UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ - CAMPUS DE CASCAVEL
CENTRO DE EDUCAÇÃO, COMUNICAÇÃO E ARTES
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
NÍVEL DE MESTRADO E DOUTORADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM LINGUAGEM E SOCIEDADE

PAULA GRINKO PEZZINI

CORPOS EM LUTO, PALAVRAS EM LUTA: LITERATURA E DIREITOS HUMANOS NA OBRA *MULHERES EMPILHADAS*, DE PATRÍCIA MELO

CASCAVEL – PR
2023

PAULA GRINKO PEZZINI

CORPOS EM LUTO, PALAVRAS EM LUTA: LITERATURA E DIREITOS HUMANOS NA OBRA *MULHERES EMPILHADAS*, DE PATRÍCIA MELO

Dissertação apresentada à Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE – para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras, nível de Mestrado e Doutorado – área de concentração Linguagem e Sociedade.

Linha de Pesquisa: Linguagem literária e interfaces sociais: estudos comparados.

Orientadora: Profa. Dra. Lourdes Kaminski Alves.

CASCAVEL – PR
2023

Ficha de identificação da obra elaborada através do Formulário de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da Unioeste.

Grinko Pezzini, Paula
Corpos em luto, palavras em luta: literatura e direitos humanos na obra Mulheres empilhadas, de Patrícia Melo / Paula Grinko Pezzini; orientadora Lourdes Kaminski Alves. -- Cascavel, 2023.
180 p.

Dissertação (Mestrado Acadêmico Campus de Cascavel) -- Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Centro de Educação, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2023.

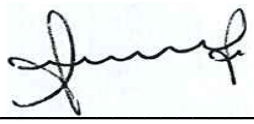
1. Literatura brasileira. 2. Autoria feminina. 3. América Latina. 4. Feminicídio. I. Kaminski Alves, Lourdes, orient. II. Título.

PAULA GRINKO PEZZINI

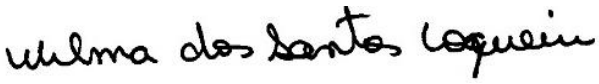
CORPOS EM LUTO, PALAVRAS EM LUTA: LITERATURA E DIREITOS HUMANOS NA OBRA *MULHERES EMPILHADAS*, DE PATRÍCIA MELO

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do Título de Mestre em Letras e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras – Nível de Mestrado e Doutorado, área de concentração em Linguagem e Sociedade, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE.

BANCA EXAMINADORA

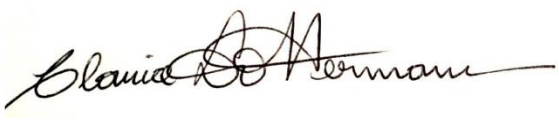


Profa. Dra. Lourdes Kaminski Alves
Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)
Orientadora



Profa. Dra. Wilma dos Santos Coqueiro
Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR)
Membro Efetivo (convidado)

Profa. Dra. Maricélia Nunes dos Santos
Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)
Membro Efetivo (da Instituição)



Profa. Dra. Clarice Lottermann
Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE)
Membro Efetivo (da Instituição)

Cascavel, 27 de fevereiro de 2023.

AGRADECIMENTOS

Sem a (re)existência do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE), esta pesquisa não teria acontecido. Sem o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), que viabilizou a bolsa de estudos, fundamental para o desenvolvimento deste trabalho, esta dissertação não passaria de três linhas incompletas em um arquivo do Word. Sem a permanência do Núcleo de Estudos Comparados e Pesquisas em Literatura, Cultura, História e Memória na América Latina (NuECP), que me possibilitou o (re)conhecimento e a leitura da obra que compõe o *corpus* deste estudo; e do Grupo de Pesquisa "Confluências da ficção, história e memória na literatura e nas diversas linguagens", que me acolheu na sala 81 do terceiro andar da universidade, eu não teria sido capaz sequer de começar a escrever.

Pesquisar, ler e escrever sobre a matança autorizada de mulheres se revelou uma tarefa ainda mais complexa do que eu já imaginava que seria quando redigi, em 2020, o primeiro rascunho do meu projeto para entrar no PPGL. Apesar de essa ressalva interna existir desde o começo, eu sempre me respaldava na convicção, num sentimento utópico até, de que encontraria conforto, ao longo desse processo, na literatura e nos capítulos finais do livro que estudei durante esses dois anos, que termina com um sopro de esperança e coletividade.

De fato, meu escape à bruta realidade com a qual me deparava, de novo e de novo, todos os dias, tinha suas raízes fincadas na literatura. Só que a palavra "conforto", que mencionei há pouco, não se concretizava por completo nas páginas ficcionais. Na verdade, o que se provou essencial foi, indubitavelmente, a *coletividade*. Ao rememorar minha trajetória, posso dizer que meu maior ensinamento, em uma perspectiva ironicamente individualista, foi a reafirmação e a certeza de que existem pessoas, aqui e agora, que estão comigo e que permitem que com elas eu também esteja.

No dia da minha Qualificação, em dezembro de 2022, acordei praticamente sem voz. Pensei que não conseguiria apresentar, me desesperei, corri até uma farmácia e pedi ao farmacêutico, por escrito, em um bloquinho de notas, que me vendesse as pastilhas mais potentes dali. Ouvi dizer que mel e limão fazem muito bem. Mas foram as palavras de afeto e carinho da minha orientadora que realmente me acalentaram. Ao final daquela tarde, a chamada de vídeo era de celebração. Professora Lourdes, muito obrigada pela segurança, pelos conhecimentos repartidos e, acima de tudo, pelo acolhimento. Obrigada pela gentileza de me ouvir empolgada por horas a fio e pela atenção de me mostrar quais caminhos faziam mais sentido. Há anos, eu a celebro!

Com frequência, pego-me pensando sobre o caráter intrinsecamente intrigante do ato de se fazer pesquisa em literatura. Vinte e quatro meses depois, ou cerca de setecentos e trinta dias após o início da minha trajetória mestranda, percebo que algumas das minhas perguntas introdutórias foram respondidas. Ao mesmo tempo, muitas outras surgiram. Confesso que, antes, o aspecto imensurável e cíclico das possibilidades nas Letras me causava um comichão ansioso. Hoje, compreendo essa infinitude como a única reação admissível à imensidão das letras. De um jeito ou de outro, a incansável busca por respostas se transforma muito mais em um triálogo que entrelaça um texto literário, a pessoa momentaneamente responsável por determinado estudo e todas as outras pessoas que nos precederam e que nos sucederão. Professora Wilma, muito obrigada por proporcionar respostas em relação à (in)existência de uma *escrita feminina* e por compor a banca avaliadora deste texto.

Com os dedos de uma mão, consigo contar quantas foram as cafeterias cujas paredes ouviram meus questionamentos enrolados; mas preciso de ambas as mãos, e não me surpreenderia se essa contagem partisse mesmo para os dedos dos pés, para começar a mensurar quantas foram as vezes em que um espaço de escuta, de trocas e de afago me foi permitido. Professora Maricélia, muito obrigada pelas reflexões compartilhadas e pelos desenrolos. Obrigada por compreender minhas angústias e por receber este trabalho, desde seu princípio, com olhos e ouvidos generosos.

Ainda em 2020, no ano anterior ao meu ingresso no Mestrado, participei de uma disciplina como aluna especial que tematizava a literatura juvenil contemporânea. Eu vinha estudando, desde a graduação em Letras, a ficcionalização da violência em romances policiais. Fazia muito tempo que não deixava as páginas exacerbadamente sanguinolentas de lado, mas isso aconteceu ao longo dessa disciplina. Não é que a literatura juvenil não abordasse a violência, mas o fazia de uma maneira calorosa. Professora Clarice, muito obrigada por oportunizar discussões que reverberam em mim até hoje e que me fizeram revisitar uma das obras que mais me impactaram na juventude. Obrigada por, anos depois, aceitar participar da minha banca e dispor palavras tão atenciosas.

Dentro das Letras, outro fato estimulante é que pude e posso compartilhar meu encantamento pela literatura escrita por mulheres com a minha amiga de infância. Quando éramos crianças, costumávamos assistir a filmes de terror juntas enquanto comíamos brigadeiro empelotado, e eu me lembro bem do relógio prateado da cozinha que não demorava a bater três ou quatro horas da madrugada. Voltando para casa, eu sempre sentia uma onda calorosa que desde cedo me fazia compreender que meu lar, na verdade, é qualquer lugar em que eu esteja

com quem eu amo. Eloisa, muito obrigada por fortalecer a minha estrutura e por não só estar presente nas minhas velhas memórias como também criar novas.

Fora das Letras, pode ser curioso o fato de que minha irmã, cuja profissão não envolve explicitamente revisão de textos, desfruta muitíssimo mais do que eu procurar inadequações ortográficas em cardápios de restaurantes. Imagino que seja de família o interesse, mesmo que por vezes levemente deturpado, em discutir questões linguísticas. Ao terminar de ler *Mulheres empilhadas*, Luiza me contou suas impressões de leitura e basicamente rascunhou as considerações finais deste estudo, ao dizer que "talvez a ideia seja justamente falar sobre como a violência está em todos os lugares". Só o que sei é que minha irmã, minha mãe e meu pai estão comigo em todos os lugares. Muito obrigada por me escutarem todos os dias e por me falarem todas as noites que tudo ficaria bem.

Inclusive, em termos de escuta, são várias as pessoas que foram (des)agraciadas com áudios meus demasiadamente longos nos quais eu tentava assimilar o que vinha lendo, estudando e escrevendo sobre. Se foi criado um diário de viagem ao longo do percurso desta pesquisa, o fiz espontaneamente, motivada pelo ouvido atento do meu companheiro. Podem encontrá-lo (o diário) nas nossas infindas conversas. De mensagens de voz gigantescas a muitas noites despertas: Luiz Guilherme, meu melhor amigo e meu amor, muito obrigada. Obrigada por cozinhar tão bem e fazer com que o cotidiano seja extraordinário. Obrigada por estar aqui para ficar há pelo menos dez anos e gentilmente me mostrar que, embora eu caia, seus braços sempre estarão ali para me segurar.

Talvez não exista outra saída mais lógica – e que seja tão coerente com a idealização de um fio de escrita minimamente racional – para concluir este texto, sem nunca encerrá-lo de fato, a não ser indicar aquela que, quinta após quinta, iluminava incansavelmente o caminho das pedras. Márcia, minha psicanalista, muito obrigada por me guiar em frente aos reais motivos para que esta pesquisa faça tanto sentido na minha trajetória enquanto mulher. Obrigada por juntar meus cacos e colocar cada peça em seu lugar.

Em uma paradoxal tentativa de fechamento, embora o ponto de partida – e de chegada – deste trabalho tenha sido exatamente a urgente necessidade de que chamemos a todas as coisas pelos seus nomes próprios, disponho de um imenso privilégio e mesmo da sorte de não ter linhas o suficiente para mencionar honrosamente todas as pessoas que cruzaram meu caminho e que nele permaneceram. Alessandra (muito obrigada pela revisão impecável do texto), Borges, Gabiro, Jéssica, José Carlos, Karol, Luis, Mahat, Manu, Myllena, Stéphani, Tati e, felizmente, muitos nomes mais. A vocês, direi meu incomensurável *muito obrigada* com um abraço de no mínimo cinco minutos e uma taça de vinho tinto suave.

Essa foi a conclusão a que cheguei na minha segunda semana no tribunal: nós, mulheres, morremos como moscas. Vocês, homens, tomam porre e nos matam. Querem foder e nos matam. Estão furiosos e nos matam. Querem diversão e nos matam. Descobrem nossos amantes e nos matam. São abandonados e nos matam. Arranjam uma amante e nos matam. São humilhados e nos matam. Voltam do trabalho cansados e nos matam.

(Patrícia Melo, 2019, p. 62)

PEZZINI, Paula Grinko. **Corpos em luto, palavras em luta**: literatura e direitos humanos na obra *Mulheres empilhadas*, de Patrícia Melo. 2023. 180 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, Paraná, 2023.

RESUMO

No contexto contemporâneo da América Latina, principalmente nas últimas duas décadas, produções literárias de autoria feminina têm buscado romper com discursos sacralizados pelo sistema moderno/colonial e de gênero. Em *Mulheres empilhadas*, obra publicada em 2019, a escritora brasileira Patrícia Melo tematiza a violência contra as mulheres para pensar a sociedade atual por meio de lentes que focalizam uma perspectiva diferente da que se construiu por séculos em relação às mulheres. Nesse sentido, esta pesquisa mobiliza o romance em questão a fim de evidenciar e analisar as estratégias narrativas utilizadas pela autora, com destaque à diversidade de formas discursivas e de linguagens – que operam nos limites entre a realidade e a ficção – e ao contato com as culturas indígenas, motivado pela viagem da narradora, que transita entre o urbano e a floresta, de São Paulo ao Acre. Para tanto, procuramos estimar em que grau e de que modo a literatura de autoria feminina fortalece os movimentos feministas decoloniais e como as lutas sociais contribuem para que mulheres escrevam e sejam lidas; investigamos como se constitui o processo de tripla narração de *Mulheres empilhadas*, com o objetivo de compreender a tecitura da obra a partir de forma e conteúdo em sincronia; e destacamos o protagonismo das mulheres indígenas especialmente com base na presença de mitos dos povos originários brasileiros, com ênfase na mitologia amazônica, ao longo da obra. As discussões propostas são fundamentadas a partir da Literatura Comparada, com Tania Franco Carvalhal (2003) e Zilá Bernd (2013a); da Crítica Literária Feminista, com Lúcia Zolin (2019a; 2019b) e Rita Laura Segato (2003), à medida que contextualiza os elementos estruturantes da violência; e dos feminismos decoloniais, com María Lugones (2008; 2010) e Françoise Vergès (2020; 2021). Além de basearmo-nos sobretudo em pensadoras latino-americanas e destacarmos vozes de mulheres indígenas, este trabalho pretende dar visibilidade a escritoras mulheres que se opõem à lógica categorial e essencialista do sistema moderno/colonial e de gênero e que, com sua produção literária, potencializam a resistência feminista e a luta pelos direitos humanos e pelos direitos das mulheres. A hipótese estabelecida e confirmada é que *Mulheres empilhadas* desafia as concepções colonialistas, misóginas e patriarcais que reduzem a mulher a uma posição submissa e que invisibilizam as comunidades indígenas no Brasil, contemplando portanto o propósito da descolonização e da decolonialidade da literatura latino-americana.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura brasileira. Autoria feminina. América Latina. Feminicídio.

PEZZINI, Paula Grinko. **Grieving bodies, fighting words**: literature and human rights within the novel *The simple art of killing a woman*, by Patrícia Melo. 2023. 180 p. Thesis (Masters in Letras) – Postgraduate Program in Letras, Western Paraná State University, Cascavel, Paraná, 2023.

ABSTRACT

Within the contemporary context of Latin America, especially in the last two decades, women-authored literary productions have been seeking to disrupt discourses sacralized by the colonial/modern gender system. In *Pilled up women*, published in 2019, Brazilian authoress Patrícia Melo thematizes violence against women to think about today's society through lenses that focus on a different perspective from the one that has been built for centuries in relation to women. In this sense, this research mobilizes the novel at issue in order to highlight and analyze the narrative strategies used by the authoress, with emphasis on the diversity of discursive forms and speeches – which operate on the limits between reality and fiction – and the contact with Brazilian indigenous cultures, motivated by the narrator's journey between the urban and the forest, from São Paulo to Acre. Toward this direction, we intend to estimate to what degree and in what way women-authored literature strengthens decolonial feminist thinking and how social movements contribute to women writing and being read; we investigate how the triple narration process of *Pilled up women* is constituted, with the objective of understanding the weaving of the plot when it comes to form and content in sync; and we underline the protagonism of indigenous women, mainly based on the presence of myths of Brazilian native peoples, with emphasis on the Amazonian mythology, throughout the narrative. The contemplated discussions stem from Comparative Literature, with Tania Franco Carvalhal (2003) and Zilá Bernd (2013a); Feminist Literary Criticism, with Lúcia Zolin (2019a; 2019b) and Rita Laura Segato (2003), as she contextualizes the structural elements of violence; and from decolonial feminisms, with María Lugones (2008; 2010) and Françoise Vergès (2020; 2021). In addition to being grounded first and foremost on Latin American female scholars and highlighting the voices of indigenous women, this research intends to give visibility to women writers who oppose the categorical and essentialist logic of the colonial/modern gender system and who, with their literary production, potentiate feminist resistance and the fight for human rights and women's rights. The established and confirmed hypothesis is that *Pilled up women* challenges colonial, misogynistic and patriarchal conceptions that reduce women to a submissive position and that make indigenous communities in Brazil invisible, therefore contemplating the purpose of decolonization and decoloniality of Latin American literature.

KEYWORDS: Brazilian literature. Women's authorship. Latin America. Femicide.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Triangulação do romance em fios narrativos 61
Quadro 2 – Tatiana Spitzner 96
Quadro 3 – Elaine Figueiredo Lacerda 101
Quadro 4 – Fernanda Siqueira 103
Quadro 5 – Rayane Barros de Castro 104
Quadro 6 – Bebê recém-nascida 105
Quadro 7 – Alessandra Fernandes Silva 105
Quadro 8 – Lilian Maria de Oliveira 106
Quadro 9 – Daniela Eduarda Alves 108
Quadro 10 – Taita Gomes 109
Quadro 11 – Engel Sofia Pironato 111

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 12

PARTE I – "VOCÊ NÃO PODE ESQUECER. ESQUECER É PERDER" 24

1.1 REVERBERAÇÕES POÉTICAS E POLÍTICAS: VOZES DOS FEMINISMOS DECOLONIAIS 25
1.2 LITERATURA LATINO-AMERICANA E AUTORIA FEMININA: RESISTÊNCIA A PRÁTICAS COLONIALISTAS 33
1.3 LITERATURA E ÉTICA NA OBRA DE PATRÍCIA MELO 43

PARTE II – *MULHERES EMPILHADAS*: UM TEXTO EM RESSONÂNCIA 58

2.1 "VAMOS FALAR SOBRE MATANÇA AUTORIZADA DE MULHERES" 59
2.2 "SOMOS FEITAS DA MESMA MATÉRIA" 67
2.3 "O CADERNO ONDE TODO DIA EU EMPILHAVA MINHAS MULHERES MORTAS" 93

PARTE III – "LANÇAS AO ALTO. PUNHOS ERGUIDOS" 119

3.1 ECOS DA MITOLOGIA AMAZÔNICA: MOVÊNCIAS IDENTITÁRIAS 119
3.2 VESTÍGIOS E RASTROS MEMORIAIS: PREENCHIMENTO DAS BRECHAS A PARTIR DA COLETIVIDADE 130
3.3 A URGÊNCIA DE CHAMAR PELO NOME PRÓPRIO 152

CONSIDERAÇÕES FINAIS 160

REFERÊNCIAS 168

SITES CONSULTADOS 178

INTRODUÇÃO

> *E então ela emergiu das águas, como uma Vênus, nua como nós, cabeluda como quase todas, carregando uma cesta cheia de uma substância mole e verde, de diversos tamanhos, nunca maior do que um ovo e que, tão logo a pegávamos, transformava-se numa pepita de jade. A minha tinha o desenho de uma chave.*
>
> (Patrícia Melo, 2019, p. 95)

Esta dissertação apresenta um estudo sobre a obra literária *Mulheres empilhadas*, publicada em 2019, de autoria da escritora brasileira Patrícia Melo. À medida que o *corpus* da pesquisa parte do romance, estende-se para as entrevistas da autora, nas quais ela se posiciona ativamente em relação ao seu próprio fazer literário. Intentamos, com este estudo, compreender a literatura de autoria feminina contemporânea no espaço geopolítico do Brasil e da América Latina e refletir sobre o potencial dessas produções em trazer, para os debates atuais, implicações dos discursos misóginos ainda presentes no imaginário e no que se construiu como memória coletiva – o que resulta diária e diretamente na violência contra as mulheres.

Nesse sentido, as temáticas que entrelaçam a obra de Patrícia Melo nos levam a pensá-la concomitantemente a outras criações que se voltam para as pesquisas em literatura, arte, cultura e direitos humanos – principalmente no que se refere às posições sociais das mulheres. Em *Mulheres empilhadas* (2019), a narradora é uma advogada paulistana em início de carreira, que viaja a trabalho para o estado do Acre. Lá, ela acompanha um mutirão de julgamentos de casos de feminicídio. Logo na primeira semana de estada, envolve-se com o processo jurídico do assassinato de Txupira, adolescente indígena que foi estuprada, torturada e morta por três homens. Considerando as veredas do enredo do romance, propomo-nos a especular, a partir de uma perspectiva e crítica feminista de política decolonial, sobre as possíveis ressignificações, presentes no romance, do lugar e dos direitos das mulheres.

Partir exatamente de *onde*[1] as ideias são engendradas e discutidas significa enfatizar o reconhecimento da história – não só de quem a cria, mas para quem se cria e, principalmente, *como* se cria. Narrativas como a de Patrícia Melo, desse modo, elucidam a ascensão da escrita de autoria feminina na literatura brasileira contemporânea. Sendo assim, é na direção de explicitar e amplificar as potencialidades da ficção produzida por mulheres que este trabalho se encaminha. Nosso estudo focaliza as contribuições de *Mulheres empilhadas* para a *despatriarcalização*, conceito divulgado por María Galindo (2013) e Françoise Vergès (2020),

[1] Ao longo deste trabalho, empregaremos marcações tipográficas como o itálico para dar ênfase a termos específicos e destacar suas utilizações no texto, além de realçar títulos de obras.

do discurso colonialista sobre a violência contra as mulheres, com ênfase na questão do feminicídio.

A força em desenvolver esta pesquisa está relacionada, primeiramente, às nossas inquietações pessoais enquanto pesquisadoras mulheres brasileiras e latino-americanas, que se posicionam a partir de um ponto de vista que busca romper com a universalização proposta pela modernidade colonial. Particularmente, o meu percurso formativo na área de Letras parte do interesse, ainda na graduação, em pensar sobre as violências estruturantes da sociedade brasileira. Durante a minha iniciação científica, que resultaria no trabalho de conclusão de curso, busquei discutir sobre a violência urbana a partir da obra literária de Rubem Fonseca. Esse processo esteve lado a lado à minha experiência em coletivos feministas, tanto na universidade quanto na comunidade externa – o que me motiva a escrever esta dissertação de modo a combinar as duas temáticas que mais me fascinam e despertam curiosidade enquanto leitora, pesquisadora e cidadã: literatura brasileira e direitos humanos.

Isso posto, com esta dissertação objetivamos compreender como a violência é ficcionalizada em obras literárias brasileiras, com o foco voltado à ficção produzida por mulheres; e como personagens femininas são construídas desde a temática da violência – em um movimento duplo de reconhecimento das mulheres enquanto vítimas e resistentes. Essa opção de estudo se concretiza como uma escolha ética frente ao atual contexto histórico, político e cultural do Brasil, visto que as lutas feministas pelas conquistas e pela manutenção dos direitos da mulher-sujeito dialogam direta e interseccionalmente com a produção literária. Assim sendo, miramos à ressemantização de termos cristalizados e ao desmantelamento da universalização proposta pelo sistema moderno/colonial e de gênero, como *literatura* e *feminismo*, para *literaturas* e *feminismos*, a fim de compreender a força desse diálogo, da interação entre expressões artísticas e movimentos sociais.

Em segundo lugar, consideramos essencial interceder pela visibilidade de obras de autoria feminina localizadas geopoliticamente na América Latina e, em especial, no Brasil – uma vez que esse campo de estudos tem alcançado maior destaque apenas recentemente, a partir da década de 1980, tendo sido mais explorado no que tange à diversidade das mulheres somente nas últimas duas décadas. A atualidade e a relevância social da pesquisa, quando pensamos especificamente no feminicídio, fio condutor de *Mulheres empilhadas*, parte do fato de que esse crime é visto diariamente nos noticiários e representa a violência do sistema moderno/colonial e de gênero em seu ápice e em sua manifestação mais extrema. O feminicídio não é apenas uma eventualidade; é uma violência anunciada, sintoma frontal de séculos de colonialidade.

Portanto, debater crítica e literariamente a temática da obra significa refletir e trazer a discussão sobre as temporalidades do presente – tomando, aqui, as reflexões de Josefina Ludmer (2002).

Dessa maneira, é necessário que reconheçamos o contato entre as lutas sociais e as investigações artísticas a partir da emergência do Feminismo Decolonial, que abrange as distintas vivências das mulheres desde a intersecção entre gênero, raça, classe e sexualidade; e da Crítica Literária Feminista, que, aliada aos estudos comparados, pretende redescobrir a tradição feminista na literatura, resistir ao sexismo da crítica literária tradicional e, à proporção que interpreta os simbolismos referentes às imagens sobre mulheres, questionar a política sexual da linguagem e do estilo. Compartilhando esse modo de pensar, teóricas brasileiras como Márcia Hoppe Navarro, Rita Terezinha Schmidt, Lúcia Osana Zolin e Heloísa Buarque de Hollanda têm questionado a prática acadêmica patriarcal e sugerido conceitos operatórios que intencionam desconstruir o discurso da ideologia dominante e ressignificar o espaço das mulheres na sociedade.

Ao mesmo tempo, presenciamos uma intensificação da divulgação de obras – tanto do passado, redescobertas por editoras empenhadas na republicação de escritoras; quanto do presente, desenvolvidas por autoras contemporâneas – produzidas por mulheres do Sul global que, desde há muito, buscam romper com os discursos sacralizados pela tradição do cânone ocidental. Isabel Allende (Chile), Yolanda Oreamuno (Costa Rica), Teresa Cárdenas (Cuba), Prudencia Ayala (El Salvador), Zoila Ugarte de Landívar (Equador), Ana María Rodas (Guatemala), Yanick Lahens (Haiti), Argentina Díaz Lozano (Honduras), Juana Inés de la Cruz (México), Gioconda Belli (Nicarágua), Rosa María Britton (Panamá) e Camila Henríquez Urenã (República Dominicana) são algumas das autoras latino-americanas e caribenhas que tematizaram e tematizam as posições coloniais resguardadas ao que se entende como feminino.

Em meio ao cenário contemporâneo do Brasil, Conceição Evaristo, Márcia Wayna Kambeba, Cristiane Sobral, Luciana Fauber, Carla Madeira, Florentina Esteves, Tatiana Salem Levy, Elvira Vigna, Simone Campos, Clara Averbuck, Jarid Arraes e Patrícia Melo representam alguns dos nomes que têm questionado, a partir da ficção, as temáticas femininas[2] – por meio do protagonismo de mulheres e estratégias narrativas como a escrita de si, a autoficção e experimentalismos formais.

Em *Mulheres empilhadas*, Patrícia Melo nos apresenta a história de uma narradora e protagonista simbolicamente sem nome que, ao assimilar a sua própria vivência feminina como

[2] A utilização do termo "feminino" e suas variáveis não tem a intenção de reduzir as subjetividades de mulheres com vivências e de contextos diferentes; pelo contrário: compreendemos a escolha como uma tentativa de coletivização, mas não universalização, e colocamo-nos consciente e criticamente em relação a categorias como essa.

violenta, absorve as dores de outras mulheres e com elas compartilha uma trajetória de cura e de emancipação ao reconhecer sua própria história e seus traumas. Defendemos que escritas como a dessa obra, ao colocarem em xeque a estrutura tradicional da literatura Norte global[3], tipicamente masculinizante e masculinizada, tornam-se representantes de um projeto ético e estético direcionado à descolonização e à decolonialidade da América Latina.

Masculinizante e *masculinizada* porque a ótica masculina domina tanto as representações artísticas em si mesmas quanto o que sobre elas é dito. Isso é consequência direta da estruturação de uma sociedade patriarcal cuja *lógica categorial*, de acordo com María Lugones (2010), é central para o pensamento capitalista, colonial e moderno sobre raça, gênero, classe e sexualidade. Esse aparato cultural e político atribui atividades, momentos e instrumentos a cada um dos gêneros; sendo a esfera pública reservada aos homens, enquanto a privada é reservada às mulheres. Não nos esqueçamos, no entanto, de que o espaço privado também é político.

Enquanto as representações tradicionais das mulheres na literatura as reduziram a dualismos tais quais: virgem *versus* puta, santa *versus* maldita, musa *versus* vil, as narrativas de autoria feminina questionam esse controle previamente outorgado aos homens. Por meio das vias ficcionais, escritoras brasileiras como Teresa Margarida da Silva e Orta (1711-1793), Ana Eurídice Eufrosina de Barandas (1806-1863), Nísia Floresta Brasileira Augusta (1810-1885), Maria Firmina dos Reis (1822-1917) e Carolina Maria de Jesus (1914-1977) perfuraram os tapumes proibitivos de um processo hegemônico e desumanizador proposital e refinadamente construído ao longo dos séculos. Partícipes de um espaço geopolítico tão potente quanto o da América Latina, especulamos que olhar para as especificidades do cenário brasileiro signifique empenhadamente perseguir possibilidades de resistência.

A produção literária de Patrícia Melo constitui um exemplo de enfrentamento aos entraves da literatura – e da crítica – falocêntrica. Em *Mulheres empilhadas*, vemos a construção identitária de uma protagonista que se depara diretamente com a violência contra as mulheres. Partindo dos pressupostos de que a produção e a leitura do romance constituem um movimento de resistência ao discurso colonialista em relação à ideologia de gênero; e de que o feminicídio,

[3] Seguindo o posicionamento de Catherine Walsh (2009), optamos pela expressão "literatura Norte global" ao compreender o Norte global como o novo modelo de dominação cultural pós-moderno, que abarca a lógica do capitalismo multinacional e das heranças colonialistas nos sistemas de poder. Nesse sentido, pensamos no termo "literatura eurocêntrica" como, em parte, insuficiente – apesar de o utilizarmos em alguns momentos ao longo deste texto para nos referirmos aos aspectos históricos, sociais e culturais da colonização das Américas –, pois a dominação ideológica aqui colocada inclui países como os Estados Unidos, na América do Norte. Em tempo, a conceituação da literatura Norte global engloba mesmo produções que não partam necessariamente de uma localidade geográfica específica como centro da narrativa; estamos discutindo a manutenção e a perpetuação do discurso colonial.

retratado na obra, está diretamente ligado à colonialidade, cabe questionarmo-nos: como os movimentos de luta feminista estão presentes nas temáticas e, especificamente, nas vozes discursivas de *Mulheres empilhadas*? Ainda, em meio às questões antropológicas e sociológicas, vale indagarmos: como as escolhas estéticas da autora, tanto no plano narrativo quanto na estrutura textual, evidenciam a proposta de resistência na autoria de voz feminina e, portanto, de despatriarcalização por meio da literatura? E, afinal, a partir do trabalho com a linguagem, quais ressignificações do discurso em relação à subjetividade das mulheres, em suas múltiplas representações culturais, históricas e políticas, podem ser percebidas na obra?

É a partir de uma objeção ao que sempre foi dito – em um contexto latino-americano de colonialismo e subordinação – que se materializa uma literatura reconstruída essencialmente pelo olhar em si e para si. A esse movimento, associa-se uma escrita sem a qual não se percebe o político. Nesse sentido, as obras do Sul global podem ser resistentes em múltiplos níveis, porque produzem um movimento contrário às tradições "importadas". A resistência vem sob a forma de uma devoração crítica (CAMPOS, 1972). É por isso que, como forma de assinalar tanto geográfica quanto dramaticamente os fios propulsores da resistência despatriarcalizadora na literatura brasileira, temos em vista a obra *Mulheres empilhadas*. A pesquisa se justifica como leitura crítica e reflexiva porque, ao focalizar a escrita de autoria feminina contemporânea, revela novos caminhos para a Crítica Literária Feminista e para o Feminismo Decolonial.

Buscamos compreender como se encontra o estado da arte em relação ao tema da pesquisa, à autora e ao *corpus* deste trabalho por meio de levantamento de pesquisa em bancos de dados como o Catálogo de Teses e Dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e a plataforma do Google Acadêmico, priorizando o período de 2018 a 2022. Naturalmente, visto que *Mulheres empilhadas* é uma publicação recente, ainda não há uma extensa fortuna crítica que trate do livro.

Com base na análise dos 854 resultados exibidos no Google Acadêmico a partir do descritor "Patrícia Melo", tornou-se evidente que, em meio às discussões sobre a produção literária da autora, há um enfoque em suas obras de cunho policial, como *O matador* (1995), *Inferno* (2000) e *Ladrão de cadáveres* (2010). Porém, desde o lançamento de *Mulheres empilhadas*, em outubro de 2019, temos observado um crescimento exponencial do interesse sobre a escritora enquanto uma das vozes representantes da literatura de autoria feminina no cenário brasileiro. No contexto da pandemia de COVID-19, acompanhamos eventos on-line nos quais foram figuradas algumas reflexões sobre o romance, além de entrevistas concedidas

por Patrícia Melo a editoras e grupos de pesquisa – tanto no formato textual quanto através de conversas ao vivo transmitidas pelo YouTube.

No que diz respeito à produção acadêmica, até o momento, foram realizados duas dissertações que focalizam a obra *Mulheres empilhadas*. Natália Barbosa Gomes Vago, mestra em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF), apresentou a dissertação *Quando a arte imita a vida*: feminicídio em *Mulheres empilhadas* (2021), na qual refletiu sobre o teor de denúncia construído na obra em relação à misoginia em crimes de gênero e ao tratamento desigual entre vítimas e criminosos. Em sua pesquisa, a autora infere que a violência contra a mulher, elemento constitutivo da obra de Patrícia Melo, está ligada a casos de impunidade, à desqualificação das vítimas e à banalização dos crimes de feminicídio.

Vanessa Vieira Mombach, mestra em Educação nas Ciências pela Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul (UNIJUÍ), apresentou a dissertação *Discursos narrativos na literatura*: violência e precariedades de gênero no romance *Mulheres empilhadas* de Patrícia Melo (2021), na qual localiza a obra enquanto potencial meio educativo – não apenas na concepção tradicional da visão escolar, como também em termos de uma educação não formal e informal – na discussão sobre a violência de gênero no Brasil. Dessa forma, essa pesquisa evidencia a relevância social, cultural, histórica, política e educacional de *Mulheres empilhadas*.

Ainda em termos de trabalhos científicos, investigamos os 63 resultados exibidos pelo Google Acadêmico a partir do descritor "Mulheres empilhadas", no período de 2019 (considerando o ano de lançamento da obra) a 2022. Que discutem centralmente o livro de Patrícia Melo, foram encontrados dezoito textos: uma resenha, de 2020; um trabalho de conclusão de curso de especialização, também de 2020; nove artigos publicados em 2021 e cinco em 2022; e dois capítulos de livro, ambos de 2021. Vale destacar que um desses artigos já publicados em periódicos da área é de nossa autoria, que se originou a partir das fases iniciais desta pesquisa[4]. Além disso, esses dados se referem especificamente às publicações cujo único objeto de investigação é *Mulheres empilhadas*. No entanto, uma leitura atenta dos resultados na plataforma revelou que foram vários os textos produzidos, destacando-se o ano de 2021, que cotejam o romance com outras obras de escritoras mulheres – como Paulina Chiziane, Selva Almada e Tatiana Salem Levy, por exemplo.

[4] PEZZINI, Paula Grinko; ALVES, Lourdes Kaminski. Eu e a pilha de mulheres mortas: ressignificação de identidades femininas em *Mulheres empilhadas* (2019), de Patrícia Melo. **Revista de Literatura, História e Memória**, on-line, v. 17, n. 30, p. 196-210, 2022. Disponível em: https://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/article/view/28081. Acesso em: 27 out. 2022.

Em uma leitura diacrônica, é visível que a obra de Patrícia Melo tem ocupado um espaço de relevância na crítica literária contemporânea – além de, em poucos anos após a publicação, já terem sido lançadas, até o momento, três traduções completas do romance: em alemão, *Gestapelte frauen: roman* (editora Unionsverlag), por Barbara Mesquita; em inglês, *The simple art of killing a woman* (editora Restless Books), por Sophie Lewis; e em italiano, *Donne impilate* (editora Bompiani), por Roberto Francavilla e Elena Manzato. Por outro lado, a maioria das pesquisas encontradas até o momento não salienta algumas das principais proposições do nosso estudo, como a possibilidade de inclusão de *Mulheres empilhadas* no projeto estético de descolonização e decolonialidade da América Latina, com enfoque na sociedade brasileira; e a detalhada investigação das estratégias narrativas e técnicas escriturais da obra, canalizada no processo híbrido de tripla narração do romance. Além disso, destacamos a urgência da visibilidade às mulheres indígenas e resgatamos a mitologia amazônica para cotejá-la com o romance. Desse modo, esta dissertação pretende avançar nas discussões feministas de política decolonial, em direção à ênfase da despatriarcalização dos discursos sobre a violência contra as mulheres.

Sob essa perspectiva, o objetivo principal desta pesquisa é evidenciar e analisar estratégias narrativas adotadas em *Mulheres empilhadas*, tomando-as como via para a construção de um projeto estético que vise à ressignificação dos discursos em relação à violência contra a mulher brasileira e latino-americana, a fim de comprovar a perspectiva de despatriarcalização do feminino apresentada pela obra. Com essa proposta em mente, torna-se um viés possível pensar as produções ficcionais no cotejamento com os estudos culturais e com base nas abordagens da crítica feminista, além de essencialmente observar atitudes decoloniais articuladas em obras contemporâneas.

Para tanto, refletimos sobre como a escritura de Patrícia Melo constitui uma construção intercultural, transcultural e plurívoca, que pensa sobre espaços de vivências distintas do feminino e os coloca em diálogo – o que pode ser capaz de colaborar com a descolonização epistêmica do sistema moderno/colonial e de gênero. Com esse propósito em mente, elencamos como objetivos específicos para este trabalho: a) Refletir se e como os movimentos feministas decoloniais têm repercutido nas produções da literatura brasileira contemporânea de autoria feminina; b) Investigar como se constitui o processo de tripla narração de *Mulheres empilhadas*, atentando para o caráter híbrido da obra, a exemplo do emprego de diversas linguagens, como a jornalística, e de uma escrita que por vezes remete ao fragmento; c) Verificar *Mulheres empilhadas* como um texto em ressonância à medida que aciona e revisita mitos indígenas,

destaca o protagonismo das mulheres em aldeias da região norte do Brasil e, consequentemente, repudia o discurso colonial sobre os corpos de sujeitos femininos.

Em busca do contexto de produção da obra pesquisada, partimos do embasamento teórico que considera a *pós-modernidade* uma sociedade que se firmava decididamente, desde pelo menos 1940, às bases da nova ordem de um capitalismo tardio. Com ele, metamorfoseava-se a psique humana, constituindo sujeitos modificados por uma sensibilidade afetada pelos cotidianos da vida "moderna". E também as expressões artísticas têm absorvido a contemporaneidade efêmera.

Dessa maneira, apoiamos esta pesquisa na perspectiva teórico-metodológica dos estudos comparados conforme as propostas colocadas por Tania Franco Carvalhal, ao longo dos ensaios sobre literatura comparada em *O próprio e o alheio* (2003). A autora expande a compreensão dessa área de estudos e propõe-se a pensar os estudos comparados na literatura contemporânea, no cotejamento e na relação entre obras que acionam diferentes campos do conhecimento para a compreensão da tecitura da narrativa que está sendo analisada – integrando discussões históricas, sociológicas, antropológicas e filosóficas à crítica literária. Outrossim, os estudos comparados embasam as nossas análises pertinentes aos paralelos entre literatura e jornalismo e à retomada, releitura e reescrita dos mitos indígenas que se manifestam na obra.

Ao dialogarmos com Tania Franco Carvalhal (2003) e Zilá Bernd (1998; 2013a), percebemos que a expressão *literatura comparada* apresenta intrinsecamente em sua formação a possibilidade de mutações metodológicas. Isso porque ela representa um modo de investigação literária que, em certo momento, esteve ancorada aos estudos de fontes e influências – discussão já superada no âmbito acadêmico. Porém, considerando os estudos comparados em um contexto certamente mais atual, Tania Franco Carvalhal (2003) defende que a noção de *intertextualidade* mudou o rumo dos estudos comparatistas e assim sugere: "Tomada num sentido largo, a intertextualidade nos permite entender que ler um texto é lançá-lo num espaço interdiscursivo e na relação de vários códigos, que são constituídos pelo 'diálogo entre textos e leitura'." (CARVALHAL, 2003, p. 76).

Nessa direção, Zilá Bernd (2013a) afirma que essa perspectiva transcultural "favorece a implosão dos binarismos implícitos a um conceito tradicional de Literatura Comparada, promovendo o entrecruzamento fertilizador, a valoração da diversidade, o reconhecimento de alteridades e, sobretudo, ensejando dinâmicas relacionais." (BERND, 2013a, p. 217-218). Ainda, a teórica defende que, em contraponto à tradicional *rotulação* de obras, o mais importante em meio às pesquisas comparadas é acolher as produções ficcionais enquanto estéticas transculturais que "emergem da travessia das diferentes culturas e da utilização criativa

dos vestígios e rastros memoriais, cujas brechas são preenchidas pela força imaginativa dos escritores." (BERND, 2013a, p. 217-218). Por isso, os estudos comparados em literatura cada vez mais assumem a perspectiva de colocar a obra literária em relação a outros textos e a outros campos de conhecimento.

Com esse panorama em mente, este estudo dialoga com os estudos comparados justamente porque possibilitam que temáticas, linguagens e discursos variados sejam colocados em relação. Ao enveredarmo-nos pelos possíveis cotejamentos pensados a partir de *Mulheres empilhadas* – como o diálogo com a mitologia amazônica, por exemplo –, esta pesquisa leva em conta a natureza pluralista e interdisciplinar da Literatura Comparada. Alguns dos conceitos básicos se mostram caros ao estudo aqui elaborado, tais como as noções desenhadas por Tania Franco Carvalhal (2003) e Zilá Bernd (1998; 2013a).

Uma outra noção essencial para esta investigação é compreender as possibilidades da ficção como um ser resistente. Considerando os frutos literários como artefatos culturais, porque são criados em um determinado tempo e espaço, torna-se possível que questionem as estruturas ideológicas às quais estão submetidos. Em sua complexidade, a obra artística ficcionaliza uma realidade específica e a transcende em múltiplos sentidos e significados. A literatura, por esse ângulo, transforma-se em palavra lírica de resistência, que destrama e desenlaça a tecitura da vida real.

Como reflete Alfredo Bosi, "A literatura, com ser ficção, resiste à mentira. É nesse horizonte que o espaço da literatura, considerado em geral como o lugar da fantasia, pode ser o lugar da verdade mais exigente." (BOSI, 2002, p. 135). Dessa maneira, o ato de resistir é sempre transversalmente atravessado por aspectos políticos, históricos, sociais e culturais da produção artística. No fim das contas, a resistência é acionada quando se constrói – consciente ou inconscientemente – uma oposição a determinada circunstância desafiadora. Seja pelo silêncio, seja pela fala, resistir é adotar um posicionamento contrário àqueles que o assolam; é subsistir diante das adversidades. Com isso em mente, pretendemos compreender a resistência de/em *Mulheres empilhadas*.

Os espaços sociais são histórica e culturalmente reservados àqueles que se inserem na ideologia dominante e é exatamente quando as margens, os espaços fronteiriços enunciam que o processo de inversão de valores se consolida. Na América Latina, a (re)existência se efetiva (também) por meio da escrita. As narrativas literárias têm uma potência transformadora porque significam um movimento de redescoberta, de reconstrução, de resistência do colonizado à imposição dos valores do colonizador. Nesse contexto, a ficção latino-americana é composta precisamente por escritos culturais que constroem quase uma espécie de tratado político, um

manifesto – ao passo que expõem, explicitam e escancaram realidades silenciadas, como a da violência contra as mulheres.

Com o objetivo de atentar para as personagens femininas em *Mulheres empilhadas*, com destaque à narradora, ancoramo-nos na Crítica Literária Feminista, visto que esse modo de pensar possibilita compreender se essas figuras se adequam à ordem patriarcal ou a repudiam. A área de estudos, nessa direção, pretende "romper com os discursos sacralizados pela tradição, nos quais a mulher ocupa, à sua revelia, um lugar secundário em relação ao lugar ocupado pelo homem, marcado pela marginalidade, pela submissão e pela resignação." (ZOLIN, 2019a, p. 212).

Segundo a pesquisadora Lúcia Zolin, a crítica feminista caminha no sentido de desconstruir a oposição homem/mulher e as demais oposições a ela associadas. Nesse sentido, partimos dos seguintes conceitos operatórios: *feminino*, *feminista*, *gênero*, *logocentrismo* e *falocentrismo*. Relacionados a esses conceitos, baseamo-nos nas noções de *alteridade* e a posição da mulher enquanto *sujeito* e *objeto*. Algumas das autoras que fundamentam essa discussão são Rita Terezinha Schmidt (1995), Rita Laura Segato (2003), María Lugones (2008; 2010), Lúcia Zolin (2019a; 2019b) e Françoise Vergès (2020; 2021).

Outros autores que contribuem com a presente investigação são Alfredo Bosi (2002), que pensa a literatura como forma de resistência às ideologias dominantes; María Galindo (2013), à medida que historiciza os movimentos feministas decoloniais na América Latina e a despatriarcalização como posição ética e política; Zilá Bernd (1998; 2013a) e Florencia Garramuño (2014), que colocam em cena as escrituras híbridas e a inespecificidade da literatura contemporânea; e Aníbal Quijano (1992), Walter Mignolo (2000) e Josefina Ludmer (2013), que discutem as escritas fronteiriças, a descolonização e a decolonialidade da América Latina.

Esta pesquisa é de caráter qualitativo e natureza bibliográfica, principalmente porque partimos do pressuposto de que "não há pesquisa sem investimento do sujeito" (DURÃO, 2020, p. 10). Nesse caso, como sujeitas investidas na pesquisa, posicionamo-nos de maneira crítica, ativa e dialógica em relação ao *corpus* de análise e às teorias feministas decoloniais que baseiam a investigação.

Portanto, sendo de natureza bibliográfica, o estudo parte fundamentalmente da leitura e análise reflexiva da obra *Mulheres empilhadas* (2019), de Patrícia Melo, na relação com o aporte teórico-metodológico fundamentado nos preceitos da Crítica Literária Feminista, que se volta para questões tais como a descolonização e a decolonialidade do Brasil – enquanto espaço geopolítico partícipe da América Latina – e o papel da literatura e do pensamento crítico contemporâneo de autoria feminina nesse processo. Dessa maneira, pensamos nas

representações e possíveis ressignificações dos discursos sobre o feminino e sobre a violência contra as mulheres. Localizado sob os pressupostos da Literatura Comparada, este trabalho tem a intenção de delinear a historicização da obra selecionada no panorama da literatura brasileira (re)escrita por mulheres.

Assim, o momento inicial da pesquisa contextualiza a literatura produzida por mulheres a partir de uma perspectiva que leva em conta a formação do sistema moderno/colonial, que se originou com a conquista e sucessiva colonização territorial e ideológica das Américas. Concomitantemente, apresentamos os modos de pensar decoloniais que, desde o Sul global, buscam deslocar os discursos misóginos em relação às mulheres; e a literatura de autoria feminina no contexto da América Latina e, especificamente, do Brasil. Por conseguinte, enfrentamos a narrativa de *Mulheres empilhadas* para que o reconhecimento das estratégias escriturais de Patrícia Melo seja realizado. Propomos a análise das possíveis ressignificações dos discursos a partir das imagens simbólicas desenvolvidas por uma mulher (a autora do livro) sobre uma mulher (a narradora) que se envolve com outras mulheres (vítimas da violência sistêmica contra o feminino).

Esta dissertação se articula a partir de três partes que dialogam entre si para que se construa transversalmente o estudo sobre a obra *Mulheres empilhadas*. Na primeira parte, intitulada **"Você não pode esquecer. Esquecer é perder"** a partir de uma frase da obra, contextualizamos os movimentos feministas e a presença do pensamento decolonial a fim de compreender quais são as relações históricas, culturais e políticas entre as lutas sociais e a literatura contemporânea de autoria feminina no cenário brasileiro. Ainda, historicizamos a produção literária feita por mulheres latino-americanas com o objetivo de localizar a escritora Patrícia Melo, cuja trajetória explanamos cronologicamente na última seção.

Na segunda parte, denominada ***Mulheres empilhadas*: um texto em ressonância**, refletimos sobre estratégias narrativas desenvolvidas pela autora do romance para dar conta de um texto que refrata as incongruências de um sistema moderno/colonial e de gênero assentado na negação da alteridade, sobretudo do sujeito-mulher. Destacamos a invisibilização patriarcal de mulheres indígenas, mulheres acreanas, mulheres que morreram pelo feminicídio nas contingências capitalistas geopoliticamente demarcadas. Buscamos verificar como se constitui o processo de tripla narração de *Mulheres empilhadas* a partir do reconhecimento de três fios narrativos que, simbioticamente, costuram a tecitura da obra. Por conseguinte, consideramos aspectos de transculturalidade presentes no romance, que, por sua vez, evocam a reconstrução identitária e a urgência do protagonismo feminino – destacado exatamente por meio dessas transgressões escriturais.

