e ruptura. Nesta dissertação, portanto, a partir de uma perspectiva interdisciplinar, que coaduna referenciais do dialogismo de Bakhtin e o Círculo, da Sociologia, do Direito, dos Estudos sobre a violência de gênero e outros, objetivamos analisar dialogicamente as manifestações heterodiscursivas mobilizadas para a representação da violência contra as mulheres e sua expressão no feminicídio no romance *Mulheres Empilhadas* (2019), de Patrícia Melo. Por adição, em nossos objetivos específicos, buscamos (i) compreender as relações dialógicas com discursos cotidianos e institucionalizados mobilizadas na obra; ii) discutir a estilística socioideológica do romance com foco à concretização axiológica; iii) problematizar as relações sociais assimétricas de gênero representadas na obra eleita. Os resultados confirmam a literatura como um ramo da ciência das ideologias e o romance como um gênero discursivo propício à manifestação do heterodiscurso, por agenciar vozes históricas e sociais constitutivas da língua/discurso em uso em diferentes campos da comunicação ideológica, por diferentes grupos participantes da organização social. Como meio concreto de compartilhamentos axiológicos que traduzem a posição socioideológica da autoria de Melo e de interlocutores do seu tempo, o heterodiscurso em *Mulheres empilhadas* (des)revela um cronotopo contemporâneo de formas brutais, grotescas, amplamente variadas e intrincadas de manifestação da violência contra as mulheres, que culminam em feminicídios banalizados. O romance reveste o tema de um matiz axiológico-emocional de denúncia ampla, de revolta, compreensão crítica e combate a tais atos, aos quais o heterodiscurso, construído das/nas tensões entre vozes cotidianas e institucionalizadas, organizadas e inseridas a partir de formas composicionais e estilísticas, é elemento estético essencial à sensibilização dos leitores. Nesse romance de denúncia e revolta, o heterodiscurso é caracterizado pela variedade de linguagens e horizontes ideológicos manifestados: a) na voz da personagem narradora não nominada, configurada na posição tensa de vítima de violência e agente de seu combate, a partir da qual a autora realiza, literariamente, seu ponto de vista refratado sobre eventos de violência física, sexual, psicológica, estrutural, simbólica e outras, e a partir da qual a própria narradora instituída expressa seu horizonte axiológico de conflito, revolta, crítica, superação e denúncia; b) nas vozes de personagens homens agressores se discursivizam imagens refratadas de sujeitos perturbados, machistas, misóginos, provocadores, predadores, preconceituosos, cruéis, opressores e capazes de assassinar friamente, de forma brutal, natural e socialmente validada; c) nos gêneros intercalados introduzidos como epígrafes, que tanto funcionam, alternadamente, como cortes axiológicos de reflexão e denúncia ao real concreto quanto funcionam como propostas de ruptura e reconfiguração de relações sociais. Conclui-se que o estudo das manifestações heterodiscursivas e sua concretização axiológica em *Mulheres empilhadas* permite uma compreensão crítica, ampla e profunda da realidade contemporânea no que toca ao tema da violência contra as mulheres e seu desfecho brutal no feminicídio, apontando à necessidade de uma reeducação urgente para relações de gênero na sociedade brasileira.

Palavras-chave: Dialogismo, Heterodiscurso, Romance de autoria feminina, Violência contra as mulheres, Mulheres Empilhadas.

BLANCO, Douglas Fernando. “‘**She's going to die.**’ **But first, he beats up the unfortunate woman**”: heterodiscourse in *Mulheres Empilhadas*, by Patrícia Melo. 179f. Dissertation (Master) - Society and Development Interdisciplinary Postgraduate Program, State University of Paraná, Campo Mourão Campus, Campo Mourão, 2024.

ABSTRACT

The approach to social relations and their problems and the prospect of individual and social transformations through dialogue are inherent to the thematic refinement of the novel's discursive genre which, chronotopically, has its own means of enriching inner discourse, grasping themes of social life, exhausting them and directing them towards reality as a proposal for criticism and rupture. In this work, therefore, from an interdisciplinary perspective, which combines references from Bakhtin's Dialogism and the Circle, Sociology, Law, gender violence studies and others, we aim to analyze dialogically the heterodiscursive manifestations mobilized for the representation of violence against women and its expression in femicide in the novel *Mulheres Empilhadas* (2019), by Patrícia Melo. In addition, in our specific objectives, we seek to (i) understand the dialogical relationships with quotidian and institutionalized discourses mobilized in the work; ii) discuss the socio-ideological stylistics of the novel with a focus on axiological concretization; iii) problematize the asymmetrical gender social relations represented in the chosen work. The results confirm that literature is a branch of the science of ideologies and that the novel is a discursive genre conducive to the manifestation of heterodiscourse, as it brings together historical and social voices that constitute the language/discourse in use in different fields of ideological communication, by different groups participating in social organization. As a concrete means of axiological sharing that translates the socio-ideological position of Melo's authorship and the interlocutors of his time, the heterodiscourse in *Mulheres empilhadas* (un)reveals a contemporary chronotope of brutal, grotesque, widely varied and intricate forms of violence against women, culminating in trivialized femicides. The novel dyes the theme with an axiological-emotional hue of broad denunciation, revolt, critical understanding and combat against such acts, to which the heterodiscourse, constructed from/in the tensions between everyday and institutionalized voices, organized and inserted from compositional and stylistic forms, is an essential aesthetic element to sensitize readers. In this novel of denunciation and revolt, heterodiscourse is characterized by the variety of languages and ideological horizons manifested: a) in the voice of the unnamed narrator, configured in the tense position of victim of violence and agent of its combat, from which the author literarily realizes her refracted point of view on events of physical, sexual, psychological, structural, symbolic and other violence, and from which the established narrator herself expresses her axiological horizon of conflict, revolt, criticism, overcoming and denunciation; b) in the voices of the male aggressor characters, refracted images of disturbed, sexist, misogynist, provocative, predatory, prejudiced, cruel, oppressive subjects capable of coldly murdering in a brutal, natural and socially validated way are discursively expressed; c) in the interspersed genres introduced as epigraphs, which alternately function as axiological cuts of reflection and denunciation of the concrete reality, as well as proposals for rupture and reconfiguration of social relations. The conclusion is that the study of heterodiscursive manifestations and their axiological concretization in *Mulheres empilhadas* allows for a critical, broad and profound understanding of contemporary reality with regard to the theme of violence against women and its brutal outcome in femicide, pointing to the need for an urgent re-education of gender relations in Brazilian society.

Keywords: Dialogism, Heterodiscourse, Novels written by women, Violence against women, Mulheres Empilhadas.

BLANCO, Douglas Fernando. “‘Va a morir’, pero antes golpea a la infortunada”: heterodiscurso en *Mulheres Empilhadas*, de Patrícia Melo. 179f. Tesis (Maestría) - Programa de Posgrado Interdisciplinario Sociedad y Desarrollo, Universidad Estadual de Paraná, Campus de Campo Mourão, Campo Mourão, 2024.

RESUMEN

El abordaje de las relaciones sociales y sus problemas y la perspectiva de transformaciones individuales y sociales por medio del diálogo son inherentes al acabado temático del género discursivo de la novela que, cronotópicamente, tiene sus propios medios para enriquecer el discurso interior, captar temas de la vida social, agotarlos y dirigirlos hacia la realidad como propuesta de crítica y ruptura. En esta disertación, por lo tanto, desde una perspectiva interdisciplinaria, que combina referencias de Bakhtin y del dialogismo del Círculo, Sociología, Derecho, estudios de violencia de género y otros, pretendemos analizar dialógicamente las manifestaciones heterodiscursivas movilizadas para la representación de la violencia contra las mujeres y su expresión en el feminicidio en la novela *Mulheres Empilhadas* (2019), de Patrícia Melo. Además, en nuestros objetivos específicos, buscamos (i) comprender las relaciones dialógicas con los discursos cotidianos e institucionalizados movilizadas en el trabajo; ii) discutir las estilísticas socioideológicas de la novela con foco en la concreción axiológica; iii) problematizar las relaciones sociales asimétricas de género representadas en la obra elegida. Los resultados confirman que la literatura es una rama de la ciencia de las ideologías y que la novela es un género discursivo propicio para la manifestación del heterodiscurso, ya que reúne voces históricas y sociales que constituyen el lenguaje/discurso en uso en diferentes campos de la comunicación ideológica, por diferentes grupos participantes en la organización social. Como medio concreto de intercambio axiológico que traduce la posición socioideológica de la autoría de Melo y de los interlocutores de su época, el heterodiscurso en *Mulheres empilhadas* (des)revela un cronotopo contemporáneo de formas brutales, grotescas, variadas e intrincadas de violencia contra las mujeres, que culminan en feminicidios banalizados. La novela tiñe el tema con un matiz axiológico-emocional de amplia denuncia, revuelta, comprensión crítica y combate a tales actos, para lo cual el heterodiscurso, construido a partir de/en las tensiones entre voces cotidianas e institucionalizadas, organizado e insertado mediante formas compositivas y estilísticas, es un elemento estético esencial para la sensibilización de los lectores. En esta novela de denuncia y revuelta, el heterodiscurso se caracteriza por la variedad de lenguajes y horizontes ideológicos manifestados: a) en la voz de la narradora innominada, configurada en la tensa posición de víctima de la violencia y agente de su combate, desde la que la autora realiza literariamente su punto de vista refractado sobre los acontecimientos de violencia física, sexual, psicológica, estructural, simbólica, etc., y desde la que la propia narradora establecida expresa su horizonte axiológico de conflicto, revuelta, crítica, superación y denuncia; b) en las voces de los personajes agresores masculinos se expresan discursivamente imágenes refractadas de sujetos perturbados, sexistas, misóginos, provocadores, depredadores, prejuiciosos, crueles, opresores, capaces de asesinar fríamente de forma brutal, natural y socialmente validada; c) en los géneros intercalados introducidos como epígrafes, que funcionan alternativamente como cortes axiológicos de reflexión y denuncia de la realidad concreta, así como propuestas de ruptura y reconfiguración de las relaciones sociales. Se concluye que el estudio de las manifestaciones heterodiscursivas y su concretización axiológica en *Mulheres empilhadas* permite una comprensión crítica, amplia y profunda de la realidad contemporánea en relación con el tema de la violencia contra las mujeres y su brutal desenlace en el feminicidio, señalando la necesidad de una urgente reeducación de las relaciones de género en la sociedad brasileña.

Palabras clave: Dialogismo, Heterodiscurso, Novelas escritas por mujeres, Violencia contra las mujeres, Mulheres Empilhadas.

LISTA DE QUADROS

Quadro 01: Comparativo entre os postulados subjetivistas individualistas e objetivistas abstratos.....	48
Quadro 02: Epigrafe 01 de Mulheres Empilhadas	145
Quadro 03: Epigrafe 02 de Mulheres Empilhadas	146
Quadro 04: Epigrafe 03 de Mulheres Empilhadas	147
Quadro 05: Epigrafe 04 de Mulheres Empilhadas.....	148
Quadro 06: Epigrafe 07 de Mulheres Empilhadas.....	149
Quadro 07: Epigrafe 06 de Mulheres Empilhadas.....	151
Quadro 08: Epigrafe 08 de Mulheres Empilhadas.....	154
Quadro 09: Epigrafe 05 de Mulheres Empilhadas	157
Quadro 10: Epigrafe 09 de Mulheres Empilhadas	159
Quadro 11: Epigrafe 10 de Mulheres Empilhadas	161
Quadro 12: Epigrafe 11 de Mulheres Empilhadas.....	162
Quadro 13: Epigrafe 12 de Mulheres Empilhadas.....	164

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	16
2 A ESFERA LITERÁRIA E O ROMANCE EM BAKHTIN: REFRAÇÕES HETERODISCURSIVAS E ESTILÍSTICA SOCIOLÓGICA	31
2.1 A esfera ideológica da literatura	32
2.2 O cronotopo da obra e sua autoria e alcance	37
2.3 O romance enquanto como fenômeno heterodiscursivo numa concepção de estilística sociológica.....	43
2.3.1 Forças de centralização e descentralização verboideológica no romance.....	47
2.4 O gênero discursivo: composição, conteúdo e estilo.....	52
2.5 As relações dialógicas e o fenômeno do discurso citado.....	54
2.5.1 Discurso citado e suas formas concretas de manifestação	58
3 JÁ DITOS SOBRE A VIOLÊNCIA CONTRA AS MULHERES: DE FUNDAMENTOS FILÓSOFICOS A DADOS OBJETIVOS E LUTAS	65
3.1 A outremização feminina: a construção cultural de gênero	66
3.2 Da constituição do patriarcado ao século XXI: as nuances da violência contra as mulheres	74
4 ELAS FORAM ALIJADAS DO CÂNONE, MAS EMERGIRAM COMO FÊNIX: A LITERATURA DE AUTORIA FEMININA E AS CONEXÕES COM SOCIEDADE BRASILEIRA	88
4.1 Rompendo com o cânone: percursos da Literatura de autoria feminina no Brasil ⁸⁹	
4.2 Um lugar dado a Patrícia Melo no romance de autoria feminina no Brasil	102
4.3 Do cronotopo do mundo ao universo da ficção de autoria feminina brasileira contemporânea: a violência contra as mulheres discursivizadas	106
4.4 Dado de análise: o romance <i>Mulheres Empilhadas</i> no universo da ficção de autoria brasileira feminina do século XXI	113
5 O HETERODISCURSO E O CRONOTOPO DE/EM MULHERES EMPILHADAS	121
5.1 A organização autoral do discurso citado/alheio em <i>Mulheres empilhadas</i>	125

5.2 Gêneros intercalados, relações cronotópicas e concretizações axiológicas em mulheres empilhadas.....	142
5.2.1 Epígrafes em Mulheres empilhadas: cortes híbridos axiológicos de remissão ao real	143
5.2.1.1 Das epígrafes poemas-notícias jornalísticas	144
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	166
REFERÊNCIAS	172

1 INTRODUÇÃO

O Brasil não é um exemplo positivo no que se refere à violência contra as mulheres e sua expressão letal no feminicídio. É o 5º país que mais mata mulheres no mundo (Waiselfisz, 2015) entre outros como Guatemala, Colômbia e Rússia. Essa expressão de violência é generalizada e atinge a todas as camadas/grupos sociais, mas, também, tem classe, tem cor e, em última instância, está envolta pelas condições socioeconômicas. As mulheres morrem em função de serem o que são: mulheres, em sua condição social e biológica, porém com o agravante de que morrem mais, se consideradas intersecções que desfecham em consequências estruturais, dinâmicas, que fomentam a interação entre eixos de subordinação. Assim, ao se debater o tema da violência contra as mulheres e sua expressão letal no feminicídio, faz-se necessário considerar, também, a “forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que desestruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras” (Crenshaw, 2002, p. 177), dentre outros fatores. Se por um lado a violência contra as mulheres é um fenômeno generalizado, por outro, as estruturas de exclusão, de agressão e de violência se apresentam de formas diferentes para diferentes mulheres.

Ao compreendermos os movimentos feministas organizados em ondas (Silva, 2019), por exemplo, percebe-se que a mulher negra sofre uma agressão diferente da branca em diversos momentos da história. Enquanto a mulher branca sufragista buscava espaço na vida social e política no século XIX, por exemplo, a mulher negra estava lutando contra o silenciamento dos movimentos antiescravagistas (Brah; Phoenix, 2017). Lélia Gonzalez (2020) é um dos ícones da luta de mulheres negras. Em sua obra *Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos*, a autora afirma que a mistura entre o racismo e o sexismo produz “efeitos violentos sobre a mulher negra em particular” (Gonzalez, 2020, p. 68). Já a violência contra a mulher indígena, também histórica, é pouco discutida do ponto de vista teórico, mas bastante noticiada nas mídias e denunciada na literatura, como ocorre na obra em análise nesta dissertação.

Nos estudos feministas, na História, nos Estudos culturais, na Sociologia, no Direito e outras disciplinas, diversas autoras e até mesmo autores se propuseram a discutir o peso da submissão e opressão que as mulheres sofreram no curso da história ocidental, em razão da imposição de papéis, do reverberar de estereótipos na cultura. Não foram poucas as vezes que se buscou o direito de cidadania para as mulheres. Basta reconhecer que o direito de estudar, o

direito de trabalhar, o direito de votar, o direito de se divorciar e, mais recentemente, o direito de se afastar do parceiro sem ser assassinada, são frutos de embates e lutas severas que se travaram na sociedade, em movimentos encorpados a partir do cotidiano e que se institucionalizaram na ciência, e até mesmo no Direito, enquanto campo da vida ideológica que regulamenta as relações sociais. As demandas são intermináveis e há muito ainda a se conquistar, se considerarmos que é fato concreto e alarmante que as mulheres continuam sendo aniquiladas, ou melhor dizendo, que homens continuam a assassiná-las.

Perrot (2019), Beauvoir (2016), Saffioti (2015), Lélia Gonzalez (2020) e Silva (2019) são algumas dessas estudiosas mulheres que buscam discorrer sobre a luta das mulheres por espaço e principalmente pelo direito de ser e viver em uma sociedade na qual prevaleça a igualdade jurídica, social, econômica, cultural, as quais são fundamentais à liberdade de se deslocar, de pensar, de arguir e ser ouvida, de ter salários iguais aos homens quando desempenham funções similares, de não serem objetificadas ou culpabilizadas, ou terem seu comportamento submetido à avaliação social depreciativa em caso de crimes sexuais.

Michelle Perrot, em sua obra *Minha história das mulheres* (2019), aborda diferentes formas de silenciamento das mulheres. A ausência de relatos sobre elas, a exclusão dos espaços públicos e confinamento ao espaço doméstico, a ideologização na forma como foram narradas/discursivizadas de forma moldada a um ideal machista, são pontos abordados pela autora. Conforme discute a estudiosa, já na bíblia, livro cerne do cristianismo, de ampla divulgação na cultura ocidental, o papel social e o comportamento das mulheres são cunhados a submetê-la ao marido e a silenciá-la. Trechos como os do livro de Timóteo ilustram relações dialógicas com enunciados que constituem a consciência socioideológica de sujeitos machistas: “A mulher deve aprender em silêncio, com toda a sujeição. Não permita que a mulher ensine nem que tenha autoridade sobre o homem. Esteja, porém, em silêncio” (Bíblia, 2008, p. 1819).

A submissão, a sujeição e a diminuição histórica e cultural do papel da mulher foi também tratada pela filósofa francesa Simone de Beauvoir. Ao relatar que a história da humanidade é masculina, ela problematiza: “a humanidade é masculina, e o homem define a mulher não em si, mas relativamente a ele; ela não é considerada um ser autônomo” (Beauvoir, 2016, p. 12). Essa concepção é a mesma que subsidia o fato de o homem produzir a sua história e, ao mesmo tempo, determinar a história das mulheres, constituindo a mulher o outro da história. “O homem é pensado sem a mulher. Ela não, sem o homem” (Beauvoir, 2016, p. 12). A cultura instituiu que a existência da mulher não é enxergada, valorizada ou até mesmo percebida senão à sombra do homem.

Como observamos, a violência contra as mulheres não é um fenômeno recente. Ela se arrasta na constituição histórica das sociedades em geral, e, naturalmente, se faz presente nas sociedades ocidentais e, logo, no Brasil, cronotopo nesta dissertação. Segundo Semprini (1999), as mulheres, ao conquistar o acesso à universidade e ao mercado de trabalho, passaram a questionar a desigualdade real, que para ele seria a “marginalização e opressão” (Semprini, 1999, p. 52). Safiotti (2015), da mesma forma, ao estabelecer o princípio dessa violência, recorre ao surgimento do patriarcado. Para a autora, a construção de uma sociedade com base em valores patriarcais, que sustentam a dicotomia e assimetria homem/mulher, com amparo da Igreja Católica e outras, construiu no imaginário social os papéis das mulheres (mães, donas de casa e esposas) subjugadas ao homem. O patriarcalismo tem início por volta de 3100 a.C., “mas só se consolida no ano de 600 a.C [...]” (Safiotti, 2015, p. 63), ou seja, são séculos de construção e sustentação de um discurso opressor que legitima a construção e determinação social de papéis.

Com Perrot (2019), ainda, aprendemos que o aprisionamento e confinamento das mulheres aos lares e conseqüentemente seu alijamento dos espaços públicos, são as facetas da violência que se organizam em causas e conseqüências resultantes de fenômenos ligados à vida cultural e política, calcada em orientações ideológicas, que alimentam o ciclo de dominação masculina, como também problematiza o filósofo francês Pierre Bourdieu (2019). Em linha convergente, à problematização de diferenças, Joan Scott (1995, p. 86), afirma que “[...] o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais fundadas sobre as diferenças percebidas entre os sexos, e o gênero é um primeiro modo de dar significado às relações de poder”.

Segundo Gomes (2013), no Brasil, o tema da violência contra as mulheres começa a ser literariamente tematizado, de forma aberta, por meados dos anos de 1970. Para ele, a partir desse período, a “escritora brasileira passa a explorar os crimes contra a mulher como parte da violência da família patriarcal, [...] questionam as diferentes formas de violência contra a mulher que vão do assédio moral, passando pelo espancamento, até chegar ao feminicídio” (Gomes, 2013, p. 03).

Gomes (2013) problematiza que “na literatura brasileira, há diversos registros de violência contra a mulher associados aos comportamentos próprios de uma sociedade patriarcal tradicional” (Gomes, 2013, p. 02). A literatura não é uma realidade paralela, que trata de fenômenos dispersos. Ela é, em sua totalidade e conteúdo, na visão de Bakhtin e seu Círculo de pesquisadores, reflexo do meio e do horizonte ideológico, sendo os estudos literários um dos ramos legítimos da ciência das ideologias (Medviédev, 2019 [1928]). A literatura retrata a linguagem do cotidiano, e, por isso, a discussão acerca dos temas nela discursivizados, como é

o caso da violência contra as mulheres e sua expressão letal no feminicídio, rememora também os padrões da sociedade participante do horizonte axiológico de onde a obra emerge. Gomes (2013) adverte que o agressor representado na literatura é o mesmo da sociedade “real” e, para além disso, a literatura é responsável por “registrar tanto as sutilezas como o horror da violência física e simbólica que sustentam a dominação masculina. Do término do casamento ao assassinato brutal da mulher, a honra do patriarca dá sustentação a barbárie” (Gomes, 2013, p. 02).

Entender a literatura, ou seja, o discurso literário sob a ótica de Bakhtin e do Círculo é de suma importância à compreensão e problematização das relações sociais, pois, dos pressupostos teórico-metodológicos exarados por esse grupo de estudiosos saltam conceitos orientadores para uma análise dialógica à compreensão sociológica do enunciado literário, especialmente o mobilizado no gênero discursivo romance. O Círculo, apesar de levar o nome de Círculo de Bakhtin, a colocar esse autor em relevo, é composto por outros teóricos não menos importantes, como Medviédev (2019 [1928]) e Volochinóv (2021 [1929/1930]). Ao lado do próprio Bakhtin (2015 [1934-1935], 2016 [1975]), o grupo deixa importantes contribuições para compreensão das relações entre linguagem, história, sujeitos, ideologias, que fazem dos estudos da linguagem (e logo da literatura) um campo de investigação comprometido com a produção discursiva e análise engajadas à vida (Brait, 2006), de forma subjacente aos objetivos das Ciências Humanas.

No que toca à esfera literária, para Medviédev (2019 [1928]) é um dos ramos da ciência das ideologias, porque além de retratar estudos ideológicos, bem como o seu teor socioeconômico, também externaliza em seu conteúdo as “reflexões e refrações de outras esferas ideológicas (ética, cognitiva, doutrinas, políticas, religião, e assim por diante), ou seja, a literatura reflete, em seu “conteúdo”, a totalidade desse horizonte ideológico, do qual ela é parte” (Medviédev, 2019, p. 60). Nos termos de nossa proposta de trabalho, isso significa dizer que a literatura, reflete em seu conteúdo, as ideologias que circundam no todo social, entre elas, as que fomentam e sustentam atos de violência contra as mulheres e entre eles a expressão letal no feminicídio. Medviédev adverte que a literatura, portanto, é um campo ideológico e campo material. Dessa maneira, o amor, o crime, a verdade e a própria morte estão associadas a valores ideologicamente forjados nas relações sociais, os quais a literatura aborda com acabamento estético e crítica singulares.

E se é necessário, como advogam autores do Círculo, entender a literatura como um campo ideológico, a língua precisa ser compreendida como ideologicamente preenchida, como propõe Bakhtin (2015 [1934-1935]), em “Discurso no Romance”. Na mesma esteira,

compreende Medviédev (2019 [1928]) que “o homem toma consciência e compreende a realidade com a ajuda da língua. De fato, fora da palavra é impossível uma consciência ideológica minimamente clara” (Medviédev, 2019 [1928], p. 198). Nessa visão, a compreensão da realidade não pode se dar na análise estrita da língua fora do enunciado.

Já ao discorrer sobre a força social do romance, como uma forma típica especial de enunciado, Bakhtin (2015 [1934-195]) procurou superar o divórcio apresentado entre o formalismo abstrato e ideologismo no estudo do discurso literário, a partir do que propõe “uma superação baseada numa *estilística sociológica*, para a qual a forma e o conteúdo são indivisíveis no discurso concebido como fenômeno social” (Bakhtin, 2015 [1934-1935]), p. 21, grifos do autor), levando-se sempre em consideração a importância da vida social. Essa proposta de estilística sociológica, portanto, visa a superação da cisão entre a estilística clássica e o conteúdo ideológico.

A rebater o formalismo, Bakhtin (2015 [1934-1935]) propõe uma análise sociológica do romance. Para tanto, o defende como heterodiscursivo, pluriestilístico, plurivocal, porque, em sua amplitude e plasticidade estética, pode congrega uma multiplicidade de estilos, como o estilo jornalístico, jurídico, geográfico e etc. Da mesma forma, pode abarcar todos os outros gêneros discursivos e, por isso, é possível encontrar no romance o gênero humorístico, poético, investigativo e assim por diante. Trata-se, ainda, de um gênero heterovocal, no qual se entretecem uma multiplicidade de vozes que o constituem como um todo. As vozes das personagens, do narrador, do narrador-personagem, ou seja, são vozes sociais que se encontram no enredo romanesco, cuja a fabulação, em orientação temática, busca abarcar amplos aspectos da vida social organizada (Bakhtin, 2015 [1934-1935]), concretizando um acabamento axiológico. Como instância criadora, responsável pelo processo de criação, o autor reacentua vozes sociais e as reorganiza, para formar arranjos que conferem ressaltos axiológicos (valorativos e entonacionais) convergentes à orientação temática e interlocutiva da obra.

Assim, nessa dissertação, elegemos como unidade de análise o romance *Mulheres Empilhadas* (2019), da escritora brasileira Patrícia Melo. Ao tematizar a violência e a morte das mulheres no cronotopo brasileiro da atualidade, a partir de um amplo mosaico de compreensão social, Melo (2019), de certo modo, se insere, a partir dessa obra, na arquitetura valorativa das produções discursivas literárias de autoria feminina, engajadas com o questionamento da morte, da opressão das mulheres e, sobretudo, semioticamente ao contrário, como autoria militante pela vida.

A literatura de autoria feminina tem um papel importante dentro dos estudos literários e junto à crítica feminista é um instrumento de representatividade, da conquista dos direitos. A

resposta de Colassanti (1997), ao ser questionada se existe uma literatura de autoria feminina, problematiza que, a partir dessa pergunta, não se quer uma resposta e sim colocar em dúvida a própria existência da escrita de autoria feminina. Dessa forma, a sociedade reproduz práticas machistas e excludentes que historicamente empurraram as mulheres para fora do cânone ou as silenciaram em seus posicionamentos axiológicos.

Zolin (2019) trata do surgimento da literatura de autoria feminina e a autora, a existência da mulher autora na literatura brasileira é recente, pois as mulheres passam a ocupar outros espaços dentro da sociedade e, conseqüentemente a isso, começam a fazer parte da crítica literária, espaço que outrora era ocupado apenas por homens. Independente, mas concomitante a esse fato, de alguma forma, as mulheres passam a escrever mais, sem medo de serem rejeitadas.

Segundo Showalter (1965), em uma das interpretações existentes sobre a literatura de autoria feminina, essa se constitui de três fases: a primeira é a “feminina”, marcada pela imitação dos padrões masculinos e patriarcais predominantes. A segunda é a “feminista”, fase em que se buscou efetivar a luta pelos direitos, de maneira atrelada à crítica aos padrões sociais assimétricos existentes, que sustentavam a exclusão, a diminuição e a opressão das mulheres. Por último, temos a fase da “fêmea”, marcada pela busca da construção de uma identidade feminina.

Nessa seara, Patrícia Melo Neschling é escritora contemporânea, roteirista e dramaturga brasileira, comumente considerada uma ficcionista urbana. Seus textos tratam de temáticas de relevância social, como a violência em geral, como observamos nos romances *O Matador* (1995), *Inferno* (2000), *Valsa Negra* (2003). No dado de análise eleito para esta pesquisa, *Mulheres Empilhadas* (2019), a autora aborda a violência contra as mulheres e sua expressão letal no feminicídio. Nessa obra, põe em cena uma protagonista narradora não nomeada, uma advogada residente em São Paulo, que se desloca a Cruzeiro do Sul, no Acre para acompanhar diversos julgamentos relacionados ao feminicídio. A personagem se envolve na trama e na solução de um julgamento, o estupro e assassinato da indígena Txucupira, crimes conjugados cometidos por três rapazes, filhos de fundadores do estado do Acre. Ao acompanhar o desenvolvimento do caso, a personagem percebe que a impunidade aos algozes se sobressai apoiada em amplos fatores culturais, sociais e, sobretudo, econômicos, a revelar problemas dentro do sistema social e de justiça brasileiro.

Assim, do ponto de vista pessoal e do compromisso acadêmico, entendemos a necessidade de discutir a violência contra as mulheres em sua expressão letal no feminicídio, o que me move a contribuir com o tema, mesmo do lugar de homem branco, hetero, socialmente

privilegiado e pesquisador. O problema que me inquieta é o fato de subsistir uma sociedade que se modernizou e evoluiu enquanto sociedade, mas que persiste na barbárie de oprimir, agredir, mutilar, matar mulheres. Eu, como um professor de filosofia e sociologia, relaciono-me academicamente e vivencio pedagogicamente, na pele, com os conteúdos trabalhados em sala de aula que se concatenam a essa temática. Incessantemente, atuamos para conscientizar meninos e meninas a construírem uma sociedade mais justa, menos violenta, mais tolerante, mais humana, menos assimétrica, mais respeitosa, mais emancipada¹.

Cresci em uma família extremamente machista e repleta de grandes conflitos. Meu pai e minha mãe eram casados em uma comunhão de segundo casamento, tiveram pouquíssimas aprovações por parte da família, de modo que o cenário familiar era de uma casa cristã com muitos conflitos. Meu pai justificava as brigas conjugais pelo fato de que a família de minha mãe se aproveitava dela e minha mãe a mesma coisa. Ameaças de agressão sempre se evidenciaram, nunca em vias de fato em violência física, mas de agressão verbal pesada. Cresci assim, naturalizando a ideia da submissão da mulher e assim o fiz, da mesma forma que meu pai, com minha esposa no início do casamento. Quando na eminência de perdê-la em função de agressões verbais, dei-me conta de que precisava mudar, ver o mundo de outra maneira. O que me move no sentido de realização desta pesquisa, do ponto de vista pessoal é, portanto, a confirmação e a certeza de que é possível a transformação individual e social, assim como foi possível a minha. Trata-se de apresentar e confirmar ao mundo a necessidade e a possibilidade de mudança. É preciso e precioso conscientizar homens e mulheres do verdadeiro papel que cada um tem nas relações afetivas e sociais. Além de que, esta pesquisa se concretiza como uma grande carta de perdão. Não que esse perdão já não tenha sido pedido e se efetivado em palavras, práticas e vivências. A desculpa, no entanto, agora se estende a proporções maiores do que a dor e os prejuízos, para alcançar uma dimensão social necessária no campo científico.

Por outro lado, do ponto de vista acadêmico, a obra eleita para ser analisada nesta dissertação ainda é recente, publicada em 2019. A riqueza que se imprime na discursivização da temática da violência contra as mulheres e feminicídio (des)revela, como pontuam Polato, Coqueiro e Fuza (2022), um mosaico de relações sociais tão amplo, a partir de recursos estilístico-composicionais heterodiscursivos, que permitem ao leitor refletir sobre a dimensão alarmante e aterradora do tema expresso em práticas e em atos na sociedade brasileira. O número de pesquisas sobre a obra ainda é pequeno, quase inexistente, e, especificamente, no que se refere à análise heterodiscursiva e sua concretização axiológica, com base em aportes da

¹ Isso se trata de uma visão pessoal, de uma perspectiva do mundo do pesquisador.

teoria dialógica de Bakhtin e o círculo, a respeito da obra *Mulheres Empilhadas* (2019), temos apenas um capítulo de livro no cenário nacional, o já mencionado de Polato, Coqueiro e Fuza (2022).

Ainda sobre a justificativa para abordagem da temática, a questão social é de suma importância. Como vimos nos dados do Atlas da violência e nos relatórios do anuário do Fórum de Segurança Pública (Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2022), a violência contra as mulheres persiste, sobretudo no que tange à sua expressão no feminicídio. Assim, a pesquisa sobre o tema se coloca como essencial, haja vista que o número de denúncias e de medidas protetivas aumentaram consideravelmente de 2020 a 2021, a partir do que salientamos a necessidade de promover a ampliação dos horizontes apreciativos da sociedade brasileira sobre o tema, a ressaltar que a informação e a compreensão do fenômeno a partir de um olhar científico humanizador, são as melhores soluções para a emancipação da sociedade como um todo.

Em termos metodológicos, aqui assumimos a orientação da pesquisa interdisciplinar. O tema da violência contra as mulheres, em si, já se configura interdisciplinar por ser complexo. Assim, é tratado acadêmica e cientificamente sob vieses sociais, culturais, políticos, econômicos e jurídicos. Discutir o tema da violência contra as mulheres e sua representação na esfera literária não é uma atividade que possa se efetivar de forma simplista. Por isso, apoiamos na epistemologia da complexidade de Morin (1996), para a qual nada está mais isolado no mundo globalizado em que o conhecimento exige cada vez mais o entrelaçamento de campos distintos dos saberes, sendo impossível conhecer o todo “se não conheço as partes” (Morin, 1996, p. 274) e mais que isso, a reconhecer que o todo representa muito mais que a soma delas. Assim, coadunamos aportes dos estudos feministas, dos estudos de gênero, da sociologia, do direito, às orientações teórico-metodológicas da perspectiva dialógica de trabalho com linguagem preconizada por e Bakhtin e o Círculo, para compreender essa temática em sua complexidade literariamente discursivizada.

A área de letras, a partir dos pressupostos da teoria dialógica Círculo de Bakhtin e estudos literários nos fornece ancoragem para compreender o romance e a literatura de autoria feminina, bem como se constitui baliza teórico-metodológica central ao movimento de análise. O direito nos possibilita revisar e discutir o regramento legal que trata das questões relativas à violência contra mulher, a partir da lei 11.340/2006, conhecida como Lei Maria da Penha e da lei que traz o feminicídio para o rol dos crimes hediondos (lei 13.104/2015). A sociologia, a história e os estudos feministas e de gênero, amparam-nos a compreender os movimentos feministas por conquistas dos direitos das mulheres, assim como compreender a constituição

histórica do fenômeno abordado. A filosofia, além de discutir o movimento existencialista que traz a mulher para o centro das discussões sociais (Beauvoir, 2016), ajuda-nos a compreender a violência simbólica e a dominação masculina (Bourdieu, 2019).

Assim, concretiza-se, nesta pesquisa, a prática da interdisciplinaridade como busca pelas inter-relações e intersecções entre as áreas disciplinares, que iluminam a compressão do objeto complexo (Bicudo, 2008, Morin, 1996). Conforme discute Bicudo (2008), a pesquisa interdisciplinar “repousa sobre concepções ontológicas e epistemológicas específicas. Em sua origem, está pautada na lógica da disciplina, operando de maneira a interconectá-las.” (Bicudo, 2008, p. 145)

A autora explica de que forma podemos produzir uma pesquisa interdisciplinar, e que a mesma se justifica sobre a ótica de abordagem de “um tema suficientemente abrangente, cujas abordagens não cabem nos limites de uma disciplina, forçando seus limites e não se adequando aos seus métodos” (Bicudo, 2008, p. 145). Assim, entendemos que a violência contra as mulheres e o feminicídio constituem um tema e concernente a essa complexidade e que necessita ser tratado para além de limites disciplinares.

Conforme propõe Japiassu (1976), a interdisciplinaridade protesta. Segundo o autor, existem três grandes protestos constitutivos de sua essência: o primeiro é contra o saber fragmentado, isso porque não é mais possível pensar em uma verdade absoluta que seja cada vez mais específica de cada área ou disciplina, ou de respostas distintas sobre uma mesma problemática. O autor problematiza o que ele chama de compartimento dos saberes. Isso se dá pelo fato de que são estabelecidas diferenças entre o “saber” acadêmico e o “saber” da vida real, sendo improdutivo negar a relação entre esses saberes. Nesse sentido, não é a sociedade que se molda à universidade, é a universidade que deve se debruçar nos problemas reais desta sociedade. O terceiro protesto encerra o combate ao conformismo de determinações vazias de conhecimento que não são mais passíveis de serem compreendidos. Como já dissemos, não é possível mais pensar a violência contra as mulheres e sua expressão no feminicídio fora da realidade social. O tema exige de nossa parte um esforço acadêmico para pensar este fenômeno a partir de várias facetas e produzir respostas que surtam efeitos em nossa sociedade, que não sejam baseada nem na simplicidade (Morin, 1996) e nem em um conformismo acadêmico (Japiassu, 1976), ainda que reconheçamos sua provisoriidade.

A nossa pesquisa, ainda, no que tange às questões metodológicas, insere-se no paradigma da pesquisa qualitativa e interpretativa. Creswell (2010) entende que a pesquisa qualitativa visa entender como o indivíduo ou a sociedade, de forma geral, compreendem um problema social ou humano. É factual que a pesquisa qualitativa envolve duas questões

específicas: a) em vez de quantificar, de trabalhar com números, ela trabalha com palavras; b) em vez de trabalhar com questões fechadas, “trabalha com questões abertas” (Creswell, 2010, p. 26).

Segundo Günther (2006), uma pesquisa qualitativa se dá a partir da análise de comportamentos e estados subjetivos que podem ser observados a partir de dados e instrumentos como “documentos, diários, filmes, gravações, que constituem manifestações humanas observáveis” (Günther, 2006, p. 201). A emergir do campo da literatura, o romance, é dado concreto de análise de comportamentos e estados subjetivos, atos, que são, de certo modo, palpáveis em sua concretude representacional. Consequentemente, o romance *Mulheres empilhadas* (Melo, 2019) aqui é dado para compreensão da representação do fenômeno da violência contra as mulheres e do feminicídio na sociedade brasileira.

Godoy (1995a), no que se refere a pesquisa qualitativa e interpretativa, disserta que nesse tipo de pesquisa, aos pesquisadores, importa muito mais o processo do que os resultados ou o produto final. Isso significa dizer no que se refere, por exemplo, à violência contra as mulheres, que o crime é o resultado final de um processo, mas ao pesquisador interessa entender as razões e os motivos que sustentam dado fenômeno. Interessa compreender esses motivos em sua dimensão social ampla. A pesquisa qualitativa interpretativa, em sua natureza que se liga à perspectiva da interdisciplinaridade, à qual é inerente a epistemologia da complexidade, não segue uma estrutura rígida, engessada, mas ao contrário, “permite que a imaginação e a criatividade levem os investigadores a propor trabalhos que explorem novos enfoques” (Godoy, 1995b, p. 21). A liberdade que a pesquisa qualitativa interpretativa dá ao pesquisador, favorece que novos vieses de interpretação surjam e com isso o fenômeno estudado passa a ser visto por ótica distinta a cada abordagem.

Já no bojo das orientações teórico-metodológicas da teoria dialógica do Círculo de Bakhtin, nossa pesquisa se desenvolve sobre a orientação do pensamento filosófico dialógico para o fazer científico nas Ciências Humanas e da Linguagem. Faraco (2009) expõe que o pensamento bakhtiniano estabelece a distinção entre o fazer nas Ciências Humanas e as Ciências da natureza. Segundo Bakhtin (2017 [1930-1940], p. 66), as Ciências Humanas são chamadas de “ciência do espírito” e transcendem as fronteiras disciplinares, a ganhar contornos filosóficos. O autor nos relembra que “(um pensador) pode ser eclético e excêntrico; ele é mais livre que o cientista para transcender as fronteiras de disciplinas e metodologias estabelecidas” (Faraco, 2009, p. 36).

Nesse processo reflexivo do fazer científico, as Ciências Humanas não são ciências das coisas mortas. Isso porque, na concepção bakhtiniana, os sujeitos não são coisas ou matérias e

sim sujeitos constituídos por seu meio e pela linguagem e que, por isso, têm sua subjetividade própria. Faraco (2009), ao discorrer sobre isso, ensina-nos que “Bakhtin não vai ao mundo tomar-lhe as contas, mais se deixar interpelar pelo fazer estético, pela literatura e pela linguagem” (Faraco, 2009, p. 38). Nesse sentido, percebemos que Bakhtin rejeita a fé cega e dogmática que se deposita na ciência positivista, com seus métodos fechados e engessados e, para tanto, argui por um método das Ciências Humanas, oposto ao formalismo. Na verdade, não é ousado afirmar que prenuncia uma nova epistemologia para além dos postulados da Ciência Moderna, positivista, racional. Para ele, as Ciências Humanas deveriam ser “fundamentalmente hermenêuticas” (Faraco, 2009, p. 39). E estes estudos hermenêuticos das Ciências Humanas dispostos por Bakhtin “se materializam por gestos interpretativos, por contínua atribuição de sentidos[...] e não por gestos matematizadores” (Faraco, 2009, p. 41).

No que se refere à compreensão epistemológica do conhecimento, para Bakhtin, existem dois sujeitos, o sujeito cognoscível e o sujeito cognoscente, ou seja, uma relação sujeito/sujeito, isso porque “o objeto é o texto de alguém [...] atrás do texto há sempre um sujeito, uma visão de mundo, um universo de valores com que se interage” (Faraco, 2009, p. 43). Com efeito, “O homem em sua especificidade humana sempre exprime a si mesmo (fala), isto é, cria texto (ainda que potencial)” (Bakhtin, 2016 [1959/1961], p. 77, grifos do autor). Assim, Bakhtin argui por uma atividade científica, que “como dimensão do universo da criação ideológica, produz texto e, portanto, é sempre uma atividade dialógica” (Faraco, 2009, p. 43). Nesse sentido, o texto literário, mesmo sendo um objeto, representa a visão de alguém, que é um sujeito ativo no processo, influencia e é influenciado pelo meio.

É por ser o mundo da cultura uma expressão da vivência humana que o sujeito cognoscente pode conhecer de dentro o objeto, i.e., o sujeito, por pertencer ao mundo da cultura, pode senti-lo de dentro, pode ter dele uma percepção íntima, pode reviver e reproduzir a experiência de outros seres humanos, pode penetrar em seus significados (Faraco, 2009, p. 40).

Para Bakhtin (2017 [1930/1940]), em Ciências Humanas, estamos diante da expressão e do conhecimento, da capacidade de conhecer e da capacidade de exprimir-se. Além de seu ambiente, o sujeito tem horizonte próprio e nesse horizonte se cruzam e se combinam a consciência do eu e a consciência do outro. Por isso, a pesquisa em Ciências Humanas é “a expressão do indivíduo e a expressão dos grupos, dos povos, das épocas, da própria história, com seus horizontes e ambientes” (Bakhtin, 2017 [1930/1940], p. 59). Porquanto, “onde o homem é estudado fora do texto” (Bakhtin, 2016 [1959/1961], p. 77, grifos do autor), não se tem de fazer em Ciências Humanas. Desse modo,

[o] texto-enunciado deve ser sempre tomado para estudo na sua totalidade, que compreende não só o texto em si, mas o texto e suas relações dialógicas, o verbal e o extraverbal, pois só como texto-enunciado é que o texto pode ser compreendido como ato humano que apresenta refrações ideológico-valorativas do próprio sujeito e da sociedade (Huff, 2021, p. 51-52)

Compreender as manifestações heterodiscursivas em seu estatuto axiológico de concretização a partir do enunciado *Mulheres Empilhadas* (Melo, 2019), analisado em grau de sua profundidade no meio ideológico, é uma forma de compreender as refrações ideológicas dos sujeitos e da sociedade. Para tanto, é preciso recorrer à “influência da realidade extratextual sobre a formação da visão artística e do pensamento artístico do escritor (e de outros criadores de cultura)” (Bakhtin, 2017 [1930/1940], p. 68). As camadas componentes da dimensão extralinguística dos enunciados são o seu cronotopo, a sua esfera ideológica de produção, a situação de interação que consubstancia sua atmosfera axiológica (Acosta Pereira; Brait, 2020). Essas camadas cumulativas são sentidas de dentro, na concretude material do enunciado, na forma composição, no estilo, nas axiologias mobilizadas. Daí a guia do método sociológico para estudo da língua, conforme preconiza Volóchinov (2018 [1929-1930]):

1 Formas e tipos de interação discursiva em sua relação com as condições concretas; 2) as formas dos enunciados ou discursos verbais singulares em relação estreita com a interação da qual são parte, isto é, os gêneros dos discursos verbais determinados pela interação discursiva na vida e na criação ideológicas; 3) partindo disso, a revisão das formas da língua em sua concepção habitual (Volóchinov, 2018 [1929-1930], p. 2020).

É relevante, pois, salientar que as Ciências Humanas trabalham com a compreensão dos fenômenos, e o entendimento daquilo que acontece no mundo é mais importante ao autor do que a explicação do próprio mundo. Nesse sentido, as Ciências Humanas adquirem um caráter observador e racional, daquilo que está no mundo (Faraco, 2009), sem desprezar que o próprio analista está investido de um posicionamento axiológico responsável e ético.

Para Bakhtin (2017 [1930/1940]) o objeto das Ciências Humanas e da linguagem é o ser expressivo, dotado de capacidade e habilidade de fala, de comunicação, de interação, sujeito que se coloca no meio desta relação. Para o teórico, o ser “nunca coincide consigo mesmo e por isso é inesgotável em seu sentido e significado” (Bakhtin, 2017 [1930/1940], p. 59). Esse ser é um ser em construção, que muda, que se altera e que dessa forma é uma fonte inesgotável de concepção. Dessa forma, o conhecimento como construção dentro do espaço, não é uma garantia perene, ou seja, como esse ser se altera e se reconstrói, nenhum conhecimento oriundo

desta relação é também eterno. Bakhtin explica que “ele [o sujeito] é livre e por isso não oferece nenhuma garantia [...] conhecimento aqui não nos pode dar nada nem garantir, por exemplo, a imortalidade como fato estabelecido com precisão” (Bakhtin, 2017 [1930/1940], p. 59).

Aquele que se propõe a produzir Ciências Humanas, linguagem e filologia, que Bakhtin coloca como autor ou sujeito cognoscente, produz em função da relação entre conteúdo e forma, lembrando que o conteúdo são as formas vivenciadas dos fenômenos, enquanto que a forma é a maneira pela qual se observam esses fenômenos. Porém, Bakhtin não deixa de dizer que mesmo sendo essas duas ferramentas importantes para a compreensão, é “na forma que mais enxergamos a sua presença” (Bakhtin, 2017 [1930/1940], p. 60), ou seja, é muito mais visível a presença do autor na forma do que em seu conteúdo. No entanto, forma e conteúdo não se separam, porque a primeira, juntamente com o estilo verbal empregado, serve à realização do segundo. A escolha da forma já é meio de o autor demarcar posicionamentos axiológicos. Por isso, na análise do romance *Mulheres empilhadas* (Melo, 2019), em sua totalidade, ajuda a compreender como a partir do todo se (des)revelam relações sociais que precisam ser problematizadas. Ou seja, intuimos compreender como o conteúdo temático desse romance se discursiviza composicional e estilisticamente para representar heterodiscursivamente relações sociais tensas, que aqui são apontadas nesta dissertação.

A literatura reverbera nas suas representações o cotidiano da vida de mulheres que sofrem violência, que são assassinadas sem piedade, e a insistência dessa espécie de violência me inquieta como pesquisador. O problema social real e a inquietude pessoal decorrente, sustentam a abordagem do tema, a partir do mosaico amplo das representações múltiplas: a violência contra as mulheres e sua expressão máxima e letal no feminicídio na obra *Mulheres Empilhadas*. Em função de Patrícia Melo ser brasileira e tratar de casos brasileiros, o romance nos ajuda a compreender a própria sociedade brasileira que o gerou. Diante disso, **o objetivo geral de nossa pesquisa é analisar dialogicamente as manifestações heterodiscursivas mobilizadas para a representação da violência contra as mulheres e sua expressão no feminicídio no romance *Mulheres Empilhadas* (2019), de Patrícia Melo. Os nossos objetivos específicos, por decorrência, são: i) compreender as relações dialógicas com discursos cotidianos e institucionalizados mobilizadas na obra; ii) discutir a estilística socioideológica do romance com foco à concretização axiológica; iii) problematizar as relações sociais assimétricas de gênero representadas na obra eleita.**

Assim, à parte desta introdução, na segunda seção do trabalho, intitulada “O romance em Bakhtin: heterodiscurso e estilística sociológica”, procuramos apresentar revisão dos estudos de Bakhtin e o Círculo acerca da importância da literatura e de suas refrações ao

romance. Assim, abordamos a teoria do Romance em Bakhtin, a situar dentro dela a proposta de uma estilística sociológica à qual se faz necessário explicar conceitos como heterodiscurso, língua, discurso, relações dialógicas, estilo, axiologias sociais, discurso citado, cronotopo e outros (Bakhtin (2015 [1934-1935]), Medviédev (2019 [1928]) e Volóchinov (2021 [1929-1930])).

A terceira seção, intitulada como “Já ditos sobre a violência contra as mulheres: de fundamentos filosóficos a dados objetivos e lutas”, busca-se discutir o fenômeno da violência contra as mulheres e sua expressão no feminicídio na historicidade do tempo-espço. Assim, problematizamos como a mulher foi tratada, vista e, principalmente, como ela foi e é narrada. De impura à indigna, foi colocada à sombra do homem, como sujeito invisível (Perrot, 2019, Beauvoir, 2019, Scott, 1995, Lauretis, 1994, Bonicci, 2019). Ainda nessa seção, buscamos a compreensão do patriarcado e sua influência à violência contra as mulheres, abordamos a questão da violência expressa em dominação masculina, bem como discutimos as implicações agravantes das intersecções gênero, raça e classe a esse problema social (Muraro, 2002, Perrot, 2019, Safiotti, 2015, Bourdieu, 2016, Hoocks, 2020, 2021).

A quarta seção é intitulada como “Elas foram alijadas do cânone, mas emergiram como fênix: a literatura de autoria feminina e as conexões com sociedade brasileira”. Nela buscamos compreender brevemente o percurso do cânone literário de autoria feminina. Em um primeiro momento, nos atemos a problematizar de que forma a literatura brasileira e ocidental excluía a mulher de suas narrativas (Duarte, 2007; Lupinacci, 2003). Em um segundo momento, buscamos analisar as fases da literatura de autoria feminina, de seu surgimento até a atualidade (Zolin, 2019) e situamos a autoria de Patrícia Melo seara dessas produções, especificamente a partir do romance *Mulheres empilhadas*. No íterim desse percurso, discutimos de que modo a ficção de autoria feminina traz temáticas sociais como a opressão e a marginalização, a violência e a busca de autonomia por parte das mulheres, ao que é de extrema importância revisar as contribuições que a crítica feminista ajudou a construir, para que houvesse certa visibilidade da literatura de autoria feminina (Showalter, 1994; Zolin, 2019). Apresentamos o universo de análise, a partir de um breve panorama de como temática da violência contra as mulheres tem sido discursivizada nas representações da prosa contista e romanesca da literatura de autoria feminina contemporânea, como em *Sinfonia em branco* (2003), de Adriana Lisboa, *Uma duas* (2011), de Eliane Brum, *O peso do pássaro morto* (2017), de Aline Bei, *Vista chinesa* (2021) de Tatiane Salem Levy, *Paisagem em porcelana* (2014) de Claudia Nina. Por fim, tratamos de situar e justificar *Mulheres Empilhadas* na arquitetura da ficção de autoria brasileira feminina do século XXI que aborda o tema da violência contra as mulheres e sua

expressão no feminicídio, a apresentá-lo como nosso dado de análise. Essa subseção importa à compreensão de que o romance em análise mantém relações dialógicas com outros, visto na convergência de sentidos eles abordarem uma temática importante para a sociedade.

A quinta seção, intitulada “O heterodiscursivo e o cronotopo de/em *Mulheres empilhadas*”, é a nossa seção de análise. Nela discutimos, com a profundidade recomendada por Bakhtin (2017 [1930/1940]), as representações heterodiscursivas e cronotópicas presentes na realização estilístico-composicional do romance *Mulheres Empilhadas* (2019).

2 A ESFERA LITERÁRIA E O ROMANCE EM BAKHTIN: REFRAÇÕES HETERODISCURSIVAS E ESTILÍSTICA SOCIOLÓGICA

O objetivo desta seção é recuperar as contribuições de Bakhtin, Medviédev e Volóchinov, primeiro à compreensão da esfera ideológica literária na vida social, do cronotopo enquanto elemento essencial à compreensão da obra e, em adição, da própria compreensão sociológica e material do romance, enquanto gênero discursivo emergente dessa esfera, a considerá-lo em suas dimensões extralinguísticas e linguísticas indissociáveis. Como nos ensina Brait (2010, p. 724) “línguas e literaturas formam uma parceria inquestionável, nata, atestada pela cumplicidade firmada entre os criadores, criações e estudos da linguagem”. Às discussões concernentes à compreensão do romance, guiamo-nos, de forma central, pelas proposições de Bakhtin em *A teoria do romance*, mas à sua voz entrelaçamos as de Medviédev (2019 [1928], de Volóchinov (2018 [1929-1930], 2019 [1926], [1930]) e a do próprio Bakhtin (2008 [1963], em *Problemas da poética de Dostoiévski*.

A teoria do romance foi desenvolvida por Bakhtin em condições excepcionais. Em 22 de junho de 1929, Bakhtin é condenado a cinco anos de trabalhos em campo de concentração. Em 1930, a sua sentença foi trocada por cinco anos de degredo no ermo do Casaquistão. Em 29 de março de 1930, ele parte com a mulher para cumprir a pena. Cinco dias antes da partida, ele concluía o capítulo “As questões de estilística no romance”, texto que deu início a sua teoria do romance. Ainda em 1930, já no degredo de Kustanai, conclui o segundo capítulo, intitulado “O discurso na poesia e o discurso no romance”. Entre 1934 e 1936, ele conclui a obra (Bezerra, 2015).

Em sua totalidade, *A teoria do romance* está publicada no Brasil dividida em três importantes volumes. No volume I, *Teoria do Romance I, A estilística*, Bakhtin critica a estilística clássica e apresenta uma proposta de estilística sociológica para o romance, considerado por ele como gênero heterodiscursivo e, logo, entretecido de relações dialógicas. A estilística sociológica concebe o estilo verbal autoral como socioindividual, pluridiscursivo e axiologicamente constituído (Polato; Menegassi, 2017). À defesa de sua proposta de estilística sociológica, Bakhtin arrola a discussão de importantes conceitos orientadores de nossa análise nesta dissertação, como dialogicidade/relações dialógicas, língua/discurso, processos de centralização e descentralização verboideológica e em destaque, a própria noção de heterodiscurso, às quais costuramos a noção de relações dialógicas, discurso citado e outras. Já no volume II de *A teoria do romance*, “As formas do tempo e do cronotopo”, Bakhtin discute

o todo histórico da noção tempo-espaço apreendido e refletido na obra. Assim, assume uma concepção de literatura como um produto resultante e participante da cultura, cuja vida social nela refletida e refratada diz dos sujeitos, das práticas inseridas no tempo-espaço, em sua historicidade e atualidade. No Volume III, o autor aborda a pré-história do discurso romanesco e a importância dos diversos estilos parodísticos no surgimento do romance, assim como discute o “O romance como gênero literário”. Damos certa primazia ao volume I, por ser nele que se gesta o conceito de heterodiscurso.

Quanto aos diálogos teóricos que estabelecemos com *Teoria do romance*, as vozes de Volóchinov (2018 [1929-1930]), na obra *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas do método sociológico*, corroboram a revisitação de uma concepção sócio-histórica, cultural e ideológica de língua, assim como as formas concreto-axiológicas de introdução do discurso alheio no discurso autoral. Já Volóchinov (2019 [1926], [1930]), corrobora a compreensão do próprio papel da arte/literatura, da sua análise, assim como da constituição axiológica do enunciado em suas dimensões verbais e subentendidas. Medviédev (2019 [1928]), em *O método formal nos estudos literários: uma introdução crítica*, nos auxilia a compreender o “reflexo do meio ideológico no conteúdo da literatura” (Medviédev, 2019 [1928], p. 61), a concebê-la como potência que reflete e refrata as reflexões e refrações de outras esferas ideológicas, consubstanciando nos elementos de sua construção artística, meios para interpretar as relações entre a vida social e a obra, pela mediação da língua/discurso vivo concreto. No próprio Bakhtin (2008 [1963]), em *Problemas da poética de Dostoiévski*, buscamos reforço à compreensão das relações dialógicas e das formas estilizadas do discurso mobilizadas na obra.

2.1 A esfera ideológica da literatura

Medviédev (2019 [1928], p 59) inicia o segundo capítulo de *O método formal nos estudos literários* estabelecendo que os “estudos literários são um dos ramos da ciência das ideologias”. Isso nos permite concluir que os estudos literários falam em nome próprio, mas carregam consigo diversificadas nuances socioideológicas, não existindo uma separação entre os problemas sociais e os problemas tratados pela literatura nas tematizações discursivizadas. A literatura “reflete, em seu ‘conteúdo’, a totalidade deste horizonte ideológico, do qual ela é parte” (Medviédev, 2019 [1928], p. 60). Mesmo não sendo o todo ideológico absoluto, a literatura é refração, pois consegue ser voz e expressão de várias áreas, sem, contudo, falar em nome de nenhuma delas de forma isolada.

É notório salientar que Medviédev (2019 [1928]) entende o literato como um artista, e o separa do homem da ciência ou do filósofo em si, pois o artista tem uma certa sensibilidade para ser co-criador, apreender da sociedade o tema e discursivizá-lo em seu enunciado, de forma peculiar, para demarcação de posicionamentos axiológicos, com acabamento estético que só a arte, a literatura e sua própria condição de liberdade autoral permitem.

Segundo Medviédev, “o artista deve aprender a ver a realidade com os olhos do gênero” (Medviédev, 2019, p. 199). Nesse sentido, o papel do artista não é encaixar um fato social ou fenômeno social na obra, e sim “o plano da obra lhe serve para revelar, ver, compreender e selecionar o material” (Medviédev, 2019, p. 198). A literatura possibilita ao artista interpretar o fenômeno que se concretiza no conteúdo temático da obra e seu papel é essencial para compreensão do meio ideológico, pois permite que compreenda, a seu modo, a realidade e a prospecte, para que outros a respondam de forma ativa a partir de sua leitura. Em consonância a essa compreensão, Volóchinov (2019 [1926], em *A palavra na vida a palavra na poesia*, argui por uma poética sociológica, para a análise da arte/literatura. Assim, explica que

a base dessa *comunicação artística* é a mesma das outras formas sociais, porém a comunicação artística mantém a sua peculiaridade: é um tipo específico de comunicação que possui uma forma única, própria apenas a ela. Compreender essa forma específica da comunicação social, realizada e fixada no material da forma artística, é a tarefa da poética sociológica (Volóchinov, 2019 [1926], p. 116, grifos do autor).

Como vemos com Volóchinov (2019 [1926], p. 116), o Círculo não deixa de estar atento às peculiaridades do enunciado literário em suas especificidades e acabamento estético. O autor confirma que um dos traços característicos mais importantes da comunicação estética consiste “*justamente em esgotar-se por completo na criação da obra artística e nas suas recriações constantes mediante a contemplação cocriativa, sem necessidade de outras objetivações*” (Volóchinov, 2019 [1926], p. 116, grifos o autor). No entanto, o mesmo Volóchinov adverte que a literatura, a arte em geral, como formas peculiares de comunicação não são isoladas, participam do fluxo único da vida social e refletem em todos os seus elementos, forma, conteúdo, material, a base econômica comum e, da mesma forma, interagem e trocam forças com outras formas de comunicação.

Já para Medviédev (2019 [1928]), os fenômenos sociais e ideológicos participam da construção dos enredos literários, pois o autor vive o que naturalmente a sociedade vive. Nesse

sentido, “a vida, como totalidade de ações, acontecimentos e vivências determinadas, converte-se em enredo, fábula, tema, motivo, somente refratada pelo prisma do meio ideológico” (Medviédev, 209 [1928], p. 60). Medviédev explica que a literatura se realiza no meio ideológico e esta “é a única ambiência na qual a vida pode realizar-se como objeto da representação literária” (Medviédev, 2019, p. 60), pois se a vida ainda não foi ideologicamente refletida em outras esferas, a realidade bruta não pode integrar os conteúdos da literatura. Nesse sentido, não há como separar a vida social e toda a comunicação ideológica da literatura, pois a arte e a literatura estão repletas de *valores* cronotópicos, com diferentes graus e dimensões, como concebe também Bakhtin (2018 [1975]).

Medviédev entende a ideologia como “o universo que engloba a arte, a ciência, a filosofia, o direito, a religião, a ética, a política, ou seja, todas as manifestações superestruturais” (Faraco, 2009, p. 46), é por ser um reflexo e refração que refrata as refrações dessas outras áreas, Medviédev concebe a literatura como capaz de “infiltrar-se no próprio laboratório social das suas formações e formulações” (Medviédev, 2019 [1928], p. 60). Na e a partir da vida social, o artista tem ouvido aguçado para os problemas ideológicos, para seu surgimento e para seu desenvolvimento histórico, social e ideológico. Assim, se estabelece, no plural, a terminologia “ciência das ideologias” (Faraco, 2009). Isso quer dizer, que ao adentrar à realidade ideológica, a literatura toma forma própria, e dá voz à própria realidade ideológica, exteriorizando, ao seu modo, e ao seu “conteúdo”, aquilo que na vida se encontra pulsando. Para Medviédev (2019 [1928], p. 60), “o homem, [a mulher] sua vida e destino, seu mundo interior, sempre são refletidos pela literatura dentro do horizonte ideológico”.

A partir desse horizonte, os valores tomam forma dentro da literatura, a ideia de bem e mal, de verdade ou mentira, toma sentido distinto, a depender de quem está narrando, de quem é o personagem, de como o autor os agencia e organiza suas vozes no plano heterovocal da obra. A própria escolha das vozes que compõem a obra pelo autor é totalmente axiológica. Como bem afirma Medviédev (2019 [1928], p. 61) “todos esses valores apresentam diferenças profundas, segundo pertençam ao horizonte ideológico de um senhor feudal, de um grande burguês, de um camponês ou de um proletário”. Medviédev refere-se aos sujeitos representantes de grupos na organização socioeconômica, o que não difere do mundo contemporâneo. O horizonte ideológico de um latifundiário é diferente do horizonte ideológico de um agricultor familiar, de um líder indígena, e assim por diante.

Nesse sentido, a percepção do agredido não é a mesma do agressor dentro da estrutura romanesca, da mesma forma, que essas duas percepções são diferentes daquele que prospecta o enredo, daquele que interpreta a literatura de modo não passivo, como sujeito sócio-histórico,

cultural e ideologicamente constituído, que atribui sentidos. De todo modo, a refração ideológica que se dá no mundo em torno de um tema e que se torna objeto de representação literária “é sempre uma condição prévia, obrigatória e insubstituível de sua entrada na estrutura da obra literária” (Medviédev, 2019, p. 61).

Assim, Medviédev (2019 [1928]), ao falar do reflexo da existência na literatura diferencia, com rigor, as duas formas de manifestação desse reflexo: a) o reflexo do meio ideológico no próprio conteúdo da literatura e; b) o reflexo da base econômica na literatura, considerada uma superestrutura autônoma. Sobre *a*, lança a crítica à abordagem formal, que limita a literatura ao papel de “serviçal e transmissora de outras ideologias, ignorando por completo a realidade autônoma das obras literárias, sua independência e especificidades ideológicas” (Medviédev, 2019 [1928], p. 62). Da mesma forma, o autor afirma que a literatura não é reflexo direto e plano da existência, da vida, pois o que seu conteúdo reflete o horizonte ideológico, considerado por ele como o reflexo refratado de toda existência real. Tampouco, na visão do autor, se pode dogmatizar os momentos ideológicos refletidos pelo artista no conteúdo da literatura, pois no processo vivo de permanente constituição do horizonte ideológico, a conteúdo da literatura reflete ideologias em formação. É nesse sentido que a literatura não pode ser reduzida a outras ideologias tampouco compreendida como reflexo plano da realidade. Assim, o crítico ou o analista da literatura, não podem impor ao artista uma palavra última. O movimento de análise também é dialógico, porque o leitor e o analista ocupam um papel no meio ideológico.

Já no que concerne à análise da arte/literatura, Volóchinov (2019 [1926]) adverte que, para haver “uma aplicação correta e produtiva da análise sociológica na teoria da arte e, em particular, na poética, é necessário livrar-se de duas opiniões errôneas que estreitam ao extremo os limites da arte ao isolar apenas alguns dos seus aspectos” (Volóchinov, 2019 [1926], p. 114). Quanto à primeira opinião, o autor aborda o problema da fetichização da obra de arte como coisa. Na visão dele, em pesquisa literária fetichista, “o pesquisador não vê nada além da obra de arte que é analisada, como se toda a arte se reduzisse a ela. O criador e os contempladores permanecem fora do campo de análise” (Volóchinov, 2019 [1926], p. 114). O segundo aspecto que limita a análise literária centrada no psiquismo do criador ou do contemplador. Além de nenhuma produção artística ser fruto do subjetivismo individualista do autor, o artístico, “*é uma forma específica da inter-relação entre o criador e os contempladores fixada na obra artística*” (Volóchinov, 2019 [1926], p. 115, grifos do autor), o que envolve a consideração de aspectos sócio-históricos, ideológicos e culturais, à medida que o autor-criador,

os leitores são sujeitos datados e situados e constituídos por esses aspectos, assim como o(s) próprio(s) tema(s) abordado(s) na obra.

Como discute Bakhtin (2015 [1934-1935]), o autor procura orientar sua palavra no horizonte do outro, a partir do que se estabelece uma série de inter-relações complexas, que podem ser consonantes, heterossonantes em relação ao objeto de interpretação, enriquecendo-o continuamente de novos elementos. Não há interpretação passiva por parte do leitor, nem criação subjetivista autoral. O eu se realiza na base do nós e a interpretação responsiva ativa é força essencialmente importante à formação do próprio discurso. A interpretação ativa é sentida pelo discurso na forma de resistência, contestação ou apoio de voz que o enriquecem.

Por isso, a literatura não pode ser compreendida à parte do mundo da cultura. Em “Notas sobre a literatura, cultura e ciências humanas”, Bakhtin (2017[1930/1940]), discute que o processo de criação literária em dado cronotopo situa-se na unidade histórica e cultural, e desse modo, não se pode desprezar a historicidade de dado tema que a literatura arrebanha das relações sociais, exaure de forma específica, o que, conseqüentemente, corrobora a constituição permanente dos horizontes apreciativos éticos, culturais, cognitivos dos leitores. Na visão do autor, ainda, se compreendermos a obra apenas “a partir das condições da época mais próxima, nunca penetramos nas profundezas dos seus sentidos” (Bakhtin, 2017[1930/1940], p. 14), pois as grandes obras literárias são capazes de dissolver as fronteiras da sua época e pertencerem ao grande tempo. A obra não pode viver nos séculos futuros se ela não reúne os séculos passados.

No que concerne à própria cultura de uma época, Bakhtin afirma que “por maior que seja seu distanciamento em relação a nós, também não pode ser fechada em si como algo pronto” (Bakhtin, 2017[1930/1940], p. 16). Para Bakhtin, a cultura não é criada a partir de elementos estaques e mortos e compreendê-la exige escavações arqueológicas, descoberta de “novos textos, pelo aperfeiçoamento da sua decodificação, pelas reconstruções” (Idem, p. 17). Logo, muito importa dispensar um olhar atento aos novos portadores materiais do sentido, a incluir as obras literárias que surgem em continuum, em dado domínio autoral ou temático.

E a considerar que a esfera literária consubstancia e satura a produção discursiva a ela subjacente, a qual é concretizada a partir do material verbal, é importante ressaltar, ainda, que o rico modo “como a ficção encara e mostra a vida permite que as línguas sejam surpreendidas, reveladas, estudadas naquilo que têm de *identidade* e, ao mesmo tempo, de *alteridade*, de variação, de riqueza e vitalidade no uso” (Brait, 2017, p. 9). A literatura, em especial a que se mobiliza no gênero romanesco, congrega forças de descentralização verboideológica, ao legitimar a participação de vozes cotidianas na obra, representativas de diferentes grupos sociais.

Ademais, assim como a palavra é completada pela vida e dela não pode ser apartada, os enunciados vivos, surgidos não gratuitamente em determinado momento histórico no meio social, são entretecidos por “milhares de linhas dialógicas vivas envoltas pela consciência socioideológica no entorno de um dado objeto da enunciação (Bakhtin, 2015[1975], p. 49). Assim, o enunciado literário, é participante ativo do diálogo social, passível de ser analisado para a compreensão da vida social sempre em curso, como aqui tomamos *Mulheres empilhadas*, de Patrícia Melo, para análise nesta dissertação.

O papel do círculo ao discutir a literatura, a estabelecer novos parâmetros para sua compreensão e análise, exigiu desse grupo de pesquisadores esforços para colocar em xeque modos vigentes de sua época para conceber a própria arte, a própria literatura, a própria língua, a cultura, a concepção de autoria, de contemplador ou leitor e todas as relações imbricadas nesses aspectos.

O círculo tem a literatura como um objeto constante de investigação, porque, como sintetiza Medviédev,

A literatura ocupa um lugar importante nesse meio ideológico. Assim como as artes plásticas ensinam o nosso olho a ver, aprofundam e ampliam a área de visão, da mesma forma os gêneros literários bem consolidados enriquecem nosso discurso interior com novos procedimentos de tomar consciência e compreender a realidade. (Medviédev, 2019 [1928], p. 198, grifo nosso).

Nesse sentido, compreendemos que *Mulheres empilhadas*, de Patrícia Melo e sua análise dialógica podem ajudar a compreender a realidade brasileira no que se refere ao tema da violência contra as mulheres e sua expressão letal no feminicídio. Afirma Medviédev (2019 [1928], p. 199) que, para se criar um romance, “é necessário ver a vida de um modo que ela possa tornar-se uma história (fábula) de romance, é necessário aprender a ver, em larga escala, as novas ligações e direções da vida que são mais profundas e mais amplas”. E é assim que na visão desse autor, a lógica de construção de um romance, e aqui salientamos, a lógica de construção de *Mulheres empilhadas* (Melo, 2019) é uma lógica também peculiar para compreender de novos aspectos da realidade.

De modo complementar, Bakhtin (2018 [1937-1939]) compreende a produção literária, especialmente manifestada no romance, a partir do conceito de cronotopo.

2.2 O cronotopo da obra e sua autoria e alcance

Em *Teoria do romance II*, “As formas do tempo e do cronotopo”, o Bakhtin (2018 [1937-1939]) ratifica que o cronotopo, como dimensão extralinguística mais ampla do discurso, formado pela indissociável, mas não fundida relação do tempo-espaço, “determina a unidade artística de uma obra literária em relação com sua autêntica realidade.

a obra e o mundo nela representado entram no mundo real e o enriquecem, e o mundo real entra na obra e no mundo representado tanto no processo de sua criação como no processo de sua vida subsequente, numa renovação permanente pela recepção criadora dos ouvintes-leitores (Bakhtin, 2018 [1975], p. 231).

Logo no início do primeiro capítulo de a *Teoria do romance II: As formas do tempo e do cronotopo* que Bakhtin (2018) apresenta o conceito basilar de cronotopo. É a partir da teoria da relatividade de Einstein que o autor estrutura a concepção de tempo-espaço dentro da literatura. Assim pontua: chamaremos de “cronotopo (significa “tempo-espaço”) a interligação essencial das relações de espaço e tempo como foram artisticamente assimiladas na literatura” (Bakhtin, 2018 [1937-1939], p. 11). Segundo o autor, tanto na literatura quanto na arte, “todas as determinações de espaço-tempo são inseparáveis e sempre tingidas de um matiz axiológico emocional” (Bakhtin, 2018 [1937-1938], p. 217). Isso implica que, na literatura, esses dois elementos são compreendidos conjuntamente, apesar de serem distintos e de se coadunarem.

Existe, segundo Bakhtin, segundo uma fusão muito bem ensaiada entre o tempo e o espaço, de forma que um se complementa no outro e dessa forma se avolumam e se tornam visíveis. Assim,

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios do espaço e do tempo num todo apreendido e concreto. Aqui o tempo se adensa e ganha corporeidade, torna-se artisticamente visível; o espaço se intensifica, incorpora-se ao movimento do tempo, do enredo e da história. Os sinais do tempo se revelam no espaço e o espaço é apreendido e medido pelo tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico (Bakhtin, 2018 [1937-1938], p. 12).

O cruzamento dessas séries e a fusão de seus sinais são elementos centrais do cronotopo artístico. Ou seja, no cronotopo, os indícios do tempo se manifestam no espaço, que é compreendido e medido pelo tempo. Dessa forma, o cronotopo não apenas une elementos distintos, mas torna indissociáveis em uma totalidade. O autor explica que os gêneros literários são determinados pelo cronotopo e de que na literatura “o princípio condutor no cronotopo é o tempo” (Bakhtin, 2018 [1937-1939], p. 12).

Sobre o tempo, Amorim (2008) nos remete à ideia de que esta noção está indissolúvelmente indissociada da noção de homem, mulher, pois "a concepção de tempo traz consigo uma concepção de homem [mulher] e, assim, a cada nova temporalidade, corresponde um novo homem" (Amorim, 2016, p. 102). Nesse sentido, a compreensão do tempo em uma obra literária é essencial à forma como os personagens se desenvolvem e se transformam. O conceito de cronotopo possibilita uma análise aprofundada das dimensões temporais e espaciais presentes nas obras literárias, revelando as complexas interações entre os seres humanos e os contextos de duas vivências.

O estudo do cronotopo oferece um campo de investigação que permite a descoberta de múltiplas facetas relacionadas à interação entre indivíduos, seus enunciados e os valores embutidos neles enunciados, bem como os eventos a eles associados. Acosta Pereira e Rodrigues (2014) enfatizam que o cronotopo não se limita meramente à orquestração inseparável do tempo e do espaço nos eventos humanos, mas transcende essa função ao se configurar como um campo de visão que está intrinsecamente marcado por valores axiológicos. Essa perspectiva ilumina a compreensão da complexa interação entre tempo, espaço, enunciados e valores, fornecendo bases valiosas para análises no campo dos estudos literários e dissociada outros.

Morson e Emerson (2008) afirmam que, ao estabelecer normas, pressupostos e valores para um determinado tipo de intercâmbio comunicativo, um gênero discursivo também cria expectativas em relação ao tempo e ao espaço nos quais esse intercâmbio ocorre. Essas expectativas cronotópicas moldam a estrutura e o conteúdo dos discursos, influenciando diretamente a forma como as interações comunicativas se desenrolam. Dessa forma, compreender a relação entre os cronotopos e os gêneros discursivos oferece uma perspectiva enriquecedora para a análise das dimensões temporais e espaciais presentes nas práticas de linguagem, contribuindo para a compreensão dos processos comunicativos e suas repercussões sociais e culturais.

Ao descrever os cronotopos do encontro e da estrada no romance grego em seu caráter aventureiro, por exemplo, Bakhtin (2018 [1937-1939]) explica que o primeiro "exerce funções composicionais na literatura: serve de ponto de partida, às vezes de culminância ou até de desfecho (final) do enredo" (p. 29). O encontro e seus motivos constituem um dos elementos enformadores do enredo, já que os encontros definem destinos do homem [mulher] no cotidiano e em suas práticas institucionalizadas. Já o cronotopo da estrada, "indica o lugar onde se desenrolam as ações principais, onde se dão os encontros que mudam a vida dos personagens" (Amorim, 2008, p. 102). Nesse sentido, a estrada serve como um espaço, mas ao se somar ao

encontro, também é inserida no tempo como um momento. Bakhtin (2018 [1937-1939]) também discorre sobre a importância da estrada como local de encontro para as personagens no romance, destacando que é um lugar onde pessoas de diferentes classes sociais, religiões, nacionalidades e idades se encontram casualmente. Nesse tempo-espaço específico, as diferenças sociais e geográficas são superadas e os destinos e vidas humanas se entrelaçam de forma complexa e concreta. Além do cronotopo do encontro e o da estrada Bakhtin (2018[1937-1939]), exemplifica outro, o do limiar e o associa à mudança em tempos de crise. Daí depreendemos a função simbólica de pequenos cronotopos configurados dentro da obra. O limiar corresponde ao limite entre a saída e a entrada de uma porta. Segundo o autor, neste cronotopo “o tempo é, em suma, um instante que parece não ter duração e que sai do curso normal do tempo biográfico” (Bakhtin, 2018 [1937-1938], p. 225).

Em alguns momentos na literatura, o tempo pode ser apresentado como um instante que parece fugir da duração normal do tempo biográfico, ou seja, um momento estendido ou encolhido, de acordo com a percepção do personagem ou do narrador. Isso pode acontecer, por exemplo, quando um personagem está vivendo um momento muito intenso ou emocionalmente carregado, e a sua percepção do tempo é alterada.

Bakhtin, ao explicitar os cronotopos elencados por nós até aqui, define que eles têm dois significados propriamente ditos. Primeiro, os cronotopos são os “centros organizacionais dos acontecimentos basilares que sedimentam o enredo do romance” (Bakhtin, 2018 [1937-1938], p. 226); em outras palavras, os acontecimentos narrados no romance estão intimamente relacionados ao tempo-espaço em que ocorrem. Assim, os cronotopos não são apenas cenários onde a história se passa, mas são elementos fundamentais na construção da trama. São neles que se ligam e se desatam os acontecimentos, os nós do enredo que dão forma à narrativa e que permitem ao leitor acompanhar o desenvolvimento dos personagens e dos conflitos da história.

O segundo significado remete à importância figurativa. Bakhtin (2018 [1937-1939]) argumenta que o cronotopo não é simplesmente um plano de fundo para a ação, mas sim um terreno importante para a sua representação. Ele destaca que a concretização dos sinais do tempo em determinados trechos do espaço cria a possibilidade de construir a imagem dos acontecimentos e do homem no mundo. Nas palavras do autor

O próprio cronotopo fornece um terreno importante para a exibição-representação dos acontecimentos. E isso se deve justamente a uma condensação especial e à concretização dos sinais do tempo do – tempo da vida humana, do tempo histórico – em determinados trechos do espaço. É isso que cria a possibilidade de construir a imagem dos acontecimentos no cronotopo (Bakhtin, 2018 [1937-1938], p. 227).

Dessa forma, o cronotopo permite que a ação seja visualizada de maneira concreta, pois ele condensa os elementos temporais e espaciais de forma particular. A partir daí, “serve como ponto preferencial para o desencadeamento das ‘cenas’ no romance” (Bakhtin, 2018 [1937-1938], p. 227).

Bakhtin (2018 [1937-1939]), ainda, argumenta que é possível identificar cronotopos grandes e fundamentais que perpassam toda a obra, mas que dentro da obra há uma quantidade ilimitada de pequenos cronotopos reflexos relacionados com temas específicos, criando uma intercronotopicidade (Acosta-Pereira *et al*, 2016). Assim, sugere que esses cronotopos “podem se incorporar-se uns aos outros, coexistir, entrelaçar-se, permutar-se, confrontar-se, contrapor-se ou encontrar-se em inter-relações complexas” (Bakhtin, 2018 [1937-1938], p. 229). Essas interações entre os cronotopos criam um caráter geral dialógico, ou seja, a literatura é um diálogo constante entre diferentes mundos e tempos que se conectam e interagem entre si de maneiras diversas. Além disso, as interações dialógicas produzidas na obra (autor, leitor e ouvinte) são interações cronotópicas.

O autor, ao relatar como se apresentam os cronotopos do autor e do ouvinte-leitor estabelece que o autor, ao criar a obra, utiliza-se de elementos que pertencem ao seu tempo e espaço, como sua cultura, suas vivências e suas referências, e esses elementos são incorporados na obra de forma a situá-la em um determinado contexto histórico e geográfico. Isso é o que se chama de cronotopo do autor. Por outro lado, o ouvinte-leitor também possui seus próprios cronotopos, que são determinados por sua cultura, vivências e referências pessoais. Assim, ao ler ou ouvir a obra, ele a interpreta a partir de sua própria perspectiva, situando-a em seu próprio horizonte tempoespacial.

No entanto, a obra, em si, não é apenas um objeto inerte, mas um enunciado vivo e significativo, que carrega vozes e sentidos que transcendem seu material físico. Mesmo quando lida em silêncio, a voz do texto-enunciado ecoa em nossa consciência, nos levando a construir um diálogo interno com a obra e a situá-la em nosso próprio tempo e espaço. A diferença entre o mundo real e o mundo representado, segundo Bakhtin (2018 [1937-1939]), recebe o nome de mundo criador, no qual o mundo do autor e o mundo do ouvinte-leitor se encontram.

É fundamental lembrar que a literatura é uma representação artística do mundo e não deve ser confundida com a realidade em si, como já tratamos. Além disso, segundo Bakhtin (2018 [1937-1939]) o autor-criador da obra é diferente do autor-pessoa, e a interpretação da obra pode variar de acordo com o contexto histórico e cultural em que é lida. Apesar de existir “uma fronteira bem nítida e intransponível” (Bakhtin, 2018 [1937-1938], p. 230-231), entre o

mundo real e o mundo representado, o autor estabelece que “toda impossibilidade de fusão do mundo representado e mundo do que representa, apesar da presença irrevogável da fronteira principal entre os mundos, eles estão indissolúvelmente ligados um ao outro e se encontram em constante interação, ocorre entre eles um troca permanente” (Bakhtin, 2018 [1937-1938], p. 231).

A partir disso, passamos a compreender o cronotopo do autor-criador no processo de construção do texto:

O autor deve estar situado na fronteira do mundo que ele cria como seu criador ativo, pois se invadir esse mundo ele lhe destrói a estabilidade estética. Nós sempre podemos definir a posição do autor em relação ao mundo representado pela maneira como ele representa a imagem externa, como ele produz ou não uma imagem transgrediente integral dessa exterioridade (Bakhtin, 2011b [1920-1924], p. 177)

Bakhtin (2011b [1920-1924]) destaca a importância do equilíbrio entre a criação autoral e a preservação da coerência e integridade estética do mundo ficcional. O autor, como criador ativo, deve encontrar o ponto de equilíbrio adequado para garantir que seu texto seja expressivo e original, mas ao mesmo tempo mantenha a harmonia interna necessária para que os leitores possam se envolver e compreender a obra. Assim, ocupa uma posição responsável no acontecimento do existir. Isso significa que o autor não está separado ou isolado do mundo em que vive, mas está imerso nele e interage com seus elementos e acontecimentos. A obra do autor é considerada um momento desse acontecimento, uma expressão e reflexo do contexto social, cultural e histórico no qual o autor está inserido. Ao criar uma obra, o autor opera com os elementos desse acontecimento, como as experiências, as ideias, os valores e as tensões presentes na sociedade, e nesse sentido “a sua obra é também um momento desse acontecimento” (Bakhtin. 2011b [1920-1924], p. 176).

Em uma palestra *online*, Faraco (2020), ao discutir a concepção de autoria como tratada por Bakhtin, estabelece que quando uma pessoa assume a autoria de um texto, ela se desloca para uma determinada posição discursiva. Esse deslocamento implica que a pessoa se torne um autor-criador, ou seja, o autor-pessoa se torne autor-criador. A posição discursiva é a função ou posição a partir da qual o texto é construído. Essa função ou posição autoral engendra o texto, ou seja, é a base a partir da qual o texto é desenvolvido. Essa posição autoral é influenciada pelo gênero discursivo e pelo contexto social e cultural em que o texto está inserido. Seja um texto artístico, jornalístico, religioso ou de qualquer outra natureza, a posição autoral é a função que lhe dá origem.

Da mesma forma Sobral (2013, p. 129), explica reconhecer que “o contexto complexo em que este age, envolve considerar, de um lado, o princípio dialógico (o que segue a direção do interdiscurso) e, do outro, os elementos sociais, históricos, etc. que formam o contexto da interação”. Isso significa que, para Bakhtin, o autor não pode ser analisado isoladamente do contexto em que ele produz sua obra, nem pode ser reduzido a uma posição social ou histórica específica. Em vez disso, o autor é visto como um agente ativo dentro de um campo de interações sociais e discursivas, e sua obra é considerada um momento dentro desse campo.

2.3 O romance enquanto como fenômeno heterodiscursivo numa concepção de estilística sociológica

Bakhtin (2015 [1934-1935]) redimensiona o gênero romanesco e advoga que sem um estudo fecundo e filosófico de todas as peculiaridades da consciência sociolinguística autoral que se materializa no romance, as análises que envolvem esse gênero não passam de abstrações formais. Assim, fecunda uma proposta de análise sociológica para o romance e logo no início de *Teoria do romance I: A estilística*, afirma:

O fio condutor deste livro é a superação do divórcio entre o formalismo ‘abstrato’ e igualmente abstrato ‘ideologismo’ no estudo do discurso literário, e uma superação baseada numa estilística sociológica, para a qual a forma e o conteúdo são indivisivos no discurso concebido como fenômeno social - social em todos os campos de sua vida e em todos os seus elementos, da imagem sonora às camadas semânticas abstratas (Bakhtin, 2015[1934-1935], p. 21).

O formalismo abstrato dá primazia à abordagem da forma e das formas linguísticas em separado do todo do enunciado e afasta-se da realidade concreta. Já o abstrato ideologismo crê numa consciência individual, solitária, que preza pela pureza abstrata dos sentidos, sendo a língua um instrumento que serve à expressão subjetivo individualista do autor. Todavia, a estilística, como estudo do estilo, entendido como a elaboração que envolve escolhas gramaticais, lexicais e outras de arranjo autoral, é a forma pela qual cada autor manipula a língua, material concreto utilizado para formulação do romance. A estilística, de certa forma é “o estudo do discurso literário” e sendo a língua tomada como abstrata, nos termos criticados por Bakhtin, sua abordagem não sociológica, abstrata, não serve a uma estilística sociológica, que considera a própria consciência do autor como socioideológica, já que é formada pela mediação dos signos linguísticos em constante processo de reavaliação na sociedade.

Nesse sentido, Bakhtin busca a superação entre o formalismo abstrato, que é o estudo do estilo sem que se leve em consideração o campo social de sua constituição, e, de outro lado, busca superar ideologismo, que concebe o estilo como uma expressão do psiquismo individual do autor.

Ao colocar em crítica essas perspectivas reducionistas de compreensão do estilo, Bakhtin lança sua proposta de compreensão sociológica do discurso e de suas formas particulares de mobilização no romance, o que requer que ele institua uma proposta analítica nova para este gênero, para além daquelas já gestadas pela estilística clássica no bojo do formalismo. Assim, Bakhtin constrói o movimento dialógico de crítica e expansão e lança sua proposta de análise baseada numa estilística sociológica.

Em contraposição à estilística tradicional, que analisa a linguagem do romancista ou um dos estilos subordinados, destacado do conjunto, Bakhtin (2015 [1934-1935]), aponta a alguns problemas decorrentes desses dois pontos de vista: estilo não pode ser separado do gênero e analisado como fenômeno da própria linguagem, pois o estilo individual do romancista se realiza, sem escapatória, no estilo do gênero. Separar o estilo e a linguagem do gênero significa privilegiar “os tons harmônicos individuais e tendenciais do estilo, ignorando, porém, seu tom social de base” (Bakhtin, 2015 [1924-1935]). Assim, a análise estilística do romance não pode ser concebida como individualização da língua geral, pois se assim for, em vez de colocar em foco a análise do estilo do romance, dá-se primazia à análise da linguagem do romancista. Por outro lado, a estilística não pode ignorar a vida social da palavra. Não pode trabalhar com a palavra em seu sentido abstrato, pois isso proporcionaria um divórcio entre a estilística e a ideológica, o que não converge à proposta de estilística sociológica, que por si, eleva a literatura e o romance ao estatuto de campo de criação ideológica e de forma típica de enunciado, respectivamente, ligados à criação ideológica.

Para Bakhtin (2015 [1934-1935]), o enfoque sociológico da palavra, que integra a proposta de estilística sociológica, supera radicalmente a proposta da estilística tradicional e aprofunda as bases da sociologia do discurso literário. Ao propor essa superação por meio da estilística sociológica, Bakhtin rebate o formalismo, a afirmar que o conteúdo se vincula à forma e ao estilo. Assim, estilística e composicionalmente realiza-se o conteúdo de uma obra, ao que a abordagem formalista não atende, pois dá primazia à forma. Se os elementos formadores da obra não se separam, e sendo a língua o material ideológico essencial de sua formulação estilística, a compreensão ideológica da língua é essencialmente axiológica.

Todas essas inquietações de Bakhtin em *Teoria do romance*: a estilística, convergem diretamente à compreensão do romance como um gênero heterodiscursivo e, portanto,

sociológico em sua essência extraverbal e verbal. Assim, o conceito de heterodiscurso se liga à concepção de mundo como acontecimento, de realidade como processo de formação, como ser constituindo-se em discurso, e como fenômeno que congrega linguagens sociais que sedimentam a forma romanesca. O primeiro passo para isso, é Bakhtin (2015 [1934-1935]), obrigatoriamente, necessitar reconceitualizar a língua, o estilo e a responsividade, além de compreender os processos concomitantes de centralização e descentralização verboideológica que ocorrem no romance. Todos esses conceitos, estão, invariavelmente, ligados à proposta de compreensão sociológica do discurso literário e de suas formas particulares de mobilização no romance.

Para Bakhtin, o romance é um todo verbalizado, é um “fenômeno pluriestilístico, heterodiscursivo e heterovocal” (Bakhtin, 2015[1934-1935], p. 27). É pluriestilístico porque congrega muitos estilos em sua constituição, ou seja, o romance não apresenta um estilo apenas, ele traz consigo e consubstanciado no estilo individual do autor, que já é socioindividual, uma multiplicidade sem fim de estilos, além de que, o próprio romance já é um gênero que imprime determinadas características sociais de base ao estilo verbal empregado. A “originalidade estilística do gênero romanesco reside de fato na combinação dessas unidades subordinadas, mas relativamente independentes [...] *o estilo do romance reside na combinação de estilos*, a linguagem do romance é um sistema de “linguagens”” (Bakhtin, 2015 [1934-1935], p. 29, grifos do autor).

O romance é heterodiscursivo, porque consubstancia, em si, um heterodiscurso social artisticamente organizado. Uma das formas dessa organização é justamente a diversidade de linguagens que congrua na dissonância individual da linguagem do autor. O romance pode congrega a estratificação interna de uma língua nacional única em dialetos sociais, maneiras de falar próprias de determinados grupos, jargões profissionais ou outros, “linguagens de gêneros, de gerações e das faixas-etárias, as linguagens de tendências dos partidos, a linguagem das autoridades, as linguagens dos círculos e das modas passageiras, as linguagens dos dias sociopolíticos e até das horas” (Bakhtin, 2015 [1934-1935], p. 30). Todos esses aspectos compõem a estratificação interna de cada língua nacional em dados momentos da história, como aspecto indispensável do gênero romanesco, fazendo do romance uma força viva de movimentos tanto de centralização como de descentralização verboideológica. Da mesma forma, o romance é, também, heterovocal, por agenciar vozes sociais diversas, assim como propiciar o encontro sociocultural dessas vozes, a formar novas vozes sociais.

Em relação ao heterodiscurso, a dissonância individual da voz do autor a medra, faz crescer, aparecer e assim o romance orquestra temas sociais. No arranjo de vozes que compõem

o discurso (narradores, personagens, heróis, gêneros intercalados) diversas vozes sociais são agenciadas, correlacionadas, formando nexos entre si. Justamente esses nexos, que formam correlações especiais entre enunciados e linguagens (relações dialógicas), movimentam o tema por meio das linguagens (Bakhtin, 2015[1934-1935]). Nesse sentido,

O discurso do autor, os discursos dos narradores, os gêneros intercalados e os discursos dos heróis são apenas unidades basilares de composição através das quais o heterodiscurso se introduz no romance, cada uma delas admite uma diversidade de vozes sociais, de nexos e correlações entre si (sempre dialogadas em maior ou menor grau) (Bakhtin, 2015 [1934-1935], p. 30).

Assim, do ponto de vista de sua concretização material, em sua orientação interna, o romance apresenta alguns tipos básicos de unidades estilístico-composicionais que formam o seu todo, e os quais voltamos abordar ao tratar do fenômeno do discurso alheio. De todo modo, para Bakhtin, “quando essas unidades estilísticas heterogêneas passam a integrar o romance, neste se combinam num harmonioso sistema literário e se subordinam à unidade estilística superior do conjunto, que não pode ser identificada com nenhuma das unidades a ele subordinada” (Bakhtin, 2015 [1934-1935], p. 29). Nesse sentido, a análise estilística sociológica volta-se a todos esses aspectos como combinação inerente a uma unidade superior – o todo, ou se seja, se orienta à totalidade discursiva do romance.

O que se põe à análise, portanto, é o todo e não cada unidade, embora cada uma delas corrobore a compreensão do todo. Nesse sentido, a palavra, a expressão, a voz introduzida no discurso autoral, os gêneros intercalados só podem ser analisados na direção da compreensão de todo o discurso, de toda unidade de sentido e nunca de forma isolada. Assim, critica Bakhtin (2015 [1934-1935], p. 33): “O conjunto do romance e as tarefas específicas de construção desse conjunto a partir de elementos heterodiscursivos, dissonantes, estilisticamente diversos e amiúde heterolinguísticos” ficam fora de uma análise estilística tradicional. Nesse sentido, as observações estilísticas particulares e desarticuladas e as análises linguísticas de viés não sociológico, que não colocam em foco valorizações mobilizadas na e pela língua, não ajudam a compreender o discurso romanesco.

Na verdade, Bakhtin (2015 [1934-1935]) defende que seja considerada a dialogicidade do discurso mobilizado no romance, e como essa dialogicidade se manifesta internamente nesse gênero como representação de relações sociais muito vivas. Nesse sentido, compreender o funcionamento social do gênero discursivo romance, em sua totalidade, é uma tarefa da estilística sociológica, porque o estilo do gênero consubstancia o estilo do autor.

O romance é um gênero literário caracteristicamente heterodiscursivo e que é capaz de congrega inclusive o discurso poético. A essa defesa, Bakhtin (2015 [1934-1935]) rebate o fato de a filosofia da linguagem, a linguística e a estilística vigentes à época estabelecerem uma relação simplista e imediata entre o falante com sua língua única, para elaboração de um enunciado monológico. Nenhum enunciado pode ser concebido como monológico, muito menos o romance. Na concepção de uma proposta de estilística sociológica, o enunciado já é constituído pelo princípio da dialogicidade, que se apresenta com veemência no estilo verbal empregado.

Todo enunciado se apoia e anteriores ou todo dizer se apoia em já-ditos. Por adição, todo enunciado tem um interlocutor presumido, um auditório social, e até mesmo supradestinatários, ou interlocutores que alcança, mas que não foram imaginados, ou considerados pelo autor. Assim, o dizer se elabora orientado para uma resposta e espera réplicas. Portanto, é preciso considerar o fato de que todo dizer já é internamente dialogizado, repleto de vozes sociais, ou seja, o autor apanha as palavras de outros em outros enunciados, faz essas palavras se tornarem próprias em processo de reacentuação e as exterioriza em seu enunciado, a considerar seus interlocutores reais ou potenciais (Bakhtin, 2015 [1934-1935], Faraco, 2009).

2.2.1 Forças de centralização e descentralização verboideológica no romance: concepções de língua

No romance, são muitas as vozes sociais de enunciados de gêneros cotidianos ou secundários apanhados pelo autor para compor a obra. Por isso, o romance é um gênero que de centralização e descentralização verboideológica ao mesmo tempo.

Bakhtin (2015[1934-1935]) entende que a ideia de uma linguagem única, que envolve concepções como língua enquanto sistema abstrato e homogêneo, enunciado monológico, indivíduo falante, constituíram, por muito tempo, uma certa concepção ideológica de discurso, representativa de certos grupos sociais, que corroboram a vida da linguagem e ao mesmo tempo constituem “as forças da unificação e centralização do mundo verboideológico (Bakhtin, 2015[1934-1935], p. 39, grifos do autor). A categoria língua única, por exemplo, é, na visão de Bakhtin, “uma expressão teórica dos processos históricos da unificação e centralização linguística, uma expressão das forças centrípetas da língua. O autor adverte que a língua única

não é dada, mas, no fundo, sempre indicada e em cada momento de sua vida opõe-se ao heterodiscurso real (Bakhtin, 2015[1934-1935], p. 39-40).

A categoria língua única é, assim, ao mesmo tempo, força que supera o heterodiscurso, impondo-lhe certos limites e assegurando compreensão mútua da obra. Ela se cristaliza na unidade real de uma língua e acaba por influenciar a linguagem falada no dia a dia. Segundo Bakhtin (2015 [1934-1935]), ela tem poder de criação, como podemos confirmar:

A língua única e comum é um sistema de normas linguísticas. Contudo, essas normas não são um imperativo em abstrato, mas forças criadoras da vida na língua, que superam o heterodiscurso da linguagem, unificam e centralizam o pensamento verboideológico, criam no interior da língua nacional heterodiscursiva um núcleo linguístico firme e estável da língua literária oficialmente reconhecida ou protegem essa língua já formada contra a pressão do crescente heterodiscurso (Bakhtin, 2015 [1934-1935], p. 40).

No entanto, o principal problema, na visão de Bakhtin, não é o fato de haver um sistema de normas linguísticas. Ele afirma que não tem em vista um mínimo linguístico abstrato que assegure um *minimum* de compreensão. O problema reside no fato de se negar a constituição ideológica da língua para reduzi-la a esse sistema de normas linguísticas abstratas, que serve a exprimir forças da unificação e centralização verboideológica vinculadas a processos de centralização sociopolítica e cultural. Para ele, a língua é ideológica, vive e se desenvolve no processo histórico de interação discursiva e por isso não pode ser tomada como “um sistema de categorias gramaticais abstratas; tomamos a língua como ideologicamente preenchida, a língua enquanto cosmovisão e até mesmo opinião concreta que assegura um *maximum* de compreensão mútua em todos os campos da vida ideológica” (Bakhtin, 2015 [1934-1935], p. 40).

Na mesma esteira de Bakhtin, Volóchinov (2021[1929-1930]) critica as correntes do pensamento filosófico linguístico do subjetivismo individualista, e do objetivismo abstrato por conceberem a língua a partir de determinadas leis, as quais reproduzimos no Quadro 01:

Quadro 01: Comparativo entre os postulados subjetivistas individualistas e objetivistas abstratos

Subjetivista individualista	Objetivismo Abstrato
1- A língua é atividade, um processo ininterrupto de criação, realizado por meio de atos discursivos individuais;	1- A língua é um sistema estável e imutável de formas linguísticas normativas e idênticas, encontrado previamente pela consciência individual e indiscutível para ela.
2- As leis da criação linguísticas são, em sua essência, leis individuais e psicológicas;	2- As leis da língua são leis linguísticas específicas de conexão entre sinais linguísticos dentro de um sistema linguístico fechado. Essas leis são objetivas em relação a qualquer consciência subjetiva.

3- <i>A criação da língua é uma criação consciente, análoga à criação artística;</i>	3- <i>As leis linguísticas específicas não possuem nada em comum com os valores ideológicos (artísticos, cognitivos e outros).</i>
4- <i>A língua como um produto pronto, como um sistema linguístico estável, [...] representa uma espécie de sedimentação imóvel, de lava petrificada da criação linguística, construída de modo abstrato pela linguística com o objetivo prático de ensinar a língua como um instrumento pronto.</i>	4- <i>Os atos individuais da fala são, do ponto de vista da língua, apenas refrações e variações ocasionais ou simplesmente distorções das formas normativas idênticas.</i>

Fonte: (Volóchinov, 2021 [1929-1930], p. 148 e 162)

Podemos entender que, enquanto os subjetivistas veem a linguagem como um processo contínuo de criação, para os objetivistas ela é dada, estável e imutável. Em relação ao segundo postulado subjetivista, a criação linguística liga-se a um fator psicológico próprio e individual, enquanto que para os objetivistas ela é análoga à consciência. Ou seja, a essência da língua está para próprio sistema linguístico e não serve à formação da consciência, que se constitui na interação com outras no processo de interação verbal, como seria em processo dialógico. Os subjetivistas, ainda, defendem que a criação da língua se dá à parte da criação artística, já os objetivistas entendem que não existe uma criação ideológica e que as leis linguísticas são próprias ao sistema linguístico, não sendo influenciadas pelo meio. Quanto ao quarto item, os subjetivistas entendem a língua como produto pronto, acabado, enquanto para os objetivistas variações são apenas refrações individuais, fenômenos isolados que não merecem a devida atenção.

Em oposição ao subjetivismo individualista e ao objetivismo abstrato, Volóchinov (2021 [1929-1930]) afirma que

A realidade afetiva da linguagem não é um sistema abstrato de formas linguísticas nem o enunciado monológico isolado, tampouco o ato psicofisiológico de sua realização, mas o acontecimento social da interação discursiva que ocorre por meio de um ou de vários enunciados. (Volochinóv, 2021 [1929-1930], p. 218-219)

Desta forma, podemos dizer que o primeiro ponto abordado pelo autor é que toda linguagem se dá dentro do âmbito social e a discursividade se constitui na e pela interação dos sujeitos dentro da sociedade. Por não sermos isolados no mundo e nos constituirmos na e a partir da linguagem, a construção da linguagem é social e ininterrupta e não individual, sendo a interação discursiva “a realidade fundamental da língua” (Volóchinov, 2021 [1929-1930], p. 219).

À interação discursiva é inerente a dialogicidade, pois carregado de atributos ideológicos, o enunciado “responde, refuta ou confirma algo, antecipa as respostas e críticas possíveis, busca o apoio e assim por diante” (Volóchinov, 2021 [1929-1930], p. 219).

Assim, a língua/discurso não está morta, ela vive nas relações sociais e diferente do que foi proposto pelos objetivistas, ela se relaciona com a história e se constrói a partir dela. Volóchinov (2021 [1929-1930]) nos lembra que “A língua vive e se forma no plano histórico justamente aqui, na comunicação discursiva concreta, e não no sistema abstrato das formas da língua nem no psiquismo individual dos falantes” (Volóchinov, 2021[1929-1930], p. 220). A partir dessa crítica, Volóchinov (2021[1929-1930]) se afasta tanto dos subjetivistas quanto dos objetivistas, mostrando claramente a oposição que estabelece às duas linhas.

Por fim, ao se distanciar dessas duas linhas que sustentam diferentes concepções sobre língua, Volóchinov nos apresenta, finalmente, indicações para o modo de concebê-la a partir de um plano sociológico e ideológico. Para Volóchinov (2021 [1929-1930]), a língua é um processo ininterrupto de formação, que se dá por meio da interação sociodiscursiva entre falantes situados; as leis da formação da língua são inteiramente sociológicas e não individuais e psicológicas; a criação da língua envolve os sentidos e valores ideológicos que a constituem, sendo que “a estrutura do enunciado é uma estrutura puramente social” (Volochinóv, 2021 [1929-1930], p. 225), já que o enunciado é a ponte para interação entre os falantes.

A partir dessa concepção sociológica e ideológica de língua postulada pelo Círculo, que a vincula à criação artística, à vida social, para Bakhtin (2015 [1934-1935]), importa a riqueza das linguagens socioideológicas, “linguagens de grupos sociais, profissionais, de gêneros, linguagens de gerações. A presença dessas linguagens no discurso romanesco e na literatura em geral compõem, ao lado das forças unificadoras, a estática e a dinâmica das línguas. Nesse sentido,

a estratificação e o heterodiscurso se ampliam e se aprofundam enquanto a língua está viva e em desenvolvimento; ao lado das forças centrípetas segue o trabalho incessante das forças centrífugas da língua, ao lado da centralização verboideológica e da unificação desenvolvem-se incessantemente os processos de descentralização e separação (Bakhtin, 2015 [1934-1935], p. 41).

Bakhtin afirma que as forças centrípetas tornam a língua homogênea e as forças centrífugas a tornam heterogênea, em sua definição real, próxima da vida, socioideológica.

Aquele que enuncia pode aplicar em seu enunciado esses dois modelos, tanto as forças centrípetas quanto as centrífugas. Assim, em cada enunciado essas forças antagônicas atuam, sendo que “o autêntico meio da enunciação, no qual ela se forma e vive, [...] [é] justamente o

heterodiscurso dialogizado, anônimo e social como a língua, mas concreto, rico em conteúdo” (Bakhtin, 2015 [1934-1935], p. 42).

É importante salientar que neste caso, o romance pode ser um grande tratado centrífugo, no que se refere à sua relação direta com a vida, porque, pelo heterodiscurso, que é descentralizador, acaba trazendo para obra a linguagem viva da vida do cotidiano, mostrando, de fato, aquilo que ocorre no chão das vivências. O próprio Bakhtin discorre sobre este fator ao estabelecer que “as variedades básicas de gêneros literários se desenvolvem no curso das forças centrípetas” (Bakhtin, 2015 [1934-1935], p. 42), enquanto que “o romance e os gêneros da prosa literária que gravitam em torno dele formam-se historicamente no curso das forças centrífugas descentralizadoras” (Idem). Enquanto a poesia satisfaz a centralização cultural, política, no teatro de feira, por exemplo,

[...] ecoava um histriônico heterodiscurso, um arremedo de todas as "línguas" e dialetos, desenvolvia-se a literatura do fabliau e das canções de rua, provérbios, anedotas - onde não havia nenhum centro da língua, onde se levava a cabo o livre jogo com as "línguas" dos poetas, cientistas, padres, cavalheiros, etc., onde todas as "línguas" eram máscaras e não havia uma pessoa linguística autêntica e indiscutível (Bakhtin, 2015 [1934-1935], p. 42-43)

Deste modo, o autor nos lembra que o heterodiscurso agiu nos gêneros considerados inferiores, opondo-se ao modelo literário reconhecido, formal, opondo-se de forma paródica e polêmica às linguagens oficiais. Esse heterodiscurso, segundo Bakhtin, foi completamente ignorado pela filosofia da linguagem, pela linguística e pela estilística, porque trazia consigo a materialização das forças centrífugas, a realidade nua e crua dos atores sociais. “Por isso não lhes podia ser acessível a dialogicidade da linguagem, condicionada pela luta entre pontos de vistas sociolinguísticos” (Bakhtin, 2015 [1934-1935], p. 43).

A estilística tradicional, principalmente, esteve, segundo o autor, “totalmente surda ao diálogo” (Bakhtin, 2015 [1934-1935], p. 43), isso porque, ela entende que a obra é um monólogo fechado que não encerra interação de outras línguas, ou seja, a obra em si, para a estilística tradicional, não responde a outros enunciados. Nesse caso, os estilos polêmicos, paródico, irônico, por exemplo, são considerados manifestações retóricas. Assim, a estilística tradicional fecha cada fenômeno estilístico no enunciado, considerado por ela como monológico, autossuficiente. Nesse sentido, “a consciência linguística, real, repleta de ideologia, que comungava no heterodiscurso real e na diversidade de linguagens, permanecia fora do campo de visão” (Bakhtin, 2015 [1934-1935]).