Por fim, a terceira e última parte deste estudo se chama **“Lanças ao alto. Punhos erguidos”** e pretende rememorar, com uma frase da obra, a manifestação das personagens indígenas que reivindicam suas idiossincrasias e suas vivências a partir das aldeias. Assim, mobilizamos teorias em relação à invisibilização das mulheres indígenas na história do Brasil. Cotejamos o enredo do romance e a mitologia amazônica para acionar especificamente o mito das guerreiras icamiabas – que aparece ao longo da narrativa e que revela a força e a potência dos coletivos de mulheres. Conjecturamos, portanto, sobre os efeitos da interação entre a narradora e as personagens das aldeias indígenas ficcionais Kuratawa e Ch’aska no decorrer da obra.

A leitura analítica de *Mulheres empilhadas*, realizada no cotejamento com os textos críticos e teóricos, não se esgota nos limites desta dissertação. Contudo, esperamos que os resultados da pesquisa propiciem reflexões e especulações que giram em torno de temáticas tão urgentes quanto o feminicídio. Nossa principal hipótese, que foi confirmada ao longo desta pesquisa, é a de que o romance de Patrícia Melo desafia as concepções misóginas que reduzem a mulher a uma posição submissa, contemplando o propósito da descolonização e da decolonialidade da literatura latino-americana.

PARTE I

"VOCÊ NÃO PODE ESQUECER. ESQUECER É PERDER"

Nesta parte, partimos do posicionamento de que o trabalho da memória[5] é vital. De acordo com Zilá Bernd (2013b), a rememoração está associada à humanidade de tal forma que determina a constituição da subjetividade e, por isso mesmo, compartilhar memórias significa pertencer a uma comunidade. Portanto, a memória coletiva nos é um conceito caro para compreender as reverberações do discurso colonial, que opera há pelo menos quinhentos anos na sociedade brasileira. A pesquisadora aciona os estudos de Maurice Halbwachs para captar a noção de coletividade da memória:

> Segundo o autor, experiências mnemônicas, mesmo que vividas individualmente, como uma visita que fazemos pela primeira vez a uma determinada cidade, são coletivas na medida em que a experiência de outras pessoas participa desse encontro. M. Halbwachs nos ensina que, mesmo que tenhamos feito a viagem sozinhos, a memória é coletiva, já que, ao recordarmos as experiências ali vividas, o fazemos lembrando informações que nos foram transmitidas por pessoas que encontramos, por obras arquitetônicas ou pictóricas que foram elaboradas por determinado arquiteto ou pintor, ou ainda por livros que lemos a respeito daquele lugar. (BERND, 2013b, p. 29).

Dessa maneira, a memória coletiva engloba as interações possíveis entre as memórias histórica e social, atuando no limite entre o passado, o presente e as heranças memoriais – os rastros, os gestos e os vestígios. Sob esse ponto de vista, relembremos do árduo trabalho das mulheres que vieram antes de nós; do esforço coletivo em reformular a história a partir de uma perspectiva que desafie a episteme ocidental; e da produção literária de mulheres latino-americanas enquanto resistentes e *guerreiras* – na filosofia indígena do termo.

[5] Inspiradas pela seguinte passagem de *Mulheres empilhadas*: "Como você foi perder algo que dependia de seus cuidados? E logo as outras flores amarelas se desgarraram da minha pele e passaram a procurar o que eu havia perdido. Como porcos do mato, elas fuçavam a terra. Cavavam buracos. Reviraram as raízes, procurando aquela coisinha, enquanto a voz me dizia: *você não pode esquecer. Esquecer é perder*. Perder é matar." (MELO, 2019, p. 69, grifo nosso), intitulamos a primeira parte do estudo a partir desse trecho pois destacamos a importância do ato de lembrar da nossa história enquanto Brasil e América Latina. Além disso, enfatizamos o movimento "escrever para lembrar", tal como reflete Roland Barthes no seu *Diário de luto*: "Escrever para recordar? Não para me recordar, mas para combater a dilaceração do esquecimento." (BARTHES, 2011, p. 123).

É pensando nesses três objetivos que este texto se encaminha, a fim de historicizar a literatura de autoria feminina na América Latina e promover visibilidade às escritoras brasileiras que lutam para preencher as brechas da história tradicional. Em tempo, buscamos compreender a trajetória da escritora brasileira Patrícia Melo enquanto partícipe ativa de um projeto ético e estético latino-americano que desestabiliza as noções do cânone e ressignifica posições sociais.

1.1 REVERBERAÇÕES POÉTICAS E POLÍTICAS: VOZES DOS FEMINISMOS DECOLONIAIS

> *Há um outro histórico que não pode ser ignorado.*
> (Eliane Potiguara, 2002, p. 224)

A partir do momento em que a soberania epistêmica da ciência moderna é questionada, torna-se imprescindível vincular as produções de conhecimento às relações sociais e políticas que a elas servem como pano de fundo. Esse movimento, o de reconhecer de onde se parte e para onde se vai, é uma das posições criticamente assumidas pelas pensadoras e pelos pensadores das epistemologias do Sul. Nesse sentido, estimulada pelo modo de pensar do Sul global, compreendo como essencial a localização geopolítica desta pesquisa: sou uma mulher, branca, integrante de uma universidade pública situada na região sul do Brasil. Latino-americana. Mas por que importa tanto localizar quem escreve e de onde se escreve?

Importa porque um dos objetivos finais da missão civilizatória colonial – iniciada com a vinda das expedições espanhola, comandada por Cristóvão Colombo em 1492; e portuguesa, liderada por Pedro Álvares Cabral em 1500 – foi a organização de um mundo ontologicamente categorizado. Essa *lógica categorial*, como aponta a socióloga argentina María Lugones (2010), originou-se com a colonização das Américas e do Caribe, à medida que "*a hierarchical, dichotomous distinction between human and non-human was imposed on the colonized in the service of Western man.*"[6] (LUGONES, 2010, p. 743). Para a autora, essa dicotomia, edificada pelo discurso moderno colonizador, classificou como humano o colonizador; e, como não humanos, os/as nativos/as indígenas e os/as africanos/as escravizados/as, todos/todas vistos/vistas como animais e primitivos:

> *Only the civilized are men or women. Indigenous peoples of the Americas and enslaved Africans were classified as not human in species—as animals,*

[6] "uma distinção hierárquica e dicotômica entre humanos e não humanos foi imposta sobre os colonizados, a serviço dos interesses do homem ocidental." (LUGONES, 2019, p. 358, tradução de Pê Moreira).

> *uncontrollably sexual and wild. The European, bourgeois, colonial, modern man became a subject/agent, fit for rule, for public life and ruling, a being of civilization, heterosexual, Christian, a being of mind and reason*.[7] (LUGONES, 2010, p. 743).

Reservada ao homem moderno/colonial, essa aptidão de decidir sobre a (ausência de) humanidade dos/das colonizados/as tornou-se um dos pilares de "*una relación de dominación directa, política, social y cultural de los europeos sobre los conquistados de todos los continentes.*"[8] (QUIJANO, 1992, p. 12). Em seu aspecto formal e explícito, essa dominação colonial, denominada *colonialismo* pelo sociólogo peruano Aníbal Quijano (1992), parece ter sido derrotada há muito tempo. No caso do Brasil, pelo menos duzentos anos atrás. No entanto, a consequência direta da estrutura colonial de poder se traduz na *colonialidade*: "*Consiste, en primer término, en una colonización del imaginario de los dominados. Es decir, actúa en la interioridad de ese imaginario. En una medida, es parte de él.*"[9] (QUIJANO, 1992, p. 12).

Em tempo, o conceito de *imaginário*, em sua acepção psicanalítica, alude aos "fenômenos da conduta que ocorrem no contexto da intersubjetividade e que, por serem organizados sempre a partir de campos psicológicos inconscientes, influenciam práticas individuais e coletivas." (AIELLO-VAISBERG; AMBROSIO, 2006). Inconscientes ou não, práticas originadas a partir do imaginário sobre a América Latina tendem a reproduzir e perpetuar crenças e doutrinas que se firmam no discurso colonial. Daí a (re)produção de estereótipos como uma estratégia discursiva da colonialidade, já que eles se apoiam no repúdio da alteridade e de diferenças raciais, culturais e históricas.

Por isso, reafirmamos: importa tanto localizar quem escreve e de onde se escreve para não perpetuarmos a universalização pretendida pela modernidade europeia, que criou a ideia de um *sujeito* único, o indivíduo isolado que se constituiria em si e diante de si mesmo. E se há, de um lado, o sujeito, a lógica opressiva do sistema moderno materializa, do outro lado, os/as colonizados/as enquanto *objetos*, destituídos de subjetividade e mesmo de humanidade. Foi daí que, nas práticas de dominação colonial, a relação entre a cultura europeia e as "outras" culturas se estabeleceu como uma relação de propriedade:

---

[7] "Somente homens e mulheres civilizados são humanos; povos indígenas das Américas e escravos africanos eram classificados como não homens – animais, incontrolavelmente sexuais e selvagens. O homem europeu, burguês, colono, moderno foi transformado em sujeito/agente, próprio para governar, para a vida pública, um ser civilizado, heterossexual, cristão, um ser da mente e da razão." (LUGONES, 2019, p. 358, tradução de Pê Moreira).

[8] "uma relação de dominação direta, política, social e cultural dos europeus sobre os conquistados de todos os continentes." (QUIJANO, 1992, p. 12, tradução nossa).

[9] "Consiste, inicialmente, em uma colonização do imaginário dos dominados. Ou seja, atua na interioridade desse imaginário. Em alguma medida, é parte de si." (QUIJANO, 1992, p. 12, tradução nossa).

> *En consecuencia, las otras culturas son diferentes en el sentido de ser desiguales, de hecho inferiores, por naturaleza. Solo pueden ser 'objetos' de conocimiento y/o de prácticas de dominación. En esa perspectiva, la relación entre la cultura europea y las otras culturas, se estableció y desde entonces se mantiene, como una relación entre 'sujeto' y 'objeto'. Bloqueó, en consecuencia, toda relación de comunicación y de intercambio de conocimientos y de modos de producir conocimientos entre las culturas, ya que el paradigma implica que entre 'sujeto' y 'objeto' no puede haber sino una relación de exterioridad.*[10] (QUIJANO, 1992, p. 16).

As relações de conquista e propriedade entre colonizado e colonizador "*implican el presupuesto de una totalidad históricamente homogénea, a pesar de que el orden articulado por el colonialismo no lo era.*"[11] (QUIJANO, 1992, p. 18). Mas a parte colonizada não estava incluída nessa totalidade. Isso demonstra mais uma vez as fissuras do discurso colonial, que coloca como *existente* apenas um tipo de sujeito.

Em outras palavras: o sistema colonial, baseado no paradigma europeu de racionalidade, edifica um ciclo que, ao partir da ideia de totalidade, causa o reducionismo teórico, que elabora uma imagem da sociedade como estrutura fechada. Se é fechada, possui uma ordem hierárquica. É a história "*concebida como un continuum evolutivo*"[12] (QUIJANO, 1992, p. 18): do primitivo ao civilizado, do tradicional ao moderno, do selvagem ao racional, do pré-capitalismo ao capitalismo. Em todas essas "fases", o que reina é a concepção imperial da Europa como espelho do futuro de todas as demais sociedades e culturas, "*como el modo avanzado de la historia de toda la especie.*"[13] (QUIJANO, 1992, p. 18). Sobretudo, o que se tem como "verdade" é a soberania do colonizador.

À discussão de Aníbal Quijano, María Lugones (2008) acrescenta a noção de *gênero* no que se refere ao pensamento *decolonial*. Em meio à dicotomia central do sistema moderno: a dos humanos e não humanos, a atribuição de gêneros estaria ausente na categoria dos não humanos. Para a autora, compreender o gênero como elemento estruturante da colonialidade é essencial, visto que fora uma segmentação criada pelo vocabulário colonial e que não necessariamente fazia parte das dinâmicas pré-coloniais. Para María Lugones, essa compreensão do lugar das mulheres em meio ao sistema de poder ocidental deve ter como ponto

---

[10] "Em consequência, as outras culturas são diferentes no sentido de serem desiguais, de fato inferiores, por natureza. Só podem ser 'objetos' de conhecimento e/ou práticas de dominação. Nessa perspectiva, a relação entre a cultura europeia e as outras culturas se estabeleceu, e desde então se mantém, como uma relação entre 'sujeito' e 'objeto'. Bloqueou, em consequência, toda relação de comunicação e de intercâmbio de conhecimentos e de modos de produzir conhecimentos entre as culturas, já que o paradigma implica que entre 'sujeito' e 'objeto' só pode haver uma relação de exterioridade." (QUIJANO, 1992, p. 16, tradução nossa).

[11] "implicam o pressuposto de uma totalidade historicamente homogênea, apesar de que a ordem articulada pelo colonialismo não o era." (QUIJANO, 1992, p. 18, tradução nossa).

[12] "concebida como um *continuum* evolutivo" (QUIJANO, 1992, p. 18, tradução nossa).

[13] "como o modo avançado da história de toda a espécie." (QUIJANO, 1992, p. 18, tradução nossa).

de partida a *interseccionalidade*. Isso porque o caráter patriarcal das relações sociais advém da intersecção entre raça, gênero e classe, já que as mulheres colonizadas, não brancas, foram subordinadas e desprovidas de poder:

> *La mirada de Quijano presupone una compresión patriarcal y heterosexual de las disputas por el control del sexo y sus recursos y productos. Quijano acepta el entendimiento capitalista, eurocentrado y global de género. El marco de análisis, en tanto capitalista, eurocentrado y global, vela las maneras en que las mujeres colonizadas, no-blancas, fueron subordinadas y desprovistas de poder. El carácter heterosexual y patriarcal de las relaciones sociales puede ser percibido como opresivo al desenmascarar las presuposiciones de este marco analítico*.[14] (LUGONES, 2008, p. 78).

Compreender o caráter heterossexual normativo e patriarcal das relações sociais do sistema colonial, portanto, significa revelar a *colonialidade de gênero* enquanto geradora de categorias homogêneas que excluem os diferentes tipos de vivências das mulheres. A interseccionalidade, avessa ao processo binário, dicotômico e hierárquico da modernidade eurocêntrica, escancara a criteriosidade categorial assumida pelo discurso colonial, que sempre seleciona um grupo específico como o dominante:

> *por lo tanto, «mujer» selecciona como norma a las hembras burguesas blancas heterosexuales, «hombre» selecciona a machos burgueses blancos heterosexuales, «negro» selecciona a machos heterosexuales negros y, así, sucesivamente. Entonces, se vuelve lógicamente claro que la lógica de separación categorial distorsiona los seres y fenómenos sociales que existen en la intersección* [...] *En la intersección entre «mujer» y «negro» hay una ausencia donde debería estar la mujer negra precisamente porque ni «mujer» ni «negro» la incluyen.*[15] (LUGONES, 2008, p. 82).

Esse vazio exposto pela interseccionalidade demonstra a desumanização implicada pela colonialidade de gênero, que, continuamente, exclui a alteridade e reforça a imagem atomística da existência das mulheres. Em tempo: Françoise Vergès, cientista política francesa cujas

[14] "O olhar de Quijano pressupõe uma compreensão patriarcal e heterossexual das disputas pelo controle do sexo, seus recursos e produtos. Ele aceita o entendimento capitalista, eurocêntrico e global sobre o gênero. Seu quadro de análise – capitalista, eurocêntrico e global – mantém velado o entendimento de que as mulheres colonizadas, não brancas, foram subordinadas e destituídas de poder. Conseguimos perceber como é opressor o caráter heterossexual e patriarcal das relações sociais quando desmistificamos as pressuposições de tal quadro analítico." (LUGONES, 2020, p. 56, tradução de Pê Moreira).

[15] "dessa maneira, 'mulher' seleciona como norma as fêmeas burguesas brancas heterossexuais, 'homem' seleciona os machos burgueses brancos heterossexuais, 'negro' seleciona os machos heterossexuais negros, e assim sucessivamente. Então, é evidente que a lógica de separação categorial distorce os seres e fenômenos sociais que existem na intersecção [...] Na intersecção entre 'mulher' e 'negro' há uma ausência onde deveria estar a mulher negra, precisamente porque nem 'mulher' nem 'negro' a incluem." (LUGONES, 2020, p. 60, tradução de Pê Moreira).

reflexões sobre as opressões multidimensionais contra as mulheres são caras à nossa pesquisa, dialoga com María Lugones e pensa a colonialidade do gênero nos seguintes termos:

> a experiência histórica das mulheres colonizadas não é apenas a de uma desqualificação racial, ela [Lugones] escreve, mas também a de uma determinação sexual. As mulheres colonizadas são reinventadas como 'mulheres' com base em normas, critérios e práticas discriminatórias experimentadas na Europa medieval. (VERGÈS, 2020, p. 56).

María Lugones explicita que a missão civilizatória colonial utilizou a dicotomia hierárquica de gênero como ferramenta para obter o acesso brutal aos corpos explorados, "*feeding people alive to dogs or making pouches and hats from the vaginas of brutally killed indigenous females, for example*"[16] (LUGONES, 2010, p. 744). A segunda imagem descrita por Lugones dá pistas sobre como o sistema moderno/colonial atinge, metafórica e literalmente, as mulheres: como corpos a serem dominados, explorados e usufruídos. E o que fazer a partir dessas revelações?

Se Aníbal Quijano propõe a reconstituição epistemológica desde uma mirada decolonial, que questione a totalidade hegemônica e libere a produção de conhecimento "*de los baches de la racionalidad/modernidad europea*"[17] (QUIJANO, 1992, p. 19), María Lugones avança rumo a um feminismo decolonial:

> *the decolonial feminist's task begins by her seeing the colonial difference, emphatically resisting her epistemological habit of erasing it. Seeing it, she sees the world anew, and then she requires herself to drop her enchantment with 'woman', the universal, and begins to learn about other resisters at the colonial difference*.[18] (LUGONES, 2010, p. 753).

Isso porque o processo duplo da colonização e da colonialidade categorizou enquanto mulheres as brancas burguesas – então, quem são "as outras"?

Tentar dissolver o conceito de "outras" não implica na *unificação* das vivências das mulheres, mas exatamente o contrário: quer dizer compreender a diferença colonial partindo do gênero e levando em conta raça, classe e sexualidade; e rejeitar a ideia de uma relação de exterioridade para com as experiências de vida distintas de todas as mulheres. Quer dizer

[16] "ao dar pessoas vivas para cachorros comerem e ao fazer bolsas e chapéus com as vaginas de mulheres indígenas brutalmente assassinadas, por exemplo" (LUGONES, 2019, p. 360, tradução de Pê Moreira).
[17] "das covas da racionalidade/modernidade europeia" (QUIJANO, 1992, p. 19, tradução nossa).
[18] "A tarefa da feminista decolonial começa por ver a diferença colonial, resistindo enfaticamente a seu próprio hábito epistemológico de apagá-la. Ao vê-la, ela enxerga o mundo com novos olhos, e então deve abandonar seu encantamento com a 'mulher', com o universal, e começar a aprender sobre outros e outras que também resistem à diferença colonial." (LUGONES, 2019, p. 371, tradução de Pê Moreira).

assumir que o termo *mulher* não designa uma posição estritamente biológica, mas social e política. Afinal, "o conceito de 'mulheres', concebido para descrever uma realidade que se pretendia homogênea, lança luz sobre o caráter global de uma opressão, mas oculta sua gestão com base na diferença." (VERGÈS, 2021, p. 19). Significa, portanto, realmente assimilar que o patriarcado não se expressa da mesma forma nos diversos lugares geopolíticos do mundo. Essa noção contraria o suposto pelo feminismo *civilizatório*, como nomeia Françoise Vergès (2020).

A autora defende que um feminismo decolonial parte do ato de "afirmar nossa fidelidade às mulheres do Sul global que nos precederam" (VERGÈS, 2020, p. 35), reconhecendo seus sacrifícios e recebendo as heranças das lutas feministas precursoras. Vergès declara que o pensamento decolonial nos feminismos não se trata de uma "nova onda", nem de uma "nova geração", pois esses dois termos contribuem para o apagamento de um longo processo histórico ao segmentarem as reivindicações pelos direitos das mulheres em "momentos". Nesse sentido, compreendemos que a política decolonial nas lutas feministas se opõe frontalmente aos feminismos civilizatórios (liberal/neoliberal, imperial, eurocêntrico) – que, ao passo que universalizam sua situação, contribuem diretamente para a manutenção de um sistema de exploração racial.

A essa altura, vale tensionar as noções de *Norte global* e *Sul global*, que surgem como conceitos importantes aos movimentos feministas decoloniais. Segundo o teórico português Boaventura de Sousa Santos (2009), o modo de pensamento moderno ocidental parte de uma lógica de exclusão:

> O pensamento moderno ocidental é um pensamento abissal. Consiste num sistema de distinções visíveis e invisíveis, sendo que as invisíveis fundamentam as visíveis. As distinções invisíveis são estabelecidas através de linhas radicais que dividem a realidade social em dois universos distintos: o universo 'deste lado da linha' [o Norte global] e o universo 'do outro lado da linha' [o Sul global]. A divisão é tal que 'o outro lado da linha' desaparece enquanto realidade, torna-se inexistente, e é mesmo produzido como inexistente. Inexistência significa não existir sob qualquer forma de ser relevante ou compreensível. Tudo aquilo que é produzido como inexistente é excluído de forma radical porque permanece exterior ao universo que a própria concepção aceite de inclusão considera como sendo o Outro. A característica fundamental do pensamento abissal é a impossibilidade da co-presença dos dois lados da linha. (SANTOS, 2009, p. 23-24).

O *Sul global* – que aqui mais nos interessa, considerando que esta pesquisa focaliza questões relacionadas às mulheres brasileiras e latino-americanas – é uma designação bastante simbólica para fazer referência a um espaço de resistência híbrido, incluindo países e sociedades

em desenvolvimento tanto do hemisfério Sul quanto do hemisfério Norte, que possuam indicadores de desenvolvimento médios e baixos. Temos em vista, majoritariamente, nações africanas e asiáticas, Estados latino-americanos e territórios ultramarinos. Como podemos ver, a expressão ultrapassa a territorialidade geográfica desses locais e atinge o nível identitário.

Em termos históricos, segundo o cientista político espanhol Bruno Ayllón Pino (2014), foi durante o período imediatamente posterior à Segunda Guerra Mundial (1939-1945) que se aceleraram os processos de descolonização africanos e asiáticos, além da intensa renovação da consciência latino-americana e caribenha em relação ao desenvolvimento estrutural da região – incentivada principalmente pela criação, em 1948, da Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe (CEPAL). O autor contextualiza que, nessa época, as tensões políticas se deslocaram do centro capitalista (europeu) para as margens em desenvolvimento, como asseveravam as guerras coloniais da Argélia e da Indochina e as revoluções na África e na América Latina. Além disso:

> A polarização ideológica entre comunismo e capitalismo estendia-se pelo mundo a partir do início da Guerra Fria, e ao conflito Leste-Oeste somava-se o conflito Norte-Sul, em época de radicalização dicotômica. Se o primeiro representava um conflito ideológico, o segundo acrescentava, ademais, a variável central do subdesenvolvimento econômico e suas consequências de pobreza e atrasos tecnológico e industrial. Os países e as regiões em desenvolvimento não foram levados em consideração quando se desenhou a ordem econômica internacional, na conferência de Bretton Woods (1944). (PINO, 2014, p. 59).

Como maneira de reagir a essa exclusão, tais países introduziram o tema do desenvolvimento na agenda internacional e, por volta dos anos 1950, obtiveram a concessão das potências ocidentais para criar o Fundo Especial das Nações Unidas para o Desenvolvimento (UNFED). Segundo Pino (2014, p. 59), o fundo destinaria "recursos dos países ricos a diferentes projetos de infraestrutura em países pobres. No entanto, os países em desenvolvimento sempre foram muito críticos com relação à ajuda ao desenvolvimento, que consideravam simples paliativo de problemas estruturais".

E essa crítica do Sul global em relação às "concessões" feitas pelos países considerados desenvolvidos ilustra muito bem os posicionamentos decoloniais. Trata-se de compreender o panorama estrutural do Ocidente como um *todo*, a partir da horizontalização dos diálogos, a fim de superar o modelo de pensamento moderno/colonial. Em termos epistêmicos, de um lado, o Norte global está organizado por meio de teorias anglo-saxônicas tidas como "a verdade", "a ciência"; de outro, o Sul global reexamina essas estratégias de poder e tenta revelar as relações

hierárquicas que relegam a produção de muitos outros saberes para um espaço de subalternidade.

Porque houve a supressão de saberes *outros*, ao longo do processo da colonização e da colonialidade, faz sentido que seja explicitamente a partir desses espaços subalternizados que se criem intervenções epistemológicas que resistam à lógica categorial do sistema moderno/colonial e de gênero. Na América Latina, desde os anos 1990, o Grupo Modernidade/Colonialidade (M/C) tem promovido debates teóricos com o objetivo de revisar fundamentos, instituições e valores ocidentais. O caráter não hierárquico, multinacional e transdisciplinar do grupo evidencia a tentativa de afastamento de seus participantes de uma compreensão evolucionista da história. Paralela e transversalmente aos trabalhos de pensadores/as como os/as do Grupo M/C, as lutas feministas decoloniais têm desenvolvido discussões que questionam a teorização da própria política feminista, como enfatizado pela pesquisadora dominicana Yuderkys Espinosa Minõso (2019, p. 2010):

> *la práctica activista subalterna nos ha demostrado el colonialismo interno, los dispositivos de control y las tácticas de producción y conservación de poder de una minoría dentro del campo feminista en América Latina. La herida colonial sangra más en unas que en otras.* [...] *Es por esto que un análisis de los feminismos del sur y de su relación dependiente con los feminismos del norte necesita de un análisis complejo que permita desarmar el mito de la supuesta unidad interna de su sujeto 'mujeres' y permita observar un campo vivo de disputa de sentidos en la América Latina posindependencias que termina resolviéndose a través de la imposición y la violencia simbólica y material hacia aquellas cuyos cuerpos están marcados por los procesos de racialización y de explotación continua*.[19]

Desfazer o mito de uma suposta unidade interna do sujeito "mulher": eis uma de nossas tarefas mais importantes enquanto feministas decoloniais. A partir desse aparato teórico, acreditamos que as especulações[20] sobre o discurso colonial podem ser realizadas

[19] "é a prática feminista subalterna que nos mostra o colonialismo internalizado, os dispositivos de controle e as estratégias de produção e conversação do poder de uma minoria dentro do campo feminista na América Latina. A ferida colonial sangra mais em umas que em outras. [...] É por isso que uma análise dos feminismos do Sul e de sua relação de dependência com os feminismos do Norte precisa ser complexa a ponto de desfazer o mito de uma suposta unidade interna do sujeito 'mulher' e nos permitir observar um campo vivo de disputa de sentidos na América Latina pós-independências, que acaba sendo resolvida com a imposição e a violência simbólica e material sobre aquelas cujos corpos estão marcados por processos de racialização e contínua exploração." (MIÑOSO ESPINOSA, 2020, p. 98-99, tradução de Pê Moreira).

[20] *Especular*, desfrutando dos sentidos do verbo colocados pela ensaísta argentina Josefina Ludmer, consiste em "dar uma sintaxe às ideias dos outros, postulando um aqui e agora a partir de onde elas são utilizadas" (LUDMER, 2013, p. 8). De acordo com a autora, a especulação, na América Latina, passa a ser uma posição estratégica crítica à medida que investigamos uma realidade específica por meio da literatura. Isso não quer dizer que a literatura deve *representar* a realidade *per se*: pelo contrário, a especulação se movimenta de modo a desconstruir a separação definitiva entre o imaginário social e o individual, a fim de pensar a ficção como um espaço interseccional, simultaneamente público e privado.

prioritariamente por meio de artefatos culturais e obras artísticas em suas diversas materialidades, como as literaturas. Isso porque as lutas sociais amparam e contribuem para que grupos que foram destituídos do acesso à escrita e à leitura alcancem suas vozes e seus espaços. Quando focalizamos obras produzidas por mulheres, parece-nos que a natureza revolucionária da arte se expande e materializa a inquietação que motiva o subsistir e o resistir diante das adversidades – "mas a literatura não é uma compensação ao mal do mundo; pelo contrário, está imersa nele, é contígua a ele, faz parte desse mesmo mal" (KLINGER, 2014, p. 133). Nesse sentido, escrever literariamente pode significar a construção, por meio da linguagem, de um ato social abrangentemente simbólico e político.

1.2 LITERATURA LATINO-AMERICANA E AUTORIA FEMININA: RESISTÊNCIA A PRÁTICAS COLONIALISTAS

> *Ao escrever,*
> *dou conta da ancestralidade,*
> *do caminho de volta,*
> *do meu lugar no mundo.*
>
> (Graça Graúna, 2017, on-line)

No contexto da América Latina, pensar em campos epistemológicos como *feminismo* e *literatura* e as múltiplas articulações oportunizadas por esse diálogo significa, antes de tudo, admitir – inclusive para nós mesmas – que o imaginário, aliado às relações concretas de poder, está em pleno processo de decolonialidade, principalmente no que se refere à produção de conhecimento. Entendemos que um dos caminhos fundamentais destinados à emancipação dos projetos estéticos latino-americanos é a desconstrução de termos cristalizados, em oposição à lógica categorial do sistema moderno/colonial e de gênero. Nesse sentido, miramos à ressemantização de *feminismo* para *feminismos* e *literatura* para *literaturas*, a fim de compreender a potência das expressões artísticas e culturais de um ponto de vista que deixa de ser universalizante e passa a ser interseccional, intercultural, transcultural, plurívoco, multidimensional: decolonial.

Para isso, é necessário que reconheçamos pontualmente a interação das lutas sociais, dos movimentos feministas com os debates acadêmicos a partir, por exemplo, da emergência da Crítica Literária Feminista – que, aliada aos estudos comparados, mobiliza e tensiona categorias como *gênero* e *mulher* presentes em textos literários de variadas materialidades; e do Feminismo Decolonial, que visa à "despatriarcalização das lutas revolucionárias" (VERGÈS, 2020, p. 35), com base no reconhecimento do vínculo entre gênero, raça, classe e sexualidade.

Simbioticamente, temos presenciado, desde os anos 1980, uma explosão de publicações de obras escritas por mulheres que, há muito tempo[21], buscam romper com os discursos sacralizados pela tradição do cânone ocidental. Em relação ao Brasil, a pesquisadora brasileira Rita Terezinha Schmidt (1995) reflete que:

> De modo geral, a negação da legitimidade cultural da mulher como sujeito do discurso exercendo funções de significação e representação foi, no contexto da literatura brasileira, uma realidade que perdurou até mais ou menos, a década de 70. Até então, apenas três escritoras tinham recebido o merecido reconhecimento por parte da crítica: Raquel de Queiróz, Cecília Meireles e Clarice Lispector. (SCHMIDT, 1995, p. 183-184).

De acordo, a pesquisadora brasileira Lúcia Zolin (2019b) pontua que essas três autoras, "ao serem reconhecidas nacionalmente, abrem as portas das editoras a outras escritoras" (ZOLIN, 2019b, p. 321). Ao mesmo tempo, podemos pensar nas editoras empenhadas na publicação de livros de autoria feminina, como a Editora Mulheres, idealizada por Zahidé Lupinacci Muzart. A professora, ligada ao Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), conjuntamente às professoras Elvira Sponholz e Susana Funck, fundou a editora em 1995. Ao refletir sobre a trajetória dessa organização, Zahidé Muzart declara que, quando iniciou as pesquisas de seu projeto de resgate de escritoras do século XIX, era comum escutar que essas mulheres nada haviam escrito:

> Logo ficou claro, porém, que, na verdade, não só escreveram e publicaram uma grande quantidade de textos, mas, bem mais que isso, que esses textos constituíam um legado de boa qualidade literária e de valor histórico inquestionável. Tudo ficou ainda mais evidente, quando descobri que de nada adiantaria apenas revelar os nomes dessas escritoras, os pormenores de suas vidas, relacionar o que escreveram. Era fundamental republicá-las hoje. (MUZART, 2004, p. 103).

Além da republicação de obras de autoras do passado, vemos um aumento de editoras que se voltam para o lançamento de livros de escritoras contemporâneas, como a Editora Elefante, criada em 2011, que apresenta em seu catálogo inclusive uma coleção específica sobre a realidade latino-americana. Também observamos a criação de coletivos feministas, como o *Mulherio das Letras*, movimento de mulheres empenhadas na visibilidade das literaturas de autoria feminina, sendo uma de suas organizadoras a escritora brasileira Maria Valéria Rezende.

[21] É extremamente importante reconhecer que as mulheres não *começaram* a produzir uma literatura própria nos anos 1980: o fato é que essa literatura *sempre* existiu, embora tenha permanecido no limbo do silenciamento e da invisibilização por tanto tempo.

Em 2017, o *Mulherio das Letras* publicou a primeira edição organizada pelo coletivo: uma coleção homônima que reuniu cerca de cem narrativas curtas de escritoras brasileiras. Lúcia Zolin (2020) afirma que não há *como* (e acrescentamos que não vemos motivos *para*) hierarquizar enfoques temáticos, estilos de escrita e conteúdos ideológicos desse conjunto, pois "trata-se de uma constelação constituída de pequenos pontos de luz que alarga o conhecimento acerca do imaginário de mulheres que escrevem e, ao fazê-lo, reescrevem a história das mulheres." (ZOLIN, 2020, p. 69).

Ainda, destacamos a livraria independente Gato Sem Rabo, criada em 2021, cuja presença nas redes sociais demonstra um interesse das fundadoras em: divulgar inéditos escritos de mulheres; promover conversas[22] com autoras, artistas e pesquisadoras feministas; e oferecer cursos sobre questões de gênero. Em uma das primeiras postagens da livraria no Instagram, lemos:

> você também está se perguntando sobre o nome da nossa livraria?
>
> o 'gato sem rabo' ('*a tailless cat*') é emprestado do ensaio 'um teto todo seu', de Virginia Woolf, escrito em 1928. a personagem é surpreendida pela visão do gato no gramado; ele não devia estar ali, e ainda lhe falta uma parte. com essa imagem, a escritora parece remeter ao estranhamento que as mulheres causam nos ambientes de produção intelectual.
>
> o nome da livraria é, pois, uma homenagem às mulheres que escrevem: animais estranhos e deslocados, que desfalcados de tempo, espaço e legitimidade, tiveram o atrevimento e a coragem de escrever – ou não encontraram outra saída senão essa. (GATO SEM RABO, 2021, on-line).

Permitimo-nos uma breve divagação: a metáfora da mulher escritora enquanto gato sem rabo – como um animal estranho e deslocado, desfalcado de tempo, espaço e legitimidade, que causa estranhamento em ambientes de produção intelectual – descreve acertadamente o entre-lugar da artista latino-americana. O ensaísta brasileiro Silviano Santiago reflete que "a maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos

[22] Algumas das mulheres que já estiveram presentes nas conversas promovidas pela equipe da livraria Gato Sem Rabo são Socorro Acioli (jornalista e escritora brasileira, autora de *A cabeça do santo*, romance publicado em 2014, cuja escrita foi desenvolvida ao longo de seu percurso no doutoramento em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense); Ana Carolina Mesquita (tradutora e editora brasileira, cuja tese de doutoramento em Teoria Literária pela Universidade de São Paulo, defendida em 2019, envolveu a tradução e análise dos diários de Virginia Woolf); Regina José Galindo (artista guatemalteca especializada em performance e arte corporal, com enfoque em explorar as implicações éticas da violência de gênero e da discriminação racial); Lenora de Barros (artista e poetisa brasileira, com obras que transitam entre a autorrepresentação fotográfica, o concretismo e as performances em vídeo); e Rosana Paulino (artista brasileira especializada em gravuras, com destaque para a posição da mulher negra na sociedade brasileira e os tipos de violência decorrentes do racismo e das marcas deixadas pela escravidão).

conceitos de *unidade* e de *pureza*" (SANTIAGO, 2000, p. 16, grifos do autor). Ao pensarmos em antônimos para esses dois conceitos, é possível encontrar termos como *pluralidade* e *mistura* ou *hibridização*, duas atitudes frequentemente assumidas pelas literaturas latino-americanas. Isso porque o enfrentamento, a resistência à colonialidade e ao imperialismo cultural se dá por meio de discursos *plurívocos*, porque reivindicam múltiplos espaços; e *vulgares*, porque expõem o não dito (intencional) pela modernidade do Norte global. O entre-lugar, portanto, passa a significar um movimento de resistência cujo processo de inversão de valores parte da América Latina enquanto *lócus de enunciação* – termo que vem sendo usado nos estudos decoloniais de acordo com a leitura feita pelo teórico argentino Walter Mignolo (2000) do trabalho da escritora chicana Glória Anzaldúa (1987) sobre o pensar fronteiriço. E parece-nos que é exatamente no entre-lugar que a literatura de autoria feminina se estabelece.

De volta à historicização: como vimos, a fundação de editoras que se especializam em difundir a escrita de mulheres – seja por meio da republicação de obras de autoras do passado, seja com enfoque em produções contemporâneas – ilustra o entrelaçamento entre os movimentos sociais de luta feminista e a literatura de autoria feminina. Portanto, conforme afirma a pesquisadora brasileira Márcia Hoppe Navarro (1995, p. 14), "é inquestionável o fato de que esses trabalhos, cujo impacto cresce a olhos vistos na América Latina, estão fundamentados no novo enfoque direcionado à questão da mulher e outras tendências sociais que podem ser conectadas a esses movimentos feministas".

Reconhecida a interação entre as lutas sociais e a literatura de autoria feminina, cabe identificarmos quais são algumas das técnicas escriturais[23] utilizadas em obras produzidas por mulheres latino-americanas a partir da década de 1990. Antes disso, porém, ressaltamos a nossa decisão de utilizar, ao longo desta pesquisa, a expressão *autoria feminina* (e não "escrita feminina") para referirmo-nos às narrativas produzidas por mulheres das mais distintas vivências. Essa escolha parte do pressuposto de que, em meio aos estudos literários contemporâneos, o segundo termo, *feminina*, não mais remonte aos sentidos atribuídos a ela pela crítica literária do século XIX – que, segundo Rita Terezinha Schmidt (1995, p. 188): "identificava a escrita feminina como expressão de uma 'sensibilidade contemplativa e exacerbada', 'sentimentalismo fantasioso', 'lampejos de histeria'".

Atualmente, o resgate do *feminino* e suas variações significa revisitar o termo e localizá-lo dentro de uma prática emancipadora, que ressignifique a expressão em sua totalidade e tão

[23] A partir da relação entre "escrita" e "escritura", Leyla Perrone-Moisés (2012, p. 72) destaca que, para Barthes: "a escrita é tanto uma modalidade ética (depende de uma moral e de uma finalidade) quanto uma modulação da fala. Como o estilo, ela é uma enunciação".

somente referencie textos escritos do ponto de vista das mulheres, mas que não os classifique a partir de uma perspectiva do feminino como fator biológico ou determinista. Em outras palavras: a *autoria feminina* pode ser compreendida como "um estatuto epistêmico nos quadros da cultura ocidental" (SCHMIDT, 1995, p. 189), ao passo que se coloca contrária à imposição de uma categorização sexual da escrita e caminha em direção à despatriarcalização do discurso e da linguagem.

Com esse panorama em mente, aprofundemos as noções referentes à *despatriarcalização* enquanto teoria e prática divulgadas pela ativista boliviana María Galindo, que declara: "*desde ya la despatriarcalización es la osadía de concebir al patriarcado como una estructura susceptible de ser desmontada.*" [24] (GALINDO, 2013, p. 94). Ao propor esse conceito, a autora defende que não é possível lutar contra a colonialidade – *no se puede descolonizar* – sem considerar as relações violentas entre gênero, raça, classe e sexualidade – *sin despatriarcalizar*. María Galindo é uma das cofundadoras[25] do coletivo anarcofeminista *Mujeres Creando*, criado como resposta às políticas neoliberais que impactavam a Bolívia em 1992.

Nessa direção – e para de fato especularmos acerca de algumas das estratégias escriturais utilizadas na literatura contemporânea de autoria feminina –, María Galindo reflete sobre o que consideramos uma das características mais potentes dos escritos de mulheres: a enunciação em primeira pessoa enquanto gesto político:

> *Cada lugar de pertenencia es un mundo en sí mismo y el proceso de enunciación de las lesbianas no tiene nada que ver con el proceso de enunciación de las mujeres indígenas, ni tampoco con el de las mujeres en situación de prostitución. Lo que sí tienen en común es que la lógica bajo la cual se dan estos procesos es bajo la idea de búsqueda de las pares, de las iguales para conformar colectivos que se convierten en espacios de contención, despliegue y autoafirmación de la identidad. La función principal de este momento autoafirmativo es la construcción de tu diferencia y la construcción de tu discurso en primera persona, no dejar que hablen en tu nombre. Por eso la toma de la palabra es parte fundamental de este momento autoafirmativo*.[26] (GALINDO, 2013, p. 54).

[24] "desde já a despatriarcalização é a ousadia de conceber o patriarcado como uma estrutura suscetível a ser desmantelada." (GALINDO, 2013, p. 94, tradução nossa).

[25] Acompanhada pela ativista e escritora indígena aimará Julieta Paredes, importante referência para o Feminismo Comunitário; e por Mónica Mendoza, cujas notas biográficas não foram encontradas em nossas buscas.

[26] "Cada lugar de pertencimento é um mundo em si mesmo e o processo de enunciação das lésbicas nada tem a ver com o processo de enunciação das mulheres indígenas, nem com o das mulheres em situação de prostituição. O que elas têm de fato em comum é que a lógica sob a qual esses processos se dão é baseada na ideia de busca de pares, de iguais para formar coletivos que se convertem em espaços de disputa, implantação e autoafirmação da identidade. A principal função desse momento autoafirmativo é a construção da sua diferença e a construção do seu discurso em primeira pessoa, não deixar que falem em seu nome. É por isso que a recuperação da palavra é parte fundamental desse momento autoafirmativo." (GALINDO, 2013, p. 54, tradução nossa).

A estratégia de enunciar em primeira pessoa é diretamente oposta àquela da visão etnocêntrica patriarcal, que sempre projetou a ilusão da homogeneidade devido ao violento processo de repressão, recusa, retaliação e supressão das marcas da diferença colonial. Consequentemente, se gênero, raça e classe são categorias da diferença que estruturam os sentidos construídos historicamente, levantar as questões de gênero em discussões sobre o cânone literário, por exemplo, e a autoria feminina, significa, conforme Rita Terezinha Schmidt (1995, p. 186-187): "implodir as balizas epistemológicas do sistema de referência de nossa cultura e fazer emergir à tona as relações da cultura e da visão canônica da literatura com sistemas elitistas de distribuição de poder e estratégias de exclusão/opressão".

É nessa direção que a literatura produzida por mulheres caminha: em vistas do desmantelamento epistêmico da categoria *mulher* enquanto invenção do sistema moderno/colonial e sua decorrente reconstrução, a fim de recuperar as experiências das mulheres que foram silenciadas pela tradição cultural dominante, falocêntrica e logocêntrica. Além disso, a autoria feminina seria uma prática micropolítica, uma vez que promove "a desarticulação do sistema binário de gênero e das relações de poder nele embutidas" (SCHMIDT, 1995, p. 188), rompendo com a soberania do idêntico, redimensionando a alteridade como elemento essencial para as relações sociais e legitimando *todos* os sujeitos sociais e discursivos. Márcia Hoppe Navarro declara que, ao subverter o cânone literário, "o 'feminino' então é transformado em uma perspectiva 'feminista'" (NAVARRO, 1995, p. 16).

No contexto da América Latina, algumas[27] das escritoras contemporâneas que têm tematizado, em suas narrativas, as posições coloniais impostas às mulheres e a resistência[28] feminina são Laura Antillano (Venezuela), Cynthia McLeod (Suriname), Grace Nichols (Guiana), Marie-George Thebia (Guiana Francesa), Laura Restrepo (Colômbia), Susana Gertopán (Paraguai), Selva Almada (Argentina), Nataly Villena Vega (Peru), Giovanna Rivero (Bolívia) e Cristina Peri Rossi (Uruguai). Leiamos algumas dessas histórias.

[27] Considerando a extensão deste trabalho e nossa delimitação de tema, que focaliza a literatura brasileira – mas ainda defendendo como de extrema importância a visibilidade e o reconhecimento nominal das escritoras do Sul global –, selecionamos, para ilustrar as potencialidades da produção de mulheres, uma obra literária de autoria feminina de apenas alguns países da América Latina. Nosso critério de escolha envolveu os dez países que fazem fronteira com o Brasil – considerando que nosso território possui "mais de 7 mil quilômetros de costa litorânea banhada pelo oceano Atlântico" (ANDRADE; FRANCO, 2018, p. 151), além de uma organização cronológica ao longo da apresentação das publicações e um recorte de tempo que se inicia na década de 1990.

[28] Em meio ao debate sobre a definição de *resistência*, Bosi (2002) sustenta a literatura como ponto de partida e entende o resistir como um embate de valores e antivalores. É por meio da tensão interna da escrita que se constituem as representações de uma sociedade que, literariamente expressa pelas estratégias da voz narrativa, pode ter seus valores éticos confirmados ou contestados. Assim, a narrativa aliada à resistência consegue abranger o real da vida coletiva.

A escritora venezuelana Laura Antillano, na obra *Solitaria solidaria* (1990), coteja a história de duas mulheres: Zulay é uma professora universitária e historiadora que vive no século XX; Leonora é uma jovem mulher que viveu no século XIX e lutou contra a misoginia de seus círculos sociais, sendo criticada e excluída de seu meio. Zulay adentra no universo de Leonora ao encontrar seus diários na biblioteca da universidade em que leciona. O enredo revela um processo de identificação entre as duas personagens à proporção que Zulay lê os diários de Leonora, interessa-se por sua vida e desenvolve um trabalho de pesquisa acerca de Guzmán Blanco, ditador da época em que Leonora vivera. Dessa maneira, *Solitaria solidaria* (1990) cria duas mulheres que, conectadas em tempos diferentes, transgrediram normas sociais e resistiram aos modelos de comportamento seguidos pela sociedade venezuelana.

Antes de continuarmos a identificação de algumas das obras representantes, no cenário contemporâneo, da literatura latino-americana de autoria feminina, faz-se necessário explanar a nossa escolha de incluir, nesta cartografia, o planalto das Guianas. Ao pensarmos na América Latina enquanto região geopolítica, as noções *identitárias* se tornam relevantes e longe de serem ontologicamente esgotadas. Quando há a tentativa de delimitar quais países "fazem parte" da extensão latino-americana, compreendemos que não se trata de uma questão geográfica *per se*, mas social, histórica, cultural e política.

Considerando que engloba países da América Central; do Norte, como o México; e do Sul – além de territórios ultramarinos, ilhas e arquipélagos banhados pelo mar do Caribe –, a América Latina exibe uma diversidade de idiomas – sejam as línguas originárias dos povos indígenas americanos, sejam o português brasileiro e o espanhol latino. Esse fator linguístico é geralmente levado em conta para justificar a ausência, em meio à *ideia* de América Latina, dos Estados sul-americanos do Suriname e da Guiana, que oficialmente utilizam línguas germânicas[29]; enquanto a Guiana Francesa utiliza uma língua românica.

No entanto, compreendemos que podem ser válidas as inquietações em relação à perspectiva de *pertencimento*, tendo em vista a nossa discussão sobre o pensar fronteiriço e os movimentos decoloniais do Sul global. Esses três Estados, dadas as devidas idiossincrasias,

[29] O Suriname, que foi explorado pelas potências holandesas, possui o holandês como língua oficial; embora o surinamês (também conhecido como sranantongo – língua crioula baseada no inglês, no holandês e em várias línguas africanas) seja também utilizada principalmente desde que o Suriname conquistou a independência, em 1975. A Guiana, por ter sido primordialmente colonizada por britânicos até 1966, tem como língua oficial o inglês; mas vale ressaltar que o crioulo da Guiana (também conhecido como *Guyanese Creole*) é amplamente falado como língua materna em todo o país. Além disso, há várias línguas indígenas faladas na Guiana, incluindo macuxi, wapishana, arawak e caribe, entre outras. Diferentemente desses dois países, a Guiana Francesa, território ultramarino, permanece sendo um departamento governado pela França e, como consequência, tem como língua oficial o francês. Por outro lado, o crioulo da Guiana Francesa (*Guyanese Creole*) é amplamente falado como língua materna em toda a nação, assim como outras línguas indígenas e línguas imigrantes, como português, haitiano crioulo, espanhol e inglês.

compartilham processos de colonização historicamente violentos. Isso não significa que pretendemos pretensiosamente *atualizar* a expressão "América Latina"; tão somente dispomo-nos a *questioná-la*[30]. Portanto, com o intuito de alargarmos essa discussão, visualizamos a presença, aqui, de três escritoras da região das Guianas como um deslocamento ambicioso, que tensiona mesmo o termo "literatura latino-americana" e pretende especular sobre o fazer literário a partir do ponto de vista de mulheres empenhadas a contestar o discurso moderno/colonial.