2.4 O gênero discursivo: composição, conteúdo e estilo

Todas essas questões já levantadas, invariavelmente, relacionam-se com a proposta de estilística sociológica, para a qual o estilo é um lugar pluridiscursivo de relações sociais, que sempre congrega as vozes de mais de um sujeito (Polato; Menegassi, 2017). No caso da literatura, o estilo social do gênero consubstancia o estilo individual do autor.

O romance é um tipo de gênero especial. Na visão de Medviédev (2019 [1928]), ele pode abarcar o domínio da época em seus diferentes aspectos por meio de seu heterodiscurso, como concorda Bakhtin (2015 [1934-1935]). Esse domínio inclui o plano familiar e o plano cotidiano, o plano social ou o psicológico e acontece em ligação com os meios de sua representação, com as possibilidades infinitas de sua construção, inclusive as relativas à forma.

Ao tratar dos elementos da construção artística, Medviédev (2019 [1928]) entende que cada o gênero discursivo, como mobilizador da totalidade do enunciado artístico, é “uma totalidade essencial, acabada e resolvida” (Medviédev, 2019 [1928], p. 193). É por meio do gênero é aqui, no caso, por meio do romance, que o tema é apreendido do meio social e dentro dele ganha acabamento temático específico. Sobre o acabamento temático essencial que dado gênero pode conferir ao enunciado, Medviédev (2019[1928]) exemplifica:

Cada arte, dependendo do material e de suas possibilidades construtivas, tem suas maneiras e tipos de acabamento. A decomposição das artes particulares em gêneros é determinada em grau significativo justamente pelos tipos de acabamento do todo da obra. Cada gênero é um tipo essencial de construção e acabamento do todo, sendo que, repetimos, **trata-se de um tipo de acabamento temático essencial**, e não convencional ou composicional. (Medviédev, 2019 [1928], p. 194, grifo nosso)

Esse acabamento leva em consideração os problemas e conjecturas sociais pertinentes, mas além disso, também leva em consideração os arranjos, as formas de organização da vida. Assim, uma anedota não abarca os amplos domínios da vida social da mesma forma que um romance pode abarcar. Medviédev (2019[1928]) entende que aquele que enuncia tem meios e gêneros para compreender a realidade e isso quer dizer que a consciência do autor age ideologicamente para essa compreensão, já que os gêneros são ideologicamente constituídos em sua historicidade, vinculados a esferas específicas da comunicação que os saturam de projeções axiológico-ideológicas.

Ao olharmos para o tema da violência contra as mulheres e sua expressão no feminicídio discursivizado no romance de Patrícia Melo, compreendemos como esse romance, embora sendo um gênero ficcional, não se desprende da realidade. É nesse sentido que Medviédev (2019) afirma que

em primeiro lugar, a obra se orienta para os **ouvintes e os receptores**, e para determinadas **condições de realização e de percepção**. Em segundo lugar, a obra está **orientada na vida**, como se diz, de dentro, por meio de seu conteúdo temático. A seu modo, cada gênero está tematicamente orientado para a vida, para seus acontecimentos, problemas, e assim por diante. (Medviédev, 2015, p. 195, grifo nosso)

A obra nasce da vida e está orientada para a vida, isso quando passa a retratar temas que são sensíveis a ela, a abranger a vida e o cotidiano das pessoas, como essas pessoas se comunicam, os dialetos, as vicissitudes, a cultura do povo. Uma obra artístico-literária é a voz ao mesmo tempo cultural e intelectual de um povo.

Outro elemento da construção artística tratado por Medviédev (2019) é a unidade temática da obra. Segundo ele, a unidade temática da obra, que não é a simples combinação de dos significados de palavras e orações isoladas, porque o tema se constitui com a ajuda de absolutamente todos os elementos semânticos da língua. Nesse sentido,

O tema transcende sempre a língua. Mais do que isso, o tema não está direcionado para a palavra, tomada de forma isolada, nem para a frase e nem para o período, mas para o todo do enunciado como uma apresentação discursiva. O que domina o tema é justamente esse todo e suas formas, irreduzíveis a quaisquer formas linguísticas (Medviédev, 2019 [1928], p. 196)

Assim, qualquer palavra ou oração analisada no discurso, necessita ser analisado no todo de sua orientação temática. Essa compreensão nos permite dizer, que um tema não pode ser reduzido somente a seu caráter formal ou linguístico, ele não é apenas isso, ele é o todo, ou seja, língua e ideologia somadas, valoração e concretização entonacional². Nesse sentido, a unidade temática da obra é “o tema do todo do enunciado, considerando como determinado ato sócio-histórico. Por conseguinte, o tema é inseparável tanto do todo da situação do enunciado quanto dos elementos linguísticos” (Medviédev, 2015, p. 196-197). A unidade temática da obra sempre tem um lugar real na vida e essas duas coisas se unem na unidade do gênero, no caso o

² Os conceitos axiológicos da valoração e da entonação serão tratados em subseção específica, em retomada sintética ao que já foi dito.

romance. É o caso de *Mulheres empilhadas*, pois o feminicídio, infelizmente, tem um lugar em nossa vida social e justamente por sua dimensão ampla, pode ser tratado num romance.

O romance, como todo gênero, tem meios específicos de compreender a realidade que são acessíveis somente a ele (Medviédev, 2019 [1928]). Mais que isso, o romance é um meio de orientação coletiva na realidade, com seu acabamento próprio, seus próprios meios de tocar esteticamente o leitor a partir de suas possibilidades de acabamento.

Outro elemento que compõe a construção artística é o protagonista. Na visão de Medviédev (2019 [1928], p. 203), “ele [/ela] só pode realizar suas funções composicionais se ele [ela] for um elemento temático”. É para a unidade temática que o protagonista existe. Suas aventuras, seus discursos, sua própria constituição de sujeito refratado no discurso, tudo isso participa da formulação da unidade temática da obra, enriquecendo-a. Assim, o protagonista não pode ser analisado apartado do tema, do que representa para ele. A fabulação, que na visão de Medviédev (2019) caracteriza do gênero em ligação a sua unidade temática, enquanto o enredo tem a mesma função, porém do ponto de vista do próprio gênero em sua realização interna.

2.5 As relações dialógicas e o fenômeno do discurso citado

Segundo a teoria bakhtiniana (Bakhtin, 2008 [1963] 2015 [1934-1935], 2016[1979]) um enunciado não pode ser compreendido isoladamente, mas sim em relação aos outros enunciados que o antecedem, estabelecendo uma interação dinâmica e constante com eles. Dessa forma, o enunciado é influenciado pelos milhares de linhas dialógicas vivas envoltas pela consciência socioideológica no entorno de um dado objeto da enunciação, tornando-se participante ativo do diálogo social. Nas palavras de Bakhtin:

O enunciado vivo, que surgiu de modo consciente num determinado momento histórico em um meio social determinado, não pode deixar de tocar milhares de linhas dialógicas vivas envoltas pela consciência socioideológica no entorno de um dado objeto da enunciação, não pode deixar de ser participante ativo do diálogo social (Bakhtin, 2015 [1934-1935], p. 49).

Essa concepção de enunciado vivo e ativo na interação dialógica com outros enunciados é crucial para a compreensão da linguagem como um fenômeno social, histórico e cultural, que não pode ser estudado isoladamente. Ao considerar a influência do contexto social e histórico na produção e compreensão dos enunciados, a teoria bakhtiniana possibilita uma análise mais completa e profunda da linguagem em sua complexidade.

A dialogicidade é um fenômeno complexo que não pode ser compreendido apenas a partir do ponto de vista interno do enunciado. De acordo com Bakhtin (2015 [1934-1935]), a dialogicidade está presente não apenas no objeto em si, mas em todo discurso, que é orientado para uma resposta e influenciado pelo discurso responsivo antecipável. Na visão do autor, a dialogicidade não se esgota do ponto de vista interno do enunciado, pois “não é só no objeto que ela se depara com o discurso do outro. Todo discurso está voltado para uma resposta e não pode evitar a influência profunda do discurso responsivo antecipável” (Bakhtin, 2015 [1975] p. 52).

Nesse sentido, a dialogicidade é um processo que ocorre não apenas dentro de um enunciado, mas entre diferentes enunciados e discursos. O autor argumenta que um enunciado sempre pressupõe uma resposta possível, e essa resposta é influenciada pela história e pelo contexto social em que os discursos são produzidos e recebidos. Assim, a dialogicidade é uma propriedade fundamental da linguagem em uso, que reflete a interação complexa entre sujeitos e situação de interação.

Essa visão do autor tem implicações importantes para a compreensão da linguagem e da comunicação. Em vez de ver a linguagem como um sistema de signos que transmitem informações de um emissor para um receptor, ele enfatiza a interação e a troca de vozes que ocorrem em qualquer ato de comunicação. Nesse sentido, a dialogicidade pode ser vista como uma forma de resistência às tentativas de controle e centralização verboideológica, permitindo que diferentes vozes e perspectivas possam ser ouvidas e respondidas.

É importante destacar que a interação dialógica na comunicação tem uma participação dos interlocutores, eles colaboram na construção de significados. Elas mostram que o processo de comunicação não se limita a um simples envio de informações de um emissor para um receptor, mas sim a uma troca constante de vozes e perspectivas que moldam e dão sentido ao discurso do falante. O próprio autor nos traz que “o falante procura orientar sua palavra – e o horizonte que a determina – no horizonte do outro que a interpreta, e entra em relações dialógicas com elementos deste horizonte” (Bakhtin, 2015 [1975] p. 55). Além disso, ressaltam a importância da abertura do falante para o horizonte alheio do ouvinte, o que permite uma conexão mais forte e significativa entre os interlocutores. Como confirma o autor “o falante abre caminho para o horizonte alheio do ouvinte, constrói sua enunciação em território alheio, no campo aperceptivo do ouvinte” (Bakhtin, 2015 [1934-1935] p. 55-56). Em suma, esse pensamento reforça a ideia de que a comunicação é um processo colaborativo e dinâmico, em que a dialogicidade desempenha um papel fundamental na construção de significados compartilhados. Nesse sentido, é importante compreender como os enunciados dos outros

podem ser incorporados e transformados nos enunciados do falante. Bakhtin (2011 [1979]) destaca que:

Os enunciados não são indiferentes entre si nem se bastam cada um a si mesmos; uns conhecem os outros e se refletem mutuamente uns nos outros. Esses reflexos mútuos lhes determinam o caráter. Cada enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva. Cada enunciado deve ser visto antes de tudo como uma resposta aos enunciados precedentes de um determinado campo (aqui concebemos a palavra “resposta” no sentido mais amplo): ele os rejeita, confirma, completa, baseia-se neles, subentende-se como conhecidos, de certo modo os leva em conta (2011 [1979], p. 297).

Isso significa que todos os enunciados, independentemente da fonte ou do conteúdo, acabam em relações dialógicas quando confrontados em um plano de sentido. Assim, Bakhtin destaca que “as relações dialógicas são relações (semânticas) entre toda espécie de enunciados na comunicação discursiva. Dois enunciados, quaisquer que sejam, se confrontados em um plano de sentido [...] acabam em relação dialógica” (Bakhtin, 2011a [1979], p. 323).

As relações dialógicas, segundo Bakhtin:

não podem reduzir-se a relações lógicas, ou linguísticas, ou psicológicas [...] É o novo tipo de relações semânticas, cujos membros só podem ser enunciados integrais atrás dos quais estão (e nos quais exprimem a si mesmos) sujeitos do discurso reais ou potenciais, autores de tais enunciados (Bakhtin, 2011a [1979], p. 330).

Além disso, “dois enunciados distantes um do outro [...] no confronto dos sentidos revelam relações dialógicas se entre eles há ao menos alguma convergência de sentidos (ainda que seja uma identidade particular do tema, do ponto de vista, etc.)” (Bakhtin, 2011a [1959-1961], p. 331).

Bakhtin (2011 [1959-1961]) explica que no diálogo real, que pode envolver as conversas cotidianas, as discussões científicas e políticas, a relação entre réplicas desse diálogo são exemplos bem simples de tipos de relações dialógicas. No entanto, estas são muito mais amplas que isso. Ele afirma que “dois enunciados distantes um do outros, tanto no tempo quanto no espaço, que nada sabem um do outro, no confronto de sentidos revelam relações dialógicas se entre eles há ao menos uma convergência de sentidos” (Bakhtin, 2011a [1959-1961], p. 331). No entanto, o autor adverte, que as relações dialógicas nem sempre são relações de concordância. Elas podem se estabelecer, por exemplo, quando uma voz do outro é tomada para ser refutada no discurso autoral, quando uma voz é tomada para ser ironizada, parodiada, por exemplo.

Assim, de modo amplo, Bakhtin (2008 [1963]) afirma, em *Problemas da poética de Dostoiévski*, que as relações dialógicas são extralinguísticas, mas não podem ser separadas do campo do discurso, da língua como fenômeno concreto e integral. Para o autor,

As relações dialógicas são possíveis não apenas entre enunciados integrais (relativamente), mas o enfoque dialógico é possível a qualquer parte significativa do enunciado, inclusive uma palavra isolada, caso esta não seja interpretada como palavra impessoal da língua, mas como signo da posição semântica do outro, como representante do enunciado do outro, ou seja, se nela ouvimos a voz do outro (Bakhtin, 2008 [1963], p. 2010).

O autor prossegue a ensinar em *Problemas da poética de Dostoiévski (2008 [1963])* que as relações dialógicas ainda são possíveis entre estilos de linguagem, dialetos sociais, se esses fenômenos forem vistos a partir de uma abordagem semântica, como cosmovisão da linguagem e não apenas a partir de uma abordagem linguística estrita. Do mesmo modo, relações dialógicas são possíveis entre fenômenos conscientizados da linguagem, como entre imagens de outras artes.

Todos esses postulados evidenciam a complexidade das relações dialógicas na linguagem e como os enunciados se relacionam entre si por meio de sentidos compartilhados, independentemente de suas origens ou autores. Passamos agora a discutir mais detidamente, o fenômeno do discurso citado e suas formas de manifestação no discurso autoral.

2.5.1 Discurso citado e suas formas concretas de manifestação

De acordo com Castro (2009), o romance oferece um ambiente propício para o surgimento do discurso citado, uma vez que este gênero narrativo está intimamente ligado à vida. Para o autor, “o romance se tornou a fonte empírica mais importante para o estudo dos processos de citação” (Castro, 2009, p. 123). Isso se deve a dois fatores: a multiplicidade de gêneros que se encontram dentro do romance e a multiplicidade de vozes que tratam e refratam as vozes sociais, trazendo uma ampla gama de atores sociais para a narrativa, como mencionado anteriormente nesta seção.

De acordo com Volóchinov (2021 [1929-1930], p. 249), o discurso alheio é definido como “o discurso dentro do discurso, o enunciado dentro do enunciado, mas, ao mesmo tempo, é também o discurso sobre o discurso, enunciado sobre o enunciado”. Essa definição ressalta que o discurso alheio é tanto uma parte integrante quanto uma reflexão do próprio discurso,

com suas próprias conotações e implicações que podem mudar o significado e a interpretação do discurso principal. Dessa forma, o discurso alheio não apenas contribui para o conteúdo do discurso, mas também pode ser usado para reforçar ou subverter o discurso principal, trazendo diferentes perspectivas e vozes para dentro do contexto discursivo.

Segundo Castro (2009), o discurso citado não representa uma nova invenção na forma de comunicação. Pelo contrário, trata-se de uma apropriação que implica em uma reavaliação ou subversão daquilo que foi dito originalmente. Ao perceber esta discussão, o autor conclui que o discurso citado, enquanto forma de apropriação estética, apresenta uma possibilidade inovadora de utilização, permitindo “realizar a proeza de ressaltar, por meio do texto, as novas possibilidades socioavaliativas da sociedade de que é parte integrante” (Castro, 2009, p. 123).

De acordo com as palavras de Volóchinov (2021[1929-1930]) o discurso alheio não se limita a ser o conteúdo ou tema das palavras utilizadas, mas pode, de fato, se tornar um elemento construtivo específico na construção sintática do discurso: “[...] o enunciado alheio não é apenas o tema do discurso: ele pode, por assim dizer, entrar em pessoa no discurso e na construção sintática como seu elemento construtivo específico” (Volóchinov, 2021 [1929-1930], p. 249). Essa afirmação reforça a ideia de que o discurso de outrem não é meramente uma adição superficial ao discurso principal, mas pode ser incorporado de maneira significativa na sua estrutura, contribuindo para a construção de novos sentidos.

Ao realizar uma análise sobre o discurso alheio e sua relação com o falante, Volóchinov (2021 [1929-1930]) argumenta que o discurso alheio é caracterizado como o enunciado produzido por um sujeito distinto do autor, o qual possui autonomia e independência, além de apresentar uma construção própria e um contexto específico. Entretanto, quando esse discurso é incorporado pelo falante em seu próprio contexto, é possível identificar que ele mantém sua natureza objetiva e, em certa medida, sua independência construtiva original. Dessa forma, mesmo quando ocorre a transferência do discurso alheio para um novo contexto, é possível identificar que ele retém parte de sua estrutura original, incluindo seu estilo composicional e integridade linguística.

Volóchinov (2021[1929-1930]) explica que em línguas novas, o discurso indireto e o discurso indireto livre sofreram modificações que transferem o enunciado alheio da esfera da construção discursiva para o plano temático, ou seja, para o conteúdo. No entanto, mesmo com essas mudanças, a construção do enunciado alheio não é completamente dissolvida no contexto autoral, mantendo-se como um todo autônomo. Ou seja, mesmo que o enunciado seja transferido para o contexto do falante, ele ainda mantém sua independência construtiva original, podendo ser percebido como uma entidade autônoma dentro do discurso.

Sobre o fenômeno da transmissão do discurso alheio e sua relação com a construção da língua, o autor argumenta que a forma como falamos é influenciada pelos discursos que ouvimos e reproduzimos. Segundo ele, “as formas de transmissão do discurso alheio expressam a relação ativa de um enunciado com outro, não no plano temático, mas nas formas construtivas estáveis da própria língua” (Volochinov, 2021, p. 251). O autor distingue essa relação entre discursos da ideia de diálogo, afirmando que “no entanto, difere clara e essencialmente do diálogo. No diálogo, as réplicas são separadas gramaticalmente e não são incorporadas em um único contexto” (Volochinov, 2021, p. 251). Para ele, essa relação entre discursos é evidente nas formas construtivas da língua e influencia a forma como falamos. Dessa forma, enquanto no diálogo há uma separação de ideias de um mesmo contexto, no discurso citado a fala do outro é incorporada ao discurso de quem está citando. Em outras palavras, no diálogo há uma clara distinção gramatical entre as réplicas, enquanto no discurso citado há uma integração entre as vozes em um único ato enunciativo, como apontado por Volóchinov (2021 [1929-1930]).

Ao questionar de que forma o discurso citado aparece na consciência daquele que dele se utiliza, Volóchinov (2021 [1929-1930]) argumenta que o enunciado alheio não é simples e passivamente absorvido pelo ouvinte, mas é transformado ativamente em sua consciência. Além disso, o autor destaca que o processo de seleção e incorporação do discurso alheio “não está na alma individual, *mas na sociedade* que seleciona e gramaticaliza” (Volóchinov, 2021 [1929-1930], p. 252, grifos do autor) os aspectos da percepção ativa e avaliativa do enunciado alheio que são socialmente pertinentes e constantes. Portanto, o discurso alheio é baseado na própria existência econômica de uma coletividade falante, e sua incorporação e transformação ativa na consciência do ouvinte é influenciada pelas normas e convenções sociais da língua.

Toda utilização do discurso por parte do autor possui uma finalidade específica, sendo que ele pode se apropriar de uma fala de outro indivíduo com o intuito de dar visibilidade ao seu próprio discurso. Tal estratégia pode ser empregada tanto para refutar quanto para revalorar as ideias presentes no discurso citado, conforme apontado por Volóchinov:

Qualquer transmissão, principalmente se for fixa, possuem objetivos específicos: um relato, um registro de uma sessão de júri, uma polêmica científica e assim por diante. Além disso, a transmissão é voltada para um terceiro, isto é, aquele a quem são transmitidas as palavras alheias. Essa orientação para um terceiro é especialmente importante, pois ela acentua a influência das forças sociais organizadas sobre a percepção do discurso (Volóchinov, 2021[1929-1930], p. 252).

Volóchinov (2021 [1929-1930]) destaca a importância da transmissão do discurso alheio, seja ela qual for a sua finalidade, tendo em vista que essa transmissão é direcionada para um terceiro. Isso significa que, além de quem está transmitindo o discurso, existe também o receptor da mensagem, o qual é influenciado pelas forças sociais organizadas que permeiam o contexto em que o discurso está sendo transmitido. Nesse sentido, a percepção do discurso alheio é moldada por diversos fatores sociais, como as normas linguísticas, as crenças e valores culturais, as hierarquias sociais e assim por diante. Por isso, o autor ressalta que o mecanismo de transmissão do discurso alheio não está apenas na mente individual do falante, mas sim na sociedade como um todo, que seleciona e incorpora apenas os aspectos socialmente pertinentes e constantes do enunciado alheio na estrutura gramatical da língua.

De acordo com Volóchinov (2021 [1929-1930]) o enunciado alheio é percebido não por um ser mudo, mas por um ser humano repleto de palavras interiores. Isso significa que nossa percepção do discurso alheio é influenciada por nossas vivências anteriores e pelos valores que já aderimos em nossa consciência. Como afirma o autor: “Todas as suas vivências - o assim chamado fundo de apercepção - são dadas na linguagem do seu discurso interior e é apenas assim que elas entram em contato com o discurso exterior percebido” (Volóchinov, 2021, p. 254). Essa percepção é fundamental para compreendermos como o discurso alheio é transformado ativamente na consciência do ouvinte. Segundo o autor “tudo que há de essencial na percepção avaliativa do enunciado alheio, tudo que pode ter alguma significação ideológica se expressa no material do discurso interior” (Volóchinov, 2021, p. 254). Desse modo, convém ressaltar que o ser humano não é um mero receptáculo vazio, mas sim portador de percepções e ideias preexistentes que se encontram arraigadas em sua subjetividade. Nesse sentido, quando o discurso é confrontado com tais concepções, há um processo de integração entre ambos, que culmina no surgimento de um discurso exterior em que os elementos internos e externos se amalgamam e se desenvolvem conjuntamente.

Quando um autor utiliza o discurso alheio em seu próprio discurso, ele o faz com um propósito específico. Esse propósito envolve revalorar o discurso alheio, incorporando-o e integrando-o no seu próprio discurso e subverter o discurso alheio, contextualizando-o em um novo contexto discursivo. Segundo o autor existe uma inter-relação dinâmica entre o discurso alheio e o discurso transmissor na compreensão da comunicação verboideológica. Essas duas grandezas não existem isoladamente, mas sim na relação que se estabelece entre elas. A interação entre o discurso transmitido e o contexto transmissor é influenciada pelas orientações sociais e ideológicas das pessoas envolvidas na comunicação. Portanto, para entendermos completamente a dinâmica da comunicação verboideológica, é necessário estudar a relação

entre as duas tendências de introdução do discurso alheio no autoral, a saber: discurso linear e pictórico.

O primeiro tipo de discurso, o discurso linear, é aquele em que o autor utiliza a linguagem do outro de forma como ela é, sem modificar ou alterar seu significado original. Nesse caso, o discurso alheio é contextualizado em um novo contexto discursivo, permitindo que ele seja visto e interpretado de uma nova perspectiva, sendo que, do ponto de vista formal, mantém-se seus contornos, sua distinção clara. Conforme discutido por Castro (2009, p. 124) mantém-me “a integridade do seu discurso, delimitando-se claramente no contexto da narração”. Essa primeira orientação é conhecida como dissemos de estilo linear. Essa orientação é caracterizada pela tendência de “preservar sua alteridade e autenticidade” (Volóchinov, 2021 [1929-1930], p. 255). Conforme destacado pelo autor, a principal intenção do estilo linear é criar limites claros em torno do discurso citado para “protegê-los da penetração das entonações autorais” (Volóchinov, 2021 [1929-1930], p. 255). Dessa forma, a tendência fundamental desse estilo é preservar de maneira autêntica o discurso de outrem no discurso citado, mantendo a voz autêntica daquele que está sendo retratado, inclusive com suas tendências de concretização entonacional.

O segundo tipo de discurso é o pictórico, é aquele em que o autor usa a linguagem do outro de forma que ela se encaixe perfeitamente em seu próprio discurso, como uma imagem que se encaixa perfeitamente em um quadro. Nesse caso, o discurso alheio é valorado positivamente, contribuindo para a coerência e a plenitude do discurso. Em ambos os casos, o discurso alheio é utilizado para revalorar e contextualizar o discurso, permitindo que diferentes vozes e pontos de vista sejam incorporados em um único discurso. Dessa forma, o discurso alheio não é apenas uma parte integrante do discurso, mas também um elemento fundamental para a construção de um discurso rico e significativo. A segunda tendência analisada pelo autor é o que ele chama de discurso pictórico. Nesse tipo de discurso, segundo Volóchinov (2021 [1929-1930]), o “discurso transmitido (“alheio”)” adentra no discurso transmissor (“autoral”), e o discurso autoral ganha contornos da voz de quem o cita. O autor afirma que, no discurso pictórico, há uma tendência de “decomposição da integridade e do fechamento do discurso alheio, à sua dissolução e ao apagamento de suas fronteiras” (Volóchinov, 2021 [1929-1930], p. 258). Ou seja, no discurso pictórico, o discurso autoral aparece de maneira menos aguçada, e a tendência é “apagar os contornos nítidos e exteriores à palavra alheia” (VOLÓCHINOV, 2021 [1929-1930], p.258). Dessa forma, de acordo com o autor, ocorre uma “encarnação verbal” (Volóchinov, 2021 [1929-1930], p. 258), em que o discurso autoral renasce com a coloração do discurso de outrem.

Segundo Volóchinov (2021 [1929-1930]), na passagem do discurso direto para o indireto, existe uma impossibilidade de transpor, sem intermediações, expressões construtivas e enfáticas do discurso. Isso significa que as particularidades construtivas e enfáticas presentes em frases interrogativas, exclamativas e imperativas não são mantidas quando essas frases são reproduzidas no discurso indireto, por exemplo. Essa impossibilidade ocorre porque o discurso indireto é uma forma de reprodução de um discurso anterior, em que o falante não se expressa de forma direta, mas sim através de relatos ou narrações. Nesse sentido, as expressões construtivas e enfáticas perdem a sua força e intensidade quando são transpostas para o discurso indireto. Isso ocorre em função de que, segundo o autor, “o discurso indireto “ouve” diferentemente o enunciado alheio, percebendo-o ativamente e atualizando, na sua transmissão, outros aspectos e tons em comparação com os demais modelos” (Volóchinov, 2021 [1929-1930], p. 270). Diante disso, ao retratar algo que fora dito anteriormente, o autor dá suas entonações e valorações ao que fora dito. Um exemplo típico disso na obra de Melo (2019) aparece em um dos poemas em que se narra o assassinato de uma filha pelo pai:

*Morta pelo pai.
Ela tinha quarenta e oito dias de vida
quando foi estrangulada.
Na delegacia, o assassino afirmou que
“estava muito nervoso
& achava que a criança
não era sua filha.” (Melo, 2019, p. 28)*

Ao narrar a situação, a protagonista utiliza a voz indireta do assassino no discurso autoral, imprimindo seus próprios tons e reavaliando a cena ao dizer que o autor do crime não tinha certeza se a filha era, de fato, sua. O fato evidencia a relevância do discurso alheio (pictórico) na construção da narrativa, uma vez que ela é capaz de oferecer novas interpretações e olhares sobre os eventos narrados.

A considerar desfechar numa compreensão mais estilística da introdução de vozes no material verbal do romance, Bakhtin (2015 [1934-1935]) apresenta alguns tipos básicos de unidades estilístico-composicionais que formam o seu todo, os quais, inicialmente Bakhtin caracteriza em cinco grupos: o primeiro estilo tratado pelo autor é “narração direta do autor da obra literária (em todas as suas multiformes variedades)” (Bakhtin, 2015, p. 27). Este é correspondente à palavra do narrador, com suas caracterizações socioideológicas. O segundo corresponde às “estilizações das diferentes formas de narração oral do cotidiano” (Idem). O terceiro concretiza-se na “estilização das diferentes formas de narração semiliterária (escrita) cotidianas (cartas, diários, etc.)” (Idem). O quarto são as “diferentes formas do discurso

literário, extra-artístico, do autor (juízos morais, filosóficos, científicos, declarações retóricas, descrições etnográficas, informações protocolares, etc.)” (Idem, p. 28). Todas as influências sofridas pelo autor são refratadas e refletidas no romance. Por fim, temos os “discursos estilísticos individualizados dos heróis” (Bakhtin, 2015, p. 28), quando os heróis falam ou discursam dentro do romance.

Sobre a importância de considerar que diferentes vozes, de diferentes sujeitos, entretecem o discurso autoral, o autor argui que “o diálogo social soa no próprio discurso, em todos os seus elementos, sejam “conteudísticos”, sejam “formais”. (Bakhtin, 2015 [1930-1936], p. 77). Por decorrência, nas discussões que faz na obra *Problemas da Poética de Dostoiévski* (2015 [1963]), Bakhtin foca a concepção de discurso bivocal, como aquele em que há mais de uma voz que orienta o discurso. Trata-se de um discurso que é duplamente orientado, pois ao mesmo tempo que o discurso volta ao objeto, volta-se para o discurso do outro. Na mesma obra, Bakhtin discorre sobre algumas formas do discurso em sua materialização, sendo as principais a estilização, a paródia, o *skaz* e diálogo. Para o autor, todas essas formas de manifestações de vozes sociais que compõem a dialogicidade do discurso apresentam como traço comum a dupla orientação do discurso já mencionada.

Ao tratar da estilização, por exemplo, Bakhtin (2015 [1963]) explica se tratar da forma como o discurso bivocal materializa-se em seu contexto social, histórico e cultural, a considerar que arranjos estilísticos autorais operam sobre os discursos mobilizados sobre dado tema, para que sua finalidade seja alcançada. Assim, Bakhtin (2015 [1963], p. 217), afirma que “[...] o estilizador usa o discurso de um outro como discurso de um outro e assim lança uma leve sombra objetificada sobre esse discurso”. Já o *skaz* relaciona-se à orientação para o discurso falado, introduzido em função da voz do outro. Essa forma de manifestação discursiva configura uma voz social repleta de pontos de vista e apreciações geralmente convergentes à realização da vontade discursiva do autor (Bakhtin, 2015 [1963]). Sobre a paródia, Bakhtin (2015 [1963]) adverte que reverte os sentidos e integra ao discurso a servir a fins opostos. Por isso, a paródia “se converte em palco de luta entre duas vozes” (Bakhtin, 2015 [1963], p. 221). Com Bakhtin (2015 [1963]) aprendemos que a dupla orientação do discurso para o objeto e para o ouvinte, com a presença de diferentes vozes a compor o discurso, é uma característica inerente a todo discurso, fazendo de sua produção-recepção um ato histórico, social, cultural de corresponsabilidade entre interlocutores.

Esta seção fornece o suporte para nossa análise, pois nos basearemos na abordagem do cronotopo, do heterodiscurso e do discurso citado para examinar duas partes de nossa obra. A

primeira parte trata dos recortes das epígrafes e poemas que fazem referência a remissão ao real, enquanto a segunda aborda a violência sofrida pela personagem Txucupira.

3 JÁ DITOS SOBRE A VIOLÊNCIA CONTRA AS MULHERES: DE FUNDAMENTOS FILÓSOFICOS A DADOS OBJETIVOS E LUTAS

Esta seção está dividida em três subseções. A primeira delas busca revisitar a ideia da construção cultural de gênero, e, para isso, utilizamos, entre outras, a concepção beauvoiriana sobre a outremização. A segunda parte busca compreender as contribuições do patriarcado para a perpetuação da violência contra a mulher. E, em um terceiro momento, fizemos uma análise de como a literatura de autoria feminina tem representado a questão da violência contra as mulheres.

Nesse contexto, é importante ressaltar a relevância de obras como *O segundo sexo* (2016), de Simone de Beauvoir, que aborda a construção cultural do gênero³ e a outremização das mulheres na sociedade, e o artigo *Tecnologia de gênero* (1994), de Teresa Lauretis, que discute conceitos importantes para o entendimento das questões de gênero na sociedade contemporânea. Além disso, existem outras referências, como o texto *Gênero: uma categoria útil de análise histórica* (1995), escrito por Joan Scott. Nesse escrito, a autora discute a origem da palavra gênero e sua utilização pelas feministas para se referirem à organização social da relação entre os sexos. Segundo a autora, a categoria de análise de gênero propôs uma transformação dos paradigmas tradicionais do conhecimento, exigindo uma revisão crítica das premissas e dos critérios do trabalho científico existente. Além disso, Scott aborda três diferentes posições teóricas acerca dos estudos de gênero, sendo elas: a de cunho feminista, que busca compreender as origens do patriarcado; a que é situada na tradição marxista e visa estabelecer um diálogo crítico com as teorias feministas; e a terceira posição se divide entre a abordagem pós-estruturalista francesa e as teorias anglo-americanas, que questionam as noções fixas e binárias de gênero e sexualidade, argumentando que estas são socialmente construídas e que a identidade de gênero é fluída e variável.

O professor Thomas Bonicci, em seu livro *Crítica Literária Feminista* (2007), traz grandes contribuições para a análise da outremização e de conceitos de gênero que se entrelaçam nas ideias defendidas pelas autoras que citamos acima. Nesse sentido, essa discussão é fundamental para a compreensão das desigualdades e opressões de gênero presentes na sociedade atual e para a luta pela igualdade de direitos e oportunidades para todas as pessoas.

³ É importante salientar que a época de Beauvoir ainda não existia a concepção de gênero como a temos hoje, por isso, a definição de segundo sexo.

O tema abordado na segunda parte de nosso trabalho é justamente o da violência contra as mulheres, sua origem histórica e as diversas formas pelas quais se manifesta. Desde a constituição do patriarcado, as mulheres têm sido desvalorizadas e oprimidas, realidade que se reflete até os dias de hoje. A opressão e o silenciamento feminino, ao longo dos séculos, são estudados por diversas autoras, como no livro *Minha história das mulheres* (2019), de Michelle Perrot, e na obra *A mulher no terceiro milênio* (2002), de Rose Muraro.

Neste trabalho, exploramos as diversas formas de violência, desde a simbólica até a física, com base nos estudos presentes na obra *Dominação Masculina* (2015) de Pierre Bourdieu e Gênero, *patriarcado, violência* (2015) de Heleieth Saffioti. Em particular, focalizamos o problema do feminicídio no contexto brasileiro atual, utilizando dados, pesquisas e referências do livro *Pensamento feminista brasileiro: formação e contextos* (2019), organizado por Heloísa Buarque de Holanda. Para fundamentar nossa argumentação, analisamos o conceito de violência estabelecido pela lei 11.340/2006, conhecida como Lei Maria da Penha, que representa um marco no combate à violência contra mulher. Além disso, consideramos os dados do fórum de Segurança Pública (2022) referentes ao feminicídio.

Por fim, serão apresentadas as atuações do movimento feminista atual no enfrentamento da violência contra as mulheres, com destaque para o livro *O feminismo da atualidade: a formação da quarta onda* (2019), de Jacilene Silva. Ademais, serão discutidas as políticas públicas de combate à violência, seus avanços e as falhas que levam à morte de muitas mulheres por dia, com base em dados estatísticos relevantes.

3.1 A outremização feminina: a construção cultural de gênero

A respeito da construção cultural do gênero, a filósofa francesa Simone Beauvoir (2016), em sua obra *O Segundo Sexo: fatos e mitos*, a autora expõe as diversas formas de opressão e subjugação às quais as mulheres são submetidas, fomentando uma análise crítica sobre as estruturas sociais que perpetuam tais comportamentos discriminatórios. Dessa forma, a obra em questão promove uma reflexão profunda sobre as questões de gênero, desafiando o *status quo*. A autora apresenta dois modos de existência que os seres humanos podem seguir: a transcendência e a imanência. A transcendência se refere ao estado em que o sujeito supera o seu modo original de existência, projetando para fora de si todos os seus desejos de libertação da espécie. Esse papel é desempenhado pelo homem, pois o mundo lhe permitiu o reconhecimento como ser humano livre. Por outro lado, a imanência se refere à incapacidade de superar esse estado e acabar por degradar a própria existência. É considerado o destino da

mulher, que, ao descobrir-se no mundo como existente, percebe o masculino, no qual lhe cabe cumprir o papel do *Outro*.

Bonnici (2007, p. 31), ao refletir acerca da assimetria entre homens e mulheres, a partir da ótica beauvoiriana, estabelece que “quando uma mulher se define, ela diz ‘Sou uma mulher’. Como o termo ‘homem’, não o termo ‘mulher’, define a humanidade (homens e mulheres), fica evidente a assimetria existente entre o masculino e o feminino”. Enquanto os homens possuem uma história coletiva, as mulheres se encontram em uma diáspora entre eles, sem uma solidariedade natural que as una contra o patriarcado. Desse modo, a mulher é concebida como o *Outro*, em oposição ao homem, que é o Ser, o que resulta na hegemonia masculina que tem sido perpetuada por séculos.

Da mesma forma, ao explicar a teoria da outremização, Bonnici (2007) se respalda nas teorias estudadas por Beauvoir, Lacan e Irigaray. Para ele, a teoria de Beauvoir entende a concepção de *Outro* a uma oposição a homem, enquanto que Lacan busca estabelecer que existe um binômio *outro* e *Outro*, o *outro* é uma projeção enquanto que o *Outro* é “o signo da feminilidade fora do Simbólico e associado ao inconsciente” (Bonnici, 2007, p. 195). Isso ocorre porque as mulheres são historicamente posicionadas como diferentes e separadas do que é considerado a norma na cultura patriarcal. Segundo Bonnici (2007), a teoria defendida por Irigaray se aproxima muito da defendida por Lacan na qual, segundo ela, o *outro* se refere à posição que a mulher ocupa na cultura patriarcal.

Segundo Beauvoir (2016), a construção da mulher ocorre em função do seu papel em relação ao homem. A autora afirma que, ao longo do tempo, a sociedade se estabeleceu como predominantemente masculina, e, como resultado, não é a mulher que se define, mas sim o homem, em função daquilo que ele é. Em outras palavras, a mulher foi moldada pela supremacia masculina. Essa lógica pode ser interpretada pela perspectiva do *outro*, o oposto em relação a ‘Um’, ou ao ‘Ser’. Ou seja, ao se determinar como ‘Um’, sempre se colocará o outro como uma oposição do que se é. A própria autora afirma que “os judeus são outros para os antissemitas, os negros para os racistas norte-americanos, os indígenas para os colonos, os proletários para as classes dos proprietários” (Beauvoir, 2006, p. 13). Em todas essas relações, existe uma solidariedade não absoluta, mas uma relativa solidariedade. Entre as mulheres, a superioridade masculina não foi contestada, e a autora questiona “de onde vem a submissão da mulher?” (Beauvoir, 2016, p. 14).

Beauvoir (2016) identifica que a subordinação feminina não é justificada, como em outros casos, em uma questão numérica, haja visto que as mulheres “não são, como os negros dos Estados Unidos ou os judeus, uma minoria; há tantos homens quantas mulheres na Terra”

(Beauvoir, 2016, p. 15). Enquanto existia certa solidariedade entre os negros, os judeus e os proletários, pois se entendiam como coletivo, as mulheres, salvo algumas exceções, “não dizem nós” (Beauvoir, 2016, p. 15). O senso de luta das mulheres não é coletivo, pois, durante muito tempo, elas não se enxergavam como sujeitos e, por isso, suas ações “nunca [passaram] de uma agitação simbólica; só ganharam o que os homens concordaram em lhes conceder, elas nada tomaram; elas receberam” (Beauvoir, 2016, p. 15-16). Desse modo, elas aceitaram com certa passividade aquilo que lhes impunham, como afirma a autora, viveram entre os homens de forma dispersas, ligadas ao que eles queriam para elas.

Embora haja uma reciprocidade biológica entre homens e mulheres, as mulheres não conseguiram se libertar da posição de *outro* em relação aos homens. É importante ressaltar que toda relação humana é caracterizada por interesses e, no caso da relação entre homem e mulher, essa relação é baseada na necessidade biológica de dois elementos: o desejo sexual e o desejo de posteridade. Para a autora, esses dois elementos colocam “o macho sob a dependência da fêmea” (Beauvoir, 2016, p. 17), entretanto, esses elementos não foram suficientes para garantir a libertação da mulher, que, como afirma Beauvoir (2016, p. 17), “sempre foi, se não a escrava do homem, ao menos sua vassala”.

A autora evidencia que em praticamente nenhuma legislação existe igualdade entre homens e mulheres: eles recebem salários superiores e dominam os campos da história, a política e a cultura. Quando as mulheres se aventuram a se afirmar no mundo, “esse mundo é ainda um mundo que pertencem aos homens” (Beauvoir, 2016, p. 17). Beauvoir entende que essa submissão, ou a recusa em ser o *outro* na história, “seria para elas renunciar a todas as vantagens que a aliança com a casta superior pode lhes conferir” (Beauvoir, 2016, p. 17). Essa superioridade foi possível porque o homem compartilhou da cumplicidade feminina, ou seja, esse fenômeno ocorreu, pois, tiveram apoio e conivência das mulheres ao não se reivindicarem como sujeitos. Isso ocorre, segundo a autora, em função da falta de meios concretos para tal empreendimento, além de muitas mulheres se sentirem presas a um laço necessário com os homens, seja por questões biológicas, culturais ou afetivas, deixando de reivindicar reciprocidade na relação. Por fim, a autora afirma que algumas mulheres se comprazem no papel de *outro*, aceitando a subordinação e se identificando com os estereótipos culturais impostos sobre elas.

Essa submissão foi construída histórica e culturalmente, e, diante disso, Beauvoir passa a questionar a sua origem. Segundo ela, “legisladores, sacerdotes, filósofos, escritores e sábios empenharam em demonstrar que a condição subordinada da mulher era desejada no céu e proveitosamente a Terra” (Beauvoir, 2016, p. 19). Assim, os homens como os “criadores” da

religião se apegaram às lendas e às crenças para sustentar que a eles sobrepunha a transcendência e a elas a imanência. Esse cenário somente se modifica com o advento da modernidade, tendo Diderot e Stuart Mill entre os primeiros a equiparar mulheres a homens como seres humanos, no entanto, com imparcialidade.

Joan Scott (1995), discorre sobre a origem da palavra gênero. Para ela, esta começou a ser utilizada pelas feministas para se referir à organização social da relação entre os sexos, pois elas perceberam que a questão do sexo biológico não era suficiente para explicar as desigualdades e as opressões que as mulheres sofrem na sociedade. Ao utilizar a palavra gênero, as feministas estão buscando destacar as diferenças entre sexo biológico (masculino ou feminino) e as construções sociais e culturais que são atribuídas a esses sexos, como comportamentos, papéis sociais, expectativas e normas.

A referência à gramática é feita porque, assim como na linguagem, em que as palavras são classificadas de acordo com o seu gênero (masculino, feminino ou neutro), na sociedade as pessoas são classificadas de acordo com o seu gênero (masculino ou feminino). Segundo Scott (1995, p. 72), sua composição gramatical é “compreendida como uma forma de classificar fenômenos, um sistema socialmente consensual de distinções e não uma descrição objetiva de traços inerentes”.

De acordo com Scott (1995), o conceito de gênero surgiu como uma resposta ao determinismo biológico que permeava as relações entre os sexos, buscando atribuir-lhes um caráter fundamentalmente social. Para ela, o gênero ressaltava o aspecto relacional presente nas definições normativas da feminilidade. Essa abordagem relacional surgiu como uma preocupação de que os estudos femininos estavam muito focados nas mulheres, construindo a ideia de que as mulheres e os homens eram definidos de maneira interdependente e não poderiam ser entendidos separadamente.

Ademais, a categoria de análise de gênero propunha uma transformação dos paradigmas tradicionais do conhecimento, não apenas adicionando novos temas, mas também exigindo uma revisão crítica das premissas e dos critérios do trabalho científico existente. Ao lado das noções de classe e raça, o gênero mostrava o interesse da historiografia em uma história que incluía os discursos dos oprimidos, possibilitando uma análise do sentido e da natureza dessa opressão. Mesmo entendendo que gênero e raça não estavam em igualdade quanto ao fundamento científico de classe, a autora justifica que “a litania ‘classe’, ‘raça’ e ‘gênero’ sugere uma paridade entre os três termos, mas, na verdade, eles não têm um estatuto equivalente” (Scott, 1995, p. 73), isso porque classe tem um fundamento na teoria marxista, o que não ocorre com raça e gênero.

Scott (1995) explica que, em sua utilização mais simples e recente, o termo gênero muitas vezes é usado como sinônimo de mulheres, isso se ocorre pelo fato de que o termo mulher tem uma conotação mais política. Assim, “gênero tem uma conotação mais objetiva e neutra do que ‘mulheres’. ‘Gênero’ parece se ajustar à terminologia científica das ciências sociais, dissociando-se, assim, da política (supostamente ruidosa) do feminismo” (Scott, 1995, p. 75). Essa foi uma prática utilizada, nos anos 1980, para legitimar a pesquisa acadêmica feminista, embora inclua as mulheres, o “gênero” não as nomeia e, por isso, parece não ser uma ameaça. No entanto, Scott (1995) propõe um uso mais amplo do conceito de gênero, que inclui tanto homens quanto mulheres em suas diversas conexões, hierarquias, relações de poder e precedências.

Scott (1995) aborda três diferentes posições teóricas acerca dos estudos de gênero: a primeira, de cunho feminista, busca compreender as origens do patriarcado. Há o empenho em encontrar uma justificativa para a existência da subordinação de mulheres e o desejo de domínio dos homens. Segundo ela, “a explicação dessa subordinação [está] na ‘necessidade’ masculina de dominar as mulheres” (Scott, 1995, p. 77). Desse modo, enquanto para a autora a chave da dominação masculina se encontra ancorada na reprodução, para outras, a resposta estava na esteira da própria sexualidade.

No que tange as duas escolas a saber: as teóricas das relações de objeto (Escola Anglo-Americana) e os pós-estruturalistas (Escola francesa). Ambas enfatizam a importância das primeiras etapas do desenvolvimento da criança e a influência da experiência concreta, porém se diferenciam na ênfase atribuída à linguagem na comunicação, interpretação e representação do gênero.

Enquanto as teóricas das relações de objeto enfatizam a influência da experiência concreta, as pós-estruturalistas enfatizam o papel central da linguagem na construção da identidade de gênero. Além disso, Scott (1995) aponta uma diferença entre essas duas escolas em relação ao inconsciente. Nesse sentido, para representantes da Escola Anglo-Americana, este é suscetível de compreensão consciente, enquanto que, para a escola francesa, isso não é possível. O inconsciente é um fator decisivo na construção do sujeito e é o lugar da divisão sexual, tornando-se “um lugar de instabilidade constante para o sujeito “generificado” (Scott, 1995, p. 81).

A autora, ao exemplificar como os historiadores e estudiosos têm entendido a terminologia de gênero, compreende que este é um componente fundamental das relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos e também uma forma primária de dar sentido às relações de poder, sendo que essas duas ideias estão intimamente ligadas. As

mudanças na organização das relações sociais sempre implicam mudanças nas representações de poder, mas essa transformação não segue, necessariamente, uma direção única (Araujo, 2005).

Segundo Scott (1995), o gênero está intrinsecamente relacionado às relações sociais que se baseiam em diferenças percebidas entre os sexos, o que implica em quatro elementos inter-relacionados. O primeiro, conforme aponta a autora, diz respeito aos “símbolos culturalmente disponíveis que evocam representações simbólicas (e com frequências contraditórias)” (Scott, 1995, p. 86). Nesse sentido, a cultura religiosa evoca representações simbólicas da mulher, como Eva, a primeira mulher, e a personagem Maria, a mãe de Deus. Esses símbolos culturais implicam categorias culturais que se baseiam nessas figuras femininas, concebendo Eva como impura e Maria como a virgem que concebeu sem pecado.

O segundo elemento discutido pela autora versa sobre “conceitos normativos que expressam interpretações dos significados dos símbolos, que tentam limitar e conter suas possibilidades metafóricas” (Scott, 1995, p. 86). Nesse conceito, existe uma definição bem delineada dos papéis sociais tanto do feminino quanto do masculino. Ou seja, a virilidade está associada ao masculino e, nesse sentido, o homem não expõe sentimentos mais dóceis, porque esse papel é da mulher, que está ligada à feminilidade.

O terceiro elemento está associado à necessidade de se repensar a ideia de gênero como algo fixo e imutável. Segundo a autora, a pesquisa histórica deve buscar a compreensão de como as noções de gênero foram construídas em diferentes períodos e contextos, considerando a influência de fatores políticos, institucionais e sociais. Em outras palavras, é preciso analisar como as ideias sobre gênero são moldadas por relações de poder e por normas e valores socialmente construídos, em vez de assumi-las como verdades universais e intemporais.

Por último, o quarto elemento, segundo Scott (1995), é a identidade subjetiva. Nela percebemos o que o indivíduo pode ser como ele se percebe em relação ao seu gênero. Tendo isso em vista, os estudiosos deveriam “examinar as formas pelas quais as identidades generificadas são substantivamente construídas e relacionar seus achados com toda uma série de atividades, de organizações e representações sociais historicamente específicas” (Scott, 1995, p. 88). Isso envolve examinar como as normas de gênero são estabelecidas e mantidas, como as pessoas são socializadas em conformidade com essas normas e como essas normas mudam ao longo do tempo.

A análise proposta por Scott (1995) também pode explorar como as identidades de gênero são representadas e negociadas em diferentes esferas sociais, como família, trabalho e política. Segundo a autora, “a primeira parte da minha definição de gênero, então, é composta

desses quatro elementos e nenhum dentre eles pode operar sem os outros” (Scott, 1995, p. 88). Isso significa que os quatro elementos que compõem a definição de gênero – símbolos culturais, conceitos normativos, relações de poder e identidade subjetiva – estão interligados e não podem ser compreendidos isoladamente um do outro. Porém, esses elementos não funcionam de maneira simultânea, como se fossem uma simples resposta um do outro. Cada elemento influencia e é influenciado pelos demais, sem ser simples consequência ou resultado direto dos outros elementos.

Lauretis (1994), por sua vez, aborda a questão da diferença sexual como sendo fundamental entre homens e mulheres, tanto biológica quanto culturalmente. A autora argumenta que, mesmo quando as diferenças sexuais são analisadas a partir de uma perspectiva mais abstrata, elas ainda são entendidas em relação à dicotomia homem/mulher e, portanto, a diferença é sempre definida pela subordinação feminina em relação ao masculino. Lauretis (1994) critica a forma como o pensamento feminista tem abordado a questão do gênero, argumentando que, ao manter a dicotomia homem/mulher, ele continua preso aos termos do patriarcado e acaba reproduzindo essa estrutura em suas próprias teorias e práticas. A autora propõe, então, uma reavaliação das noções de gênero e de sexualidade, a fim de superar essa dicotomia e permitir uma análise mais complexa e abrangente das questões de gênero e sexualidade.

Segundo a autora, existem duas limitações ao conceito de diferenças sexuais: a primeira reside no fato de que existe um confinamento do pensamento crítico feminista ao “arcabouço conceitual de uma oposição universal do sexo” (Lauretis, 1994, p. 207). Ele é limitado porque pressupõe uma oposição universal entre os sexos, em que a mulher é vista como uma diferença em relação ao homem, mas ambos são igualmente universalizados. Essa concepção impede a análise das diferenças entre as mulheres, ou seja, das diferenças que existem dentro do grupo das mulheres. Lauretis (1994) defende que essa limitação é problemática porque não permite que sejam exploradas as diversas formas como as mulheres vivenciam e experimentam sua própria sexualidade e identidade, que podem variar de acordo com fatores culturais, sociais, históricos e pessoais. Por exemplo, as diferenças entre mulheres que usam véu, mulheres que usam máscara e mulheres que se fantasiam não podem ser entendidas como diferenças sexuais, mas como variações culturais que afetam a forma como as mulheres experimentam suas identidades. A segunda limitação é das diferenças sexuais tende a “reacomodar ou recuperar o potencial epistemológico radical do pensamento feminista sem sair dos limites da casa patriarcal” (Lauretis, 1994, p. 208). Isso significa que o sujeito não pode mais ser compreendido apenas em uma identidade única e dividida, e sim como múltiplo e contraditório, sendo

“engendrado não só na experiência de relações de sexo, mas também nas de raça e classe” (idem).

A autora estabelece que o conceito de gênero precisa ser desvinculado da diferença sexual, a fim de evitar que seja reduzido a uma derivação direta desta e, ao mesmo tempo, evitar sua consideração como um puro imaginário não relacionado ao real. Lauretis (1994) propõe que, em vez disso, o gênero deve ser visto como uma construção social produzida por diferentes tecnologias, discursos e práticas sociais, segundo ela:

[...] Para isso, pode-se começar a pensar o gênero a partir de uma visão teórica, que vê a sexualidade como uma “tecnologia sexual”; desta forma, propor-se-ia que também o gênero, como representação e como auto-representação, é produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como as práticas da vida cotidiana (Lauretis, 1994, p. 208).

Assim, Lauretis (1994) defende a necessidade de uma abordagem interdisciplinar que considere as complexas interações entre gênero, sexualidade e outras dimensões da vida social, como raça e classe, a fim de desenvolver uma compreensão mais ampla e precisa das identidades e subjetividades dos sujeitos sociais.

Lauretis (1994) argumenta que o gênero não é uma propriedade inata do corpo ou uma essência natural, mas sim uma representação construída por meio de tecnologias sociais e aparatos biomédicos. A partir de quatro proposições, ela discute a natureza da construção do gênero e suas implicações na vida social e subjetiva das pessoas. A primeira proposição defende que o gênero é uma representação e, mesmo assim, possui impactos significativos nas vidas das pessoas. Na segunda proposição, a autora argumenta que a representação do gênero é uma construção social, e que toda a arte e cultura ocidental são registros históricos dessa construção. Em seguida, Lauretis (1994) discute como a construção do gênero ocorre em diversos espaços sociais, além daqueles como a mídia, a escola e a vida privada, visto que também ocorre, de maneira menos intensa, na “academia, na comunidade intelectual, nas práticas artísticas de vanguarda, nas teorias radicais, e até mesmo de forma bastante marcada, no feminismo” (Lauretis, 1994, p. 211). Por fim, ela destaca que a construção do gênero também ocorre por meio de sua desconstrução.