A obra literária da escritora Cynthia McLeod, do Suriname, originalmente escrita em holandês, passou a ser reconhecida sobretudo após a tradução de três de seus livros para a língua inglesa. Um deles, o romance histórico *The free negress Elisabeth: prisoner of color* (2004), divulga os resultados de uma pesquisa de mais de onze anos da autora sobre a vida de Elisabeth Samsom, filha de uma mulher afro-surinamesa alforriada conhecida como Mariana. Assim, a escrita de Cynthia McLeod "expõe as entranhas da sociedade colonial surinamesa, eminentemente marcada por uma lógica patriarcal e racista que, por séculos, silenciou grupos minoritários como mulheres, escravizados e sujeitos negros." (PELLEGRINO CORREA; DA COSTA E SILVA, 2020, p. 423).

Grace Nichols é uma poetisa guianense que discute diversos aspectos inseridos no universo diaspórico em suas narrativas. Tendo se mudado para a Inglaterra aos 27 anos, a autora reflete sobre a construção da identidade do indivíduo migrante. Em *I have crossed an ocean* (2010), Grace Nichols aborda as conexões transatlânticas essenciais à sua própria experiência caribenha-britânica enquanto uma jornada para a sobrevivência.

Nascida no país africano Costa do Marfim mas radicada na Guiana Francesa, a autora Marie-George Thebia, que se autoidentifica e se reconhece como franco-guianense, escreve sobre mulheres que não têm outra opção senão a de resistir. Em *La vie Bidim d'Ambrosia Nelson* (2016), a escritora conta a história da jovem Ambrosia Nelson, filha de fazendeiros que moram em Régina, uma comuna do departamento da Guiana Francesa. Na obra, Ambrosia age em direção à "*Bidim*", palavra em crioulo que significa "resistência".

Partindo para a escrita hispanófona, a escritora colombiana Laura Restrepo, na obra *La novia oscura* (1999), ambienta o enredo em um período da história da Colômbia entre 1940 e 1950. Conduzido como uma investigação jornalística, o relato se apoia em entrevistas com

[30] Especialmente porque reconhecemos que, para aprofundar essa questão, são necessários estudos que expandam essas reflexões e dialoguem diretamente com pessoas nativas do planalto das Guianas. Em contraponto, algumas das leituras que realizamos inclusive mencionam que o Suriname se vê "muito mais [como] um país do Caribe, embora entre os países do Caribe também estejamos separados porque não somos britânicos, mas holandeses" (PELLEGRINO CORREA; DA COSTA E SILVA, 2020, p. 425).

diversas personagens. É através da protagonista Sayonara que somos apresentadas ao universo indígena e mestiço de La Catunga, um bairro de prostituição da cidade de Tora:

> *En* La novia oscura, *la entrada a la modernidad se retrata como una herida sobre la comunidad de Tora. La antigua villa, poblada mayormente por indígenas yariguíes y pipatones que dieron a ese poblado el nombre original de Tora, se convierte en una ciudad polvorienta, pobre, insalubre y llena de prostitutas tras la entrada de la Tropical Oil Company, la cual no solo explota los recursos naturales, sino que explota también a los trabajadores de una manera brutal. Laura Restrepo utiliza este dato histórico en su novela de una manera fabulosa al describir las condiciones en que trabajaban y vivían los petroleros.*[31] (VALDEZ, 2011, p. 134).

Em *La novia oscura* (1999), Laura Restrepo combina elementos jornalísticos e ficcionais para mesclar o testemunho e o histórico, a fim de expressar a realidade multicultural da América Latina.

Em sua obra literária, a autora paraguaia Susana Gertopán, descendente de judeus, reflete sobre as relações de gênero que marcam a cultura judaica e o universo diaspórico. Em *El callejón oscuro* (2010), observamos o contraponto entre as personagens Luisa e Doña China. Ao longo da obra, Luisa, mãe do protagonista José, perpetua comportamentos típicos do discurso colonial em relação à maternidade e ao matrimônio; Doña China, por outro lado, foge aos padrões impostos pela sociedade. Dona de um bordel, ela se vê excluída de meios sociais. Dessa maneira, podemos ver que as representações literárias propostas por Susana Gertopán, no que diz respeito aos papéis de gênero, mostram-se bastante questionadoras.

A escritora argentina Selva Almada, em *Chicas muertas* (2014), tematiza e denuncia a violência contra as mulheres e o feminicídio. A narradora da obra investiga os assassinatos de Andrea Danne, María Luisa Quevedo e Sarita Mundín, ocorridos no interior do país da década de 1980. Nesse livro, presenciamos a hibridização dos gêneros literários à proporção que a escritora intercala com o discurso literário fotografias de arquivos policiais, notas de imprensa, relatórios forenses, entrevistas e testemunhos de sobreviventes. Ao mesclar o gênero romanesco à crônica e à linguagem jornalística, Selva Almada configura um texto que expressa dolorosamente as experiências violentas sofridas por mulheres.

---

[31] "Em *La novia oscura*, a entrada para a modernidade é retratada como uma ferida na comunidade Tora. A antiga aldeia, povoada majoritariamente por indígenas yariguíes e pipatones que deram a esse povoado o nome original de Tora, torna-se uma cidade empoeirada, pobre, insalubre e repleta de prostitutas após a entrada da Tropical Oil Company, que não só explora os recursos naturais, mas também explora os trabalhadores de forma brutal. Laura Restrepo utiliza esse fato histórico em seu romance de maneira fabulosa ao descrever as condições em que trabalhavam e viviam os petroleiros." (VALDEZ, 2011, p. 134, tradução nossa).

Nataly Villena Vega é uma autora peruana que se destaca também enquanto crítica literária e diretora da revista virtual *Las Críticas*:

> *Las Críticas nace como un espacio necesario para generar y dar visibilidad a la voz y escritura de mujeres en el ámbito de la cultura. Cuando nuestro trabajo, el de mujeres o quienes nos sentimos tales, no consigue hacerse un espacio en el esquema tradicional del ámbito cultural, es nuestra obligación romperlo, modificar el status quo, asumir un rol activo.*
>
> *Aquí encontrarás a algunas de las mujeres que hacemos crítica literaria*.[32] (LAS CRÍTICAS, 2017, on-line).

Além de atuar ativamente nos estudos literários contemporâneos, no Peru, Nataly Villena Vega é escritora de ficção: em *Nosotros que vamos ligeros* (2018), as personagens de quase todos os contos de seu livro são seres da diáspora, bifurcadas pela experiência do distanciamento do país originário e marcadas pela nova pátria.

A escritora Giovanna Rivero é uma romancista boliviana cuja escrita permeia os gêneros de suspense e terror. A coletânea de contos *Tierra fresca de su tumba* (2020), publicada originalmente em espanhol em 2020, foi traduzida para o português e lançada no Brasil no ano seguinte. As narrativas da autora transitam entre o realismo, o gótico e o fantástico. Ainda, sobre o papel do corpo em sua obra literária, Giovanna Rivero declara: "Na minha obra o corpo é um lugar de batalha. É o espaço da violação, do prazer, da violência. Mas o corpo também é a materialização de enigmas mais esotéricos que explicam nosso vínculo com o terreno dos sentimentos." (COLOMBO, 2021, on-line).

Para findar, ao menos por ora, o nosso percurso histórico pela América Latina, olhemos para o Uruguai: a escritora Cristina Peri Rossi é frequentemente associada como uma das únicas mulheres, assim como a chilena Isabel Allende, a serem referenciadas no período chamado *Boom* da literatura latino-americana. Em *La insumisa* (2020), a autora constrói um romance autoficcional que recorre a seus anos de infância e juventude e preenche os *huecos* de sua memória com lirismo, humor e erotismo. Cristina Peri Rossi faz com que enfrentemos a vida conflituosa de uma mulher uruguaia que transita entre as incertezas de desejo e apatia, entre a ficção e a realidade.

---

[32] "Las Críticas nasce como um espaço necessário para gerar e dar visibilidade à voz e à escrita das mulheres no âmbito da cultura. Quando nosso trabalho, o de mulheres ou aqueles de nós que assim se sentem, não consegue abrir espaço próprio no esquema tradicional do âmbito cultural, é nossa obrigação quebrá-lo, modificar o *status quo*, assumir um papel ativo. Aqui você encontrará algumas das mulheres que fazemos crítica literária." (LAS CRÍTICAS, 2017, on-line, tradução nossa). Disponível em: https://lascriticas.com/index.php/quienes-somos/. Acesso em: 17 abr. 2022.

Com base nesse breve panorama em relação à literatura de autoria feminina na América Latina, percebemos que, nas obras das escritoras mencionadas, está ausente o conceito de "mulher" construído segundo a cartilha do patriarcado – que é "marcado pelo cerceamento aos muros da casa, pelo silenciamento, pela maternidade incondicional, pela submissão" (ZOLIN, 2009, n. p.). Em direção oposta, as narrativas propõem uma drástica mudança de rumo ao empregarem estratégias narrativas que revisam os valores impostos sobre as identidades femininas.

1.3 LITERATURA E ÉTICA NA OBRA DE PATRÍCIA MELO

> *Só a literatura pode penetrar nas falhas e desvãos da história e da memória, tentando proceder à anamnese para remontar à fonte do vivido, reinventando-o, através da ficção na tentativa de colmatar os não-ditos da história.*
>
> (Zilá Bernd, 2013b, p. 47)

No âmbito da literatura brasileira, o embate de valores e antivalores é profusamente observável a partir das profundas transformações econômicas e ideológicas que se efetivaram durante os anos 1970. Há, principalmente após o término do Regime Militar (1964-1985), a consolidação de uma ficção que assume funções explicitamente políticas, à medida que procura desconstruir noções conservadoras. Porém, "não se trata mais de 'resistir à ditadura militar', mas de resistir a uma hierarquia ancestral em que predomina o discurso branco, masculino e cristão. São, portanto, novos sujeitos que se expressam." (PELLEGRINI, 2001, p. 60). É nesse sentido que a literatura de autoria feminina encontra terreno profícuo para ser cultivada:

> Inserida nesse contexto de mudanças, a literatura brasileira agrega a si 'outras' vozes. Na trilha de Clarice Lispector, surgem as hoje imortais da Academia Brasileira de Letras Nélida Piñon, Lygia Fagundes Telles e Ana Maria Machado, seguidas de muitas outras escritoras reconhecidas no campo literário nacional, como Ana Cristina Cesar, Hilda Hilst, Márcia Denser, Lya Luft, Adélia Prado, Sônia Coutinho, Zulmira Ribeiro Tavares, Marina Colasanti, Helena Parente Cunha, Judith Grossman e *Patrícia Melo*, para citarmos apenas algumas dentre as mais referidas nessas últimas décadas do século XX. (ZOLIN, 2019b, p. 321, grifo nosso).

Citada por Lúcia Zolin como uma das vozes representantes da literatura brasileira de autoria feminina, Patrícia Melo é uma escritora cuja obra literária provoca o diálogo decolonial. Em *Mulheres empilhadas*, a temática do feminicídio se manifesta como espinha dorsal da

narrativa. Publicado em outubro de 2019, o romance anteciparia os graves dados referentes à violência contra as mulheres em 2020 e 2021.

> Apenas entre março de 2020, mês que marca o início da pandemia de covid-19 no país, e dezembro de 2021, último mês com dados disponíveis, foram 2.451 feminicídios e 100.398 casos de estupro e estupro de vulnerável de vítimas do gênero feminino. [...] no ano passado, uma menina ou mulher foi vítima de estupro a cada 10 minutos, considerando apenas os casos que chegaram até as autoridades policiais. (FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA, 2022, p. 2 e 8).

Patrícia Melo havia acabado de lançar uma obra potente, cujo eixo temático debate a questão da violência contra as mulheres. Poucos meses depois, no Brasil, o mês de abril de 2020 apresentou o menor número de registros de estupro de mulheres no período de 2019 a 2021, segundo o Fórum Brasileiro de Segurança Pública (2022). Se essa parece uma boa notícia, vale refletirmos que essa redução dos casos está provavelmente relacionada à maior dificuldade de acesso das mulheres às delegacias para que fossem registrados Boletins de Ocorrência, devido ao isolamento social e à adaptação gradual de muitos serviços públicos para garantir o atendimento não presencial. Isso porque, "após abril de 2020, inicia-se a retomada nos casos de estupro registrados, tendência que permanece em 2021." (FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA, 2022, p. 10).

Em *Mulheres empilhadas*, Patrícia Melo se volta para o protagonismo feminino e trata sobre os crimes de gênero. Algumas notas biográficas mais gerais sobre a autora, no entanto, mostram-se importantes para que entendamos o lócus de enunciação do texto em estudo nesta pesquisa.

Os mais diversos tipos de violência urbana fazem parte do universo literário de Patrícia Melo, que se dedica, em várias obras, a explorar a psique de criminosos – elemento que se evidencia pela narração em primeira pessoa (MORAIS, 2021). Podemos considerar que a literatura de Patrícia Melo edifica uma *cartografia da violência*[33] contemporânea, ao passo que investiga e representa de maneira crítica, reflexiva e interpretativa as múltiplas figuras criminosas, as vítimas e mesmo as diferentes formas de agressões sofridas por elas na realidade do Brasil.

Suas obras geralmente são incluídas no escopo da literatura policial, apesar de a autora não se identificar com o rótulo. Em declarações públicas, Patrícia Melo com frequência

[33] Essa expressão foi utilizada pela professora Ângela Maria Dias (2020), da Universidade Federal Fluminense, em uma *live* promovida pelo canal do YouTube do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Literatura da UFF. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=XTbTrvV3vfc. Acesso em: 17 abr. 2022

reafirma sua posição enquanto escritora independente de "escolas literárias". Em entrevista concedida para a *Folha de S. Paulo*, ainda em 2003, a autora dizia que não vinculava seu trabalho ao gênero:

> Folha - A revista 'Time' fez há quatro anos um mapa das lideranças do próximo milênio na América Latina e incluiu você, que era chamada ali de uma autora de romances policiais que abriram as portas para a literatura pop. O que você acha de ser chamada de uma autora pop?
> Melo - Acho que o rótulo pop tem muita relação com minha ligação com o cinema. Minha literatura é bem imagética e tem um ritmo narrativo bastante vertiginoso. *Quanto ao romance policial, eu acho que é incompreensão da crítica literária no Brasil*. O romance policial sempre precisou da cidade para existir. Surge de patologias urbanas, como a violência, a diferença social, a fome. O Brasil só foi ter uma realidade urbana tardiamente, depois dos anos 60. Não temos tradição de romance policial. *Assim, qualquer escritor que trate de patologias urbanas e que adote a questão da violência é automaticamente rotulado como policial. Não me considero nem pop nem escritora policial*. (MELO, 2003, on-line, grifos nossos).

Dez anos depois, em uma entrevista ao portal português *Nascer do SOL*, que discutia principalmente *Acqua toffana* (1994), seu primeiro livro publicado, a escritora é questionada se sempre soube que queria escrever romances policiais. Ela responde:

> brigo um pouco com esse rótulo de escritora policial, acho-o um pouco redutor. mas noutro dia um amigo me disse: 'olha, na verdade hoje em dia não existe mais esse compromisso dos romances policiais com a escola inglesa, com a escola americana'. desse ponto de vista o meu livro é um romance policial do meu estilo. se ele pode ser classificado de romance policial *ele é bem ao meu modo, bem à patrícia melo*. (MELO, 2013, on-line, grifo nosso).

Ao ratificar seu próprio nome e buscar um certo distanciamento da historiografia literária tradicional, Patrícia Melo se posiciona em relação às singularidades de sua escrita. De qualquer forma, a autora tem buscado, ao longo de sua trajetória, ficcionalizar o universo do crime e voltar-se para motes repletos de violência:

> Relativizando ainda mais a ideia de que a literatura de autoria feminina se debruça exclusivamente sobre temáticas memorialistas, autobiográficas, com ênfase no universo doméstico e no eu, com ênfase nas relações de gênero e na opressão da mulher, a escritora brasileira contemporânea Patrícia Melo, que tem suas obras publicadas em vários países da Europa e Estados Unidos, surpreende a crítica ao dar a público livros narrados em primeira pessoa, por narradores masculinos, não raramente, identificados como assassinados, narrando questões relacionadas ao universo do crime em que se encontram imersos. É o caso de seus três primeiros romances, *Acqua toffana* (1994), *O matador* (1995) e *Elogio da mentira* (1998). (ZOLIN, 2019b, p. 326).

A questão dos narradores masculinos da escritora é cara à nossa pesquisa, visto que um estudo do conjunto de sua obra exibe que seus romances são protagonizados basicamente por homens – fato que se modificou apenas em 2014, com a publicação de *Fogo-fátuo*; e que efetivamente efervesceu com a publicação de *Mulheres empilhadas*. Porém, conforme Morais (2021, p. 673), "pode-se dizer que o modo de construção da maior parte das suas personagens femininas é bastante interessante, especialmente porque elas nunca são somente vítimas passivas, podendo interferir de maneira significativa no rumo das narrativas".

Nascida em 1963 em Assis, cidade interiorana de São Paulo, Patrícia Melo é uma artista multifacetada: em sua carreira, transita enquanto escritora, dramaturga e roteirista, tendo redigido documentários e minisséries para a televisão; roteiros cinematográficos; e ao menos quatro peças teatrais, além de esporadicamente aventurar-se nas artes plásticas[34]. Sua estreia na literatura aconteceu em 1994, com *Acqua toffana*. No processo de construção do romance, a autora iniciou uma profunda pesquisa sobre criminologia, a partir da leitura de processos, Boletins de Ocorrência, notícias de jornais; do diálogo direto com legistas, promotores, delegados; da presença em julgamentos; e de entrevistas com criminosos.

Acqua toffana (1994) apresenta duas narrativas que se conectam ao final: a primeira traz o ponto de vista de uma mulher que narra o convívio com o marido, um assassino de mulheres, e seu medo de morrer. Ele tenta matá-la fazendo com que ingira doses diárias de *acqua toffana*, um veneno transparente, sem sabor e sem cheiro[35]. A segunda conta a história de um homem supostamente pacato, que mata a vizinha de uma maneira extremamente elaborada. Um dos pontos de contato entre as duas narrativas é o sexo, representado como um poderoso elo entre os assassinos e as vítimas.

O matador (1995), segundo lançamento de Patrícia Melo, é possivelmente sua obra de maior reconhecimento. Isso porque, além de ter vencido duas premiações literárias[36], o livro

[34] "A escritora Patrícia Melo vai mostrar sua nova faceta, a de artista plástica, em misto de exposição e lançamento de seu décimo romance, 'Fogo-Fátuo', pela Rocco, nesta quinta no Clube das Artes, em São Paulo. A atividade de artista surgiu aos poucos, enquanto começava o novo livro, e agora entrou na rotina: 'Desenho quase todo dia'. Um de seus desenhos estampa a capa de 'Fogo-Fátuo', que conta a história da morte de um ator famoso no palco, 'uma morte espetáculo', segundo ela." (GLAMURAMA, 2014, on-line).

[35] "[...] *acqua toffana* é um veneno da Renascença. Misteriosíssimo. Mostrou-me um texto da enciclopédia sobre o assunto que dizia o seguinte: '*Acqua toffana* foi um dos venenos mais geniais de todos os tempos. Sua composição sempre foi um mistério para os estudiosos. Parece que foi inventado por uma mulher, cujo nome batizou a poção maligna. É líquido, transparente, sem sabor e sem cheiro. Uma gota por semana faz a pessoa morrer em dois anos. Causa dores de cabeça, enjoos, náuseas.' É isso, delegado. Estão explicadas as minhas dores de cabeça, meus enjoos, os dois meses de exames." (MELO, 1994, p. 61).

[36] Em 1996, na França, *O matador* venceu o *Prix Deux Océans* e foi indicada ao *Prix Femina* – prêmio literário francês que surgiu em protesto ao *Prix Goncourt*, cujo júri era formado exclusivamente por homens; em contraponto, o júri do *Prix Femina* é composto somente por mulheres. Em 1998, o livro venceu o prêmio alemão *Deutscher Krimi-Preis*.

alcançou sucesso internacional, tendo sido traduzido em diversas línguas e publicado em países como França, Itália, Espanha, Inglaterra, Estados Unidos, Holanda e Noruega. Quatro anos depois, "em 1999, a revista *Time Magazine* incluiu a autora entre as cinquenta '*Latin American Leaders for the New Millennium*'"[37] (PEREIRA, 2005, p. 45). Além disso, o enredo do romance inspirou o filme *O homem do ano*[38], obra cinematográfica de 2003 roteirizada por Rubem Fonseca e dirigida por seu filho, José Henrique Fonseca.

Em breves linhas, a história de *O matador* (1995) gira em torno do narrador-personagem Máiquel, um jovem vendedor de carros usados que mora na periferia de São Paulo. Ao perder uma aposta, Máiquel pinta o cabelo de loiro e passa a ser hostilizado, inicialmente, por Suel – que se tornará sua primeira vítima fatal. O protagonista passa a cometer uma série de crimes que o transformam em um assassino profissional, apesar de manter uma boa relação inclusive com a polícia. A narrativa, portanto, acompanha a progressão violenta de Máiquel – que, à primeira vista, surge de modo banal, após uma discussão com Suel:

> Olhei as pessoas na porta do bar do Tonhão, todos me observando, isso me encheu de coragem. Mirei.
> Se você quiser me matar, Máiquel, vai ter que ser pelas costas, ele disse.
> Suel ficou de costas para mim e saiu gingando, de mãos dadas com a namorada.
> Pode atirar, ele gritava, me mate pelas costas.
> Dei o primeiro tiro, Suel voou no chão, deve ter morrido na hora. A namorada berrava e tentava arrastar o negro para o carro. Dei outro tiro sem mirar e acertei na cabeça de Suel. Foi assim, as coisas aconteceram desse jeito. Ele foi a primeira pessoa que matei. Até isso acontecer, eu era apenas um garoto que vendia carros usados e torcia para o São Paulo Futebol Clube. (MELO, 1995, p. 16).

A narrativa, a partir da visão pessoal do protagonista, descreve atos violentos de uma forma bastante detalhada – ao mesmo tempo ágil e veloz – e gráfica, à medida que utiliza de uma linguagem sem escrúpulos.

Elogio da mentira é o terceiro romance de Patrícia Melo, lançado em 1998. A autora parte da história de amor entre um escritor de romances policiais, o narrador José Guber, e uma

[37] "Líderes Latino-americanas do Novo Milênio" (PEREIRA, 2005, p. 45, tradução nossa).

[38] A obra cinematográfica também foi bastante aclamada pela crítica nacional e internacional, tendo sido indicada como melhor filme a vários festivais de cinema. Em 2003, venceu em três categorias ("Melhor filme", "Melhor diretor" e "Melhor ator" para Murilo Benício) do Festival de Cinema Brasileiro de Miami, nos Estados Unidos. No mesmo ano, recebeu o prêmio de melhor direção de arte no Festival de Havana, em Cuba; e na categoria "Menção Especial" do Festival Internacional de Cine de Donostia, na Espanha. Ainda em 2003, o diretor José Henrique Fonseca recebeu o SKYY Prize, em um festival de São Francisco, nos Estados Unidos. Em 2004, o filme venceu nas categorias "Melhor filme" e "Melhor ator", novamente a Murilo Benício, do Festival de Cinema Latino-Americano de Washington, nos Estados Unidos.

bióloga especialista em cobras, Fúlvia Melissa. O conflito maior se inicia quando Fúlvia, que é casada com um comerciante, pede ajuda a José para que assassinem seu marido. Como percebemos já com o título, a obra discute desonestidade, deslealdade, traição e mentira – além de metaficcionalizar questões referentes à autoria e ao plágio de autores consagrados de histórias policiais –, valendo-se de simbologias a partir das cobras, que percorrem toda a narrativa.

No ano 2000, Patrícia Melo lança *Inferno*, obra que explora o universo do tráfico de drogas no Rio de Janeiro ao passo que conta a saga de Reizinho, apelido de José Luís Reis. Aos onze anos, Reizinho começa a trabalhar como "olheiro" em um ponto estratégico do morro, tornando-se, anos depois, um dos principais mandantes do tráfico. Comparado aos livros anteriores da autora, *Inferno* se diferencia por ser narrado em terceira pessoa[39]; mas evidencia uma das características mais recorrentes e marcantes da obra literária de Patrícia Melo: a construção de frases curtas, nominais, reduzidas, que se assemelham à linguagem de um roteiro cinematográfico ou mesmo de uma peça teatral. O parágrafo de abertura de *Inferno* ilustra esse aspecto:

> Sol, piolho, trambiques, gente boa, trapos, moscas, televisão, agiotas, sol, plástico, tempestades, diversos tipos de trastes, funk, sol, lixo e escroques infestam o local. O garoto que sobe o morro é José Luís Reis, o Reizinho. Excluindo Reizinho, ninguém ali é José, Luís, Pedro, Antônio, Joaquim, Maria, Sebastiana. São Giseles, Alexis, Karinas, Washingtons, Christians, Vans, Daianas, Klebers e Eltons, nomes retirados de novelas, programas de televisão, do jet set internacional, das revistas de cabeleireiras e de produtos importados que sobem a favela.
> Subindo. Ruas de terra batida. Onze anos, o garoto, Reizinho. Pipa nas mãos. Pés descalços. Short laranja. Uma menina acena para a câmera do cinegrafista. É comum se deparar com uma equipe telejornalística na favela. (MELO, 2000, p. 9).

Em 2001, a obra venceu o Prêmio Jabuti, "obtendo reconhecimento como uma das responsáveis pelo ressurgimento da literatura de ficção brasileira nos anos 90." (PEREIRA, 2005, p. 46).

Dois anos depois, Patrícia Melo lança *Valsa negra* (2003), que se volta à violência causada pelo próprio indivíduo ao invés de tematizar as mortes por assassinato. A ambientação do enredo se concentra no mundo elitizado da música clássica e explora os sentimentos de ciúme, ódio e autodestruição, construindo o suspense a cada encontro do protagonista com

[39] Há também a interferência de outras vozes e dos pensamentos das personagens, que surgem sem qualquer demarcação de diálogo, compondo o discurso indireto livre como elemento essencial da tecitura da obra.

Marie, sua segunda parceira. Narrado em primeira pessoa, lemos a história de um maestro de prestígio, cujo nome não é revelado, que vivencia a morte de sua filha e a do cachorro que a acompanhava.

Mundo perdido (2006), a sexta obra de Patrícia Melo, é uma *sequel* à história de Máiquel, protagonista de *O matador* (1995). Dez anos depois, descobrimos que o personagem se tornou foragido da polícia. Ele volta a São Paulo para receber uma herança e decide localizar Samanta, sua filha de um primeiro casamento frustrado. A narrativa aprofunda questões referentes à exclusão social e à manutenção das margens. Isso porque, ao longo da história, o protagonista vê na criminalidade a única possibilidade de sobrevivência.

O romance *Jonas, o copromanta*, publicado em 2008, dialoga diretamente com o conto "Copromancia", de 2001, de Rubem Fonseca, no qual o narrador-personagem observa demoradamente suas fezes e percebe nelas um tipo de simbologia. Com o tempo, ele desenvolve um método analítico de seus excrementos e passa a prever o futuro a partir do processo. Seus dejetos, antes associados ao nojo, assumem uma dimensão sagrada. Na obra de Patrícia Melo, o protagonista Jonas corrige quaisquer romances – Dostoiévski, Nabokov – que lhes caem nas mãos através de um estudo compenetrado de fezes. Quando lê "Copromancia", Jonas, alucinado, passa a acreditar que fora copiado descaradamente por Rubem Fonseca. Esse é um texto que discute questões sobre autoria, plágio, fonte e originalidade de maneira a tornar-se um exímio exemplar de experimentalismos literários com a metalinguística e a metaficção.

Em *Ladrão de cadáveres* (2010), percebemos uma interessante mudança de ambientação na obra literária de Patrícia Melo – que, até então, havia focalizado as capitais dos estados de São Paulo e Rio de Janeiro. O narrador-personagem é um ex-gerente de uma empresa de telemarketing, despedido após agredir uma funcionária que posteriormente cometera suicídio. Ele decide trocar São Paulo por Corumbá, cidade na região do Pantanal sul-mato-grossense. Em uma pescaria solitária, o personagem testemunha a queda de um avião no rio Paraguai. Ao se aproximar da cabine, encontra o piloto morto e, ao lado de seu corpo, uma mochila com um pacote de cocaína. Antes de sair da cena, decide pegar o pacote para si, além de roubar o relógio de pulso do piloto e fugir. Segundos antes de tirar o relógio do pulso do cadáver, ele pensa: "Não sei quem disse que o homem não é honesto por muito tempo quando está sozinho, mas é a pura verdade." (MELO, 2010, p. 17).

Ladrão de cadáveres (2010) garantiu à autora dois prêmios literários. Em 2013, na Feira do Livro de Frankfurt, na Alemanha, Patrícia Melo recebeu o *LiBeraturpreis* – uma premiação alemã destinada exclusivamente a escritoras mulheres da África, Ásia, América Latina e do

mundo árabe. No ano seguinte, a autora conquistou novamente o prêmio alemão *Deutscher Krimi-Preis* com essa publicação, ganhando a categoria "Thriller estrangeiro".

Ainda em 2011, Patrícia Melo lançou seu primeiro livro de contos, *Escrevendo no escuro*, no qual perscruta a perplexidade humana diante da morte. A personagem Cecília é uma escritora presente em todos os contos – que, ainda assim, permanecem independentes entre si. Esse aspecto da obra ilustra a agonia que acompanha o processo da escrita de muitas/os autoras/es ao tentarem manter o controle de seus personagens. Destarte, é perceptível que Patrícia Melo discute profundamente as questões metaficcionais ao longo de sua obra literária. Do conto "Acerto de contas" (2011), destacamos o seguinte trecho: "Um tapa é a morte moral. A não ser que você seja uma pessoa má, a não ser que você se sinta merecedora e deseje uma bela bofetada na fuça como forma de se redimir, não há a menor possibilidade de superar a humilhação de levar um tabefe." (MELO, 2011, p. 166). O tapa se mostrará uma imagem potente também em *Mulheres empilhadas*, como veremos adiante.

Fogo-fátuo (2014) é o décimo romance da autora e o primeiro a ser totalmente protagonizado por uma mulher, que assume o papel de figura detetivesca no enredo. Além disso, algumas leituras da obra enfatizam que esse seria o primeiro romance de Patrícia Melo efetivamente policial. A pesquisadora brasileira Raquel Souza de Morais (2021) sintetiza a complexa trama do livro da seguinte maneira:

> O romance que marca a estreia de Melo nos romances detetivescos tem como mote inicial o misterioso caso de Fabbio Cassio, um jovem ator, considerado galã, que morre no palco, num teatro lotado, ao representar um suicídio em sua peça intitulada Fogo-fátuo. A tragédia ocorre quando a réplica de uma arma que seria usada na encenação é substituída por um revólver carregado, pondo fim à vida do ator. A morte suspeita – inicialmente considerada suicídio – chega aos domínios da Central Paulista de Homicídios e é investigada pela equipe da perita policial Azucena Gobbi. Este caso acaba se conectando a uma série de outros crimes, também solucionados no livro – como a existência de um serial killer em São Paulo e a existência de uma gangue que chantageia e explora financeiramente famosos, ligada diretamente a uma rede de exploração sexual e pedofilia. (MORAIS, 2021, p. 675).

Questões que tratam sobre a busca pela verdade, envoltas por mistério e suspense, são o pano de fundo para a construção da obra – que, narrada em terceira pessoa, focaliza intercaladamente diferentes planos da narrativa. Essa alternância na narração dos conflitos produz o ritmo acelerado tão marcante na escrita de Patrícia Melo.

Em tempo: o desenvolvimento de uma personagem como Azucena, uma detetive mulher, edifica uma narrativa que resiste aos entraves da historiografia, da teoria e da crítica

literária tradicional – campos de estudo que, ao longo do tempo, invisibilizaram as escritoras do gênero policial. Com frequência, vemos um entrelaçamento entre o fato de a obra ter sido produzida por um homem e o detetive da história ser também homem. É evidente que isso não é uma regra: a literatura policial de autoria feminina "pode"[40] muito bem criar detetives homens e vice-versa; mas, a partir de pesquisas como a de Sonia Coutinho (1994), compreendemos que a tradição da teoria literária coloca autores como Edgar Allan Poe e Arthur Conan Doyle na posição paternalista de *criadores* das narrativas policiais.

A importância desses nomes é óbvia e explicita-se com um breve reconhecimento dos títulos e dos detetives que marcaram a história do gênero, como *The murders in the rue Morgue* (1841) e C. Auguste Dupin; e *A study in scarlet* (1887) e Sherlock Holmes. Esse registro invisibiliza, porém, o aspecto precursor para o surgimento da literatura policial: o romance gótico escrito por mulheres. A pesquisadora brasileira Sonia Coutinho (1994, p. 18) verifica que "o gótico feminino era uma literatura que lidava com segredos e mistérios, violência e medo, além de questionar, mesmo implicitamente, a posição das mulheres na sociedade". São escritoras como Ann Radcliffe, com *The mysteries of Udolpho* (1794), e Mary Shelley, com *Frankenstein* (1818), que confirmam uma longeva tradição da autoria feminina na ficção de terror – com produções elaboradas *antes*, inclusive, da publicação das obras de Poe e Conan Doyle.

Entre as autoras de literatura policial, Agatha Christie vem como pioneira. A escritora britânica – apesar de, em algum nível, ter pavimentado um espaço interessante para as autoras subsequentes – não representa a ótica marcadamente feminista da literatura policial contemporânea, que busca questionar discursos patriarcais em suas histórias e personagens. Frequentemente, as narrativas de Agatha Christie, ao colocarem "em cena uma intuitiva e abelhuda Miss Marple, ao lado de seu detetive *analítico*, Hercule Poirot" (COUTINHO, 1994, p. 17, grifo da autora), acabam solucionando os crimes a partir de atributos comuns aos estereótipos femininos.

Nas obras policiais consideradas clássicas, a figura de controle pode ser um detetive profissional, seja ele da polícia ou particular, seja um amador talentoso. É, todavia, sempre um homem. Algumas hipóteses para essa escolha de personagem se voltam para o interesse dos autores em alcançar a maior audiência possível, fato que dificilmente aconteceria com uma protagonista mulher – exatamente porque "a ideia predominante continua sendo a de que as mulheres, como grupo, pertencem mais à protegida esfera doméstica do que à vida pública –

[40] Assim como "pode" muito bem criar quaisquer tipos de personagens, a partir de quaisquer temáticas, em quaisquer gêneros literários.

uma visão residual do Vitorianismo, que Virgínia Woolf critica em seus ensaios, ainda no início deste século." (COUTINHO, 1994, p. 17). Essa "impossibilidade" da existência de detetives mulheres também pode ser explicada pela discriminação de gênero no mercado de trabalho, que "impediu até recentemente que as mulheres trabalhassem como detetives da polícia ou investigadoras particulares." (COUTINHO, 1994, p. 20). Além disso, era socialmente impensável a concepção de uma mulher que estivesse na direção dos acontecimentos, seja ela a mente criadora por trás de uma obra literária ou a personagem detetivesca voltada para os ideais da lei e da ordem, do lógico e do intelecto.

A essa altura, vale exaltar, ainda que brevemente, os esforços realizados por mulheres escritoras de literatura policial a fim de que os estereótipos de gênero sejam desconstruídos. No contexto brasileiro, autoras como Maria Alice Barroso, Ana Arruda Callado, Maria José de Queiroz e Kátia Rebello têm diversificado a forma como o gênero policial se apresenta. Nessa direção, em *Fogo-fátuo* (2014), Patrícia Melo projeta Azucena Gobbi como uma detetive perspicaz, que trabalha incansavelmente nas perícias e nas resoluções dos casos. No entanto, Azucena não é idealizada para ser a detentora da verdade, que solucionaria os crimes a partir da dedução – como é esperado nos romances policiais clássicos:

> A vida de Azucena se encaminha para o esfacelamento testemunhado pelo leitor. A vida pessoal aparentemente estável da perita cai por terra em diversos acontecimentos trágicos: a mãe falece, o pai está muito doente, a irmã e o marido estão tendo um caso e este ao se divorciar consegue a guarda das duas filhas. É visível que a complexa personalidade da protagonista se molda através da perda e da desilusão. (MORAIS, 2021, p. 677).

Rompendo com os elementos da literatura policial clássica, as marcas contemporâneas de *Fogo-fátuo* distorcem completamente a ideia de (a)moralidade das personagens detetivescas e mesclam as linhas de introspecção psicológica e denúncia social.

Publicada em 2017, a obra *Gog Magog* (2017) focaliza os conflitos entre dois moradores de uma cidade grande: o narrador-personagem, um pacífico professor de biologia, e seu novo vizinho de cima, Ygor – ou senhor Ípsilon, como o professor prefere chamá-lo. O protagonista se irrita profundamente com os ruídos provocados pelo vizinho, o que desencadeia uma série de pensamentos conflituosos que o levam a questionar sua própria existência. Logo no início da trama, ao descrever os sons vindos do andar de cima, o professor revela um desejo assassino que gradativamente aumenta ao longo do enredo:

> Seria fácil subir o único lance de escadas que me separava do senhor Ípsilon sem ser visto. Não havia câmeras no nosso prédio. Se ele estivesse sozinho, falando ao telefone, como parecia, eu nem soaria a campainha. Dois toques discretos na porta. E quando ele aparecesse na minha frente, com seu olhar de suíno, eu simplesmente meteria um tiro no meio da sua testa. Assunto resolvido. Em dois segundos eu já estaria de volta, embaixo dos lençóis. Como me pegariam? (MELO, 2017, p. 13).

Gog Magog discute temáticas como os direitos individuais e coletivos valendo-se de uma linguagem irônica no decorrer de toda a narrativa, ridicularizando situações do cotidiano que paulatinamente ganham contornos bastante violentos e absurdos. Patrícia Melo centraliza o barulho incessante da sociedade contemporânea como o estímulo hipotético da barbárie e da crueldade humana, dois temas centrais por todo o percurso de sua obra literária.

Por fim, a autora lançou em maio de 2022 a obra *Menos que um*, seu mais recente romance publicado, em que se distancia da tradição criminal perceptível ao longo de sua trajetória literária. Em *Menos que um*, Patrícia Melo constrói uma narrativa caleidoscópica com diversas vozes narrativas que se alternam ao relatarem em primeira pessoa a vida nas ruas. O romance apresenta um Brasil inerte que é incapaz de receber o futuro que se aproxima, assombrado por sua história de desigualdade, descaso e violência social. Além disso, há uma importante diversificação das identidades representadas, como a personagem Glenda, cuja retaliação é denunciada na obra:

> Enquanto Jéssica pegava no batente, tirando pó, esgaravatando a sujeira entranhada, Glenda permanecia sentada no sofá ou escarrapachada na rede, com seus shorts minúsculos e suas unhas de gel coloridas, grudadas ao telefone. Na rua, as pessoas falavam o diabo de Glenda. Que toda aquela empinação rebolante, mais aquele jeito de falar, presunçoso, forçado, e também aquelas roupas de puta sem noção que ela vestia, era tudo falsidade! Que Glenda nem era mulher. Que era uma bichona. Que era trans. Que era homem de nascença. Que se chamava Weverton. Que chupava a rola de qualquer um. Que, até se alojar num hotel social, vivia com um cachimbo de crack enfiado atrás da orelha, dando a bunda por cinco reais.
> Para Jéssica, no entanto, nada disso importava. Quando chegou à praça, Glenda já era Glenda, já zanzava de top e minissaia de oncinha, fazendo sinal de foda-se para quem a 'xingava' de Weverton. (MELO, 2022, p. 40).

A conclusão que surge de *Menos que um* é uníssona: sob a sujeira, o vício, a escassez, o anonimato, o terror e o isolamento, esses sujeitos são seres humanos que também são dignos da vida. Glenda é Glenda. E a literatura surge novamente como uma catarse humanizadora.

Apesar de ter suas obras traduzidas em mais de catorze idiomas, em vários países; e de ser uma escritora premiada, a recepção de Patrícia Melo em meio à crítica literária tradicional

não foge àquele modo de pensar universalizante tão característico do sistema moderno/colonial: tanto na frequente associação da autora ao gênero policial quanto na comparação de sua escrita à de autores homens. Patrícia Melo é constantemente comparada ao escritor brasileiro Rubem Fonseca, cujo nome está associado aos precursores e propulsores da corrente literária denominada *brutalista* – devido à temática da violência urbana e ao estilo narrativo, que parte de uma escrita seca e pujante para problematizar a conduta humana e conceitos maniqueístas como "bem" *versus* "mal".

A influência de Rubem Fonseca sobre escritores contemporâneos é inegável. No entanto, outros autores que também compartilham temáticas e estilos de escrita com o autor não foram acometidos pelo reducionismo imposto à figura de escritora de Patrícia Melo – ou, ao menos, não com a mesma intensidade. Há diversas produções que comparam as obras literárias da autora com as de Rubem Fonseca a fim de compreender as semelhanças escriturais entre os escritores, mas poucas que focalizam as divergências e as potencialidades por elas promovidas.

Quando mobilizamos autores brasileiros que se identificaram, de alguma forma, com narrativas que retratam crime e violência, lemos nomes como o de Sérgio Sant'Anna e Dalton Trevisan. Não é como se Patrícia Melo não aparecesse nas listas de autores brasileiros que escreveram, e escrevem, histórias cujas temáticas principais sejam as patologias citadinas: a diferença maior é que os escritores homens são colocados em pé de igualdade com Rubem Fonseca, enquanto a autora recebe epítetos como "aprendiz", "seguidora" ou "discípula" – como se vê no excerto abaixo:

> É boa literatura policial que vem fazendo uma ou mais gerações depois de Rubem Fonseca. Alguns nomes para prestarmos atenção: Alfredo Garcia-Roza, com seu detetive Epinosa, morador do Bairro Peixoto — como Maigret, de Simenon, na Avenue Richard-Lenoir e arredores da Bastilha —, já fazendo carreira internacional; Marçal Aquino, que promove o abrasileiramento do gênero, retomando nesse sentido Marcos Rey; Tony Bellotto, mostrando o lado noir do rock, ou o lado rock and roll do romance noir; *e ainda discípulos de Rubem Fonseca, como Patrícia Melo*. (COSTA, 2011, on-line, grifo nosso).

A questão é que é facilmente rastreável a relação profissional (e inclusive de amizade) entre Patrícia Melo e Rubem Fonseca; isso porque os autores com uma certa frequência dialogam intertextualmente e já roteirizaram filmes fundamentados em narrativas um do outro – como *O homem do ano* (2003), cujo roteiro busca inspiração em *O matador* (1995). Porém, parte dessa proximidade entre os autores pode ser resgatada devido ao contexto histórico em

que escreveram. Nesse sentido, talvez um dos acontecimentos que mais simbolize essa questão seja o relatado por Raquel Souza de Morais (2021):

> A imagem de escritora discípula de Fonseca levou bastante tempo para se descolar de Melo, que hoje tem mais de dez títulos publicados. Podemos dizer que talvez essa imagem nunca tenha se dissipado completamente, pois, até pouco tempo, a autora ainda era apresentada pela alcunha de 'Rubem Fonseca de saias'. Essa referência foi a primeira frase proferida pela apresentadora do programa Entrelinhas da TV Cultura na ocasião em que Patrícia Melo concedeu uma entrevista. Esse fato ocorreu em 2010, ou seja, dezesseis anos após sua estreia. (MORAIS, 2021, p. 670-671).

Referenciar a obra de uma mulher sob o ponto de vista de um modelo masculino implica na desqualificação, desvalorização, simplificação e no reducionismo da obra da autora, ao passo que a vê como um ser despersonificado, uma cópia de seu "mestre". Essa atitude não é incomum em meio à articulação da crítica literária tradicional. Acerca do assunto, Márcia Hoppe Navarro (1995) identifica que o silenciamento, a invisibilização da escrita de autoria feminina se relaciona com a visão da crítica literária de que as mulheres apenas tratavam de problemáticas domésticas e intimistas. Em contraponto, a literatura escrita por homens era julgada superior, pois se preocupava com assuntos "racionais" e "importantes", como a política, a história e a economia.

A pesquisadora brasileira Elódia Xavier (2007) evidencia que o binarismo filosófico – natureza/cultura, corpo/mente – foi um dos pilares para a construção de um diálogo opressor em relação às mulheres, visto que essas categorias duais foram hierarquizadas:

> Para Platão, o corpo é uma traição da alma, da razão e da mente que são aprisionadas pela materialidade corporal. Aristóteles distingue, também a matéria da forma, distinção que será depois reconfigurada pela tradição cristã, onde a separação mente/corpo foi correlacionada à distinção entre o que é imortal e o que é mortal [...] Para o cristianismo, fica bem clara a distinção entre uma alma dada por Deus, e uma matéria pecaminosa e lasciva. (XAVIER, 2007, p. 17).

O sexo biológico, nesse sentido, foi um elemento estrutural determinante para que a mulher fosse reconhecida como reprodutora. O mundo da ação e do conhecimento estaria à mercê dos homens.

Nessa direção, a teórica peruana Sara Castro-Klarén (2017), em um texto publicado em 2003, aponta que a problemática da receptividade da mulher enquanto escritora não se deve apenas a questões sociais históricas – como era postulado pela crítica feminista europeia e norte-

americana –, mas que teria suas origens, ao focalizarmos a América Latina, com o processo de colonização. Construída a partir do discurso da modernidade e da racionalidade, a lógica categorial se configurou como verdade universal e reduziu o homem e a mulher aos níveis *superior* e *inferior*. Por outro lado, se dermos um salto até o século XX, perceberemos que, pautada na psicanálise freudiana, a constatação da mulher enquanto sujeito incompleto asseverou uma ordem de identidades oposicionais, na qual a mulher estaria propícia à patologização da mente ao sentir a falta do falo (XAVIER, 2007). Na mulher, a mente e o corpo estariam intimamente ligados pela histeria.

Na outra ponta desse cabo de guerra ideológico, a crítica literária que se posiciona a partir das teorias feministas postula duas atitudes urgentes: "(a) *el reconocimiento de la opresión sexista en la sociedad patriarcal, y* (b) *la necesidad de construir un sujeto femenino (identidad) en un mundo falogocéntrico*"[41] (CASTRO-KLARÉN, 2017, p. 179-180). Inclusive, a expressão *falogocentrismo*[42] se originou a partir da fusão entre as noções do falocentrismo e o logocentrismo do Ocidente, e explana o domínio do *falo* com o do *logos*.

Portanto, é a partir da Crítica Literária Feminista que se torna possível ler e interpretar textos literários sob uma perspectiva outra: a que questiona a prática acadêmica patriarcal, desnuda os binarismos excludentes e busca romper com os discursos sacralizados referentes às posições das mulheres. Assim, a proposta desse modo de pensar:

> implica investigar o modo pelo qual tal texto está marcado pelas diferenças hierarquizadas de gênero, num processo de desnudamento que visa despertar o senso crítico e promover mudanças de mentalidades, ou, por outro lado, divulgar posturas críticas por parte das(os) escritoras(es) em relação às convenções sociais que, historicamente, têm aprisionado as mulheres e tolhido seus movimentos. (ZOLIN, 2019a, p. 212).

[41] "(a) o reconhecimento da opressão sexista na sociedade patriarcal, e (b) a necessidade de construir um sujeito feminino (identidade) em um mundo falogocêntrico" (CASTRO-KLARÉN, 2017, p. 179-180, tradução nossa).

[42] "Jacques Derrida também criticou as oposições binárias que constituem o quadro epistemológico de conhecimento do mundo no Ocidente: espírito *versus* corpo, cultura *versus* natureza, razão *versus* emoção, considerando-as um sistema *falogocêntrico*, isto é, centrado no *logocentrismo* e no *falocentrismo* [...], duas fortes estruturas de poder na sociedade. Jacques Derrida nos esclarece amplamente como tais polaridades foram estabelecidas através da história da sociedade greco-judaico-cristã-ocidental a partir do *logocentrismo* (evidentemente, contendo idéias [sic] patriarcais), e como elas se estabeleceram como verdade. No entanto, tais juízos de valor podem ser desconstruídos a todo momento a partir de uma escrita feminista crítica, por exemplo. [...] Neste sistema falocêntrico que é transmitido, logocentricamente, a partir da tradição oral da cultura, institui-se um cânone que privilegia determinados seres – homens – de determinada raça – brancos – e de uma certa classe social – ricos. As mulheres, os negros, e outras 'minorias' (nem sempre numéricas) vêem-se [sic] excluídos das posições sociais mais elevadas, dos estudos acadêmicos, das editoras, dos cânones literários, e, assim, não surgem como formadores de opinião." (LOBO, 1997, on-line).

E divulgar posturas críticas por parte de escritoras é precisamente um dos objetivos deste trabalho, com destaque à obra literária de Patrícia Melo. Embora seja evidente a presença de mais mulheres na literatura contemporânea, algumas convenções estereotípicas e comparações falogocêntricas ainda são reproduzidas na academia: não apenas na forma de publicações escritas, mas também em espaços de discussões oralizadas, que compõem a vivência e a experiência acadêmica.

PARTE II

MULHERES EMPILHADAS: UM TEXTO EM RESSONÂNCIA

Nesta parte, iniciamos a análise literária de *Mulheres empilhadas* (2019), na tentativa de compreender como se constitui o processo de tripla narração presente na estrutura do romance, atentando-nos para a polifonia e a heterogeneidade narrativa a partir dos diversos procedimentos literários costurados em três fios narrativos, que conferem à obra um caráter híbrido e que dialogicamente compõem a tecitura da obra.

Tomamos a concepção de hibridização a partir de Zilá Bernd (1998), para quem a hibridização narrativa se constrói, sobretudo, a partir de dois eixos: a) no nível da composição formal da obra (elementos estruturantes do texto); e b) no nível da linguagem, das estratégias literárias do texto em conjunção com a temática (elementos imanentes ao texto). Sob essa ótica, cotejamos ambos os eixos para especular sobre os efeitos da narrativa de *Mulheres empilhadas* partindo da hipótese de que esta é uma obra que desafia o discurso moderno/colonial e de gênero.

Esta parte do texto focaliza dois fios narrativos do romance, com o objetivo de contextualizar o enredo e aprofundar a análise referente às representações da violência principalmente em relação à personagem central e voz narrativa de *Mulheres empilhadas*, além dos casos de Txupira, Rita e Carla. Por isso mesmo, os títulos das seções desta parte foram escolhidos a partir de trechos do fio narrativo que conduz a obra – e que leva em conta as experiências da protagonista enquanto mulher que se relaciona com outras mulheres para compreender suas histórias de violência sob a perspectiva da resistência.

Portanto, embora continuamente cotejemos o terceiro fio narrativo do romance – mesmo porque não é nosso objetivo, e sequer é possível, separar ontológica e categoricamente as três dimensões da obra –, esta parte se concentra nos dois primeiros para que, posteriormente, na parte III, possamos olhar com a devida atenção para as temáticas indígenas. À medida que dialogam transversalmente entre si, as seções desta parte especulam sobre o Fio Narrativo A, que guia todo o enredo do romance por meio da voz narradora; e sobre o Fio Narrativo 1, que revela literariamente onze notícias jornalísticas de casos reais de feminicídio.

2.1 “VAMOS FALAR SOBRE MATANÇA AUTORIZADA DE MULHERES”

> *Nós então formaríamos uma rede clandestina de sussurros, que não salvariam nada, a não ser um pouco a nós mesmas, mas que deteriam o tempo e se enovelariam, fazendo com que ele passasse menos ou mais devagar pelos lugares onde nós falamos.*
> (Noemi Jaffe, 2020, p. 14)

O romance *Mulheres empilhadas*, da escritora brasileira Patrícia Melo, está organizado em pelo menos três fios narrativos. A obra é composta por uma estrutura tripartida, com planos que se intercalam desde o início do enredo. Sobre esse caráter híbrido, vejamos algumas palavras da escritora: em agosto de 2021, Patrícia Melo compartilhava sobre o processo de escrita de seu – até então[43] – último romance publicado com participantes do projeto de extensão “Poesia, ficção e crítica”, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). A ocasião se tratava de uma entrevista e oficina literária com a autora, intitulada “Conversa com Patrícia Melo | *Mulheres empilhadas* (Leya, 2019)”, que foi transmitida pelo canal do YouTube[44] do projeto.

Quando perguntada sobre a composição formal de *Mulheres empilhadas*, obra que tematiza a violência contra as mulheres[45], Patrícia Melo revelou que, logo no início do processo de estruturação do romance, notou que havia uma parte dela que se sentia muito impotente, “porque essa realidade é castradora” (MELO, 2021, min. 16:22-16:34). A escritora afirma que, ao mergulhar nas pesquisas sobre feminicídio e sobre como a justiça não é feita no Brasil, antes mesmo de começar a escrita do enredo, o sentimento que se sobrepôs foi o ódio, a sensação de ter as mãos amarradas. Então, refletiu que a saída para ficcionalizar a temática da violência contra as mulheres seria encontrar uma válvula de escape. Para a escritora, essa válvula de escape seria a criação de três fios narrativos dentro de um mesmo romance:

---

[43] Em maio de 2022, Patrícia Melo lançou *Menos que um*, obra que tematiza personagens que, por força de circunstâncias externas, têm que morar nas ruas. No romance, a autora constrói uma incendiária crítica a um Brasil cuja história recorrente de descaso, desigualdade e violência leva pessoas a viverem em situações precárias – permeadas pela ausência completa de direitos humanos básicos, como alimentação, segurança, educação, saúde, igualdade e justiça.

[44] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=cvxrk-6HQ7U. Acesso em: 27 set. 2022.

[45] O título desta seção advém de um dos diálogos iniciais entre a narradora de *Mulheres empilhadas* com uma das personagens da obra: “Quase não acreditei quando, duas semanas depois, por uma estranha coincidência, o escritório onde eu trabalho começou a escolher advogados novatos para cobrir os diversos mutirões de julgamentos de feminicídios que ocorriam no país. Como observadores. O propósito era alimentar, com informações e estatísticas, o projecto da sócia-majoritária do escritório, Denise Albuquerque, que preparava um livro sobre a forma como o estado produz assassinos ao sancionar a assimetria nas relações de gênero. ‘*Vamos falar sobre matança autorizada de mulheres*’, simplificava ela. ‘Dez mil casos de feminicídios nos tribunais, sem solução. Este é o meu tema.’” (MELO, 2019, p. 23-24, grifo nosso).

> Então eu vou trabalhar nesses três planos. Eu vou primeiro criar uma trama, que é o fio de ouro, a trama dessa jovem advogada que, para escapar de uma relação abusiva, topa ir lá para o Acre, sendo de São Paulo, para acompanhar essa força-tarefa do governo para acelerar os julgamentos dos casos de feminicídio; e uma outra parte, que é, na verdade, uma amostra da crueldade que ela presencia nas seções de julgamento a que ela assiste – que são esses crimes que eu coletei, enquanto eu estava escrevendo, da minha leitura diária de jornal; e tudo isso intermediado por essa jornada de autoconhecimento da protagonista através do ayahuasca. (MELO, 2021, min. 21:23-22:21).

Mas antes de continuarmos com a descrição da composição formal de *Mulheres empilhadas*, abro um breve parênteses para definir a composição formal desta dissertação em si e alguns termos que serão utilizados ao longo do texto. Para fins organizacionais, chamarei de **fio narrativo** cada plano da obra. A escolha desse termo, ao invés de prosseguir mesmo com "plano" ou denominá-los de "nível", por exemplo, se dá porque acreditamos na horizontalização dessas camadas diegéticas, que se complementam e funcionam dinamicamente entre si – e não sob um sistema de hierarquia vertical.

A escolha pelo termo "fio" surge dialogicamente com a obra *Breve história crítica do feminismo no Brasil* (2021), na qual reúnem-se três ensaios da pesquisadora brasileira Carla Rodrigues. No primeiro ensaio, a autora tece uma bela metáfora entre a organização de seu texto em fios e as tranças dos cabelos das mulheres negras ou as tramas das cestarias, ao escrever:

> Esta breve história dos feminismos é costurada a partir do entrelaçamento de quatro feixes, quatro linhas históricas que serão trançadas como os cabelos das mulheres negras ou como as tramas das cestarias, nas quais a trama é menos visível do que a forma final que os fios produzem. (RODRIGUES, 2021, p. 14).

Carla Rodrigues compõe sua tecelagem, no decurso da obra, a partir do entrelaçamento desses fios e dos nós que se cruzam para que seja costurada uma forma *outra* de contar a história dos feminismos no Brasil. Inspirada pela autora, decido por "fio" para que, em uma tentativa semelhante, entendamos a estrutura de *Mulheres empilhadas* não como planos separados, mas como uma tecitura entrelaçada – ao mesmo tempo una e plurívoca.

Em relação aos três fios narrativos, também com o objetivo de esquematizar a minha escrita e de tornar o texto mais fluido, nomearei cada um deles com base na divisão apresentada pelo próprio romance – conforme podemos visualizar, no Quadro 1 a seguir, a partir do primeiro capítulo de cada um dos três fios:

Quadro 1 – Triangulação do romance em fios narrativos

<table>
<tr><td>Fio narrativo jornalístico
(doze capítulos, de 1 a 12)</td><td>Primeiro fio narrativo ficcional
(vinte e quatro capítulos, de A a X)</td></tr>
<tr><td>1

MORTA PELO MARIDO

Elaine Figueiredo Lacerda
sessenta e um anos,
foi abatida a tiros
na porta de sua casa,
num final de tarde de domingo.</td><td>A

A noite estava agradável, fresca. Acendi meu cigarro e fiquei ali, de braços cruzados, fumando e observando o céu opaco.
– Aquele cara está tirando fotos de você – disse alguém.
Só então me dei conta de que não estava sozinha. Do meu lado direito, encostado no carro da dona da festa, havia um tipo blazer & gravata, fumando. Atrás de nós, a casa parecia vibrar ao som sincopado da música dançante. O homem apontou a janela do imóvel do outro lado da rua.</td></tr>
<tr><td colspan="2">Segundo fio narrativo ficcional
(sete capítulos, de ALFA a ETÁ)</td></tr>
<tr><td colspan="2">ALFA

Eu ouvia os grilos ziziando, macacos e cigarras fazendo o maior esporro. Achei que fosse a tal da peia, mas a floresta é barulhenta, me explicou Marcos, há uma contínua sinfonia de insetos, cigarras e abelhas, e também de aves, corujas, papagaios e tucanos, fora as antas, as onças e os porcos selvagens, é mesmo uma orquestra: alguns crocitam, outros grasnam, uns zumbem, outros ululam, aqueles urram, estes assobiam, cada um numa frequência específica, e quanto mais entrarmos na mata, mais uivos e mais chilros e mais trilos e sibilos ouvimos. Sobretudo à noite.</td></tr>
</table>

Fonte: Melo (2019, p. 9-10; 25).

Portanto:

- o eixo jornalístico, único (ou "uma amostra da crueldade", as manchetes dos casos de feminicídio), será sempre referenciado como **Fio Narrativo 1** ou **Fio 1**;
- o primeiro eixo ficcional (ou "o fio de ouro", a trama propriamente dita, a cidade, o espaço urbano) será sempre referenciado como **Fio Narrativo A** ou **Fio A**;
- o segundo eixo ficcional (ou o "plano vingador", o ayahuasca, a floresta, o espaço onírico) será sempre referenciado como **Fio Narrativo Alfa** ou **Fio Alfa**.

A estrutura de *Mulheres empilhadas* contempla uma diversidade de formas discursivas, seja pela mescla de gêneros literários e linguagens – como veremos nesta parte do texto –, seja pela interação entre culturas – como explanaremos na parte III. Com base em *Escrituras*

híbridas: estudos em literatura comparada interamericana (1998), livro organizado por Zilá Bernd, veremos a *hibridização* como ponto-chave para as reflexões sobre a obra de Patrícia Melo. Segundo Bernd (1998), a etimologia do termo "híbrido", do grego *hybris*, remete ao ultraje, à miscigenação ou à mistura que violaria as leis naturais:

> Para os gregos, o termo correspondia à desmedida, ao ultrapassar das fronteiras, ato que exigia imediata punição. A palavra remete ao que é 'originário de espécies diversas', miscigenado de maneira anômala. Esta origem etimológica foi responsável pelo fato de serem considerados como sinônimos de híbrido palavras como: irregular, anômalo, aberrante, anormal, monstruoso, etc. (BERND, 1998, p. 16).

Na literatura latino-americana, esse ultrapassar das fronteiras, que seria visto como um ato monstruoso, transforma-se em uma atitude política, porque "a hibridez floresce nas culturas empurradas para a margem." (BERND, 1998, p. 18). "Híbrido" é o que participa de dois ou mais conjuntos, gêneros ou estilos; é a composição de elementos diversos que são reunidos para originar um terceiro elemento, criar um terceiro espaço. Por isso, o termo tem sido utilizado pela crítica pós-moderna para especular sobre as diversas mesclas interculturais das Américas:

> A pós-modernidade, ao trazer à tona o conceito de híbrido, enfatiza acima de tudo o respeito à alteridade e a valorização do diverso. Híbrido, ao destacar a necessidade de pensar a identidade como processo de construção e desconstrução, estaria subvertendo os paradigmas homogêneos da modernidade, inserindo-se na movência da pós-modernidade e associando-se ao múltiplo e ao heterogêneo. Às grandes sínteses 'coerentes', homogêneas e unívocas de interpretação da constituição cultural americana, sucederia um tempo de ambiguidades, heterogeneidades e deslocamentos de doxas petrificadas. (BERND, 1998, p. 17).

Localizada no contexto da pós-modernidade, a dissolução de pares dicotômicos como público *versus* privado e político *versus* poético se torna uma prática constante nessa nova espécie de sociedade que, conforme Fredric Jameson (1985), pode ser periodizada entre o final dos anos 1940 e o começo dos 1950. As obras literárias consideradas pós-modernas se esquivam quase completamente das regras narrativas canônicas. Na verdade, subvertem-nas e as transformam em motivações próprias e capazes de, inclusive, criar novos tipos de literatura. Desse modo, observamos no pós-moderno um estilo eclético e híbrido, do qual "emerge uma nova subjetividade, centrada na gradativa perda do senso de história, de esperança de futuro ou de memória do passado, dispersa numa sensação de 'eterno presente', que deriva para a 'diminuição do afeto' e a falta de profundidade." (PELLEGRINI, 2001, p. 57).

E, se a psique humana também está no rol de aspectos fragmentários da pós-modernidade, podemos pensar que esse tipo diferente de mudança estrutural transforma as sociedades como um todo, especialmente no final do século XX. Stuart Hall (2006) observa que a "perda de um 'sentido de si' estável é chamada [...] de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma 'crise de identidade' para o indivíduo." (HALL, 2006, p. 9).

Essa crise da representação de uma identidade totalizante frequentemente aparecerá esteticizada na figura ficcional do narrador. Assim, o narrador pós-moderno, quando vinculado ao espaço plural e psicossocial do Brasil e da América Latina, encontra na literatura a emancipação de sua voz até então reprimida. Nesse contexto, a questão identitária assume complexificações diversas, e o sujeito deve ser percebido e estudado interseccionalmente, a partir de sua inserção em desdobramentos políticos e ideológicos.

Por conseguinte, a hibridização caminha contrária ao discurso colonial, que petrifica as identidades e as coloca em seus "devidos" lugares de acordo com uma agenda misógina, racista, xenofóbica e classista. Significa visar à mistura de identidades como um processo de construção e desconstrução, com base no respeito à alteridade – ao invés da homogeneização pretendida pela colonização e colonialidade do poder, do saber e do ser.

Conforme Bernd (1998), a noção do híbrido já fora utilizada em 1975 por Mikhail Bakhtin em *Questões de literatura e de estética*, com a intenção de nomear as mesclas entre línguas diferentes. O híbrido bakhtiniano não pressupunha a noção de esterilidade; pelo contrário, as interações entre diferentes línguas e linguagens possibilitariam um encontro bastante fecundo e prolífico, à medida que a hibridização passa a ser compreendida como um movimento orgânico que produz mutações inerentes aos processos evolutivos das culturas.

No contexto da crítica literária, a hibridização se refere aos "procedimentos de desterritorialização de processos simbólicos que engendram culturas híbridas, processos de conversão e reciclagem de aportes da modernidade que são adaptados ao meio ambiente." (BERND, 1998, p. 18). Ou seja, o conceito exige que reconsideremos o que é hegemônico e o que é subalterno, com o objetivo de diluir as fronteiras e de compreender o múltiplo como potencializador:

> se por híbrido queremo-nos referir a um processo de ressimbolização em que a memória dos objetos se conserva, e em que a tensão entre elementos díspares gera novos objetos culturais que correspondem a tentativas de tradução ou de

> inscrição subversiva da cultura de origem em uma outra cultura, então estamos diante de um processo fertilizador. (BERND, 1998, p. 18).

Para Zilá Bernd, é praticamente impossível estabelecer "níveis" de hibridização, visto que inclusive essa tentativa poderia criar parâmetros imobilizadores; no entanto, a autora faz algumas considerações sobre os procedimentos a partir dos quais a literatura operaria o caráter híbrido. O primeiro nível seria a intersecção do popular-mítico (maravilhoso) em montagens eruditas: esquema que subverte rituais narrativos alicerçados na "pureza" e introduz formas de origem arcaica, oral e popular. Bernd (1998) especula que essa primeira categoria "ainda se apóia [sic] em oposições binárias: racionalidade (da elite) *versus* magia (popular); escritura versus oralidade; meio urbano versus meio rural." (BERND, 1998, p. 264). A autora exemplifica o primeiro nível de hibridização com a obra *O coronel e o lobisomem* (1964), do escritor brasileiro José Cândido de Carvalho, na qual:

> a reutilização do maravilhoso americano desvenda a memória coletiva entremeada de mitos como os da sereia, da onça, do lobisomem, entre outros. Certas narrativas do maravilhoso americano tenderam a proceder a uma espécie de 'exaltação do irracionalismo como suposta essência do latino-americano', contribuindo para 'fixações fundamentalistas da identidade', como refere Garcia Canclini (1995, p. 95). Demarcando-se dessa perspectiva, José Cândido de Carvalho, através da ironia que perpassa toda a obra, desestabiliza conceitos estabelecidos. Oportuniza, com isso, o trânsito entre duas lógicas que interagem e se intervalorizam sem pretensões de hierarquização e de homogeneização. (BERND, 1998, p. 264).

O segundo nível de hibridização englobaria a inserção da cultura do massivo popular em montagens eruditas, ainda sem pretensões de hierarquização, com a tendência de "anular binarismos e a introduzir o Diverso, sem a preocupação de estabelecer dois blocos em guerra um com o outro: o erudito e o popular." (BERND, 1998, p. 264). Nessa categoria, a interpenetração de elementos ditos populares na literatura é bem-vinda. Para ilustrar, Bernd traz *Agá* (1974), romance experimental de Hermilo Borba Filho e *Confissões de Ralfo* (1975), de Sérgio Sant'Anna, especulando que:

> Ambos mesclam elementos díspares como letras de canções, super-heróis de histórias populares, como os lendários personagens de Goddam City, trechos de interrogatório policial, discursos variados que vão de manchetes de jornais a palavras de políticos em campanha, trechos de programas de auditório, etc. Esta interpenetração de discursos beira o cacofônico e o caótico e anuncia a desmedida (*hybris*). Os diferentes textos são colocados em situação de complementariedade no intuito de problematizar os referenciais de leitura do

> romance e causar desconforto ao leitor que é levado a refletir sobre os rituais discursivos e sua profanação. (BERND, 1998, p. 265).

Parece-nos interessante pensar nesses exemplos mencionados por Zilá Bernd especialmente pela menção aos trechos de interrogatório policial e às manchetes de jornais – elementos que, de forma ou outra, aparecem em *Mulheres empilhadas*. No entanto, vejamos o terceiro nível de hibridização antes de especularmos categoricamente sobre o romance de Patrícia Melo.

No terceiro nível de hibridização, "os textos tornam-se lugar de *mescla de diferentes gêneros* [...] ou de *diferentes códigos semióticos*." (BERND, 1998, p. 265, grifos da autora). Em relação aos diferentes gêneros que se justaporiam, a pesquisadora elenca a ficção metadiscursiva, o ensaio, a autobiografia, a entrevista, o romance histórico e as formas teatrais. No quesito dos diferentes códigos semióticos, haveria a palavra, o desenho, a xilogravura, a técnica de história em quadrinhos e a música: "como é o caso do último romance de Laura Esquivel, *A lei do amor*, que, além de desenhos, apresenta um *compact disc*, encartado na quarta capa." (BERND, 1998, p. 265).

Essa categoria contemplaria o apagamento quase total da noção de fronteiras entre os gêneros literários, "um entrelaçamento de diferentes sistemas de significação, bem como uma total despreocupação com as tradicionais categorias de alto, médio e baixo que costumavam reger as manifestações culturais." (BERND, 1998, p. 265). Além de se despreocuparem com as categorias tradicionais da ordem literária, artistas latino-americanos subvertem regras narrativas e as transformam em motivações próprias capazes de criar novos tipos de literatura. Ainda, destacamos o último exemplo trazido no contexto do terceiro nível da hibridização:

> *Império caboclo*, de Donaldo Schuler (cf. cap.6), que, para retraçar a outra história (não escrita) da Guerra do Contestado, ocorrida em Santa Catarina, em princípios do século 20, elimina a figura tradicional do narrador e instaura o dialogismo, fazendo com que todas as vozes se equivalham. (BERND, 1998, p. 265).

Em *Mulheres empilhadas*, observamos esse movimento de eliminação da figura tradicional do narrador para que seja incluída a plurivocidade de personagens femininas. Não significa que, na obra de Patrícia Melo, não haja voz narrativa *per se*, já que ainda se mantém a estrutura relativamente tradicional do romance especialmente no Fio Narrativo A, que parte de um narrador em primeira pessoa para conduzir a narrativa. Significa, contudo, que a narradora de *Mulheres empilhadas* se vale exatamente da primeira pessoa para trazer à tona

muitas outras vozes, dando a elas um espaço bastante potente de protagonismo, de equivalência e de autonomia. No Fio Narrativo 1, aparecem manchetes jornalísticas que são amarradas ao longo da obra de uma maneira bastante sutil, já que não há a enunciação propriamente dita da narradora. Nesse plano, constrói-se um exemplo interessante de subtração da primeira pessoa, ou mesmo de uma onisciência da voz narrativa, para que o dialogismo seja instaurado.

A questão do narrador pode ser pensada como um dos principais elementos de recriação no que diz respeito às obras consideradas canônicas na literatura brasileira. De acordo com Jaime Ginzburg (2012), a produção literária brasileira, no período de 1960 ao presente, tem representado um desafio para a historiografia e a crítica literária tradicionais – instituições que tendem a lidar exclusivamente com valores canônicos e o didatismo da periodização da literatura em "escolas".

Ginzburg (2012) cita algumas publicações que têm provocado, nas últimas décadas, reflexões desde uma perspectiva *outra*, não eurocêntrica e decolonial. Cristóvão Tezza, com *O filho eterno* (2007); Ana Maria Gonçalves, com *Um defeito de cor* (2009); Cíntia Moscovich, com *Duas iguais* (1998); e Tulio Carella, com *Orgia* (2011), ficcionalizam temáticas como a justiça, a violência, as figuras paterna e materna, a escravidão, a sexualidade e a repressão ditatorial com narradores que protagonizam suas histórias e que, a partir do ato de narrar, afastam-se de uma tradição brasileira, "no interior da qual é necessária uma presença (como personagem ou narrador) que corresponde, no todo ou em parte, aos valores da cultura patriarcal." (GINZBURG, 2012, p. 200). Segundo o pesquisador:

> Esse modelo prioriza homens brancos, de classe média ou alta, adeptos de uma religião legitimada socialmente, heterossexuais, adultos e aptos a dar ordens e sustentar regras. Constante na ficção de José de Alencar, em romances produzidos na passagem do século XIX ao século XX, em textos regionalistas, romances históricos e sagas familiares, essa presença, exposta ora de modo aderente, ora crítico, atua como ponto de referência para definir comportamentos e moralidades. Na literatura recente, alguns escritores têm desafiado essa tradição, priorizando elementos narrativos contrários ou alheios à tradição patriarcal brasileira. [...] Trata-se de um desrecalque histórico, de uma atribuição de voz a sujeitos tradicionalmente ignorados ou silenciados. (GINZBURG, 2012, p. 200).

Eis o que, algumas linhas acima, chamei de "recriação" em relação ao cânone brasileiro. Dar voz a sujeitos tradicionalmente ignorados, silenciados, invisíveis e inaudíveis pode ser

considerada uma das premissas da literatura brasileira de autoria feminina, especialmente no contexto contemporâneo[46].

Descentralizar a figura tradicional do narrador e estabelecer o dialogismo e a plurivocidade são algumas das transgressões narrativas que encontramos em *Mulheres empilhadas*. Com uma narradora simbolicamente sem nome, todas as vozes do romance se equivalem. O protagonismo é compartilhado entre a narradora e as outras personagens femininas da obra – as vítimas de casos reais de feminicídio, no Fio Narrativo 1; e as mulheres indígenas, no Fio Narrativo Alfa, intermediadas pela trama conduzida pelo Fio Narrativo A.

Voltando ao texto de Zilá Bernd, a pesquisadora estipula como o quarto e último possível nível de hibridização "todos os textos que privilegiam a metaficção historiográfica ou paródia pós-moderna (cf. Linda Hutcheon)." (BERND, 1998, p. 266). Nesse nível, as narrativas advêm de um texto de partida (o culto) que passa a ser carnavalizado, profanado, subvertido, "correspondendo à tentativa de demonstrar irreverência em relação a modelos e construção antropofágica da identidade." (BERND, 1998, p. 266). De qualquer forma, narrativas de todos os níveis buscam a intervalorização de culturas; e não a hierarquização ou a exclusão de alguma delas quando articuladas e postas em relação.

Parece-nos que a narrativa de *Mulheres empilhadas* se alimenta de um pouco de cada uma das categorias de hibridização propostas por Bernd (1998), com foco especial aos terceiro e quarto níveis. Como será demonstrado, há a figura bastante explícita de uma narradora-personagem que encabeça a trama e a conduz ao longo do Fio Narrativo A; mas, principalmente a partir do Fio Narrativo 1, com as manchetes jornalísticas, e do Fio Narrativo Alfa, verifica-se o reconhecimento da pluralidade das subjetividades e das vivências femininas.

2.2 "SOMOS FEITAS DA MESMA MATÉRIA"

> *Escrevo, ela escreveu, que a memória é frágil, e o transcurso de uma vida, muito breve, e tudo acontece tão depressa que não conseguimos ver a relação entre os acontecimentos, não podemos medir a consequência dos atos, acreditamos na ficção do tempo, no presente, no passado e no futuro, mas também pode ser que tudo aconteça simultaneamente, como diziam as três irmãs Mora, que eram capazes de ver no espaço os espíritos de todas as épocas.*
>
> (Isabel Allende, 1982, p. 445)

[46] E reconhecer e estudar tais obras, com novas perspectivas de análise e interpretação, que não partam do falogocentrismo, é uma das premissas teóricas e analíticas da Crítica Literária Feminista.

Mulheres empilhadas conta a história de uma advogada paulistana que viaja a Cruzeiro do Sul, uma cidade interiorana do estado do Acre, para concentrar-se em um projeto do escritório onde trabalha. A iniciativa, encabeçada pela sócia-majoritária Denise Albuquerque, era a de enviar advogados a diferentes lugares do país para que cobrissem mutirões de julgamentos de feminicídios, com o propósito de compilar, em um livro, informações e estatísticas sobre os casos de assassinatos de mulheres. Esse livro, em uma espécie de cartografia sobre o feminicídio no Brasil, trataria, ao final, "sobre a forma como o estado produz assassinos ao sancionar a assimetria nas relações de gênero." (MELO, 2019, p. 24). Ao falar sobre o assunto, Denise afirmava: "'Vamos falar sobre matança autorizada de mulheres', simplificava ela. 'Dez mil casos de feminicídios nos tribunais, sem solução. Este é o meu tema.'" (MELO, 2019, p. 24).

Para que entendamos o motivo[47] pelo qual a protagonista decide ir ao Acre, "a opção de trabalho mais longe de São Paulo" (MELO, 2019, p. 24), retornemos à cena inicial do enredo. *Mulheres empilhadas* se inicia com a narradora, não nomeada ao longo da obra, em uma confraternização para advogados. Abordada por um homem desconhecido, que também estava na festa, é perceptível o incômodo sentido pela personagem à medida que o homem dela se aproxima. Ele a avisa que há um outro homem, na casa da frente, tirando fotos dela pela janela: "– Esses idiotas pensam que podem fotografar toda mulher bonita que vem fumar aqui fora – continuou o blazer & gravata, pensando que agradava. Notei que estava bêbado." (MELO, 2019, p. 10).

A protagonista rejeita as falas trôpegas do homem e volta para a festa. Lá, ela é empurrada para dentro de um banheiro por seu namorado, Amir, que, transtornado, a encurrala e começa a se queixar: "'Com quem você estava?', gritava ele. 'Onde você se meteu?'" (MELO, 2019, p. 11). Em um súbito acesso de ciúmes, Amir dá um tapa[48] em seu rosto:

> A música fazia tudo vibrar, eu quase podia sentir seu ritmo pulsando sob meus pés, na ponta da minha língua, e 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

[47] Para o título desta seção, escolhemos uma frase do terceiro capítulo do Fio Narrativo A, em que a narradora reflete sobre as fases do luto pela sua mãe, quando um pensamento muito revelador vem à tona: "Aquele tapa iniciou uma nova fase na nossa relação. Foi como se rompesse o dique que represava a violenta saudade que eu sentia da minha mãe. O tapa, de certa forma, nos reconectou. '*Somos feitas da mesma matéria*' foi o ensinamento daquela bofetada." (MELO, 2019, p. 23, grifo nosso). Essa assimilação também a motiva a escolher o Acre como destino da viagem – como uma espécie de fuga e reencontro simultâneos.

[48] Em um conto de 2011, intitulado "Acerto de contas", Patrícia Melo já escrevia: "Um tapa é a morte moral. A não ser que você seja uma pessoa má, a não ser que você se sinta merecedora e deseje uma bela bofetada na fuça como forma de se redimir, não há a menor possibilidade de superar a humilhação de levar um tabefe." (MELO, 2011, p. 166).

> 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).

Já nessa cena inicial da narrativa, percebemos a violência masculina manifestada em pelo menos três formas: o homem que a aborda inesperadamente; o homem que a fotografa sem permissão e consentimento; e seu próprio namorado, que a agride verbal e fisicamente. Para a protagonista, esse tapa de Amir parece totalmente imprevisível, incoerente com a personalidade do homem por quem ela se apaixonou. Isso porque "o início fora borbulhante. Cheio de gargalhadas." (MELO, 2019, p. 14), e o envolvimento dos dois já de um ano parecia caminhar para um lugar estável e saudável. No entanto, a agressão física cometida por Amir revela, conforme o relato retrospectivo da narradora, algo que já estivera latente desde o primeiro encontro dos dois. Ela conta que, ao se conhecerem em um clube recreativo do bairro de Pinheiros, Amir a deixou à vontade com apenas meia hora de conversa:

> Logo fomos envolvidos por uma atmosfera bem-humorada. Rir juntos é um afrodisíaco poderoso. Eu disse:
> – Fico pensando se essa sua paixão por esse tipo de filósofo não foi o que acabou enfiando a promotoria pública na sua vida. Você parece gostar de coisas complicadas.
> – Tenho que tomar cuidado com você – respondeu ele. – Mulher inteligente é foda.
> O que ele estava me dizendo, naquele momento, é que de forma geral as mulheres são burras. Mas claro que, sob efeito da sedução e envenenada pelos meus próprios hormônios, não me dei conta disso. Pior: inverti os sinais, transformei o negativo em positivo. Ele tinha uma tática eficiente de se transformar em protagonista, que consistia em usar a própria língua como um martelo para botar abaixo tudo ao redor. (MELO, 2019, p. 15).

Ao rememorar os eventos daquele dia, a narradora percebe que, na verdade, Amir já apresentava, desde a primeira interação entre os dois, indícios do que poderíamos englobar no espectro da **violência moral**. Rita Laura Segato (2003), em seu detalhado estudo sobre as estruturas elementares da violência, compreende que a violência de sujeitos masculinos contra

sujeitos femininos "*juega un papel necesario en la reproducción de la economía simbólica del poder cuya marca es el género.*"[49] (SEGATO, 2003, p. 13).

A antropóloga argentina assevera que a violência, perpetrada por meio das violações físicas e simbólicas, não é a consequência de patologias individuais ou ações isoladas dos sujeitos que a praticam; é, na verdade, um *enunciado*, um mandato que se torna imperativo para que haja a restauração constante do poder e da dominação masculina – e, em última instância, que delimita o discurso e o sistema patriarcal. De acordo com a autora:

> *El patriarcado, nombre que recibe el orden de estatus en el caso del género, es, por lo tanto, una estructura de relaciones entre posiciones jerárquicamente ordenadas que tiene consecuencias en el nivel observable, etnografiable, pero que no se confunde con ese nivel fáctico, ni las consecuencias son lineales, causalmente determinadas o siempre previsibles.*[50] (SEGATO, 2003, p. 14).

O patriarcado, assim sendo, não se traduz tão somente na organização de status relativos aos membros do grupo familiar de todas as culturas e todas as épocas documentadas, mas é a própria organização do campo simbólico: "*Una estructura que fija y retiene los símbolos por detrás de la inmensa variedad de los tipos de organización familiar y de uniones conyugales.*"[51] (SEGATO, 2003, p. 15).

Para que sejam combatidas as formas rotineiras da violência do sistema patriarcal, é imprescindível que essa ordem, adjetivada por Segato (2003) como "arcaica", seja desestabilizada integralmente e que se compreenda a luta pelos direitos humanos e pelos direitos das mulheres como parte de um trabalho de "*erosión del propio orden de estatus*"[52] (SEGATO, 2003, p. 17) – e não como um paliativo, uma simples correção dos excessos de violência: "*El objetivo es la construcción de* una sociedad – *por el momento y a falta de una perspectiva utópica más clara y convincente* – postpatriarcal."[53] (SEGATO, 2003, p. 17, grifos da autora).

---

[49] "desempenha um papel necessário na reprodução da economia simbólica do poder cuja marca é o gênero." (SEGATO, 2003, p. 13, tradução nossa).

[50] "O patriarcado, nome dado à ordem de status no caso de gênero, é, portanto, uma estrutura de relações entre posições hierarquicamente ordenadas que tem consequências no nível observável, etnográfico, mas que não se confunde com esse nível factual, nem cujas consequências são lineares, causalmente determinadas ou sempre previsíveis." (SEGATO, 2003, p. 14, tradução nossa).

[51] "Uma estrutura que fixa e retém os símbolos por trás da imensa variedade de tipos de organização familiar e uniões conjugais." (SEGATO, 2003, p. 15, tradução nossa).

[52] "erosão da própria ordem de status" (SEGATO, 2003, p. 17, tradução nossa).

[53] "O objetivo é a construção de *uma sociedade* – no momento e na ausência de uma perspectiva utópica mais clara e convincente – *pós-patriarcal*." (SEGATO, 2003, p. 17, grifos da autora, tradução nossa).

Podemos relacionar o que Segato conceitua como "sociedade pós-patriarcal" com as noções referentes à "despatriarcalização" da ativista boliviana María Galindo (2013), quando reflete sobre o patriarcado como um sistema não linear:

> *Todas las feministas que utilizamos la categoría de 'patriarcado' para nuestro análisis sociopolítico, partimos del hecho de definir el patriarcado como un sistema de opresiones y no como una forma única y lineal. Esto implica que el patriarcado no es la discriminación de las mujeres, sino la construcción de todas las jerarquías sociales, superpuestas unas sobre otras y fundadas en privilegios masculinos. Cuando hablamos de patriarcado, estamos hablando de la base donde se sustentan todas las opresiones; es un conjunto complejo de jerarquías sociales expresadas en relaciones económicas, culturales, religiosas, militares, simbólicas cotidianas e históricas. Las feministas que usamos la categoría del 'patriarcado' para explicarnos el lugar de las mujeres en las sociedades, nos negamos a la visión simplista de reducir la condición de subordinación de las mujeres a un fenómeno cultural que será cambiado por la vía de la educación y del cambio de valores.*[54] (GALINDO, 2013, p. 91-92).

Rita Segato (2003) e María Galindo (2013) chegam à similar conclusão de que, para que a emancipação das mulheres aconteça de fato, é necessário subverter mesmo toda a ordem de status masculino e a memória coletiva que seleciona corpos específicos e bastante delimitados para que sigam no poder.

Quando Amir declara à protagonista: "– Tenho que tomar cuidado com você [...] – Mulher inteligente é foda." (MELO, 2019, p. 15), o que ele realmente está enunciando à narradora? Quando Amir a agride fisicamente, o que ele realmente está comunicando? Aqui, é possível delimitar pelo menos duas formas de violência, às quais respectivamente chamaremos, à luz de Segato (2003), de **agressão moral** e **castigo disciplinante**.

A agressão moral cometida por Amir pode ser assim classificada com base nas características da violência psicológica ou emocional, denominada por Segato (2003, p. 107) como "*el conjunto de mecanismos legitimados por la costumbre para garantizar el mantenimiento de los estatus relativos entre los términos de género*"[55]. Para manter sua posição

[54] "Todas as feministas que utilizamos a categoria de 'patriarcado' para a nossa análise sociopolítica partem do fato de que definimos o patriarcado como um sistema de opressões e não como uma forma única e linear. Isso implica que o patriarcado não é a discriminação das mulheres, mas a construção de todas as hierarquias sociais, sobrepostas umas às outras e fundadas em privilégios masculinos. Quando falamos de patriarcado, estamos falando da base onde se sustentam todas as opressões; é um conjunto complexo de hierarquias sociais expressas em relações econômicas, culturais, religiosas, militares, simbólicas e históricas cotidianas. Nós, feministas que utilizamos a categoria de 'patriarcado' para explicar o lugar da mulher na sociedade, rejeitamos a visão simplista de reduzir a condição de subordinação da mulher a um fenômeno cultural que será mudado pela educação e pela mudança de valores." (GALINDO, 2013, p. 91-92, tradução nossa).

[55] "o conjunto de mecanismos legitimados pelo costume para garantir a manutenção do status relativo entre os termos de gênero" (SEGATO, 2003, p. 107, tradução nossa).

de domínio, Amir reproduz com um certo automatismo a noção de que a inteligência *de mulheres* é perigosa, e é exatamente sob uma capa de invisibilidade que a violência psicológica se perpetua.

> *La eficiencia de la violencia psicológica en la reproducción de la desigualdad de género resulta de tres aspectos que la caracterizan: 1) su diseminación masiva en la sociedad, que garantiza su 'naturalización' como parte de comportamientos considerados 'normales' y banales; 2) su arraigo en valores morales religiosos y familiares, lo que permite su justificación y 3) la falta de nombres u otras formas de designación e identificación de la conducta, que resulta en la casi imposibilidad de señalarla y denunciarla e impide así a sus víctimas defenderse y buscar ayuda.*[56] (SEGATO, 2003, p. 115).

Confundidas no contexto de relações aparentemente afetuosas, como é o caso da protagonista com Amir, as agressões morais se reproduzem à margem de todas as tentativas de emancipação da mulher de nossa situação histórica de opressão. Dessa maneira, consideramos a violência psicológica a forma mais corriqueira e eficaz da subordinação feminina, já que é socialmente aceita, validada e reproduzida de diversas maneiras. Rita Segato (2003) define a violência psicológica como tudo aquilo que envolve agressão emocional, por mais que não seja praticada de forma consciente ou deliberada:

> *Entran aquí la ridiculización, la coacción moral, la sospecha, la intimidación, la condenación de la sexualidad, la desvalorización cotidiana de la mujer como persona, de su personalidad y sus trazos psicológicos, de su cuerpo, de sus capacidades intelectuales, de su trabajo, de su valor moral. Y es importante enfatizar que este tipo de violencia puede muchas veces ocurrir sin ninguna agresión verbal, manifestándose exclusivamente con gestos, actitudes, miradas. La conducta opresiva es perpetrada en general por maridos, padres, hermanos, médicos, profesores, jefes o colegas de trabajo.*[57] (SEGATO, 2003, p. 115).

[56] "A eficiência da violência psicológica na reprodução da desigualdade de gênero decorre de três aspectos que a caracterizam: 1) sua massiva disseminação na sociedade, o que garante sua 'naturalização' como parte de comportamentos considerados 'normais' e banais; 2) suas raízes em valores morais religiosos e familiares, o que permite sua justificação e 3) a falta de nomes ou outras formas de designação e identificação do comportamento, o que resulta na quase impossibilidade de apontá-lo e denunciá-lo e impede, assim, suas vítimas de se defender e procurar ajuda." (SEGATO, 2003, p. 115, tradução nossa).

[57] "Entram aqui a ridicularização, a coerção moral, a suspeita ou a desconfiança, a intimidação, a condenação da sexualidade, a desvalorização cotidiana da mulher como pessoa, de sua personalidade e de seus traços psicológicos, de seu corpo, de suas capacidades intelectuais, de seu trabalho. E é importante enfatizar que esse tipo de violência pode muitas vezes ocorrer sem nenhuma agressão verbal, manifestando-se exclusivamente com gestos, atitudes, olhares. O comportamento opressor é geralmente perpetrado por maridos, pais, irmãos, médicos, professores, chefes ou colegas de trabalho." (SEGATO, 2003, p. 115, tradução nossa).

No episódio inicial de *Mulheres empilhadas*, é possível identificar a desconfiança de Amir, a desvalorização das capacidades intelectuais da protagonista e, consequentemente, de seu valor moral como mulher e como pessoa.

Sobre as formas mais habituais das violências lentas de controle, acometidas especificamente na América Latina, Rita Segato (2003) elenca o controle econômico, o controle da sociabilidade, o controle da mobilidade, o menosprezo moral, o menosprezo estético, o menosprezo sexual, a desqualificação intelectual e a desqualificação profissional. Ao longo da descrição do relacionamento entre a narradora e Amir, são perceptíveis comportamentos abusivos principalmente em relação ao menosprezo moral, que se infiltra por meio de comentários rápidos e "brincadeiras"; e à desqualificação intelectual. Ao relembrar de suas primeiras interações, ela diz: "Ele tinha uma tática eficiente de se transformar em protagonista, que consistia em usar a própria língua como um martelo para botar abaixo tudo ao redor." (MELO, 2019, p. 15).

Esse senso protagonista de Amir nos revelará, mais adiante, um traço importante das relações de poder entre os gêneros, colocada por Segato (2003) como o conceito do *narcisismo* aparentemente inerente à construção da masculinidade. Por ora, concentremo-nos na ideia do castigo disciplinante. Ao encurralar a protagonista no banheiro da festa, Amir a deixa sem possibilidade de reação e de fuga. Ao dar um tapa em seu rosto e xingá-la de "vadia", Amir pretende restaurar seu status masculino danificado.

Se os homens se definem a partir de sua cultura como pessoas com necessidade de estar no controle, o que acontece quando um homem sente que o perdeu? Para Rita Segato (2003), em diálogo com Kenneth Plummer (1984), o problema da violência se converte, em grande medida, no problema da *masculinidade*. Isso porque "*'Masculinidad' representa aquí una identidad dependiente de un estatus que engloba, sintetiza y confunde poder sexual, poder social y poder de muerte.*"[58] (SEGATO, 2003, p. 37). A partir do momento em que esse núcleo de controle desaparece ou é questionado, é provável que se produza uma reação a essa vulnerabilidade, frequentemente projetada em atitudes violentas e agressões morais, simbólicas, psicológicas, emocionais e físicas.

Portanto, o tapa desferido no rosto da protagonista se transforma, para além da agressão física, um enunciado: como uma demonstração de força e virilidade, "*la violación es además un castigo y el violador, en su concepción, un moralizador.*"[59] (SEGATO, 2003, p. 31).

[58] "'Masculinidade' representa aqui uma identidade dependente de um status que engloba, sintetiza e confunde poder sexual, poder social e poder de morte." (SEGATO, 2003, p. 37, tradução nossa).
[59] "a violação é além disso um castigo e o violador, em sua concepção, um moralizador." (SEGATO, 2003, p. 31, tradução nossa). Sobre essa tradução, vale ressaltar que, ao longo da leitura da obra *Las estructuras elementales*

Consequentemente, esse ato, não mais individualizado, expande-se para um fato público, uma constatação da masculinidade frágil e consequentemente tóxica e abusiva do agressor – que, a partir da violência, tem a intenção de manter a mulher, cuja liberdade o ameaça, "nos trilhos", realinhada, disciplinada. A agressão de Amir responde dialogicamente à interpelação de figuras que o pressionam e exigem que ele tente restaurar uma ordem danificada.

> *De tal modo, la violación puede comprenderse como una forma de restaurar el estatus masculino dañado, aflorando aquí la sospecha de una afrenta y la ganancia (fácil) en un desafío a los otros hombres y a la mujer que cortó los lazos de dependencia del orden del estatus, todos ellos genéricamente entendidos.*[60] (SEGATO, 2003, p. 37).

Por laços de dependência que foram cortados, a essa altura, podemos especular também sobre os dois sujeitos que assujeitaram a protagonista inclusive antes da violência física de seu namorado: quando o homem desconhecido a surpreende e começa a intimidá-la, o faz sob o disfarce de "protetor", ao tentar convencê-la de que sua abordagem sucedeu apenas com o intuito de avisá-la sobre o homem que a fotografava. No entanto, penso que essa atitude sequer teria acontecido em primeiro lugar se a protagonista ali estivesse acompanhada de Amir. De fato, ao observá-la sozinha, podemos inferir que esse homem a reduziu a um corpo desprotegido; isso porque o *male gaze*, o olhar masculino, a "*mirada fija masculina*" de que fala Segato (2003, p. 41), depreda simbolicamente o corpo feminino – que é percebido como fragmentado. Há um contrato invisível entre os homens, que compreendem a mulher como extensão de suas posses e de sua honra. Esse pacto masculino gera uma cumplicidade entre os sujeitos que anuncia uma aliança de poder. E a violência, mais uma vez, demonstra-se parte constitutiva da própria estrutura do sistema patriarcal e da suposta natureza das suas posições.

Em tempo, gostaria de mencionar uma possível alegoria às ocultas da atitude do homem que fotografa a protagonista, obviamente sem o seu consentimento. Rita Segato (2003) menciona a análise de Kaja Silverman (1996) que, a partir da teoria psicanalítica de Jacques Lacan sobre a "*mirada fija*", examina o olhar masculino a partir de sua mecânica:

---

de la violencia (2003), escrita em espanhol por Rita Laura Segato e ainda não traduzida para o português, é possível depreender dois sentidos a partir do termo "*violación*". Em uma primeira instância, poderíamos traduzir o termo como "estupro"; em uma segunda instância, o termo mais adequado seria "violação" para que não seja ativado tão somente o significado do ato físico desse crime sexual. Isso porque, na língua espanhola, as duas traduções são concebíveis; porém, avaliamos a tradução do termo para "violação" enquanto o sentido mais adequado para a nossa interpretação e análise.

[60] "Dessa forma, a violação pode ser compreendida como uma forma de restabelecer o status masculino prejudicado, aflorando aqui a suspeita de uma afronta e a vitória (fácil) em um desafio aos outros homens e à mulher que corta os laços de dependência da ordem do status, todos eles genericamente entendidos." (SEGATO, 2003, p. 37, tradução nossa).

> *La mirada fija, en oposición al mirar, fue teorizada por Lacan y examinada de manera esclarecedora en su mecánica por Kaja Silverman (1996). Este tipo de intervención visual procede al escrutinio de su objeto sin que pueda deducirse la conmutabilidad de posiciones entre observador y observado, y en esta característica se diferencia del mirar: éste se intercambia, mientras que la mirada fija es imperativa, sobrevuela la escena y captura a su presa. La cámara fotográfica incorpora este tipo de intervención visual en el mundo: 'cuando sentimos la mirada de la sociedad fija en nosotros, nos sentimos fotográficamente 'encuadrados' [...] cuando una cámara real se vuelve hacia nosotros, nos sentimos constituidos subjetivamente, como si la fotografía resultante pudiese de algún modo determinar «quiénes» somos' (Silverman, 1996, p. 135). La mirada fija, como la violación, captura y encierra a su blanco, forzándolo a ubicarse en un lugar que se convierte en destino, un lugar del cual no hay escapatoria, una subjetividad obligatoria.*[61] (SEGATO, 2003, p. 41).

Como assinala Segato, com base no pensamento de Silverman (1996), é quando sentimos o olhar social que experienciamos a sensação de "enquadramento". E, sendo o inverso também verdadeiro, quando uma câmera real nos é apontada, sentimo-nos subjetivamente constituídos. O *male gaze*, seguindo essa lógica, poderia ser compreendido como o processo ao qual mulheres são submetidas cotidianamente, como se a fotografia – seja ela metafórica ou não – resultante desse olhar masculino pudesse de alguma forma determinar *quem* somos. A cena inicial de *Mulheres empilhadas* parece ficcionalizar em alguma medida exatamente essa construção social e sistêmica da mecânica fotográfica incutida na *mirada fija masculina*.

De trás para frente, além da agressão física e verbal de Amir contra a protagonista e das falas intrusivas do sujeito que a aborda, há a presença de um homem segurando uma câmera fotográfica com a intenção de capturar também metafisicamente o corpo da narradora. O *male gaze*, portanto, é triplamente representado na obra ao trazer à tona esse olhar abusivo, que está à margem do desejo e, sobretudo, fora do alcance do desejo do outro. Dessa forma, o olhar masculino constitui a forma mais despojada e internalizada da violência, capaz de determinar subjetivamente quem somos, quem a protagonista é enquanto mulher – e, principalmente, nesse contexto, enquanto corpo apreendido como fragmentado.