3.2 Da constituição do Patriarcado ao século XXI: as nuances da violência contra as mulheres

A obra *A mulher no terceiro milênio* (2002), de Rose Muraro, dividida em três partes, traz uma reflexão sobre o papel da mulher na sociedade. A primeira, intitulada *No princípio era a mãe*, reflete sobre a sociedade dos coletores, na qual os papéis de homem e mulher não eram muito diferentes em termos de status social. No entanto, essa dinâmica foi modificada gradualmente à medida que os homens passaram a dominar a terra e, conseqüentemente, as mulheres.

Muraro (2002) desafia a concepção tradicional de sociedades matriarcais ao argumentar que estas não existiram como uma oposição direta ao patriarcado. Isso significa dizer, que se houve alguma forma de matriarcado, este não seria autoritária, semelhante à estrutura de poder exercida pelos homens nas sociedades contemporâneas. A autora também destaca a existência de sociedades matricêntricas, nas quais a subsistência dos grupos era garantida pelas fêmeas, que demonstravam maior cooperação entre si, enquanto os machos muitas vezes viveriam as margens, afastados dos grupos de mães e filhos. Assim, a autora questiona a dicotomia simplista entre matriarcado e patriarcado, oferecendo uma visão mais nuanceada das dinâmicas sociais ao longo da história.

De acordo com Muraro (2002), a formação das primeiras sociedades humanas teria ocorrido por meio de um grupo de mães com seus filhos, acompanhadas por outras mães, irmãos e outros machos que se agregassem ao grupo. Tal ideia é embasada por evidências de que muitas sociedades primitivas seriam matrifocais, tendo sua estrutura social centrada em torno das mulheres, e que a subsistência dessas sociedades frequentemente dependia das atividades femininas de coleta e subsistência.

Historicamente, as mulheres assumiam o papel de cuidar dos filhos pequenos, enquanto os homens eram os principais caçadores e provedores de alimento para si mesmos e para a suas famílias. Nessa perspectiva, as mulheres teriam como tendência natural o ato de cuidar e de alimentar, não somente seus próprios filhos, mas também outras pessoas do grupo, enquanto os homens se concentrariam em obter alimentos (Muraro, 2002).

Nesse contexto, segundo Muraro (2002), as mulheres trabalhavam mais do que os homens. Primeiro, porque cuidavam dos filhos, da casa e do preparo de alimentos; segundo, porque também eram responsáveis pela coleta e cultivo de alimentos. Embora a caça pudesse ser uma tarefa importante, ela, muitas vezes, requeria menos tempo do que a coleta e o cultivo, o que significa que os homens dedicados à caça podiam ter mais tempo livre do que as mulheres.

A segunda parte da obra de Muraro (2002) é intitulada *...E o Verbo Veio Muito Depois*, e nela a autora discute sobre o processo de dominação dos homens sobre as mulheres e quais os impactos dessa dominação. Para isso, ela aprofunda uma análise que parte da instituição do

patriarcado até a relação do nazismo com as mulheres. Em relação ao primeiro, a autora aponta que, segundo Marx e Engels, o aperfeiçoamento das tecnologias resultou na produção de excedentes que, por sua vez, podiam ser trocados como valor. Assim, originou-se uma classe dominante que não precisava trabalhar e, portanto, explorava a maioria da população, inclusive as mulheres. De acordo com esses pensadores, nesse período, as mulheres também eram subordinadas e restritas ao âmbito privado, responsáveis por gerar o maior número de filhos possível para trabalhar no campo e proteger o poder do Estado centralizador.

A concepção do patriarcado, de acordo com Muraro (2002), teve uma origem “gradual e lenta” associada à ideia de que as mulheres eram responsáveis pelos afazeres do grupo e cuidavam da família como uma entidade coletiva. Por contraste, os homens desfrutavam de atividades mais flexíveis, o que lhes permitia dedicar tempo a desenvolver armas e rituais exclusivos para o sexo masculino, dos quais as mulheres eram excluídas. Essa distinção possibilitou o desenvolvimento dos homens, criando uma disparidade entre eles e a natureza, enquanto as mulheres representavam a natureza e estavam mais ligadas à cultura. Esse desequilíbrio, conforme a autora argumenta, rompeu a harmonia entre os seres humanos e a natureza, resultando em um incipiente sentimento de transcendência. A partir desse ponto, surgiu a ideia de controle da sexualidade das mulheres pelos homens, com os homens assumindo o centro da religiosidade e marginalizando as mulheres nos cultos e nas esferas de poder público (Muraro, 2002).

Concernente a isso, a autora discute a formação da noção de moralidade em relação à dominação e controle na sociedade. Ela argumenta que a moralidade foi utilizada como uma forma de controle a partir do próprio oprimido, com os escravos sendo incentivados a serem honestos, enquanto os senhores eram capazes de infringir as regras sem punição ou culpa. Essa moralidade dupla foi usada como uma forma de manter os dominados internamente oprimidos, enquanto os dominadores podiam quebrar as regras inventadas por eles próprios sem qualquer consequência. Muraro (2002) apresenta, então, o reverso dos princípios que regulavam o matricentrismo. A análise aponta para a maneira como as normas e as regras são utilizadas como uma forma de controle e opressão em diferentes estruturas sociais, e como elas são criadas e perpetuadas pelos próprios dominantes para manter o poder.

Ao falar da gênese do mito do patriarcado, a autora elucida que o livro de Gênesis, da Bíblia, é considerado o texto base do patriarcado, porque existe nele conceitos que legitimam a superioridade masculina. Com base nos conceitos estabelecidos pelo texto religioso, Muraro justifica sua teoria apontando que os dois, homem e mulher, comem do fruto proibido, mas é ela que, segundo a história, se torna a transgressora. O princípio gerador da existência humana

e de outros seres é o ventre; contudo, na Bíblia, foi necessário mudar essa perspectiva. “Mais interessante para se notar é que, para se persuadir da sua supremacia, o homem teve que se convencer de que pariu a primeira mulher” (Muraro, 2002, p. 71). Muraro estabelece uma analogia com a concepção bíblica de que a mulher surgiu da costela de um homem. Ela propõe, então, que a noção da superioridade masculina está enraizada na crença de que a primeira mulher surgiu do próprio homem, da sua costela. Essa crença é perpetuada culturalmente, reforçando uma visão hierarquizada de gênero na qual os homens são considerados superiores às mulheres.

A divisão sexual do trabalho em sociedades pastoris é baseada na supremacia masculina nas tarefas economicamente produtivas. Segundo Muraro (2002), os estudos realizados pelos antropólogos Martin e Foerbies mostram que, em quarenta sociedades pastoris estudadas, a contribuição das mulheres nas tarefas econômicas é muito pequena, pois em 30% delas o trabalho feminino consiste na ordenha e na fabricação de laticínios. Os homens cuidam dos rebanhos em quase todas as sociedades, e em 50% são eles que também cultivam. Embora as sociedades seminômades não possam prescindir do trabalho econômico da mulher, ainda é fraca a dicotomia entre público e privado, já que ela não fica completamente segregada em casa. As famílias são patricêntricas, no entanto, nas sociedades em que o trabalho da mulher é mais necessário, esta tem mais status e poder de decisão.

A terceira parte da obra é intitulada, *Mas Afinal, o Que Quer a Mulher?* Nessa seção, a autora aborda a situação da mulher no Brasil no final do século XX, destacando que havia uma mistura de valores em relação à sua condição no país. Na zona rural, as mulheres eram oprimidas e tinham uma sobrecarga de trabalho, já que, além de cuidar dos filhos e da casa, também trabalhavam no campo. Nas áreas urbanas, as mulheres migradas do meio rural tinham mais liberdade, mas ainda sofriam preconceito e ganhavam menos que os homens. No entanto, é na classe média moderna que ocorre uma grande transformação, quando elas passam a ter acesso à educação superior e ao mercado de trabalho, e o número de trabalhadoras aumenta significativamente. Apesar disso, Muraro (2002) destaca que ainda há muitos desafios a serem superados, como a desigualdade salarial e o preconceito de gênero.

Perrot (2019), em sua obra intitulada *Minha história das mulheres*, estrutura um estudo bem definido acerca desse tema. Segundo ela, não há um marco preciso que permita determinar o momento em que a subordinação histórica da mulher em relação ao homem começou a se consolidar, organizando a sociedade em torno de hierarquias e assimetrias de gênero. Da mesma forma, a história e a historiografia, por muito tempo, excluíram e silenciaram as mulheres, deixando de contemplar suas participações ativas em questões políticas, econômicas e outras

áreas. Para recuperar essa perspectiva, a autora propõe um corte no paradigma judaico-cristão, uma vez que “uma história ‘sem as mulheres’ parece impossível” (Perrot, 2019, p. 12). Ela destaca que a história foi predominantemente narrada por homens e, inclusive, na Bíblia, as escrituras sagradas de autoria feminina são ínfimas, textos nos quais as representações femininas são, em sua maioria, de mulheres resignadas e submissas. Essa descrição, feita por meio de um livro que detém tanto poder na cultura ocidental, reforça o papel secundário atribuído às mulheres na narrativa histórica.

De acordo com Perrot (2019), é possível observar que as mulheres foram silenciadas ao longo da história por três razões distintas. A primeira delas é que a presença feminina não era mencionada nos registros históricos, fazendo com que as mulheres ficassem apagadas dos relatos e não fossem consideradas como contribuintes relevantes. Elas eram frequentemente reconhecidas somente como esposas de homens, o que evidencia o fato de que eram consideradas como o ‘outro’, tal como problematizado por Beauvoir (2016). Segundo Perrot (2019, p. 16), “as mulheres ficaram muito tempo fora desse relato, como se, destinadas à obscuridade de uma inenarrável reprodução, estivessem fora do tempo, ou pelo menos, fora do acontecimento. Confinadas no silêncio de um mar abissal”. Nesse sentido, é possível perceber o quão foram consideradas ‘não sujeitos’ de si mesmas, sendo desvalorizadas e subjugadas pelos homens. A falta de presença feminina nos registros históricos contribuiu para que as mulheres fossem colocadas em segundo plano, deixando-as sem voz e sem espaço para participar ativamente na sociedade.

Conforme argumentado por Perrot (2019), a marginalização das mulheres não ocorreu de forma isolada, pois outros grupos, como homossexuais, negros e os menos abastados, também sofreram com as agruras do sistema patriarcal de diferentes maneiras. No entanto, a historiadora ressalta que o silenciamento das mulheres é mais profundo do que o de outros grupos marginalizados, devido à longa história de subordinação feminina, à ampla proporção de mulheres afetadas, à invisibilidade da discriminação de gênero e à exclusão das mulheres em todas as esferas da vida (Perrot, 2019).

Para Perrot (2019), a origem desse silenciamento pode ser encontrada em exemplos bíblicos, como um fenômeno de opressão em que a voz da mulher não era aceita e, portanto, reprimida. Em suas palavras, “‘Que a mulher conserve o silêncio’, diz o apóstolo Paulo. Porque primeiro foi formado Adão, depois Eva. E não foi Adão que foi seduzido, mas a mulher que, seduzida, caiu em transgressão.’ Elas devem pagar por sua falta num silêncio eterno”. Dessa forma, a primeira razão para o silenciamento das mulheres foi a falta de permissão para que elas falassem, e, mesmo quando o faziam, seu discurso não tinha poder e era considerado

desonroso. Essa questão é retomada por Bourdieu (2019) que, ao analisar a sociedade Cabila⁴, constatou que “o enfrentamento, olhar olho no olho, falar publicamente, na Cabila é monopólio dos homens; a mulher deve andar com os olhos baixos e não falar publicamente” (Bourdieu, 2019, p. 36).

Perrot (2019) apresenta a segunda razão para o silenciamento das mulheres, a qual diz respeito à sua falta de visibilidade, uma vez que elas estavam confinadas no espaço doméstico e, portanto, pouco presentes no espaço público. Além disso, as mulheres eram frequentemente privadas ou proibidas de circularem pelos mesmos lugares que os homens, assim “porque são pouco vistas, pouco se fala delas. [...]o silêncio das fontes. As mulheres deixam poucos vestígios diretos, escritos ou materiais. Seu acesso à escrita foi tardio. Suas produções domésticas são rapidamente consumidas, ou mais facilmente dispersas” (Perrot, 2019, p. 17).

De acordo com Perrot (2019), a terceira razão para o silenciamento das mulheres é que suas histórias não eram narradas, mas sim imaginadas com base em expectativas masculinas sobre como elas deveriam ser: “Eis aí outra razão para o silêncio e a obscuridade: a dissimetria sexual das fontes, variável e desigual segundo as épocas” (Perrot, 2019, p. 17). Isso fica evidente na representação feminina na história da religião, que é muito mais limitada do que a dos homens. Por exemplo, os santos são ativos, evangelizam e viajam, enquanto as mulheres são retratadas como preservadoras da virgindade e dedicadas à oração. Na Bíblia, as representações femininas se caracterizam por uma exaltação da pureza e virgindade, o que resultou em um processo seletivo de “esquecimento” de histórias de mulheres guerreiras e fortes na narrativa bíblica.

Esse processo de silenciamento evoluiu para a invisibilidade da mulher, como destacado na primeira razão proposta por Perrot (2019), pois, como enfatizado, quem não possui voz é inexistente na história. É contra esse fundamento que as mobilizações dos grupos feministas lutaram e ainda lutam. Embora a resistência das mulheres tenha dado voz e vez a muitas, a violência patriarcalista ainda persiste, deixando resquícios opressores.

Perrot (2019) contribuiu significativamente para o combate ao silenciamento das mulheres. A luta contra as noções de poder impostas pelo patriarcado, que têm sido objeto de estudos e crítica pelo movimento feminista, gerou resultados importantes em relação a esse tema na sociedade brasileira. Um desses exemplos é a elaboração de leis de combate à violência perpetrada contra as mulheres ao longo do tempo. No Brasil, temos a lei 11.340/2006, conhecida como Lei Maria da Penha, que estabelece medidas protetivas mais rigorosas e

⁴ Embora as análises de Pierre Bourdieu (2019) tenham como foco a sociedade cabila, suas teorizações acerca da dominação masculina sobre as mulheres valem para as sociedades ocidentais, incluindo o Brasil.

efetivas para garantir a segurança das mulheres em situação de violência. Essa lei representa um importante conquista do movimento feminista e da sociedade civil organizada, que pressionaram o Estado brasileiro para que reconhecesse a violência contra as mulheres como um problema social grave e urgente a ser enfrentado.

A lei 11.340/2006, popularmente conhecida como Lei Maria da Penha⁵, que estabelece medidas de proteção mais abrangentes e efetivas para garantir a segurança de mulheres em situação de violência. Essa legislação é resultado de uma conquista significativa do movimento feminista e da sociedade civil organizada, que pressionaram o Estado brasileiro a reconhecer a violência contra as mulheres como um problema social grave e urgente que precisa ser enfrentado.

São muitas as tipificações de violência contra a mulher caracterizadas pela lei e pelas discussões científicas em torno do tema. Na lei nº 11.340 de 2006, os tipos de violência estão previstos no Artigo 7, incisos de I a V e incluem: violência física, violência psicológica, violência sexual, patrimonial e moral. Considera-se violência física toda aquela em que o agressor despende uma força e causa algum tipo de dano à integridade do corpo ou à saúde da mulher. Podemos ainda defini-la como uma conduta que agride a integridade física da vítima ou sua saúde corporal, podendo se manifestar por tapas, empurrões, socos, mordidas, chutes, queimaduras, cortes, estrangulamentos, lesões provocadas por armas e objetos, coação à ingestão de medicamentos desnecessários ou inadequados, drogas ou outras substâncias, incluindo alimentos, tirar de casa à força, amarrar, arrastar, arrancar a roupa, abandonar em lugares desconhecidos, provocar danos à integridade corporal decorrentes de negligência (Brasil, 2006). Essa conceitualização baseada na lei se refere ao dano causado à mulher, incluindo as marcas deixadas nela pelo homem. A agressão física, além da dor física que causa, deixa marcas existenciais profundas, tais como: a vergonha, o medo e a incerteza. Ramos (2020) afirma que em uma estimativa global, publicada em 2017, 35% (trinta e cinco por cento) das mulheres já foram vítimas de violência física ou sexual durante a vida.

A violência psicológica, por sua vez, presente no inciso II do mesmo artigo, consiste na ação de inferiorizar, de diminuir, de menosprezar, afetando a condição emocional e a autoestima da vítima. Nesse sentido, as formas de sua existência são estabelecidas pelas seguintes tipificações: humilhações em público ou no privado, as desvalorizações do papel da mulher

⁵ A Lei 11.3490/2006 recebeu esse nome em homenagem a farmacêutica Maria da Penha que, após uma tentativa de feminicídio que a deixou paraplégica, denunciou seu marido agressor e tornou-se uma ativista na luta contra a violência doméstica. Pelo fato de sua história ter inspirado diversas outras mulheres a denunciarem casos de violência, ela se tornou uma figura emblemática na luta contra a opressão feminina.

como forma de diminuir a sua importância ou até mesmo sua existência. Outro fator característico deste tipo de violência é a chantagem feita pelo parceiro, em ameaças como: “se me abandonar não vai encontrar ninguém”, além de insultos, ameaças, privações de liberdade com familiares e amigos, obrigação de abandono de emprego, delimitação dos espaços ocupados pela mulher (confinamento doméstico) e, até mesmo, de críticas pelo desempenho sexual da parceira. Esses são sinais importantes a serem observados, visto que, muitas vezes, este tipo de violência é oculta, travestida de cuidado e de proteção, mas não passa da imposição de uma vontade sobre a liberdade do outro (Brasil, 2001). As consequências deste tipo de violência são diversas. Em relação a isso, Zacan *et al* (2013) nos adverte que “pode levar a pessoa a sentir-se desvalorizada e adoecer facilmente. Em casos mais graves, quando perpetrada por muito tempo, pode levar a pessoa a apresentar ideias suicidas e, até mesmo, a cometer suicídio” (Zacan et al, 2013, p. 05).

Segundo Silva *et al* (2007), a principal diferença entre a violência física e a psicológica é que na primeira temos visivelmente o despendimento de força física e corporal contra o outro, enquanto que na segunda a agressão ocorre de maneira verbal, dispendendo à vítima gritos, xingamentos, ofensas e até mesmo olhares opressores, causando a submissão e o medo sem a necessidade de contato físico.

A violência sexual está prevista no inciso III do mesmo artigo e abrange o assédio sexual, o estupro e a prostituição. O Ministério da Saúde a define da seguinte forma: “ação na qual uma pessoa, em situação de poder, obriga uma outra à realização de práticas sexuais contra a vontade, por meio da força física, da influência psicológica (intimidação, aliciamento, sedução), ou do uso de armas ou drogas” (Brasil, 2001, p. 17). As formas de manifestação desse tipo de violência são bem diversas, por exemplo: carícias não desejadas, contato não permitido, penetração oral, anal ou genital, com pênis ou objetos de forma forçada, exibicionismo e masturbação forçados, impedimento do uso de método contraceptivo ou negação por parte do(a) parceiro(a) em utilizar preservativo. Também inclui ser forçado(a) a ter ou presenciar relações sexuais com outras pessoas, além do casal (Brasil, 2001), e exposição obrigatória a material pornográfico. Esse último foi tipificado penalmente pela lei 13.718/2018, que modificou o artigo 218-C do Código penal e prevê a seguinte redação:

Art. 218-C. Oferecer, trocar, disponibilizar, transmitir, vender ou expor à venda, distribuir, publicar ou divulgar, por qualquer meio – inclusive por meio de comunicação de massa ou sistema de informática ou telemática –, fotografia, vídeo ou outro registro audiovisual que contenha cena de estupro ou de estupro de vulnerável ou que faça apologia ou induza a sua prática, ou, sem o consentimento da vítima, cena de sexo, nudez ou pornografia. Pena –

reclusão, de 1 (um) a 5 (cinco) anos, se o fato não constitui crime mais grave (Brasil, 2021, p. 508).

A caracterização da violência sexual abrange uma ampla gama de situações. Esse é um tipo de violência que, muitas vezes, passa despercebido, especialmente quando ocorre dentro dos relacionamentos conjugais, levando as mulheres a não perceberem que estão sendo violentadas quando são coagidas a ter relações sexuais com seus parceiros. Elas podem acreditar erroneamente que têm a obrigação de satisfazer seus parceiros, o que dificulta o reconhecimento da agressão e, conseqüentemente, a denúncia do abuso, uma vez que desconhecem os limites dessa violência.

Sobre a violência patrimonial, é importante estabelecer que ocorre dentro das demais formas de agressão. Pereira *et al* (2013, p. 4) afirmam que “servindo, quase sempre, como meio para agredir física ou psicologicamente a vítima; ou seja, durante as brigas o agressor usa do artifício de abstrair os bens da vítima para que ela se cale e continue a aceitar a agressão”. A violência patrimonial, prevista no IV inciso do artigo 7º, é definida da seguinte forma: “[...] qualquer ato que implique retenção, subtração, destruição parcial ou total de bens, valores, documentos, direitos e recursos econômicos sobre os quais a vítima possua titularidade” (Brasil, 2021, p.1915). Com efeito, advém da dependência econômica ou do controle dos bens materiais pelo parceiro e, mesmo em contextos nos quais a mulher ganhe mais do que ele, prevalece a ideia de que ela não sobreviveria sem a ajuda dele.

E, por último, a lei prevê a violência moral, em seu inciso V, “entendida como qualquer conduta que configure calúnia, difamação ou injúria” (Brasil, 2006, p. 1915). Assim, neste tipo de violência, imputa-se à vítima a culpa por condutas e atos, caracterizando-se quando o parceiro se exime da culpa e a lança sobre a mulher, caluniando-a e difamando-a.

É importante salientar que, apesar de existir uma classificação de tipos de violência, muitas vezes elas coexistem, ou seja, coadunam-se de várias formas em uma mesma agressão sofrida pela mulher. De fato, é muito comum a agressão psicológica evoluir para uma agressão física, ou até mesmo a física ter um toque de violência moral, por exemplo, denotando a ideia de que “apanhou porque mereceu”.

Além dos tipos de violência citado acima e que estão presentes na Lei 11.340, no livro *Dominação Masculina* (2015), Pierre Bourdieu contextualiza o conceito da dominação masculina como uma espécie de violência simbólica, que é, por vezes, tão naturalizada que passa despercebida. Para o autor, essa violência pode ser observada no

modo como é imposta e vivenciada, o exemplo por excelência desta submissão paradoxal, resultante daquilo que eu chamo de violência simbólica, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento (Bourdieu, 2015, p. 35).

A violência simbólica discutida por Bourdieu não é física, mas traz danos profundos às mulheres, pois reforça as estruturas de desigualdade, uma vez que se coloca de forma quase invisível, tornando-a naturalizada. De acordo com o estudioso (2015, p. 64), “os dominados aplicam categorias construídas do ponto de vista dos dominantes às relações de dominação, fazendo-as, assim, serem vistas como naturais”. Esta dominação vem acompanhada de uma noção paternalista de cuidado, na qual, por exemplo, ao homem é imputada a força, enquanto que à mulher, a fragilidade. Logo, essa dominação pode ser trajada por características de cuidado e de proteção, e contribui, para tal visão. Segundo Saffioti (2015), as mulheres são socializadas para a docilidade e a fragilidade, a fim de sustentar a necessidade de proteção, enquanto o homem é incentivado a ter condutas agressivas, demonstrando força e coragem, com capacidade de protegê-la.

No Brasil, a problemática da violência contra as mulheres, que legitima uma estrutura de exclusão, resulta em números alarmantes de mortalidade. Os dados concretos do Anuário Brasileiro de Segurança Pública (2022) apontam uma diminuição leve nos casos de homicídios (contra mulheres) e também nos casos de feminicídio no ano de 2021. Embora sejam dados representativos do período de um ano, é importante ressaltar que os números são preocupantes porque o número de mulheres que têm suas vidas ceifadas ainda é significativamente alto. No ano de 2020, por exemplo, tivemos 3.999 mulheres vítimas de homicídio (média de mais de 10 mulheres assinadas por dia). No ano de 2021, esse número caiu para 3.878, em uma variação negativa de 3.8%. No entanto, problematiza-se o fato de possíveis mudanças na forma de registrar terem afetado a classificação dos casos de feminicídio, como se aponta no relatório do Anuário de segurança pública (Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2022b).

No que se refere ao feminicídio, de 1.354 mulheres assassinadas em 2020, regredimos sutilmente para 1.341 em 2021, em uma variação negativa de 1,2%. Esses dados são pouco significativos e dispensáveis se olharmos para o ano de 2017, por exemplo, no qual se confirma o feminicídio de 1.133 mulheres. Em 2021, os feminicídios concretos caíram em relação a 2020, mas não podemos desconsiderar que o número é crescente na década. Além disso, as tentativas de feminicídio em 2021 foram maiores do que as encontradas em 2020, ano que tivemos 1.940 tentativas concretas de feminicídio registradas, enquanto em 2021 tivemos 2.048, uma variação crescente de 3.8% (Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2022a, p. 148-149). Na contramão

desses dados oficiais que apontam a sutil diminuição do feminicídio de 2020 para 2021, temos o aumento de outras formas de violência contra meninas e mulheres, como os 56.098 casos de estupro (incluindo vulneráveis), no ano de 2021, em um crescimento de 3,7% em relação ao ano anterior.

É importante salientar que esses números referentes ao feminicídio e outras violências são totalizantes. Por exemplo, quanto aos números de mulheres negras e brancas, o Fórum Brasileiro de Segurança Pública aponta que são assassinadas quase que o dobro daquelas nos crimes classificados como feminicídio. Em números exatos, segundo o mesmo relatório, “37,5% das vítimas de feminicídio são brancas e 62% são negras (Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2022a, p. 173).

Os casos de lesão corporal dolosa também cresceram. Em 2020, tivemos aproximadamente 227.753 casos, já em 2021 esse número sofreu uma variação de 0,6% e saltou para 230.861 casos. No relatório do Anuário de Segurança pública (2022), aponta-se que, em estados como o Acre, por exemplo, os números de lesão corporal dolosa tiveram um aumento considerável, quase dobrando, pois foram de 534 em 2020 para 1.051 em 2021, em uma variação crescente de 94% (Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2022a, p. 150).

O número de medidas protetivas também se elevou, mostrando que, mesmo diante da vulnerabilidade do lar, essas mulheres passam a ter mais acesso aos meios de denúncias. No ano de 2020, tivemos 323.570 medidas protetivas concedidas, número esse que sofreu uma variação considerável de aproximadamente 13,6% e chegou a 370.209 casos em 2021, segundo o mesmo anuário (Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2022a, p. 151).

Em 2021, os índices de violência doméstica também crescem assombrosamente em comparação ao ano de 2020, quando tivemos aproximadamente 558.971 casos de agressão doméstica. Já em 2021, esse número deu um salto considerável, e atingiu patamares nunca outrora vistos. Em números absolutos atingimos a marca de 630.742 casos (Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2022a, p. 155).

O feminismo contribuiu para abrir espaço para as mulheres buscarem formas de lutar contra toda essa opressão e violência, mas ressaltamos a importância da implementação de políticas públicas e a intervenção do Estado para equilibrar ações que fortaleçam o papel feminino. Contudo, a luta das mulheres tem contribuído para a desmitificação do papel, do lugar e do conceito de mulher, colocando em cena questões significativas, como a violência. Os estudos desenvolvidos por Jacilene Silva identificam quatro ondas do feminismo: a primeira trata dos direitos civis, como a educação, o direito de votar e ser votada, e principalmente o direito de administrar seus próprios bens. Este movimento, conhecido como sufragista, foi

caracterizado por Silva (2019, p. 19) como “a reivindicação de direitos civis no âmbito público que os homens já possuíam”.

A segunda onda do feminismo é caracterizada pelo lançamento da obra *O Segundo Sexo* (2016), da filósofa Simone de Beauvoir, na qual a autora introduziu a distinção entre gênero e sexo, definindo aquele “como uma construção um conjunto de papéis impostos a pessoa a depender de seu sexo” (Silva, 2019, p. 11). Essa vertente ficou conhecida como feminismo radical devido à busca pela redefinição do papel da mulher na sociedade e é frequentemente criticada e combatida do ponto de vista político, pois ataca a cultura machista, sexista e os valores patriarcais.

Seus objetivos incluem a valorização profissional das mulheres, o direito ao prazer sexual e o fim da violência doméstica. Por conseguinte, a dominação masculina dentro do sistema patriarcal é denunciada pelo movimento feminista, que busca combater os privilégios masculinos e desafiar a estereotipagem da mulher com base em sua condição biológica. A segunda onda também foi caracterizada pela expansão do movimento feminista, pois inclui outras categorias de mulheres, como mulheres negras, operárias, lésbicas, muçulmanas e católicas, bem como outras categorias de raça, classe e etnia que compõem a diversidade dos feminismos. Silva (2019) explica que esse movimento deu origem ao que ela chama de “feminismo identitário” (Silva, 2019, p. 15), porque segundo a autora a opressão de gênero é inseparável de outras formas de opressão. Assim, o feminismo identitário busca dar voz às mulheres que enfrentam múltiplas formas de opressão, reconhecendo que suas lutas e demandas são diferentes das de mulheres privilegiadas.

Conforme descrito por Ribeiro (2018), algumas feministas argumentam que “o discurso universal é excludente, porque as mulheres são oprimidas de modos diferentes” (Ribeiro, 2018, p. 45), tornando-se necessário considerar o gênero em conjunto com fatores como classe e raça, a fim ressaltar as especificidades. Essa perspectiva é compartilhada por Silva (2019), que destaca como as feministas da terceira onda questionam a noção de uma mulher universal e genérica, que foi apresentada pelo movimento feminista anterior. Em vez disso, as novas vertentes do movimento feminista consideram a diversidade de raça, classe, sexualidade e religião, enfatizando a necessidade de abordar as demandas de acordo com as necessidades específicas de cada grupo social.

De acordo com Silva (2019), a terceira onda feminista trouxe novas perspectivas e a necessidade de lidar com problemas múltiplos e complexos que precisam ser compreendidos dentro de suas esferas específicas. Para ela, a terceira onda buscou “o reconhecimento das diversas identidades femininas, entendendo que as opressões sociais, mesmo que baseadas em

gênero, afetam mulheres de maneiras diferentes, dependendo das condições em que se encontram” (Silva, 2019, p. 17). Isso significa que as condições sociais em que as mulheres se encontram impõem situações adversas que variam de acordo com fatores como a condição social na qual estão inseridas. Por exemplo, a discriminação enfrentada por uma mulher branca e rica é diferente daquela enfrentada por uma mulher negra que vive em uma área periférica ou por uma mulher lésbica ou trans. Portanto, as mulheres não sofrem apenas por serem mulheres, mas também por outros fatores, como pobreza, raça, desemprego, entre outros.

A quarta onda ainda em curso e mencionada por Silva (2019), traz consigo o combate à violência sofrida pelas mulheres, que, além de persistir, está aumentando em ritmo acelerado. Essa quarta onda também é chamada de feminismo contemporâneo e emergiu a partir das mídias sociais, sendo “caracterizada pelo uso maciço [de] plataformas de redes sociais” (Silva, 2019, p. 23), que serviram como aporte para a denúncia da misoginia e do machismo que essas mulheres vinham sofrendo, através da organização das próprias mulheres. Segundo Silva (2019, p. 25), “o foco das feministas contemporâneas é a violência contra a mulher e a desconstrução do relacionamento romântico”. O que vemos não é uma violência recente, mas, com a liberdade garantida e as conquistas diversas, a crescente inserção das classes nas mídias sociais encorajou muitas mulheres a denunciar o sofrimento que as acompanha desde o nascimento. Portanto, o que faltava para que isso ocorresse era o espaço e, mesmo que muitas vezes desacreditadas, elas o alcançaram. Porém, para Bandeira (2019, p. 295), desde 1970, “as feministas americanas denunciavam a violência sexual sofrida pelas mulheres”, termo que, posteriormente, se torna “violência contra a mulher”.

Essa problemática começa a ser combatida de forma vagarosa no Brasil a partir da criação de instâncias de proteção a essas mulheres. Desse modo, “destaca-se a criação de grupos de combate e atendimento às mulheres em situação de violência, os pioneiros Corpo de Recife SOS (1978), São Paulo, Campinas e Belo Horizonte (década de 1980)” (Bandeira, 2019, p. 296). Este foi o primeiro passo para a criação de políticas públicas de combate à violência, e, a partir de 1985, houve a criação das Deam’s (Delegacias Especiais de Atendimento à Mulher) e a Lei 11.340, que recebe o nome de Lei Maria da Penha, para que, segundo Bandeira, possa realizar a “erradicação, coibição, punição e prevenção da violência doméstica e intrafamiliar” (Bandeira, 2019, p. 296). É importante salientar que, quanto à criação das Deam’s, o Brasil foi pioneiro e serviu como modelo de disseminação para parte da América Latina.

Essas delegacias desempenharam um papel fundamental no combate à violência, fornecendo um ambiente seguro e encorajador para que as mulheres pudessem fazer suas denúncias de forma adequada. Sua colaboração foi essencial para que essas mulheres

encontrassem o amparo necessário. O ponto principal é o acolhimento e a escuta desses casos específicos, por isso que “essas delegacias devem ter seus quadros funcionais compostos por delegadas e agentes policiais mulheres capacitadas em relação às especificidades que caracterizam a violência contra a mulher” (Bandeira, 2019, p. 297). Segundo a autora, existem hoje 429 delegacias da mulher no Brasil.

Na contramão do que é recomendado, segundo Bandeira (2019), a falta de pessoas capacitadas para o atendimento, acabou esvaziando as denúncias contra os agressores, segundo ela “o descaso, o desinteresse e o despreparo dos agentes geravam desestímulo a novas denúncias” (Bandeira, 2019, p. 297).

Bandeira (2019) explicita que o movimento feminista garantiu outras conquistas; entre elas, a que mais se destaca é a mudança para quem era direcionada a culpa da denúncia. Nesse sentido, “outro avanço do movimento feminista foi o de garantir que os crimes de violência sexual fossem considerados contra a pessoa, não mais contra os costumes” (Bandeira, 2019, p. 296). Essa mudança versa sobre o tratamento legal da violência sexual que ocorreu como resultado do movimento feminista. Antes do movimento feminista, a violência sexual, como o estupro, muitas vezes era considerada uma violação dos costumes ou da moralidade, em vez de ser vista como uma violação dos direitos humanos da vítima. Isso levava a situações em que a vítima era frequentemente culpabilizada ou responsabilizada pela violência sexual que havia sofrido.

Nesse contexto, a problemática que esta dissertação se propõe a responder refere-se a como as submissões advindas do patriarcalismo evoluem para as violências que ocorrem na sociedade como um todo. Considerando que a violência ocorre a partir da ruptura do respeito e da igualdade, quando a força prevalece em detrimento da razão, o que se estabelece é a desigualdade dos corpos.

Os números acerca do feminicídio discutidos nessa seção fazem parte de uma realidade social concreta que se reverbera nas representações da literatura. Mais que isso, a história de exclusão das mulheres reverberou-se no alijamento das autoras femininas do cânone. No entanto, no cenário atual, temos que esfera da comunicação ideológica artístico-literária, assim como os movimentos feministas, é parte do processo de superação da violência. Para terem o direito de serem autoras as mulheres tiveram que lutar. Por meio da literatura e, principalmente da literatura de autoria feminina, as mulheres têm ressignificado seu lugar de autoria e papeis, a corroborar a denúncia social, para que a realidade se torne visível. Como campo discursivo ligado à arte, a literatura pode, em seu acabamento estético, ser instrumento de denúncia, de sensibilização social, de ampliação de horizontes apreciativos.

Considerando o exposto, a presente seção desempenha um papel crucial na contextualização e na análise aprofundada do heterodiscurso em *Mulheres Empilhadas*, de Patrícia Melo. Ao revisitar conceitos fundamentais de pensadoras como Simone de Beauvoir e Teresa Lauretis, além de explorar os estudos de Joan Scott sobre a categoria de gênero, estabelecemos um arcabouço teórico sólido para compreender as complexidades da outremização e das opressões de gênero na sociedade contemporânea. Desta forma, nossa análise se enriquece ao contextualizar o romance de Melo dentro de um panorama mais amplo de estudos feministas e de gênero.

4 ELAS FORAM ALIJADAS DO CÂNONE, MAS EMERGIRAM COMO FÊNIX: A LITERATURA DE AUTORIA FEMININA E AS CONEXÕES COM SOCIEDADE BRASILEIRA

Esta seção está dividida em três partes: primeiro, uma discussão sobre o percurso da literatura de autoria feminina, desde sua exclusão do cânone literário até os dias atuais, examinando a crítica feminista e as temáticas sociais que têm sido abordadas pelas escritoras. Em um segundo momento, proceder-se-á a uma breve contextualização da escrita de Patrícia Melo enquanto ficcionista urbana, bem como uma consideração do lugar ocupado pela autora no contexto da autoria feminina. E, por fim, observamos a localização da obra a ser examinada, englobando cronotopo representados, enredo, personagens e estrutura narrativa da obra.

Por um longo período, a literatura brasileira, e a ocidental em geral, foi amplamente dominada por escritores homens, relegando a produção feminina e de outras minorias ao segundo plano. Como embasamento teórico para esta empreitada, optamos por utilizar as contribuições de Muzart (2003), Duarte (2007) e Woolf (2014).

A literatura de autoria feminina, frequentemente, apresenta temáticas sociais relevantes, tais como opressão, violência, busca por autonomia e crise de identidade, que muitas vezes são negligenciadas por autores do sexo masculino. Por isso, com o objetivo de compreender a evolução da literatura de autoria feminina no Brasil, a presente investigação analisará as fases propostas por Elódia Xavier (2002) Zolin (2019a), com base na proposta de Showalter (1995) acerca da literatura feminina ocidental, destacando as autoras que marcaram cada período, conforme demonstrado na obra de Rufatto (2004).

A crítica feminista desempenha um papel crucial na promoção da literatura escrita por mulheres. Autoras como Showalter (1994), Zolin (2019b) e Figueiredo (2020) salientam a relevância de uma abordagem crítica que considere a perspectiva de gênero e sua influência na produção literária feminina. No entanto, é importante ressaltar que nem todas as escritoras se autodefinem como feministas, visto que, como afirma Colasanti (1997), “muitas escritoras então, buscando evitar o risco de desvalorização ao declarar feminina sua própria escrita, preferem negar qualquer possibilidade de gênero no texto” (Colassanti, 1997, p. 37).

A segunda etapa do nosso trabalho consiste em examinar o lugar de Patrícia Melo na literatura de autoria feminina no Brasil, considerando a sua relevância na cena literária contemporânea brasileira. Patrícia Melo é conhecida por sua produção na ficção urbana, apesar de não se considerar uma autora de literatura de autoria feminina, conforme afirmado em textos

de Zolin (2006, 2007 e 2021). Para compreender melhor o perfil literário de sua autoria, vamos nos apoiar em entrevistas concedidas por ela, bem como nas análises críticas de sua obra. Dessa forma, buscamos traçar um panorama da contribuição de Patrícia Melo para a literatura de autoria feminina no Brasil.

A terceira etapa desta seção apresentamos nosso o universo de análise e dele destacamos nosso dado, o romance *Mulheres empilhadas* (Melo, 2019). A partir disso, apresentamos uma descrição geral de elementos de sua construção artística e descrevemos sua estrutura, que apresenta três planos distintos.

4.1 Rompendo com o cânone: percursos da Literatura de autoria feminina no Brasil

O século XIX fez emergir novas perspectivas frente à busca pela liberdade das mulheres e o surgimento de vozes femininas na literatura foi um deles. No Brasil, as correntes femininas literárias tiveram relação direta com o feminismo, como nos recorda Muzart (2003); porém, a linguagem utilizada por parte das escritoras neste século ainda era de “melancolia, saudosismo e vitimista” (Muzart, 2003, p. 268). É a partir do século XX que essas vozes femininas passam a ser de luta, de busca por espaço. Na verdade, segundo Muzart (2003), a luta do feminismo e a entrada da mulher na literatura se fundem. Embora a autora não fale de uma autoria feminina específica, ela aborda a luta do movimento feminista, quando as mulheres passam a escrever cada vez mais. De acordo com Muzart (2003), a crítica feminista teve seus primórdios na análise de obras masculinas, com o intuito de identificar como os homens enxergavam as mulheres e qual era o papel delas em suas produções literárias. Essa abordagem revelou a subordinação feminina e o papel secundário da mulher na literatura.

A trajetória do feminismo remonta ao século XIX e visava garantir direitos às mulheres, tais como a educação e a oportunidade de exercer uma profissão. No contexto brasileiro, essa relação esteve intrinsecamente ligada ao jornalismo. Josefina Alvares de Azevedo foi uma figura importante nesse movimento, sendo uma das fundadoras do Conselho Nacional das Mulheres do Brasil em 1922, onde atuou como primeira secretária-geral.

Por meio do Conselho, Azevedo defendeu a ampliação do acesso à educação e o direito ao voto e à participação política das mulheres. Além disso, ela trabalhou na criação de creches, asilos, hospitais e escolas exclusivamente femininas, bem como na defesa dos direitos trabalhistas das mulheres. Azevedo também fundou a Liga pela Emancipação Intelectual da Mulher em 1914, que tinha como objetivo promover a educação e a cultura entre as mulheres e estimular a sua participação na vida pública. As escritoras do século XIX poderiam ser

entendidas como feministas, segundo a autora, pois, além de escreverem, tinham uma linha pensante, expressavam a indignação ao seu silenciamento, queriam ser retratadas por elas e não por meio do texto dos autores. Logo, eram compreendidas como pensadoras e expressavam “um desejo de subversão” (Muzart, 2003, p. 267). Segundo Muzart (2003), é aqui que se fundem o feminismo e o feminismo literário, posto que essas mulheres que escreviam eram feministas, que buscavam através da escrita os seus direitos.

Muzart (2003), em sua pesquisa sobre as mulheres autoras do século XIX, chega a um resultado possível, mesmo que, segundo ela, ainda inconcluso, porque, das cinquenta e duas mulheres encontradas sob o cânone literário, ainda outras cinquenta ficaram de fora. Os textos dessas autoras são diversos:

Durante a pesquisa, fomos nos surpreendendo a cada novo encontro, a cada descoberta, pois são bastante numerosas as escritoras brasileiras no século XIX, escreveram muito e abordaram todos os gêneros: das cartas e diários, dos álbuns e cadernos aos romances, poemas, crônicas e contos, dramas e comédia, teatro de revista, operetas, ensaios e crítica literária (Muzart, 2003, p. 272).

Ao considerarmos esse aspecto, compreendemos que a história, sob a influência do machismo, suprimiu a participação de grande parte das mulheres, mas, ao mesmo tempo, preservou na memória aquelas que se dedicaram à escrita e à reivindicação da liberdade intelectual e do protagonismo político na busca pelos direitos inaugurados pelo feminismo no século XX. Mesmo tendo produzido textos, essas mulheres foram alvo de tentativas de apagamento por parte de figuras masculinas.

Foi negada à mulher a sua introdução no cânone literário, não por um valor estético, e sim como uma estrutura de valor. As questões estéticas eram concebidas a partir das estruturas de exclusão e de valor. Muzart (2003) cita que essa marginalização, no Brasil, ocorreu através do não reconhecimento, como vemos na poesia de Idefonsa Laura Cezar, obra esteticamente muito boa, mas que fora esquecida pelo cânone. Já ao tratarmos sobre as estruturas de valor, fazemos referência às estruturas de poder e, nesse sentido, o que foi produzido “por grupos sociais subalternos ou marginalizados sempre serão vistos como insuficiente” (Muzart, 2003, p. 273). São autores(as) que produziram sua literatura a partir de seus próprios *status quo*. Ou seja, suas obras foram criadas a partir de suas experiências pessoais, de seus pontos de vista e narram suas vivências, falando sobre suas exclusões e o impacto que elas têm em suas vidas. O cânone literário, por exemplo, treina os(as) leitores(as) dentro de uma estrutura de valor, quando estes(as) avaliam algo produzido fora deste cânone olham com preconceito. A autora define

que, para compreender a escrita não canônica, “devemos, em primeiro lugar, aprender a lê-los. Julgá-los com base em normas literárias estabelecidas seria [...] reproduzir estruturas de exclusão” (Muzart, 2003, p. 274).

Já Duarte (2007), ao lembrar a obra “*Um teto todo seu*” (2014), de Virginia Woolf, aponta que a mulher está às margens da história humana, devido à misoginia, pois “a exclusão cultural estava associada irremediavelmente à submissão e à dependência econômica. Se o talento criador não era exclusivo dos homens, os meios para desenvolvê-los, com certeza eram” (Duarte, 2007, p. 63). Ao falar do talento, a autora desfaz a ideia de que exista uma capacidade maior de criação estética e artística masculina, e computa a diferença histórica entre homens e mulheres ao fator econômico.

Woolf (2014) nos lembra que as mulheres, ao escreverem, precisaram se esconder atrás de pseudônimos ou de nomes masculinos: “foi a lembrança do senso de castidade que ditou a anonimidade das mulheres até o século XIX. Currer Bell, George Eliot, George Sand, todas vítimas de uma luta íntima, como provam seus escritos, buscaram sem sucesso esconder-se usando nomes de homem” (Woolf, 2014, p. 74-75). A autora acrescenta que isso ocorre porque o mundo da literatura era dominado pelos homens, e as mulheres enfrentavam preconceitos e barreiras para serem reconhecidas como autoras.

Desse modo, é fato que “as mulheres sempre foram pobres, não só por duzentos anos, mas desde o começo dos tempos. As mulheres gozam de menos liberdade intelectual do que os filhos dos escravos atenienses. As mulheres, portanto, não tiveram a mais remota chance de escrever poesia” (Woolf, 2014, p. 151). Portanto, o uso de pseudônimos masculinos permitia que as mulheres se escondessem atrás de identidades aceitas socialmente, para que suas obras fossem avaliadas por seu conteúdo, sem preconceitos baseados em seu gênero. Além disso, elas também podiam evitar o escrutínio do público e o ridículo que poderiam sofrer se fossem identificadas como mulheres, em um mundo que não as aceitava facilmente.

No Brasil, a situação foi semelhante, uma vez que a produção feminina era vista com desdém pela sociedade. Conforme demonstrado por Duarte (2007), a entrada da mulher na universidade e sua produção escrita eram encaradas com “desconfiança, descaso ou, na melhor das hipóteses, com condescendência. Afinal, era só uma mulher escrevendo” (Duarte, 2007, p.63). Isso destaca uma problemática histórica e global de opressão e desvalorização da produção literária e intelectual feminina. A exclusão das mulheres do ambiente acadêmico, como explicitado na citação de Duarte (2007), demonstra a tentativa de silenciar e restringir o acesso das mulheres à educação e, por consequência, aos espaços de poder e produção de conhecimento. Essa exclusão histórica das mulheres em vários campos de atuação, inclusive da

literatura, é fruto da construção social de gênero que perpetua a ideia de que o espaço das mulheres é o privado e que as atividades intelectuais e públicas são reservadas aos homens.

Quando as mulheres tentaram escrever e narrar sobre a desigualdade patriarcal de gênero, reivindicando seus direitos à educação, ao voto e ao pleno exercício da cidadania, elas precisaram lutar para não serem esquecidas. Muzart (1999), em sua obra intitulada *Escritoras brasileiras do século XIX*, é lembrada por Duarte (2007) devido a sua busca por recuperar a memória de autoras brasileiras que, embora tenham escrito, foram alijadas do cânone literário. Em seu trabalho, a autora identificou mais de cinquenta escritoras, embora muitas outras ainda não tenham sido encontradas: “cada vez mais, isso se tornou evidente para nós: para cada escritora encontrada, outras, muitas outras sucumbiram ao silêncio” (Duarte, 2007, p. 68).

De acordo com os estudos realizados por Duarte (2007), é possível constatar que as mulheres enfrentaram inúmeros obstáculos no campo da literatura, dentre eles a submissão e o esquecimento. Além disso, sua produção literária foi prejudicada em diversos níveis de parentesco, desde sobrinhos até netos, bem como pelos seus próprios maridos e filhos, que frequentemente alteravam e deturpavam suas obras. A adulteração dessas escritas se dava por diversos motivos, sendo o fato de a mulher se destacar mais do que o homem o principal deles: “não foram poucos os poemas de Auta Souza que seus irmãos alteraram, antes de enviá-los à publicação. Também não foram poucas as obras de escritoras queimadas e destruídas por filhos e maridos ciumentos de seus talentos” (Duarte, 2007, p. 68). A passagem reforça o longo caminho que as mulheres tiveram que percorrer para serem reconhecidas como escritoras e autoras de sua própria história. O fato de suas produções literárias terem sido censuradas, alteradas ou até mesmo destruídas por parentes próximos evidencia a opressão e a desvalorização de suas vozes e perspectivas.

Ao se aprofundar na contribuição para história literária feita por mulheres, Ruffato (2004) destaca que, ainda no século XXI, a sociedade brasileira não valoriza adequadamente o papel intelectual das mulheres. Isso evidencia que a história da participação feminina no campo intelectual foi marcada por um longo processo de silenciamento e exclusão, e que esse cenário ainda não se desfez totalmente. No entanto, o autor aponta que já houve um avanço nessa questão, comparando com o passado em que as mulheres eram impedidas de estudar e de exercer profissões intelectualmente valorizadas. O fato de que muitas mulheres hoje conseguem acessar a educação e ocupar espaços de produção de conhecimento é um indicativo desse progresso, embora ainda haja muito a ser feito para que a sociedade reconheça e valorize a contribuição intelectual das mulheres de forma igualitária.

Na apresentação à obra *25: mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*, que traz contos de autoras que estrearam na ficção após os anos 1990, intitulada “Mulheres: contribuição para a história literária”, Ruffato (2004) destaca o papel das mulheres na produção literária. Ele aborda desde o início dessa produção, passando por momentos de destaque na história literária, ressaltando uma verdadeira ontologia de produções literárias. Segundo o autor, é no governo de Vargas que a mulher entra vigorosamente no cenário literário. Isso ocorreu devido às mudanças políticas, ideológicas e econômicas que o Brasil passou com a Revolução de 1930, após o fim da aliança mineiro-paulista da política do café com leite. Ele explica que essa entrada da mulher se deu ao romper barreiras e estabelecer “novos parâmetros de avaliação de suas obras, até aqui, salvo raras exceções, construídas sobre o frágil argumento do caráter histórico e não sobre os rigores da fundamentação estética” (Ruffato, 2004, p. 13).

O texto de Ruffato é uma tentativa bem-sucedida de mostrar que a história das mulheres fora narrada por mulheres. Trata-se de suas contribuições, marcando, a cada década, as respectivas mulheres fortes e empoderadas que iniciaram os seus trilhos nas veredas literárias. Segundo Ruffato (2004), em 1890, Júlia Lopes de Almeida se destaca como “a primeira prosadora brasileira possuidora de obra relevante esteticamente” (Ruffato, 2004, p.08). Em 1850, Nísia Floresta; em 1860, Ana Luísa de Azevedo Castro; em 1875, Ana Facó; em 1882, Ana Ribeiro; em 1883, Maria Benedita de Bormann; em 1888, Amélia Rodrigues; em 1897, Andradina de Oliveira; ainda em 1887, Ana Alexandrina; em 1898, a gaúcha Julieta de Melo Monteiro; em 1899, a cearense Emília de Freitas; em 1902, temos Adelina Vieira, Amélia Bevilacqua, Rafaelina de Barros, Maria Clara da Cunha, Elisa Teixeira Leite de Abreu; em 1904, temos Úrsula Garcia e Luiza de Camargo Penteadó; em 1907, Carmem Dolores; em 1908, Anália Franco; em 1909, Graciema Nobre de Campos; em 1916, Albertina Bertha; em 1926, Iracema Guimarães Vilela, Emiliana Delminda do Amaral e Ercília Nogueira Cobra (Ruffato, 2004).

Na década de 1930, temos Narcísia Amália, Francisca Julia, Auta Souza, Gilka Machado, Adalzira Bittencourt, Julieta de Melo Monteiro, Rachel de Queiroz, que “fora a primeira mulher a ser investida na Academia Brasileira de Letras” (Ruffato, 2004, p. 13), Patricia Galvão e Eneida Moraes (Ruffato, 2004).

Na década de 1940, “aparecem duas das maiores vozes da literatura brasileira: Clarice Lispector e Lygia Fagundes Teles” (Ruffato, 2004, p. 14). Além destas temos as figuras de Lia Correia Dutra, Ondina Ferreira, Elisa Lispector, Helena Silveira, Elsie Lessa, Lucia Benedetti, Alina Paim (Ruffato, 2004).

Na década de 1950, lançou-se a produção literária de Rosalina Coelho Lisboa, Adalgiza Nery, Maria Lourdes Teixeira, Heloneida Studart e Maria Alice Barroso. Em 1960, aparecem Ruth Bueno, Maura Lopes Cançado, Helena Jobim, Julieta de Godoy Ladeira, Nélide Piñon, Edla van Steen, Sônia Coutinho, Tânia Jamardo Faillace e Ana Maria Machado (Ruffato, 2004).

O autor reforça que apesar desse verdadeiro mar de publicações, as autoras de grande renome surgem na década de 1970, período em que acontece um *boom literário* de autoria feminina, com grandes nomes como Hilda Hilst, Rachel Jardim, Márcia Denser, Heloísa Maranhão, Adélia Prado, Ana Cristina César, Anna Maria Martins, Martha Antiero, Helena Parente Cunha, Renata Palottini, Maria José de Queiroz, Marina Colasanti, Myriam Capello, Regina Célia Colônia, Ieda Inda, Luiza Lobo, Joyce Cavalcanti e Socorro Trindad (Ruffato, 2004).