---

[61] "O campo visual, em oposição ao olhar, foi teorizado por Lacan e examinado de maneira esclarecedora em sua mecânica por Kaja Silverman (1996). Esse tipo de intervenção visual procede ao escrutínio do seu objeto sem que se possa deduzir a comutabilidade de posições entre observador e observado, e a partir dessa característica difere do olhar: este se intercambia, enquanto o campo visual é imperativo, sobrevoa a cena e captura a sua presa. A câmera fotográfica incorpora esse tipo de intervenção visual no mundo: 'quando sentimos o olhar da sociedade fixado em nós, nos sentimos 'emoldurados' fotograficamente [...] quando uma câmera real se volta para nós, nos sentimos subjetivamente constituídos, como se a fotografia resultante pudesse de algum modo determinar 'quem' somos' (SILVERMAN, 1996, p. 135). O campo visual, como a violação, captura e encerra seu alvo, obrigando-o a se localizar em um lugar que se torna destino, um lugar do qual não há escapatória, uma subjetividade obrigatória." (SEGATO, 2003, p. 41, tradução nossa).

Além disso, o olhar masculino, apesar de – ou exatamente por – ser uma estratégia de poder que corre nas veias abertas do patriarcado como um todo, caracteriza-se pelo individualismo na sua mais alta atuação. Esse aspecto inerente à masculinidade é muito bem ilustrado, ao longo de grande parte da obra, pelas mensagens enviadas por Amir à protagonista após ela viajar para o Acre. Vejamos a primeira ocorrência: "Mais tarde, depois de tomar um banho, desfiz minha mala e ajeitei as roupas no armário. Amir havia me mandado mais um e-mail: *'Você me bloqueou no seu telefone? Quando vai deixar de ser* ***infantil*** *e conversar comigo direito?* '" (MELO, 2019, p. 22, grifos[62] da autora). O tom de ameaça percorre todos os e-mails de Amir, que ressalta o status autocentrado de um homem contrariado. Ao chamar a protagonista de "infantil", Amir não pensa sobre suas próprias ações, os possíveis motivos pelos quais ela decidiu dele se distanciar.

A infantilidade, aliás, é frequentemente associada ao comportamento de mulheres como se estivessem em um estado pueril perpétuo. Isso engloba noções como fragilidade, docilidade, suavidade e – consequentemente – submissão. É aí que se constrói o conjunto de atributos e papéis associados aos corpos femininos socialmente entendido como *feminilidade*, em oposição à constituição do corpo masculino como bruto, desconectado das emoções e dominador. Ao longo da obra, esse véu da infantilidade – que deslegitima experiências, dignidade e humanidade – encobre também o personagem de Marcos[63] e mesmo os povos indígenas, vistos como incapazes, menos traquejados e com menor capacidade de racionalização.

Em um segundo momento, vemos essa atitude ainda mais intensificada, além do discurso racista em relação aos sujeitos indígenas e xenofóbica em relação ao território acreano:

> *'Quer levar uma flechada de índio? Que porra é essa de Cruzeiro do Sul? O que você está fazendo aí? Falando sério: não me parece razoável que você encare uma porra de um tapa infeliz, numa bosta de festa, como algo revelador do meu caráter. E minha segunda chance? Beijos apaixonados, Amir. PS: Ninguém merece ir para o Acre!'* Depois do tapa, Amir havia me mandado uma dezena de textos autocentrados, ridiculamente preocupado com o fato de eu associar aquela bofetada à sua pessoa. (MELO, 2019, p. 28, grifos da autora).

A violência física é reduzida a "uma porra de um tapa infeliz"; o evento a uma "bosta de festa"; o e-mail é finalizado toscamente com "Beijos apaixonados"; e o caráter de Amir é

[62] Esse é um aspecto de diagramação da obra: todas as mensagens enviadas por Amir à protagonista, ao longo da narrativa, estão marcadas em itálico. Assinalaremos essa característica com a afirmação "grifos da autora" após os trechos citados.

[63] "Ao falar, me fitava diretamente nos olhos, de um jeito curioso, quase infantil. Caminhava com a ponta dos pés ligeiramente viradas para dentro, o que lhe dava um aspecto nada masculino." (MELO, 2019, p. 21).

tido como esse valor inviolável, incapaz de ser questionado não importam as circunstâncias. Para o agressor, as atitudes violentas não passariam de um lapso comportamental, um momento ínfimo no espaço-tempo; e as reações da pessoa agredida, que decide se proteger e não mais responder às tentativas de comunicação, seriam insensatas, nada razoáveis, uma afronta mesmo à honra e à dignidade masculinas.

Talvez o ápice do narcisismo, um dos conceitos arrolados por Rita Segato (2003) como úteis para que se compreendam os mecanismos e processos psicológicos que explicitam a intrusão, no universo intrapsíquico do sujeito, do mandato social que pesa sobre o masculino, esteja demonstrado nos dois próximos e-mails enviados por Amir: "'*Minha kriptonita*[64] (era assim que Amir me chamava, antes do tapa)*, estou aqui, sem conseguir trabalhar, sem conseguir dormir, sem conseguir fazer porra nenhuma.*'" (MELO, 2019, p. 40, grifos da autora). Novamente, o que de fato motiva Amir em suas tentativas de comunicação com a protagonista não é uma preocupação com o bem-estar *dela*, mas tão somente seu próprio ego. Como o Narciso de Caravaggio, Amir se fixa em seu próprio reflexo e apresenta um senso inflado de superioridade:

> *Estou sentindo uns tremeliques, suores, vertigens e outras coisas bem esquisitas, sei bem do que se trata. Síndrome de abstinência. Preciso das suas enzimas amorosas e dos seus ácidos hilariantes correndo no rabo dos meus carregadores glicosados. Em linguagem menos científica, preciso das suas pernas enroscadas nas minhas. Te amo, Amir. P.S. Não vou desistir.* (MELO, 2019, p. 85-86, grifos da autora).

Quando revisito essa passagem de *Mulheres empilhadas*, o que mais perdura em mim não é a diligência prolixa de Amir, o discurso ensimesmado ou mesmo um suplício disfarçado. A declaração "Não vou desistir", sim. Lembro-me do primeiro capítulo da obra, quando a narradora descreve os milissegundos antes do tapa: "E aquele meu sorriso tenso, meio atrofiado, fez com que seus olhos ganhassem um brilho selvagem, como o de certos cães antes do ataque." (MELO, 2019, p. 11-12) e imagino a silhueta sombria de um homem digitando as palavras *não-vou-desistir*, determinado a mitigar aquele silêncio.

---

[64] "**crip·to·ni·ta** (inglês *kryptonite*, de Krypton [planeta ficcional de histórias do Super-Homem, personagem original da DC Comics] + -*ite*): nome feminino. 1. Mineral ficcional de origem extraterrestre e com propriedades tóxicas que enfraquece a personagem do Super-Homem. 2. [Por extensão] *Aquilo que enfraquece ou causa danos sérios a alguma coisa ou alguém*." (CRIPTONITA, 2022, on-line, grifo nosso). Disponível em: https://dicionario.priberam.org/criptonita. Acesso em: 20 out. 2022. Ao apelidar a protagonista de "kriptonita", Amir se refere a esse mineral de coloração esverdeada como analogia a um objeto que o enfraquece. Comparativamente, como veremos na parte III deste estudo, a cor verde aparece novamente por meio das pepitas de jade entregues às mulheres da floresta – em correspondência ao mito amazônico dos muiraquitãs. Nesse novo cenário, a pedra de tom esverdeado assume outro sentido: o de um amuleto que proporciona força e autonomia.

De fato, a vingança de Amir aconteceria mais tarde, na forma de *pornografia de vingança* – quando, caminhando para o final da obra, inconformado com o término do relacionamento, ele envia ao escritório de advocacia onde ela trabalha e a um site pornográfico vídeos e fotos com imagens íntimas da protagonista:

> – Os americanos até já têm nome para essa prática: *revenge porn* – explicou Denise.
> – Você pode me mandar tudo isso? – perguntei.
> Acho que foi naquele telefonema que entendi o que significava sororidade. [...]
> Só me lembro de estar na varanda de casa vendo toda a merda que Denise me encaminhou. Numa das fotos eu estava sentada no vaso sanitário, nua, cortando as unhas do pé direito. Sem calcinha. De todas, essa era a única que fora feita com meu consentimento. Lembro até do que Amir disse naquele momento. Que eu era linda até na privada. Até fazendo cocô. Até menstruada. As outras foram feitas sem minha anuência. Cenas da gente transando. Como ele gravara aquilo sem que eu percebesse? Num outro vídeo, eu aparecia tomando banho, lavando minha bunda. Inacreditável.
> Mais tarde descobri que Amir também enviara as fotos para um site que permitia upload anônimo de material pornográfico. As legendas conseguiam ser ainda piores que as imagens: 'Advogada criminal, moderna, sem preconceitos. Adoro sexo grupal.' O pior de tudo foi ele ter publicado também o número do meu celular. As mensagens não paravam de pipocar. *Vou chupar você todinha*. *Gostosa*. *Putinha linda*. *Vem aqui na minha casa*. *Você gosta também de dar o cu? Vem chupar a minha rola*.
> De repente, ali mesmo, numa súbita ânsia de vômito, tive a total compreensão do que estava acontecendo. Eu estava sendo queimada na fogueira. Como uma bruxa. Amir, o canalha, que não tinha conseguido me matar fisicamente, tentava me queimar na fogueira virtual. (MELO, 2019, p. 158-159, grifos da autora).

De acordo com Rita Segato (2003), novamente acionando os escritos de Kaja Silverman (1992), o narcisismo masculino advém da busca pela eterna encenação de uma não castração, de um sujeito que não admite ser "podado" de forma alguma. Nesse sentido, "*el sujeto está tan absorto en la representación de ese papel vital para su autoimagen que la víctima entra en escena como mero soporte de su rol.*"[65] (SEGATO, 2003, p. 45). E, por isso, o sofrimento da vítima simplesmente não fica registrado na consciência do agressor durante o período em que ele se encontra sob os efeitos da cena narcísica.

"Foi assim que tudo começou." (MELO, 2019, p. 17), diz a narradora, após uma série de flashbacks a partir dos quais ela relembra o início de seu relacionamento com Amir. "Você não imagina que um cara como este, que estuda Wittgenstein e pratica ioga, vai acabar enfiando

[65] "O sujeito está tão absorto na representação desse papel vital para sua autoimagem que a vítima entra em cena como mero suporte para seu papel." (SEGATO, 2003, p. 45, tradução nossa).

a mão na sua cara, no banheiro de uma festa de fim de ano de advogados." (MELO, 2019, p. 17). Logo em seguida, há uma constatação que permeará toda a narrativa de *Mulheres empilhadas*: "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).

A temática do feminicídio na obra surge como fio condutor desde um evento bastante significativo na vida da protagonista, cujo passado foi marcado pelo assassinato de sua própria mãe. Durante a viagem de São Paulo a Cruzeiro do Sul, a narradora estuda processos do sistema judiciário acreano e pensa sobre os casos abertos na tela de seu computador portátil, com os nomes de várias mulheres vítimas de feminicídio. Ao rememorar a morte de sua mãe, ela reflete:

> É bobagem pensar que o assassino deveria se preocupar com autópsias. *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.
> *Com minha mãe não puderam fazer isso por uma razão muito simples. Ela era branca. E não era pobre*. (MELO, 2019, p. 19, grifos nossos).

Aqui, vemos o posicionamento bastante indagador e consciente de uma narradora/autora que – além de tecer uma crítica explícita ao sistema de justiça criminal no Brasil – desmantela o imaginário coletivo racista, misógino e classista resultante do discurso colonial, deslocando-o de um lugar dicotômico e universalizante para uma perspectiva *outra*, que passa a levar em conta os recortes e as intersecções essenciais para a pluralidade das existências de mulheres. Aliás, é exatamente em rumo à interseccionalidade que caminham os feminismos decoloniais, em direção à exposição declarada das falhas das instituições de poder em integrar a opressão contra mulheres outras senão europeias, brancas e burguesas.

Daí em diante, a narrativa nos conduz para o entendimento do que aconteceu com a mãe da protagonista. Isso porque o tapa de Amir 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). A narradora relata:

> Era exasperante admitir que meu pensamento operava em modo circular nos últimos dias. Do tapa ao tapa. A verdade é que um tapa no rosto tem o mesmo efeito que um projétil expansível. Guardadas as devidas diferenças, ele provoca na sua parte imaterial algo parecido com o que a bala dundum faz na sua carne: em vez de transfixar o corpo, toda aquela energia destrutiva implode dentro de você, ampliando o ferimento. Muito da pessoa estapeada morre no tabefe. Em termos psíquicos. (MELO, 2019, p. 22).

No entanto, ao invés de matar psiquicamente a protagonista, esse tapa a jogou da cabeça aos pés de volta à tragédia que ela tanto tentara esquecer. Aqui se inicia o processo de rememoração do assassinato de sua mãe, que atingirá o ápice ao final da obra. Desde que sua mãe foi morta, aos trinta e um anos de idade, a narradora passou por várias fases, ainda quando criança: em um primeiro momento, não queria esquecer seu rosto, e sua casa foi enchida de porta-retratos pela avó Yolanda, com quem passou a viver depois da morte da mãe; em um segundo momento, a pré-adolescência trouxe a negação, a decisão de que não falaria nem mais pensaria sobre o assunto; a terceira fase foi a "mais dura, quando a deixei soterrada embaixo do tapete da minha rebeldia." (MELO, 2019, p. 23); e a quarta, já na faculdade de Direito, foi quando voltou a abordar o assunto, agora com o suporte de um vocabulário técnico. Contudo, "as palavras 'assassinato', 'pai', 'processo' e 'prisão' jamais eram ditas" (MELO, 2019, p. 23). Mesmo mentalmente, a narradora anuncia que evitava mencioná-las, como se essas palavras tivessem um terrível poder de trazer o passado à tona.

Agora, o tapa havia iniciado uma nova fase na sua relação com a mãe, como se a barreira que represava a saudade que dela sentia tivesse sido derrubada: "O tapa, de certa forma, nos reconectou. 'Somos feitas da mesma matéria' foi o ensinamento daquela bofetada." (MELO, 2019, p. 23). E, de fato, é possível inferir que todas as mulheres são feitas da mesma matéria: o risco constante de sofrer violência é o que nos conecta, mas também a possibilidade de entendermo-nos como resistentes.

> Dali foi um pulo para abrir pela primeira vez as caixas que minha avó manteve limpas, catalogadas e enumeradas durante anos, com material mais que suficiente para fazermos um museu em homenagem à filha morta. Nesse sentido, aquele tapa surtiu uma espécie de renascimento dos meus mortos. Todos os que dormiam dentro de mim, acordaram com fome. (MELO, 2019, p. 23).

Nesse momento, a narradora viajaria em direção a Cruzeiro do Sul e em direção às reminiscências que, até então, haviam sido soterradas pela dor, pelo luto, pelo trauma e pela violenta saudade que sentia de sua mãe. Por um lado, podemos pensar em sua ida para o Acre como uma espécie de fuga de Amir e de sua própria realidade dolorosa; por outro, a viagem se transformaria no oposto de subterfúgio. É a partir dali, transterritorializando-se, que a protagonista mergulha profundamente nas águas de sua memória.

Durante a viagem, no avião, a protagonista lê muitos processos de casos de feminicídio. A lista de nomes preenchia várias telas de seu computador: "Wanda. Telma. Abigail. Kelly." (MELO, 2019, p. 20), em um movimento contrário àquele da configuração mesmo da voz

narradora. O que sabemos dela, ao longo de toda a narrativa, é que, aparentemente, trata-se de uma mulher paulistana, jovem e, de acordo com sua própria autodescrição, "branca, de classe média e bonita ainda por cima" (MELO, 2019, p. 112).

A essa altura, vale pensarmos um pouco mais sobre a decisão à primeira vista paradoxal[66] de Patrícia Melo de manter sem nome a personagem central de *Mulheres empilhadas*. Em um movimento duplo, essa indistinção pessoal da voz narrativa e a presença abundante de nomes de outras mulheres sugere o que a pesquisadora argentina Florencia Garramuño (2014) compreende como uma das apostas do inespecífico da estética contemporânea:

> No abandono da identidade ou na excepcionalidade de um único personagem protagonista, o relato já não se propõe como a narração de uma vida excepcional ou típica de um representante de determinada comunidade, mas pinta um retrato coral de uma sociedade perpassada por conflitos e diferenças sociais. (GARRAMUÑO, 2014, p. 19).

E esse retrato coral de que fala Garramuño, a cada novo nome exposto na narrativa, pincela um caleidoscópio de mulheres assassinadas por seus maridos, pais de seus filhos e ex-namorados inconformados com o término da relação, por exemplo. Ainda, Vanessa Vieira Mombach (2021) especula que essa escolha simbólica da não nomeação da narradora vem a calhar em ao menos dois pontos de vista:

> Podemos pensar nessa escolha de modo simbólico, tanto partindo da perspectiva – colocada pela própria Melo (2019) – de que a protagonista não tem nome como uma forma de representar todas as mulheres que sofrem ou já sofreram, direta ou indiretamente, com a violência de gênero, como poderia, também, simbolizar o apagamento, o silenciamento da figura da mulher na cultura patriarcal. (MOMBACH, 2021, p. 54).

Além disso, parece-me que a escolha de não nomear a protagonista suscita a dura percepção de que absolutamente qualquer mulher, lendo essa história, poderia com ela se identificar e assumir seu papel. Essa característica da narrativa de Patrícia Melo se manifesta de forma ainda mais potente devido ao tom íntimo e confessional mantido pela narradora ao

[66] "Paradoxal" se pensarmos em literatura desde uma perspectiva historiograficamente tradicional, que alude aos heróis em batalha como representantes da história das nações. Em *Mulheres empilhadas*, a narradora não assume o papel de heroína. A partir de sua própria vida, narrada e marcada por uma série de episódios de violência física e moral vividos e testemunhados, apesar de evidentemente ser essa história o fio condutor da obra, concede espaço e protagonismo para as mulheres devidamente nomeadas, que talvez não teriam suas histórias contadas *dessa maneira* em outro lugar – senão na literatura.

longo da obra, que se dirige diretamente ao espectador, interagindo com a leitora (idealmente feminina):

> Afinal, aquela terceira e última semana do mutirão fizera o favor de me dar um retrato fumegante do tipo de homem que dá tapa na cara de uma mulher. Um tipo que considera uma relação afetiva como uma espécie de licença para matar. Um tipo que acredita que colocar o lixo na rua é o máximo que ele pode fazer *por você*, que está exausta. *Você*, que trabalhou oito horas fora de casa, limpando, organizando, esfregando, dirigindo, operando, educando, fazendo o diabo. E que, em casa, cozinhou, lavou, passou e pôs as crianças na cama. Eu vi tudo isso no tribunal. Antes do tapa, ofensas verbais. Vagabunda. Preguiçosa. Puta. Com Helena foi assim. Com Marta, idem. Cala a boca, vadia. Biscate. Vaca. O tapa é um divisor de águas. (MELO, 2019, p. 86-89, grifos nossos).

E o tapa de Amir foi o divisor de águas para a protagonista.

Um outro ponto bastante interessante desse início do enredo é a sua chegada em Cruzeiro do Sul. Lá, a narradora se hospeda em um hotel e conhece Marcos, o filho do dono. Nos dias seguintes, a protagonista e Marcos se aproximam e passam a desenvolver uma amizade que, mais tarde, se transformará no ponto de contato entre ela e as comunidades indígenas do interior do Acre, já que a mãe dele era uma indígena da aldeia Ch'aska. Zapira, prima da mãe de Marcos, também se tornará, como aprofundaremos na parte III, uma figura essencial ao longo da trajetória da protagonista.

Em uma de suas primeiras idas ao Fórum de Cruzeiro do Sul, a narradora se depara com um caso de estupro e feminicídio envolvendo Txupira, uma adolescente indígena da aldeia Kuratawa de quatorze anos que havia sido brutalmente violentada e assassinada por três homens de famílias influentes da região. É essa a investigação que conduzirá a história de *Mulheres empilhadas*, cujo julgamento ela acompanhará até o final.

Nesse dia, ao entrar no tribunal, a protagonista observa que, nas fileiras à esquerda, sentavam-se muitos representantes indígenas da aldeia Kuratawa:

> Por educação perguntei à minha vizinha se porventura minha cadeira não estaria reservada para alguém da aldeia, embora sentisse que aquele era o meu lugar, o lugar onde eu queria estar.
> Ao ver sua expressão vazia, me dei conta da sua tragédia. Ela iria assistir ao julgamento de uma jovem do seu clã, morta da pior maneira possível, sem entender nenhuma palavra. (MELO, 2019, p. 34).

Desde essa primeira descrição, percebemos a barreira linguística que separava as pessoas indígenas da aldeia Kuratawa dos não indígenas presentes no julgamento – um fator

elementar para a problemática de *Mulheres empilhadas* enquanto uma obra que denuncia o quadro de vulnerabilidade dos povos indígenas da região norte do Brasil:

> Alguns indígenas da aldeia Kuratawa falam português e espanhol, mas não era o caso de Janina [irmã de Txupira], que foi chamada a depor. Como a maioria das pessoas de sua aldeia, ela só falava uma língua da família pano e era traduzida por uma ativista do centro da juventude indígena. (MELO, 2019, p. 35).

Nessa conjuntura, é importante contextualizarmos historicamente as etnias indígenas do Acre. Segundo Maria Fernanda de Sousa Oliveira Borges, Ilce Ferreira da Silva e Rosalina Koifman (2020, p. 2240):

> As etnias no Acre estão divididas em três grandes troncos linguísticos, denominados de Panos, Aruaques e Arawá. Os panos, dominantes do Juruá, correspondem aos povos Arara, Apolima-Arara, Jaminawa, Jaminawa-Arara, Huni Kuin (Kaxinawá), Katukina, Kaxarari (fronteira de Rondônia), Kontanawa ou Kuntanawa, Nawa, Nukini, Poyanawas, Shanenawa, Yawanawá. Os Aruaques, dominantes da bacia do Rio Purus, se dividem em Ashaninkas (Kampas), Apurinã (fronteira do Amazonas com o Acre) e Manchineri. Os Arawá correspondem aos Jamamadi (fronteira do Amazonas com o Acre) e Madjá (Kulina).

Ch'aska e Kuratawa são duas aldeias ficcionais construídas na obra literária de Patrícia Melo com base em um apanhado histórico e social bastante realista da situação atual das populações indígenas do Acre, que "compartilham piores resultados de saúde quando comparados com o restante do país. Grande parcela dessa população reside em áreas remotas com acesso limitado aos serviços" (BORGES; SILVA; KOIFMAN, 2020, p. 2244), o que exige um enfrentamento coordenado, inclusivo e urgente do Estado para que sejam reduzidas as inequidades vividas por essas comunidades – frequentemente impedidas de acessar os direitos à saúde, à educação e os direitos humanos fundamentais como um todo.

Por um lado, o vocábulo "Ch'aska" se refere a uma palavra quéchua, utilizada pelas culturas incas para mencionar a estrela mais brilhante do céu. Por outro, podemos especular sobre a inspiração do nome "Kuratawa", considerando o sufixo *-awa* como um ponto convergente entre as diversas etnias indígenas do Acre – conforme observado no estudo de Borges, Silva e Koifman (2020). Patrícia Melo menciona a comunidade Puyanawa, por exemplo, na seção de Agradecimentos de *Mulheres empilhadas*. Além disso, a aldeia dos Kuratawa, no romance, é cortada pela BR-364; e essa rodovia, na realidade, corta a comunidade dos Shanenawa, parte de um clã do povo Yawanawá. De qualquer modo, o livro já nasce colado

ao real, visto que evidentemente houve um material de preparação bastante aprofundado em relação às culturas indígenas.

Na obra, há uma diferenciação importante entre as aldeias. A de Txupira é representada como um lugar extremamente precarizado. A situação de miséria dos Kuratawa nos relembra da heterogeneidade entre as comunidades indígenas, não só nos quesitos culturais e linguísticos, mas também em relação ao descaso do Estado:

> Na escola da aldeia, vim saber depois, desativada desde o início do novo governo, as crianças eram alfabetizadas na língua nativa, e o português só entrava em seus currículos a partir dos nove anos de idade. Apenas os homens, que iam para cidade com mais frequência, dominavam a língua portuguesa. (MELO, 2019, p. 138).

O contraste entre as diferentes dificuldades enfrentadas pelas comunidades indígenas é ressaltado por Marcos, quando conta à protagonista que, durante o segundo ciclo da borracha, muitos Ch'aska foram assassinados. São situações particulares, mas que ilustram a penúria e a violência contra os povos indígenas; seja por meio da incorporação à urbanidade sem qualquer respaldo governamental, seja por meio do genocídio:

> Até então, eu só havia visitado a aldeia dos Ch'aska, cujas terras maiores e mais isoladas proviam caça abundante para seus membros. Na aldeia dos Kuratawa, cortada pela BR-364 e cercada por ocupações agrícolas, a situação era outra. De madeira nobre ali não tinha mais nada. Nem espaço para roça. Ou para os animais. 'Capivara, porco do mato, cateto, paca, que antes eram abundantes, agora são raros. Nos rios, ainda tem lambari, pirapará, xangó, mas tudo contaminado por agrotóxicos', explicara Marcos. (MELO, 2019, p. 139-140).

De volta ao julgamento do assassinato de Txupira, a protagonista toma conhecimento dos detalhes do depoimento de uma testemunha que ouviu a confissão de um dos réus. Na ocasião, conforme o que contou Luís Crisântemo Alves, o primeiro acusado, à testemunha, ele e seus colegas, Abelardo Ribeiro Maciel e Antônio Francisco Medeiros, estavam dirigindo pela estrada quando avistaram a adolescente indígena andando pela mata:

> O programa era jogar sinuca na fazenda, onde estariam sozinhos para beber o uísque do pai, mas a índia agora estava ali, dando sopa. [...]
> Acharam graça. A índia ali, desfrutável. Quando deram ré, vem cá, vem cá, disseram, a selvagem saiu em disparada. Então, um deles teve que ir atrás. Caçar a moça. Enfiá-la no carro. À força. Não para estuprar, nem para matar, mas para se divertir, porque eles acharam engraçado ver a índia assustada, como bicho, acharam engraçado sem saber explicar por que era engraçado,

> talvez porque já estivessem bêbados, e depois, ela não entendia picas do que eles diziam, ficava olhando com uns olhões grandes, com cara de tonta, e isso eles também acharam muito cômico, e depois – ele nem sabe explicar como tudo aconteceu, mas foi assim, uma coisa levando à outra, ela não parava de gritar, e por isso eles rasgaram a camiseta dela e a amordaçaram. Isso, já dentro do automóvel. E assim, ela ficou com os peitos de fora, e Txupira era uma índia muito bonita, e então eles chegaram à fazenda, e aquela coisa toda, continuaram a beber, e a coisa foi, assim, digamos, acontecendo assim, 'naturalmente', sabe? (MELO, 2019, p. 36-37).

Em seguida, Francisco a assediou, ao que a adolescente reagiu dando um tapa em seu rosto. Abelardo, com uma faca em mãos, começou a ameaçá-la, "e assim eles acabaram no celeiro, onde Txupira foi pendurada num desses ganchos de açougueiro para 'se acalmar'. E foi assim que eles acabaram estuprando, torturando e matando Txupira. Mas a ideia não era matar. Nem estuprar. Foi sem querer." (MELO, 2019, p. 37).

Como vemos, a versão dos fatos contados pelos três acusados – e interpretada e relatada, no trecho acima, pela protagonista – recai na ideia de um crime "acidental", impensado, quase involuntário. Txupira, zoomorfizada, vista pelos homens como não humana – à semelhança da colonização, que criou uma narrativa ilusória e hierarquizante em relação aos corpos indígenas –, foi vítima de um feminicídio motivado por causas raciais e misóginas, diretamente ligadas à colonialidade. A banalização dos crimes de feminicídio é uma das questões levantadas por *Mulheres empilhadas* – fato estruturante do sistema patriarcal, que trata desigualmente vítimas e criminosos, culpabiliza e desqualifica a mulher violentada e torna impunes os assassinos.

> O corpo foi desovado num igarapé. A família de Txupira e os indígenas da aldeia já tinham revirado a mata de cima abaixo atrás da menina. O pai dela foi até a Funai para pedir ajuda. E antes mesmo que o delegado soubesse do carro e do sangue e prendesse os rapazes, 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).

Em relação à culpabilização das vítimas, constante nas representações midiáticas envolvendo casos de feminicídio, Carla Rodrigues (2021) nos leva a pensar sobre a plasticidade do machismo estrutural na sociedade brasileira, que "consegue abrir espaço no mercado de trabalho e manter a desigualdade salarial entre homens e mulheres, criar leis contra violência doméstica[67] e sustentar uma cultura de culpar a vítima pela violência." (RODRIGUES, 2021,

[67] A Lei nº 11.340 foi sancionada em agosto de 2006 e batizada "lei Maria da Penha" como reconhecimento da luta de Maria da Penha Maia Fernandes contra as violações dos direitos humanos das mulheres. O Artigo 61 do Código Penal estabelece: "*Art. 61 – São circunstâncias que sempre agravam a pena, quando não constituem ou qualificam o crime: I – a reincidência; (1) II – ter o agente cometido o crime: e) contra ascendente, descendente, irmão ou cônjuge; f) com abuso de autoridade ou prevalecendo-se de relações domésticas, de coabitação ou de*

p. 42). E, assim, perpetuam-se as ideias de que masculino e universal se confundem em uma categoria só, enquanto o feminino permanece em um lugar secundário, rebaixado e – principalmente no que diz respeito às mulheres indígenas – invisibilizado.

Horas depois desse dia inicial de julgamento, somos apresentadas a uma das primeiras interações entre a protagonista e a promotora do caso de Txupira. A personagem de Carla Penteado é construída, através do olhar íntimo e da adjetivação da narradora, com quem desenvolve uma relação amistosa bastante profunda, como uma mulher inteligente, séria, autossuficiente, segura de si, confiante e eficiente na profissão que exercia – apesar de não reprimir nem esconder a sensibilidade para com as vítimas de violência cujos casos ela defendia.

> Eu gostava do jeito de Carla, uma mulher ruidosa, quase agressiva, e que, apesar de vivenciar uma violência espantosa na sua rotina, mantinha uma atitude solar, positiva. Estava confiante de que os rapazes seriam condenados no dia seguinte.
> – O tribunal de júri é o único espaço legal onde realmente se pode fazer justiça neste país. Eu ainda acredito nisso – falou.
> Ela havia sido muito eficiente nas suas intervenções. (MELO, 2019, p. 52).

Naquela mesma noite, reunidas na casa de Carla, ela explanaria à protagonista uma das estratégias da defesa dos suspeitos: ao invés de atacar a credibilidade de Txupira, tentou convencer o júri de que os réus apresentavam um histórico exemplar. De que eram rapazes afáveis, gentis, gostados por todos – por professores, pelas namoradas, pelos seus pais e suas mães. No entanto, esse discurso não condiz com os três homens que foram capazes de cometer atos sexuais e homicidas tão violentos quanto os que Txupira sofreu em suas mãos. Ademais, a própria fala de uma das testemunhas ratifica o discurso colonial e preconceituoso em relação às mulheres indígenas:

> 'ele é um fofo', assegurou Joslaine, a namorada de um deles, que calçava saltos altíssimos e estava vestida com uma jaqueta debruada de dourado, como se fosse para uma festa. 'O Crisântemo sabe tratar uma mulher. Ele não é capaz de matar nem uma mosca. *Quanto mais uma índia!*'" (MELO, 2019, p. 51, grifo nosso).

Novamente, constatamos a animalização e a renúncia da humanização de sujeitos indígenas, à medida que Joslaine relaciona Txupira ao status de barbárie e desassocia seu corpo

---

hospitalidade, ou com violência contra a mulher na forma da lei específica; (Redação dada pela Lei nº 11.340, de 2006) *h) contra criança, maior de 60 (sessenta) anos, enfermo ou mulher grávida; l) em estado de embriaguez preordenada.*" (SABINO, 2018, p. 27).

do feminino. Isso também é expresso quando, à protagonista, Carla diz com suas palavras o que ocorreu:

> É claro que a defesa preferiu uma abordagem, digamos, mais afeita à mídia. Mais ecológica. Não atacar a reputação de Txupira foi algo puramente estratégico. *Para essa gente, indígena é bicho.* Note que não vemos indígenas na cidade. Índio é bicho. E bicho é ecologia. Não vamos transformar esse caso num crime ecológico, eles pensaram. Vai sair mais caro. Essa coisa de matar 'índio' e macaco em extinção pode cair na imprensa internacional. Pode virar um barulho dos infernos. (MELO, 2019, p. 52, grifo nosso).

Já aqui, vemos constatações que desenham a realidade dos povos indígenas no Brasil.

Dias após os relatos iniciais, a sentença de pronúncia é lida no fórum: "Segundo a votação dos jurados, realizada a portas fechadas, não havia provas suficientes contra os réus. *In dubio pro reo*[68]. Simples assim. Os réus e seus familiares se abraçaram. – Arre djanga! Não falei? – ouvi alguém dizer. – Você vai ao churrasco? – perguntou outro." (MELO, 2019, p. 60). Não havia dúvidas, por parte dos advogados dos acusados, de que eles seriam inocentados pelo crime de Txupira.

A perpetuação de crimes e da absolvição pelo júri ilustra o que acontece nos tribunais do Brasil afora. Na imprensa, o caso de Txupira focava completamente na divulgação dos assassinos enquanto "cidadãos do bem", quase injustiçados por estarem sendo acusados de tal violência. Era o sucesso de Crisântemo, Abelardo e Francisco enquanto "heróis trágicos de Cruzeiro do Sul." (MELO, 2019, p. 76). Não houve clamor público por Txupira; mas, sim, uma revolta contra um dos jornais menores da cidade – contrastando as manchetes do jornal mais influente da cidade –, que denunciava como completamente errada a absolvição dos três homens, em um júri demarcado pela corrupção, especialmente com base nas evidências físicas do caso e em provas que foram enviadas diretamente, de forma anônima, a uma das jornalistas.

Em tempo, a narradora pranteia o fato de que não houvera clamor público algum por Txupira acionando uma importante referência. Como reflete Luciene Azevedo (2021):

> Com a divulgação de que o corpo de Txupira é encontrado com evidências de violação e tortura, a narradora lamenta que a população não tenha saído à rua, exigindo justiça, gritando 'Txupira, presente!' (2019, p. 78). O mote que se tornou um grito político de resistência pela morte de Marielle Franco atua

[68] "*In dubio pro reo* é uma expressão em latim que significa 'em dúvida, a favor do réu'. Além disso, é um princípio muito importante para o Direito Penal, em que diz que se não houver evidências suficientes para incriminar o réu, ele deve ser absolvido. Nesse sentido, esse princípio tem relação com o princípio da presunção da inocência o qual diz que todos são inocentes até que se prove o contrário. Portanto, se houver dúvidas quanto à autoria do crime, o réu não deve ser condenado." (VIRIATO, 2022, on-line). Disponível em: https://eutenhodireito.com.br/in-dubio-pro-reo-significado/. Acesso em: 27 jun. 2022.

> como um poderoso correspondente em relação à injustiça que a narrativa quer representar com a morte da índia barbaramente assassinada. (AZEVEDO, 2021, p. 120).

A prova da motivação do crime contra Txupira, descobriremos mais tarde, era uma gravação advinda do celular da adolescente: uma filmagem feita por ela, que presenciou uma operação de desembarque e ocultação de cocaína, por parte dos três assassinos, na mata da aldeia Kuratawa. Notamos, com essa descoberta ao final da obra, que o crime contra Txupira é revelador de uma sociedade cujas heranças colonialistas e patriarcais resultaram e resultam na ausência da demarcação das terras indígenas no estado do Acre – e no território brasileiro como um todo.

Inclusive, a "questão do Acre", como ficou reconhecida a disputa entre o Brasil e a Bolívia pelo território – sendo que o estado foi comprado pelo governo brasileiro por dois milhões de libras esterlinas – é posta ao longo da obra como demonstrativa de um sistema bastante complexo, apontando novamente para a precarização das populações indígenas e, essencialmente, das mulheres dessas aldeias. Isso porque as mesmas famílias de coronéis cearenses e seringalistas que fundaram o Acre, escravizaram e exterminaram em massa as comunidades indígenas seguem comandando o estado até hoje: "Os seringalistas chegavam ali armados até os dentes, vindos do nordeste, com o firme propósito de escravizar os indígenas para o trabalho de coleta da borracha. Os rebeldes eram mortos ou expulsos. Dezenas de aldeias foram dizimadas." (MELO, 2019, p. 140).

Sobre o tema, Marcos diz à protagonista que toda a situação dos Kuratawa "ainda era consequência da ocupação desastrosa do Acre." (MELO, 2019, p. 140). Ele prossegue:

> 'Tem gente que diz que curumim era jogado para o alto e fisgado pela barriga, na ponta da lança. Não duvido. Esses coronéis de barranco que hoje dão nomes às cidades daqui são todos assassinos. Um deles caçou minha avó a laço, e ela, coitada, foi dada como brinde para um seringueiro cu de ferro. Até hoje essa gente não se conforma com a demarcação de terras indígenas. Hoje o sonho deles é retomar os territórios, mas agora pensando no agronegócio, querendo queimar a mata para fazer pasto.' (MELO, 2019, p. 140).

O relato de Marcos corrobora a problemática que envolve as narrativas criadas sobre o Acre. Sobre o assunto, Francisco Bento da Silva (2020) reflete sobre a estética do vazio e do caricato que foi construída em torno do estado principalmente na primeira metade do século XX:

> Há em relação à Amazônia brasileira, e ao Acre em particular, a construção duradoura de uma estética do vazio que se expressa em várias dimensões e por diversas vozes nesse período. [...] Essas vozes se verbalizam e se adjetivam geralmente em tons lamentosos, irônicos e pretensamente objetivos afirmando que nesse Acre territorial das décadas iniciais do século XX não tem crianças, não tem mulheres, não tem civilização, não tem progresso, não tem signos do moderno, não tem gente preparada para a burocracia estatal, não tem salubridade, não tem indústria, não tem projetos duradouros, não tem sociedade, etc. Em resumo, tudo falta. Ou seja, as narrativas das ausências seria aquilo que definiria o Acre através do que estou nomeando aqui de caricatura. (SILVA, 2020, p. 13).

A recusa dessas vozes pode ser encontrada, por exemplo, na fala de Marcos quando a narradora chega ao hotel: "– Agora você já pode dizer para os seus amigos paulistas que *o Acre existe*." (MELO, 2019, p. 21, grifo nosso). E a ilustração dessas vozes, em uma das mensagens de Amir: "*'Quer levar uma flechada de índio? Que porra é essa de Cruzeiro do Sul?* [...] *PS: Ninguém merece ir para o Acre!'*" (MELO, 2019, p. 28, grifos da autora). Aqui, constrói-se uma outra camada, uma espécie de "piada" que se popularizou nas regiões Sul e Sudeste do Brasil – a de que a identidade social para o estado do Acre é a da *inexistência* e do esquecimento.

Ao analisarem textos humorísticos publicados em uma página on-line, que parodiam notícias escritas por portais de renome sobre o Acre, destacam Ana Cristina Carmelino e Karine Silveira (2016, p. 443):

> as expressões nominais com função referencial e/ou referencial atributiva que remetem ao Acre mostram esse estado brasileiro como aquele que não subsiste como espaço físico e, por isso, não possui uma capital, nem mesmo habitantes. Ao colocar em questão (ora de forma implícita, ora de forma escancarada) a (não) existência do Acre, as desnotícias tendem, pelo viés do humor, a construir uma imagem (identidade social) negativa dele. Imagem esta que, além de ridicularizá-lo, rebaixa-o a ponto de anulá-lo.

Fundamentados em muitas camadas de marginalidade, esses textos humorísticos evidenciam a imagem de *estado inexistente* conferida ao Acre. Tendo isso em vista, a obra de Patrícia Melo desloca também o imaginário em relação à região norte do Brasil ao representá-la a partir de uma perspectiva humanizadora e, por isso mesmo, permeada tanto por aspectos violentos sustidos pelo sistema moderno/colonial – violento com as mulheres, com as comunidades indígenas e com a natureza – quanto pelas belezas naturais da floresta amazônica e pela revisitação às culturas e aos mitos indígenas. No romance, embora sejam focalizados aspectos violentos da estrutura social, ao Acre é assegurada uma identidade contrária àquela frequentemente noticiada via piadas e memes – visto que passa a ser levado de fato em consideração.

Dessa maneira, de acordo com Paula Queiroz Dutra (2020), *Mulheres empilhadas* evidencia a demarcação das terras indígenas enquanto uma problemática urgente, além de destacar o ecofeminismo, "movimento que coloca a questão ecológica e ambiental como parte do movimento feminista evidenciando que tanto as mulheres quanto a natureza têm sido exploradas" (DUTRA, 2020, p. 2). Ainda, a pesquisadora ressalta que:

> É nessa região que a autora, via literatura, também chama a atenção para a invisibilidade da violência contra mulheres indígenas, muitas vezes esquecidas pelo próprio movimento feminista, além de invisível aos olhos do Estado, seja pela precariedade da vida que vivem enquanto povo constantemente ameaçado de perder seu lugar no mundo, seja pelas próprias tradições que afastam as leis protetivas da realidade dessas mulheres. (DUTRA, 2020, p. 1).

A narrativa de *Mulheres empilhadas*, portanto, move-se em direção à defesa da natureza e dos territórios aldeados:

> Por essa razão, naquele dia, depois do fórum, fomos até a aldeia de Txupira. Carla queria lhes explicar o que estava acontecendo. Queria alertá-los para o perigo de violência. Já tinha avisado à Funai, e esperava que a Funai comunicasse ao Ibama. E que o Ibama fizesse algo.
> – Mas não tenho esperança, vivemos novos tempos – concluiu, quando pegamos a estrada. – Essas famílias nunca aceitaram a demarcação das terras indígenas. E agora se sentem autorizadas a entrar nas aldeias e ameaçar.
> Carla não estava contrariada pelo fato de os meninos terem sido assassinados[69]. Estava, sim, temerosa de que os Kuratawa fossem culpabilizados por isso. E puta da vida porque não conseguiu condenar os assassinos de Txupira. (MELO, 2019, p. 180-181).

A impossibilidade de condenação dos assassinos de Txupira aciona e critica ainda uma outra faceta do sistema judiciário brasileiro, à medida que a narrativa introduz um episódio de corrupção que definiria a decisão do caso. Na madrugada anterior à leitura da sentença, a protagonista estava tendo um pesadelo quando acordou com a boca seca e decidiu ligar para a recepção para pedir água. Como ninguém atendeu ao telefonema, ela subiu até o restaurante, no primeiro andar do hotel em que se hospedava, e notou que, apesar de o ambiente estar quase todo escuro, havia uma luz acesa ao fundo, na cozinha. Ao se aproximar da porta, a protagonista vê três jurados do caso de Txupira bebendo cerveja com Robson, o advogado dos réus:

[69] Como veremos adiante, os três assassinos de Txupira são mortos nos últimos capítulos do romance. Para que já compreendamos a crítica tecida por meio da fala de Carla, decidi incluir essa citação completa que antecipa o desfecho desses três personagens.

> – O problema deste país é a raça – falou um deles. – Na minha opinião, só mesmo destruindo tudo e começando do zero.
> Recuei. Sem pensar, saquei o celular do meu bolso e fotografei a cena.
> É dever legal de um jurado, durante o julgamento, permanecer incomunicável. Os oficiais de justiça são responsáveis pela manutenção dessa incomunicabilidade. Se aqueles jurados estavam hospedados no hotel, por causa da duração do julgamento – coisa que eu só tomei conhecimento naquela madrugada –, que porra de petit comité era aquele? (MELO, 2019, p. 58).

Após se esgueirar para não ser vista, a narradora fotografa a cena e caminha de volta em direção a seu quarto quando se depara com Juan, o dono do hotel e pai de Marcos. Juan a questiona, pedindo se há algum problema. Ela reflete que, naquele momento, "me dei conta de que eu estava com medo de Juan. E dos homens no restaurante. Estavam mancomunados, com certeza. Juan permitiu que aquele encontro ocorresse na cozinha de seu hotel. Era conivente com a infração. E eu os flagrara com a boca na botija." (MELO, 2019, p. 59).

No dia seguinte, a protagonista logo cedo vai até a casa de Carla para compartilhar o que testemunhou, mas não a alcança a tempo; Carla já havia ido para o fórum. E o que acontece sem demora é exatamente a absolvição dos três acusados. A promotora então a orienta a mostrar a foto dos jurados com o advogado dos réus para Rita, editora do jornal *O Diário da Estrela*, com o objetivo de expor publicamente aquele episódio de corrupção. Ademais,

> Carla havia pedido a revisão criminal no caso de Txupira, apelando da sentença do júri, com acréscimo de fato novo, que era a foto que eu havia tirado no hotel. Na apelação, além da nulidade do júri, ela requeria a prisão preventiva dos réus. 'São mais dois, três anos de briga, no mínimo, e só o clamor da imprensa pode acelerar isso', afirmara. (MELO, 2019, p. 77).

Três dias depois do encontro da protagonista com Rita, na primeira página de *O Diário da Estrela*: "'Foram eles', acusava a manchete em letras garrafais." (MELO, 2019, p. 77). A reportagem apresentava, além de fotos de Crisântemo, Abelardo e Antônio em lanchas e carros luxuosos, a foto do advogado Robson com os jurados na cozinha do hotel – a prova da compra do júri. Delatava a defesa de ferir o princípio da incomunicabilidade dos jurados e emitia um próprio veredito, culpabilizando os réus.

"Mas o nosso tiro saiu pela culatra." (MELO, 2019, p. 78), diria a narradora. Ao invés de compadecimento por Txupira, o que houve como resposta à matéria foi uma revolta contra o jornal e a solidarização da cidade com os assassinos: "Coitados dos meninos, diziam. Linchados pela mídia. Olha o país em que vivemos, diziam. Diziam: a justiça absolve, a mídia condena. Diziam: neste país, não se pode nem beber uma cerveja com amigos que já vão nos acusando de associação criminosa." (MELO, 2019, p. 78).

Eis o arco de redenção dos “heróis trágicos” de Cruzeiro do Sul.

No mesmo dia em que a reportagem foi publicada, a protagonista é expulsa do hotel: “Zenóbio, todo envergonhado, veio me informar que eu teria que deixar meu quarto porque ‘o hotel estava cheio’.” (MELO, 2019, p. 78). Daí em diante, ela se hospedaria na casa de Lena, uma amiga de Carla, advogada de família nascida e criada em Cruzeiro do Sul. Se não bastasse essa “coincidência”, um evento muito pior aconteceria como resultado da reportagem no jornal *O Diário da Estrela*: “De madrugada, Carla me telefonou. – Encontraram o corpo da Rita – falou. Demorei para atinar. – A Rita – repetiu. – A jornalista que escreveu sobre os assassinos de Txupira. Ela foi encontrada morta.” (MELO, 2019, p. 81). Em outras palavras: o silenciamento da testemunha e o assassinato como meio para atingir os fins de controle e poder.

Agora, uma nova investigação entraria em cena. Carla estava certa de que a morte de Rita não havia sido acidental, como sugeriam os laudos iniciais da perícia e também Denis, o irmão gêmeo da jornalista, “que àquela altura acompanhava, totalmente perplexo, o trabalho da polícia.” (MELO, 2019, p. 84). Rita era uma mulher jovem e atleta; para Carla, não fazia sentido a suspeita dos investigadores de que ela teria rolado escada abaixo e morrido acidentalmente “sem tentar se agarrar ao corrimão ou sem proteger a cabeça.” (MELO, 2019, p. 84).

Ademais, as dúvidas de Carla se sustentavam especialmente na cronologia dos eventos: a morte de Rita havia ocorrido logo após a publicação da matéria sobre os assassinos de Txupira. Além da reportagem, desvelamos, por meio de uma mensagem de voz deixada por Rita no celular de Carla uma semana antes do óbito, que a jornalista tinha conhecimento de uma informação bastante relevante para o caso:

> Naquele dia, horas mais tarde, quando cheguei à casa de Carla para buscá-la, ela estava arrasada. Havia acabado de falar com Denis.
> – Escute isso – disse ela, colocando seu celular junto ao meu ouvido: – *‘Oi, Carla, aqui é Rita, sei que é tarde, mas tenho aqui uma informação que vai lhe interessar. Me liga quando acordar.’*
> Carla me contou que mal conseguira esperar que o dia clareasse para telefonar para Rita, e foi Denis quem atendeu a ligação. Assim ela ficou sabendo da morte da jornalista. (MELO, 2019, p. 84, grifos da autora).

A descoberta de Rita era justamente a prova da motivação do crime contra Txupira. Ao final da obra, Denis conta à narradora que havia encontrado o que Rita queria entregar para Carla e mostra uma foto de um aparelho celular:

> – Era de Txupira – disse ele. – Estava no bolso de um casaco da minha irmã, dentro do armário. Achei estranho, não só por estar ali, mas por ser velho e estar tão encardido de terra. Ao ligá-lo, vi muitas fotos dos Kuratawa e de

> Txupira. E no meio, encontrei isso – continuou ele, apertando o play de um vídeo que mostrava Crisântemo, Abelardo e Francisco ocultando drogas num local muito próximo de onde Txupira fora vista pela última vez, e que eu visitara com Naia tempos atrás. Na realidade, mais importante ainda era um registro do exato momento em que Txupira fora capturada, pouco antes de ser morta. (MELO, 2019, p. 219).

A data de gravação da filmagem era a mesma do desaparecimento de Txupira.

De volta à investigação da morte de Rita, o trecho a seguir me chama especialmente a atenção porque elucida dois aspectos importantes criticados ao longo de *Mulheres empilhadas*:

> Ao lermos o boletim de ocorrência, mais tarde, vimos que a versão policial era outra. Não houve arrombamento, nem roubo. Não havia sinais de luta. Uma garrafa de vinho tinto vazia sobre a mesa de jantar foi a única coisa que chamou atenção dos policiais. *'Vai ver que ela bebeu demais', dissera o investigador para Denis.*
> Carla convenceu Denis a contratar uma perícia particular. Não sem razão. Eu havia passado as últimas semanas lendo os laudos técnicos dos crimes julgados no mutirão, *e era mesmo ali, na perícia, que começava o problema da impunidade.* Os peritos chegam ao local do crime do jeito que podem, em viaturas quebradas, às vezes a pé, sem equipamentos, sem materiais adequados para a perícia, com pagamento atrasado, tendo que correr para atender outros chamados, mais cadáveres os esperam logo adiante – especialmente em fins de semana. Assim, olham a vítima do jeito que dá, investigam como podem e pronto, 'o local está feito'. (MELO, 2019, p. 85, grifos nossos).

Assim sendo, ilustrados pela passagem acima, esses dois aspectos são a constante culpabilização das vítimas e a falta de ética da investigação mesmo em seus primeiros estágios – seja por motivações intrapsíquicas por parte dos investigadores, seja por falta de estrutura judiciária em um nível sistêmico.

Depois do enterro de Rita, Carla recomenda à protagonista que tomem cuidado: "– Se mataram Rita, podem também nos matar." (MELO, 2019, p. 90). Funestamente, essa frase se transformaria em uma espécie de premonição. Carla, seguindo o mesmo destino de Rita, também é assassinada. Sua morte é anunciada no último capítulo do Fio Narrativo 1, o que modifica o padrão das manchetes jornalísticas baseadas em casos reais de mulheres vítimas de feminicídio.

2.3 "O CADERNO ONDE TODO DIA EU EMPILHAVA MINHAS MULHERES MORTAS"

> *Somos* [...] *seres amarrados em teias de significados que nós mesmas tecemos, ou atados pela história que*

> *contamos sobre nós mesmas e sempre recontamos, porque é infinita a necessidade de separar o que lembrar e o que esquecer, e redesenhar as imagens que lampejam do passado, em constelações muito menos coerentes do que gostaríamos de acreditar.*
> (Carla Rodrigues, 2021, p. 37)

O **Fio Narrativo 1**, com doze capítulos, revela onze notas não ficcionais que, com uma linguagem próxima à jornalística, assemelham-se a manchetes de noticiários, baseadas em comunicados reais de casos[70] de feminicídios que ocorreram em vários estados do Brasil – entre 2016 e 2019, conforme a nossa pesquisa. O décimo segundo e último capítulo desse fio narrativo subverte o padrão e descreve o assassinato da personagem de Carla, como mencionado anteriormente. Vale destacar que não há, ao longo desse plano narrativo, informações que explicitariam o teor verossímil em relação aos casos apresentados; porém, é possível identificá-los por meio de buscas a portais de notícias. Em alguns dos capítulos, por exemplo, há o nome completo da vítima – como o capítulo seis, que relata o assassinato da advogada paranaense Tatiana Spitzner, noticiado nos jornais em 22 de julho de 2018 (PAVANELI; GIMENES, 2018). Particularmente, foi esse o caso que, ao longo do meu primeiro contato com o romance, em janeiro de 2020, ativou-me a memória e levou-me a pensar na característica realista e factual da narrativa.

Operar nos limites entre realidade e ficção é um dos pontos de destaque de *Mulheres empilhadas*. Por mais que o Fio Narrativo 1 se aproxime do discurso jornalístico – e que, de fato, baseie-se em casos reais de feminicídio –, Patrícia Melo não se prende às exigências do jornalismo *per se*. Isso porque o modo como o documento atua em algumas narrativas contemporâneas dá vazão à literariedade como espaço de encontro entre gêneros textuais. Como afirma Luciene Azevedo (2021, p. 117):

> as obras que se apropriam de documentos não os consideram mais como índice de autenticidade ou objetividade e nem sequer os tomam como materiais alheios ou estranhos às histórias que constroem, pois partem da interrogação de sua própria condição vacilante como prova de verdade.

[70] O Fio Narrativo 1 parte de notícias de jornal que, supomos, compõem o caderno de mulheres empilhadas da protagonista: "Pensei em levar aquelas fotos para Denise, minha chefe. Mostrar para ela a carinha bonita do Cauã, que ainda chora de saudades da mãe. Mas os filhos das mulheres mortas não valiam nada para o livro de estatísticas da minha chefe. Assim, colei-as no meu caderno, *o caderno onde todo dia eu empilhava minhas mulheres mortas*. As do fórum e as que eu pescava no jornal. Meu caderno já estava regurgitando mulheres assassinadas e eu teria mais uma semana de trabalho pela frente." (MELO, 2019, p. 73, grifo nosso). Visto que esta seção se debruça principalmente sobre os casos retratados no decurso do Fio 1, optamos por intitulá-la com essa frase de *Mulheres empilhadas*, grifada no trecho citado.

Quando retomamos a história das formas jornalísticas tradicionais, verificamos que o percurso construiu algumas crenças em torno desse discurso: a de que é possível captar o cotidiano e transmiti-lo de maneira exata e legítima, sem enganos; e a de que é possível ter acesso aos acontecimentos da realidade como se fossem cenas estáveis, paradas, recortadas. Essas convicções atribuídas ao jornalismo, quando colocado lado a lado ao texto literário, são desafiadas. Se a escrita jornalística é o meio de transmissão do *real*[71], como seria possível empregá-la em uma obra de ficção? É aí que nos deparamos com um espaço fronteiriço, a partir do qual elementos factuais se tornam parte da experiência literária – visto que mesmo a noção de *real* tem sido questionada desde, pelo menos, o século XX.

Na orelha do romance, lemos a frase: "Esta é uma obra de ficção, mas todas as personagens deste livro existem de fato." (MELO, 2019, [orelha do livro]). Já nesse primeiro contato com a obra, podemos captar a dissolução das técnicas de cada discurso: se o jornalístico há de ser objetivo, impessoal, factual; e o literário, subjetivo, pessoal, ficcional, a interação entre essas duas linguagens cria uma amálgama de sentidos. A escrita de Patrícia Melo – não somente em *Mulheres empilhadas*, aliás – aproxima-se da forma jornalística enquanto concisa e veloz; mas, ao mesmo tempo, distancia-se com pinceladas de fantasia e especulação.

Os jornalistas Mateus Yuri Passos e Romulo Augusto Orlandini (2008), ao proporem reflexões sobre a hibridização entre os campos do jornalismo e da literatura enquanto um paradigma dissonante para a criação de novos gêneros, desenvolvem uma comparação entre o modelo *lead* do jornalismo tradicional e o jornalismo literário[72] que nos é cara para pensar a estrutura de *Mulheres empilhadas*. A diferença fundamental entre os dois modelos estaria no procedimento:

---

[71] Na tese *Jogos entre o visível e o invisível na desconstrução das representações do real em Abbas Kiarostami*, Tânia Cristina Kaminski Alves Assini (2020, p. 41) observa que: "A ideia de mundo 'real' em que habitamos é questionada pelo olhar da arte no encontro com outros campos da linguagem humana, uma vez que as relações entre o 'real' e o imaginário atravessam e são constantemente atravessadas por tensões e percepções de diversas ordens e em diferentes tempos, produzindo idealizações e aparências [...]. A problemática do 'real' é ontológica, debatida desde o mundo clássico ocidental, passando por uma diversidade de elaborações conceituais, constituindo-se ainda uma 'noção' amplamente debatida no campo da psicanálise, da arte, das letras, da filosofia, enfim, em diversos campos do saber, atraindo e repelindo uma gama de discursos sobre si, sobretudo, no contexto das produções simbólicas contemporâneas". A pesquisadora apresenta uma reflexão sobre o "real" na arte, com base nos estudos de Clément Rosset (1998, p. 11), que adverte: "Nada mais frágil do que a faculdade humana de admitir a realidade, de aceitar sem reservas a imperiosa prerrogativa do real". A tese está disponível em: https://tede.unioeste.br/browse?type=type&value=Tese&value_lang=por. Acesso em: 10 jan. 2023.

[72] Vale ressaltar que, ao acionar essas noções teóricas, não estamos tentando uma categorização ou partindo do pressuposto de que a obra de Patrícia Melo se "encaixaria" enquanto jornalismo literário. Pelo contrário: compreendemos que a narrativa foge inclusive dos padrões sugeridos por Passos e Orlandini (2008) – ao elencarem como possíveis gêneros do jornalismo literário o romance-reportagem, a biografia, o conto-reportagem, o perfil, a crônica e a carta-reportagem, por exemplo. No entanto, especialmente relevante para a nossa análise é o cotejamento construído pelos autores entre o procedimento centrípeto do modelo *lead*, tradicional no discurso jornalístico; e o procedimento centrífugo das formas contemporâneas do fazer literário, que, de certa forma, inspiram-se nas estruturas noticiosas dos jornais.

> [No modelo *lead*,] prevalecem os dados e ações primários de um acontecimento. No jornalismo literário, os mesmos ainda são contemplados, mas há um procedimento de preenchimento, com a adição de informações indiciais e ações catalíticas, menores, constituindo um registro expandido da realidade. Assim, o modelo predominante se configura por um procedimento que propomos denominar centrípeto, pois há um movimento em direção ao núcleo informacional, com foco nos resultados imediatos do fato; em contrapartida, o jornalismo literário é essencialmente centrífugo, partindo do mesmo núcleo para encontrar correspondências anteriores e contemporâneas, tangenciais e paralelas, inclusive possíveis desdobramentos futuros. O foco aí se dá nos processos, na vida humana em movimento. (PASSOS; ORLANDINI, 2008, p. 82-83).

No jornalismo literário, portanto – afastando-se da presunção impessoal e factual do discurso jornalístico tradicional –, "os enunciados se assumem não como agrupamentos de palavras objetivas, mas de sua subjetivação, de suas ressonâncias para a vida." (PASSOS; ORLANDINI, 2008, p. 83). É o que encontramos em *Mulheres empilhadas*: não apenas a informação de que Tatiana Spitzner, de Guarapuava, Paraná, foi assassinada; mas também cenas do último dia de sua vida, a trilha e os percalços que levaram seu assassino até o dia fatídico – além da humanização da mulher vítima de feminicídio.

Quadro 2 – Tatiana Spitzner

Portal de notícias	***Mulheres empilhadas***
Advogada é encontrada morta após queda de 4º andar de prédio em Guarapuava, diz PM Laudo preliminar do IML aponta causa da morte como queda. Segundo a polícia, marido dela foi detido em São Miguel do Iguaçu, a 340 quilômetros de Guarapuava, após sofrer acidente. **Por Aline Pavaneli e Erick Gimenes, G1 PR e RPC** 22/07/2018 13h21 · Atualizado há 3 anos	**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, Luís Felipe Manvailer.** **As imagens do circuito de segurança mostram Tatiana** **apanhando dentro do carro,** **sendo perseguida na garagem,** **agredida dentro do elevador.** **Vizinhos a ouviram gritar por socorro.** **Ouviram também o baque surdo** **do seu corpo caindo no asfalto.**

Fontes: Pavaneli e Gimenes (2018, on-line) e Melo (2019, p. 56).

Antes mesmo da descrição do crime, lemos a caracterização da pele de Tatiana e as reações de seu assassino em meio às brigas do casal. A ênfase, que tradicionalmente está sobre o acontecimento em si, é movida para a vítima. Destacamos também a potência da escolha

narrativa por isolar, em uma única linha, seu nome – estratégia que cria um contraponto à objetividade do discurso jornalístico, à medida que ativa uma espécie de subjetividade característica da estrutura de um poema. Ao isolar o nome de Tatiana em uma única linha, como um verso, parece-nos que a esquematização selecionada para que essas notícias sejam trazidas se acerca da estrutura poética.

Nesse sentido, quando postas em relação, as linguagens literária e jornalística demonstram a mutabilidade dos gêneros e a potência edificada a partir dessa interação. Essa tensão entre forças centrípetas e centrífugas se baseia grandemente nos poderes das ideologias consideradas oficiais, isso porque:

> Existem meios de comunicação que professam o regime oficial, tendendo a assentar que a linguagem não é o local da mudança e, por isso, o leitor pode confiar plenamente naquilo que lê porque realmente aconteceu, de uma maneira objetiva, porém idealista — é A história (modelo tradicional). Já as forças centrífugas nos levam para uma relação na qual a humanização ou subjetivação do discurso jornalístico é um fator considerado *a priori*. Toma de pronto que as reportagens são possibilidades textuais mediadas por um repórter, que antes de tudo é um sujeito com uma bagagem ideológica. Ele conta UMA história (jornalismo literário). (PASSOS; ORLANDINI, 2008, p. 84).

Enquanto o discurso oficial tende a nos enquadrar *dentro* de uma estrutura imutável, na qual os sentidos são amortizados, a literariedade de textos híbridos possibilita que sejamos levados *para fora*, e "esse exterior é que constitui um outro caráter, diferente daqueles tidos como somente informativos ou opinativos. É um entremeio, interpretativo, cuja certeza é encontrar o diferente como identidade." (PASSOS; ORLANDINI, 2008, p. 84). Sob essa perspectiva, o estilo literário revelado em enunciados à primeira vista jornalísticos surge sob estratégias narrativas como a adjetivação; o uso de símbolos, metáforas e figuras de linguagem; a operação de uma voz autoral (pela imersão meta ou autoficcional de autores/as ou personagens); a recusa de fontes consideradas legítimas; e, como uma característica guarda-chuva, a busca pela perenidade do texto. Em certo grau, é aí que se instala uma visão ampla da realidade. São potencializados os recursos do jornalismo para que despontem a humanização e a construção da subjetividade das mulheres vítimas de feminicídio, para além de meras "personagens" em *Mulheres empilhadas*.

Isto posto, o ápice desse rompimento das barreiras por muito tempo estipuladas entre os textos jornalístico e literário acontece quando Patrícia Melo parte das manchetes de casos de feminicídio para construir literariamente uma perspectiva humanizadora dessas mulheres. Assim sendo, a continuidade entre realidade e ficção aponta para essa noção de uma literatura

problematizadora das identidades e da (des)construção do sujeito. Sobre o assunto, Florencia Garramuño afirma: “são os textos que, ao se instalarem na tensão de uma indefinição entre realidade e ficção, perfazem uma sorte de intercâmbio entre as potências de uma e outra ordem, fazendo com que o texto apareça como a sombra de uma realidade que não consegue iluminar-se por si mesma.” (GARRAMUÑO, 2014, p. 22).

Essa realidade que não consegue iluminar-se por si mesma vai ao encontro do que Patrícia Melo reflete, na entrevista mencionada no começo desta parte da pesquisa, ao ser questionada sobre o motivo de ter tematizado a violência contra as mulheres em seu romance: “as pessoas hoje me perguntam: ‘por que você escreveu sobre isso?’. Na verdade, a pergunta tem que ser diferente: ‘*como não escrever sobre isso?*’” (MELO, 2021, min. 09:55-10:03, grifos nossos). E como trabalhar com esse tema em termos de linguagem?

Luciene Azevedo (2021) parte primeiramente dos elementos paraliterários da obra para compreendê-la como um todo:

> Para escrever o romance, Melo contratou os serviços de Emily Sasson Cohen que realizou entrevistas e viajou para o Acre e para a floresta, atuando, segundo a autora, como seus ‘olhos e ouvidos’, conforme podemos ler nos agradecimentos ao final do livro (2019, p. 237). O que me interessa destacar com essa breve apresentação é *o fato de o livro já nascer colado ao real, aos fatos, às reportagens e de ser uma publicação para a qual as entrevistas com numerosas fontes* (‘feministas, advogados, lideranças indígenas e líderes comunitários’, 2019, p. 237) *servem como material de preparação para a escrita, mas também servem para dar ao romance uma recepção realista: tal realidade, qual romance*. É como se a narrativa, tal como Sussekind analisa os romances-reportagem da década de 70, quisesse ser uma outra fonte de denúncia à violência contra as mulheres. (AZEVEDO, 2021, p. 118, grifos nossos).

Apesar de a preparação do livro ter contado, por exemplo, com a importante participação da jornalista Emily Sasson Cohen, não há, como já afirmamos, elementos ao longo da narrativa que sustentem *como* a obra está colada ao real. É como se as fontes, as referências e os documentos utilizados fossem invisibilizados nas fraturas da obra, “ainda que possam ser mencionados como elementos narrativos, já que a protagonista mantém um caderno no qual registra as mortes das quais toma conhecimento em sua estada no Acre” (AZEVEDO, 2021, p. 118). A propósito, o título do romance é mobilizado pela narradora, no decurso do enredo, em seu “caderno de mulheres empilhadas”. Destacamos o momento inicial, em que aparece a ideia de montar esse compilado:

> Durante a viagem, lembrei de uma amiga de infância que esmagava insetos e os colava num caderno. Cheguei a fazer um igual, mas nunca gostei de matar borboletas. 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. 20).

Também frisamos os momentos finais, em que o caderno de mulheres empilhadas da protagonista se transforma em uma página pública online, motivada especialmente após o episódio de pornografia de vingança cometido por Amir. Aqui, enfatizamos a retomada de poder por parte da narradora e o sentimento de libertação:

> Não sei se foi ali que parei de morrer. Mas foi ali, enquanto ajudava as mulheres da aldeia a coletar mel na floresta, que decidi transformar o meu caderno mulheres empilhadas em mulheresempilhadas.com, uma página pública online, com uma descrição dos fatos, meu.exnamorado.durante.meses.filmou.nosso.sexo.sem.eu.saber.etcetal, eu mesma disponibilizaria as imagens que ele já liberara online, anonimamente, o mesmo material pornográfico, só que ali, na minha página pessoal, anexada ao meu site pessoal, minha vagina cortando as unhas e todo o monte de imagens de boceta e cu e sexo com o rosto de Amir coberto por tarja preta e o meu em close não me exporiam, *aquilo seria o contrário*, seria uma vacina, eu usaria o vírus do Amir para me inocular da doença do Amir. Minha página *seria um ataque primoroso, uma guerra exemplar*, um modelo de assassinato virtual de ex-namorado, um projeto que eu não estragaria de jeito nenhum. (MELO, 2019, p. 164, grifos nossos).

Portanto, esse regime de espelhamento da realidade, em *Mulheres empilhadas*, é costurado pela presença da documentalidade em uma espécie de "aura fantasmática que embala uma concepção mais ampla que encontra na realidade a grande fonte documental para a produção da ficção." (AZEVEDO, 2021, p. 118).

Como dissemos, o Fio Narrativo 1 é construído em doze capítulos: onze casos reais e um ficcional. No entanto, gostaria de iniciar a subsequente análise das notícias relatadas com uma ressalva. Quando comecei a extensiva busca pelos casos em portais jornalísticos, com o objetivo de compará-los com a escrita literária, pude encontrar dez dos onze acontecimentos. Alguns deles apresentam o nome completo da vítima, outros exibem descrições detalhadas do crime; mas o caso do capítulo cinco se encerra em uma representação técnica, assemelhando-se a um laudo pericial, a um exame necroscópico do corpo que ali se deita. Coincidentemente ou não, é exatamente nesse caso que não foi encontrado que reside uma possível metáfora:

MORTA PELO EX-NAMORADO

TRT,
cabelos lisos e castanhos,
íris idem,
o exame necroscópico apura
corpo em rigidez muscular generalizada,
onze feridas
com bordos regulares em:
Tórax 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)
Puta que o pariu![73]
(MELO, 2019, p. 38, grifo nosso).

São onze as feridas produzidas sobre o corpo dessa mulher por nós desconhecida. São onze os casos descritos ao longo desse fio narrativo.

Ainda, a última frase desse capítulo, "Puta que o pariu!", sugere a intervenção e a presença da voz autoral da narradora. Podemos especular que essas notícias, concatenadas entre os outros dois fios narrativos, são retratos da violência cotidiana testemunhada pela protagonista e mesmo parte de seu caderno de mulheres empilhadas. Novamente, a barreira entre as manifestações jornalística e literária é desmantelada.

O caso de feminicídio retratado no primeiro capítulo de *Mulheres empilhadas* ilustra algumas das estratégias narrativas da obra: ao iniciar a notícia com o nome completo da vítima, Patrícia Melo desafia a linguagem jornalística – que tenta ser impessoal e, em vistas disso, descaracterizadora – e conecta uma pessoa comum à fatalidade do homicídio cometido.

[73] Com o objetivo de tornar as citações recuadas o mais próximas e similares possível do projeto gráfico do romance, devido à importância dessa diagramação e aos efeitos de sentido advindos dela, decidimos manter duas características da formatação: o uso do negrito e o alinhamento à esquerda. Essa configuração visual, que está ainda mais demonstrada no quadro comparativo sobre a triangulação do romance, foi aplicada em todas as citações do Fio Narrativo 1 e do Fio Narrativo Alfa.

Quadro 3 – Elaine Figueiredo Lacerda

Portal de notícias	***Mulheres empilhadas***
Mulher é assassinada a tiros pelo ex-marido em Montes Claros Vítima foi atingida por cinco tiros em frente a casa dela, no Bairro Jardim Panorama; ex-marido foi preso na madrugada desta segunda-feira (17) em São João da Lagoa. **Por G1 Grande Minas, com informações da Inter TV** 17/09/2018 07h08 · Atualizado há 3 anos	**MORTA PELO MARIDO** **Elaine Figueiredo Lacerda** **sessenta e um anos,** **foi abatida a tiros** **na porta de sua casa,** **num final de tarde de domingo.**

Fontes: G1 Grande Minas (2018, on-line) e Melo (2019, p. 09).

Na manchete do portal de notícias, captamos os seguintes elementos: a vítima é uma mulher; o acusado é um homem; a vítima foi assassinada a tiros; o acusado era seu ex-marido; o crime aconteceu em Montes Claros. No romance, as informações giram somente em torno da mulher: a vítima é uma mulher, Elaine Figueiredo Lacerda; a vítima possuía sessenta e um anos de idade quando sofreu a violência; a vítima foi assassinada a tiros; a vítima estava na porta de sua casa. As únicas convergências mais evidentes entre os dois relatos são a *causa mortis* e o fato de que se trata de um caso de feminicídio. Especulamos que, ao nomear Elaine e localizá-la em sua casa, em um final de tarde de domingo, a narrativa elabora um certo lirismo e convalida o devido protagonismo àquela que foi destituída de sua vida. Ainda, com a aplicação do verbo "abater", a imagem construída sobre a vítima é zoomorfizada, como se socialmente a mulher fosse vista como um animal qualquer – o que é contrastante com a identificação prévia, lida nas primeiras linhas.

É indiscutível que os jornais partem do princípio do empirismo para noticiar os casos. A imagem de uma imprensa impessoal, distante de um mundo imaginativo, apta a apenas captar a realidade, foi incorporada na segunda metade do século XIX. Isso acontece quando o jornalismo integra o ambicioso projeto positivista e cientificista. Segundo Passos e Orlandini (2008, p. 84):

> A sistemática jornalística informativa é muito definida e delimitada no próprio espaço físico do jornal. Assim, opinião fica de um lado, publicidade de outro e jornalismo 'sério' de outro. Isso faz parte do modelo tradicional da imprensa, cujo tema são notícias, a estrutura é a de pirâmide invertida e o estilo eminentemente desprovido de adjetivação e variações de elementos textuais, que não raramente engessam e deixam o texto asséptico.

Nesse sentido, não haveria espaço, no discurso jornalístico, para a autonomia criativa do jornalista. Não deveria existir, aliás, uma voz enunciadora. Há apenas o enunciado, que frequentemente desnuda de humanidade tanto o acusado quanto a vítima.

No entanto, é importante perceber um padrão quando as vítimas são mulheres. O modo de fazer jornalístico constrói uma cena de invisibilidade, à medida que mostra a vítima e ao mesmo tempo a silencia – devido à ênfase dada ao criminoso, à arma utilizada ou mesmo à motivação do crime[74]. Em relação às manchetes sobre feminicídios:

> percebe-se uma recorrência no modo como se constrói a vítima, apresentando-se seu corpo esfacelado, a arma e a motivação do crime. Percebe-se, igualmente, o silenciamento e a invisibilização de outras mulheres, cujos assassinatos são esquecidos, porque não inseridos na lógica da visibilidade midiática. Desse modo, a construção de uma cena de visibilidade em torno da maneira como uma mulher é morta, supostamente, interessaria mais o público do que a denúncia de 'mais um' feminicídio. Diante disso, a dimensão econômica do jornalismo aparece de forma a atrair mais cliques ou visualizações, assim gerando mais rendimento para o portal, ao mesmo tempo em que sua dimensão ideológica se manifesta na construção da mulher (mas não qualquer mulher) como vítima, digna da atenção pública apenas enquanto corpo sobre o qual incide a violência. (ROSA; FLORES, 2020, p. 153).

Dessa maneira, entramos em um círculo vicioso, em uma esfera de padronização da informação. Quais os efeitos causados nas pessoas que leem essas manchetes? Se o jornal é tido como a maior fonte de disseminação de fatos, não o questionemos? E, assim, perpetuam-se, no imaginário coletivo, padrões normativos que reforçam estereótipos e que mantêm as mulheres no (des)lugar da invisibilidade.

Marluza da Rosa e Isadora Gomes Flores (2020) trazem à tona uma ratificação importante para as nossas reflexões:

> Não se trata aqui de afirmar que o texto jornalístico é sempre produzido para ocultar ou mostrar, de modo intencional e planejado; trata-se de trabalhar o fato de que jornalistas, muitas vezes, produzem seus textos sob a ilusão de transparência da linguagem e dos sentidos; esquecimento de que as formas de dizer não são dadas como evidentes e não possuem um único sentido, pois são históricas. (ROSA; FLORES, 2020, p. 155)

É exatamente na direção contrária à ilusão de transparência da linguagem que caminha a narrativa de *Mulheres empilhadas*. As escolhas de palavras importam. E decidir

[74] Que, muitas vezes, passa a ser inclusive justificável. "Foi assassinada porque traiu", "foi assassinada porque andava sozinha", "foi assassinada porque mereceu".

discursivamente por nomear a mulher que foi vítima de feminicídio significa resistir à prática hegemônica da invisibilização.

No segundo caso relatado, esbarramos com uma manchete que elucida ainda mais a questão mencionada sobre como os elementos enfatizados pelos portais de notícias tendem a recair sobre a figura do criminoso. Vejamos o Quadro a seguir:

Quadro 4 – Fernanda Siqueira

Portal de notícias	***Mulheres empilhadas***
Foragido, ex-marido é suspeito de matar mulher a facadas na porta de casa, na Zona Norte do Rio Vizinhos dizem que Vanclécio Cordeiro não se conformava com o fim do casamento com Fernanda Siqueira. Após o crime, suspeito ainda sofreu um acidente, mas conseguiu fugir. **Por Edivaldo Dondossola, Bom Dia Rio** 19/11/2018 06h02 · Atualizado há 3 anos	**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.**

Fontes: Dondossola (2018, on-line) e Melo (2019, p. 13).

A informação sobre o ex-marido, em *Mulheres empilhadas*, é jogada para o final da descrição do assassinato. O que se estabelece, dessa forma, é que os dados que mais importam para nós, enquanto leitoras, giram em torno da mulher, da vítima que sofreu as consequências fatídicas do crime. A essa altura, vale destacarmos dois aspectos que permeiam a maioria dos casos narrados: a partir do título de todos os relatos, enfatiza-se a relação de proximidade ou de grau de parentesco entre a vítima e o assassino. "Morta pelo..." marido, ex-marido, ex-namorado, pai, marido, cunhado, marido, marido, marido. Além disso, as vítimas são frequentemente assassinadas em suas casas, o que é reforçado pela narradora com o trecho a seguir:

> Mas eu me sentia segura na cidade. Talvez porque eu ainda não a conhecesse o suficiente. Ou porque a primeira coisa que se aprende quando se mergulha no mundo da matança de mulheres é que a rua escura, o beco ermo, o bairro suspeito não são os locais verdadeiramente perigosos para nós. A verdade é que não existe lugar mais temerário para nós do que nossa própria casa. Com minha mãe foi assim. Na maioria dos casos que eu iria ver nas semanas seguintes foi assim. A verdade é que o casamento é o patíbulo da mulher. (MELO, 2019, p. 55).

O feminicídio, por consequência, assume a forma mais extrema da violência contra as mulheres, que percorre um caminho por muitas vezes silencioso até atingir o ápice. O Quadro 5 revela ainda o traço narcísico, como reflete Rita Segato (2003), dos assassinos de mulheres:

Quadro 5 – Rayane Barros de Castro

Portal de notícias	*Mulheres empilhadas*
Adolescente é morta a tiros por ex-namorado que não aceitava o fim do relacionamento na Zona Norte do Rio Rayane Castro de 16 anos tinha terminado o namoro com um rapaz de mesma idade, que é traficante de drogas. Ele já tinha feito ameaças à vítima. **Por RJ1** 16/11/2018 11h17 · Atualizado há 3 anos	**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.’**

Fontes: RJ1 (2018, on-line) e Melo (2019, p. 18).

Por meio da ficcionalização e das arestas preenchidas pelo literário, somos afrontadas pela dura realidade do feminicídio enquanto morte anunciada – já que, antes de ser efetuado, há geralmente uma escala de violência, delimitada por pelo menos duas formas antecedentes: a agressão moral e o castigo disciplinante. É como se o feminicídio, nesse distorcido ponto de vista, assumisse o ápice desse caráter corretivo para os criminosos que o praticam. Como afirma o advogado Marcelo Sabino (2018, p. 26), “a regra nos delitos entre casais é a constatação de que o assassino tinha, ao cometer o crime, a decisão e a vontade de destruir a vida daquela determinada vítima”. E não só a vontade como a própria enunciação prévia torna ainda mais funesto o crime cometido contra Rayane. Inclusive, Sabino (2018) traz à tona um ponto que recairá especificamente no caso a seguir:

> No cotidiano, verificamos que nos crimes passionais a regra é a prática dolosa do crime, com as qualificadoras da futilidade (ciúmes), da torpeza (ligados à sexualidade), mediante surpresa ou ação que impossibilitara a defesa da vítima. Inúmeros são os casos de esganamento ou *estrangulamento* (asfixia mecânica), emprego de produtos químicos (utilização de ácido para desfigurar a vítima) e outros meios cruéis (introdução de objetos no corpo da vítima até produzir sua morte). (SABINO, 2018, p. 26, grifo nosso).

O exemplo de Sabino em relação aos meios cruéis empregados em casos de feminicídio é assustadoramente semelhante ao descrito em *Mulheres empilhadas*. Antes de prosseguirmos com o quarto caso, lembremos que com Txupira houve exatamente a introdução de objetos como método de tortura antes da morte. Seu útero – não por acaso – foi encontrado com cacos de vidro.

Quadro 6 – Bebê recém-nascida

Portal de notícias	*Mulheres empilhadas*
Pai é preso suspeito de matar filha por estrangulamento em Belo Jardim Homem disse que 'estava muito nervoso e achava que a criança não era sua filha', diz PM. **Por G1 Caruaru** 19/11/2018 07h31 · Atualizado há 3 anos	**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'.**

Fontes: G1 Caruaru (2018, on-line) e Melo (2019, p. 31).

A descrição desse caso ressalta a convergência entre jornalismo e literatura, considerando a fala do acusado transposta integralmente à narrativa. No entanto, a ênfase é dada à vítima, agora uma bebê recém-nascida, e aos motivos cruéis que levaram seu pai a cometer o crime. Em tempo, o *Mapa da Violência Contra Mulher* de 2018[75] declara a média de idade das vítimas de feminicídio, com 90,8% entre 18 e 59 anos de idade. Contudo, a narrativa de Patrícia Melo se estende para casos além dessa porcentagem, vide o caso da criança de quarenta e oito dias de idade e a próxima notícia, que narra a morte de Alessandra Fernandes Silva:

Quadro 7 – Alessandra Fernandes Silva

Portal de notícias	*Mulheres empilhadas*
Mulher é morta na frente da filha de 4 anos em MT; cunhado é o principal suspeito Alessandra Fernandes Silva, de 29 anos, foi morta a facadas na cozinha da casa dela. Polícia foi recebida pela criança que afirmou que o tio havia matado a mãe dela. **Por Denise Soares, G1 MT** 10/11/2018 12h40 · Atualizado há 3 anos	**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 seu próprio tio.**

Fontes: Soares (2018, on-line) e Melo (2019, p. 82).

A partir do Quadro 8, destacamos a linguagem literária que embevece os casos com a utilização da primeira pessoa e da imersão da narradora ao entrar em contato com as notícias.

[75] Matéria disponível em: https://pt.org.br/camara-dos-deputados-divulga-mapa-da-violencia-contra-a-mulher-2018/. Acesso em: 12 maio 2022.

Há a emissão de opiniões acerca da crueldade do crime, além de expressões que deslocam o teor objetivo esperado do discurso jornalístico.

Quadro 8 – Lilian Maria de Oliveira

Portal de notícias	***Mulheres empilhadas***
Homem é condenado por matar companheira por causa de volume da TV no Dia da Mulher, em BH A pena do pedreiro Cleuber Elias Santos pela morte da faxineira Lilian Maria de Oliveira foi de 13 anos. 06/11/2019 12h26 · Atualizado há 2 anos	**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 o 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, *aposto*.** **O marido foi para a cozinha, pegou uma faca e a matou** **com um golpe certeiro no abdômen.** **'Você matou minha mãe', disse o filho de Lilian,** **que ainda ouviu sua mãe dar** **o último suspiro.**

Fontes: G1 Minas Gerais (2019, on-line) e Melo (2019, p. 110, grifos nossos).

Nessa notícia, observamos algumas características discursivas significativas, como a dúvida e a incerteza: "não se sabe ao certo" e "talvez" não seriam admissíveis em uma reportagem noticiosa tradicional; e o tom intimista e opinativo da voz narrativa: "aposto", que simula a interferência da protagonista no relato e representa o sentimento do absurdo vivenciado quando da descrição do crime. Com base nessas técnicas escriturais, lembremos que é a partir do literário que se (re)constroem memórias e especulam-se acontecimentos com o objetivo de preencher lacunas. Zilá Bernd (2013b), ao acionar a teoria de Paul Ricoeur sobre as teorias da memória, afirma que:

> [...] a história é uma tentativa de transcrever o resgate dessas memórias imbricadas umas às outras, cumprindo um dever de memória. Nesse ponto, cita Michel de Certeau, que estabelece os estágios do conhecimento histórico: estágio documental e estágio da explicação/compreensão. Ricouer preocupa-se com o destino da memória: no estágio documental há ruptura. A consulta a testemunhos e arquivos assegura a autonomia da história. [...] É nesse ponto que P. Ricouer aborda a polêmica questão do 'dever de memória', que vem suscitando tantas preocupações e suspeitas, e cuja justificativa última é fazer justiça às vítimas, já que, na maioria das vezes, uma história escrita pelos

> vencedores corre o risco de esquecer ou simplesmente deletar os episódios mais significativos. (BERND, 2013b, p. 35).

Assim sendo, é com as subversões da narrativa literária que temos acesso, no mínimo, às possibilidades da vida que foi ceifada – admitindo-se a liberdade de criação da autora. Sobre as legitimidades da memória histórica e da literária, Bernd (2013b, p. 39) declara: "Felizmente, na atualidade as fronteiras entre as duas se diluem: tanto a história-memória quanto a memória-ficção desaparecem, cedendo lugar a algo muito mais interessante, que é uma forma híbrida que consiste em uma nova relação com o passado". É a partir daí que a ficção reinventa mecanismos ativadores de memórias perdidas, "para além do esquecimento, do não-dito, e de formas veladas de ocultação e de silenciamento" (BERND, 2013b, p. 49), para além mesmo de um passado disponível.

A crítica ao descaso do Estado – que já havia aparecido por meio da voz de Denise, "que preparava um livro sobre a forma como o estado produz assassinos ao sancionar a assimetria nas relações de gênero." (MELO, 2019, p. 24) –, principalmente no que diz respeito à perspectiva judicial, ganha ainda mais corpo com o nono caso. O título, "Morta pelo marido em parceria com o Estado", ativa instantaneamente essa denúncia.

Quadro 9 – Daniela Eduarda Alves

Portal de notícias	***Mulheres empilhadas***
Homem é suspeito de matar mulher a facadas na Região de Curitiba, diz polícia Feminicídio aconteceu na madrugada desta segunda-feira (14). Homem foi encontrado na casa da mãe e levado para um hospital, com ferimentos graves. **Por RPC Curitiba e G1 PR** 14/01/2019 09h15 · Atualizado há 3 anos	**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 atendimento. Tá 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, tá bom?** **HOMEM: Tá ok.** **Mais uma gravação, mesmo caso:** **POLICIAL: É emergência?** **MULHER: É emergência mesmo, já pedimos umas três vezes, o cara tá matando a mulher aqui e ninguém veio até agora.** **POLICIAL: A ocorrência já tá 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: Tá 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 lá na fazenda Rio Grande.** **POLICIAL: Ele falou que matou a esposa?** **HOMEM: Isso, ele tá tudo ensanguentado, eu liguei para os parentes 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.**

Fontes: RPC Curitiba e G1 PR (2019, on-line) e Melo (2019, p. 136-137).

Esse é um dos únicos casos em que o termo “feminicídio” foi empregado pelo portal de notícias, inclusive. Isso pode refletir a dificuldade ainda atual em tipificar a violência contra as mulheres e o que seria considerado um caso de feminicídio perante a lei. De acordo com Mombach (2021, p. 53): “Parte dessa dificuldade, estaria, talvez, ligada a [sic] falta de diálogo acerca da violência de gênero como um todo em nossa sociedade, e mais especificamente, relacionada a uma formação precária dos órgãos públicos que deveriam estar preparados para lidar com tais situações”, mas que não oportunizam os encaminhamentos necessários para garantir a segurança das vítimas.

A construção dos acontecimentos cena a cena e a transcrição de diálogos completos, ao invés de serem utilizadas apenas falas ilustrativas, são algumas das estratégias narrativas operadas por Patrícia Melo. A partir de então, cessam os títulos que enfatizam o laço conjugal entre vítima e assassino e entra em palco a precariedade do Estado em relação às vítimas mulheres. Também é salientada, em particular no décimo capítulo do Fio 1, a futilidade[76] da motivação dos crimes cometidos.

Quadro 10 – Taita Gomes

Portal de notícias	***Mulheres empilhadas***
27/06/2016 10h48 - Atualizado em 27/06/2016 13h34 **Homem é suspeito de matar mulher na frente do filho de 9 anos no Acre** Marido está foragido e teria tentado se matar com um tiro na nuca. 'Ele sempre batia na minha mãe quando estava alcoolizado', diz filha da vítima.	**MORTA POR CAUSA DE UM VIDEOGAME** **Taita Gomes estava na cozinha de casa** **quando o marido chegou,** **surpreendendo o filho de nove anos** **a jogar videogame,** **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.’**

Fontes: Muniz (2016, on-line) e Melo (2019, p. 160).

[76] As motivações fúteis e torpes que ocasionam feminicídios ressurgem ao longo da obra em passagens como a seguinte: “Regina irritava Wendeson, ela tirava Wendeson do sério por causa da porra daquele rádio & Ermício descobriu uma foto de Silvana de biquíni no celular dela & Daniela queria romper com Alberto & Rusyleid desejava se separar de Tadeu & Degmar já até pedira o divórcio de Ádila & Iza morreu, na verdade, porque se negou a patrocinar a cachaça do Heroilson. Iza era assim, disse Heroilson para o juiz, uma dona complicada. Difícil mesmo. Sabe para quem Silvana enviou a foto de biquíni? Para um colega da firma. Eu deixava a Silvana trabalhar e ela fazia isso comigo, declarou Ermício. De biquíni! Abaixa a porra desse rádio, avisou Wendeson um milhão de vezes. Mas quem falou que Regina obedecia?” (MELO, 2010, p. 71).

Além da futilidade, o caso de Taita Gomes ressalta a noção do castigo disciplinante que mencionamos anteriormente. A mulher é submetida a um nível tão baixo, talvez mesmo inexistente, de humanidade, que é assassinada pelo marido como método educativo ao filho do casal. É o ápice da reificação e do cerceamento dos corpos femininos, características do sistema patriarcal similarmente exposta no próximo caso.

Quadro 11 – Engel Sofia Pironato

Portal de notícias	***Mulheres empilhadas***
Mulher é assassinada por ex e tem corpo colocado em geladeira no ABC Crime aconteceu em Santo André; suspeito foi preso tentando fugir em carro de aplicativo. **Por Filipe Gonçalves, Bom Dia SP** 19/03/2019 07h54 · Atualizado há 3 anos	**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 mais ia beber,** **talvez 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 debaixo,** **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 Ermelino Matarazzo.**

Fontes: Gonçalves (2019, on-line) e Melo (2019, p. 184-185, grifos nossos).

Como se não fosse o corpo de sua ex-esposa, o cadáver de Engel Sofia Pironato foi encontrado em meio às comidas, na geladeira do assassino. O título do décimo primeiro, e

último, caso real retratado se aproxima do que seria de uma crônica, especialmente pelo índice sequencial. “Da simples arte de matar uma mulher 1” assume um tom irônico e revoltoso em relação ao feminicídio, que é visto assim mesmo – como algo simples, cotidiano, usual, nada surpreendente. Como uma forma de arte.

O Fio Narrativo 1 incorpora, em seu desfecho, conectando-se imediatamente à página anterior do Fio Narrativo A, o assassinato da personagem Carla. Observemos a descrição do momento em que a narradora encontra o corpo de Carla, realizada no Fio A:

> Carla estava caída de bruços dentro de uma poça de sangue perto da televisão. Marcos pegou no seu pulso e me olhou de um jeito que nunca mais vou esquecer. Comecei a gritar, um grito seco, pontudo, cortante, como se ele fosse uma faca, uma navalha, um estilete, de gume afiado, que eu estivesse enterrando na minha própria carne. (MELO, 2019, p. 193).

Essa explícita mescla entre os fios narrativos – estratégia, inclusive, ainda mais notória entre os Fios A e Alfa – modifica o padrão verossímil dos onze episódios até então relatados. Talvez a maior representação da hibridização entre os gêneros literário e jornalístico esteja aqui, quando o Fio 1 se embevece do enredo e o narra à sua maneira:

> **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.**
> (MELO, 2019, p. 194, grifo nosso).

Destaquei o aposto entre parênteses, "(independente, vacinada e dona do seu nariz)", porque trata-se de outro exemplo de entrelaçamento e coerência interna entre os fios narrativos. Algumas (poucas) páginas antes de sua morte, a protagonista, Marcos e Carla conversavam, durante um almoço de sábado, sobre o assassinato de Crisântemo, Abelardo e Francisco – que, como inferimos a partir da citação acima, foram mortos pela mesma pessoa que ceifou a vida de Carla. Para a promotora, havia algo de cabalístico na morte dos três assassinos; e sua hipótese recaía sobre o tráfico de drogas na região:

> – Do que você suspeita? – perguntei.
> – Temos fronteiras abertas. Já ouvi histórias de aldeias à margem dos rios coagidas a armazenar cocaína para traficantes. Geralmente a pasta base vem do Peru e aqui eles têm um esquema de escoá-la pelo Juruá até a foz do rio Breu.
> – Cheguei a comentar com você. Chamou minha atenção o local onde Txupira foi vista pela última vez.
> – Pensei nisso.
> O assunto continuou durante o almoço. Marcos considerou razoável a suposição de Carla.
> – É fácil cair na tentação. Você atravessa a fronteira, compra cocaína por preço de banana, e chega aqui sem passar por nenhum bloqueio policial. Por isso o Acre é assim: num dia, o cara é funcionário público. No outro, tem uma cadeia de postos de gasolina de primeiro mundo. De onde vem esse dinheiro? (MELO, 2019, p. 187-188).

Como já averiguamos anteriormente, os questionamentos de Carla em relação à trama e às motivações dos assassinos de Txupira se provariam verídicos, e a morte da adolescente indígena era consequência direta não somente das atitudes machistas do trio como também de toda a história de formação do Acre. A morte de Txupira evidenciava, além da misoginia constituinte do sistema patriarcal, problemáticas estruturais e sistêmicas que envolvem a (falta de) demarcação das terras indígenas e a negligência estatal frente aos direitos dos povos originários do Brasil.

Na sequência à descoberta da morte de Carla, a protagonista contrai malária e fica muito doente. Zapira, indígena da aldeia Ch'aska, utiliza ervas medicinais e saberes ancestrais para curá-la da enfermidade. É nesse ambiente de cuidado e zelo que a narradora compendia em um parágrafo as adversidades sofridas pelas comunidades indígenas que vinha acompanhando ao longo da narrativa:

> Sapos. Larvas. Vespas. Sombras. Zapira via seres maléficos tentando carregar meu espírito. Por essa razão, enquanto eu ardia ou congelava, ela ralava sementes. Cozia cascas. Macerava folhas. E me enfiava tudo goela abaixo. Cantava e dançava ao meu redor. Soprava rapé em minhas narinas. Por vezes,

> meu corpo era esfregado e aquecido com óleos aromáticos. Outras, refrescado com compressas. Ou ainda submerso numa tina de madeira rústica com água temperada com ervas queimadas. Três vezes ao dia, Zapira me obrigava a beber uma colher de um xarope muito amargo.
> *Resistir ao descaso do governo, às queimadas criminosas, às investidas das madeireiras ilegais e do agronegócio* são tarefas diárias e extenuantes do povo da onça, do sol, da pupunha, do buriti, do sapo, e de tantos outros da Amazônia que há séculos vivem em perigo de extinção. No entanto, era raro eu abrir os olhos e não ter alguém ao meu lado. (MELO, 2019, p. 196, grifo nosso).

O conceito de solidariedade do povo Ch'aska, para a protagonista, não cabia "na lógica do invade-mata-saqueia-rouba-e-vende que marca todo país colonizado" (MELO, 2019, p. 197). Essa frase, inclusive, revela as rachaduras na lógica colonialista; e parece-nos que as personagens femininas de *Mulheres empilhadas* que, de alguma forma, questionam e confrontam os desdobramentos da dialética da colonização (BOSI, 1992) são as primeiras a saírem de cena. Não porque assim o desejam. São tiradas à força: a mãe da protagonista, ao se recusar a continuar em um relacionamento abusivo com o marido e ao se impor quando passou a desconfiar de que ele possuía um plano de pedir a guarda da filha; Txupira, ao decidir filmar o ato ilícito que Crisântemo, Abelardo e Francisco cometiam em sua terra; Rita, ao denunciar publicamente a absolvição dos três réus e expor evidências da nulidade do júri. E Carla, a princípio, parece ter sido assassinada por ter se envolvido profissional e pessoalmente na investigação de Txupira. Descobriremos, no entanto, que quem a matou foi seu ex-namorado Paulo, homem acreano e personagem que aparece algumas vezes ao longo da narrativa ao lado de Carla.

Voltando à tarde de sábado, depois do almoço, a protagonista, Marcos e Carla decidem ir à cidade com o objetivo de providenciar alguns produtos para a aldeia de Zapira. Sentados em frente a uma sorveteria, veem Paulo pilotando uma moto. Ele decide estacionar e juntar-se a eles. A narradora logo percebe uma atmosfera de inimizade entre Carla e Paulo. Ao questionar sua amiga sobre o motivo daquela estranheza – já que, no início da trama, ele frequentemente participava das reuniões do grupo –, Carla responde que mais nada queria com ele.

> Revirando os olhos, quase hostil, com um sorriso artificial no rosto, Carla deixou muito claro o quanto a presença dele a incomodava. Senti pena do rapaz.
> – Não exagera – disse ela, quando ficamos a sós. E então me contou que, na noite anterior, Paulo apareceu na sua casa, do nada, sem avisar, bem na hora em que Denis estava lá. – Falei que estávamos trabalhando no caso de Rita.
> – Ele acreditou?
> – Problema dele. *Sou maior, vacinada, pago minhas contas, não devo satisfação a ninguém.* Além do mais, já tinha falado para ele que queria um

> tempo. Que estava focada no meu trabalho. (MELO, 2019, p. 188, grifo nosso).