A década de 1980 traz figuras que fortalecem a literatura de autoria feminina, contando com Zélia Gattai, Patrícia Bins, Zulmira Tavares Ribeiro, Nilza Amaral, Lya Luft, Vera Albers, Betty Milan, Branca Maria de Paula, Nilma Gonçalves Lacerda, Ana Miranda, Maria Amélia de Mello e Marilene Felinto (Ruffato, 2004). Além disso, seria difícil nomear as escritoras atuais, como Tatiana Salem Levy, Patrícia Melo, Adriana Lisboa, Adriana Falcão, entre outras, o que demonstra a crescente presença feminina no âmbito da literatura.

A despeito da tentativa de Ruffato (2004) de evidenciar o expressivo contingente de mulheres que se inseriu no cânone literário, é incontestável que, historicamente, este foi formado predominantemente por homens ocidentais brancos de classe média ou alta, fato que revela “uma ideologia que exclui os escritos das mulheres” (Zolin, 2019a, p. 319). A fim de que essa inserção se tornasse viável, as mulheres tiveram que transpor barreiras relacionadas ao “logocentrismo e falocentrismo” (*Idem*).

A literatura feminina tem sido apontada como uma importante forma de questionar e desconstruir as estruturas patriarcais que historicamente dominaram a sociedade e a cultura. Zolin (2019a) destaca a relevância das escritoras femininas, que outrora foram citadas por Muzart (2003) e Ruffato (2004), ao criar narrativas protagonizadas por mulheres, trazendo à tona experiências e vivências que foram silenciadas ou invisibilizadas pela hegemonia masculina:

Trata-se de escritoras que, tendo em vista a mudança de mentalidade descortinada pelo feminismo em relação a condição social das mulheres, lançam-se no mundo da ficção, até então genuinamente masculino, engendrando narrativas povoadas de personagens femininas conscientes do estado de dependência e submissão a que a ideologia patriarcal relegou as mulheres (Zolin, 2019a, p. 321).

Assim, a literatura feminina se constitui como uma forma de resistência e subversão ao mundo masculino da ficção, questionando as normas e os valores dominantes, propondo novas formas de pensar e viver. Dessa forma, esta literatura se tornou um espaço de luta e emancipação, onde as mulheres podem reivindicar seu lugar e sua voz na sociedade, transformando as estruturas culturais e sociais que as mantiveram em situação de opressão.

Ao abordar a criação literária feminina, Zolin (2019a) recorre a Showalter (1985), que argumenta que os grupos minoritários tendem a criar suas próprias formas de comunicação. No caso das mulheres, elas “teriam construído uma espécie de subcultura dentro dos limites da sociedade regulada pela sociedade patriarcal” (Zolin, 2019a, p. 322). Ao criar sua própria subcultura literária para se expressar, as mulheres conseguiram encontrar uma voz e uma forma de representar suas perspectivas únicas.

No entendimento de Zolin (2019a), Showalter propõe uma análise em três fases para as subculturas literárias, que também pode ser aplicada à literatura feminina: a fase feminina, caracterizada pela imitação dos padrões culturais dominantes; a fase feminista, marcada pelo protesto e pela ruptura em relação a esse modelo; e a fase fêmea, que busca a autodescoberta e a construção de identidades próprias. Essas fases não são totalmente estanques, e é possível encontrar todas elas na obra de uma mesma escritora. O termo “fêmea” é usado para enfatizar a questão biológica do sexo feminino, ao contrário do termo “gênero”, que é mais relacional. Essa análise pode ser útil para compreender a evolução da literatura feminina e suas estratégias de resistência e subversão aos padrões dominantes da sociedade e da cultura.

A autora passa a retratar a trajetória da literatura de autoria feminina no Brasil e suas fases, e estabelece que por aqui essa literatura “sofre algumas modificações no que tange à cronologia” (Zolin, 2019a, p. 323), que são definidas por Showalter (1985) como ‘feminina’, ‘feminista’ e ‘fêmea’. A fase “feminina” se iniciou com a publicação do romance *Ursula* (1859), de Maria Firmina dos Reis, e se estendeu até 1944, quando Clarice Lispector publicou *Perto do coração selvagem*. Essa fase se caracteriza pela imitação dos padrões culturais dominantes, ou seja, pela reprodução do modelo patriarcal. A fase feminista teve início com Clarice Lispector e é marcada pelo protesto e pela ruptura em relação aos modelos e valores dominantes. Nessa fase, as escritoras buscam questionar e desconstruir as normas sociais que limitam a liberdade e a autonomia femininas. Por fim, a fase fêmea se iniciou nos anos 1990 e se caracteriza pela busca da identidade e da liberdade femininas, livre do peso da tradição patriarcal. Nessa fase, as escritoras representam uma nova imagem feminina que não é determinada pelas relações de gênero (Zolin, 2019).

A fase feminina da literatura de autoria feminina se caracteriza pela internalização e reduplicação da tradição, tanto em questões éticas e ideológicas quanto estéticas. Para exemplificar essa fase, a autora cita três romances representativos: *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis; *A intrusa* (1908), de Júlia Lopes de Almeida; e *A sucessora* (1934), de Carolina Nabuco.

A obra de Clarice Lispector inaugura a fase feminista, que não busca defender diretamente os direitos da mulher, mas traz críticas contundentes aos valores patriarcais. Em *Laços de família* (1960), por exemplo, Clarice utiliza o discurso irônico para questionar o modelo patriarcal que reduz a mulher ao espaço doméstico. No conto ‘Amor’, a personagem Ana entra em processo de autoconhecimento ao se deparar com outras realidades, além da rotina doméstica, mas acaba optando pela segurança da vida pequeno-burguesa. Após a influência marcante de Clarice Lispector, outras “escritoras brasileiras passam a trazer à tona em seus textos literários a problemática da mulher inserida em uma sociedade regulada pela ideologia patriarcal” (Zolin, 2019a, p. 324).

Já sobre a terceira fase da literatura de autoria feminina no Brasil, temos marcado o conceito da autodescoberta. Nesse momento, as protagonistas são mulheres que buscam encontrar seu lugar no mundo e sua própria identidade, rompendo com os valores patriarcais impostos pela sociedade. Como representantes dessa fase, podemos citar obras de escritoras como Adélia Prado, Lya Luft e Nélide Piñon, que retratam personagens femininas em conflito consigo mesmas e com o mundo ao seu redor. Essas obras trazem à tona questões importantes relacionadas à condição da mulher na sociedade, à busca pela autonomia e à luta contra a opressão e a submissão. Nessa perspectiva, podemos entender como a literatura de autoria feminina no Brasil tem evoluído e se transformado ao longo dos anos, contribuindo para a ampliação do espaço e da voz das mulheres na sociedade e na cultura brasileira (Zolin, 2019a).

Segundo Zolin (2019a), a literatura de autoria feminina apresenta uma tendência subversiva e feminista, que emerge das perspectivas socioculturais das mulheres. Essa literatura promove a identidade e as posturas femininas, contribuindo para a subjetificação da mulher e retirando-a das esferas da obscuridade e do silenciamento, por meio do reconhecimento de suas experiências e trajetórias.

De acordo com a literatura especializada, a produção literária feminina tem um papel crucial ao explorar temas de grande valor e relevância social. Esses temas, uma vez trazidos à esfera pública, geram preocupações importantes em relação às políticas públicas. Zolin (2021) descreve a estrutura de 151 romances escritos por mulheres brasileiras, que abordam temáticas como: família, amor, sexualidade, identidade, morte, deslocamento, questionamentos

existenciais, literatura, questões de gênero, criminalidade, subversões sociais, questões sociais e ideológicas, amizade, política, religiosidade, universo virtual, identidade nacional e questões étnico-raciais.

Das temáticas apresentadas, as onze primeiras são as mais recorrentes, sendo que a família e o amor aparecem em mais de 50 das 151 obras selecionadas. São textos que “possibilitam, com muita frequência, a revisão e a atualização de estruturas de pensamento e de comportamento derivadas de ideologias opressoras, como a patriarcal” (Zolin, 2021, p. 15). Isso indica que a construção da identidade feminina é um tema importante na literatura de autoria feminina, assim, “referimo-nos a práticas e a comportamentos de personagens, sobretudo femininas, que apontam para sua vontade de subjetivação” (Zolin, 2021, p. 15). Com efeito, estas personagens estão buscando se tornar protagonistas de suas histórias, em vez de serem meros coadjuvantes ou objetos nas mãos de outros personagens ou da sociedade em geral. Essa busca por subjetivação pode ser vista como uma forma de resistência ao *status quo* e à opressão. Além disso, as questões de gênero e criminalidade são tópicos frequentes, e o tema da violência contra a mulher têm sido objeto de atenção por parte dessas escritoras.

Segundo a autora, quando as mulheres conquistam o direito de escrever literatura, elas incorporam inevitavelmente suas experiências e perspectivas pessoais em sua escrita. É impossível para elas se distanciarem de seu “cosmos pessoal”, que inclui suas histórias de vida, relacionamentos e como enxergam o mundo e como são vistas nele (Zolin, 2021).

A valorização e o reconhecimento dessas vozes femininas são essenciais, mas nem sempre foi uma prioridade na história da literatura. Muitas vezes, a crítica literária tradicional tem ignorado ou subestimado a contribuição das escritoras, enfatizando a literatura produzida por homens. Nesse sentido, a crítica feminista desempenha um papel crucial na valorização e reconhecimento das vozes das escritoras. A crítica feminista auxilia na identificação e análise das diferentes formas de opressão e marginalização das mulheres na literatura, contribuindo para a criação de um espaço literário mais inclusivo e diversificado. De acordo com Showalter (1994), é essencial que mulheres ocupem os espaços que historicamente têm sido predominantemente ocupados por homens. A autora ilustra essa questão apontando para a crítica literária americana, que é apresentada como um espaço dominado por homens. Ela nos ensina que:

Nós, críticas feministas, podemos espantar-nos por encontrar-nos entre os teóricos pioneiros, já que na tradição literária americana o território selvagem tem sido um domínio exclusivamente masculino. Contudo, entre a ideologia feminista e o ideal liberal do desprendimento encontra-se o território selvagem

da teoria, no qual devemos também tornar visível nossa presença (Showalter, 1994, p. 24).

Ao afirmar que as críticas feministas devem ‘tornar visível nossa presença’ no território selvagem da teoria, Showalter (1994) está destacando a importância de se reconhecer a contribuição das mulheres na produção e análise literária. Ela sugere que, ao ocupar esse espaço, as críticas feministas podem ajudar a expandir os limites da teoria literária e a torná-la mais inclusiva e heterogênea.

Além disso, a autora argumenta que, até recentemente, a crítica feminista não possuía uma base teórica unificada e consistente. Ela observa que, dentro da própria literatura feminina, havia ataques vindos de diferentes abordagens ideológicas. Por exemplo, críticas feministas negras protestavam contra a falta de inclusão de escritoras negras e o silêncio que este fato causava nas críticas literária, enquanto as feministas marxistas buscavam focar a questão de classe junto com a de gênero na produção literária. Já as críticas treinadas em metodologias desconstrucionistas desejavam “sintetizar uma crítica literária que é tanto textual quanto feminista”, enquanto críticas freudianas e lacanianas teorizavam sobre o relacionamento das mulheres com a linguagem e a significação. Esses debates apontam para a importância da crítica feminista como uma abordagem que abarca a diversidade de experiências e perspectivas das mulheres na literatura, levando em conta tanto as questões de gênero quanto as interseções com outras opressões sociais (Showalter, 1994).

De acordo com Showalter (1994), existem duas formas de crítica feminista, a ideológica e a do estudo da mulher como escritora. A primeira se relaciona à feminista como leitora, que busca identificar e analisar as representações das mulheres na literatura, os estereótipos e falsos juízos presentes na crítica e a construção da mulher como um signo nos sistemas semióticos. Esta leitura feminista pode ser considerada uma ação intelectual libertadora, na medida em que permite uma reflexão crítica sobre as relações de poder presentes na sociedade e na literatura. Segundo a autora, essa fase inicial da crítica feminista possui um perfil predominantemente revisionista. Showalter reconhece a importância dessa fase, porém argumenta que é preciso desenvolver uma crítica feminista que se concentre especificamente na mulher, em vez de apenas revisar a tradicional crítica androcêntrica. Ela argumenta que

ela tem mais a aprender a partir dos estudos da mulher do que dos estudos literários e culturais da tradição anglo-americana, mais a aprender a partir da teoria feminista internacional do que de outro seminário sobre os mestres. Deve encontrar seu próprio assunto, seu próprio sistema, sua própria teoria, e sua própria voz (Showalter, 1994, p. 28-29).

Showalter (1994) enfatiza o fato de as mulheres encontrarem sua própria voz na crítica literária e cultural, isso porque é necessário superar a crítica à tradição androcêntrica e patriarcal, aprendendo com os estudos feministas e integrando a teoria feminista em sua abordagem crítica. A segunda forma que a autora destaca é o estudo da mulher, segundo ela “seus tópicos são a história, os estilos, os temas, os gêneros e as estruturas dos escritos de mulheres; a psicodinâmica da criatividade feminina; a trajetória da carreira feminina individual ou coletiva; e a evolução e as leis de uma tradição literária de mulheres” (Showalter, 1994, p.29).

No artigo intitulado *Crítica Feminista*, Zolin (2019b) analisa a importância do movimento feminista e da crítica feminista para a literatura de autoria feminina. Segundo a autora, as relações entre os sexos se desenvolvem e são estabelecidas por meio de uma relação política e de poder, e a crítica feminista não é exceção, pois é “profundamente política na medida em que trabalha no sentido de interferir na ordem social” (Zolin, 2019b, p. 212). Essa prática, de acordo com a autora, é resultado de um empenho em desconstruir “o caráter discriminatório das ideologias de gênero” (*idem*). A autora afirma que a leitura de um texto com o suporte da crítica literária feminista permite ao leitor desenvolver um pensamento crítico acerca do conteúdo lido. Isso possibilita a análise crítica do pensamento que pode excluir ou desmerecer o papel da mulher na sociedade.

De acordo com Zolin (2019b), a crítica feminista se baseia em cinco conceitos operatórios: 1) *feminino*, que pode ser entendido como uma oposição ao masculino ou como uma definição puramente biológica; 2) *feminismo*, que se refere a um movimento de ampliação dos direitos civis e políticos das mulheres; 3) *gênero*, que busca diferenciar cultural e sexualmente o sujeito; 4) *logocentrismo*, que privilegia a razão e a palavra escrita em detrimento de outras formas de conhecimento e comunicação, perpetuando uma hierarquia de poder e opressão; 5) *falocentrismo*, que desafia a ideia de que a masculinidade é um símbolo de poder e dominação, perpetuando a opressão das mulheres na cultura ocidental.

De acordo com a autora em questão, a crítica feminista teve início com a publicação de *Sexual Politics*, de Kate Millet, em 1970. A referida obra aborda a problemática da subordinação da mulher na produção literária, destacando a sua inserção em papéis secundários. Conforme enfatizado por Zolin (2019b), as questões apontadas por Millet ilustram de maneira apropriada o escopo de discussão da crítica feminista tradicional. Ao se considerar a mulher como leitora, a crítica busca responder indagações como: “Que tipo de papéis as personagens femininas representam? Com que tipo de tema elas estão associadas? Quais as pressuposições implícitas contidas num dado texto em relação ao(à) seu (sua) leitor(a)?” (Zolin, 2019b, p. 220).

Segundo Zolin (2019b), a crítica feminista nos Estados Unidos aborda diversas questões tais como a relação entre gênero, classe e raça, a importância da experiência das mulheres na produção literária, a análise da representação literária, autoria e leitura, a contestação do cânone literário e crítico, e a reflexão sobre as possibilidades de intervenção nas relações sociais.

Já a crítica feminista francesa trabalha em três frentes: o campo da linguística, o da semiótica e o da Psicanálise (Zolin, 2019b). Conforme descreve Zolin, Hélène Cixous e Julia Kristeva buscam identificar uma linguagem que possa ser considerada feminina. Elas fazem isso para reunir argumentos que possam desmistificar e deslegitimar a discriminação contra mulheres. Utilizando uma abordagem psicanalítica, elas questionam o conceito tradicional de gênero, que considera o masculino e o feminino como categorias absolutas e cujas diferenças são determinadas por conceitos rígidos. A tese que elas defendem é de que as diferenças sexuais são construídas psicologicamente dentro de um contexto social específico.

No Brasil, a crítica feminista assumiu uma abordagem baseada nas críticas feministas americana e europeia, especialmente na abordagem francesa. No entanto, esse movimento crítico surgiu tardiamente no país, apenas na década de 1980, impulsionado por grupos de trabalho, associações de estudo e seminários sobre o tema (Zolin, 2019b).

Na mesma linha, Figueiredo (2020) destaca que, ao analisar o cenário de exclusão das mulheres e de outras categorias de minorias, é importante reconhecer que a história da cultura ocidental foi escrita sobretudo por homens brancos, o que contribuiu para a invisibilização e sub-representação de muitos grupos sociais. Segundo a autora, “mulheres e não brancos não entram no cânone ocidental se não com honrosas exceções que confirmam a regra” (Figueiredo, 2020, p. 85). Nesse sentido, é fundamental questionar essa perspectiva e buscar valorizar e incluir as múltiplas vozes e perspectivas que compõem a história e a cultura. Segundo a autora a mudança de panorama não é possível “enquanto mulheres (e não brancos) não tiveram uma situação socioeconômica adequada, enquanto não tiveram autonomia financeira e liberdade elas escreveram de modo tímido” (Figueiredo, 2020, p. 87).

De acordo com Figueiredo (2020), a crítica feminista tem como missão uma série de tarefas, dentre as quais se destaca a revalorização de autoras do passado, com o objetivo de revisar e expandir o cânone literário. Para isso, faz-se necessário reeditar suas obras e promover sua leitura, de modo a incluí-las no cânone literário. Além disso, é importante destacar que a crítica feminista não se limita apenas a uma abordagem revisional, mas também deve se posicionar criticamente diante dos escritores do passado, que criaram personagens fascinantes.

A questão acerca da existência de uma literatura produzida por mulheres não é nova, mas sofreu transformações ao longo do tempo, indo desde a proibição da escrita até a falta de

reconhecimento dessa produção literária. Marina Colasanti, em seu ensaio *Porque nos perguntam se existimos?* (1997), aborda essa temática de forma minuciosa. De acordo com a autora, após muito tempo respondendo a esses questionamentos, ela compreendeu que o objetivo deles não era obter uma resposta, mas sim “colocar em dúvida a nossa existência” (Colasanti, 1997, p. 35). Para a autora, ainda, quando há dúvidas em relação a essa literatura, o objetivo é categorizá-la como inferior. Tal reflexão evidencia as complexidades e os desafios enfrentados pelas mulheres na produção e no reconhecimento de suas obras literárias, bem como a necessidade de revisão das estruturas sociais que perpetuam a desigualdade de gênero no campo literário.

Apesar de as mulheres terem superado o uso de pseudônimos masculinos na escrita, ainda sofrem com o preconceito. De acordo com Colasanti (1997), pesquisas indicam que o simples fato de o título de uma obra ter o nome de uma mulher já é suficiente para modificar a avaliação da obra. Isso significa que “os leitores abordam um livro de maneira diferente quando ele é escrito por uma mulher ou por um homem” (Colasanti, 1997, p. 37). Essa constatação evidencia a persistência da desigualdade de gênero no campo da produção literária e a necessidade de conscientização e mudança de paradigmas.

Colasanti (1997) argumenta que é por esse motivo que um número crescente de mulheres opta por não revelar seu gênero na escrita. Esse medo é motivado pelas retaliações e consequências negativas que podem surgir ao assumirem sua identidade feminina na literatura. Quando uma mulher opta por uma escrita neutra e assexual, ela não se coloca como uma mulher que escreve em uma literatura masculina, mas busca uma forma de proteção e neutralidade diante do preconceito e da discriminação. A atitude das mulheres de ocultar sua identidade na escrita revela as dificuldades enfrentadas por elas na busca pelo reconhecimento e pela valorização de suas obras literárias.

Segundo Colasanti (1997), no Brasil, durante a ditadura militar, o feminismo teve pouco espaço para se desenvolver e, por esse motivo, a ideia de uma escrita de autoria feminina era ainda mais temerosa. Apesar da existência de grandes representantes, a literatura escrita por mulheres não recebeu o reconhecimento merecido:

Coletiva e altamente política na origem, a literatura feminina brasileira despiu-se dessas características ao entrar no novo século, e numa luta mais acirrada por um lugar de destaque entre os escritores homens. Hoje, para quase toda a totalidade das escritoras exponenciais, a questão de gênero não passa pelo texto (Colasanti, 1997, p. 38).

A partir da afirmação de Colasanti (1997), duas conclusões podem ser alcançadas. A primeira é que a literatura produzida por mulheres atualmente está menos preocupada com questões de gênero e mais empenhada na criação de uma literatura de qualidade, sem que o gênero seja um fator determinante. A segunda interpretação é que a afirmação pode ser vista como uma crítica à perda das características políticas e coletivas presentes na produção literária das escritoras, o que pode significar uma perda de oportunidade para contribuir com uma literatura mais engajada e consciente das questões sociais e políticas que afetam as mulheres.

De acordo com Colasanti (1997), a apreensão da sociedade não é somente em relação à existência de uma literatura escrita por mulheres, mas sim com a possibilidade de que a mulher assumira um papel de destaque na sociedade. Ao aceitar e valorizar essa literatura, a sociedade estaria, conseqüentemente, aceitando “aquele modelo de mulher que ela própria tanto nega” (Colasanti, 1997, p. 41), ou seja, uma mulher com autonomia e poder. Isso faz com que tanto a mulher quanto sua produção literária se tornem perigosas.

4.2 Um lugar dado a Patrícia Melo no romance de autoria feminina no Brasil

Patrícia Melo Neschling é uma destacada personalidade no cenário literário do Brasil, reconhecida por suas habilidades multifacetadas como escritora, roteirista, dramaturga e artista plástica. Contudo, é no romance e na dramaturgia que a autora se sente livre para produzir, como ela mesmo confessa: “sinto total liberdade. É quando sou totalmente fiel aos meus sonhos. [...] na literatura e também no teatro, sou eu e mais nada” (Melo, 2009, s.p).

A autora revelou que seu interesse pela escrita surgiu após uma grande desilusão profissional na função de roteirista na década de 1990. Foi a partir da publicação de seu livro *Acqua Toffana* (1994) que ela iniciou sua carreira como escritora e, desde então, não parou “mais de escrever” (Melo, 2009, s.p). Ao ser questionada sobre suas influências literárias, Melo menciona, sem hesitação, Céline, Dostoiévski e Camus como os autores internacionais que mais admira, além de Rubem Fonseca e Machado de Assis como as influências nacionais (Melo, 2009).

Sua contribuição para a literatura nacional é amplamente valorizada, sendo aclamada como uma das principais vozes contemporâneas do país. Em uma entrevista concedida no início de janeiro de 2022 para o canal do Youtube “Tirando de Letra”, ela mencionou que sua obra é publicada em mais de 16 idiomas, o que lhe proporciona uma sensação de universalidade das questões abordadas. A autora destaca a questão da violência contra as mulheres como um exemplo de tema que transcende fronteiras geográficas e culturais. Embora, frequentemente,

seus livros sejam associados ao gênero policial, ela rejeita essa classificação e prefere enquadrá-los como ficção urbana.

Conforme destacado por Sasse e França (2016), a autora retrata, em suas obras, temas como a violência e a criminalidade, mas nota-se que somente em *Fogo-Fátuo* (2014) ocorre a introdução de uma protagonista ligada ao meio policial, característica do gênero ficção policial. Nesse contexto, a detetive Azucena, pertencente à carreira da autora, é responsável por conduzir as investigações acerca da morte do ator Fábio Cássio durante uma performance em palco. Ao desvendar uma intrincada rede de mentiras e intrigas relacionadas ao caso, Azucena revela-se uma peça chave para a resolução do crime.

Assim sendo, a literatura desenvolvida por Patrícia se diferencia daquela produzida pela tradição literária, cujas autoras tradicionalmente escrevem sobre mulheres, mas Patrícia Melo coloca em cena personagens masculinos como protagonistas, uma vez que a figura masculina e a narração em primeira pessoa são características marcantes de seus romances. Conforme aponta Zolin (2006), a escrita de Melo “desconcerta o/a leitor/a acostumado/a com a já tradicional literatura de autoria feminina que fez história entre nós a partir da segunda metade do século XIX” (Zolin, 2006, p. 71). Além de privilegiar protagonistas homens, a autora narra o “ponto de vista do criminoso” (Morais, 2021, p. 700). Essa é uma das características importantes de sua escrita subversiva.

Conforme mencionado anteriormente, a literatura escrita por mulheres passou por três fases distintas. Embora muito já tenha sido alcançado, a opressão de gênero ainda persiste e é evidente na obra de Patrícia Melo. Seus primeiros três romances *Acqua tofana* (1994), *O matador* (1995) e *Elogio da mentira* (1998) apresentam personagens narradores que são frequentemente descritos como perpetuadores de práticas e discursos que refletem a dominação masculina. Nesse sentido, conforme observado por Zolin (2007, p. 55), “Patrícia Melo demonstra uma preferência em construir textos narrados em primeira pessoa, por narradores masculinos, não raramente identificados como assassinos, narrando o próprio universo e problemáticas afins”. Embora haja uma sutileza cada vez maior na abordagem dessa temática na literatura atual, a presença da opressão masculina ainda é marcante.

De acordo com Castanheira (2019), a obra inaugural de Patrícia Melo, *Acqua Toffana* (1994), estabelece novos pactos de escrita na literatura de autoria feminina brasileira. Destaca-se na obra a presença de personagens masculinos que são retratados como emocional e socialmente desajustados, mas que ainda assim ocupam o papel de protagonistas-narradores, conduzindo o discurso com um alto grau de machismo.

A obra intitulada *O Matador* (1995) relata a história de um jovem que se torna um assassino profissional conhecido como Máiquel, cuja personalidade sofre uma mudança significativa após perder uma aposta e tingir o cabelo. Esse evento marca o início de uma série de assassinatos brutais que passam a caracterizar o personagem, que oscila entre o amor e o ódio. O primeiro assassinato cometido por Máiquel ocorre em um bar, quando ele tira a vida de um estuprador homicida, o que o leva a se tornar um assassino de aluguel. Ao longo do romance, Máiquel se torna uma espécie de bandido admirado pela população e pelas autoridades policiais, uma vez que passa a fazer favores para essa comunidade. Conforme nos aponta Zolin (2007), o protagonista desempenha um papel de matador que não poderia ser representado por uma personagem feminina “sob pena de soar inverossímil” (Zolin, 2007, p. 61). Esse enredo revela a estrutura patriarcal de dominação presente em outras práticas do cotidiano, mostrando que a literatura desenvolvida por Patrícia traz consigo uma nova perspectiva de denúncia feminista: a de que, sob a égide da dominação masculina discutida por Bourdieu (2015), as mulheres, por fazerem parte do sexo frágil, ‘não matam’ (Zolin, 2007, p. 61).

Segundo Gandin e Porto (2021), Patrícia Melo, assim como outras escritoras, não somente se posiciona diante dos valores e da realidade vivenciada, mas também faz parte de um grupo de mulheres que dá continuidade a um percurso histórico de luta feminina, mesmo não pautadas nas temáticas das primeiras escritoras. Dessa forma, elas contribuem para a abertura de novos espaços discursivos e para a potencialização do movimento de reivindicação dos direitos básicos ao público feminino, como igualdade e respeito.

A obra *Elogio da Mentira* (1998), escrita por Patrícia Melo, apresenta como protagonista José Guber, um escritor de romances policiais que aborda temas como violência e criminalidade. Na trama, Guber se envolve romanticamente com Fúlvia, uma bióloga casada com Ronald, um homem que ela alega ser violento, vivenciando abusos físicos. Juntos, Guber e Fúlvia planejam assassinar Ronald, e, embora a primeira tentativa fracasse, Fúlvia acaba por cometer o assassinato de seu marido, resultando em consequências inesperadas para ambos os personagens. A obra apresenta uma reflexão sobre ética e moralidade e destaca a importância da mentira em um mundo marcado pela corrupção e pela violência.

Em entrevista concedida a Sasse e França (2016), Melo rejeita o rótulo de escritora de literatura policial até a publicação de *Fogo-Fátuo* (2014). Quando questionada sobre a razão pela qual é frequentemente associada a esse gênero literário, a autora menciona que talvez isso se deva ao fato de que estamos vivenciando um recente aumento do interesse pelo romance policial, em decorrência da cultura urbana e da realidade violenta em que vivemos. A autora explica ainda a opção por uma escrita ficcional, diferente de outros autores como Zuenir

Ventura e Luis Eduardo Soares, que “buscam entender o fenômeno da violência no Brasil” (Sasse; França, 2016, p. 250). A autora prefere a trama ficcional, tendo um compromisso com a fábula. Nesse sentido, Melo busca compreender a realidade por meio da ficção, e é por isso que ela se define como ficcionista urbana.

Em outra entrevista concedida ao site literatura policial, a autora menciona o fato de estar constantemente ligada à literatura policial, e, além de se autocaracterizar como uma autora ficcional, afirma que suas obras são baseadas na “temática urbana, da violência, da minha [sua] obsessão de entender a morte, do medo, do desespero” (Christofoletti, 2015, s.p). Porém, a obra em questão foi a primeira tentativa da autora em se aventurar pela literatura policial e, segundo ela, a escrita foi um desafio.

A literatura da autora envolve seus leitores ao construir uma trama envolvente, como é o caso de *O Matador* (1995), cujo enredo faz com que seus leitores se afeiçoem aos protagonistas. Nesse sentido, Patrícia é influenciada por Rubem Fonseca; segundo Lima (2010, p. 118), Rubem Fonseca é uma “espécie de mentor intelectual da escritora”. Ele é responsável pela adaptação deste romance de Patrícia Melo para o cinema nacional, sob o título de *O homem do ano* (2003). Esse filme não teve participação da autora e foi, nas palavras dela, “o Rubem Fonseca quem fez (*sic*). Para mim, foi uma honra enorme que ele quisesse adaptar meu livro para o cinema, mas eu só li as versões que o Rubem escreveu, sem participação direta” (Schargel; Uchoa, 2022, p. 176).

Em um estudo que procura estabelecer uma aproximação entre a obra de Rubem Fonseca, *O Cobrador* (1975), e a obra de Patrícia Melo, *O Matador*, Lima (2010) argumenta que a autora retoma as características de seu mentor. De acordo com o autor, Patrícia Melo emula o estilo urbano e violento das primeiras obras de Rubem Fonseca e, de forma particular e singular, estabelece uma conexão inescapável entre o mundo retratado nos textos consagrados do autor na década de 1970 e a realidade social dos anos de 1990.

A obra *Jonas, O Compromanta* (2008) é uma dessas homenagens ao mentor Rubem Fonseca, como a autora afirma em entrevista ao Portal Literatura em 2009. Segundo Lima (2010), tanto Rubem Fonseca quanto Patrícia Melo abordam a violência a partir da perspectiva do indivíduo envolvido, o que permite ao leitor entender que muitas vezes a violência é uma consequência do contexto social. A presença de personagens violentos como protagonistas da narrativa ajuda a analisar a origem da desumanidade e a compreender que os criminosos muitas vezes são vítimas das circunstâncias.

Quando questionada sobre a relevância de Rubem Fonseca para sua escrita, a autora enfatiza que sua influência se estende ao seu desejo em ser escritora e na sua formação: “Eu li

muito Rubem Fonseca na minha juventude, na minha mocidade” (Schargel; Uchoa, 2022, p. 174). A autora destaca que, apesar de grandes nomes como Machado de Assis e Lima Barreto, foi Rubem Fonseca quem retratou de forma singular a metrópole e seus temas no que concerne à literatura urbana, como a injustiça social e o desespero humano, por meio de personagens, narrativas e estilo próprios. Sua importância na literatura brasileira ultrapassa sua geração e afeta tanto as gerações anteriores quanto as posteriores. Para a autora, a morte de Rubem Fonseca não apenas entristece a literatura, mas também a vida, pois além de admirá-lo muito como escritor, era seu melhor amigo há 25 anos (Schargel; Uchoa, 2022).

Notamos, portanto, que tanto Rubem Fonseca quanto Patrícia Melo utilizam protagonistas que narram em primeira pessoa e se envolvem diretamente nos atos de violência, seja como vítimas ou perpetradores, e apresentam um realismo brutal marcante em suas obras. Apesar de influenciada por Rubem Fonseca, Melo desenvolve sua própria escrita, com entonações singulares, sem se considerar uma adepta dos romances policiais e aproximando-se mais da ficção urbana. A própria autora relata isso ao tentar se distanciar do autor, ao ser chamada de “Rubem Fonseca de saia⁶”, comentário que ela recebeu com bom humor, considerando isso “um elogio”. Ela ressalta que, apesar da admiração existente, sua “literatura e a de Rubem são muito distintas”, possuindo “dicções diversas, embora universos similares” (Melo, 2019, s.p).

Em síntese, a obra de Patrícia Melo ocupa um lugar de destaque no contexto da ficção de autoria feminina no Brasil do século XXI. Seus romances evidenciam o compromisso dela com a denúncia da opressão patriarcal e com a luta pela igualdade de gênero. Além disso, Melo demonstra uma habilidade singular na construção de personagens complexas, que exploram os limites morais e éticos da sociedade em que vivem. Nesse sentido, sua literatura se destaca pela capacidade de abordar temas sensíveis e relevantes de forma crítica e incisiva.

Com essa contextualização sobre a produção literária da autora, na próxima subseção tratamos da obra *mulheres empilhadas* (2019), de Patrícia Melo, na sua inserção no universo da autoria feminina contemporânea brasileira, que aborda temas sensíveis e pertinentes à atualidade, tais como a violência contra as mulheres e sua expressão no feminicídio.

4.3 Do cronotopo do mundo ao universo da ficção de autoria feminina brasileira contemporânea: a violência contra as mulheres discursivizada

⁶ É fundamental salientar que a expressão não reflete uma visão deste autor, tampouco é algo com o qual a autora se identifica, mas sim constitui-se como parte de um comentário que emergiu da própria crítica literária.

Há profunda interação entre o mundo real e o representado. Nesse sentido, o universo da sociedade contemporânea brasileira, na qual mulheres têm sido vilmente assassinadas, representa-se refratariamente na literatura, campo de expressão ideológica de protesto e ruptura. Alguns romances e contos de autoria feminina têm se destacado por trazer à tona a violência contra as mulheres e seu aniquilamento, evidenciando a urgência e a necessidade de os combatermos. Autoras como Patrícia Melo, Lygia Fagundes Telles, Tatiana Salem Levy e outras são parte ativa do movimento literário que contribui para tornar evidente fenômenos sociais que precisam ser superados pela nossa sociedade, como é o caso da violência contra as mulheres e/ou sua expressão letal no feminicídio. Portanto, em perspectiva dialógica, a apresentação breve desses romances importa à compreensão de que *Mulheres empilhadas* (Melo, 2019), já que são obras que mantêm relações dialógicas entre si, pela convergência de sentidos na abordagem do tema, demarcando um movimento contemporâneo da literatura de autoria feminina.

De acordo com Gomes (2014), o movimento de estudo e compreensão da violência “recebeu um tratamento diferenciado na década de 1970 nos textos escritos por mulheres” (Gomes, 2014, p. 781). Várias escritoras começaram a questionar e desafiar as diferentes formas de violência de gênero existentes, abrindo espaço para discutir o tema do feminicídio, mostrando que frequentemente esse tipo de violência ocorre em relacionamentos afetivos mal resolvidos e como consequência de violência sexual (Gomes, 2014).

Mas como já tratamos na primeira seção do corpo desta dissertação, a representação da realidade na literatura não deve ser interpretada como uma transcrição direta da vida da autora ou de outras pessoas que ela possa conhecer. Isso porque as escritoras criam uma obra literária, que é uma recriação imaginativa da realidade, e essa recriação é influenciada por muitos fatores, incluindo sua própria história de vida, experiências culturais e sociais, além do contexto histórico e cultural em que elas vivem (Figueiredo, 2019), ou seja, de algum modo, o cronotopo perpassa as obras. De todo modo, no universo da prosa brasileira, vários contos e romances que abordam o tema e seus problemas correlatos.

Em “Venha ver o pôr do Sol” (1999), de Lygia Fagundes Teles, há uma história sombria. O enredo se passa em um cemitério e conta sobre Ricardo, um homem que não aceita o fim de seu relacionamento com Rachel e, por isso, planeja matá-la, usando a visita a um túmulo familiar como pretexto para executar seu plano. Ricardo se aproveita da personalidade livre e desinibida de Rachel e sabe que ela não negaria seu último convite. Neste conto, podemos perceber a vingança de Ricardo em três aspectos: o primeiro é o término do relacionamento, o segundo é o fato de que Rachel estava com outra pessoa melhor do que Ricardo e, por fim, o

fato de que ela não temia Ricardo. O conto de Teles (1999) refrata e escancara um dos maiores problemas da violência contra mulher, o feminicídio, que é ocasionado, em sua grande maioria, por pessoas próximas de suas vítimas.

Em “Maria”, um dos contos publicados em *Olhos D'Água* (2015), de Conceição Evaristo, Segundo Barros e Balisa (2017), evidencia-se a situação de vulnerabilidade da mulher negra e pobre em uma sociedade que a submete a múltiplas formas de violência. A primeira forma é a exploração da protagonista como empregada doméstica, sem receber o devido pagamento, caracterizando um trabalho análogo à escravidão e privando-a de seus direitos legais. A segunda refere-se à sua condição de mãe solo e sem recursos para criar seus filhos de maneira digna, após ser abandonada pelos companheiros. Por fim, a terceira forma de violência se dá quando Maria é julgada, sem direito de defesa, por supostamente conhecer um assaltante (seu ex-companheiro), tratada como uma criminosa e sofrendo agressões físicas que resultam em sua morte.

Em *Sinfonia em Branco* (2015), de Adriana Lisboa, temos as trajetórias de Clarice e Maria Inês, duas irmãs que tiveram suas infâncias marcadas pela violência. Neste cenário, a violência tem um toque ainda mais doentio, pois é praticada pelo próprio pai, que violenta sexualmente Clarice, a irmã mais velha de Maria Inês, que presenciou o ato. A mãe, Otacília, se calou diante do ocorrido e enviou Clarice para morar com uma tia no Rio de Janeiro, buscando afastá-la do pai. Anos mais tarde, Clarice se casou com Ilton Xavier, mas o trauma do estupro a afetou profundamente, levando-a utilizar drogas e tentar suicídio. Após a morte da mãe, Maria Inês decidiu se vingar de Afonso Olímpio e matou o próprio pai.

Figueiredo (2019, p. 141) estabelece que a relação do estupro incestuoso, “embora seja uma prática relativamente comum em todas as classes sociais, é tema tabu que foi evitado na tradição literária”. No entanto, algumas escritoras contemporâneas têm abordado o tema de forma corajosa e cada vez mais frequente. Essas escritoras muitas vezes exploram a complexidade psicológica das relações incestuosas e como elas afetam a vida das pessoas envolvidas, como é o caso de Adriana Lisboa, ao retratar os impactos dessa ação na vida de Clarice.

No mesmo âmbito da violência sexual, encontra-se a obra de Tatiane Salem Levy, intitulada *Vista Chinesa* (2021), na qual a personagem Julia, arquiteta e residente no Rio de Janeiro, decide, em uma tarde repleta de compromissos, modificar sua rotina de atividades físicas em um cenário que se prepara para os Jogos Olímpicos de 2016. Julia opta, então, por realizar uma rápida corrida até o ponto turístico conhecido como Vista Chinesa. Contudo, durante o percurso, ela é vítima de um ato de estupro. A narrativa da personagem apresenta

detalhes minuciosos da cena, o que proporciona ao leitor uma aproximação ainda mais intensa com o ocorrido, como na seguinte passagem: “[...] ele puxou meu cabelo com força e empurrou minha boca, que permaneceu fechada até suas mãos bruscas esgarçarem meu maxilar [...] o pau dele roçando meus dentes” (Levy, 2021, p. 57). A cena em tela ilustra a violência da relação imposta pelo estupro. Posteriormente, a personagem compartilha seus sentimentos e o que passa em sua mente quando é agredida, misturando medo e raiva: “o que eu sentia era raiva, um ódio profundo, a vontade de ser mais cruel com ele do que ele era comigo” (idem). A experiência traumática resultante deste evento permanece com ela pelo resto de sua vida, e precisa lidar com os julgamentos e comentários da sociedade que, mesmo diante de um caso tão impactante e sórdido, ainda questiona a vítima. Em entrevista a Carreira e Oliveira (2021), a autora do livro explica que a obra foi inspirada em uma história real de uma amiga: “à investigação policial que se seguiu ao estupro da minha amiga Joana Jabace e, daí, surgiu o romance” (Carreira; Oliveira, 2021, p. 871).

De acordo com Carreira e Oliveira (2021), a autora de *Vista Chinesa* (2021) descreveu o processo de criação de sua obra, destacando que seu estilo de escrita não costumava ser minucioso, acreditando que, assim como no cinema, o romance deveria permitir que a imaginação do leitor fluísse livremente. No entanto, a autora mudou sua abordagem após conhecer a história de Joana. Durante uma dessas entrevistas, a autora descreveu a dor detalhada pela amiga em relação ao estupro que sofreu, afirmando que: “entendi[a] que a dor estava presente, não de forma genérica, mas minuciosa. Cada detalhe doía. Dentro dela, mas também fora, na superfície, na pele, nos poros, todos os dias, a cada hora do dia. Mesmo quando ela estava feliz, a dor vinha junto” (Carreira; Oliveira, 2021, p. 873). A autora inicialmente não tinha a intenção de retratar a cena de estupro em seu romance, mas considerou necessário incluir cada detalhe, apesar do risco de afastar o leitor.

Em *O Peso do Pássaro Morto* (2017), de Aline Bei, o estupro mais uma vez é praticado por alguém próximo à vítima. A trama acompanha uma protagonista não nominada dos 8 aos 52 anos de idade, mas é aos 17 anos que ocorre a violência, por uma pessoa que a protagonista nutria sentimentos. Na trama, temos Pedro, que a chama e, quando abre a porta, é recebida com chute e uma faca: “Pedro que arrancou o meu vestido, o contato rente da Faca queimava a pele e ardia enquanto o Pedro mastigava meus peitos [...] ele lambeu minhas coxas por dentro a buceta meu rosto o cu e a língua um pau revirando” (Bei, 2017, p. 58). A narrativa mostra a surpresa da protagonista e mantém o discurso promíscuo, patriarcal e machista: “engole essa vadia [...] o Pedro ria disse que arrombadas como eu prestam só para dar e olhe lá que tem muita putinha bem mais delícia do que eu em cada esquina” (Bei, 2017, p. 59). Após a relação forçada,

ele conclui o estupro com a penetração: “ele abaixou as calças abriu minhas pernas e meteu com pressa de olho fechado, a cara toda cerrada de gozo e nenhum ódio, o ódio agora era meu. Acabou” (Bei, 2017, p. 60).

Esse estupro gera Lucas, o filho para quem a protagonista tenta por vezes contar sua história, sem êxito, em função dos traumas vivenciados. Segundo Figueiredo (2019), “o estupro de crianças e adolescentes provoca um trauma que pode durar a vida toda; chegando à idade adulta, a pessoa não tem segurança emocional para estabelecer relações de afeto e confiança com os outros” (Figueiredo, 2019). Essa vivência dolorosa do trauma é evidente na cena em que ela tenta dizer ao filho:

Eu não conseguia contar isso pro Lucas,
 Não saía o som quando eu abria a boca pensando que
 Agora seria uma boa hora pra contar.
 A verdade
 estava morta
 de tão trancada que ficou por esses anos.
 Escrever eu consegui,
 Mas a carta
 eu fiz morrer
 numa casa com placa de aluga-se na rua matos dos santos (Bei, 2017, p. 101).

Segundo Figueiredo (2019), a memória do trauma do estupro não se dissipa facilmente, na verdade, ela não se desfaz. Nesse sentido, a ficção tornou-se um meio de denúncia e representação, não apenas da violência, mas do quanto isso interfere na vida da pessoa. Figueiredo (2019) estabelece que, “no Brasil, sociedade sexista e violenta, fica mais difícil para as mulheres fazer esse tipo de confissão pública, devido à falta de tradição e, sobretudo, pelo temor da exposição” (Figueiredo, 2019, p. 143). A própria autora menciona, em seu estudo em preparação “por um crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras (título provisório)” (*Idem*), que autoras brasileiras, como Adriana Lisboa, Bia Barros, Cinthia Kriemier, Sheila Smanioto e Maya Falks, abordam o tema do estupro, incluindo o incestuoso, enquanto Lya Luft e Carola Saavedra tratam do estupro no casamento, e Aline Bei, Paloma Vidal e Elvira Vigna abordam o estupro de pessoas próximas ou distantes da vítima.

Em *A ponta do silêncio* (2016), de Valesca de Assis, a trama se desenvolve em torno da história de Marga Treibel, uma professora que é a principal suspeita do assassinato de seu marido Rudy Treibel. A narrativa se passa em uma cidade fictícia no interior do Rio Grande do Sul, Cruzeiro, e apesar de Marga estar passando por um momento de grande emoção e ter dificuldades para falar sobre o ocorrido, o delegado Leonel tem um cuidado especial com ela,

o que permite que a personagem se sinta mais à vontade para expressar suas emoções e contar o que aconteceu através da palavra escrita.

Marga revela, em suas cartas para Leonel, que vivia um relacionamento abusivo com Rudy, um homem rico e de boa família. O acidente que envolve a morte de Rudy é causado por ele mesmo, depois de estar bêbado e ter ofendido a todos. Quando a neta de Rudy, Renate, derruba a travessa de sobras da festa, ele acorda e, ao chegar na área de serviço e ver a sujeira, ele começa a xingar e ofender as mulheres, vociferando: “Quem são essas vagabundas falando alto, a esta hora da madrugada [...] E a putinha nova já aprendendo a atormentar um homem que só queria dormir em paz? [...] Vamos, olhe bem! - ordenou o avô, abrindo o robe: estava nu” (Assis, 2016, p. 81). Vivian se enfurece e enfrenta o pai com uma faca, mas é impedida por Marga. Rudy, por sua vez, escorrega e bate a cabeça na quina do tanque, vindo a óbito. A história, portanto, explora a temática da violência doméstica que a esposa, filha e neta sofrem e do silenciamento das mulheres vítimas de abuso, bem como a pressão social para que elas sejam responsabilizadas por crimes que, na verdade, são cometidos por seus agressores.

Outra obra que mantém a linearidade da submissão e do silenciamento é *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (2016), escrita por Martha Batalha. O romance representa o machismo e o patriarcalismo, contando a história das irmãs, Guida e Eurídice. Guida, a irmã mais velha, casa-se com Marcos, um médico cuja família é influente no Rio de Janeiro. Após engravidar e o marido enfrentar dificuldades profissionais, ele acaba seguindo os conselhos da família e abandona Guida com o filho. Guida então se muda e busca trabalho, passando de manicure a atendente em uma lanchonete, lutando para proporcionar uma vida digna ao filho Francisco.

Quando se muda para um bairro novo, Guida conhece Filomena, uma mulher que anteriormente trabalhava como prostituta, mas agora cuidava de crianças de outras pessoas, de maneira similar a uma creche, e com quem Guida e Francisco vão morar. A situação de violência que Guida enfrentava era a necessidade de se relacionar sexualmente com os homens para garantir os remédios de Francisco e, posteriormente, o de Filomena, que já havia sido diagnosticada com câncer.

A protagonista do romance, no entanto, é a irmã mais nova de Guida, Eurídice. Desde criança, mostrou-se uma menina de personalidade, mas de poucas palavras. A personagem sofre outro tipo de violência, que pode ser considerada simbólica e que é representada na obra por meio de três ‘nãos’: “mas os pais disseram que não, talvez não, com certeza não” (Batalha, 2016, p. 61), palavra que a subordina ao silêncio. O silenciamento na vida de Eurídice é constante, pois foi silenciada pelo pai quando quis ser flautista, depois de ser aprovada em um teste na escola e convidada para integrar o conservatório de Vila-Lobos.

No casamento, esse silenciamento se intensifica. Ao casar com Antenor, um funcionário do Banco do Brasil, Eurídice “não sujou os lençóis” (é uma expressão coloquial utilizada para se referir à atividade sexual, visto que o sangramento representa o primeiro ato sexual da mulher, o que não tem vínculo científico) na lua de mel, e isso bastou para que sua primeira noite com o marido fosse a primeira de muitas ofensas. Inconformado com a situação, Antenor esbravejou e a acusou de ter se deitado com outros: “Vagabunda. Eu me casei com uma vagabunda.” “Não fale assim, Antenor.” “Pois falo e repito. Vagabunda, vagabunda, vagabunda” (Batalha, 2016, p. 10). As humilhações não terminam com a lua de mel, retornando todas as vezes que ele bebia. Quando isso ocorria, a fragilidade masculina de Antenor aparecia, e ele descontava em Eurídice.

Apesar disso, ele não devolveu a protagonista (a devolução da mulher referida aqui, se dá pelo fato do que falamos acima, onde Eurídice não sangrou no casamento, e que por isso não era mais virgem) para a família e decidiu continuar com o casamento. A partir daí, ela foi reduzida ao espaço doméstico, tendo dois filhos, Cecília e Afonso, e sua dedicação ao marido e aos filhos era em tempo integral. É nesse momento que ocorrem dois episódios de silenciamento adicionais: o primeiro é o desejo de ser escritora de livros de receita. Para isso, ela decidiu preparar um jantar especial para mostrar a Antenor o que tinha feito. Depois de ele se alimentar, ela mostrou o livro de receitas que havia produzido e a resposta dele não foi diferente daqueles que não suportam que suas esposas estejam em pé de igualdade consigo: “Deixa de besteira mulher. Quem compraria um livro feito por uma dona de casa?” (Batalha, 2016, p. 32). Eurídice chorou, e naquela noite a última coisa que fez foi tirar o livro de receitas da mesa e jogá-lo no lixo. Naquele lixo não tinha apenas um caderno, mas um sonho.

O segundo silenciamento foi mais violento. Eurídice decidiu se tornar estilista, e depois de obter sucesso com seus vestidos, passou a produzi-los para a vizinhança. Antenor não sabia sobre isso. Todos os dias, ela montava e desmontava seu ateliê, até que um dia Antenor viu o empreendimento da esposa: “Então, eu me mato de trabalhar naquele banco pra você possa do bom e do melhor e descubro essa feira livre aqui em casa? Mas, Antenor, eu também gosto de trabalhar. [...] O seu trabalho é cuidar da casa e das crianças. Eu preciso de uma mulher dedicada ao lar” (Batalha, 2016, p. 53). A ira de Antenor se deve ao fato de ele achar que a mulher era sua propriedade e que, como mulher, ela precisava se dedicar inteiramente a ele e aos filhos.

Estas obras ilustram como a autoria feminina tem abordado os diversos tipos de violência enfrentados pelas mulheres na sociedade, desde a violência física até a sexual. Mulheres são vítimas de assassinatos em nossa sociedade, e a literatura, como um campo de denúncia, ecoa essa realidade em nossa cultura.

4.4 Dado de análise: o romance *Mulheres Empilhadas* no universo da ficção de autoria brasileira feminina do século XXI

Em 2019, Patrícia Melo publicou uma obra encomendada pela editora Leya à autora, que apresenta características do realismo brutal ao abordar de maneira crua, o tema da violência contra as mulheres e sua expressão letal no feminicídio. Diferentemente de suas obras anteriores, a autora apresenta uma protagonista feminina em sua narrativa. Embora não seja a primeira vez que isso ocorre, visto que Azucena em *Fogo-Fátuo* (2014) já havia contado com personagens femininas de destaque. No entanto, no caso de *Mulheres Empilhadas* (2019), temos uma protagonista – personagem não nominada. A trama se desenvolve em meio a um mutirão de julgamentos relacionados ao feminicídio na região norte, em uma cidade do Acre, e a narradora-personagem, advogada, desloca-se de São Paulo para essa cidade, a fim de acompanhar esses julgamentos. Durante a história, ela se ressignifica, enquanto vítima de uma violência perpetrada por seu próprio namorado, a quem ela idolatrava. O ato de violência sofrido e contexto desperta na narradora lembranças sobre o feminicídio de sua mãe, ato que presenciou na infância e internalizou em sua memória.

Nesse contexto, podemos estabelecer que *Mulheres Empilhadas* (2019) insere Patrícia Melo nas discussões contemporâneas sobre a temática da violência contra as mulheres, característica da literatura de autoria feminina, que tem buscado discutir esse flanco pernicioso das relações sociais. Conforme nos aponta Zolin (2021), este tema está entre os mais discutidos pela literatura de autoria feminina. Do mesmo modo, a própria Zolin (2021b), ao analisar os enredos da literatura de autoria feminina contemporânea, do qual Patrícia Melo faz parte, afirma que

suas principais demandas são de ordem subjetiva, em que pesam as relações entre o eu e o outro e do eu consigo mesmo; a família, os amores, a sexualidade, a (re)construção identitária, os deslocamentos espaciais, a criminalidade e o fazer literário são as temáticas mais recorrentes na constituição dos enredos (Zolin, 2021b, p. 319).

Com base nas reflexões teóricas de Zolin (2021b), é possível afirmar que a obra de Patrícia Melo (2019) representa uma importante contribuição para a literatura de autoria feminina brasileira do século XXI, ao colocar em cena a problemática do feminicídio.

A narrativa do romance em questão é composta por três planos distintos, o primeiro deles consiste nas falas dos assassinos, apresentadas por meio de uma enumeração de 1 a 12. Nesses diálogos, é possível observar a referência a mulheres que são mortas por indivíduos

próximos a elas, sendo que os poemas que se iniciam com a expressão “Morta pelo” são recorrentes. Cumpre ressaltar que, em três dos números presentes na enumeração, a referência supracitada não é feita, sendo eles o numeral “6”, que narra a morte de Tatiane Spitzner, morta pelo marido ao ser jogada do quarto andar de seu prédio, depois que imagens de segurança comprovaram a violência sofrida; o numeral “11”, que retrata o assassinato de Engel Sofia Pironato, vítima que foi morta e encontrada dentro de uma geladeira; e o numeral “12”, que descreve a morte de Carla Penteado, uma promotora assassinada pelos filhos de homens poderosos do estado do Acre (Magri, 2020).