"Independente, vacinada e dona do seu nariz". Novamente, a narrativa de Patrícia Melo nos relembra da estrutura elementar da violência contra as mulheres: "*Se trata de un acto necesario en los ciclos regulares de restauración de ese poder*."[77] (SEGATO, 2003, p. 13).

Carla não escapou ao padrão de assassinos de mulheres como sendo cônjuges ou ex-cônjuges irresignados com o término do relacionamento. Em uma conversa final com a narradora, Paulo envereda pela tentativa de justificar seu crime, como se isso fosse possível, dizendo:

> – O problema é que fiz tudo isso para defender a pessoa errada, entendeu? *Eu é que me fodi*. Porque enquanto eu estava preocupado com a segurança de Carla, com o bem-estar dela, com o fato de ela estar sufocada de tanto trabalho por causa dessa índia morta, e por causa de Rita, que se meteu onde não devia, enquanto eu estava queimando meus neurônios para caçar aqueles riquinhos estupradores, o que ela fazia? Fodia com o Denis. (MELO, 2019, p. 225, grifo nosso).

Ao afirmar "Eu é que me fodi", Paulo parece estar completamente descolado da realidade. No entanto, não está. Na verdade, ele está deveras colado à realidade de figuras masculinas que compreendem como um direito tirar a vida de quem, um dia, disseram amar. Carla está morta, ele está vivo. Carla morreu porque, sob a lógica distorcida de Paulo, enquanto ele estava defendendo-a daqueles "riquinhos estupradores", ela – em resumo – seguia sua vida. Além disso, a fala de Paulo sobre Txupira, ao dizer que Carla estava sufocada de trabalho "por causa dessa índia morta", reduz a importância de sua vida (e de sua morte).

O que têm em comum os assassinos da mãe da narradora, de Txupira, de Rita e de Carla? Sob a máscara da masculinidade, a dinâmica do sexismo se mescla às relações de poder estabelecidas nas Américas desde, no mínimo, a colonização – com a importação dos padrões culturais e morais europeus e, certamente, dos conceitos de família, da propriedade privada e do Estado, se me permito uma alusão a Engels. De acordo com a historiadora austríaca Gerda Lerner (2019), em seu significativo estudo de 1986, a submissão das mulheres se fundamentou em argumentos tradicionalistas e androcêntricos que se pautaram em diferentes óticas ao longo do tempo: religiosos, "a mulher é submissa ao homem porque assim foi criada por Deus." (LERNER, 2019, p. 53); deterministas, "o homem-caçador, superior em força, habilidade e com

[77] "Trata-se de um ato necessário nos ciclos regulares de restauração desse poder." (SEGATO, 2003, p. 13, tradução nossa).

experiência oriunda do uso de ferramentas e armas, 'naturalmente' vai proteger e defender a mulher, mais vulnerável, cujo aparato biológico a destina à maternidade e aos cuidados com o outro." (LERNER, 2019, p. 54); ou mesmo "científicos", pois "foi a máxima de Freud de que, para mulheres, 'anatomia é destino' que deu nova vida e força ao argumento de supremacia masculina." (LERNER, 2019, p. 57). De qualquer forma, a divisão sexual moderna se pauta largamente na noção da propriedade privada capitalista:

> Nas sociedades em que a propriedade impera como um divisor de águas, as mudanças na estrutura da família foram de fundamental importância para que os homens passassem a ser os únicos donos da propriedade. O acúmulo de capital excedente, a criação de rebanhos, a domesticação das plantas e a própria terra passam a ser consideradas como as novas riquezas, riquezas estas que passam a pertencer as [sic] gens[78] ou genos. Outrora, devido ao forte poder da mulher, a descendência era estabelecida pela linhagem materna, inclusive nas famílias sindiásmicas. No momento em que se consolida a propriedade privada, o homem tratou de reverter tal descendência, estabelecendo a descendência paterna, sendo então os descendentes que herdariam suas propriedades apenas os filhos homens. (IOP, 2009, p. 239-240).

Da identidade do homem-caçador pré-histórico e primitivo à síndrome do proprietário moderno e civilizado, surgem a grandiosidade e o narcisismo masculinos. É como se parte do delírio de Paulo era que, punindo Carla – cujo amor ele achava ter direito sobre –, ele seria heroico, semidivino: "A violência contra as mulheres é integrante do heroísmo, ou pelo menos de um tipo particular de macho-heroísmo." (MORALES, 2021, p. 25). Aqui, entra o papel da religião e dos mitos como entidades mantenedoras da supremacia dos homens. Rita Segato (2003) dialoga com o antropólogo francês Maurice Godelier para refletir sobre a atuação dessas instituições:

> [...] *lo esencial estriba en el hecho de que los mitos constituyen una explicación del origen de las cosas que* legitima *el orden del universo y de la sociedad, al sustituir a los hombres reales que domesticaron a las plantas y a los animales e inventaron las herramientas y las armas, etc., por hombres imaginarios que no lo hicieron pero recibieron esos favores de manos de los dioses o de héroes fundadores.* [...] *como si la* sociedad *humana no pudiese existir sin hacer desaparecer de la conciencia la* presencia activa *del hombre* en el origen *de sí mismo* [...] sin arrojar al inconsciente colectivo e individual *a un espacio más allá de la conciencia,* la acción del hombre en el origen de sí mismo. [...] *Si todo esto tiene sentido, la cuestión del inconsciente puede plantearse entonces en otros términos. No es el* espíritu *humano el que, por el juego de sus estructuras inconscientes, universales y ahistóricas, estaría* en el

[78] "Gens em latim, Genos em grego, são palavras utilizadas para designar o grupo de descendência comum do pai chefe da tribo, o que está unido por certas instituições sociais e religiosas, formando uma comunidade particular." (IOP, 2009, p. 249).

> origen *de esa desaparición del hombre real y de su sustitución por seres imaginarios* [...] *sería la* sociedad.[79] (GODELIER, 1998, p. 246-247, grifos do autor apud SEGATO, 2003, p. 102).

E se é a sociedade a totalidade responsável por ser autora de si mesma, e não os deuses ou os espíritos da natureza ou ancestrais míticos, também torna-se responsável por romper com essas narrativas. Reiteramos, portanto, que o feminicídio representa não o ato de um único indivíduo[80] cuja justificativa recai sobre a capa protetora do macho, mas um sintoma da barbárie do gênero moderno (SEGATO, 2012); a manifestação exata a partir da qual a misoginia é consumada: com homens assassinando mulheres (MORALES, 2021). Sobre essa prerrogativa, esse modo de pensar que leva homens, inconscientemente ou não, a pensar que retêm o direito de matar "suas" mulheres, já havia nos avisado a protagonista de *Mulheres empilhadas*:

> É claro que eles não nascem, assim, com desejo de matar mulheres. Alguns até nascem, os psicopatas. Mas os psicopatas são a elite dos assassinos. Já nascem prontos. A grande massa operária de assassinos, digo, a maioria, tem que aprender o ódio, antes de sair matando por aí. Meu pai aprendeu muito bem. 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. 88).

Desmantelar a naturalização e racionalização dos preceitos misóginos da colonialidade de gênero, ao passo que nos indica resoluções decoloniais, segue sendo um posicionamento desafiador. Caminhar em uma direção oposta àquilo que foi repetido à exaustão por tanto tempo – seja na religião, seja na biologia, seja na ciência, seja na mídia – há de ser uma de nossas mais transgressoras tarefas enquanto feministas decoloniais. Compartilho do sentimento de exaustão

---

[79] "O essencial está no fato de que os mitos são uma explicação da origem das coisas *que legitima* a ordem do universo e da sociedade substituindo os homens reais que domesticaram as plantas e os animais, inventaram os utensílios e as armas etc. por homens imaginários que não o fizeram, mas receberam tais benefícios das mãos dos deuses ou dos heróis fundadores. [...] como se a *sociedade* humana não pudesse existir sem fazer desaparecer da consciência a *presença ativa* do homem *na origem* de si mesmo. [...] *sem recalcar no inconsciente coletivo e individual*, além da consciência, *a ação do homem na origem dele mesmo*. [...] Se isto tem um sentido, a questão do inconsciente pode se colocar em outros termos. Não seria o *espírito* humano que, pelo jogo de suas estruturas inconscientes, universais e a-históricas, estaria *na origem* deste desaparecimento do homem real e de sua substituição por seres imaginários [...] seria a *sociedade*." (GODELIER, 2001, p. 260-261, grifos do autor, tradução de Eliana Aguiar). Em nota de rodapé, Segato (2003, p. 202, tradução nossa) comenta que Godelier, "para ser fiel ao seu próprio discurso, deveria dizer 'seres humanos' e não 'homens'. Consideremo-los um deslize de língua". Concordamos.

[80] Compartilho das palavras de Helen Morales (2021, p. 31): "Minha esperança é que, ao captar esse panorama geral, nos tornamos menos sujeitos a desdenhar a matança de mulheres como incidentes isolados e obra de uns poucos ensandecidos. Minha esperança é que, ao detectar padrões e conexões entre crenças e práticas antigas e modernas, será mais fácil entender como a misoginia opera e como a Antiguidade desempenha o papel (embora não seja o único ator e este não seja o único papel) de legitimar a misoginia que opera hoje".

e revolta da narradora, quando se encontra com Paulo na delegacia, já no desfecho da narrativa, e reflete sobre os crimes do assassino de Carla e do assassino de sua mãe:

> Ainda que eu entrasse na cabeça dos dois, ainda que eu tivesse acesso a toda merda emocional de cada um, mesmo que eu conhecesse seus traumas, seus abandonos, suas vulnerabilidades, ainda que eu fizesse uma autópsia na psique dos dois, isolasse em tubos de ensaio suas mentes confusas ou doentias ou preconceituosas e visse com meus próprios olhos de onde saíra a capacidade de apertar o gatilho, de estourar a cabeça de uma, de esganar o pescoço de outra, de interromper brutalmente a vida de ambas, ainda assim, *a morte de minha mãe e a morte de Carla e a morte de todas as mulheres empilhadas no meu caderno continuariam a não fazer nenhum sentido*. (MELO, 2019, p. 223, grifo nosso).

Fazendo sentido ou não, as mortes de todas as mulheres empilhadas no caderno da protagonista ressurgem de uma maneira distinta no Fio Narrativo Alfa, valendo-se do terreno do fantástico e da utopia de que fala Julieta Paredes (2020) – necessária para a sobrevivência dos enfretamentos feministas e para as perspectivas do futuro.

PARTE III

“LANÇAS AO ALTO. PUNHOS ERGUIDOS”

Nesta seção, intentamos compreender as vivências femininas especificamente das mulheres indígenas evidenciadas no romance, tomando como base a discussão apresentada por Françoise Vergès (2020) no que diz respeito ao corpo “proprietário”, branco e masculino, desses corpos invisibilizados: mulheres indígenas, mulheres acreanas, mulheres que morreram pelo feminicídio e que não são devidamente nomeadas pelo jornalismo. O enfoque desta parte recai sobre o Fio Narrativo Alfa da obra *Mulheres empilhadas*, de Patrícia Melo.

3.1 ECOS DA MITOLOGIA AMAZÔNICA: MOVÊNCIAS IDENTITÁRIAS

> *Esses fatos são visíveis a quem deseja vê-los.*
> (Françoise Vergès, 2020, p. 18)

Antes de mergulharmos nas águas do Fio Narrativo Alfa, leiamos uma história:

> Fugiu e foi se olhar no espelho das águas.
> A irmã foi se olhar no espelho das águas e se viu toda marcada com tinta vermelha, indelével, de urucum. Ela compreendeu que o irmão ia saber de tudo; que ela era a visitante misteriosa e ia conceber contra ela um horror indescritível. Manejando o arco, foi despedindo flechas, prendendo-as umas às outras, até formar uma longa vara. Por ela subiu até o céu e lá ficou, transformada em lua.
> O irmão esperou muito tempo, todas as noites. Por fim, desesperado, porque ela nunca mais apareceu, transformou-se em mutum.
> Desde esse dia, em noites claras de plenilúnio, a lua redonda e cheia mira do alto o seu rosto nas águas do lago, para ver se as manchas se apagaram. Mas mancha de urucum nunca, nunca mais sai. (GUIMARÃES, 2020, p. 60).

Essa é uma das narrativas sobre o nascimento de Jaci, a deusa Lua. Guardiã da noite, protetora das plantas e originária do lago Iaci-Uaru (Espelho da Lua), Jaci era celebrada pelas mulheres uma vez ao ano, sob o brilho da lua cheia. Durante o ritual, elas desciam do monte onde viviam – próximo às cabeceiras do rio Nhamundá – e se reuniam em volta do lago sagrado. Banhavam-se na seiva amazônica, dançavam e entoavam cantos xamânicos. Convidavam os guerreiros guacaris, homens que habitavam uma aldeia aos arredores da serra Iaci-Taperê, para

que participassem da cerimônia sagrada. O único motivo para a presença esporádica dos homens, cuja vinda só era permitida nessa única noite do ano, era a procriação.

À meia-noite, sob a benção de Jaci, após o ritual amoroso com os guacaris, as mulheres mergulhavam nas águas profundas do Iaci-Uaru para receber, diretamente da Mãe do Muiraquitã (ou Grande Mãe das Pedras Verdes), uma substância barrosa, fluida e esverdeada, que endurecia ao contato com o ar e logo se transformava em pepitas de jade. Essas joias sagradas eram esculpidas pelas mãos das mulheres, que as afeiçoavam variadas formas dos animais da floresta: tartarugas, onças, jacarés, tucanos, tambaquis, rãs e sapos. O objeto simbolizava proteção material e espiritual, transformando-se em um amuleto, um talismã.

Antes de serem expulsos dali, as mulheres presenteavam os guacaris com seus muiraquitãs. Algumas variações dessa narrativa frisam que ganhavam a pedra somente os homens que haviam gerado filhas meninas – que se converteriam em nativas daquela terra –, como uma estratégia de marcá-los para o ritual do ano seguinte; enquanto os progenitores de meninos eram descartados e os filhos, mortos. Assim perpetuava-se a matrilocalidade e o domínio cem por cento feminino do território.

Eis a história das guerreiras icamiabas. “História”, não “mito”.

Se uma das características basilares dos mitos é seu caráter flexível e a personalização de acordo com a cultura que os repassa (BRANDÃO, 2007), vale olharmos para a história das icamiabas a partir de uma perspectiva que não seja redutora e que não a enrijeça e se fixe em uma forma definitiva. Por isso, decidi apresentar um panorama um tanto abstrato dessas guerreiras, desde um ponto de vista que prime pela oralidade e reforce o aspecto plurívoco e mutante dessa narrativa. Isso porque, para os povos originários da Amazônia, as icamiabas de fato existiram[81].

A mitologia amazônica compreende a identidade local das comunidades que a carregam e, nesse sentido, evidencia particularidades de cada região e de cada aldeia. Entretanto, os mitos e as lendas dos povos indígenas do Brasil, como um todo, passaram a ser conhecidos por meio das narrativas de viagem[82] de colonizadores europeus, que os transmitiam em cartas e relatos

[81] Em um vídeo no canal do YouTube de Tarcisio Henicke (2021, on-line), em que apresenta o vínculo entre as amazonas gregas e as amazonas brasileiras, podemos ler alguns comentários de espectadoras que relatam experiências pessoais sobre os saberes ancestrais compartilhados: “Sempre imaginava que eu era uma amazona quando eu era pequena!”; “Aqui no Amazonas nós a[s] conhecemos como Icamiabas, bravas índias guerreiras. Suas líderes mais famosas segundo o mito foram Naruna e Conorí.”; “Fato e não mito. [...] Somos descendente [sic] dessa gente.”; “As Amazonas nunca foram mitos. Somos atlantes e portanto, decendemos [sic] desse povo. A maioria foi oriundo de reencarnações. Eu fui Amazonas e vc?”. O vídeo está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3y8mOMy7uwY. Acesso em: 13 jan. 2023.

[82] Sobre a literatura de viagem, Walter Mignolo (1982) ressalta que, em seu sentido medieval, os escritos de viagem se caracterizam como listas organizadas de datas e acontecimentos que se desejavam conservar na memória.

embasados em seus próprios *loci* de enunciação. A existência das icamiabas não escapou à construção e ao "perigo de uma história única"[83] – como nos explica a escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie (2009) – e logo atravessou séculos embalada pelos olhos espanhóis do explorador Francisco de Orellana (1511-1546) e do frei Gaspar de Carvajal (1504-1584).

Francisco de Orellana, acompanhado de Francisco Pizarro (1476-1541), participou da conquista do Peru, submetendo o Império Inca ao domínio espanhol no século XVI. Em busca de novos territórios, saindo da região dos Andes, a expedição espanhola atingiu a região do rio Amazonas por volta de 1542. O principal relato sobre as viagens colonizadoras da Amazônia se intitula *Descubrimiento del Río de las Amazonas*, escrito por Gaspar de Carvajal. A partir da expedição de Orellana, surge a descrição de uma cidade de pedras cujos habitantes eram apenas mulheres. Nessa cidade, havia imensos templos dedicados ao sol, repletos de ouro e prata. Foi a partir do relato de Carvajal que as icamiabas se tornaram conhecidas como "as amazonas brasileiras". Sobre a batalha contra as mulheres com quem se depararam na foz do rio Nhamundá, vejamos a extensa descrição do frei:

> Estavam estes povos já avisados e sabiam da nossa ida, e por isso nos vieram receber no caminho por água, mas não com boa intenção. Chegando perto, como o Capitão os quizesse trazer à paz, começando a falar-lhes e a chamá-los, *riram-se eles e faziam burla de nós; aproximavam-se e diziam que andássemos, pois ali abaixo nos esperavam, para prender-nos a todos e levar-nos às amazonas*. [...]
> E assim foi que, quando começávamos a chegar à terra, principiaram os índios a defender a sua aldeia e a flechar-nos, e como a gente era muita, parecia que choviam flechas. [...]
> Vendo o perigo em que estávamos, começou o Capitão a animar e a apressar os dos remos para que encalhassem, e os nossos companheiros se lançaram à agua que lhes dava pelos peitos. Travou-se aquí mui grande e perigosa batalha, porque os índios andavam misturados com os nossos espanhois, que se defendiam tão corajosamente, que era uma coisa maravilhosa de ver-se. [...]
> Quero que saibam qual o motivo de se defenderem os índios de tal maneira. Hão de saber que *eles são súditos e tributários das amazonas*, e conhecida a nossa vinda, foram pedir-lhes socorro e vieram dez ou doze. A estas nós as vimos, que andavam combatendo diante de todos os índios como capitãs, *e lutavam tão corajosamente que os índios não ousavam mostrar as espáduas*, e ao que fugia diante de nós, o matavam a pauladas. Eis a razão por que os índios tanto se defendiam.
> Estas mulheres são muito *alvas e altas*, com o *cabelo muito comprido*, entrançado e enrolado na cabeça. São *muito membrudas e andam nuas em*

[83] Para Chimamanda Ngozi Adichie, as relações de poder estão intrinsicamente ligadas às histórias que são repetidas sobre comunidades, nacionalidades, identidades inteiras: "É assim que se cria uma história única: mostre um povo como uma coisa, uma coisa só, sem parar, e é isso que esse povo se torna." (ADICHIE, 2009, p. 12). O poder se revela à medida que adquirimos a habilidade não apenas de contar a história de outras pessoas, mas de fazer com que ela seja sua história definitiva.

> *pelo*, tapadas as suas vergonhas, *com os seus arcos e flechas nas mãos*, fazendo tanta guerra como dez índios. (CARVAJAL; ROJAS; ACUÑA, 1941, p. 59-61, grifos nossos).

Esse trecho ilustra alguns pontos importantes a serem observados: na cronística de Carvajal, previsivelmente, instaura-se o tom nacionalista e envaidecido, orgulhoso frente à violência dos soldados espanhóis – uma vez que apenas se "defendiam" da recusa dos indígenas à tentativa de "paz" tão gentilmente oferecida pelo capitão Orellana. Em relação às icamiabas, evidencia-se um duplo-padrão: aparecem já de início como figuras a serem temidas, criaturas monstruosas, prontas para "atacar" os espanhóis – e não igualmente defender seus territórios. Além disso, o retrato sublinha a soberania das mulheres guerreiras em relação aos homens, que delas eram "súditos e tributários".

A parte que mais nos interessa, porém, é a descrição de Carvajal sobre os corpos das icamiabas. Referir-se às mulheres guerreiras da floresta amazônica como "muito brancas e altas", embora não possamos ser categóricas quanto à acurácia da representação fisionômica das icamiabas – dado que muito do que se tem escrito sobre elas provém exatamente dessa fonte –, parece-nos no mínimo intrigante. Na verdade, Carvajal importou diretamente da Europa o mito das amazonas gregas.

A Homero atribuem-se as primeiras menções literárias às amazonas, visto que o poeta cita a existência dessas mulheres lutadoras já em *Ilíada*. Guerreiras de terras distantes, as amazonas "figuravam entre os mais temíveis adversários dos heróis dos mitos gregos." (MORALES, 2021, p. 19). Rivais dos homens, segundo a narrativa homérica, era questão de honra e hombridade que todo herói grego trouxesse, em seu histórico, ao menos uma batalha vitoriosa contra elas.

Destacamos dois momentos da *Ilíada* (III. 187-189; VI. 186) nos quais se sobressai o epíteto utilizado por Homero para se referir às amazonas. Seja quando Príamo recorda os tempos em que ele e seus súditos, aliados aos Frígios, contra elas lutaram; seja quando Belerofonte as vence na Lícia, as guerreiras são descritas pela palavra grega *antianeirai*, que significa "equivalente aos homens" ou "iguais dos homens" – a depender da tradução. Ou seja, as amazonas eram seus pares na guerra e, ainda por cima, mulheres que não prestavam:

> Não prestavam porque rejeitavam o casamento. Esperava-se que todas as boas mulheres gregas se casassem. Boas mulheres se casavam, tinham filhos e cuidavam da casa, papéis que as mantinham subservientes aos homens. As Amazonas, em contraste, viviam como nômades, viajando de um lugar a outro. *Lutavam em batalhas*. Tinham relações sexuais com homens, *quando e como queriam* (uma história diz que Alexandre, o Grande, levou treze dias

> para satisfazer o desejo da Amazona Thalestris), *mas não viviam com eles*. Eram sem-homens, livres de homens, e eram punidas por isso. (MORALES, 2021, p. 24, grifos nossos)

A caracterização das guerreiras gregas, que habitavam uma terra livre de homens e cujo seio direito (do grego: "amazona" = *a-*, "sem" + *mastós*, "mama") era extirpado para que o manuseio do arco fosse facilitado, em muito se assemelha à descrição das guerreiras brasileiras avistadas por Francisco de Orellana e Gaspar de Carvajal (do tupi: "icamiaba" = *i-* + *kama* + *îaba*, "peito rachado") em 1542.

Ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII, o mito das amazonas das Américas gerou bastante interesse por parte dos receptores europeus por ser, segundo Marinete Luzia Francisca de Souza (2021, p. 14), "uma das formas de representação da região que ganhou seu nome, a Amazônia, e passou à literatura". A concepção do espaço amazônico proveniente dos viajantes europeus despertava tanta curiosidade justamente devido ao caráter fantasioso e alegórico dos escritos. Assim sendo, trata-se do estranhamento "em relação à natureza e ao 'Outro', o selvagem e o feminino, durante os (des)encontros coloniais." (SOUZA, 2021, p. 16).

A essa altura, vale ressaltar que o texto de Carvajal traz o nome de uma das líderes das icamiabas como *Cuniapuyara*, enquanto outros escritores a denominam *Coroní* ou *Cuñantensecuina* – que seria a figura equivalente à de Hipólita. Em todo o caso, nossa principal advertência recai sobre a impossibilidade de quaisquer afirmações rigorosas em relação aos vocábulos de fato utilizados por comunidades indígenas quando a bibliografia basilar sobre determinada cultura é aquela produzida não por quem a vive, mas por quem a "descobre". Novamente, estamos pensando no perigo da história única. Por outro lado, admitir as múltiplas perspectivas a partir das quais uma história pode ser contada indica o pensamento decolonial e manifesta o desmantelamento das verticalizações históricas.

Tanto no caso das amazonas gregas quanto das icamiabas brasileiras, ao menos nos escritos mais tradicionais e consequentemente mais difundidos, a configuração dessas mulheres é formulada desde a comparação com o masculino – que compreendia o feminino como algo estranho ao ser civilizado e cidadão da pólis. Nesse sentido, o mito das amazonas gregas se constrói com base em indicadores sociais tipicamente atenienses, remontando à guerra, ao sexo, à política e ao matrimônio; e o mito das icamiabas brasileiras também.

Podemos especular, entretanto, sobre como a imagem dessa comunidade de mulheres à margem da lei – inconformadas, isoladas, com seus corpos fortes e nus e munidas de arcos e flechas – opõe-se diametralmente ao tão naturalizado papel da mulher como cuidadora e servil. De acordo com a socióloga mexicana Martha Robles (2019), as narrativas mitológicas, em

linhas gerais, definem a individualidade feminina a partir da dualidade com o masculino: equilíbrio, docilidade, atenção *versus* força, braveza, ação. Para ilustrar o que se consolidou, através dos tempos, como a "missão" feminina, sempre delineada pela reprodução e maternidade, Robles retorna ao texto bíblico:

> [...] a feminilidade [...] compromete seu poder desde a fonte íntima da criação. Uma criação que era inicialmente exclusiva do poder absoluto de Deus que, ao repensar o processo reprodutivo da humanidade, compartilhou-o conosco, mulheres, a fim de que participássemos de sua essência na dupla tarefa de preservar a espécie ao sermos fecundadas pelos homens e inspirar o movimento para o despertar racional, como claramente se exemplifica no Gênesis com a expulsão do primeiro casal do Paraíso. Esse privilégio, considerado instrumento de redenção na cultura judaico-cristã, nos permite pensar, agir e nos aperfeiçoar intuitivamente. *A individualidade se fortalece, portanto, na medida em que uma mulher compreende as habilidades múltiplas de seu intelecto, sua graça equilibradora e seu afã em servir*. (ROBLES, 2019, p. 16, grifo nosso).

Dessa maneira, o confinamento das mulheres ao lugar de servidão é refutado pelas guerreiras amazonas e icamiabas, que se revoltam perante a soberania masculina e se recusam a permanecer no local de subordinação. Isso porque a explicação mitológica exprime que, "ao fracassarem os homens em suas batalhas contra os deuses, optaram pelo caminho mais simples: dominar as mulheres [...], inseparáveis da ideia de pecado que sobreveio, primeiro, através de Lilith, e depois através de Eva" (ROBLES, 2019, p. 16-17). Como reação, seja direta ou não, à violência masculina, passam as mulheres lutadoras a habitar territórios totalmente livres de homens.

A integração desse mito da Antiguidade, da maneira como desabrocha na tecitura de *Mulheres empilhadas*, destaca a ancestralidade das comunidades indígenas ao partir não de referências europeias, mas desde um prisma mítico brasileiro, que repudia totalmente a complacência compulsória e forçada às mulheres – e que, dessa maneira, traz à tona a resistência necessária à nossa sobrevivência. Afinal:

> onde impera a injustiça a partir dessa divisão de direitos por gêneros, que marginaliza as mulheres em prol dos homens, formam-se culturas propensas à baixeza e a repetir a abjeção, como claramente se observa na América Latina, na África e, naturalmente, nas teocracias muçulmanas. (ROBLES, 2019, p. 20).

A "baixeza" a que se refere a autora é compatível com o que Silviano Santiago (2000) propõe ao contextualizar a literatura latino-americana em um entre-lugar que se recusa a aceitar

a unidade colonialista como a única medida que conte; e que, para isso, reivindica por um espaço de produção de conhecimento desobediente e insubmisso, que transgride a ferida colonial ao passo que desenvolve narrativas e personagens que não se fixam à história única edificada sob o paradigma europeu da racionalidade. É nesse espaço entre fronteiras que se revela a potência da literatura latino-americana:

> Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropofágico da literatura latino-americana. (SANTIAGO, 2000, p. 26).

Tomaremos o ritual antropofágico apontado por Santiago como o aspecto norteador destas próximas linhas, cujo objetivo é ponderar sobre três obras literárias brasileiras anteriores à de Patrícia Melo. Os paralelos que me proponho a fazer partem do seguinte questionamento: como a figura das icamiabas é construída em *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade; *Galvez, imperador do Acre* (1976), de Márcio Souza; e *Ressurgência icamiaba* (2009), de Deborah Goldemberg?

Vale dizer que o propósito, aqui, não é o de analisar extensivamente essas três obras; mas, sim, tão somente apresentar a composição literária específica que gira em torno das mulheres indígenas quando edificadas sobre o mito das guerreiras icamiabas; para que, desse modo, disponhamos de um panorama histórico que se relaciona diretamente à narrativa de *Mulheres empilhadas* – seja essa relação uma que se aproxima do que já foi escrito sobre essa figura, seja uma que se distancia.

Na obra de Mário de Andrade, nosso herói sem nenhum caráter, acompanhado de seus irmãos Jiguê e Maanape, penetra nas terras proibidas das icamiabas após uma longa caminhada sob o sol e longe das águas. O primeiro contato com a personagem Ci, Mãe do Mato, resume-se a um ato de violação:

> O herói se atirou por cima dela pra brincar. *Ci não queria.* Fez lança de flecha tridente enquanto Macunaíma puxava da pajeú. Foi um pega tremendo e por debaixo da copada reboavam os berros dos briguentos diminuindo de medo os corpos dos passarinhos. *O herói apanhava.* Recebera já um murro de fazer sangue no nariz e um lapo fundo de txara no rabo. A icamiaba não tinha nem um arranhãozinho e cada gesto que fazia era mais sangue no corpo do herói soltando berros formidandos que diminuíam de medo os corpos dos passarinhos. Afinal se vendo nas amarelas porque não podia mesmo com a icamiaba, o herói deitou fugindo chamando pelos manos:
> – Me acudam que *sinão eu mato!* me acudam que sinão eu mato!

> Os manos vieram e agarraram Ci. Maanape trançou os braços dela por detrás enquanto Jiguê com a murucu lhe dava uma porrada no coco. E a icamiaba caiu sem auxílio nas samambaias da serrapilheira. Quando ficou bem imóvel, Macunaíma se aproximou e brincou com a Mãe do Mato. Vieram então muitas jandaias, muitas araras-vermelhas tuins coricas periquitos, muitos papagaios saudar Macunaíma, *o novo Imperador do Mato-Virgem.* (ANDRADE, 2016, p. 51-52, grifos nossos).

Observemos como esse encontro de Macunaíma com Ci enfatiza, primeiramente, a força da mulher que se defende a todo custo. Já aí a figura das icamiabas começa a se compor enquanto lutadoras, guerreiras e resistentes. Contudo, em segundo lugar, os elementos clássicos do mito das amazonas são subvertidos e desenraizados, à medida que Ci não escapa à violência masculina e é estuprada – cena a partir da qual Macunaíma se torna o novo Imperador do Mato-Virgem. Com isso, a narrativa parece se apropriar da tradição grega ao antropofagicamente criar um desfecho diferente para Ci.

Simone de Souza Lima (2014) interpreta esse episódio como uma alegoria ao processo de conquista da Amazônia, à medida que o corpo de Ci não se encerraria em si mesmo, mas se justaporia a todo o território brasileiro – contrapondo o discurso de transformação do território amazônico, fundamentada principalmente na literatura produzida pelos primeiros exploradores, em um "signo delirante de uma fantasia sediada na natureza" (LIMA, 2014, p. 11). E, assim, o ato de Macunaíma "contamina" as origens do mito e, exatamente por isso, representa a imagem formulada pelos conquistadores sobre os corpos das mulheres nativas em suas territorialidades. Dominado por um homem, o império das icamiabas deixa de existir.

A descrição de Ci corresponde à das amazonas gregas – e, consequentemente, à das icamiabas brasileiras, se considerarmos o relato de Carvajal como um dos que mais solidificou a imagem dessas guerreiras na tradição europeia – especificamente por meio de um traço físico: "Macunaíma escoteiro topou com uma cunhã dormindo. Era Ci, Mãe do Mato. Logo viu pelo peito destro seco dela, que a moça fazia parte dessa tribo de mulheres sozinhas parando lá nas praias da lagoa Espelho da Lua, coada pelo Nhamundá." (ANDRADE, 2016, p. 51), o que nos leva a concluir que Mário de Andrade se valeu[84] de uma versão ocidental do mito das amazonas para, em seguida, descentralizá-lo e desterritorializá-lo. O ponto principal a ser observado, por

[84] Propositalmente, como podemos constatar com a leitura do nono capítulo de *Macunaíma*, "Carta pras icamiabas", em que o narrador emprega uma linguagem notavelmente parnasiana para informá-las de que, "na boa cidade de São Paulo – a maior do universo, no dizer de seus prolixos habitantes – não sois conhecidas por 'icamiabas', voz espúria, sinão que pelo apelativo de Amazonas." (ANDRADE, 2016, p. 100). Em um tom deveras irônico, Macunaíma tenta convencer suas interlocutoras de que, com o epíteto "Amazonas", "ficais mais heroicas e mais conspícuas, tocadas por essa plátina respeitável da tradição e da pureza antiga." (ANDRADE, 2016, p. 100).

conseguinte, é que as icamiabas aparecem na literatura brasileira do início do século XIX desprovidas de autoridade e emancipação.

Em *Galvez, imperador do Acre*, romance histórico publicado em 1976 pelo escritor amazonense Márcio Souza, a configuração icamiaba não aparece nominalmente, senão sob o vocábulo grego, para caracterizar a personagem Joana. Essa obra, aliás, pode ser rastreada intertextualmente em *Mulheres empilhadas* ao passo que retrata o contexto político e social da região amazônica desde a visão de Luiz Galvez Rodrigues de Aria (1864-1935), "um jornalista espanhol, que descobriu e denunciou a história do Bolivian Syndicate, que seria a primeira intervenção internacional na Amazônia, [e que] virou o maior líder desse novo estado." (MELO, 2019, p. 180). Assim como faz a obra de Patrícia Melo, em maior ou menor grau, Márcio Souza se apoia nos fatos em relação à conquista do Acre para discutir a oficialidade do discurso histórico e as consequências duradouras das invasões de seringueiros e seringalistas.

Em *Mulheres empilhadas*, o cenário pintado em *Galvez, imperador do Acre* – com uma linguagem marcadamente sarcástica e figuras históricas às avessas – manifesta-se, ao longo da obra, no discurso de personagens como Marcos, Carla e Denis. O irmão gêmeo de Rita se refere à sanguinolenta história do estado como "a questão do Acre":

> Foi então que Denis me pintou o quadro inteiro:
> – Para entender o que significa a morte desses moços você tem que compreender antes 'a questão do Acre'. Esses playboys não são apenas três garotos ricos da cidade. Eles são bisnetos e tataranetos dos inventores do Acre, gente que veio para cá empurrada pela grande seca do Ceará, estou falando do fim do século dezenove, quando essa terra ainda pertencia à Bolívia e era chamada de terras desconhecidas. Com facão, espelho, roupas e miudezas, essa gente ludibriou os povos que aqui viviam desde sempre, e que eram os verdadeiros donos de toda essa imensa área coberta pela floresta. Eles expulsaram, mataram, escravizaram os indígenas e se transformaram em grandes seringalistas. E quando a Bolívia começou a procurar meios de chegar ao Atlântico para vazar os cacarecos que produzia, ou pior, quando ela começou a tretar com os Estados Unidos para arrendar essas terras para os americanos explorarem a borracha, que era a matéria-prima por excelência da modernidade, eles, os seringalistas, ficaram ensandecidos. Na época, eles já tinham uma experiência enorme em derramar sangue, já haviam matado milhares e milhares de indígenas, então a ideia de matar boliviano não assustava ninguém. A 'questão do Acre' fez com que eles se organizassem, formassem exércitos, com poeta, com maluco, com advogado, com médico, com indígena, jornalista, militar, com quem conseguiam convencer, seja na base do chicote, da grana ou da patriotada. Foram anos de luta. Perderam e ganharam. E perderam de novo. A questão do Acre virou questão nacional e internacional. Declararam o Acre um estado independente. [...] Que o Brasil não reconheceu. Pior: o Acre foi invadido pela marinha brasileira e devolvido à Bolívia. Parece piada. Foi a força desses homens, desses matadores de indígenas, a força do dinheiro deles que fez com que o barão do Rio Branco se sentasse à mesa de negociação com os bolivianos e comprasse o Acre por

> dois milhões de libras esterlinas. E, desde então, esses homens mandam e desmandam nesta terra. São donos de quase todos os lugares onde você compra quase tudo que precisa. Com a demarcação das terras indígenas perderam muito. Mas continuam donos da cidade. Os três rapazes que morreram são sangue dessa gente. (MELO, 2019, p. 179-180).

À medida que a narrativa de Márcio Souza conta a história dessa questão desde o olhar de Galvez, também o faz em relação às mulheres que cruzam seu caminho. Nosso foco recai sobre a personagem Joana, uma ex-freira que se envolve romanticamente com o jornalista durante uma viagem para Manaus. No entanto, mesmo a obra não craveja o entrosamento entre os dois como um romance comovente. Quando Joana morre, por exemplo, nas páginas finais do livro, Galvez não confere a ela quaisquer palavras que a idealizem como de fato heroína, apesar do título do capítulo:

> Heroína do século XIX
> Soube que Joana foi abatida na tentativa de salvar o meu Império. Lamento e glorifico o seu gesto inútil. Caiu morta na escadaria de mármore e diversos fios de sangue escapavam pelos oito buracos de bala. Segurava uma Winchester ainda quente. O rosto estava sujo de sangue e de terra. A saia levantada permitia a visão de suas pernas morenas que pareciam pulsar iluminadas pelos fogos de artifício que explodiam no céu. (SOUZA, 2022, p. 237-238).

Ironicamente ou não, o narrador apelida Joana de "heroína" porque ela é a única personagem da obra que de fato incorpora em suas ações sociais um robusto projeto revolucionário de cunho político na região amazônica. *À la* Joana d'Arc – comparação elaborada inclusive por Galvez, no decorrer da narrativa –, Joana comanda um exército e morre precisamente devido à causa que defendia. Por isso, Galvez retrata Joana como "guerrilheira" e até mesmo "assexuada" quando percebe que ela está muito mais focada em movimentos reformadores do que ele: "Quanto a Joana, tinha-se transformado numa figura assexuada que só pensava em política." (SOUZA, 2022, p. 172). Porém, o ápice da descrição de Joana se dá no seguinte trecho:

> Sexo forte
> Eu tenho hoje a impressão que Joana se considerava a pessoa mais indicada para fazer a revolução no Acre. Numa das conversas azedas que tive com Joana, ela se referiu à injusta posição da mulher na sociedade patriarcal do látex. Pedro Paixão estava por perto e respondeu que achava a posição da mulher bem colocada para quem não fazia mais do que cozinhar e dar filhos. Mas Joana não se referia a essa espécie de abelha-mestra ou boa poedeira que Paixão via na mulher, ela andava agora em roupas bem masculinas, sem perder o seu charme feminino, diga-se de passagem. Eu me sentia seduzido pela

> figura de Joana em roupas de seringueiro, as curvas bem marcadas pelas cartucheiras e o porte dominador das botas de campanha. *Era uma amazona moderna e que não extirparia o seio, preferia atacar a sociedade masculina no mesmo campo de Vênus.* (SOUZA, 2022, p. 208-209, grifo nosso).

É dessa maneira que *Galvez, imperador do Acre* inclui em sua narrativa a figura das mulheres guerreiras. Joana, uma "amazona moderna", simboliza a resistência feminina do final do século XIX, "uma consciência exposta como um nervo. E bem no Acre." (SOUZA, 2022, p. 209). Não coincidentemente, o assassinato de Joana representa também o quadro a que se refere a protagonista de *Mulheres empilhadas*, quando reflete: "'Era uma questão de lógica', dissera Carla, os três rapazes pertenciam a famílias importantes, gente que estava no poder desde que o Acre foi anexado ao Brasil, *gente acostumada a resolver os problemas à bala*." (MELO, 2019, p. 84).

Doravante, gostaria de especular sobre os possíveis efeitos resultantes do deslocamento para a autoria feminina contemporânea quando a figura das mulheres guerreiras é ficcionalizada. A antropóloga e escritora paulistana Deborah Goldemberg, na obra *Ressurgência icamiaba* (2009), recupera a história das icamiabas desde uma perspectiva diferente, que questiona qual é o futuro dessa comunidade de mulheres se não foram mortas pelos colonizadores. Ou seja, Goldemberg assume como premissa para o romance um pano de fundo etnográfico que, concomitantemente, não ignora o passado colonial tão frequentemente relacionado às icamiabas; mas as liberta dos grilhões das normas comportamentais ocidentais e da posição de acessório e as coloca no centro da história. *Ressurgência icamiaba*, portanto, resgata o protagonismo feminino que, na verdade, sempre houve de ser o fundamento do mito das amazonas.

A narrativa parte da metamorfose da comunidade das icamiabas em uma nação aquática, com deidades que imergiram nas águas do rio Tocantins e transformaram-se em sereias. No centro do enredo, o relacionamento entre Kianda e Oxum desponta e suscita questionamentos sobre temas como o amor e os desafios da manutenção de um envolvimento amoroso "em meio às contradições das relações de gênero." (GOLDEMBERG, [2019?], on-line).

Uma das maiores potências da literatura de autoria feminina está exatamente nessa escolha: a de centralizar mulheres e suas histórias enquanto protagonistas. A obra de Goldemberg ilustra o que quero dizer: não significa que essas produções *precisem* tratar de temas que se relacionem explicitamente com as reivindicações feministas e ligadas aos debates sobre direitos humanos; mas significa reconhecer que as vivências de mulheres que escrevem

sobre mulheres constituem uma base vigorosa para uma literatura crítica, consciente e decolonial.

3.2 VESTÍGIOS E RASTROS MEMORIAIS: PREENCHIMENTO DAS BRECHAS A PARTIR DA COLETIVIDADE

> *Um dia minha mãe decidiu me criar mulher.*
> *E criou, lá na década de 1990, bem certinho.*
> *Decidiu, porém, que minha língua não seria nem o macuxi, como de minha ancestral,*
> *nem o inglês dos britânicos,*
> *mas o português.*
> *Eu não quis não.*
> *Então resolvi criar a minha própria.*
> *Como não posso fugir do verbo que me formou,*
> *juntei mais duas línguas para contar uma história:*
> *O inglexi e o macuxês*
> *porque é certo que meu mundo – o mundo – precisa ser criado todos os dias.*
> *E é transformando minhas palavras que apresento minha voz nas páginas adiante.*
>
> (Julie Dorrico, 2019, p. 21)

Mulheres empilhadas traz, ao mesmo tempo, tanto a descrição pontiaguda do assassinato brutal de Txupira quanto o retrato onírico de sua (re)existência. Para que essa bela anfibologia literária acontecesse, Patrícia Melo recorreu à criação de uma dimensão narrativa na qual fosse possível reviver Txupira – conforme compartilha a escritora em uma entrevista: "pra falar a verdade, eu fiquei bem deprimida um pouco antes de começar a escrever o romance. Tinha que ter uma válvula de escape. Como é que ia ser? [...] aí falei: 'puxa, eu posso fazer da minha personagem uma vingadora, ela pode ser uma guerreira icamiaba'" (MELO, 2021, min. 18:15-20:15).

E essa válvula de escape se constrói ao longo do Fio Narrativo Alfa, cujo projeto gráfico, distinto em relação aos outros dois fios, destaca o contato da narradora com os saberes da floresta – no início confusos e caóticos; mas, no final, tangíveis e restauradores. Conforme Ieda Magri (2020, p. 6), esse fio, "onírico, delirante, vingador, funciona como um respirador no meio dos assassinatos e julgamentos. É um restabelecedor de forças, inteiramente encerrado na mente da narradora e liberado no ritual do ayahuasca. É como ela vai ao encontro de si mesma." – e é, também, como Txupira vai ao encontro de si mesma. Sem lesões, sem partes de seu corpo extirpadas, sem mutilações.

A fonte em negrito e o alinhamento não justificado desse fio narrativo, além de um espaço maior entre o texto e as margens do livro, caracterizam visual e simbolicamente um

discurso menos estruturado, que parece se assemelhar esteticamente a folhas de rascunho – como pensamentos verbalizados e a representação dos lapsos temporais que manifestam relatos oníricos da protagonista. Logo, presenciamos uma escrita que remete ao fragmento[85] e que se aproxima do terreno do fantástico à medida que ela participa dos rituais indígenas dos Ch'aska e faz uso das bebidas xamânicas – por vezes referenciadas como chá de carimi, sessões de cipó, ayahuasca ou Santo Daime, "a bebida sagrada tomada no coração da selva" (MELO, 2019, p. 53).

Não nos parece por acaso que a escolha da designação dos sete capítulos desse fio narrativo tenha sido pelo alfabeto grego, em contraste com o alfabeto latino do Fio Narrativo A. Afinal, durante essas idas da narradora ao núcleo religioso da floresta, a narradora encontra uma legião de mulheres guerreiras, as icamiabas – e dialoga diretamente com o mito das amazonas da tradição grega clássica, porém sem se encerrar nele; em um movimento antropofágico que se torna independente e que sobrevive somente em si mesmo. De acordo com Maria Conceição Monteiro (2021, p. 752-753, grifo da autora):

> Trata-se de um espaço que dá poder às mulheres, espaço de vingança, de exorcização do ódio há muito acumulado. Por último, é um espaço de acionamento da máquina da memória, impulsionada por plantas poderosas que expandem a consciência, ditas *enteógenas*, isto é, segundo a etimologia, geradoras do estado de quem incorpora um deus.

O aspecto memorialístico opera nas viagens psíquicas da protagonista ao passo que rememora, pouco a pouco, o dia em que sua mãe fora assassinada. Quando pensa sobre Cruzeiro do Sul, reflete que "Também não era 'simplesmente uma coincidência' que exatamente naquele ponto da Terra existisse uma forte tradição xamânica associada ao uso do carimi, 'que nos permite conversar pessoalmente com Deus e com os mortos'." (MELO, 2019, p. 129). Além disso, essa dimensão do texto comprova quão fundamental é que mulheres falem sobre suas dores e feridas ou que, quando desprovidas de circunstâncias seguras para que o façam, alguém estenda a mão e conte suas histórias. Em meio à mata, na frente das guerreiras icamiabas, a protagonista pega seu caderno de mulheres empilhadas e anuncia:

---

[85] Fragmento: "Testemunha do passado, que ajuda a compreender e a reconstituir, extrato de um livro, de um discurso, índice de uma crise do gênero, da totalidade, da obra, do sujeito, do autor e do leitor, espécie de gênero, que engendrou uma estética do fragmento, sem referência a uma organização globalizante, cunhado numa forma lapidar, como os provérbios, e, muitas vezes, paradoxal e circular, reação contra o estruturalismo, que privilegia os esquemas e sistemas, ou seja, objetos acabados e fechados, recuperado no pós-estruturalismo, que elege o inacabado, o fragmento, mesmo com sua origem milenar, ressurge como signo de certa modernidade em busca de uma nova linguagem num mundo onde a unidade e a certeza não são, definitivamente, evidentes onde vigem a aporia, as contradições, a fluidez, inscritas, como modos de dispersão e justaposição, no texto." (MUCCI, 2010, on-line).

> **– Quando uma mulher morre, sua história deve ser contada e recontada mil vezes. Txupira nunca mais vai mergulhar com Naia. Nem cantar as canções aprendidas com a avó. Txupira nunca será mãe. Nem terá netos. Txupira não vai ver mais garças, nem mutuns ou araras amarelas. Nem comer miojo, como ela gostava de fazer, ao voltar da escola. Txupira não vai mais dormir no chão de paxiúba. Nem ter aulas de português. Ou catar piolhos do irmão mais novo. Alguém tem que pagar por esse déficit vital.** (MELO, 2019, p. 147).

Tal parece ser o maior ensinamento da protagonista: não falar é uma tragédia. Inclusive, esse enunciado porvindouro reafirmaria o que dona Yolanda, a avó, dissera à narradora quando percebeu que ela estava camuflando algo. Esse algo era a agressão de Amir.

> – 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).

Daí considerar *Mulheres empilhadas* uma narrativa que resgata os saberes ancestrais das comunidades indígenas amazônicas e que, a partir disso, transforma a vingança das icamiabas não como um ato correspondente às violências masculinas, mas como "uma resposta afirmativa de posicionamento no mundo, em uma sociedade cujas leis e direitos são sistematicamente corrompidos." (MONTEIRO, 2021, p. 754). Nessa toada, "A violência feminina se dá enquanto uma virada na contramão da roda mecânica que faz girar o mundo dos homens, exterminadores de mulheres." (MONTEIRO, 2021, p. 754).

Para melhor compreender como a vingança das icamiabas se manifesta, voltemos ao primeiro contato da protagonista com a aldeia Ch'aska. A opulência da floresta, com seus cheiros exuberantes e suas cores exacerbadas pelas experiência alucinógenas, ambienta um espaço fundamental para o aterramento, a conexão com a terra da narradora e, também, para a representação das mulheres indígenas do Acre sob uma perspectiva diferente daquela encontrada nas cartas dos conquistadores[86] ou na literatura indianista[87] do século XIX.