O segundo plano da obra aborda o desenvolvimento da trama e se estende do tópico A até X. Nestas seções, a história apresenta o relacionamento da personagem com seus parceiros e a angústia que ela enfrenta devido à violência que sofre nas mãos deles, assim como também narra as descobertas que a protagonista faz sobre a morte da mãe, vítima de feminicídio pelas mãos do próprio pai, ação que ocorreu quando a narradora era apenas uma criança. Além disso, a personagem é encarregada de participar de audiências sobre feminicídio em Cruzeiro do Sul, no Acre. Isso ocorre por insistência de sua sócia no escritório de advocacia, que a convida a escrever um livro “sobre como o estado produz assassinos, ao sancionar assimetrias nas relações de gênero” (Melo, 2019, p. 24).

Segundo Magri (2020), o terceiro plano narrativo versa sobre o alfabeto grego e vai de Alfa a Etá. Neste momento, encontramos um estilo onírico e nele a personagem se configura como “A Mulher das pedras verdes”, quando a narradora entra na floresta e toma ayahuasca, onde encontra um grupo de aymaras e amazonas vingadoras e se torna uma delas. Esse enredo confronta a dureza dos assassinatos reais e fictícios narrados em outras partes do romance. Os desejos de morte, frustração e medo da narradora são transformados em uma grande e divertida vingança, fazendo com que o romance ganhe mais vida nessas páginas.

Melo relata que recebeu a ideia para escrever o livro e isso a “agradou porque há pouco protagonismo feminino de uma maneira geral e a mulher está cada vez mais engajada na realidade” (Brasil, 2019, s.p.). O objetivo do livro era fazer um levantamento sobre casos reais de feminicídio de forma a enfatizar a importância da temática, denunciando que “a matança de mulheres no Brasil é só a ponta do iceberg, o que é visível, mas já é a última etapa de um processo contínuo e silencioso de violência que resulta nas mortes” (*idem*).

Para essa empreitada ela contou com um processo de pesquisa e produção diferenciado em relação aos seus projetos anteriores. Em vez de realizar a pesquisa sozinha, a autora contratou Emily Sasson Cohen, uma jornalista-pesquisadora, para atuar como seus “olhos” e “ouvidos” no Acre, local onde a trama do livro se passa. A pesquisa foi conduzida juntamente

com a elaboração do romance, exigindo correções constantes à medida que novas informações eram recebidas. A autora conheceu Emily por intermédio de um amigo, Misha Glenny, que a contratou para sua própria pesquisa (Schargel; Uchoa, 2022). Patrícia Melo explica que a contratação de Cohen ocorreu por dois motivos: o primeiro se deve ao fato de que a autora já estava morando na Suíça e não teria como realizar a pesquisa no Brasil; o segundo motivo é que Emily, além de jornalista, também é uma feminista, fato que fez a autora acreditar na capacidade dela de realizar um trabalho primoroso na pesquisa sobre a violência contra a mulher.

Desse modo, no romance *Mulheres Empilhadas* (2019), o enredo principal gira em torno da violência perpetrada de várias maneiras, incluindo a sofrida pela narradora protagonista, que é imposta tanto por seus parceiros quanto pela intimidação que ela enfrenta quando chega a Cruzeiro do Sul, Estado do Acre. As pessoas retratadas no romance têm uma visão de que a advogada-jornalista deveria se preocupar com a violência de sua própria cidade, como podemos observar em uma cena em particular, quando Juan, o dono do hotel onde a protagonista está hospedada, questiona sua presença na cidade e a natureza de seu trabalho, já que ela está cobrindo mutirões de feminicídio. Ele pergunta: “nuestros crimes, por acaso, son diferentes dos crimes de tu terra?” (Melo, 2019, p. 39). A protagonista responde que, no quesito de matar mulheres, não são diferentes. Juan continua a questionar: “hum. Vens acá hablar de nuestros problemas?” (Melo, 2019, p. 40). Depois de ser ignorado pela protagonista, que se sentiu intimidada, ele continua: “me pergunto por que não escreves sobre los crimes de tu ciudad. Non vives em San Paolo? Ali si que és uma sielva” (idem).

Essa intimidação sofrida pela protagonista está relacionada a um crime específico de feminicídio que desencadeia outros casos. A narrativa se desenvolve em torno da busca pelos responsáveis pelo assassinato da jovem indígena Txupira, crime que, até então, não tinha sido solucionado. A protagonista, advogada-jornalista, acaba se envolvendo na resolução do caso, que leva até três filhos de famílias poderosas e fundadoras do Acre. Nesse sentido, a trama de *Mulheres Empilhadas* se desenvolve em torno da temática da violência contra a mulher, englobando suas diferentes esferas: psicológica, moral, física e sua expressão letal no feminicídio.

A obra apresenta, portanto, uma riqueza de personagens que merece ser explorada. Como mencionado anteriormente, a protagonista da narrativa é uma advogada não-nominada, em torno da qual gravitam outros personagens principais. Dona Yolanda, avó da protagonista, é uma dessas figuras centrais, que possui um forte senso protetor e ajuda a protagonista a descobrir mais sobre sua vida. É Dona Yolanda quem elucida o feminicídio da filha para a neta,

mãe da protagonista e assassinada pelo próprio marido, e protege a neta do agressor Amir, mesmo que por telefone. A narrativa apresenta uma ampla variedade de personagens com suas próprias histórias e desafios, todos contribuindo para a complexidade da trama e seu desenvolvimento.

Considerando que a escrita é um ato que confere poder, é importante ressaltar que, historicamente, tal poder tem sido predominantemente conferido aos homens. No entanto, o romance analisado neste trabalho apresenta uma mudança significativa nesse cenário, uma vez que a obra é escrita por uma mulher e conta com personagens centrais femininas. A trama é permeada por temas que giram em torno do universo feminino e busca, dessa forma, combater a violência de gênero. Como exemplo tem-se a indignação da sócia do escritório que encomenda a pesquisa, ao afirmar: “vamos falar sobre a matança autorizada de mulheres. Dez mil casos de feminicídios nos tribunais, sem solução. Este é meu tema” (Melo, 2019, p. 24). Essa fala evidencia a importância de representar, por meio da literatura, uma realidade cruel que precisa ser confrontada.

A protagonista é uma personagem com convicções feministas que, paradoxalmente, acaba se apaixonando por Amir, um agressor. Este personagem é descrito como um homem de classe média alta, advogado e promotor, com um interesse pela filosofia e um doutorado em Wittgenstein, sendo assim um personagem icônico que se apresenta de forma enganosa à primeira vista. A protagonista, contudo, somente percebe a verdadeira natureza de Amir após ser agredida fisicamente por ele, o que representa um marco na narrativa: “aquele tapa criou uma espécie de efeito dominó ao contrário, ele levantou uma peça que estava caída, uma peça interior, morta, uma peça que, alçando-se, alavancou outra, e assim sucessivamente, até chegar à última, a mais caída de todas, quase já enterrada, chamada ‘mãe’” (Melo, 2019, p. 22-23). Após a ocorrência de agressão, Amir evidenciou comportamentos de possessividade e se aproximou da sua avó, Yolanda. A agressão, lamentavelmente, representou apenas o início de uma relação abusiva, ainda que tenha chegado ao seu fim. Amir é o responsável pela exposição de fotos e vídeos íntimos compartilhados em sites de pornografia, fato que se deu após a ligação de Yolanda a ele, atitude esta que se configura como uma vingança de Amir pelo término do relacionamento.

Outro personagem representativo é Marcos, filho de Juan, proprietário do Hotel. Ao contrário de seu pai, Marcos se revela um parceiro para a protagonista em diversos aspectos, atuando como facilitador para a aproximação dela com a tribo indígena de Txupira. Durante a estadia da protagonista em Cruzeiro do Sul, Marcos exerce o papel de guia turístico, proporcionando-lhe uma imersão mais aprofundada na cultura local. Embora sua presença seja

marcada por uma persona interessante, não houve, por parte da protagonista, o estabelecimento de vínculos mais estreitos. Esta dinâmica pode ser fruto de uma escolha consciente por parte da protagonista ou decorrer de seu foco em outros aspectos de sua jornada. Independentemente da razão subjacente, a figura de Marcos contribui para acrescentar complexidade e profundidade à trama, permitindo a exploração de diferentes facetas da vida em Cruzeiro do Sul.

Carla, por sua vez, desempenha o papel de promotora dos mutirões e é fundamental na condenação dos agressores presentes na trama. A protagonista estabelece uma forte amizade com Carla, a qual oferece abrigo para ela após sua saída, por medo, do hotel. Posteriormente, é na casa de uma amiga de Carla que a protagonista encontra refúgio. Como agente do direito, Carla testemunha de perto diversos casos de feminicídio, muitos dos quais decorrentes da ausência de vínculos mais profundos entre as partes envolvidas.

É esta personagem que sofre uma violência brutal, quando Paulo, um jovem aparentemente bom, simples, trabalhador e pouco instruído, acaba por assassiná-la em uma trama que envolve ciúmes. O homicídio de Carla ocorre justamente por meio do que ela acreditava que a protegeria: a ausência de relacionamentos e vínculos mais estreitos. Paulo também assassina os três filhos dos fundadores do Acre, Crisântemo, Abelardo e Francisco.

Outra personagem importante é Rita, que exerce a função de editora chefe do jornal local, sendo responsável por publicações que envolvem os filhos de pessoas influentes do estado do Acre, como Crisântemo, Abelardo e Francisco. A autora apresenta as características físicas da personagem em questão ao mencionar que “ela usava camiseta regata muito justa, botas de caubói com saias coloridas, longas e esvoaçantes. Gostei do seu jeito direto e da sua presença que exalava energia e competência” (Melo, 2019, p. 77). Apesar de a protagonista desconfiar da relação da imprensa com os assassinos, Rita decide publicar uma matéria, o que provoca seu assassinato. A justificativa para tal decisão, segundo a personagem Carla, é que “o proprietário do jornal é inimigo político da família de Crisântemo – explicara Carla –, eu só estou tirando vantagem disso” (*idem*).

Outro fator importante para a composição do enredo, conforme mencionado anteriormente, é o tom onírico presente em alguns momentos na obra, que apresenta uma personagem folclórica intitulada “A Mulher das Pedras Verdes”. Tal figura desempenha um papel crucial no ritual desenvolvido pela protagonista e pelas mulheres residentes em Cruzeiro do Sul, uma vez que permite a discussão acerca dos assassinatos. Em uma passagem do romance, a protagonista relata tal processo:

O-bla-di O-bla-da life goes on, brah, lala how their life goes on. O ritual é sempre o mesmo. Tudo acontece em volta do lago, bem no meio da floresta, onde nós, guerreiras, nos reunimos, porém desta vez com flechas maiores, enfeitadas com penas de andorinhas, com capacidade de cruzar oceanos. Então nos banhamos, recebemos a nossa pedra verde do dia e seguimos o ritual com uma pequena variação (Melo, 2019, p. 119).

Segundo a própria autora, a forma como o evento foi construído se mostrou uma forma de ela se libertar do sentimento de ódio. Em suas próprias palavras: “foi uma forma de alívio que encontrei, buscar na imaginação uma forma subliminar de vingança” (Brasil, 2019, s.p). Conforme apresentado na obra, o ritual e a personagem de “A Mulher das Pedras Verdes” são responsáveis por desenvolver esse tipo de sentimento.

Por fim, temos a personagem Txupira, uma adolescente pertencente à aldeia local, que sofre um estupro seguido de um cruel assassinato, conforme comprovado pela presença de sêmen e fragmentos de vidro em sua vagina. A jovem é morta devido a ter presenciado, em um dia comum, os filhos dos fundadores do Acre (Crisântemo, Abelardo e Francisco) recebendo e transportando uma grande quantidade de drogas pelo rio. Ao serem vistos por Txupira, os criminosos optaram por queimar seus pertences, assassiná-la e registrar a ação em vídeo.

O contexto da obra apresenta distinções notáveis entre a cidade de São Paulo, a cidade de Cruzeiro do Sul e a aldeia Kuratawa. A autora descreve Cruzeiro do Sul como uma cidade singular, evidenciando suas ladeiras notáveis, tais como a Ladeira do Bode, Ramela, Quibes e Glória. Da escadaria São José, é possível admirar a vista do rio Juruá, cujas águas turvas perdem seu esplendor durante o dia. A catedral alemã, construída no século passado, é um ponto de referência na cidade, destacando-se por sua estrutura octogonal. Apesar de sua aparência bucólica em comparação a São Paulo, a cidade é marcada pela presença de drogas e armas, devido à sua localização na fronteira, o que faz dela uma cidade violenta, como vemos e refratar na morte de Txupira devido ao cenário de tráfico de drogas existente na cidade. (Melo, 2019).

Desse modo, a estrutura do romance se configura pelos três momentos apresentados nesta seção: o primeiro é formado por relatos breves de mortes reais noticiadas pela imprensa, que são apresentados em forma de poemas no início de cada relato; o segundo é a história propriamente dita, que aborda os dramas vividos pela protagonista, incluindo o repúdio ao assédio de seu ex-namorado Amir, a exposição de sua intimidade por ele, as memórias imprecisas do assassinato de sua mãe pelo pai e os problemas que cercam o brutal assassinato da índia Txupira; por fim, a terceira parte é um delírio alucinógeno da personagem principal, no qual ela busca uma catarse vingativa ao despedaçar todos os assassinos em um ritual antropofágico.

Por fim, a respeito de sua escrita, em uma entrevista, a autora enfatiza que seus trabalhos anteriores geralmente possuíam protagonistas masculinos, mas que a temática do feminicídio lhe chamou atenção devido à urgência em discutir essa questão:

minha literatura de fato tem um protagonismo masculino, mas nunca tinha trabalhado especificamente a questão da violência na realidade feminina. Por isso, esse desafio foi interessante. E olhando para a realidade do Brasil, achei que a questão do feminicídio é um assunto urgente (Melo, 2020, s.p).

Conforme mencionado por Azevedo (2021), é indiscutível a habilidade narrativa de Melo (2019), destacando-se sua capacidade de entrelaçar os acontecimentos, articular e apresentar a função narrativa de diferentes personagens com uma caracterização eficaz e, na maioria das vezes, de maneira breve e precisa. Além disso, a autora é capaz de narrar com fluidez e leveza. No entanto, talvez o maior êxito esteja no tom quase confessional que a narradora adota, estabelecendo uma conexão íntima e empática com o(a) leitor(a).

As falas da personagem narradora apresentam um tom provocativo e refletem a realidade em que está inserida, podendo gerar impacto no público. Os palavrões empregados pela protagonista demonstram a autenticidade da representação desse contexto, especialmente quando ela expressa sua exaustão decorrente do mutirão de julgamentos que perdurava há mais de três semanas e ao desabafar sobre o papel da mulher na sociedade contemporânea. Desse modo, ela evidencia a sobrecarga de trabalho enfrentada pelas mulheres, que devem conciliar as responsabilidades domésticas com as obrigações profissionais, enquanto homens, que pouco contribuem com os afazeres da casa, já se consideram no direito de ter feito muito. Através de sua retórica, a personagem enfatiza as formas de discriminação que as mulheres enfrentam, destacando as piores formas de tratamento que elas recebem. Em um trecho específico, essa temática é evidenciada: “Vagabunda. Preguiçosa. Puta. Com Helena foi assim. Com Marta, idem. Cala a boca, vadia. Biscate. Vaca” (Melo, 2019, p. 86).

Ao concluir esta seção, torna-se evidente o papel fundamental que desempenha na construção do arcabouço teórico e analítico deste estudo sobre o heterodiscurso em *Mulheres Empilhadas*, de Patrícia Melo. Dividida em três partes, a seção não apenas contextualiza a obra dentro do panorama da literatura de autoria feminina, mas também a situa dentro do cenário mais amplo da ficção urbana contemporânea. Ao examinar a trajetória e o lugar de Patrícia Melo na literatura contemporânea, mergulhamos nas nuances de sua autoria, destacando sua contribuição para o cenário literário brasileiro e seu papel na redefinição dos limites da literatura de autoria feminina. Por fim, ao apresentar o universo de análise e os elementos estruturais de

Mulheres Empilhadas, delineamos o terreno para uma análise mais aprofundada do heterodiscurso constitutivo da obra. Com base no exposto, o objetivo da análise de *Mulheres Empilhadas*, a ser feita na seção cinco deste trabalho, é analisar dialogicamente as manifestações heterodiscursivas e as axiologias concretizadas na estilística sociológica da obra.

5 O HETERODISCURSO E O CRONOTOPO DE/EM MULHERES EMPILHADAS

Nesta seção de análise, partindo do pressuposto de que “a linguagem do romance é um sistema de linguagens” (Bakhtin, 2015 [1930-1936], p. 29), ou seja, de que “o romance é um heterodiscurso social artisticamente organizado”, (Bakhtin, 2015 [1930-1936], p. 29, grifo do autor), a partir da dissonância individual de uma voz autoral, buscamos compreender como o heterodiscurso [raznorétchie], ou diversidade de discursos engendrados valorativamente na obra *Mulheres Empilhadas*, de Patrícia Melo, constitui-se num conceito orientador, uma lupa interpretativa robusta e importante, para análise da representação cronotópica do tema da violência contra as mulheres e sua expressão máxima e letal no feminicídio na sociedade brasileira.

No grande cronotopo da realidade brasileira, de forma crescente, constante e respondente ao próprio desenvolvimento histórico, cultural e econômico, perpetuam-se ataques brutais às mulheres. Por consequência, o fenômeno de violência contra as mulheres e a sua letal manifestação no feminicídio ganha viés de denúncia em diversos campos da comunicação socioideológica contemporânea, chegando ao rico campo da literatura, constituindo romances desse tempo, como e o caso de *Mulheres empilhadas* (2019).

No campo jornalístico, notícias, reportagens de casos de assassinatos de mulheres são cada vez mais abundantes. No campo da matemática, dados estatísticos ajudam a comprovar o risco social real ao qual as mulheres estão submetidas, frente aos vários agentes físicos e institucionais que corroboram essa violência. No campo das Ciências Humanas, os estudos de gênero, os estudos feministas, a sociologia, a história e outras disciplinas debatem causas e consequências imediatas e longínquas desse problema atestado como de saúde pública, exigindo intervenções de políticas.

São muitos os agentes envolvidos e denunciados: os maridos, os ex-maridos, os namorados, os ex-namorados, os pais, de pedreiros a PHDs, homens próximos, em geral, constituem o grupo dos múltiplos agentes físicos que praticam violências e assassinam mulheres. Já no caso das instituições, as relações de poder, regidas por construtos socioideológicos machistas e patriarcalistas legitimadores desse comportamento, consubstanciam as violências estrutural, histórica e simbólica, os silenciamentos. Todas essas tensões, em última instância, são sentidas no campo da vida econômica e passa pelo campo regulatório da vida social, o direito, no qual promotores e juízes, advogados e réus agem discursivamente, ora para combater atos de opressão ora para atenuar a interpretação dos

fenômenos de violência, algumas vezes desresponsabilizando os agentes masculinos e culpabilizando as mulheres. A luta travada é tão grande e tensa, que vozes com poder de denúncia para coibir a violência são, por vezes, silenciadas, como a da personagem Carla Penteado, promotora de justiça que denuncia casos de violência contra mulheres no Acre, na obra *Mulheres empilhadas* e que por enfrentar poderosos locais é assassinada.

Tal fato comprova que literatura é um campo capaz de refratar as refrações de inúmeros outros campos da vida social e da comunicação ideológica e de realizar a denúncia e o combate a toda sorte de violência contra as mulheres. Essa propriedade da literatura de ser uma das ciências das ideologias que discute o papel social das mulheres, os estereotípicos, as relações de poder, as assimetrias de gênero crescem, especialmente, no ramo da literatura de autoria feminina, do qual emergem diversas vozes autorais femininas poderosas, cada uma a enfocar e a apreender aspectos diferentes e importantes da realidade no que toca à temática, como assinala Medviédev (2019 [1928]).

Autoras como Teles (1999), Melo (2019), Evaristo (2015), Lisboa (2017), Levy (2021), Bei (2017), Assis (2016) e Batalha (2016), por exemplo, têm desempenhado um papel autoral significativo nesse cronotopo, ao assumirem posicionamentos axiológicos de denúncia às relações assimétricas de gênero na sociedade contemporânea, muitas vezes, agravadas por intersecções como as de raça, classe, etnia. Além do feminicídio e do estupro, autoras como as citadas também abordam outras formas de violência, como o silenciamento, a violência moral, a violência patrimonial e outras. Assim, é do/no cronotopo dessas obras e em relações dialógicas consonantes com elas que nasce *Mulheres empilhadas* (2019), de Patrícia Melo. No caso do romance em análise, no entanto, a representação da violência contra as mulheres é abrangente, geográfica, econômica, cultural e ideologicamente.

Como já discutimos no plano teórico da dissertação, embora a autora, Patrícia Melo, não se intitule como uma voz que encorpa a literatura de autoria feminina, o teor de seu romance *Mulheres empilhadas* e as relações dialógicas que ele estabelece com outros de seu tempo, bem como a configuração estética, ética do romance, o inscrevem na seara da literatura de autoria feminina, visto que ele é parte do amplo movimento de denúncia encabeçado por mulheres autoras.

Para exemplificar essas relações dialógicas entre *Mulheres empilhadas* e outros romances contemporâneos, reavivamos o teor geral de algumas dessas obras, como a Teles (1999), que apresenta o retrato de uma sociedade profundamente perturbada. Inconformado com o fim de seu relacionamento, o personagem Ricardo toma a decisão de assassinar brutalmente sua ex-companheira. Com requintes de crueldade, ele escolhe o local para cometer

o ato: o pequeno cronotopo do cemitério. Nesse tempo-espaço de morte e para a morte, como simbolismo profundo do aniquilamento e do fim da vida, ele coloca seu plano em prática, balizado pelo valor machista e patriarcal doentio da posse, a partir do qual acredita que se não puder tê-la, ninguém mais pode. Assim, se representa e denuncia um dos principais motivos para o assassinato de mulheres na sociedade brasileira: a não aceitação do fim do relacionamento pelo agressor assassino.

Outro exemplo concretiza-se na obra de Conceição Evaristo (2015), *Olhos d'água*, na qual a violência e a discriminação contra a mulher negra e pobre servem como ponto de partida para denunciar intersecções de raça, classe e gênero. A protagonista do conto “Maria”, mulher negra, mãe solo e empregada doméstica, é submetida a diversos tipos de violência. Primeiramente, enfrenta o racismo estrutural, concretizado nas relações exploratórias de seu trabalho, quando é submetida à condição semelhante à escravidão, sendo forçada a uma jornada de trabalho árduo que ultrapassa o legalizado. Posteriormente, abandonada pelo marido, assume, sozinha, a responsabilidade pela criação do filho. Por fim, é vítima de uma terceira forma de violência, a social, balizada pelo preconceito. Durante um assalto sofrido no ônibus que tomava para o retorno à sua casa depois de um exaustivo dia de trabalho, pelo presumido de que era bandida, por sua classe social, por sua cor e por suposta vinculação a um bandido do sexo masculino, Maria é linchada até a morte. Essa trágica situação ilustra o retrato de uma sociedade que coletivamente pune mulheres negras, pretas e pobres, que as pré-julga, as oprime e as associa ao mundo do crime.

A denúncia ao estupro também é tema de boa parte das obras de autoria feminina que emergem no cronotopo contemporâneo. O estupro está nas obras de Levy (2021), Bei (2017), Lisboa (2017), simbolizando uma cultura de desrespeito, de objetificação e de misoginia. No caso de *Mulheres empilhadas*, o estupro, assim como outras inúmeras formas de violência, incluindo as diretamente perpetradas por sujeitos isolados, por grupos sociais, por instituições aparecem em denúncia ampla e diversificada, como a análise intenta demonstrar.

O tema é apreendido do grande cronotopo da sociedade e representado na obra, a partir de um amplo mosaico sociocultural, histórico, heterodiscursivo, que reflete em seu conteúdo ideológico as bases econômicas de uma sociedade plural, des(revelando) uma ferida aberta no seio da sociedade e que necessita ser discutida e problematizada. Desse modo, partimos do princípio de que esse Brasil contemporâneo, com todas as suas características, constitui-se no grande cronotopo da obra, que, por sua vez, é refletido e refratado nos pequenos cronotopos representados na obra, via construção heterodiscursiva, promovendo uma reflexão a partir das bases da vida cotidiana e da representação institucionalizada, em tensão e em embate.

A autoria de Patrícia Melo lê esse mundo, a sociedade brasileira, sofre suas coerções (Faraco, 2007) e dotada da autoridade do fazer literário, que é ideológico, não vê esse mundo apenas como uma autora pessoa, não apenas como uma mulher isolada, tampouco como determinidade do existir, mas como princípio criador ativo que questiona a organização da vida social (Bakhtin, 2023 [1920-1924]), problematizando a temática do aniquilamento das mulheres. Nesse sentido, a obra não apenas abarca um contexto literário, mas a realidade axiológica do acontecimento que ela representa na sua orientação para essa mesma realidade. Na análise, o autor(a) é entendido “a partir do acontecimento da obra como participante dela, como orientador autorizado do leitor” (Bakhtin, 2011 [1924/1927], p. 191).

Como autora que se insere num cronotopo de horrores, de crimes torpes, fúteis, premeditados contra mulheres, Melo (2019), com seu discurso repleto de projeções da esfera literária, põe à vista do leitor muitos corpos de mulheres empilhadas, uma montanha de vidas abstraídas, ceifadas e dispensadas. Simbolicamente amontoadas em processos judiciais, a pilha tem mais força de denúncia do que corpos dispersos no tempo-espaço. A partir de seu estilo e de sua composição, o romance *Mulheres Empilhadas* realiza o conteúdo temático, ao amontoar esses corpos numa denúncia ampla, adensando-os, e abordando várias nuances da vida social, pela mobilização de inúmeras e diferentes vozes sociais cotidianas e institucionalizadas e em interação.

Nos modos de falar, agir de sua personagem-narradora, das personagens que cria e mobiliza no corpo vivo do romance, nas palavras e acentos expressos por grupos, faixas etárias, de mulheres vítimas, de homens assassinos, por meio de avaliações compartilhadas e por meio dos gêneros intercalados, a autoria constrói um rico heterodiscurso romanesco capaz de apontar a representações cronotópicas importantes da organização de nossa sociedade ligadas ao tema. Nesse sentido, “o[a] autor[a] é para o leitor[a] o conjunto dos princípios criativos que devem ser realizados, a unidade dos elementos transgredientes da visão, que podem ser ativamente vinculados à personagem e ao seu mundo” (Bakhtin, 2011 [1924/1927], p. 192) e a outros aspectos da criação.

Portanto, nesta seção de análise, como amostra representativa do que se reflete na materialidade do todo da obra, analisamos: (a) o discurso da autora e o discurso da personagem-narradora, também heroína, em sua constituição axiológica e o discurso das personagens (vítimas, agressores e assassinos) e suas formas de introdução na obra; (b) os gêneros intercalados, elementos esses compreendidos por nós como manifestações heterodiscursivas peculiares e vinculadas diretamente ao trabalho autoral, que são inseridos na obra, representando pequenos cronotopos internos. Esses gêneros compõem o cronotopo artístico-

literário, no qual o tempo se adensa e ganha corporeidade, tornando-se artisticamente visível, desnudado. Da mesma forma, os espaços se intensificam, incorporando-se no grande movimento do tempo, formando a fabulação da obra, ou seja, seu enredo orientado ao tema.

A seção, por sua vez, subdivide-se em duas subseções essenciais: a) a compreensão heterodiscursiva do discurso citado, a partir das vozes refratárias da autora na voz da narradora e das personagens, b) os gêneros intercalados na obra, que intensificam a ligação entre o mundo real e o representado. Fazemos uma abordagem linear dos excertos analisados, para acompanhar o desenvolvimento do enredo/fabulação, dando preferência aos excertos que configuram representações de violência contra as mulheres.

5.1 A organização autoral do discurso citado/alheio em *Mulheres empilhadas*

O universo do romance é heterodiscurso, composto por uma heterogeneidade de vozes sociais. Assim, para Bakhtin, “o heterodiscurso introduzido no romance (quaisquer que sejam as formas de sua introdução) *é discurso do outro na linguagem do outro*, que serve à expressão refratada das intenções do autor (Bakhtin, 2015 [1930-1936], p. 113, grifo do autor).

Por palavra do outro, Bakhtin afirma:

eu entendo qualquer palavra de qualquer outra pessoa, dita ou escrita na minha própria língua ou em qualquer outra língua, ou seja, é qualquer outra palavra que não minha. Nesse sentido, todas as palavras (enunciados, produções de discurso e literárias), além das minhas próprias, são palavras do outro. [...]. As complexas relações de reciprocidade com a palavra do outro em todas os campos da cultura e da atividade completam toda a vida do homem (Bakhtin, 2017 [1970-1971], p. 37-38).

Na obra romanesca, o autor organiza seu enunciado a favorecer que a sua palavra se refrate na palavra do narrador, por exemplo. A intenção do autor-criador do romance, ao assumir a máscara da posição autoral, é expressar, compartilhar seu posicionamento axiológico sobre o tema e para isso se vale do heterodiscurso.

O romance *Mulheres Empilhadas* apresenta uma protagonista não nomeada, uma advogada, narradora de sua própria vivência de violência. Filha de mãe vítima de feminicídio e da violência do próprio namorado, a narradora, que no início do enredo mora em São Paulo, um grande centro urbano, desloca-se ao estado do Acre para acompanhar um mutirão de julgamentos de crimes de feminicídio na cidade de Cruzeiro do Sul.

A narrativa se inicia em uma festa em São Paulo. A cena inaugural do início do romance descreve o momento em que a protagonista deixa o salão principal de uma festa de advogados para fumar um cigarro ao ar livre. Nesse lugar ao ar livre, ela é abordada por um homem participante do evento. O diálogo entre os dois personagens é breve. O homem puxa conversa e a advogada o responde de maneira objetiva, recebendo em troca grandes elogios à sua beleza. Ela permanece impassível diante desses comentários, sem demonstrar incômodo, age com naturalidade, mas não corresponde à investida, apenas é educada.

Ao retornar à festa, é bruscamente conduzida ao banheiro por seu namorado ciumento, que a interpela sobre o fato de ter se ausentado de suas vistas, como analisamos a partir da construção heterodiscursiva, majoritariamente organizada a partir da voz da personagem-narradora:

Lembro da sensação de ser empurrada para dentro do lavabo pelo meu namorado, **que surgiu do corredor, transtornado, vindo dos quartos**, “Com quem você estava?”, gritava ele. “Onde você se meteu?” [...] enquanto ele apertava meus braços, me prensava contra o mármore frio na parede, eu não respondia, não conseguia reagir, na verdade não conseguia entender que era eu mesma quem estava vivendo aquela cena de novela barata, euzinha que tinha diante de mim aquele delicioso parceiro sexual, um homem atlético, culto, cheio de humor, a quem eu começara a chamar de namorado havia poucos meses, **e que até então era tão cortês, respeitoso e amável quanto eu desejava que um namorado pudesse ser**, e que continuava gritando, numa fúria possessiva e sem motivos. Só o que consegui fazer, enquanto tentava me defender e me livrar de seus braços, **foi dar uma risada. Só isso**. E aquele meu sorriso tenso, meio atrofiado, fez com que seus olhos ganhassem um brilho selvagem, **como o de certos cães antes do ataque**. Paf. Até então, nunca tinha **levado um tapa** na minha vida. No rosto. – **Vadia** – me disse ele antes de deixar o banheiro (Melo, 2019, p. 11-12. **Grifos nossos**).

A cena do ataque apresenta elementos intrigantes. A condução coercitiva da personagem-narradora para dentro do banheiro, por parte do namorado, reflete a perspectiva possessiva e violenta do homem/namorado no relacionamento. A oração explicativa, expõe de onde ele vinha e como estava “transtornado”, signo ideológico associado ao descontrole emocional próprio dos agressores. Movido por ciúmes, o agressor acredita deter o controle do relacionamento e a propriedade da namorada (Saffioti, 2015). Ele persiste em seu comportamento agressivo, demonstrando fúria e possessividade. Esses sentimentos são aparentemente desprovidos de motivos reais, mas alimentados por desconfiança, suposições, insegurança.

A personagem-narradora descreve as próprias emoções atônitas diante do ato de agressão sofrido e que culminam numa risada de sua parte. A surpresa da narradora diante do

ataque é clara, indicando a ausência de motivos aparentes para a explosão de fúria por parte do agressor e manifestação de um comportamento divergente do que apresentava até o momento, pois até então ele se mostrava gentil, cortês, amável, respeitoso, o que demonstra uma característica comum entre agressores: ser gentil, amável no início do relacionamento e só depois apresentar a sua face sombria. O riso da personagem-narradora pode ser compreendido como uma reação de nervosismo, que surge como resposta à situação extremamente desconcertante vivenciada. Ela se mostra totalmente atônica para avaliar a situação em que se encontra em razão da surpresa desagradável. Dessa maneira, o riso emerge como uma tentativa de escapar ao desconforto diante da violência, demonstrando a intensidade e a tensão geradas pela violência psicológica e física imposta.

Com a pergunta “onde você estava”? A voz do agressor é diretamente introduzida no relato da personagem-narradora. Nela, o agressor interpela, coage a vítima e mostra sua fúria por ela ter se desvinculado de seu domínio e controle, ausentando-se de suas vistas no salão da festa. A caracterização do discurso alheio presente no excerto intensifica a construção do relato, atribui contornos de forte representação do real na cena criada, apesar de curta. “Qualquer transmissão, principalmente se for fixa, possui objetivos específicos: um relato, um registro de uma sessão de júri, uma polêmica científica e assim por diante” (Volóchinov, 2018 [1929-1930], p. 251).

O discurso alheio participa do excerto em dois momentos cruciais. Primeiramente, quando o namorado questiona o paradeiro da namorada e com quem ela estava. Em seguida, no momento em que ele inflige a agressão física. O tapa e a representação da força empregada se dão a partir da onomatopeia “Paf”, que a autora isola entre dois pontos finais, criando um efeito de pausa. Ele vem acompanhado da violência moral, verbal e psicológica conjugadas, quando o agressor chama a vítima de “Vadia”. O hífen é o recurso gráfico sinalizador da introdução da voz direta. Com isso, a memória do leitor, apreendida de outros discursos, fomenta a entonação social de agressão, xingamento. Para Volóchinov (2019 [1926]), a entonação concretiza uma avaliação social compartilhada entre autor e leitor sobre o tema, mas que passa pelos elementos da construção artística do romance, como a voz da narradora e dos personagens. Portanto, no excerto analisado, compreendemos como a narração do autor está por trás da narração do narrador, ao mesmo tempo em que é uma narração sobre o próprio narrador” (Bakhtin, 2015 [1934-1935]). Desse modo, a autoria compartilha valores para representar cenas da vida cotidiana, denunciar a violência dentro delas e, logo, defender um posicionamento axiológico de combate à violência contra as mulheres.

Ainda sobre a cena, o tapa desferido pelo agressor desencadeia emoções traumáticas vivenciadas pela personagem ainda na infância, pois ela passa a refletir sobre a capacidade de os homens matarem, como seu pai fez com sua mãe, ao colocá-la no porta malas do carro e jogá-la num penhasco.

O agressor da advogada não nomeada, personagem-narradora e heroína do romance é Amir, um promotor de justiça, que demonstrava ser um homem culto e extrovertido. Como a própria obra problematiza, não há informação que permita categorizar os homens como violentos ou não violentos, distinguindo agressores de não agressores, de forma absoluta. A própria personagem-narradora deixa isso evidente na sequência da cena em que apanha:

[...] Foi assim que tudo começou. Você não imagina que um cara como este, que estuda Wittgenstein e pratica ioga, vai acabar enfiando a mão na sua cara, no banheiro de uma festa de fim de ano de advogados. Mas as estatísticas mostram que isso é comum. E que muitos não se contentam em apenas dar um tabefe. Preferem mesmo é matar. (Melo, 2019, p. 17)

Ao relacionar o ato da agressão e contrastá-lo ao perfil do agressor, a personagem-narradora evidencia o quão comum é alguém culto, agredir uma mulher. No excerto, as refrações da voz da autora na voz da narradora permitem a mobilização do discurso estatístico, na oração subordinada substantiva objetiva direta “as estatísticas mostram que isso é comum”. Como ensina Bakhtin (2008 [1963]), as relações dialógicas são quaisquer relações de sentido entre enunciados, que podem se dar entre palavras, estilos, etc.

Logo depois que introduz a voz das estatísticas, a narradora segue avaliando e informando que além de agredir uns preferem matar. Nessas avaliações, sobretudo, percebe-se a voz da narradora como uma refração da voz autoral, porque, se trata de avaliações dirigidas a uma antecipação ao leitor, que é convidado a refletir junto com a narradora e com a autora. Esses arranjos consubstanciam um tom geral autoral de denúncia ao enunciado, pois a narradora é altamente analítica e avalia o tempo todo. Esse compartilhamento de valores entre interlocutores é possível, porque, conforme Bakhtin (2010 [1920-1924], p. 90):

Não é [apenas] no contexto da cultura [isolada] que uma afirmação emotivo-volitiva adquire o seu tom; toda a cultura na sua totalidade vem integrada no contexto unitário e singular da vida do qual eu participo. Vão sendo integrados, seja a cultura no seu conjunto, seja cada pensamento singular, cada produto individual do ato vivo no contexto unitário e singular do pensamento como evento real.

Como parte do desenrolar do enredo do enredo/fabulação, a personagem-narradora, no papel de advogada, passa a narrar seu deslocamento de São Paulo a Cruzeiro do Sul, no Acre. Segue em voo analisando uma pilha de processos relativos a julgamentos de feminicídios. Na pilha dos processos, simbolicamente, estão empilhadas as mulheres mortas. A partir do deslocamento da personagem-narradora no tempo-espaço, a autoria imprime uma característica comum do romance contemporâneo de autoria feminina: as mulheres se deslocam em constituição e subvertem a lógica patriarcal de seu confinamento ao espaço doméstico (Gomes, 2012). Mais que isso, a própria trajetória da personagem apresenta uma mulher contemporânea, que apesar de estar interpelada pela violência, consegue analisá-la, consegue ter consciência de como ocorre, de como se manifesta e por isso consegue olhar para si própria de maneira diferenciada.

Ao analisar os casos processuais, a personagem-narradora denuncia como as agressões verbais são parte do cotidiano da violência imputada pelos agressores às mulheres. A autora organiza vozes cotidianas no enredo, para representar vivências comuns. Trata-se da representação de uma violência de base, frequentemente utilizada para propulsionar a violência física pelos agressores. O ato de bater, de assassinar quase nunca se desvincula de um discurso pregresso de agressão verbal, no qual o agressor menospreza, inferioriza, provoca e ameaça a vítima, como se analisa:

Putá. Vaca. Cadela. Os xingamentos são variações do mesmo tema. Biscate. Bagaxa. Piranha. Num caso, o marido, alcoolizado, chamava a esposa de dona sapa (num flash, me veio a lembrança de uma foto postada na web, o close de uma mulher bonita, com uma papada farta e carnuda, onde se lia: foda-se). “**Sapa gorda**”, dizia o homem, gargalhando. A vítima andava pela casa, o marido atrás, trôpego, “dona sapa, dona sapa, dona sapa”, repetia ele. Na frente dos filhos. “**Sapo-cururu, na beira do rio...**”, cantava. “Dá para carregar dois quilos de laranja dentro dessa sua papada mole”, dizia. Quando notou que não conseguia mais irritá-la, atacou-a mortalmente com uma faca de cozinha. Noutro caso, o namorado teve o cuidado de advertir: “Vou enfiar uma bala na sua boceta.” E cumpriu a promessa. “Luzineide, carniça da sua espécie”, costumava dizer outro assassino, “eu encontro aos montes em lixeira de açougue.” Morte por asfixia. Iracema, estrangulada. Como Elisa, Marineide e Nilza. (Melo, 2019, p. 19. Grifo do autor)

No excerto, representa-se um plano geral de violência verbal recorrente, como nos xingamentos narrados pela voz avaliativa da personagem-narradora, que refrata, com muita expressão, a voz dos agressores relatadas nos processos. “Putá. Vaca. Cadela”, são vocábulos separados por pontos finais. Mais que isso, são signos ideológicos que expressam um discurso machista de depreciação. Assim, na voz da personagem-narradora, a voz dos agressores é

reacentuada, no mesmo tempo em que as vozes desses perpassam a voz da narradora. Para o leitor, ressoam três entonações: a do agressor no ato, que naturalmente seria representada com pontos de exclamação se o discurso fosse direto, a da personagem-narradora, que pelos recursos dos pontos finais escolhidos pela autora, confere certa entonação de seriedade e a entonação séria da própria autora, que se refrata na voz da personagem-narradora, também a heroína do romance. Na mistura de acentos, ocorre o apagamento dos limites entre o discurso do autor, o discurso da personagem-narradora e dos agressores. Conforme analisa Bakhtin (2015 [1934-1935]), p. 101), “essas zonas são formadas por semidiscursos dos heróis, [heroínas,] pelas diferentes formas de transmissão dissimulada da palavra do outro, por disseminadas palavras e palavrinhas do discurso do outro, pelas invasões do discurso do autor por elementos expressivos”.

A narradora prossegue relatando os casos e a misturá-los com impressões, imagens observadas do mundo real. Assim, é introduzida no excerto a voz de um agressor específico, alcoolizado, que provoca a mulher chamando-a de “sapa gorda”, o que faz a narradora lembrar um cartaz com a foto de uma mulher com a papada gorda, que vira um dia na rua. A narradora prossegue avaliando, enquanto a voz do provocativo agressor é introduzida no discurso de forma direta: “sapa gorda, sapa gorda...”.

As repetições dão conta do compartilhamento social de entonações de provocação, de infantilidade, que fazem ressoar a voz de um homem bêbado, num ato de agressão verbal praticada na frente dos filhos. No intuito de provocar a mulher, que não cede à irritação e mantém-se em silêncio, o homem começa a cantar a canção popular “Sapo Cururu”, dirigindo-a à mulher junto com avaliações depreciativas sobre sua papada, dizendo que era mole e que nela daria para carregar dois quilos de laranja. Esses elementos da cultura popular, altamente reconhecidos pelo leitor, como a canção popular infantil, são ideogramas que trazem valores ao texto. Para Machado (2021),

É no ideograma que a refração distingue a força dos posicionamentos, a o mesmo tempo em que confere concretude aos enunciados de um em relação aos outros. Isso porque o ideograma define, a um só tempo, os acentos de valores na criação dialógica e o processo analítico que permite formular criticamente o entendimento das interações no embate das relações dialógicas e das refrações que nela se manifestam como reações ativas de alteridade (Machado, 2021, p. 134).

Nesse caso, a canção “Sapo cururu” é reacentuada na voz do agressor bêbado, trazendo efeitos de provocação infantilizada. Isso mostra um processo de reacentuação que é próprio do ideograma.

Ao perceber que não conseguiria irritar a mulher, o agressor a ataca com uma faca de cozinha. A escolha da forma verbal “atacou” para descrever o ato e o adjunto adverbial de modo “mortalmente”, utilizado para descrever a forma do ataque, (des)revela uma cena em que o agressor tem clara intenção brutal de matar e executa o ato com violência.

Num segundo caso de feminicídio narrado no excerto, o assassino adverte, ameaça: “Vou enfiar uma bala na sua boceta.” No interior da estrutura sintática, o adjunto adverbial de lugar “na sua boceta” mostra o caráter de domínio da sexualidade, que o agressor mantém sobre a agredida (Safiotti, 2015). Já no enunciado “Luzineide, carniça da sua espécie”, aparece o signo “carniça, de depreciação, que significa carne putrefata. Em seguida, no excerto “eu encontro aos montes em lixeira de açougue”, novamente, a partir adjunto adverbial de lugar e do adjunto restritivo “de açougue”, o agressor, simbolicamente, reduz a agredida a um pedaço de carne ou osso que dispensado na lixeira. Em todos esses casos, “o discurso alheio mantém sua interdependência construtiva e semântica, sem destruir o tecido discursivo do contexto que o assinalou” (Volóchinov, 2018 [1929-1930], p. 249). Assim, esse discurso “entra na unidade temática do discurso do autor justamente como um enunciado alheio, cujo tema entra como o *tema do tema do discurso alheio*” (Volóchinov, 2018 [1929-1930], p. 250, grifos do autor).

Com isso, cenas vivas de agressão são recriadas e trazidas para o enredo. Entre as vozes desses agressores, aparece a voz da personagem-narradora, comentando, avaliando, até que o parágrafo é finalizado pela autora, com a voz da narradora listando mais casos, dispondo nomes de mulheres comuns, como se analisa em “Morte por asfixia. Iracema, estrangulada. Como Elisa, Marineide e Nilza. (Melo, 2019, p. 19). Nesse final, mais uma vez, a economia narrativa e o uso preciso de sinais de pontuação são marcas da estratificação do estilo individual de Patrícia Melo. No primeiro ponto final, intensifica-se o sentido de asfixia e depois, aparece o nome de uma mulher, seguido de vírgula e da forma passiva de seu assassinato. A construção comparativa imprime o efeito de quantitativo, dos infinitos casos.

Em seguida, a autora, na voz da personagem-narradora denuncia a negligência do Estado, ao relatar a frieza de um médico legista diante do corpo de uma mulher. Não é a frieza exigida da profissão que ela denuncia, mas o descaso, o preconceito que, por vezes, atravessa as concepções dos agentes públicos. Assim, exemplifica-se esse descaso a partir do olhar frio e de descaso do médico legista sobre o corpo, como uma coisa morta e não como parte de uma história social de uma vida, ou como um caso que precisa ser bem analisado, para gerar provas que servem à condenação do agressor na justiça:

É bobagem pensar que o assassino deveria se preocupar com autopsias. O sistema é feito para não funcionar. Lá na ponta, quem investiga olha a vítima com desprezo, é só uma mulher, pensa. Uma preta. Uma puta. Uma coisa. Se for possível, ele nem atende a chamada quando o telefone toca no covil onde trabalha. Chuta a ocorrência para o próximo plantonista (Melo, 2019, p. 20).

“Uma preta.”, “Uma puta”, “Uma coisa” são expressões que contêm adjetivos depreciativos, que demonstram preconceitos contra determinados grupos de mulheres com os quais a sociedade não se importa.

Nesse capítulo, ainda, a autora denuncia os perfis profissionais, graus de escolaridade dos assassinos, o grau de proximidade com as vítimas, os instrumentos utilizados para assassinar, como se analisa na sequência dos excertos:

Profissão do acusado: Militar. Eletricista. Servente de 17 pedreiro. Lavrador. Funcionário público. Estudante. Matar mulheres é um crime democrático, pode-se dizer. Eu fazia minhas próprias tabelas que, no futuro, transformariam aquelas estatísticas em mais estatísticas. Grau de instrução do acusado: Semianalfabeto. Superior completo. Analfabeto. Nível universitário. Grau de relação com a vítima: Marido. Namorado. Amante. Exalante. Irmão. Cunhado. Padrasto. Em apenas cinco casos, o assassino não conhecia a vítima. [...] Talvez agora, eu pudesse encher vários álbuns com minhas fotos de mulheres assassinadas, ou com as armas dos crimes. Faca. Foice. Canivete. Enxada. Garrafas. Martelos. Fios elétricos. Panelas de pressão. Espetos de churrasco. Na hora de assassinar uma mulher qualquer objeto é arma. (Melo, 2019, p. 21).

No primeiro excerto, com a expressão profissão do acusado, seguida de dois pontos, a autora dispõe as mais diversas profissões dos assassinos na voz da personagem-narradora, sejam elas mais ou menos prestigiadas do ponto de vista econômico. Com isso, denuncia que assassinos não são, propriamente, apenas homens pobres. Por isso, a narradora expressa, ironicamente, que matar é um crime democrático. Ela relata estar criando tabelas estatísticas sobre esses dados. Ao dispor diferentes graus de escolaridade dos assassinos, a autora não imprime gradação, mas promove uma quebra, na qual o nível superior completo intercala outros. Para falar do grau de proximidade, lista todas as relações de proximidade com a vítima reconhecidas socialmente. Ao final, na voz da personagem-narradora, aparece a informação-denúncia de que em apenas cinco casos analisados, o assassino não conhecia a vítima, confirmando as estatísticas de que os crimes de feminicídio são praticados por agentes próximos. No segundo excerto, a variedade de instrumentos inusitados que os assassinos utilizam para aniquilar mulheres é descrita, ensejando que no ímpeto de assassinar e dominados por ira, eles agem com o que têm pela frente, sem piedade.

Para fechar o relato do deslocamento em voo, a autora termina o capítulo com a narradora descrevendo a pilha de processos analisados durante o percurso: “Abigail. Carmen. Joelma. Rosana. Deusa. Fiquei olhando para aqueles nomes de mulheres, uma pilha de cadáveres que parecia não ter fim. E dormi” (Melo, 2019, p. 21). Dessa vez, nomes reais de mulheres instituem a relação com a pilha de cadáveres, por isso, “mulheres empilhadas”.

No final do relato de viagem da narradora, ainda, a autora não deixa de demonstrar como a agressão psicológica e física continua a reverberar como memória que faz as mulheres agredidas sofrerem duplamente. Depois de a personagem-narradora viajar de São Paulo até o Acre, ela chega ao hotel e relata que havia recebido um e-mail de seu agressor, Amir, interpelando-a por que o havia bloqueado dos contatos. O e-mail faz a narradora rememorar a agressão sofrida, o tapa que tinha levado:

Mais tarde, depois de tomar um banho, desfiz minha mala e ajeitei as roupas no armário. Mantive as luzes acesas e fiquei observando as manchas de umidade que se alastravam pelas paredes em direção à janela. De repente, paf, senti aquela bofetada no rosto novamente. Na retrospectiva, a cena se dava diferente, não mais como se eu fosse também o espectador, me assistindo a levar o tapa. O eu observador desapareceu. Fiquei ali sozinha com meu agressor. Vadia! Meu rosto queimava de forma ainda mais real do que no dia fatídico. (Melo, 2019, p. 22)

Depois de se inteirar da pilha de processos de mortes de mulheres, como advogada, durante o seu deslocamento, na chegada, ela descreve o pequeno cronotopo do quarto onde se hospeda, as manchas de umidade na parede. Naquele quarto fechado, sozinha, ela revive a cena da agressão e com a onomatopeia “Paf” ela rememora, sente novamente o tapa que levou de Amir ainda em São Paulo. A narradora descreve que não vê a cena de fora, não a observa de longe. Não está situada em relação à cena, mas está traumatizada e por isso, ela se vê sozinha com o agressor, o que comprova o prolongamento da agressão.

A personagem-narradora, ainda, relembra a voz do agressor. A autora agora, na lembrança da narradora, marca a voz do agressor com o ponto de exclamação, fazendo ressoar o acento do agressor, numa entonação agressiva, socialmente compartilhada em “Vadia!”. A configuração da situação imediata de interação, o onde, o quando, o tempo-espaço e tema, bem como os interlocutores envolvidos na representação, permitem ao leitor compartilhar as entonações sociais ensejadas, como propõe Volóchinov (2019 [1930]). Ao finalizar seu relato, a personagem-narradora afirma sentir seu rosto queimando mais do que no dia da agressão.

Outro momento importante da narrativa diz respeito às descrições da narradora em torno de crimes sexuais. O subtema do estupro aparece como elemento especial do romance. Num

primeiro ponto de análise, a personagem narradora descreve o dia em que recebeu uma ligação de seu escritório em São Paulo, porque havia uma cientista interessada em se basear em alguns casos reais, para discutir como a pornografia pode ser um gatilho para o feminicídio de mulheres, uma representação da dominação masculina (Bourdieu, 2019) no que toca à sexualidade e sua relação com a violência:

Depois de tomar um banho e vestir a roupa mais fresca que trouxera para enfrentar o calor equatorial da cidade, recebi uma chamada do escritório. Era Bia. – Você tem aí crimes que envolvam desmembramento, mutilação ou evisceração de mulheres? – Vou vomitar ali e já respondo – falei. – É a Denise quem está perguntando. Ela está planejando um capítulo sobre pornografia como gatilho para a matança de mulheres. – Bom dia para você também. Não vai ser difícil encontrar o que ela procura. – Eu acreditava que pornografia era aquela coisa de cu e xoxota para homem broxa, mas você não tem ideia do que a Denise me mandou ler. Já ouviu falar numas merdas chamadas snuff? Cacete! Sabe o que é o cara matar a mulher, arrancar o útero dela e ejacular? O cara ejacula segurando nosso útero! (Melo, 2019, p. 30)

No excerto, depois da descrição de uma rotina diária na voz da personagem-narradora, que envolvia banho e troca de roupas para atenuar o calor local, a autora insere a voz da personagem Bia a partir do discurso direto. A voz é introduzida com a marcação gráfica do hífen, deixando bem marcados os contornos do discurso. Ao final, aparece o ponto de interrogação, marcando a indagação da personagem Bia sobre os casos de feminicídio no Acre. Esses recursos permitem ao leitor recriar a cena da ligação telefônica, conferindo vida social ao discurso. As avaliações consumadas na pergunta de Bia, mobilizam signos como “desmembramento, mutilação ou evisceração de mulheres” que chocam a personagem-narradora a tal ponto que ela pede para vomitar antes de responder. Da mesma forma, essa realidade representada é compartilhada com o leitor, convidado a chocar-se com essas hediondas formas de manifestação de violência, pouco denunciadas. Assim, a autora introduz na obra aspectos da realidade capazes de tocar o discurso interior do leitor pelo acabamento estético, ainda que seja uma estética de horror, para sensibilizá-lo. Como defende Medviédev (2019 [1928]), o discurso literário tem meios especiais de tocar o discurso interior, para que se aprenda a realidade com um olhar crítico, visto que seu acabamento estético é diferenciado, provocando emoções, sensações e avaliações.

Bia, ainda, relata que Denise, a cientista, pretende utilizar os casos para discutir num capítulo de livro a “pornografia como gatilho para a matança de mulheres”. Com essa informação, a autora estabelece no romance relações dialógicas com os discursos do campo científico, mostrando como o subtema da violência sexual está sendo abordado e

problematizando a partir da cultura da pornografia e como esta é um fator que influencia na violência sexual e geral contra as mulheres. Por isso, na voz da personagem-narradora se estabelece uma visada de direcionamento e aproximação do/ao leitor (Acosta Pereira, 2013), com perguntas como: “Já ouviu falar numas merdas chamadas snuff? Cacete!” Sabe o que é o cara matar a mulher, arrancar o útero dela e ejacular? Com isso, mais uma vez, a partir das refrações da voz da personagem-narradora, a autora introduz no romance vozes sobre práticas de crimes sexuais hediondos comuns entre os assassinos de mulheres.

O signo ideológico “snuff”⁷, por exemplo, diz respeito a filmes cujo conteúdo extrapola o que é considerado como sexo tradicional, evidenciando o sexo Snuff, em que estupro, agressões, mortes são atos mobilizadas para conferir prazer ao espectador (Vago, 2021). Na visão de violência simbólica de Bourdieu:

se a relação sexual se mostra como uma relação social de dominação, é porque ela está constituída através do princípio de divisão fundamental entre o masculino, ativo, e o feminino, passivo, e porque este cria, organiza, expressa e organiza o desejo masculino como desejo de posse, como dominação erotizada e o desejo feminino como desejo da dominação masculina, como subordinação erotizada, ou mesmo, em última instância, como reconhecimento erotizado da dominação (Bourdieu, 2019, p. 31).

Conforme discute vago (2021), o universo da pornografia é moldado pela visão masculina, sendo que a única forma concebida para a mulher sentir prazer é quando é dominada. Tal valor se reflete aos relacionamentos amorosos fora do mundo representado, visto o alto número de homens influenciados pela pornografia. Assim, a autora destaca, na voz da personagem-narradora, avaliações fortes sobre o tema, ao passo que denuncia como a cultura de ódio às mulheres é ensinada e quais são os agentes desse ensino:

Nada mais fácil do que aprender a odiar as mulheres. O que não falta é professor. O pai ensina. O Estado ensina. O sistema legal ensina. O mercado ensina. A cultura ensina. A propaganda ensina. Mas quem melhor ensina, segundo Bia, minha colega de escritório, é a pornografia (Melo, 2019, p. 85).

O paralelismo sintático é empregado e com a repetição da mesma estrutura, coloca-se em destaque sujeitos diferentes, seguidos da mesma forma verbal. O complemento de “ensina” é “odiar mulheres” e é dado antes, no início do parágrafo. A sintaxe simples e direta empregada

⁷A palavra inglesa snuff tem a ver com o ato de se soprar uma vela e extinguir a sua chama. A palavra vem sido utilizada como gíria por séculos para falar de morte, e hoje está indelevelmente associada aos *snuff movies*, filmes nos quais pessoas são mortas de verdade em frente às câmeras. Essas produções feitas à surdina e comercializadas no mercado negro da pornografia (e, mais recentemente, na *deep web*) causam fascínio e medo nos fãs do horror, mesmo que sua existência ainda não tenha sido comprovada (FERRAZ, 2014).

na voz da personagem-narradora corrobora o efeito de denúncia, porque ela não precisa se alongar, explicar. Os fatos, por si, são denúncia à violência. Como ensina Bakhtin (2015 [1934-1935]),

o objeto está envolvido pela palavra do outro sobre ele, é pré-condicionado, contestado, diversamente apreendido, diversamente apreciado, é inseparável de sua apreensão social heterodiscursiva. É sobre esse mundo pré-condicionado que o romancista fala com uma linguagem heterodiscursiva interiormente dialogada (p. 121).

Nesse caso, em excertos nos quais prevalece o discurso da heroína, personagem-narradora, refrata-se a voz autoral, da mesma forma que “os discursos dos heróis [heroínas] quase sempre influenciam (às vezes de forma poderosa) o discurso do autor [a], disseminando nele palavras de outro (o discurso dissimulado do herói) e assim inserindo nele a estratificação, a heterodiscursividade” (Bakhtin, 2015 [1934-1935], p. 101).

Ainda no que toca ao tema do estupro, a narradora descreve o depoimento de três rapazes, filhos de donatários de terras no Acre, Crisântemo, Abelardo Ribeiro Maciel e Antônio Francisco Medeiros, que estupraram e mataram uma indígena adolescente, de forma hedionda, cruel, e no depoimento naturalizaram seus atos, construindo uma narrativa de desresponsabilização pelos crimes cometidos, pois segundo eles, tudo o que fizeram foi “sem querer” “foi acontecendo”. Os excertos relativos a esse crime, encadeiam uma sequência narrativa, desde o momento em que avistaram a indígena, a capturaram, a amordaçaram, a torturaram, a estupraram com requintes de crueldade, até seu desfalecimento e morte.

Cada ato é narrado com imensa naturalidade, como se decorresse de uma atitude impensada, como se não houvesse intenção, como se tivessem sido interpelados pela situação. Assim, eles buscam na situação, o alibi para não assumir a responsabilidade pelos atos que praticaram.

Segundo Crisântemo, ele e seus colegas, Abelardo Ribeiro Maciel e Antônio Francisco Medeiros, estavam indo para a fazenda do pai de Crisântemo quando viram Txupira andando pela mata, ao lado da estrada. O programa era jogar sinuca na fazenda, onde estariam sozinhos para beber o uísque do pai, mas a índia agora estava ali, dando sopa. Ele reduziu a velocidade. – Arre, djanga – disse um. – Você viu? Isso é o que eu chamo de tarraxa da terra – afirmou o outro. – Dá para fazer um piseiro bom – disse o terceiro. Acharam graça. A índia ali, desfrutável (Melo, 2019, p. 36).

No excerto, o heterodiscurso é construído a partir da disposição da voz da personagem-narradora, que encadeia o relato em alternância com poucas inserções da voz dos assassinos.

Em alguns momentos, a personagem-narradora assume a própria perspectiva dos assassinos, compartilhando com o leitor avaliações sociais deturpadas que movem suas ações, como em “mas a índia agora estava ali, dando sopa”, “A índia ali, desfrutável”. A expressão dando sopa e o signo desfrutável mostra, pela avaliação da personagem-narradora, a perspectiva dos donos da terra, dominantes do tempo-espaço, dos seres que o habitam. Como problematizam Polato, Coqueiro e Fuza (2022, p. 19), na sua

economia narrativa, *Mulheres empilhadas* mobiliza uma perspectiva multicultural, que coloca em evidência questões complexas do país, como a condição indígena fraturada por um sistema predatório em relação às suas reservas, assim como um Estado omissivo em relação à opressão.

Para as autoras, os processos culturais, descritos na obra, evidenciam enormes assimetrias sociais e culturais no país, relacionados à divisão de classe, sexo e raça, etnia e que incidem diretamente sobre as diversas formas de violência praticadas contra as mulheres, como é o caso do estupro coletivo contra a indígena Txupira.

O estupro é praticado sob uma perspectiva de profundo desrespeito à mulher indígena, uma visão deturpada que faz os estupradores assassinos a avaliarem em sua liberdade de vivência como alguém “dando sopa”, “desfrutável”, à disposição, que poderia ser dominada, desrespeitada, tomada como um brinquedo para diversão, mutilação, tortura, um objeto descartável. Nesse sentido, ela é reduzida à coisa na perspectiva dos donatários de terra.

Para recriar as ações que constituem cada pequena cena cronotopicamente situada no ambiente rural, a autora faz uso de uma sintaxe simples, com uso de pontos finais, como em “Ele reduziu a velocidade”. Com isso, constrói um discurso com efeitos de pausas que permitem a participação ativa do leitor na criação de pequenas cenas. Como aponta Bakhtin (2013 [1940-1960]), a ausência de conjunções lógicas permite a participação ativa do leitor na criação das imagens, aumenta o elemento de dramaticidade.

Por fim, na própria voz dos assassinos, são mobilizadas avaliações que (des)revelam uma conduta maliciosa e desrespeitosa, mal intencionada, desde o momento em que avistam a indígena no pequeno cronotopo da estrada. Para Bakhtin (2018 [1975], p. 218) “a estrada é o lugar predominante dos encontros casuais”. Na estrada,

[...] cruzam-se num ponto espaçotemporal os caminhos percorridos no espaço e no tempo por uma grande diversidade de pessoas – representantes de todas as classes e condições sociais, crenças religiosas, nacionalidades, faixas etárias. Aí podem encontrar-se por acaso aqueles que normalmente estão separados pela hierarquia social (Bakhtin, 2018 [1975], p. 218).

Para o autor, ainda, a estrada é metaforização da vida, de múltiplos planos, pelos acontecimentos regidos pelo acaso. Em *Mulheres empilhadas*, a estrada rural por onde os donatários de terra passa com sua caminhonete é a metáfora do domínio da extensão das terras, da liberdade plena, da ausência da lei, da moral, do sentir-se dono de tudo. Por isso, quando avistam a indígena, sentem-se no direito de cobiçá-la como uma coisa, de capturá-la.

Dessa forma, eles avaliam: “Isso é o que eu chamo de tarraxa da terra”, “Dá para fazer um piseiro bom”. Como pontuam Acosta Pereira e Brait (2020, p. 90), “o conteúdo temático da enunciação é sempre balizado/atravessado por tons expressivos, que não apenas (re)arranjam os elementos linguísticos no interior do enunciado, como, por conseguinte, instanciam os sentidos deste nas situações de interação social”. É assim que na entonação de malícia, concretizam-se avaliações pejorativas de desrespeito de cunho sexual. Para além disso, eles a veem como um brinquedo, como um animal, avaliação expressa nos signos “selvagem” e “caçar”: “Quando deram ré, vem cá, vem cá, disseram a selvagem saiu em disparada. Então, um deles teve que ir atrás. Caçar a moça” (Melo, 2019, p. 36).

Em alguns momentos desse relato, a palavra dos assassinos é reacentuada na voz da personagem-narradora, como em “Mas a índia, caceta, a índia era brava demais, e mesmo com as mãos amarradas, imagina, começou a chutá-los”, Txupira foi pendurada num desses ganchos de açougueiro para ‘se acalmar’ (Melo, 2019, p. 36). Ao compreendermos a personagem-narradora como protagonista, heroína do romance em análise, entendemos que seu discurso se constrói nas zonas dos heróis, como defende Bakhtin (2015 [1934-1935]). Para o autor, esses discursos são capazes de derramar luzes completamente novas sobre questões estilísticas e também sintáticas. Assim, vemos muitos sentidos lógicos mobilizados por traz das relações dialógicas, como o de intensidade, o concessivo, o de finalidade. No entanto, as avaliações que permitem uma aproximação com o leitor se realizam nas avaliações impressas na voz da personagem-narradora, em expressões como “caceta”, “imagina”, a partir das quais se estreita o compartilhamento de avaliações entre os interlocutores.

Trata-se, mais uma vez, do semidiscorso da heroína, que se realiza a partir de diferentes formas de transmissão dissimulada da palavra do outro e para o outro, como no caso da marcação das aspas, para conferir o sentido irônico a “se acalmar”. “A zona é uma região de ação da voz do herói, [heroína] que de uma forma ou de outra, se junta à voz do autor” (Bakhtin, 2015 [1934-1935], p. 102). Nesse movimento, vemos a autoria de Melo denunciar, sempre entrelaçando, nas formas de transmissão do discurso alheio, um heterodiscorso vivo de denúncia, que estabelece estreita ligação com a realidade.

Num movimento gradativo, iniciado com desrespeito e que passa por aprisionamento (captura), amordaçamento, tortura, estupro e finalmente assassinato, a narradora reacentua o discurso dos assassinos e com a economia sintática ironiza esse discurso, como se analisa na narrativa de naturalização dos atos de violência praticados pelos três rapazes: “Mas a ideia não era matar. Nem estuprar. Foi sem querer. Ele até pensou em oferecer dinheiro para Txupira, coitada. O problema é que ela acabou morrendo antes” (Melo, 2019, p. 37). Nesse caso, na expressão indignada da personagem-narradora “e ao mesmo tempo no contexto do discurso do[a] autor[a], essas palavras [expressões] estão perpassadas de acentos irônicos: por isso a construção tem dois acentos (uma transmissão irônica e um arremedo de indignação do herói [heroína]” (Bakhtin, 2015 [1934-1935], p. 105).

Na sequência do enredo/fabulação, a desnaturalização da narrativa construída pelos assassinos, que aparece em expressões como “foi sem querer”, “não era intenção” aparece mais uma vez como denúncia na voz da personagem-narradora; “o corpo de Txupira foi encontrado boiando, de costas, os braços amarrados. Seus mamilos foram extirpados. E dentro do seu útero encontraram cacos de vidro” (Melo, 2019, p. 37). Os elementos de horror, do sexo *snuff* são mobilizados na descrição de como o corpo estava amarrado, da denúncia às mutilações das partes do corpo relacionadas à sexualidade feminina, a partir do que se (des)revela a frieza, o ódio, a sensação de poder, a dominação masculina, a selvageria, o sadismo dos assassinos. Eles literal e simbolicamente destroem o corpo da adolescente indígena, mutilam todas as partes do corpo ligadas a expressão da sexualidade feminina, até seu desfalecimento e morte.

Outra manifestação sumariamente importante do heterodiscurso vivo em *Mulheres empilhadas* se dá a partir da representação de diferentes vozes e acentos de grupos étnicos. As vozes sociais indígenas representam a presença dos povos originários na região Norte, assim como a presença de dialetos locais, nos quais aparece a mistura entre português e espanhol, representam a linguagem utilizada por estrangeiros residentes naquela da região do Acre. Essas representações são realizadas a partir do discurso direto das personagens, como se analisa:

Txupira é que preparava o chá da mãe, por causa que quando a mãe visitou o xamã, lá atrás, a mãe levou Txupira com ela, por causa que Txupira era a mais velha e a mais sabida e a que pensava mais. “Você pega as folhas de marupá”, falou o xamã, “enche as mãos, amassa e soca com a caroba, e deita água assim, e dá para mãe beber.

[...] “Hoje temos que pegar casca de caroba pra mãe.” Janina não queria andar no mato molhado, mas também não queria voltar sozinha para a aldeia, porque chovia, e Janina tinha medo de trovão, mesmo depois de Txupira explicar que trovão é isso: Quando Deus espirra e faz Cabrum e naquele dia que parecia noite, cabrum e nada de caroba, Txupira ia mais longe porque a caroba está lá

dentro, mais perto do rio, porque a mata não é mais a mesma, a mata só piora”
(Melo, 2019, p. 32)

O excerto corresponde à voz de Janina, indígena irmã de Txupira, no momento de seu depoimento no tribunal do júri no julgamento dos três assassinos. O uso da expressão explicativa “por causa que” marca um elemento da linguagem coloquial, de descentralização verboideológica, assim como a própria presença da voz direta da mulher indígena no romance. Na primeira parte do excerto, na narração da personagem Janina, aparece inserida a voz de um xamã, com sintaxe simples, gradativa, para representar a instrução que dera sobre como fazer um remédio para a mãe de Txupira. Esse é o motivo de a indígena estar à beira da estrada quando os rapazes a avistaram. Ela procurava uma raiz – caroba – para fazer um remédio para as dores no corpo da mãe, conforme instruções do xamã.

Na segunda parte do excerto selecionado, ainda a partir da voz de Janina, insere-se a voz de Txupira para explicar o que era o trovão a partir de sua cultura. O excerto é finalizado com Janina relatando que Txupira precisou se distanciar da aldeia, porque não achava a raiz por perto. Na voz da indígena, aparece a denúncia de degradação da floresta: “mata não é mais a mesma, a mata só piora”. Assim, o discurso alheio aparece dentro do discurso, como um tema dentro do tema, um enunciado dentro de outro enunciado (Volóchinov (2018 [1929-1930]), conferindo valorações pelo heterodiscurso. Nesse sentido, a inserção valorativa do discurso direto da voz da indígena Janina e dentro de sua voz a de Txupira está para o amplo conjunto do romance como um todo e sua intenção autoral. A mulher indígena passa a ter voz de denúncia no romance e não apenas representação e voz exótica.

No que toca à introdução de vozes representativas de dialetos locais nos quais aparece a mistura entre português e espanhol, em sua estada no Acre, a personagem-narradora se hospeda em um hotel, pelo qual o personagem Juan é responsável. Esse personagem a interpela sobre o que está fazendo na cidade, tratando-a como uma estrangeira intrusa:

– Que veniste facer aqui, niña?
Quando lhe contei que estava acompanhando os julgamentos que ocorriam na comarca local, seu sorriso e galanteria desapareceram de súbito.
– Nuestros crimes, por acaso, son diferentes dos crimes de tu terra?
[...] – Hum. Vens acá hablar de nuestros problemas?
[...] – Me pregunto por que não escreves sobre los crimes de tu ciudad. Non vives em San Paolo? Alli si que es una sielva (Melo, 2019, p. 36-37).

O tom empregado por Juan é interpelativo e ameaçador. As perguntas direcionadas à personagem-narradora são diretas. O pronome “nuestros” enseja que ela está ali para tratar de problemas que não lhe pertencem, a expressão “tu ciudad”, ancora-se no presumido de que, na

avaliação dele, ela é uma estrangeira intrometida, que não deveria estar ali, que aquela cidade não é dela. Com isso, (des)revela-se a cultura de mando por parte de moradores exploradores de regiões longínquas, isoladas, do país, como é o caso da região amazônica. De acordo com Johnson, “a cultura não é um campo autônomo nem externamente determinado, mas um local de diferenças e de lutas sociais” (2010, p. 13). Portanto, nessas relações de mando, por exemplo, povos originários são oprimidos, massacrados, enquanto os exploradores, ainda, se mostram pouco amistosos com qualquer tipo de pessoa que represente ameaça a suas ações ou que busque investigá-las.

Conforme discute Bezerra (2015, p. 247), “a diversidade de todas as vozes socioculturais em sua dimensão histórico-antropológica, fecunda a linguagem da prosa romanesca através da dissonância individual de cada autor em relação ao conjunto do processo literário”. Por meio da constituição heterodiscursiva do romance *Mulheres empilhadas*, portanto, a autoria de Melo (2019) representa as vivências cotidianas e culturais plurais do país, da cultura urbana à cultura das regiões rurais longínquas. Organiza essas vozes com economia sintática, para criar efeitos contundentes de denúncia. Portanto, no todo desse conjunto, confirma-se para *Mulheres empilhadas* (Melo, 2019) o estatuto de *romance de denúncia ampla, multifacetada, multicultural e contundente à violência contra as mulheres e sua expressão máxima no feminicídio na sociedade brasileira*.

A autora, sobretudo, denuncia a cultura de banalização dessa violência e na voz de sua narradora; ela metaforiza o ato de matar mulheres como como um esporte, como um jogo de videogame para os homens agressores e assassinos. Esse jogo se organiza em fases, que vão de espancamentos pós-bebedeira a convencimento de arrependimento, retorno ao espancamento, evolução para tortura, como se analisa:

É a estratégia para a fase seguinte, em que o espancamento se transforma em tortura, com a utilização de facas, peixeiras, fios elétricos, botas, serras, isqueiros, ou qualquer objeto capaz de furar, cortar, quebrar ou queimar a vítima. Alguns são muito originais, como o rapaz que afogou a mulher na banheira de casa. Mas esta é a fase final, a “cereja” do bolo da violência. Nas etapas anteriores, o criminoso sempre avisa à vítima que ela tem os dias contados: “Você vai morrer”, diz, sem usar nenhuma metáfora. Bebe e comunica: “Vai morrer.” Mas antes, ele espanca a infeliz. Às vezes, sem beber. Queima a mulher, com cigarro. Estupra a mulher. Arranca uns bifês do corpo dela. Joga a moça escada abaixo, quebra seus braços, suas pernas, sempre avisando. “Vai morrer!” (Melo, 2019, p. 40-41).

No excerto, os signos/instrumentos utilizados para mediar a violência são diversos e remetentes ao campo dos sentidos da tortura. Com isso, enfatiza-se a dimensão assustadora que

alcançam os atos de violência. No excerto, a narradora chama atenção para o feminicídio como uma “cereja do bolo”. Antes disso, chama atenção para o fato de que os assassinos nunca agem sem avisar. Assim, introduz diretamente, entre aspas, essa voz de aviso claro e direto: “Você vai morrer”, “Vai morrer”.” A construção de elementos chocantes é introduzida, para denunciar que antes de matar, os assassinos queimam, estupram, mutilam e, sobretudo, avisam.

De todo modo, no que concerne às formas de transmissão do discurso alheio no romance, até aqui a análise nos mostra que elas conferem vida social ao discurso pela recriação do cotidiano, pela criação de cenas, pelas avaliações sociais e entonações compartilhadas, pelas relações dialógicas que se estabelecem no mundo criador, no qual o mundo do autor e o mundo do ouvinte-leitor se encontram.

Passamos agora, à segunda subseção de análise, a partir da qual analisamos o fenômeno heterodiscursivo dos gêneros intercalados.

5.2 Gêneros intercalados, relações cronotópicas e concretizações axiológicas em mulheres empilhadas

Nesta subseção, analisamos um fenômeno especial das manifestações heterodiscursivas mobilizadas na obra *Mulheres empilhadas* (Melo, 2019): os gêneros intercalados na forma de epígrafes esparsas no desenvolvimento do enredo. Trata-se de gêneros discursivos que passam por um processo de hibridização para inserção na obra, dentre as quais citamos a notícia, o laudo necropsial do Instituto Médico Legal (IML) e outros. Como pontua Bakhtin (2015 [1934-1935], p. 79), “as formas composicionais de inserção e organização do heterodiscurso no romance, elaboradas ao longo do desenvolvimento histórico desse gênero, são assaz diversificadas em suas variedades”. No entanto, o mais importante sobre elas é que cada uma requer determinadas formas peculiares de elaborações literárias, nas quais se incluem processos de estilização, que tanto diz respeito às intenções semânticas e axiológicas da autora quanto buscam representar na obra um cronotopo pujante de variadas formas de violência contra as mulheres, em especial a violência letal manifestada no feminicídio.

De todo modo, os gêneros intercalados na obra encetam relações dialógicas que entrecruzam o discurso literário, cujas formas de concretização valorativa e entonacional

(axiológica), (des)revelam uma ligação essencial entre a vida real social cotidiana e sua discursivização a partir de gêneros institucionalizados⁸.

No íterim dessa proposição analítica, a concepção de cronotopo é novamente recuperada e mobilizada em análise, na medida em que consideramos o significado simbólico do grande cronotopo de inserção da obra, a sociedade brasileira contemporânea, os acontecimentos desse mundo que se representam na obra e em seu interior formam pequenos cronotopos reflexos do real. Simbolicamente, esses pequenos cronotopos representados nos gêneros intercalados consubstanciam um amplo mosaico de valores que nos permitem compreender o tom de denúncia assumido por Melo (2019) em *Mulheres empilhadas*.

5.2.1 Epígrafes em *Mulheres empilhadas*: cortes híbridos axiológicos de remissão ao real

“É constitutivo de todo romance (do gênero romanesco por sua natureza, o contato com a realidade inacabada)” (Bakhtin, 2018 [1975], p. 242). Ao adentrarmos no universo peculiar da obra *Mulheres Empilhadas* (2019), somos convidados a mergulhar na densidade gêneros intercalados como epígrafes no desenvolvimento do enredo/fabulação⁹.

Essas epígrafes são esparsamente inseridas como gêneros intercalados e se enquadram em diferentes categorias que emergem nesta análise. Todas essas intercalações são formas essenciais e valoradas de inserção e organização do heterodiscurso na obra, de gêneros literários e extraliterários que compõem o romance e permitem “a assimilação verbal da realidade” (Bakhtin, 2015 [1934-1935]).

Assim, afirma Bakhtin (2015 [1934-1935], p. 108) sobre os gêneros intercalados que

o romance permite que se introduzam em sua composição diferentes gêneros tanto literários (novelas intercaladas, peças líricas, poemas, cenas dramáticas, etc) como extraliterários (retóricos, científicos, religiosos, narrativas de costumes, etc). Em princípio, qualquer gênero pode ser incluído na construção do romance.

Esses gêneros intercalados, mais do que simples formas composicionais ilustrativas, tanto podem conservar a elasticidade de sua construção, sua originalidade e estilística quanto

⁸ Pela extensão do trabalho e pelo seu necessário recorte, abdicamos de analisar os relatos oníricos intercalados na obra, nos quais as mulheres subvertem a lógica da violência que lhes é imputada e se vingam dos seus algozes. Estes aspectos, por si, são dados para um trabalho complementar.

⁹ Medviédév (2019 [1928]) compreende que o enredo diz respeito ao desenvolvimento composicional e da mesma forma, a fabulação diz respeito a esse mesmo desenvolvimento, mas aqui considerada a sua construção em orientação temática.

podem passar por processos de estilização. É desse modo, que em *Mulheres empilhadas*, as composições intercaladas tecem uma intrincada tapeçaria de mortes femininas, reveladoras da complexidade de relações sociais.

À medida que a fabulação se desenvolve, as epígrafes são axiologicamente integradas ao romance, provocando uma espécie de pausa reflexiva. Tal disposição visa ora provocar ressaltos axiológicos à narrativa ficcional, incentivando o leitor a refletir sobre o que vinha se tratando no enredo, ora levando-o a refletir sobre a realidade social enquanto se envolve na trama. No entanto, sobretudo, as intercalações provocam rupturas, cortes, por meio de um mundo artisticamente prospectado. Os arranjos evidenciam um convite para uma clara interconexão entre o mundo representado na obra ficcional e mundo real, bem como para a refutação dessa mesma realidade e prospecção de uma nova configuração social.

5.2.1.1 *Das epígrafes poemas-notícias jornalísticas*

Para a elaboração das primeiras epígrafes inseridas na obra, Patrícia Melo (2019) baseou-se em notícias reais de feminicídios, mas ofereceu uma estilização revalorada desses eventos. Isso é particularmente significativo considerando que, na maioria dos casos abordados por meio de notícias, a imprensa, com sua linguagem socioideológica, frequentemente compreende e transmite o fenômeno do feminicídio de maneira a omitir, atenuar aspectos da realidade que corroboram o apagamento da responsabilização dos assassinos. Isso ocorre em razão de a imprensa não querer/não poder se comprometer com acusações de casos ainda não julgados. Nesse sentido, as epígrafes-poemas se destacam como uma forma de desafiar e reconstruir essas narrativas, já que, dentro do campo literário, se imbuem da liberdade criadora, para evidenciar aspectos que permitem uma visão mais aprofundada e crítica dos acontecimentos retratados e dos papéis desempenhados pelos sujeitos.

Essas primeiras epígrafes mantêm uma estabilidade composicional, mas uma variação ampla de valorações mobilizadas, permitindo (des)revelar uma realidade cruel. Nesse sentido, o cronotopo do mundo e da obra entrelaçam-se não a partir de uma moldura estática, composicional, mas a partir de uma arquitetônica dinâmica que se desdobra, revelando um mosaico de valores, como começamos a analisar a partir da primeira epígrafe inserida na obra, e disposta na página 9. Ela corresponde à abertura do enredo/fabulação, conforme dispomos no Quadro 02:

Morta Pelo Marido

*Elaine Figueiredo Lacerda
sessenta e um anos,
foi abatida a tiros
na porta de casa,
num final de tarde de domingo.*

Fonte: (Melo, 2019, p. 09)

A epígrafe hibridiza elementos do poema e da notícia, do que decorre a categoria *epígrafe-poema-notícia*. A epígrafe em análise, intitulada “Morta Pelo Marido” oferece um vislumbre sombrio de uma tragédia doméstica. No pequeno cronotopo da tragédia, “na porta de casa”, uma mulher é abatida a tiros numa tarde de domingo. O cronotopo do lar, normalmente associado à segurança e ao aconchego, transforma-se em palco de violência brutal. A proximidade do agressor, o marido, (des)revela uma realidade na qual se evidencia a relação íntima entre vítimas e agressores, num cronotopo que deveria representar proteção.

Os indícios do tempo, por sua vez, são essenciais para que o leitor perceba o “final de tarde de domingo”, como um tempo de perigo e não de relaxamento, como seria numa vivência saudável. O domingo, geralmente associado ao descanso e à tranquilidade, é o tempo da desgraça, da violência da ação, amplificando o impacto da tragédia. Da mesma forma, a epígrafe-poema-notícia ressalta, a partir do aposto, que não é entrecortado por vírgula, mas é concretizado na mudança do verso, a idade da vítima do feminicídio, uma mulher de “sessenta e um anos”, abatida a tiros, ensejando que passou por um longo ciclo de violência durante sua vida, que culminou em seu assassinato. O adjunto adverbial de instrumento “a tiros” remete à forma comum de assassinar mulheres com armas de fogo. O signo ideológico “abatida” denuncia o caráter predador do assassino, cuja imagem discursivizada é de um sujeito frio, que a alveja certamente, como se ela fosse um animal. Da mesma forma, como uma ponte entre o mundo real e o representado na obra, o signo remete à forma indiscriminada e banalizada como as mulheres têm sido mortas: como animais. A objetividade do estilo da notícia é quebrantada pela forma como as valorações de denúncia são mobilizadas no relato por meio de escolhas sintáticas, vocabulares e composicionais como as já mencionadas. Dessa forma,

o heterodiscurso “introduzido no romance é submetido a uma elaboração literária. As vozes históricas e sociais que povoam a língua fornecem-lhe percepções concretas, organizam-se no romance em um harmonioso sistema estilístico que introduz a posição socioideológica diferenciada do[a] autor[a] (Bakhtin, 2015 [1934-1935], p. 242).

É nesse sentido que o cotidiano aproxima o mundo representado dos leitores e da autora, aqui compreendida como imagem, como posição axiológica.

No quadro 03, dispomos a *epígrafe-poema-notícia* 02, que aparece na página 12 da obra. A inserção da epígrafe se dá justamente no início do enredo, quando a narradora não nomeada revela o primeiro ato de agressão cometido por seu namorado, uma bofetada na cara, quando estavam no banheiro de uma festa. Nela, mais uma vez, a composição e o estilo mantêm certo nível de estabilidade remete à notícia, porém as valorações mobilizadas são variantes em relação à primeira epígrafe. Assim, as epígrafes, gradativamente passam a apresentar diferentes elementos da realidade, como se analisa:

Quadro 03: Epigrafe 02 de *Mulheres Empilhadas*

Morta Pelo Ex-Marido
Fernanda Siqueira,
vinte e nove anos,
foi assassinada a golpes de faca
diante dos vizinhos,
no momento em que devolvia as chaves do
apartamento
onde havia vivido com seu ex
até poucos meses antes.

Fonte: (Melo, 2019, p. 13)

Na epígrafe intitulada “Morta Pelo Ex-Marido”, o agente da passiva apresenta o assassino, o ex-marido. O relato apresenta uma narrativa trágica, cuja personagem vítima é Fernanda Siqueira, mulher jovem. A partir do apostrofo, recurso aparentemente informativo na notícia, se anuncia sua idade: “vinte e nove anos”. No âmbito espacial, a tragédia se desenrola diante dos vizinhos, grupo social normalmente associado à comunidade e à segurança. Essa escolha evidencia o quanto os sujeitos assassinos de mulheres são impetuosos e não fazem questão de esconder seus atos, rompendo as fronteiras entre a esfera privada e a pública. O espaço compartilhado pelos vizinhos torna-se palco não só do ocorrido, mas também do testemunho coletivo da tragédia, pois todos viram.

No que tange à dimensão temporal, o momento em que Fernanda “devolvia as chaves do apartamento”, simboliza não apenas o término de uma relação, mas também a transição recente para uma nova fase de sua vida, num fechamento de ciclo. Aparentemente ela devolve as chaves, sem intuir que poderia sofrer o feminicídio. Mais uma vez, o motivo do assassinato é a inconformidade com a ruptura do relacionamento.

Pouco tempo antes de ser assassinada, compartilhavam a vida e agora é morta com requintes de crueldade “a golpes de faca”, pelo simples fato de não mais se sujeitar a viver com

o marido. A descrição da maneira utilizada para assassinar, assim como na epígrafe 01, encontra-se no plural. Seja com tiros ou com golpes de faca, os assassinos são impiedosos, movidos por ódio, posse e egoísmo, o que configura que agem a partir de um comportamento social misógino.

Na *epígrafe-poema-notícia* 03, Rayane Barros de Castro, cujo aposto revela a idade de dezesseis anos, é assassinada ainda na condição de adolescente pelo ex-namorado, a sublinhar a vulnerabilidade das jovens diante da violência de gênero. A epígrafe intercala-se no enredo/fabulação, justamente quando a narradora se mostra inconformada por ser agredida por um homem culto, de classe social e profissão economicamente privilegiada. Nessa inconformidade, a narradora adverte que muitos não se contentam em dar um tabefe, mas querem mesmo é matar. Assim, um corte reflexivo de remissão à realidade é provocado pela epígrafe-poema-notícia 03:

Quadro 04: Epígrafe 03 de Mulheres Empilhadas

Morta Pelo Ex-Namorado

*Rayane Barros de Castro,
dezesseis anos,
morreu assassinada a tiros.
Antes de matá-la, o assassino enviou uma
mensagem
pelo WhatsApp:
“Vou viver a minha vida, mas você não vai
viver a sua.”*

Fonte: (Melo, 2019, p. 18)

A epígrafe faz menção à forma como Rayane foi assassinada e a todos os elementos que antecedem o crime de feminicídio. As ameaças feitas pelo assassino por meio do *WhatsApp*, antes do ato fatal, demonstram que os assassinos, muitas vezes, não agem sem dar avisos. O espaço da comunicação digital é configurado como uma via para ameaças, coações, em razão de vivermos em um cronotopo em que a tecnologia permeia interações íntimas e a comunicação virtual se torna um componente crítico de ataques e ameaças.

Na mensagem que prenuncia o assassinato, o agressor afirma: “vou viver a minha vida, mas você não vai viver a sua”, a (des)revelar-se como sujeito que acredita na sua impunidade e, portanto, se sente poderoso a ponto de decidir sobre o direito de vida da mulher, sendo autorizado a matá-la.

A linguagem direta e impessoal da notícia, concretizada na afirmação de que Rayane “morreu assassinada a tiros” contribui para a representação crua e imediata das formas como os eventos relativos a assassinatos de mulheres são discursivizados na esfera jornalística. Eles

não assassinam, não abatem, não matam, mas elas, sim, são assassinadas, mortas, abatidas, na voz passiva, sem que os agentes e seus atos sejam valorativamente descritos de um ponto de vista que evidencie os atos criminosos e brutais que praticam, ainda que já existam artefatos probatórios.

Já no corte reflexivo provocado pela *epígrafe-poema-notícia* 04, discursiviza-se o assassinato de uma menina recém-nascida de quarenta e oito dias de vida, pelo pai, como analisamos:

Quadro 05: Epígrafe 04, de *Mulheres Empilhadas*

Morta Pelo Pai
*Ela tinha quarenta e oito dias de vida
quando foi estrangulada.
Na delegacia, o assassino afirmou que
“estava muito nervoso
& achava que a criança
não era sua filha”.*

Fonte: (Melo, 2019, p. 31)

O espaço provável do acontecimento é o ambiente íntimo do lar. A caracterização da vítima, uma bebê de apenas quarenta e oito dias, ressalta a sua extrema vulnerabilidade e a tragédia que ocorreu no seio familiar. O enquadramento do discurso direto do pai ocorre no pequeno cronotopo da delegacia, onde o assassino confessa o crime e revela que matou a bebê por desconfiar de que não seria seu pai. Ele não tinha certeza, mas apenas achava “que a criança não era sua filha” (Melo, p. 31) e a matou por estar muito nervoso, demonstrando que muitos assassinatos de mulheres, ou de filhos, como punição indireta às mulheres, são sustentados em argumentos banais, que conferem ao homem o direito de exercer uma masculinidade tóxica. O discurso indireto, aparece como uma característica da notícia e como uma refração do próprio campo jornalístico, onde é comum o engendramento do discurso citado. Nesse caso, como afirma Volóchinov,

o enunciado alheio é percebido não por um sujeito mudo, que não sabe falar, mas por um ser humano repleto de palavras interiores. Todas as suas vivências – o assim chamado fundo de apercepção – são dadas na linguagem do seu discurso interior e é apenas assim que elas entram em contato com o discurso exterior percebido (Volóchinov, 2018 [1929-1930], p. 254).

E no discurso desse assassino, confirma-se um ato de covardia, de posse, dominância. Como problematiza Scott (1995), o patriarcado é uma forma de organização social na qual mulheres, crianças e jovens estão hierarquicamente subordinadas aos homens mais velhos.

Trata-se, ainda, na visão de Safiotti, de “uma estrutura de poder baseada tanto na ideologia quanto na violência” (Saffiotti, 2015 [2004], p. 60).

Essa estrutura de poder é (des)revelada na discursivização do crime, descrito como chocante, devido à tenra idade da vítima, uma criança bem pequena, inocente e frágil, vulnerável, que não teve a mínima chance de se defender. O motivo é torpe e fútil, imoral, desprezível, repudiado moral e socialmente, porque se ancora numa emoção subjetiva, acentuada por descontrole emocional. A introdução do discurso indireto traz para o relato a voz do assassino de modo que o “discurso transmitido adentra no discurso transmissor, e o discurso autoral ganha contornos da voz de quem o cita” (Volóchinov, 2021 [1929-1930], p. 258).

A forma de assassinar é brutal e animalesca, pois remete à crueza do mundo selvagem, onde é comum que animais machos, como leões, ceifem a vida de filhotes que não lhes pertencem. Essa relação dialógica com os discursos da biologia descritivos da organização da vida selvagem, permite o compartilhamento do valor da selvageria, da irracionalidade, que muitas vezes subsidia o desempenho do papel social do sujeito homem, “patriarca”, pai de família, violento e agressor. Como afirma Bakhtin (2008 [1963]), as relações dialógicas representam convergências de sentido entre enunciados, a partir das quais se um diálogo entre enunciados de diferentes sujeitos.

No quadro 06, a epígrafe-poema-notícia apresentada ainda faz parte do grupo do intitulado “Morta pelo”. Dessa vez, a personagem que é trazida do real para o fictício é Alessandra Fernandes Silva, morta pelo cunhado:

Quadro 06: Epígrafe 05, de *Mulheres Empilhadas*

Morta Pelo Cunhado

*Quando a polícia chegou, a filha de quatro
anos de Alessandra Fernandes Silva avisou:
“Minha mãe está morrida lá dentro.”
A criança, que presenciou o crime e passou
parte da madrugada
ao lado do cadáver da mãe,
também revelou à polícia que
o assassino era o seu próprio tio.*

Fonte: (Melo, 2019, p. 82)

Novamente no espaço do lar de Alessandra Fernandes Silva, uma cena dramática é narrada com a presença da filha de quatro anos. O ambiente doméstico, que deveria ser um refúgio, transforma-se em cena de tragédia. A oração adjetiva explicativa, compartilha o valor de que criança, uma menina, passou parte da madrugada ao lado do cadáver da mãe, sofrendo grave violência psicológica, transformando-se em testemunha silenciosa de um evento

traumático. A dimensão temporal é cuidadosamente tecida no relato, desde o momento do crime até a chegada da polícia. Como pontua Bakhtin (2018 [1975]), o tempo se adensa e penetra o espaço, de modo que o relato da criança, que presenciou o evento e permaneceu ao lado do cadáver durante a madrugada, adiciona complexidade tempoespacial à história.

A expressão “Minha mãe está morrida lá dentro” é construída a partir da introdução direta da voz da criança. Nesse caso, no discurso alheio, ocorre “a preservação de sua alteridade e autenticidade, com certa proteção à penetração das entonações autorais” (Volóchinov, 2018 [1929-1930], p. 255), mostrando como “a língua pode tentar criar limites claros e estáveis para o discurso alheio” (*idem*). O efeito é conferir a verdade ao relato e ao mesmo tempo sensibilizar o leitor pela entonação de inocência e fatalidade posta na voz da criança. Nesse sentido, “a entonação é, sobretudo, a expressão da *valoração* da situação e do auditório (Medviédev, 2019 [1928], p. 177, grifos nossos).

Por outra via, ao compartilhar a entonação social de inocência e fatalidade da criança, o leitor apreende o relato com compaixão e revolta, visto a inocência ser o elemento central e paradoxal que mostra como a criança é atingida. O adjunto adverbial de lugar “ao lado do cadáver da mãe”, na dimensão temporal noturna, desnuda o desamparo e o sofrimento dessa criança e ao mesmo a brutalidade à qual foi exposta em decorrência de um ato irresponsável, no sentido de que o outro-criança não é considerado pelo assassino. Pouco importa que a criança presencie ou sofra. Para ele, assassinar parece ser um direito, mesmo que a lei do feminicídio, em seu parágrafo sétimo, inciso III, traga a previsão de aumento da pena em até um terço, quando o crime ocorre “na presença de descendente ou ascendente da vítima” (Brasil, 2015).

Com a oração subordinada substantiva objetiva direta, a voz da criança é mais uma vez introduzida, agora de forma indireta para informar que o assassino “era seu próprio tio”, a reforçar a intrincada conexão familiar no espaço delineado pela tragédia. Mais uma vez, a tonalidade de denúncia expressa-se na voz da autora. Assim, o ambiente doméstico é discursivizado como palco de violência intrafamiliar, cenário de crimes brutais, ao mesmo tempo em que mais uma categoria de assassinos de mulheres no ambiente do lar é apresentada: o tio.

Na epígrafe 05, ainda, analisamos que a estilização do relato da notícia agora se mostra pendente às características do gênero poema. Quanto mais a autora se distancia da composição e estilo da notícia, aparentemente fria, imparcial, lógica e engendra características de poema ao relato, mais tem liberdade para mobilização de valorações que subvertem a lógica da notícia e podem sensibilizar o leitor, elevando a epígrafe-poema-notícia a uma função social de denúncia

e sensibilização. Esse movimento autoral concretiza o que Bakhtin bem descreve como construção híbrida:

Chamamos de construção híbrida um enunciado que, por seus traços gramaticais (sintáticos) e composicionais, pertence a um falante, mas no qual estão de fato mesclados dois enunciados, duas maneiras discursivas, dois estilos, duas linguagens, dois universos semânticos e axiológicos (Bakhtin, 2015 [1934-1935], p. 84).

Nesse caso, o jogo multiforme que se dá nos limites entre a notícia e o poema constitui um heterodiscurso vivo, repleto de denúncias sutis que a autora faz e que é “literariamente organizado no romance” (Bakhtin, 2015 [1934-1935], p. 890) no interior da epígrafe, como expressão do posicionamento axiológico autoral. Trata-se de percepções de camadas muito profundas das relações sociais e das formas de sua discursivização em diferentes gêneros de diferentes campos que penetram o pensamento literário-ideológico da autora. Esse mesmo fenômeno pode ser analisado com mais intensidade na epígrafe-poema 06, na qual a autora parte de uma notícia real, do mundo concreto e a intercala no romance hibridizando estilisticamente mais uma epígrafe-poema-notícia:

Quadro 07: Epígrafe 06, de *Mulheres Empilhadas*

*Sua pele era bonita como a
pétala de uma rosa branca,
mas, pelos jornais, sabemos que, durante as brigas,
ele a chamava de
bosta albina.
A polícia suspeita que
Tatiana Spitzner, 29 anos, advogada,
não cometeu suicídio,
mas foi jogada do quarto andar
pelo marido, Luis Felipe Manvailier.
As imagens do circuito de segurança mostram Tatiana
apanhando dentro do carro,
sendo perseguida na garagem,
agredida dentro do elevador.
Vizinhos ouviram ela gritar socorro
Ouviram também o baque surdo
do seu corpo caindo no asfalto.*

Fonte: (Melo, 2019, p. 56)

A epígrafe, intitulada “Morta Pelo Marido”, apresenta um cronotopo distinto, ao explorar a trágica morte da advogada Tatiana Spitzner, ocorrida em 22 de julho de 2018 em Guarapuava - PR. Na primeira parte da epígrafe, a autora incorpora juízos estéticos e de valores ao subverter os eventos noticiosos, como evidenciado no trecho da metáfora poética “sua pele era bonita como a pétala de uma rosa branca”. Em oposição a isso, a beleza evocada por essa imagem é abruptamente contrastada às palavras cruéis proferidas pelo marido durante as brigas,

na prática de violência verbal, avaliando-a como uma “bosta albina”. Assim, a dimensão brutal, emocional e psicológica do abuso e da agressão verbal, é literariamente discursivizada pela autora, na mobilização da voz indireta do assassino, cuja expressão “bosta albina”, compartilha entonações misóginas e de depreciação, a despertar no leitor revolta e repulsa. O uso do termo, ainda, se permite a constatação da violência simbólica discutida por Bourdieu (2015), na qual, entre outras coisas, o homem opera para diminuir e inferiorizar a mulher.

No sétimo verso da epígrafe poema-notícia, no aposto “29 anos, advogada”, um outro aspecto da representação cronotópica do feminicídio é concretizado. A constituição da vítima, uma advogada de 29 anos, com uma carreira pela frente, tem vida interrompida por um ato brutal. A discursivização desse acontecimento (des)revela como a violência contra as mulheres está presente em todas as classes sociais, pois tanto Spitzner, quando Manvailier, seu assassino, são pessoas relativamente jovens, de classe média e boa formação educacional.

Na sequência do relato do evento, engendrado no poema, a vários aspectos do cronotopo incorporam-se, à medida que tomamos conhecimento das “imagens do circuito de segurança”. Esta inserção tecnológica destaca que as agressões foram registradas. O fragmento “apanhando dentro do carro” sugere que o casal estava retornando de um local específico. O eu-lírico prossegue poeticamente ao antecipar o desdobramento subsequente, “sendo perseguida na garagem”. Esse episódio evidencia que a garagem representava, para a vítima, um cronotopo de possibilidade de fuga, embora essa tentativa tenha sido infrutífera, culminando em sua condução coercitiva para dentro do elevador, onde continua a ser constantemente agredida pelo potencial assassino. A *epígrafe-poema-notícia* sublinha que outras testemunhas, os vizinhos, perceberam esses eventos, como se comprova em “os vizinhos ouviram seus gritos de socorro”.

O termo “vizinhos” ressalta um aspecto tempoespacial das relações sociais, indicando proximidade física entre moradores de um prédio. Pequenos cronotopos configurados para o relato da morte de Tatiana encadeiam a sucessão de acontecimentos que desfecham em seu assassinato, mostrando um percurso de violência que se intensifica. Como discute Bakhtin (2018 [1975]) os pequenos cronotopos são simbólicos, orientados ao tema e formam a teia do enredo. E essa dimensão tempoespacial é cuidadosamente explorada na descrição dos eventos que levaram à morte de Tatiana. O relato envolve brigas, passando pelo momento em que ela é agredida dentro do carro e perseguida na garagem, agredida no elevador, até o trágico desfecho de seu assassinato, quando é jogada do quarto andar pela janela. As imagens do circuito de segurança se tornam um palimpsesto temporal de uma sequência de eventos que culminam na morte da vítima.

Como também denunciado no campo da literatura, a epígrafe poema-notícia estabelece relações dialógicas com o miniconto “Porém igualmente”, da escritora brasileira Marina Colasanti (1999), que relata a sucessiva prática de violência, associada a omissão dos vizinhos, que desfecha na tragédia do feminicídio da personagem D. Eulália. As relações dialógicas se estabelecem a partir da convergência semântica entre o miniconto e a epígrafe poema-notícia, que denuncia, assim como o miniconto mencionado, um percurso de violência sofrido por uma mulher, agredida de diferentes formas, em diferentes espaços até que é jogada pela janela de seu próprio lar, na presença de vizinhos que se omitem ou se colocam na posição de sujeitos que nada podem fazer. No miniconto de Colasanti, os vizinhos assistem omissos a um histórico longo de violência perpetrada pelo marido contra a personagem D. Eulália. Já na história de Tatiana, percebem um percurso curto de violência que se intensifica, mas se sentem impotentes ou se omitem em socorrer. A partir dessas relações dialógicas estabelecidas com o miniconto de 1999, confirma-se que o feminicídio é um ato decorrente de atitudes misóginas e machistas constantes, que se constrói a partir de um amplo histórico de prática de diversas formas de violência. Essas perpassam as vivências do assassino e da vítima e geralmente se repetem num percurso curto, formado por uma sucessão de eventos que resultam no assassinato. No caso de Tatiana, o desfecho do relato ocorre quando é arremessada do “quarto andar”. Descreve-se, o baque surdo do corpo ao cair no cronotopo do asfalto. A construção estética dessa cena sensibiliza o leitor. Assim,

a obra e o mundo nela representado entram no mundo real e o enriquecem, e o mundo real entra na obra e no mundo representado tanto no processo de sua criação como no processo de sua vida subsequente, numa renovação permanente pela percepção criadora dos ouvintes-leitores (Bakhtin, 2018 [1975]), p. 231).

No entanto, como a análise nos mostra, essas ricas representações cronotópicas são construídas na veia da rica construção heterodiscursiva a partir da qual a autora atribui ressaltos valorativos, engendrados na hibridização discursiva das epígrafes. Nesse sentido, o conceito de heterodiscurso é ligado à concepção de mundo como acontecimento, de realidade sempre como processo de formação, como fenômeno que congrega linguagens sociais (Bakhtin, 2015 [1934-1935]) e que no romance servem para tocar esteticamente, provocar rupturas.

No Quadro 08, apresentamos a epígrafe poema numerada como 07. Mais uma vez, a mulher é morta pelo marido em decorrência de motivo fútil. A epígrafe é introduzida para entrecortar o enredo/fabulação justamente quando a narradora protagonista descreve que ao

chegar em casa, seu namorado, que já se revelava agressor, a esperava sentado nos degraus de uma escada, com uma mala média ao lado.

Quadro 08: Epígrafe 08, de *Mulheres Empilhadas*

Morta Pelo Marido

*Lilian Maria de Oliveira queria
o volume da tevê mais alto
ou mais baixo, não se sabe ao certo.
Cleuber Elias Silva Santos,
o marido,
queria o contrário,
volume baixo, se ela quisesse alto,
e alto, se ela o preferisse baixo.
Talvez porque na vida eles fossem assim,
água e óleo, alhos e bugalhos.
É certo que os dois brigaram pela posse
do controle remoto.
A mulher venceu, apostou.
O marido foi para a cozinha, pegou uma faca e a matou
com um golpe certo no abdômen.
“Você matou minha mãe”, disse o filho de Lilian,
Que ainda ouviu sua mãe dar
o último suspiro.*

Fonte: (Melo, 2019, p. 110)

A epígrafe se constitui pela hibridização poema-notícia, mas dessa vez se constrói uma narrativa intrincada em que os elementos do tempo e do espaço desempenham papéis cruciais no relato. Surge a *epígrafe poema-narrativo-notícia*.

Em decorrência de uma briga fútil em torno do volume da TV, o marido esfaqueia a mulher. O cronotopo é novamente o lar. O embate entre Lilian Maria de Oliveira e Cleuber Elias Silva Santos se dá possivelmente no pequeno cronotopo da sala. Na disputa pelo controle remoto, o homem perde, e como na estrutura de poder simbólico ele não pode perder para a mulher, visto isso contrariar a realidade na qual ele é tido como dominante (Bourdieu, 2015), o assassino vai para a cozinha, pega uma faca e a golpeia na frente do filho.

A escolha da forma verbal golpeia concretiza na materialidade linguística o valor da violência e da força empregada. A própria forma verbal concatena o movimento no gesto. Como defende Volóchinov (2019 [1926]), a entonação está presente no gesto, embrião da palavra. No entanto, neste sentido, podemos dizer que a entonação de força e violência subentendida que se realiza em “golpeia”, concretiza uma avaliação social compartilhada entre interlocutores de dada sociedade, que remete ao gesto brutal de golpear, desferir a facada.

A descrição acerca da discussão trivial que desencadeou o crime apresenta uma realidade comum aos assassinos de mulheres. Eles sempre arrumam motivo(s) para acusar suas

vítimas de provocadoras, de afrontadoras, como apontam Polato, Souza e Franco (2023), ao analisarem discursos de réus assassinos do crime de feminicídio. Nas cenas em que se discursivizam embates entre o assassino e a vítima, não importa o que elas digam, eles, abusivamente, agem para colocá-las na posição de mulheres que merecem ser corrigidas, punidas, em última instância, com a retirada da própria vida.

No extenso cronotopo da obra, que indubitavelmente se caracteriza pelo assassinato de mulheres, esse caráter provocativo e perturbador dos assassinos é explicitado em várias passagens do romance, a exemplo de quando um agressor persegue a vítima, depreciando-a como sapa gorda, cantando para ela a canção “sapo cururu”, como metáfora de sua própria imagem. Eles xingam, diminuem, espancam e, for fim, matam. Não há diálogo, há apenas imposição. Os argumentos dos agressores assassinos são os diversos tipos de violência, que praticam para aniquilar o outro-mulher, pois não se dispõem a se constituir diante de uma mulher pelo diálogo.

Na obra *Para uma filosofia do ato responsável*, Bakhtin (2014) aborda as categorias relativas à alteridade, explicando que a constituição do sujeito nas interações funda-se nos polos do *eu-para-mim*, do *eu-para-o-outro* e do *outro-para-mim*. No *eu-para-mim*, o eu vive dentro de si, de suas próprias atitudes. Nessa relação, o *Eu-Outro* é mais enfraquecido e, por decorrência, as possibilidades de transformação do sujeito são menores frente e com o outro, pois estando fechado na categoria *eu-para-mim*, o sujeito se dispõe a avaliar situações e discursos apenas de seu próprio ponto de vista. Da perspectiva desse olhar centrado em si, por decorrência incompleto, egocêntrico, o assassino sente-se autorizado a corrigir, a aniquilar a mulher.

O trágico evento narrado nessa *epígrafe-poema-narrativo-notícia* é finalizado com voz do filho de Lilian, que é inserida ao relato para testemunhar o evento, e representar uma avaliação atônita, assustada, revoltada da criança: “Você matou minha mãe”. Em seguida, o eu-lírico explica que ao proferir isso, a criança ainda ouve o último suspiro da mãe. O discurso direto da voz da criança, faz ressoar possíveis entonações sociais de aflição, de dor, surpresa, tragédia, revolta. Como ensina Dahlet,

a entonação é o lugar de memória e lugar de encontro. Lugar de memória acústica e social, pois tanto o autor quanto o leitor estão totalmente impregnados de entonações, desde a mais tenra infância, e sua entonação depositada no texto constitui-se da sedimentação dessas diversas entonações ao mesmo tempo que reflete o grupo social ao qual pertencem. Lugar de encontro, pois a entonação é o resultado, além do objeto do enunciado, do cruzamento de sua entonação respectiva (Dahlet, 1997, p. 265).

A constatação da criança enseja a criação de uma imagem quase estática de quando assiste ao pai golpear a mãe à faca, enquanto na sequência assiste o seu falecimento. Por isso, logo em seguida, é inserida a voz do eu-lírico-narrador, anunciando que na sequência imediata ao que a criança fala, que ela ouve o último suspiro da mãe.

Esses elementos de organização das vozes do discurso citado e do eu-lírico narrador concretizam-se em valorações importantes que são alternadas com vozes de personagens, estabelecendo um jogo entre as formas do discurso direto e indireto, utilizadas para representação da realidade concreta na obra e que ajudam a sensibilizar o leitor, à medida que aproximam a obra da vida real. Este é o movimento entre o tempo-espaço concreto e sua refração valorativa na obra, pois jogos intensos de sensibilização do leitor ocorrem a partir do trabalho de criação autoral, como na criação de cenas e imagens às quais a mobilização de vozes cotidianas, de vozes institucionalizadas são imprescindíveis. Nesse embate entre forças centrípedas e forças centrífugas de (des)centralização verboideológica, o romance faz pulsar a vida social em todo seu acabamento estético. O mais importante a ser ressaltado nesta dissertação é que isso ocorre a partir do heterodiscurso situado no tempo-espaço.

Outra epígrafe intercalada em *Mulheres empilhadas* (Melo, 2019) é a que faz emergir o gênero híbrido *epígrafe-poema-laudo necropsial*. A partir desse gênero, a autora recria um laudo necropsial que atesta detalhes sobre o assassinato de uma mulher como se analisa no Quadro 09:

Quadro 09: Epígrafe 05, de *Mulheres Empilhadas*

Morta Pelo Ex-Namorado

*TRT,
Cabelos lisos e castanhos,
iris idem,
O exame necroscópico apura
Corpo em rigidez muscular generalizada,
Onze feridas
Com bordos regulares em:
Toráx direito (2 cm)
Braço direito (2 cm, 0,5 cm)
Carotidiana esquerda (2 cm)
Braço esquerdo (2 cm)
Coxa interna direita (1,5 cm)
Coxa externa direita (1,5 cm)
Fossa ilíaca esquerda (1 cm)
Frontal (2 cm)
Parietal Direito (6 cm)
Parietal esquerdo (2 cm)
Putá que o pariu.*

Fonte: (Melo, 2019, p. 38)

O corpo de uma mulher que fora “Morta Pelo Ex-Namorado” oferece uma visão clínica e brutal da tragédia. Nela, o espaço, adensado no corpo em exame necroscópico, forma um pequeno cronotopo forense onde cada ferida é detalhadamente catalogada. O uso de termos médicos e as especificações anatômicas estabelecem-se a partir de relações dialógicas com discursos do campo da medicina, o qual apresenta signos e análises biológicas e matemáticas, como se reflete na descrição do tamanho, formato e localização exata das feridas. O tempo-espaço do técnico e do frio se instalam, distanciando-se da intimidade usualmente associada a eventos trágicos. Este espaço é ainda objetiva e valorativamente mais adensado e representado nas feridas. É como se o próprio corte fosse um pequeníssimo cronotopo de dor, de horror, de retaliação do outro, de morte.

Ademais, por estar amplamente perfurado, o corpo transforma-se em um mapa que conta a história violenta da tragédia do feminicídio narrado e do feminicídio numa sociedade na qual homens assassinos picotam mulheres. Como é descrito no laudo, picotam de forma esparsa, atingindo várias partes do corpo, demonstrando como o corpo todo da mulher, os dois braços, as duas pernas, o pescoço, a cabeça, é atingido, perfurado em pontos distintos, o que (des) revela um ato brutal, concretizado num ataque de ódio e morte. Essa é uma denúncia poderosa que confirma para o romance o grande cronotopo de *denúncia ampla, multifacetada, multicultural e contundente dos crimes de feminicídio na sociedade brasileira*.

No que ainda concerne à continuidade da análise, a menção à “rigidez muscular generalizada” evoca a cronologia da morte e do processo de decomposição, sugerindo que a avaliação forense ocorre após um período significativo. A enumeração das feridas, cada uma com sua dimensão precisa, adiciona uma dimensão temporal à medida que o exame reconstitui a sequência de eventos que levaram à morte e ao mesmo tempo aponta à duração dos golpes sofridos pela mulher, que “duraram” onze facadas. Ou seja, ficou sendo esfaqueada por um tempo considerável, num percurso de ira profunda do assassino, associado à frieza, (des)controle, maldade, pois atinge o corpo todo. A dimensão corporal metaforiza desrespeito ódio, total, amplo.

O uso da expressão “Putá que o pariu” no último verso, ao final da descrição, revela a intensidade emocional e subjetiva do eu-lírico-narrador, que refrata a voz autoral, quebrando a objetividade inicial do relato médico. Como discute Bakhtin (2015 [1934-1935], p. 99) ao tratar do heterodiscurso, “por trás da voz do narrador lemos uma segunda narração: a narração do autor sobre a mesa coisa narrada pelo narrador e, além disso, sobre o próprio narrador”. A expressão compartilha uma avaliação social por meio de uma entonação atônita, de possível

revolta e indignação à visceral brutalidade do ato, ao passo que também refrata o posicionamento axiológico autoral de combate à violência contra as mulheres e sua expressão letal nos feminicídios brutais.

Desta forma, o cronotopo dessa epígrafe transcende a análise clínica e alcança uma dimensão temporal mais ampla, incorporando o antes, o durante e o após a tragédia. O tempo-espaço, delineado no corpo e suas feridas, torna-se o palco forense constituído e constitutivo de uma atmosfera axiológica que é revalorada na intensidade da expressão emocional-volitiva de horror paradoxalmente sensibilizador, que a autora constrói na *epígrafe poema-laudo necropsial*.

Assim, com as epígrafes, entre constatações atônitas e relatos, a autora vai tecendo as denúncias às mais diversas formas de violência perpetradas contra as mulheres, estabelecendo relações dialógicas com enunciados de outros campos da comunicação ideológica e ao mesmo tempo apresentando ao leitor as refrações da discursivização do tema nos amplos espaços da sociedade.

No quadro 10, outra denúncia aparece: a negligência policial/as, falhas do sistema de segurança pública. Para apreender essa realidade, a autora constrói e intercala uma epígrafe do gênero híbrido *poema-transcrição de interação telefônica entre denunciante e policial*, como se pode analisar no Quadro 10.

Quadro 10: Epígrafe 09, de *Mulheres Empilhadas*

MORTA PELO MARIDO EM PARCERIA COM O ESTADO.

Gravação telefônica:

MULHER: *Eu queria... é que está tendo uma briga, não sei se é entre casal, a mulher está gritando socorro aqui na rua...*

POLICIAL: *Queixa registrada, senhora, é só aguardar o atendimento. Ta bom?*

MULHER: *Tá, Obrigada.*

POLICIAL: *De Nada.*

Outra Gravação, mesmo caso:

HOMEM: *o vizinho da minha casa aqui tá espancando a mulher dele, tem uma criança junto, acho que ele tá espancando a criança também...*

POLICIAL: *Qual o nome da rua?*

HOMEM: *São Simeão.*

POLICIAL: *São Simeão? Já tem um pedido para o local, ta bom?*

HOMEM: *Ta ok.*

Mais Uma Gravação, mesmo caso:

POLICIAL: *É emergência?*

MULHER: *É emergência mesmo, já pedimos umas três vezes, o cara ta matando a mulher aqui e ninguém veio até agora.*
POLICIAL: *A ocorrência já ta gerada aqui (...) o batalhão da área, eles vão encaminhar o atendimento agora, tem que aguardar...*
MULHER: *Nós vamos acabar indo dormir e nada de chegar a polícia...*
POLICIAL: *Tem que aguardar, senhora, a ocorrência já tá aberta.*
MULHER: *Ta Bom.*

Nova Gravação, mesmo caso:

POLICIAL: *Boa noite, qual a emergência?*
HOMEM: *meu enteado tá aqui em casa, ele disse que matou a esposa dele na fazenda Rio Grande.*
POLICIAL: *Ele falou que matou a esposa?*
HOMEM: *Isso, ele ta todo ensanguentado, eu liguei para os parente dela, eles vão lá ver...*

*Oito vizinhos acionaram a Polícia Militar naquela noite.
Mas, quando a polícia chegou,
quase quatro horas depois do início das agressões,
Daniela Eduarda Alves, trinta e quatro,
estava morta havia vinte minutos.*

Fonte: (Melo, 2019, p. 136-137)

O título da epígrafe lança uma crítica contundente à ausência de ação por parte do Estado, evidenciada pela negligência ao pronto atendimento da chamada, o que desencadeou a longa espera pela chegada dos policiais, depois da denúncia telefônica de vizinhos a uma interação violenta na qual um potencial assassino espanca sua mulher. Apoiada em matéria jornalística real, a autora recria e denuncia uma interação denunciante-policial, em que o policial, agente público que representa o Estado, parece ignorar a denúncia, como se ela fosse um fato banal a ser desconsiderado. Ele parece avaliar que não se trata de uma denúncia que pode levar à morte de uma mulher, mas de uma denúncia de perturbação de vizinhos, ou como explicitam em linguagem policial, de uma desinteligência corriqueira entre um casal.

O intervalo temporal das ligações é marcado no numeral terceiro, em “já é a terceira vez”, que se refere à sequência de vezes que o denunciante aciona a polícia em vão. O cumprimento “boa noite” demarca distintamente o período em que a violência ocorre. A demora de quatro horas para o atendimento policial e o momento da morte, ocorrendo vinte minutos antes da chegada da polícia, intensificam a dramaticidade de um *cronotopo que também é de negligencia da ação policial/Estado*, evidenciado pelo adensamento angustiante que é conferido pelo tempo de espera por intervenção. A confirmação dessa denúncia se efetiva em constatação destacada com a introdução direta dos discursos diretos dos vizinhos: “Nós vamos

acabar indo dormir e nada de chegar a polícia”, “É emergência mesmo, já pedimos umas três vezes, o cara tá matando a mulher aqui e ninguém veio até agora”. Mais uma vez, é pelo heterodiscurso situado no tempo-espço que “o enunciado alheio não é apenas o tema do discurso: ele pode, por assim dizer, entrar em pessoa no discurso e na construção sintática como seu elemento construtivo específico” (Volóchinov, 2021 [1929-1930], p. 249), para conferir vida social. A denúncia e o desespero estão na voz do denunciante, que insiste, clama para que a ajuda venha logo e explica a gravidade do fato, por sua vez ignorada pelo policial.

Num movimento estilístico e valorativo comum a várias epígrafes, a transcrição da interação entre denunciante e policial é finalizada com a inserção avaliativa da voz do eu-lírico-narrador: “oito vizinhos acionaram a Polícia Militar naquela noite. Mas, quando a polícia chegou, quase quatro horas depois do início das agressões, Daniela Eduarda Alves, trinta e quatro, estava morta havia vinte minutos”. As relações temporais são bem marcadas no discurso do eu-lírico-narrador, na passagem do tempo, na indicação de seu perfil, de sua idade pelo aposto, do pouco tempo decorrido de sua morte. Essas valorações sustentam as refrações que ajudam na defesa do posicionamento axiológico autoral, que denuncia o despreparo policial, a negligência, a omissão nos casos que culminam em morte de mulheres.

Analisamos em todas as epígrafes construídas pelo trabalho autoral, que receberem acabamento estético e foram inseridas como gêneros intercalados no discurso romanesco. Para além disso, em sua orientação interna, seu estilo e composição, realizam o heterodiscurso que alinhava a voz do eu-lírico-narrador, das personagens e as refrações avaliativas da voz autoral na voz do narrador instituído, assim como outros gêneros. São, portanto, “linguagens e [...] horizontes socioideológicos introduzidos, [...] para realização refratada das intenções do autor” (Bakhtin, 2015 [1934-1935], p. 96).

Na epígrafe 11, analisamos a expressão da dominação masculina e do ranço patriarcal. No assassinato de uma mulher por motivo fútil, do ponto de vista dos estudos feministas e da sociologia, mostra-se o domínio masculino e do patriarca sobre a mulher e os filhos.

Quadro 11: Epígrafe 10 de *Mulheres Empilhadas*

Morta Por Causa do Vídeo Game

*Taita Gomes estava na cozinha de casa
quando o marido chegou,
surpreendendo o filho de nove anos
a jogar vídeo game,
coisa que ele tinha proibido
terminantemente.
“Videogame só quando eu deixar”, havia dito ele.
O marido então, com o menino numa das mãos e
a arma na outra,*

*foi até a cozinha e atirou na cabeça da esposa,
dizendo depois ao filho:
“Isso é para você aprender
a nunca mais me desobedecer.”*

Fonte: (Melo, 2019, p. 160)

“Morta Por Causa do Vídeo Game” traz em seu título o motivo fútil do assassinato. Constrói-se, assim, um cronotopo intenso e, ao mesmo tempo, novo. Nele a narradora opta pela primeira vez por não utilizar o assassino, mas o motivo pelo qual ele (o marido) a assassina. A epígrafe, ainda, traz elementos da dominação masculina discutida por Bourdieu (2015), ao relatar que, na casa, era ele (o homem) quem mandava na mulher e nos filhos. Isso é bem claro em duas passagens: a primeira, antes do feminicídio, quando enuncia “Videogame só quando eu deixar”, e após o assassinato, na frente do próprio filho, quando ele completa: “Isso é para você aprender a nunca mais me desobedecer”. A subordinação do filho ao patriarca (Safiotti, 2015), também aparece. A epígrafe não nos dá elementos sobre o relacionamento pregresso desse casal. Se eles discutiam ou não, mas este é um caso em que a mulher/mãe é assassinada de forma vil e fria, sem mediação de um conflito anterior imediato. A punição decorre da desobediência a uma ordem anteriormente determinada pelo marido. Ele chega em casa, vê essa ordem descumprida, mata a mãe como punição à desobediência do filho validada por ela, como se confirma em sua ameaça perversa, quando mata e segurando o revólver diz ao filho: “Isso é para você aprender a nunca mais me desobedecer”.

No quadro 12, temos a epígrafe 11, de *Mulheres empilhadas*. Nela a autora mobiliza elementos grotescos da ocultação fria do cadáver da mulher pelo assassino na geladeira de sua casa, junto a restos de comida.

Quadro 12: Epígrafe 11, de *Mulheres Empilhadas*

Da Simples Arte De Matar Uma Mulher 1
*Na segunda-feira,
o assassino tirou da geladeira
a jarra d'água,
o macarrão que sobrou
do almoço ou do jantar
de domingo,
ou o feijão cozido
mas não temperado,
para a semana,
ou talvez o tomate e alface murchos,
para a salada,
esquecidos na gaveta,
ou o refrigerante ou o leite
que ninguém ia mais beber,
talvez a ervilha em lata,
um requeijão embolorado,
cubinhos de caldo de carne,*

*produtos fora do prazo de validade
 ou recém-adquiridos (quanto desperdício!)
 no supermercado do bairro.
 Isso se ali não faltasse o básico,
 nesses tempos em que
 ninguém tem dinheiro
 ou trabalho.
 O certo mesmo é que ele retirou as prateleiras
 da geladeira,
 as de cima e as de baixo,
 para colocar ali dentro,
 no lugar reservado aos tupperwares –
 com restos de comida -,
 e água gelada,
 e arroz velho
 e pepino azedo,
 o cadáver da mulher
 Engel Sofia Pironato, 21 anos,
 de quem ele estava se separando,
 e que ele estrangulou
 num mata-leão bem dado,
 depois de uma discussão acalorada,
 naquela manhã de segunda-feira.
 E depois de colocar
 A própria mulher morta
 no refrigerador,
 passou o dia
 andando pela cidade,
 angustiado,
 em dúvida se devia ou não
 fugir para a casa do tio
 em Ermelindo Matarazzo.*

Fonte: (Melo, 2019, p. 184-185)

No aspecto temporal, a ação se desenrola numa segunda-feira, com o assassino realizando uma série de atividades domésticas antes do ato violento. A descrição detalhada da realocação de itens, comidas da geladeira, para abrir espaço ao cadáver, ressalta a ação fria do assassino, sua atitude perturbada. A discussão acalorada e o estrangulamento da mulher, Engel Sofia Pironato, de 21, uma jovem, pela não aceitação da separação – motivo evidenciado na obra como justificativa para grande parte dos feminicídios. O homem abusivo e agressivo deseja que a mulher se sujeite-se a objeto de violência, controle, e quando ela não aceita e pede a separação, ele simplesmente se sente no direito de ceifar sua vida, como se ela lhe pertencesse.

A partir do pequeno cronotopo da geladeira, o eu-lírico descreve uma desordem, uma mistura de restos. A geladeira da casa, por receber restos e conservar, ou servir de depósito a coisas estragadas é, também, depósito frio para conservar o cadáver da vítima, enquanto o assassino se organiza, decide o que fará com ele, ou que rumo tomará em sua vida. O contraste entre a trivialidade do ambiente doméstico, representado pelo cronotopo da cozinha e o horror do crime e da ocultação do cadáver no pequeno cronotopo da geladeira adensam o lar e sua

configuração a partir de objetos, confirmando o lar de assassinos e vítimas como um cronotopo de controle, domínio e exercício de relações de poder por parte dos homens assassinos.

De toda forma, pôr as epígrafes serem criação da autora e serem intercaladas na obra, se tornam uma forma concreta de manifestação do seu posicionamento axiológico. Nesse sentido, a hibridização de gêneros no interior das epígrafes não é apenas um recurso técnico composicional, mas elemento formador de uma arquitetônica (valorativa). Como assinala Bakhtin (1988 [1975]), as formas arquitetônicas remetem a valores morais, físicos estéticos. Já as formas composicionais são teleológicas, sujeitas a uma avaliação técnica. Na obra, a inserção das epígrafes híbridas entre o gênero poema e outros dissolve as fronteiras entre a forma composicional e a arquitetônica, pois as escolhas conferem valorações inteiramente realizadas no material. Valores são mobilizados em destaque nessas intercalações, nos colocando “além dos limites da obra como material organizado, como coisa” (Bakhtin, 1988 [1975], p. 28) e nos levando para o mundo real concreto.

Sobretudo, essa introdução de gêneros intercalados, já hibridizados como representação do trabalho autoral, diz respeito a manifestações heterodiscursivas muito vivas no romance em análise e que constituem a junção da realização composicional e estilística do conteúdo, com vistas à denúncia e ao combate à violência contra as mulheres e ao feminicídio. Desse modo, o cronotopo artístico-literário se realiza no heterodiscurso e não apenas descreve atos violentos, mas abre-se ao mundo concreto, ao passo que este o enriquece, o enche de vida.

A epígrafe 13, intitulada “Da simples arte de matar uma mulher 2” se insere no final do enredo. Nela a autora retoma a metáfora geradora do título da obra, *Mulheres empilhadas*, ao instituir um eu-lírico que relata que o corpo da promotora Carla Penteado, encarregada das investigações e julgamentos de crimes de feminicídio durante o mutirão em Cruzeiro do Sul, no Acre, se encontra no “topo das minhas” “mulheres mortas”, como passamos a analisar:

Quadro 13: Epígrafe 12 de *Mulheres Empilhadas*

Da Simples Arte De Matar Uma Mulher 2
No topo da pilha das minhas
mulheres mortas,
na altura do hipocôndrio direito,
ou mais especificamente a meio caminho
entre o mamilo direito e o umbigo,
no corpo de Carla Penteado, 40 anos,
(independente, vacinada e dona do seu nariz)
foi identificado um ferimento ovalar
uniforme,
de bordos contínuos,
invertidos,
avermelhados,
produzidos por passagem de projétil de arma

*de fogo.
 Projétil este também analisado
 por peritos acreanos
 que concluíram que o mesmo
 Fora disparado
 pela mesma arma de fogo
 que matou
 Crisântemo
 & Abelardo
 & Francisco.*

Fonte: (Melo, 2019, p. 194)

No primeiro verso da epígrafe poema “no topo das minhas” a autora faz refratar sua voz na voz do eu-lírico. O pronome “minha”, se refere às “mulheres mortas” empilhadas, representadas na obra, que aparecem no segundo verso. O título, assim, denuncia a banalização dos crimes de feminicídio na sociedade brasileira, visto que as mulheres são empilhadas como coisas.

Do terceiro ao décimo primeiro versos, a descrição do ferimento e as escolhas lexicais próprias do discurso médico-forense consubstanciam no interior da epígrafe poema, a hibridização do gênero laudo policial. Há, no décimo segundo verso, disposição da informação de que projétil foi analisado pelos peritos acreanos.

No terceiro, quarto, quinto e sexto versos, na voz eu-lírico, dá-se início poético à descrição do local do ferimento no corpo de Carla Penteado: “na altura do hipocôndrio direito/ ou mais especificamente a meio caminho/ entre o mamilo direito e o umbigo/ no corpo de Carla Penteado, 40 anos/” (Melo, 2019, p. 194). Nessa parte, os adjuntos adverbiais de lugar servem à harmonização estética do discurso poético. Já o apostrofo informa a idade da vítima, remetendo a elementos comumente utilizados em notícias.

No sétimo verso, entre parênteses, aparece o compartilhamento de avaliações nas quais a voz do eu-lírico apresenta refrações da voz autoral. Informa-se que Carla Penteado não era uma mulher desamparada. Os signos ideológicos “independente”, “vacinada” e a expressão “dona do seu nariz”, descrevem uma mulher que ocupava um lugar social de prestígio, que era livre, mas, mesmo assim, não escapou da violência. Simbolicamente, o sistema de justiça é suplantado com seu assassinato.

No oitavo verso, se inicia, propriamente, a hibridização de elementos do estilo do laudo necropsial, na escolha de signos como “ferimento ovalar”, “uniforme” “de bordos invertidos”. O poema termina com elementos narrativos, informando que na conclusão dos peritos, a arma que matou Carla Penteado era a mesma que matou os assassinos algozes da indígena Txupira. A epígrafe poema em análise, portanto, hibridiza elementos do poema, da notícia, do laudo

necropsial. Como assinala Bakhtin (2015 [1934-1935], p. 84), nessa construção híbrida “entre esses enunciados, estilos, linguagens e horizontes, repetimos, não há nenhum limite formal – composicional e sintático”, mas a formação de um todo valorativo que toca as acepções do leitor.

Estilos de diferentes gêneros aparecem organizados no estilo individual autoral empregado na epígrafe poema introduzida. Como argui Bakhtin (2015 [1934-1935], p. 77) “o discurso da poesia, sem dúvida, é social, mas as formas poéticas refletem processos sociais mais longos, por assim dizer – ‘tendências seculares’ da vida social” que se refletem na vida do discurso. Por isso, a hibridização de gêneros discursivos, que são historicamente constituídos das/nas relações sociais a partir dos usos linguísticos, aparece com mais força no interior das epígrafes-poemas, remetendo à historicidade de relações sociais. Por outro lado, essas são cuidadosamente intercaladas no enredo do discurso romanesco, concretizando um efervescente fenômeno heterodiscursivo, que (des) revela a vida social brasileira contemporânea e os amplos aspectos de sua cultura e de sua história que desfecham na violência desmedida e no feminicídio de mulheres.

A epígrafe evidencia que, apesar de Paulo não ter demonstrado violência previamente, sua conduta violenta se acentua no momento em que é rejeitado por Carla, o que o leva a assassiná-la, representando na obra um padrão recorrente para os assassinatos de outras mulheres na trama.

Essas epígrafes se imbricam na tessitura textual, (des)revelando as múltiplas facetas das violências às quais estas mulheres estão sujeitas. São 12 epígrafes que desnudam quão heterodiscursivamente a autora retrata os casos reais e fictícios de feminicídio. O romance *Mulheres Empilhadas* possui essa propriedade de nos conduzir ao limiar entre o plano real e o fictício.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho interdisciplinar, empreendemos uma análise do fenômeno da violência contra as mulheres, adotando a abordagem dialógica do heterodiscurso, como guia para compreensão de relações sociais representadas na obra *Mulheres Empilhadas* (2019) de Patricia Melo. A referida obra lança luz sobre a temática do feminicídio, contextualizando-o por meio de um julgamento ocorrido na cidade de Cruzeiro do Sul, no estado do Acre. Dividindo-se entre dois cenários distintos, a narrativa explora as nuances da violência enfrentada pela protagonista na cidade de São Paulo e a complexidade dos incidentes violentos registrados na cidade acreana. Aqui, observamos casos de feminicídio em sua forma mais pungente. Ao analisarmos como o romance *Mulheres Empilhadas* (2019) apreende a temática do feminicídio da vida social e a representa heterodiscursivamente na orientação interna e externa à realidade social, prospectamos indicações para a reconfiguração das relações sociais pelo diálogo com a obra.

Compartmentalizamos nosso estudo em cinco seções, com a introdução marcando o início, seguida pela segunda seção, dedicada ao estudo do heterodiscurso e do cronotopo, compõe a base teórica da análise. Os estudos literários não apenas espelham as ideologias predominantes, mas também as refratam, engajando-se de forma intrínseca com os aspectos sociais, econômicos e culturais da vida. A literatura, concebida como uma forma singular de expressão artística, desempenha um papel fundamental na representação e interpretação dos fenômenos sociais, permitindo uma análise multifacetada sob diferentes perspectivas ideológicas. A abordagem dialógica proposta por Bakhtin e seus contemporâneos mostrou-se crucial para desvendar as complexidades das interações entre a obra literária, o autor, o leitor e o contexto sócio-histórico. Ao considerar a literatura como um reflexo e uma refratação da vida social, esta pesquisa oferece uma contribuição substancial para uma compreensão mais abrangente da produção literária, especialmente no que concerne ao tema da violência contra as mulheres.

Ao adentrar o estudo do cronotopo da obra e sua relação com a autoria, percebemos a continuidade desse diálogo entre a literatura e a vida, agora sob a lente específica da construção narrativa romanesca. Bakhtin nos guia por um intrincado tecido de interações entre tempo, espaço, autor e leitor, destacando como esses elementos se entrelaçam e se influenciam mutuamente na criação e na recepção da obra literária. Aqui, o cronotopo emerge como uma dimensão essencial que constitui a narrativa, enquanto o autor se apresenta como um agente ativo, imerso no contexto social e cultural de sua época. Essa interconexão entre o mundo

representado e o mundo do autor e do leitor nos convida a uma reflexão mais profunda sobre a natureza da autoria e sua relação com a experiência humana, expandindo ainda mais o horizonte de compreensão da produção literária e sua relação com os fenômenos sociais.

Bakhtin (2015[1934-1935]) propõe uma abordagem sociológica do romance, destacando a interação entre forma e conteúdo, rejeitando tanto o formalismo abstrato quanto o ideologismo. Ele argumenta que o estilo do romance é inseparável do contexto social e da diversidade de vozes que o compõem, defendendo uma análise estilística que considere a totalidade discursiva em suas dimensões verbais e extraverbais. Para Bakhtin (2015 [1934-1935]), o romance é heterodiscursivo, heterovocal e pluriestilístico, refletindo a complexidade das relações sociais e linguísticas. Sua perspectiva enfatiza a dialogicidade inerente ao discurso literário, que se manifesta na interação entre autor, obra e público, desafiando concepções monológicas da linguagem.

Passeamos, ainda, por outros conceitos interligados ao heterodiscurso, para compreender a estilística sociológica proposta pelo Círculo de Bakhtin para análise do romance. Assim, abordamos conceitos orientadores como os tipos de discurso, discurso alheio, conteúdo, estilo e composição do gênero discursivo, língua.

Assim, essa seção contribuiu para o cumprimento do primeiro objetivo específico de nosso trabalho, que foi *compreender como o heterodiscurso tinge a constituição estilístico-socioideológica do romance de matizes axiológicos-emocionais que refletem determinadas intenções autorais*. No entanto, essa seção aborda isso do ponto de vista teórico, enquanto o mesmo objetivo foi concretamente complementado em nossa análise.

Na terceira seção, cumprimos o objetivo *de recuperar a historicidade de discursos já ditos a respeito da violência contra as mulheres e sua expressão letal no feminicídio*, a partir da contribuição de campos distintos do conhecimento, no sentido de estabelecer uma conexão entre o silenciamento histórico da mulher e o conseqüente assassinato de mulheres.

Por meio de uma abordagem fundamentada em correntes feministas e de estudos de gênero, percebemos a complexidade das relações sociais construídas em torno das diferenças percebidas entre os sexos. Desde Simone de Beauvoir até Joan Scott e Teresa de Lauretis, as teorias examinam não apenas as construções culturais de gênero, mas também os sistemas de poder subjacentes que perpetuam as desigualdades. Enquanto Beauvoir destaca a submissão da mulher ao homem como produto da história e da cultura, Scott e Lauretis propõem uma análise interdisciplinar que reconhece o gênero como uma construção social e destacam a relevância de considerar suas interseções com raça, classe e outras dimensões da identidade social. Essas

perspectivas críticas nos incentivam a questionar e reconceituar as normas e hierarquias de gênero, visando uma sociedade mais igualitária ou menos assimétrica.

As obras *A mulher no terceiro milênio*, de Rose Muraro (2002) e *Minha história das mulheres* de Perrot (2019) destacam a complexidade do papel da mulher na sociedade, desafiando conceitos tradicionais e revelando sua contribuição histórica muitas vezes negligenciada. Muraro destaca a transição gradual das dinâmicas de poder entre os gêneros, enquanto Perrot enfatiza o silenciamento histórico das mulheres. Ambas ressaltam a necessidade da conscientização e da luta contra a violência de gênero.

Destacamos os avanços alcançados pela legislação concernente à violência contra a mulher, especialmente a Lei Maria da Penha. No entanto, também reconhecemos a persistência de desafios, tais como a disparidade salarial de gênero, o preconceito de gênero e os alarmantes índices de violência e feminicídios presentes na sociedade brasileira.

Na quarta seção, adentramos na compreensão da exclusão histórica das mulheres do cânone literário, assim como na necessidade de justificar a existência de uma literatura de autoria feminina em cronotopo profundamente marcado pelo machismo e elitismo. Por meio dessa seção, alcançamos nosso terceiro objetivo específico: *refletir sobre a construção histórica do papel da literatura de autoria feminina e suas interseções com a sociedade brasileira*.

A literatura, ao longo dos séculos, tem sido um espelho da sociedade e um campo de batalha em que vozes marginalizadas encontram expressão. No contexto da literatura feminina brasileira, essa batalha é particularmente intensa. Desde o século XIX, as mulheres enfrentaram barreiras significativas para entrar no mundo da escrita, enfrentando não apenas a discriminação baseada em gênero, mas também a marginalização sistemática de suas obras. Através da lente da crítica feminista, vemos não apenas uma narrativa de luta e resistência, mas também uma alternância nas formas de expressão e no questionamento das estruturas patriarcais. Da imitação dos padrões masculinos à busca por uma identidade literária própria, as escritoras brasileiras têm moldado não apenas a literatura, mas também a percepção cultural da mulher e seu lugar na sociedade. Ao reconhecer e valorizar essas vozes, podemos não apenas enriquecer nossa compreensão da história literária brasileira, mas também promover uma maior igualdade e inclusão no campo da produção cultural.

A obra de Patrícia Melo se destaca como uma voz influente no cenário literário brasileiro contemporâneo. Ao explorar temas como violência, criminalidade e questões de gênero, Melo desafia as convenções tradicionais da literatura, especialmente ao colocar protagonistas masculinos em destaque e ao narrar a partir de uma perspectiva subversiva. Sua

escrita crítica e incisiva revela uma profunda compreensão dos dilemas morais e éticos da sociedade atual, destacando-se pela capacidade de abordar temas sensíveis de forma provocativa e relevante. Em suma, a obra de Patrícia Melo contribui significativamente para o panorama da ficção de autoria feminina no Brasil.

Dessa forma, o intuito desta seção foi compreender a literatura de autoria feminina e de que forma a voz autoral de Patrícia se equipara a uma voz de denúncia da violência perpetrada contra as mulheres. *Mulheres Empilhadas* é um romance potente que trata o feminicídio sob a ótica da ficção e o relaciona com o mundo real no qual as mulheres estão situadas e do qual também são vítimas.

A seção de análise intitulada “O heterodiscurso e o cronotopo de/em *Mulheres Empilhadas*” estabelece uma sólida conexão entre as teorias do Círculo de Bakhtin e as representações heterodiscursivas na obra. Nesse universo do romance, a voz heterogênea dos personagens reflete a complexidade das relações sociais, nas quais o discurso do outro se entrelaça com a voz autoral, com a voz narrativa, expressando as nuances da violência contra as mulheres. A interação entre as vozes dos agressores e da narradora cria uma atmosfera de denúncia e reflexão.

A narrativa de Patrícia Melo alcança as profundezas da violência contra as mulheres, (des)revelando as múltiplas facetas desse fenômeno social, cultural e ideológico. Ao entrelaçar vozes sociais, a autora retrata não apenas os atos de agressão física, mas também os mecanismos de opressão psicológica e a negligência do Estado. A utilização cuidadosa de recursos linguísticos amplifica o impacto dessas vozes, convidando o leitor a refletir sobre a complexidade e a urgência de enfrentar essa realidade.

A manifestação do heterodiscurso vivo em *Mulheres Empilhadas* transcende as simples representações linguísticas, incorporando vozes étnicas e culturais diversas. A inserção direta das vozes das personagens descentraliza narrativas e valoriza a pluralidade de experiências. Além disso, confronta a cultura de violência contra as mulheres, transformando o feminicídio em uma denúncia contundente e multifacetada. Assim, o romance se consolida como um poderoso instrumento de conscientização e reflexão sobre as injustiças sociais e a violência de gênero.

As epígrafes-poemas-notícias jornalísticas e outras em *Mulheres Empilhadas* não são meras citações, mas sim reflexos vívidos do contexto social e dos crimes de feminicídio. Patrícia Melo habilmente estiliza esses eventos reais, desafiando narrativas jornalísticas que muitas vezes minimizam a responsabilidade dos assassinos. Ao entrelaçar vozes sociais e apresentar diferentes facetas da violência, as epígrafes convidam os leitores a uma reflexão

profunda sobre as estruturas sociais que permitem tais atrocidades, reforçando a urgência de combater a violência de gênero e reconstruir narrativas mais justas e conscientes.

Ao cumprir o último objetivo específico da pesquisa, que é problematizar as relações sociais assimétricas de gênero representadas na obra, os resultados destacam o papel da literatura como um domínio interdisciplinar intrínseco à ciência ideológica. O romance emerge como um artefato discursivo propício à expressão do heterodiscurso, amplificando a diversidade de perspectivas representativas dos vários grupos que compõem a tessitura social.

Os resultados confirmam a literatura como um dos ramos da ciência das ideologias e o romance como um gênero discursivo propício à manifestação do heterodiscurso. Por meio desse heterodiscurso se (des)revela um cronotopo contemporâneo de formas brutais, grotescas, variadas e intrincadas violência contra as mulheres e que desfecham em feminicídios. O romance tinge todo o tema de um matiz axiológico-emocional de denúncia ampla, multifacetada, multicultural, contundente. A compreensão crítica e o combate ao feminicídio se constrói a partir de tensões entre vozes cotidianas e institucionalizadas, que são organizadas por meio de formas composicionais e estilísticas, com acabamento estético essencial à sensibilização dos leitores. O heterodiscurso é caracterizado pela variedade de linguagens e horizontes ideológicos manifestado no discurso citado/alheio, que serve à inserção do cotidiano na obra. Já por meio dos gêneros intercalados em epígrafes, realizam-se cortes axiológicos de reflexão e denúncia ao real concreto e estabelecem-se propostas de ruptura e reconfiguração de relações sociais, à medida que diferentes formas de discursivização do tema, oriundas de diferentes campos da atividade humana, são mobilizadas.

Sobre os estudos futuros, no próprio âmbito da literatura, importa ressaltar que a análise do romance *Mulheres Empilhadas* carece de considerações adicionais em aspectos não contemplados neste estudo. Por exemplo, a terceira parte do romance apresenta narrativas oníricas nas quais as personagens desenvolvem uma linguagem de vingança, além de outras abordagens do romance sob diferentes perspectivas teóricas, como as da psicologia, bem como é possível aprofundar a análise jurídica por meio de um estudo sobre a negligência do Estado no processo de celeridade e julgamento dos assassinos e agressores de mulheres. Subtemas do romance que (des)revelam novos ou importantes aspectos da realidade podem também ser abordados nos estudos sobre a violência de gênero. É o caso da relação entre a violência e a pornografia, por exemplo, da mobilização do sadismo e do grotesco na associação entre sexualidade e violência.

Por se tratar de uma obra literária, ficam as indicações para estudos que contemplem a abordagem desse e de outros romances de autoria feminina, para reflexão sobre a violência

contra as mulheres no campo educacional, a enfatizar a (des)construção de uma cultura não violenta, para que a sociedade possa se manifestar mais harmônica, menos excludente, menos assimétrica no que toca às questões de gênero.

Conclui-se que o estudo das manifestações heterodiscursivas em *Mulheres empilhadas* permitiu uma compreensão crítica, ampla e profunda da realidade brasileira contemporânea no que se refere ao tema da violência contra as mulheres e sua expressão letal no feminicídio, o que reforça o apelo urgente a uma reeducação voltada para relações de gênero.

REFERÊNCIAS

ACOSTA-PEREIRA, Rodrigo. A reenunciação e as visadas dialógico-valorativas no gênero jornalístico notícia: projeções e discursividade. **Letra Magna**, Ano 09 - n.16. 2013. <Disponível em: http://www.letramagna.com/art_16_12.pdf>. Acesso em: 10 de setembro de 2013.

ACOSTA-PEREIRA, Rodrigo. SILVEIRA, Patrícia Rodrigues da. OSTETTO, Ana Carolina de Souza. Gêneros do discurso, dialogismo e hibridização. **Línguas & Letras**, v. 17, n. 37, 2016.

ACOSTA PEREIRA, R.; BRAIT, B. A valoração em webnotícias direcionadas às mulheres. *Revista da Anpoll, Florianópolis-SC*, n. 2, v. 51, p. 89-107, 2020.

ARAUJO, Maria de Fátima. Diferença e igualdade nas relações de gênero: revisitando o debate. **Psicol. clin**, Rio de Janeiro , v. 17, n. 2, p. 41-52, 2005 .

ASSIS, Valesca de. **A ponta do silêncio**. Porto Alegre: BesouroBox, 2016.

AZEVEDO, Luciene. A ficção e o documento: uma leitura de *Mulheres Empilhadas* de Patrícia Melo e de *Garotas Mortas de Selva Almada*. **Matraga-Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ**, v. 28, n. 52, p. 113-127, 2021.

BAKHTIN, M. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária. In: ____. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Ed. da UNESP, 1988 [1975]. p. 13-70.

BAKHTIN, Mikhail Mikháilovitch. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 4 ed. ampliada. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008 [1963].

BAKHTIN, Mikhail Mikháilovitch. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011[1979].

BAKHTIN, Mikhail Mikháilovitch. O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas. In: BAKHTIN, Mikhail Mikháilovitch. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011a[1959-1961], p. 307-336.

BAKHTIN, Mikhail Mikháilovitch. **Questões de estilística no ensino de língua**. Tradução Sheila Grillo e Ekaterina V. Américo. São Paulo: Editora 34, 2013 [1940-1960].

BAKHTIN, Mikhail Mikháilovitch. **Os gêneros do discurso**. Organização, tradução, posfácio e notas Paulo Bezerra; organização da edição russa Serguei Botcharov. São Paulo: Editora 34, 2016.

BAKHTIN. Mikhail Mikháilovitch. **Teoria do Romance I: A estilística**. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra; organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. São Paulo: Editora 34, 2015.

BAKHTIN, M. M. Apontamentos dos anos 1970-1971. In: BAKHTIN, M. **Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas**. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. Notas da edição russa Serguei Botcharov. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 21-56.

BAKHTIN, Mikhail Mikháilovitch. **Teoria do romance II: As formas do tempo e do cronotopo**. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra; organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. São Paulo: Editora 34, 2018.

BANDEIRA, Lourdes Maria. Violência de Gênero: a construção de um campo teórico e de investigação. In HOLANDA, Heloisa Buarque de. (org). **Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p.293-313

BARROS, Nismária Alves David; BALISA, Fernanda Francisca. A violência contra a mulher negra no conto " Maria" de Conceição Evaristo. **Litterata: Revista do Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões**, v. 7, n. 1, p. 72-82, 2017.

BATALHA, Martha. **A vida invisível de Eurídice Gusmão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: fatos e mitos**. Tradução de Sérgio Milliet. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BEZERRA, P. Breve glossário de alguns conceitos-chave. In: BEZERRA, P. **Teoria do romance I. A estilística**. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015 [1934-1935]. p. 243-250.

BEI, Aline. **O peso do pássaro morto**. São Paulo: editora Nós, Edith, 2017.

BÍBLIA SAGRADA. **1 Timóteo**. Tradução de João Ferreira Almeida. Rio de Janeiro: King Cross Publicações, 2008.

BICUDO, Maria Aparecida Viggiani. **A pesquisa interdisciplinar: uma possibilidade de construção do trabalho científico/acadêmico**. Educ. Mat. Pesqui., São Paulo, v. 10, n. 1, pp. 137-150, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **Dominação Masculina**. Tradução Maria Helena Kuhner. 15. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2019.

BRAH, Avtar.; PHOENIX, Ann. "Não sou uma mulher? Revisitando a Interseccionalidade". Tradução de Cláudia Santos Mayer e Matias Corbett Garcez. In: BRANDÃO, Izabel. et al. **Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)**. Florianópolis: Edufal; Editora da UFSC, 2017.

CASTANHEIRA, Cláudia. Marcas da violência e jogos do poder no romance urbano de Patrícia Melo. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, p. 241-250, 2019.

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes; OLIVEIRA, Paulo César Silva de. ENTREVISTA COM TATIANA SALEM LEVY. **Caderno Seminal**, n. 39, 2021.

COLASANTI, Marina. Por que nos perguntam se existimos. In: SHARPE, Peggy (org). **Entre resistir e identificar-se:** para uma teoria da prática da narrativa de autoria feminina. Florianópolis: Editora Mulheres; Goiânia: UFG, 1997.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Rev. Estudos Feministas**. v. 10, n. 1, p 171-188. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2002000100011>. Acesso em: 01 de novembro de 2021.

CRESWELL, John Ward. **Projeto de pesquisa:** métodos qualitativos, quantitativo e misto. Tradução Magda Lopes. Porto Alegre: Artmed, 2010.

CHRISTOFOLETTI, Rogério. Para Patrícia Melo, literatura policial vive um boom. Disponível em: <https://literaturapolicial.com/2015/03/09/para-patricia-melo-literatura-policial-vive-bom-momento/> Acesso em: 01 de Janeiro de 2023.

DAHLET, V. A entonação no dialogismo bakhtiniano. In: BRAIT, B. (org.). **Bakhtin, dialogismo e construção de sentido**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1997. p. 263-279.

DUARTE, Constância Lima. Arquivos de mulheres anarquizadas: histórias de uma história mal contada. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, nº 30. Brasília, julho-dezembro de 2007, pp. 63-70.

FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem & diálogo:** as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

FERRAZ, Matheus. **Snuff movies:** onde a vida é barata. 2014. Disponível em: <https://bocadoinferno.com.br/artigos/2014/06/snuff-movies-onde-a-vida-e-barata/> Acessado em: 19/01/2022.

FIGUEIREDO, Eurídice. Violência e sexualidade em romances de autoria feminina. **Interdisciplinar-Revista de Estudos em Língua e Literatura**, v. 32, p. 137-149, 2019.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Por uma crítica feminista**. Porto Alegre: Zouk, 2020.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. **Anuário brasileiro de segurança pública 2022**. São Paulo: Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2022. Disponível em: <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2022/06/anuario-2022.pdf?v=5> acesso em 15/10/2022

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. **Feminicídios caem, mas outras formas de violência contra meninas e mulheres crescem em 2021:** Anuário brasileiro de segurança pública 2022. São Paulo: Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2022b. Disponível em: <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2022/07/10-anuario-2022-feminicidios-caem-mas-outras-formas-de-violencia-contra-meninas-e-mulheres-crescem-em-2021.pdf> acesso em 01/11/2022

GANDIN, Hellen Boton. PORTO, Ana Paula Teixeira. Entre épocas e culturas: literatura de autoria feminina como espaço de empoderamento e resistência em textos de Paulina Chiziane, Patrícia Melo e Bell Hooks. **Literatura em Debate**, v. 16, n. 28, p. 66-82, 2021.

GODOY, Arilda Schmidt. **Introdução à pesquisa qualitativa e suas possibilidades**. RAE - Revista de Administração de Empresas, São Paulo, v. 35, n. 2, p. 57-63, 1995a.

GODOY, Arilda Schmidt. **Pesquisa qualitativa tipos fundamentais**. RAE - Revista de Administração de Empresas, São Paulo, v. 35, n. 3, p. 20-29, 1995b.

GOMES, Carlos Magno. O Deslocamento Feminino no Romance Contemporâneo. Revista Criação & Crítica, n. 8, p. 12-19, abr. 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/46838> Acesso em 19 de janeiro de 2024.

GOMES, Carlos Magno. Marcas da violência contra a mulher na literatura. **Revista Diadorim** / Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Volume 13, julho 2013.

GOMES, Carlos Magno. O feminicídio na ficção de autoria feminina brasileira. **Revista Estudos Feministas**, v. 22, p. 781-794, 2014.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo Afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos**. Organizado por Flavia Rios, Marcia Lima. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HUFF, Luana de Araújo. **Entre o sujeito e/ o seu discurso: um estudo dialógico**. 202p. Tese (Doutorado em Linguística). Programa de Pós-Graduação em Linguística, Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2021.

JAPIASSÚ, Hilton. **Interdisciplinaridade e patologia do saber**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

JOHNSON, R. O que é, afinal, Estudos Culturais? In: SILVA, T.T. da (org. e trad.). **O que é, afinal, Estudos Culturais?** Belo Horizonte: Autêntica, 2010. P. 7-132.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In. HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Tradução Suzana Funck. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.206-242.

LEVY, Tatiana Salem. **Vista chinesa**. São Paulo: Todavia, 2021.

LIMA, Grasiela Lourenzon de. Representação da violência no conto “o cobrador”, de Rubem Fonseca e no livro o matador, de Patrícia Melo. **Dossiê Literatura de Minorias e Margens da História**, Novembro de 2010.

MACHADO, I. O conceito de ideologema na criação artística da obra de Dostoievski. **Bakhtiniana**, São Paulo, 16 (2): 129-152, abril/jun. 2021.

MEDVIÉDEV, Pável Nikoláievich. **O método formal nos estudos literários: introdução crítica a uma poética sociológica**. Tradução Sheila Camargo Grillo e Elkaterina Vólkova Américo. São Paulo: Contexto, 2019.

MELO, Patrícia. **Mulheres Empilhadas**. São Paulo: LeYa, 2019.

MELO, Patrícia. “Patrícia Melo aborda o feminicídio no livro *Mulheres Empilhadas*”. Entrevista a Roberto Midlej para o jornal *Correio da Bahia* em 12.11. 2019 <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/patricia-melo-aborda-o-femicidio-no-livro-mulheres-empilhadas/> Acesso 02/01/2023.

MELO, Patrícia. Folheando com... Patrícia Melo. Entrevista concedida a Portal da Literatura. 2009. Disponível em: <https://www.portaldaliteratura.com/entrevistas.php?id=28> Acesso em: 01 de fevereiro de 2023.

MENDES-POLATO, Adriana Delmira; COQUEIRO, Wilma dos Santos ; FUZA, A. F.. Heterodiscurso e multiculturalismo em mulheres empilhadas, de Patrícia Melo: denúncia em mosaico socioideológico. In: Cibele Krause Lemke; Cristiane Malinoski Pianaro Angelo; Luciane Trennephol da Costa. (Org.). **Debates contemporâneos na área da linguagem: diversidade e multiculturalismo**. 1ed.Campinas: Pontes Editores, 2022, v. 1, p. 13-34.

MORAIS, Raquel Souza de. O *hardboiled* feminista de Patrícia Melo. **Caderno Seminal**, n. 39, 2021.

MORIN, Edgar. Epistemologia da Complexidade. In: SCHNITMAN, Dora Fried (org.). **Novos paradigmas, cultura e subjetividade**. Porto Alegre: Artes Medicas, 1996.

MURARO, Rose Marie. **A mulher no terceiro milênio**: uma história da mulher através dos tempos e suas perspectivas para o futuro. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos tempos, 2002.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Feminismo e literatura ou quando a mulher começou a falar. In: MOREIRA, Maria Eunice. (Org.). **História da literatura**: termos, temas e autores. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003.p.261-275.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Tradução Ângela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2019.

POLATO, Adriana Delmira Mendes; COQUEIRO, Wilma dos Santos; FUZA, Ângela Francine. Heterodiscurso e Multiculturalismo em *Mulheres Empilhadas*, de Patrícia Melo, Denúncia em Mosaico Socioideológico. In. LEMKE, Cibele Krause; ANGELO, Cristiane Malinoski Pianaro; COSTA, Luciane Trennephol da (org.). **Debates contemporâneos na área da linguagem: diversidade e multiculturalismo**. 1. ed. – Campinas, SP: Pontes Editores, 2022. p.13-33.

QUINTELLA, Amanda Cordeiro. O" tornar-se" mulher em *Sinfonia em Branco*, de Adriana Lisboa: a opressão social e familiar na construção das personagens. **ABRALIC – Associação Brasileira de Literatura Comparada. Circulação, Tramas & Sentidos na Literatura**. 2018. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2018_1547733852.pdf acessado dia 01/04/2023

OLIMPIO, Lais. Violência de gênero: uma questão cultural?. **RELACult-Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade**, v. 5, 2019.

RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do feminismo negro?** Companhia da Letras. São Paulo. 2018.

RUFFATO, Luiz. Mulheres: contribuições para a história literária. In: RUFFATO, Luiz (org.). **25: mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira.** Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 7-17.

SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero patriarcado violência.** 2. ed. São Paulo: Expressão Popular: Fundação Perseu Abramo, 2015.

SASSE, Pedro Puro; FRANÇA, Julio. Entrevista com Patrícia Melo. **Abusões**, v. 3, n. 3, 2016.

SCHARGEL, Sergio; UCHOA, Camila W. PATRÍCIA MELO: “Antes de pensar em personagens, até na própria história, penso num tema que quero trabalhar. É um processo muito parecido com o trabalho dos acadêmicos”. **Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea**, v. 14, n. 28.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade.** Porto Alegre: 1995, pp. 71-99.

SEMPRINI, Andrea. **Multiculturalismo.** Tradução Laureano Pelegrini. Bauru: SP. EDUSC, 1999.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura.** Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.23-57.

SILVA, Jacilene Maria. **Feminismo na atualidade: a formação da quarta onda.** Recife: Independently published, 2019.

VAGO, Natália Barbods Gomes. Quando a arte imita a vida: Feminicídio em Mulheres Empilhadas. **Dissertação de Mestrado – Universidade Federal Fluminense.** Niterói, 2021. Disponível em <https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/24857/NAT%C3%81LIA%20VAGO%20-%20QUANDO%20A%20ARTE%20IMITA%20A%20VIDA.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acessado dia 19 de janeiro de 2024.

VOLOCHÍNOV, Valentin. N. Palavra na vida e palavra na poesia. Introdução ao problema da poética sociológica. In: VOLOCHÍNOV, Valentin. N., **A construção da enunciação e outros ensaios.** Tradução: João Wanderley Geraldi. São Carlos, Pedro & João Editores, 2013 [1926]. p. 71-100.

VOLOCHINOV, Valentin N. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem.** São Paulo: Editora 34, 2018 [1929-1930].

VOLOCHÍNOV, Valentin. N. 2019 [1930]. Estilística do discurso literário II: A construção do enunciado. In: VOLOCHÍNOV, Valentin N., **A palavra na vida e a palavra na poesia: ensaios, artigos, resenhas e poemas.** Tradução: Sheila Grillo e Ekaterina Vólvoika Américo. São Paulo: Editora 34, 2019, p. 266-305.

VOLÓCHINOV, Valentin N. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem. Tradução, notas e glossário de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2021.

WASELFISZ, Julio Jacobo. **Mapa da violência 2015**: homicídio de mulheres no Brasil. Brasília-DF: Flacso Brasil, 2015.

ZACAN, N. WASSERMANN, V. LIMA, G. Q. A violência doméstica a partir do discurso de mulheres agredidas. **Pensando Famílias**. Volume 17, 2013. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/penf/v17n1/v17n1a07.pdf> acesso em 20/04/2022.

ZOLIN, Lúcia Osana. Alguns apontamentos sobre gênero e representação na ficção de Patrícia Melo. **Línguas & Letras**, v. 7, n. 13, p. 145-161, 2006.

ZOLIN, Lúcia Osana. *O matador*, de Patrícia Melo: gênero e representação. **Revista Letras**, v. 71, 2007.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. In. BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lucia Osana (org.). **Teoria Literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2019a. p. 319-330

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica Feminista. In. BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lucia Osana (org.). **Teoria Literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2019b. p. 211-237.

ZOLIN, Lúcia Osana. Elas escrevem sobre o quê? temáticas do romance brasileiro contemporâneo de autoria feminina. **Interdisciplinar-Revista de Estudos em Língua e Literatura**, v. 35, p. 13-40, 2021.

ZOLIN Lúcia Osana. Um retrato do romance brasileiro contemporâneo de autoria feminina **Revista Ártemis**, vol. XXXI nº 1; jan-jun, 2021. pp. 295-321

WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu**. Tradução Bia Nunes de Sousa. São Paulo: Tordesilhas, 2014.