[86] Desde 1500, nos escritos de Pero Vaz de Caminha, por exemplo, o corpo feminino desnudo é registrado a partir do olhar colonialista europeu: "Ali andavam entre eles três ou quatro moças, bem novinhas e gentis, com cabelos muito pretos e compridos pelas costas; e suas vergonhas, tão altas e tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras que, de as nós muito bem olharmos, não se envergonhavam." (CAMINHA, 1963, p. 4).

[87] Na obra *Iracema*, escrita em 1865 por José de Alencar, a figura sacralizada de Iracema se inscreve, pelo olhar do branco, na idealização da virgindade e sexualização do corpo da personagem, frequentemente comparada à natureza: "Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna e mais longos que seu talhe de palmeira. O favo da jati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado. Mais rápida que a ema selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu, onde

Extasiada pelos barulhos da floresta e pela "contínua sinfonia de insetos, cigarras e abelhas" (MELO, 2019, p. 25), a narradora sente cores se esfregando em seus olhos; o amarelo, o vermelho, o azul. Vê passar em sua frente imagens de preto velho, de virgem, de Iemanjá. Escuta a cantoria que, incessante, embala seus pés de um lado para o outro: "*Eu tomo esta bebida*, dois para lá, *Que tem poder inacreditável*, dois para cá, *Ela mostra a todos nós*, dois para cá, *Aqui dentro desta verdade*." (MELO, 2019, p. 25, grifos da autora), até que todas essas sensações sinestésicas culminam em um sentimento de calor no peito. É nesse momento que, ao permitir que seus pensamentos subissem como pássaros, ela visualiza uma moça com uma cabeleira farta, munida de arco e flechas, sem o seio esquerdo[88], que para ela se volta e diz:

> **olha lá o nosso bonde se formando no meio da floresta. Nós, disse ela, nós, mulheres, *icamiabas*, mães, cafuzas, irmãs, *amazonas*, negras, Marias, lésbicas, filhas, *indígenas*, mulatas, netas, brancas, nós brotamos do chão, tremelicando de ódio, vingadoras, enchemos o meu Exu-caveirão e avançamos sobre a cidade, carregando pirocas, caralhos de borracha, com poder de fogo, vamos atrás de você, homem mau, homem de bosta, explorador, abusador, estuprador, espancador de mulheres. Assassino. Psicótico. Nosso negócio é com você, matador de mãe. Hoste de demônios.**[89] (MELO, 2019, p. 26, grifos nossos).

Tanto a descrição física anterior a essa fala quanto a explícita menção às icamiabas e às amazonas prontamente nos ambientam em relação às referências mitológicas que fundamentam o Fio Narrativo Alfa. Já aí a protagonista passa a conhecer um dos objetivos dessa legião de mulheres da floresta: avançar sobre a cidade e punir os assassinos de mulheres. Ademais, ela é incluída de imediato nesse plano vingador quando o crime cometido por seu pai é tornado alvo.

Em "Beta", inteiramo-nos de que, para chegar até a aldeia dos Ch'aska, uma comunidade isolada e afastada da urbe – em outras palavras, para acessar esse mundo da mente –, "é preciso viajar várias horas, entrar na profundeza da mata e encontrar uma aldeia indígena inteiramente preservada da ânsia civilizadora." (MAGRI, 2021, p. 6). Essa obrigatoriedade de ter que viajar ao menos seis horas adentro, entre os trajetos de carro e voadeira, intensifica a magnitude da floresta e, de certa forma, distancia-a da dureza dos assassinatos narrados nos outros fios narrativos e da aparente imutabilidade da cidade. Além disso, Ieda Magri (2021, p.

---

campeava sua guerreira tribo, da grande nação tabajara. O pé grácil e nu, mal roçando, alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas." (ALENCAR, 1977, p. 14).

[88] Essa se constitui como uma diferença pontual em relação ao mito das amazonas gregas, cujo seio extirpado tem sido frequentemente descrito como o direito.

[89] Reforçamos a manutenção de duas características do projeto gráfico do livro: o uso do negrito e o alinhamento à esquerda, presentes no Fio Narrativo 1 e no Fio Narrativo Alfa. Para que essa diagramação seja contemplada no nosso estudo, decidimos preservá-las em todas as citações recuadas que se referem a esses fios.

6) afirma que “essa questão recebe um tratamento quase documental, pois há uma atenção permanente ao contexto brasileiro atual de ataque e extermínio dos índios e usurpação de suas terras”. É como se apenas o afastamento físico daquela cruel realidade – e aqui, podemos pensá-lo em dupla medida: de São Paulo para o Acre, de Cruzeiro do Sul para o interior do estado – pudesse fazer com que algum senso de esperança fosse recuperado.

É nesse segundo capítulo que conhecemos a história de Zapira, a primeira pajé mulher dos Ch’aska. Ela é uma figura bastante importante para o processo de cura da narradora, pois dela toma conta tanto durante as beberagens do carimi como quando, já no final da obra, a protagonista se contamina com malária e adoece. Nesse segundo dia na aldeia, Zapira lhe explica que o ayahuasca abre os olhos de quem o ingere, mas não os olhos que veem a vida física: “são outros olhos, disse ela, olhos que veem o que está escondido, o avesso, o invisível, olhos que veem dentro do grão, do pensamento, dentro do céu, do buraco da noite, e também gente morta e espíritos” (MELO, 2019, p. 65). Olhos que mergulham nas águas da memória.

Após tomar o chá de carimi, a protagonista vivencia uma miração, que são as visões provocadas pelo alucinógeno. Como em um estado de êxtase, ela enxerga potes alados, coloridos, que voavam em volta dela como pássaros. Inclusive, a imagem do pássaro é recorrente ao longo das experiências transcendentais da narradora. Segundo o *Dicionário de símbolos* (2022), organizado originalmente em 1984 por Jean Chevalier e Alain Gheerbrant:

> O voo dos pássaros os predispõe, é claro, a servir de símbolos às relações entre o Céu e a terra. [...] É essa significação dos pássaros no taoismo, onde os Imortais adotam a forma de aves para significar a *leveza*, a libertação do *peso* terrestre. [...] Na mesma perspectiva, o pássaro é a representação da alma que se liberta do corpo [...] Na medida em que os deuses são tidos por seres voadores (como os anjos da Bíblia), os pássaros são, de algum modo, símbolos vivos da liberdade divina, eximida das contingências terrestres (o peso, em face da graça que os deuses possuem eminentemente). (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2022, p. 761-762, grifos dos autores).

Essa interpretação[90] da ave como símbolo da libertação do peso terrestre em muito se conecta com o espetáculo visual diante da protagonista, à medida que um desses potes que borboleteavam ao seu redor despeja um tecido acetinado, com flores amarelas e ramos verdes.

[90] Na introdução da obra, Jean Chevalier destaca a particularidade intrínseca aos símbolos como seres mutáveis, indefiníveis e vivos por natureza. Por isso, sugere a leitura do dicionário não como um conjunto de definições, mas um quadro de orientação; que parte do pressuposto de que é factível compilar possíveis interpretações de cada símbolo fundamentado na constância de significados através dos tempos e das histórias das religiões, das sociedades e do psiquismo individual – mas que não o é encerrar em cada símbolo conceitos categóricos. “Se, por uma ruptura de unidade, o símbolo ameaça atrofiar o sentido do real, não é menos verdade que ele seja um dos fatores mais poderosos de inserção na realidade, em virtude de sua função *socializante*.” (CHEVALIER, 2022, p. 32, grifo do autor).

Quando o toca, a narradora percebe que se tratava do roupão de sua mãe, que ficava atrás da porta do banheiro e que ela usava todos os dias de manhã ao acordar. Daí a libertação do peso terrestre, já que essa experiência acontecia por meio de recordações fragmentadas, vestígios memoriais que ela finalmente estava conseguindo acessar – mas somente com o apoio das "vivências", atividades festivas que incluem propriedades de cura em torno do consumo da ayahuasca; com o auxílio do conhecimento milenar dos povos originários.

Ao mesmo tempo, a miração não a faz perder a lucidez: "eu sabia que estava voando, e sabia que estava sonhando, que estava na aldeia, que era filha de uma mãe assassinada, que Amir havia me dado um tapa na cara, sabia e voava" (MELO, 2019, p. 67). Esse desprendimento parcial parece mantê-la sempre ligada ao real, assim como é a interconexão entre os fios que tecem *Mulheres empilhadas*. Concomitantemente independentes e entrelaçados, lemos com frequência rastros de um fio narrativo no outro: as manchetes jornalísticas do Fio 1, aparentemente recortadas daquilo que poderia ser o conteúdo acessado no dia a dia de qualquer leitora/leitor, mas que possivelmente vêm a ser os casos que saltam aos olhos da narradora em específico; os diversos eventos do Fio A, que originam exatamente a conjuntura vingativa do Fio Alfa; e os trechos do Fio Alfa que nos recordam que o que está acontecendo ali é resultado de vivências extracorpóreas. Digo isso porque não é incomum confiarmos na excepcionalidade fantástica dos acontecimentos na floresta, ainda que o Fio A busque operar a realidade de uma maneira mais terrena. Sendo assim, a verossimilhança se torna um elemento partilhado por essas duas dimensões, cada uma à sua maneira.

Quando descobrimos que os três assassinos de Txupira foram mortos, por exemplo, quase não há motivo para duvidarmos de que foram as guerreiras icamiabas quem os mataram. Afinal, esse grupo de mulheres planeja e de fato executa a morte de Crisântemo, Abelardo e Francisco no Fio Narrativo Alfa. É apenas ao final da obra, quando nos é revelado que Paulo é o verdadeiro assassino tanto de Carla quanto dos três réus, que nos damos conta e relembramo-nos da liberdade criativa e imaginativa desse plano da obra – guiado sempre pelo acesso ao inconsciente da narradora e pelas mirações proporcionadas pelas bebidas xamânicas.

Ainda que o roupão da sua mãe a leve para um estado catártico, visto que exala um cheiro doce – "cheiro de flor, cheiro de perfume, cheiro de corpo limpo, cheiro de sabonete bom. Cheiro de mãe morta." (MELO, 2019, p. 68) –, é a partir dele que se desenrola um dos momentos mais importantes para que "a máquina da minha memória [a da narradora] voltasse a funcionar." (MELO, 2019, p. 70). Isso acontece quando as flores que enfeitavam o roupão se soltam do tecido e colam-se na pele da protagonista, como se fossem tatuagens.

> **Algo mínimo se desprendeu do miolo de uma delas, escorregou por suas pétalas e caiu no meu colo. Vivo. Minúsculo como uma formiga. Pulsante. Cheio de vida. Algo que eu devia amar. Para sempre. Não o esqueça no carro, sussurrava uma voz que eu não percebia de onde vinha. Não o perca. Não o deixe cair. E eu me sentia aflita, incapaz de dar conta de tal incumbência. Mas isso é minúsculo, pensava, como amar algo tão ínfimo? E pronto, já havia perdido aquela coisinha. Ai, que agonia. Ai, que culpa. Ai, que tristeza. Que tipo de pessoa sou eu, incapaz de amar uma formiga? Perder é como matar, me disse a voz. Aquilo era vida. Pulsava. Como você foi perder algo que dependia de seus cuidados? E logo as outras flores amarelas se desgarraram da minha pele e passaram a procurar o que eu havia perdido. Como porcos do mato, elas fuçavam a terra. Cavavam buracos. *Reviravam as raízes, procurando aquela coisinha, enquanto a voz me dizia: você não pode esquecer. Esquecer é perder. Perder é matar.* E de novo me entregaram o fardo minúsculo que eu devia carregar. Mas eu rodopiava no céu, afoita, avoada, e ops, perdi novamente o bichinho. Olha ele ali, sendo levado pela enxurrada. *A voz insistindo: você não pode esquecer. Esquecer é perder. Perder é matar. Achar é viver.* Procure esse bicho, dizia a voz, encontre-o imediatamente, ache agora mesmo essa coisinha minúscula, porque ela, essa coisinha viva, pulsante, que você perdeu, é a sua mãe.** (MELO, 2019, p. 68-69, grifos nossos).

Essa "coisinha minúscula", na verdade, representa toda a memória enterrada da protagonista – que, a vida toda, havia acreditado que era uma benção não lembrar. Porém, essa crença não a contemplava de verdade. Ela sempre imaginara que, um dia, algum evento acionaria todas aquelas lembranças recalcadas e ela poderia finalmente contar tudo o que vira na noite em que seu pai matou sua mãe. Foi necessário, porém, que o ar denso da floresta preenchesse seus pulmões e lhe concedesse o fôlego vital para poder confrontar os traumas da infância, o luto e as saudades da mãe.

No caminho de volta a Cruzeiro do Sul, a protagonista fala para Marcos que achava que os pajés fossem invariavelmente homens, ao que ele responde contando a história de como Zapira se tornou liderança dos Ch'aska. Ele relata que, de fato, as mulheres não participavam dos rituais xamânicos no passado; seus encargos giravam em torno de tarefas domésticas e matrimoniais. Até que, em uma certa noite, Zapira sonhou com espíritos da floresta que ordenavam que ela fosse para o meio da mata e lá permanecesse por doze luas, em um ritual preparatório para se tornar xamã da aldeia. Apesar de enfrentar oposição por parte dos pajés e caciques, Zapira decidiu fugir em direção ao coração da floresta e passou a se alimentar somente de um caldo ralo de mandioca fermentada e gotas do veneno de sapo verde e carimi.

> **A partir de então, a cada lua cheia, durante dozes meses, os pajés lhe aplicavam o veneno de sapo verde, e a cada sete sóis, engrossavam a bebida com mais carimi; Zapira definhou, emagreceu, quase morreu e,**

> **quando voltou para a aldeia, conhecia mais que ninguém o poder do acapu, do assa-peixe, do bolbo, da calunga, da sucupira, do jambu, da losna, da pata-de-vaca, de tudo quanto é folha e bulbo e casca da floresta, e desde então, vem curando os Ch'aska de todo tipo de doença, vermes, *malária*, tuberculose, diarreia, gripe. 'Até câncer ela já curou.'** (MELO, 2019, p. 66-67, grifo nosso).

A força da história de Zapira reverbera principalmente no próximo capítulo, à medida que exalta o protagonismo feminino e a autonomia das mulheres da floresta – embora Zapira não participe ativamente dos rituais retratados a seguir.

O terceiro capítulo do Fio Alfa detalha a história das icamiabas e o encontro da narradora com suas parceiras de batalha. A linguagem da narrativa assume, em um determinado ponto, um ritmo rápido, como se acompanhasse os batimentos cardíacos das guerreiras, que tramam contra os matadores de mulheres. Elas dialogam entre si sem quaisquer imposições de liderança; as vozes se multiplicam, se misturam, se tornam uma só.

> **Notei que algo brilhava lá dentro. Havia um centro luminoso no coração da mata selvagem. É para lá que eu caminhava, crecks e plofs, eu ouvia o som dos meus pés sobre a relva e caminhei no escuro, caminhei, caminhei até ver tochas de fogo logo ali, de onde vinha barulho de água. Ao sair da mata fechada, eu as encontrei. A lua estava nascendo, e elas me aguardavam, percebi imediatamente. Rodeavam um pequeno lago que refletia a luz da lua. De algumas, eu só via os cabelos que, de tão grandes e fartos, desciam pelo corpo como cascata, cobrindo o sexo, até os pés. Brancas, negras, transparentes, morenas, azuis, pardas, amarelas, eram de todas as cores, mas isso eu só percebi quando saímos para a primeira batalha. Naquele momento, vi que eram fortes. E muitas.**
> **– Você demorou – sussurrou uma em meu ouvido.**
> **– Tome – disse outra, entregando-me arco e flechas. Só então percebi que o que elas traziam nas mãos não eram tochas de fogo, mas armas de guerra, que cintilavam sob o luar. Muitas haviam extirpado um dos peitos para acomodar melhor as lanças que carregavam junto ao corpo. Algumas preferiam amarrar os seios abundantes em faixas de pano. Outras os deixavam livres, peitos pequenos, alguns em flor, peitos murchos, peitos enormes, peitos caídos, peitos Leste-Oeste, alguns assimétricos, em formato de gota, de sino ou redondos.**
> **– Aqui você não precisa dessas roupas – disse uma terceira, desabotoando meu vestido.**
> **Nua, me juntei a elas ao redor do lago que, refletindo a luz da lua, parecia uma grande poça prateada.** (MELO, 2019, p. 93-94).

A essa altura, podemos rastrear com facilidade os princípios do mito das amazonas gregas e das icamiabas brasileiras recuperados por Patrícia Melo para compor a legião de *Mulheres empilhadas*. As mulheres que rodeavam o lago dispunham de longos cabelos, eram fortes, eram muitas, estavam nuas, estavam munidas de arco e flechas e algumas delas não

possuíam um dos seios. Há, contudo, um aspecto transformador: a desarticulação do elemento unitário e universalizante, à medida que são representadas diversas disposições dos seios dessas mulheres, sem que haja a imposição de um padrão. Sobre a simbologia concernente ao seio – e a presença ou a ausência dele –, a psicanalista Maria Inez do Espírito Santo (2014, p. 126-127) reflete:

> Um outro ponto a ressaltar é que em todas as versões da lenda das Amazonas faz-se referência à ausência de um dos seios. Ora diz-se que ele foi extirpado, ora que foi cauterizado – novamente a presença ígnea. Segundo Hipócrates, ele teria se atrofiado para dar mais vigor ao braço que entesa o arco. Esta coincidência nos faz pensar no significado simbólico do seio e em como é mobilizador, principalmente para estudiosos do sexo masculino, pensar um grupo de mulheres com apenas um deles. Remeto-me novamente a Melanie Klein e sua teoria do seio bom e seio mau, para exemplificar como são percebidos os cuidados maternos em seus aspectos amorosos e hostis. Faz pensar que as mulheres não subjugadas à maternidade (e que, pelo contrário, ainda a utilizassem como princípio reafirmador do direito de liberdade de criar ou não criar seus filhos) deveriam, aos olhos dos homens, representar apenas o seio mau, um seio guerreiro, destrutivo.

Se em todas as versões da lenda das Amazonas existiria o consenso de que um de seus seios ali não estava – traduzindo, de acordo com a autora, o sentido de um seio mau, guerreiro, destrutivo –, é a diversidade desses seios que permeia a narrativa. Esse panorama múltiplo e plural também se manifesta na representação da vagina, tomada como alvo máximo da violência masculina:

> **– No mercado das bocetas, as rosas têm grande valor.**
> **– Por isso nossas vaginas estão sendo operadas – disse esta.**
> **– Recortam nossos grandes lábios – afirmou aquela.**
> **– Reduzem nosso Monte de Vênus – completou outra.**
> **– Estreitam nossos canais – exclamou aqueloutra.**
> **– Clareiam nossa xoxota – completou a mais alta.**
> **Todas juntas:**
> **– Esses açougueiros! Esses carniceiros!**
> **Eu disse:**
> **– Caçam nossas bocetas com puçá. Como se fôssemos borboletas.**
> **Txupira:**
> **– Nada incomoda mais do que uma boceta independente!** (MELO, 2019, p. 203).

Vejamos o contraste entre a passagem acima, que pretende retratar o *male gaze* em relação ao sexo feminino, e um trecho da obra em que a pluralidade dos corpos de mulheres é enaltecida:

> **Flap, flap, flap, no céu, as bocetas voavam juntas como a passarada que anuncia o verão. Bocetas-araras, bocetas-gaviões papagafanhoto, bocetas-bico-encarnado. E bocetas-bem-te-vi, bocetas-pariri, bocetas-surucuá-de-barriga-vermelha. E bocetas-fruxus-de-barriga-amarela, bocetas-pinto-do-mato, bocetas-uiraçu-falso, bocetas-jaipim-da-selva. Eram tantas e tão coloridas, umas encabeçando formações em v, outras solitárias, planando no céu azul.** (MELO, 2019, p. 202).

Como vemos, a partir da comparação alegórica das vaginas a animais da floresta, exaltam-se suas diferentes cores, seus diferentes formatos e a coletividade como aspecto norteador da tecitura da obra.

De volta ao ritual de purificação, a protagonista se surpreende ao perceber que nada daquilo lhe parecia estranho. O reencontro consigo mesma é oportunizado conforme ela encontra outras mulheres, que a recebem de braços abertos e formam entre si uma rede de apoio tão potente que pode, inclusive, vingar as mortes das que se foram.

> **Absolutamente nada me impressionava, e esse era o meu espanto: minha familiaridade com aquelas mulheres, com aquele ritual, com o arco e as flechas, que eu sabia manejar. Era como se eu tivesse voltado para a minha terra, um lugar que eu não conhecia, mas de onde eu nunca deveria ter saído. Era a minha tribo. Empunhando armas, entrei com elas no lago, para o ritual de purificação, chamando, com nossos cânticos, pela Mulher das Pedras Verdes.**
> **E então ela emergiu das águas, como uma Vênus, nua como nós, cabeluda como quase todas, carregando uma cesta cheia de uma substância mole e verde, de diversos tamanhos, nunca maior do que um ovo e que, tão logo a pegávamos, transformava-se numa pepita de jade. A minha tinha o desenho de uma chave.**
> **Quando mais tarde nos sentamos ao redor da Mulher das Pedras Verdes, ela mesma quis saber o significado da chave. Nada me ocorria.** (MELO, 2019, p. 94-95).

Nessa passagem, alguns elementos chamam a atenção: a Mulher das Pedras Verdes é a figura que, de certa forma, simboliza Jaci, a Mãe-Lua, responsável por entregar a substância mole e verde que se transforma em uma pepita de jade com vários desenhos distintos. Isso porque, na versão que vimos anteriormente, as icamiabas mergulhavam até o fundo do rio para coletar o material com as próprias mãos – mas sempre sob a benção da deusa Lua, celebrada exatamente nessa festividade sagrada. Dessa vez, a Mulher das Pedras Verdes não recebe um nome específico como o de Hipólita, considerada a rainha das amazonas gregas, o que talvez confira às icamiabas um senso ainda maior de coletividade e parentesco. É como se não se configurasse uma personagem soberana em meio à legião de mulheres guerreiras para que o destaque seja dado à Lua. Ainda assim, a Mulher das Pedras Verdes é quem carrega a cesta

cheia do que se metamorfoseia em muiraquitãs, embora esse epíteto não seja empregado em *Mulheres empilhadas*.

O ponto crucial a ser observado é o desenho da pepita de jade entregue à protagonista: uma chave. No decorrer da obra, descobriremos que a chave, cujo significado até então era desconhecido pela narradora, alude ao dia do assassinato de sua mãe. Por ora, foquemos no simbolismo da chave. O *Dicionário de símbolos* (2022) atesta, na figura da chave, seu duplo papel de abertura e fechamento:

> No plano esotérico, possuir a chave significa ter sido iniciado. Indica não só a entrada num lugar, cidade ou casa, mas *acesso a um estado, morada espiritual, ou grau iniciático*. [...] A chave é, aqui, *o símbolo do mistério a penetrar*, do enigma a resolver, da ação dificultosa a empreender, em suma, *das etapas que conduzem à iluminação e à descoberta*. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2022, p. 286, grifos nossos).

Realmente, o mistério a ser penetrado pela narradora, o enigma a ser resolvido é muito bem simbolizado pela chave – já que, aqui, designa tanto o plano simbólico da memória a ser resgatada quanto o plano material.

Após a entrega das pepitas de jade, a protagonista informa às mulheres – que escutam atentivamente e fazem um barulho com a boca, como se afiassem facas – a epidemia feminicida:

> **– Mataram Txupira. Mataram Queila. Mataram Daniela. Mataram Eudinéia & Iza & Silvana & Degmar & Raele. Mataram Juciele. Mataram Regina. [...]**
> **– Mataram Scarlath – continuei. – Mataram Tatiana Spitzner. Mataram Elaine Figueiredo Lacerda. Mataram Rayane Barros de Castro. Mataram Fernanda Siqueira. Mataram Rita, a jornalista. Faltam muitos nomes – disse. – Não li o jornal de hoje.** (MELO, 2019, p. 95-96).

Além de retomar alguns nomes de mulheres que emergiram nas notícias do Fio Narrativo 1, como o de Tatiana Spitzer, a estratégia de que a voz narrativa de fato nomeie as vítimas ressurge em vários momentos da obra. O empilhamento das mulheres acontece metaforicamente – tanto no caderno da narradora quanto em suas falas ao longo do Fio Narrativo Alfa – para reforçar o padrão na matança, o caráter não isolado dos episódios, a montanha de feminicídios que se acumula dia após dia, "a realidade [de] que eles matam e nós morremos." (MELO, 2019, p. 96).

Em seguida, outro elemento pode ser rastreado até o mito das icamiabas, quando uma das mulheres, que está grávida, afirma que, ali, os homens só vão quando elas querem procriar. A protagonista chega a interferir, questionando o que acontece se o filho for um menino, ao que

ela responde: "– Entregamos para o pai criar. Na terra deles. Se ele não quiser, matamos. O pai e a criança – respondeu ela, alisando a barriga imensa. – Não gosto de matar crianças – falei. – Não são crianças normais. São homens. Viram homens." (MELO, 2019, p. 97). O trecho contextualiza definitivamente o ambiente da floresta onírica desse fio narrativo enquanto uma terra livre de homens.

O diálogo prossegue com outra mulher completando que suas filhas meninas são criadas com muito amor e muita coragem, "Para viver plenamente e destruir os inimigos" (MELO, 2019, p. 97). Essa destruição dos violadores é ilustrada desde a imagem do ritual antropofágico, que será realizado posteriormente pelas guerreiras:

> **– Matamos machos – disse a mais alta de todas.**
> **– Matamos e comemos – acrescentou uma.**
> **– Assados – disse outra.**
> **– Nem todos – falou aquela.**
> **– Alguns não servem nem para comer – afirmou esta.**
> **– São podres – concluiu alguém.**
> **– Cheios de toxinas – disse outra. [...]**
> **– Assados são bons – ponderou uma.**
> **– Prefiro carne de tatu – manifestou outra.** (MELO, 2019, p. 98).

A construção "Alguns não servem nem para comer" ecoará na morte de Crisântemo, que, diferentemente de Abelardo e Francisco, não teve sua carne consumida pelas icamiabas: "Ele e Abelardo, afinal, tiveram sorte, pensei, enquanto mastigava, mais sorte que Crisântemo. Afinal, os dois poderiam ter virado pasto de vermes, como Crisântemo. Em vez disso, acabaram na nossa panela." (MELO, 2019, p. 172). O tom sarcástico dessa passagem revela o que é uma espécie de "catarse vingativa na qual todos os assassinos são despedaçados em um ritual antropofágico." (AZEVEDO, 2021, p. 119) e evidencia a construção de uma narrativa desafiadora e o deslocamento de posições. Ao longo do processo de transformação de Txupira, a partir do universo fantástico da floresta, a personagem passa a assumir um papel ativo, ao invés de passivo; de vítima a atuante; de existente a resistente.

Além da dura descrição de atos violentos cometidos contra corpos femininos, as guerreiras estendem a matança dos homens à natureza, contemplando a crítica contundente levantada ao longo da obra em relação a questões ecológicas e ambientais:

> **– Os homens são uma bosta – afirmou outra.**
> **– Gostam de espancar – completou aquela.**
> **– E de assediar – continuou esta.**
> **– Gostam de arrancar nossos pedaços – disse a baixa.**
> **– Gostam de estuprar – insistiu aquela.**

> **– Gostam de espetar em nosso ânus ou nossa vagina garrafas ou coisas pontiagudas – falou aqueloutra.**
> **– Empalar – disse alguém.**
> **– Alguns preferem não matar de vez. Matam a crédito – confirmou a grávida.**
> **– Matam cachorros. Matam florestas. Matam rios. Matam mulheres. Não nessa ordem – disse a risonha.** (MELO, 2019, p. 99).

O que Paula Queiroz Dutra (2020, p. 2) apropriadamente denomina *ecofeminismo* enquanto movimento feminista que evidencia "que tanto as mulheres quanto a natureza têm sido exploradas" e que se manifesta em *Mulheres empilhadas*, representantes de povos indígenas como Julieta Paredes, aimará[91] boliviana, e Pietra Dolamita (Kuawá Apurinã), apurinã[92] brasileira, respectivamente, denominam *feminismo comunitário* e *Mulheres Indígenas Guerreiras*. Ambas as mulheres compartilham do pensamento de que o Feminismo "tradicional", com 'F' maiúsculo, não contempla as demandas indígenas exatamente por ser um "conceito" importado da Europa. Ambas as mulheres defendem que, em meio à diversidade étnica dos povos originários, o culto e a reverência à Mãe-Terra é o pilar da cosmovisão nativa. Nesse sentido, Julieta Paredes afirma (2020, on-line):

> Feminismo comunitário é o nome da nossa organização, que também produziu uma prática política das mulheres em toda a Abya Yala. O feminismo comunitário, hoje em dia, também é uma corrente de pensamento. Mas nós não nascemos da academia, da teoria, da intelectualidade. É muito diferente. Nós nascemos como uma prática social que nomeia seus sonhos, suas propostas, suas lutas, e vamos encontrando na construção teórica a explicação do que estamos fazendo.

Ao nomear a América Latina desde a palavra kuna *Abya Yala*, a poeta reivindica a recontextualização epistemológica dos movimentos sociais para localizar nas bases dos povos originários do continente a fundamentação de suas práticas feministas. E acrescenta: "O Brasil tampouco se chama Brasil, se chama Pindorama. É assim que os Povos Indígenas chamavam esse território. Para nós, como Povos Originários, chamar o nosso continente, o nosso território pelo nome próprio é muito importante." (AMANTE, 2020, on-line). Trata-se de uma crítica

[91] Segundo María Paz Valdivia (2006), os aimará são um povo andino milenário que se originou em torno do lago Titicaca, compreendendo o que atualmente faz parte da Bolívia e do Peru, norte do Chile e norte da Argentina. A autora menciona que os censos da Bolívia e do Chile, de 1992, e do Peru, de 1993 contabilizaram 1.237.658 aimarás bolivianos, 296.465 aimarás peruanos e 48.477 aimarás chilenos.

[92] "Os Apurinã vivem em diversas Terras Indígenas, sendo duas com os Paumari do Lago Paricá e Paumari do Lago Marahã, e uma com os índios Torá, na terra de mesmo nome. [...] Na região do município de Boca do Acre, há quatro comunidades Apurinã, sendo três próximas à BR-317: a comunidade do Km 124 e a comunidade do KM 137, ambas na Terra Indígena BR-317, a comunidade do Km 45 na TI Boca do Acre, e a comunidade Camicuã na TI de mesmo nome, localizada bem próxima do município. [...] Segundo a Fundação Nacional da Saúde, os Apurinã somavam, em novembro em 2003, 4.057 indivíduos." (SCHIEL, 2005, on-line).

direta ao "Novo Mundo" inventado e formatado pelo discurso colonialista, que inclui em seu léxico verbos como "descobrir" e "inventar".

Além disso, Julieta Paredes reitera que o uso do termo "feminismo", quando se refere à denominação do feminismo comunitário, provém de uma estratégia semântica: "Nós escolhemos como estratégia política, histórica e de posicionamento, por sermos mulheres de hoje e de agora, diante deste mundo globalizado e colonizado, chamarmos a nós mesmas de feministas." (PAREDES, 2020, on-line). Contudo, reitera que o movimento comunitário possui seus próprios conceitos e argumentos e sua própria narrativa para apresentar-se ao mundo.

Pietra Dolamita também se opõe à noção de um "feminismo indígena" quando compreendido a partir de um ponto de vista universalizante:

> Como podemos falar em Feminismo Indígena, se implanto algo de fora, mesmo que tenha uma alteridade, será sempre uma planta estranha e desconhecida do nosso povo; torna-se impossível pensar que exista feminismo indígena, pois se aceitarmos estaremos novamente sendo colonizada [sic] pela fala/conceito de outro povo que sempre teve a pretensão de nos impor sua cultura, seja através da catequização, evangelização e etc... *Podemos falar em Mulheres Indígenas Guerreiras, pois a nossa luta é pela terra que faz parte de nosso corpo e espirito* [sic]. [...] Aceitar sem questionamentos os conceitos de feminismo a partir de outra cosmologia equivale a continuar o processo de colonização como ser humano feminista. [...] Denota até o propósito de apagar a história dos povos indígenas, enquadrando-a numa história linear, evolutiva e eurocêntrica para legitimar a violência decorrente das relações de poder e exploração impostas a partir dos encontros coloniais iniciais. *O protagonismo das mulheres indígenas na luta pelos direitos dos povos originários foi construído no contexto de situações históricas marcadas por guerras genocidas e tentativas de escravização.* Não obstante, mulheres indígenas reconhecem que o feminismo é uma virtude, mas isso não significa que aceitem o feminismo ocidental como algo universal a ser adotado nas comunidades e no seu modo de viver, sendo que a pauta feminista, não contemplou as mulheres indígenas, e quando aparecemos, estamos em condições de precarização a respeito. (DOLAMITA, 2019, p. 17-18, grifos nossos).

Em termos epistemológicos, Pietra Dolamita argumenta que a tentativa de conter em uma mesma agenda política todas as formas de organização e historicidades particulares de cada povo faz parte de mais uma de tantas invasões violentas às quais estiveram – e estão – expostas ao longo de mais de quinhentos anos.

Sob essa perspectiva, podemos aprender ainda mais sobre a epistemologia indígena a partir da fala de Linda Terena[93], à medida que ressalta que a cosmologia nativa, como trata o

[93] "Com uma população estimada em 16 mil pessoas em 2001, os Terena, povo de língua Aruák, vivem atualmente em um território descontínuo, fragmentado em pequenas 'ilhas' cercadas por fazendas e espalhadas por sete municípios sul-mato-grossenses: Miranda, Aquidauana, Anastácio, Dois Irmãos do Buriti, Sidrolândia, Nioaque e

feminismo comunitário, é indissociável ao *Poké`e* ou à *Pachamama*, em razão do cuidado com a natureza, por ela ser a Mãe-Terra: "É a Terra, a natureza que alimenta, que produz sobrevivência, que proporciona o ar para respirar e continuar a ter vida. Essas entre outras pautas vão ao encontro da forma de pensar e repensar a vida enquanto população indígena latino-americana." (AMANTE, 2020, on-line).

Pois bem, a cosmovisão nativa, que ensina a história de cada povo a partir da memória cultural e dos saberes ancestrais, entende que "a natureza não atua mecanicamente dentro da Mãe-Terra" (JECUPÉ, 1998, p. 27). A terra é celebrada como divindade, como ambiente, como vida – e não como recurso a ser explorado. Esses ensinamentos ressurgem em meio às práticas das mulheres da floresta de *Mulheres empilhadas*, ávidas por vingar tanto a violência sexual quanto a utilização abusiva da natureza. A demarcação das terras indígenas desperta como problemática basilar e urgente na narrativa.

E é a partir desse território isolado não somente de machos assassinos, mas também de exploradores da natureza, que as mulheres começam a planejar a vingança contra os três assassinos de Txupira. Porém, mesmo com a dianteira assumida pela narradora, interessada em movê-las a fazer do ódio que resguardam sobre os homens o estopim para a ação, é somente o engajamento de Txupira que as convence.

Se, até agora, Txupira teve sua existência inteira reduzida à descrição brutal do dia de seu assassinato, é na floresta que presenciamos a gradual transformação da personagem. Em "Delta", a narradora recapitula o ritual de purificação: "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." (MELO, 2019, p. 119). Porém, ao invés de entoarem *terô, terô, terô, auê, ano gueda iu ra rauê gueda*, um canto indígena recorrente no decorrer da obra, ela as ensina a cantar uma música em inglês:

> ***O-bla-di O-bla-da life goes on, brah*, e começo a fazer isso de modo involuntário no mesmo instante em que vejo o sinal misterioso da chave esculpido na minha pedra verde, sinal que subitamente me remete à visão de um molho de chaves balançando no contato de um carro que não me é familiar, as chaves brilham e tilintam, eu sinto medo, eu sou criança, estou no banco de trás e vejo que, no painel desse carro que não conheço, com cheiro estranho, o rádio está ligado, e dele vem a música *O-bla-di O-bla-da life goes on, brah*, e essa visão se dissipa, como fumaça, e as guerreiras cantam comigo, *O-bla-di O-bla-da life goes on, brah*. Elas não querem saber do resto da letra, não se interessam pela história de**

Rochedo. Também há famílias terena vivendo em Porto Murtinho (na Terra Indígena Kadiweu), Dourados (TI Guarani) e no estado de São Paulo (TI Araribá)." (LADEIRA; AZANHA, 2021, on-line).

> **Desmond & Molly, gostam mesmo é do *O-bla-di O-bla-da*.** (MELO, 2019, p. 119-120, grifos da autora).

A música é dos Beatles e conta a história de Desmond e Molly. Na letra original[94], nenhum comportamento explicitamente violento acontece entre o casal. Desmond trabalha em um mercado e Molly é vocalista em uma banda. Eles se conhecem, apaixonam-se, têm filhos juntos e "*In a couple of years, they have built a home sweet home*"[95] (LENNON; MCCARTNEY, 1968, on-line), o que sugere uma vida pacata e sem desentendimentos. Essa canção é a que tocava no rádio no momento em que o pai da protagonista, com ela no banco traseiro de um carro ainda desconhecido por ela enquanto criança, dirigia em direção ao desfiladeiro de onde descarta o cadáver de sua esposa. E o plano material do símbolo presente na pepita de jade da protagonista, a que me referi anteriormente, diz respeito ao molho de chaves que balançavam no contato desse carro.

O trecho "*O-bla-di O-bla-da life goes on, brah*" ressurge diversas vezes em meio a pensamentos desordenados da narradora. A memória dela, aos poucos, preenche as brechas memoriais daquele dia e eventualmente ela se lembra de todos os fatos que presenciou. Entretanto, para as guerreiras, a letra da música é apenas uma letra qualquer, esvaziada de sentido, e Desmond é apenas um marido "& um marido, um namorado, um irmão, um pai, um avô, um tio, um primo, um vizinho, qualquer um deles é um inimigo, para que se ocupar com inimigos se estamos afinal numa terra sem homens?" (MELO, 2019, p. 120). A passagem a seguir se refere aos eventos contidos na letra da música:

> **Além do mais, Desmond – é bem provável – nem mais tolera que Molly cante à noite na sua (dela) banda. E Desmond, em vez de dar a Molly um anel dourado de vinte quilates, ele a empurra, ele a chuta, ele a estupra, e o rostinho bonito de Molly agora tem um olho roxo e um corte nos lábios, e o lar que eles construíram é um abatedouro para Molly, por isso as guerreiras não se importam em ouvir nada sobre Desmond, *O-bla-di O-bla-da,* elas cantam alto, animadas, e a mais entusiasmada, a que mais grita *O-bla-di O-bla-da* é Txupira. Txupira está conosco de um jeito muito diferente do que aparece nos laudos periciais, sem ferimentos, sem lesões, sem cacos de vidros no útero, sem costelas quebradas, sem os olhos furados, sem mutilações, está inteira, saudável, exceto pelo fato de que não tem mais seu sexo. Ali puseram a mesma tarja preta que certos censores, em certas épocas, colocam em certos lugares.** (MELO, 2019, p. 120, grifos da autora).

[94] Disponível em: https://www.letras.mus.br/the-beatles/168/. Acesso em: 13 jan. 2023.
[95] "Em alguns anos, eles construíam um lar doce lar" (BEATLES, 1968, tradução nossa).

Nesse dia, testemunhamos a presença de Txupira de uma forma bastante distinta àquela apresentada ao longo da obra até então. É nesse fio narrativo que Txupira aparece, enfim, livre. E com o importante objetivo de perseguir e aterrorizar aqueles que ceifaram sua vida. Agora, Txupira é a que mais incentiva as outras mulheres a seguirem com o plano de encontrar Crisântemo, Abelardo e Francisco. É a que grita mais alto. E, em direção ao final da obra, quando as guerreiras enfim realizam o ritual antropofágico, assam e comem as partes dos corpos de seus assassinos, Txupira é a que fica com as partes íntimas de um deles:

> **– Isso é para você – disse a Mulher das Pedras Verdes, colocando nacos da carne diante de Txupira. (Sua boceta, agora, não tinha mais as tarjas pretas. E por isso mesmo, recebia elogios: ai, que bela vagina!) Eram as partes íntimas dos rapazes. Mais do que ninguém, ela merecia dar fim àquilo. Gentil, Txupira quis dividir o acepipe comigo. Preferi o coração de Antônio.** (MELO, 2019, p. 172).

Sobre a interjeição relacionada à vagina de Txupira, que não tem mais as tarjas pretas que antes a censuravam, repete-se a imagem da ave liberta: "– Onde está a vagina de Txupira? – pergunto, e as guerreiras me contam que a vagina de Txupira é agora livre, voadora como um pássaro, e sua missão é perseguir e aterrorizar os assassinos." (MELO, 2019, p. 121). As "vaginas voadoras" "têm o mesmo poder de uma sucuri [...] elas conseguem engolir um violador inteiro, schlup, num único golpe, para depois vomitá-lo na terra dos mortos." (MELO, 2019, p. 121). Dessa maneira, vemos o inconsciente indisciplinado e alucinante disposto e pronto para a vingança.

Em "Épsilon", o delírio da narradora se traduz em um discurso fragmentado, sem períodos, com orações intercaladas e marcadas por vírgulas – aspectos linguísticos, discursivos e literários que conferem à narrativa um ritmo frenético, cinematográfico e que culmina no começo da rememoração do dia do assassinato de sua mãe:

> ***Brah, life goes on, brah*, entro na floresta, bebo o cipó, quem é aquela que emerge das águas? *Brah*. Dessa vez, usando grinalda de pedras verdes e um véu-cascata onde nadam peixes elétricos? *Brah, life goes on, brah*, eu mastigo fumaça, eu sonho com jaguar, eu vejo caiporas e sucuris, eu carrego armas, eu sou a vingadora, sou uma heroína, sem botas, sem batom, sem capa voadora mas de coldre no quadril, bang bang, mato alguns pelo caminho, sou a matadora, sou icamiaba, sou amazonas, saio por aí caçando terroristas sexuais, incontinentes sexuais, maridos psicopatas, noivos neuróticos, eles correm, os inimigos, eles trepam em árvores, se escondem nas moitas, nos buracos, nas tocas, em bueiros, vou atrás, eu os encontro, hahahahahahhahahahah mato Alceu & mato Wendeson & mato Marcelo & mato meu pai & mato Creso & mato Ermício & mato Ádila & mato Alberto, e quando eles atiram em**

> **mim, eu gargalho, vomito as balas, e adentro na floresta, eu piso em chamas, eu entro no oco do sonho e saio do outro lado, *life goes on*, quando olho, ela está ali, nas minhas mãos, a pedra verde, com o sinal misterioso da chave esculpido na sua face, e de novo estou olhando um molho de chaves balançando no contato de um carro que não me é familiar, as chaves brilham e tilintam, eu sinto medo, eu sou criança, estou no banco de trás e vejo que no painel desse carro que não conheço, com cheiro estranho, cheiro de zica, azedo, o rádio está ligado, e dele vem a música *O-bla-di O-bla-da life goes on, brah*, e sei que antes de acordar ali, assustada, naquele banco traseiro, na estrada deserta, despertei na cama da nova casa do meu pai, com lençol de sereia, no quarto novo, acordei com a voz de minha mãe, 'pare com isso', diz ela, 'pare com isso', e caminho descalça até o corredor e ela está ali, minha mãe, com seu vestido de bolas, linda, está ali para me buscar, linda e apavorada, 'vá para o quarto', diz meu pai, gritando, 'já para o quarto', repete ele, eu olho para minha mãe, linda e desesperada, sem saber que é a última vez que nos vemos, e na cama, escuto seus soluços, seus gritos, seus pedidos de socorro, portas batendo, e gritos, e socorro, *terô, terô*, saio do oco do sonho, entro na mata, abalada.** (MELO, 2019, p. 144-145, grifos da autora).

Decidi reproduzir esse trecho na íntegra exatamente porque a linguagem literária de Patrícia Melo se mostra vigorosa e angustiante. As mirações transcendentais destampam aquele pote alado que, no começo das vivências com o ayahuasca, se abriu para a protagonista como uma metáfora para a máquina da memória. Isso porque "Os lugares de memória são então os resíduos, as marcas, os restos, e é porque temos a sensação de que não há memória espontânea que surge a necessidade de criar arquivos, realizar celebrações e escrever atas." (BERND, 2013b, p. 38). A celebração das icamiabas à Jaci, Mãe-Lua, propiciou o processo de cura da protagonista.

Encontrada no meio da mata em prantos, ela é levada de volta para perto do lago, onde há uma imensa fogueira e onde estão, ajoelhados, Abelardo e Francisco. As guerreiras, em uma atmosfera eufórica, cercam-nos com danças, lanças e cantorias. Mas Txupira não está presente. Ela só aparece novamente quando seus assassinos já estão na panela. "Quero saber a razão da sua ausência. – Seria como o julgamento: um segundo estupro – explica esta." (MELO, 2019, p. 146).

Na cena seguinte, os suplícios de Abelardo e Francisco se mostram quase cômicos, envolvidos pelo paradoxo de insistirem às guerreiras para que "pensem em suas mães". Eles perdem perdão, mas não antes de ratificarem o absurdo em seus lamentos: "– Nunca mais mataremos qualquer coisa que tenha uma boceta entre as pernas." (MELO, 2019, p. 148). As mulheres, no entanto, esbravejam e afirmam que não sabem perdoar – nem esquecer.

> **– E então? – pergunta a Mulher das Pedras Verdes, olhando-me com doçura. – A forma da execução fica ao seu critério. Posso levá-los para o fundo do lago. Talvez você não queira sujar suas mãos de sangue...**
> **– As pás – peço.**
> **Duas guerreiras as trazem. Entrego-as aos condenados.**
> **Ordeno:**
> **– Cavem!**
> **– Não vai haver julgamento? – pergunta Abelardo.**
> **Nós, as guerreiras, rimos à beça.**
> **Eles continuam ali, inertes, como coelhos assustados.**
> **– Seus cu de burro do caralho – grito. – Comecem a cavar!**
> **Eles obedecem, chafurdam, rezam, tremem, choram, 'meu pai do céu', murmura Francisco, 'minha Nossa Senhora'. Abelardo caga nas calças.**
> **As guerreiras fazem com a boca aquele barulho que me deixa arrepiada: faca sendo afiada.**
> **As covas são largas e profundas. Os rapazes estão exaustos.**
> **Eu:**
> **– Se têm algo a dizer, este é o momento.**
> **Os dois começam a chorar. E a rezar.**
> **– Prefiro ficar de costas – diz Abelardo.**
> **Dou-lhe um tiro na testa.**
> **Francisco sai correndo, coitado, fico até com pena. As guerreiras o capturam em segundos e o colocam na minha frente. Ele aperta os olhos.**
> **Digo, com voz doce:**
> **– Abra os olhos, Francisco.**
> **Ele abre. Olhos bem arregalados. E eu aperto o gatilho duas vezes. Ele cai, já dentro da sua própria cova, como Abelardo.**
> ***Brah. Life goes on*.** (MELO, 2019, p. 149-150, grifo da autora).

Destituir um dos assassinos de seu pedido final, para que morra de costas, é o último golpe proferido pela narradora, que o ignora e atira em sua testa. Novamente, reafirma-se o sentimento de emancipação e de escolha das mulheres – por mais que o seja em uma situação tão trágica quanto essa. De acordo com Maria Conceição Monteiro (2021, p. 762):

> Observa-se que a violência perpetrada contra a mulher se torna ferida incurável, mas que é, ao mesmo tempo, passível de cura, no momento em que a mulher se reinventa monstro, expondo o seu eu-monstro em forma de vingança. Vingança não no sentido midiático, mas no sentido de não mais permitir que o seu corpo seja receptáculo do prazer destrutivo do outro; vingança no sentido de não mais permitir que lhe rompam a dignidade.

E o eu-monstro a que se reporta Monteiro, fundamentando-se nas discussões do gótico como uma poética em constante mutação e que "explora como temas os medos, as ansiedades e as prioridades de um tempo histórico" (MONTEIRO, 2021, p. 749), assume a forma, em *Mulheres empilhadas*, do coletivo.

O capítulo "Zeta" descreve o ritual canibalístico como uma festa, a qual são convidadas todas as mulheres vítimas de feminicídio, "De A a Z" (MELO, 2019, p. 168). Como já

apresentamos os elementos mais significativos do evento, gostaria de concentrar a atenção em um ponto em específico. Ao se preparar para o grande dia da antropofagia, a protagonista reflete: "Eu me sentia como uma samaúma centenária, cercada por periquitos e tucanos. Uma coisa é ser uma grande mulher. Outra, é ser uma grande árvore, me dissera a Mulher das Pedras Verdes. *Como naquele poema, pensei: 'Crescer por séculos, e não ferir ninguém.*'" (MELO, 2019, p. 169, grifo nosso).

Na crônica "Desventuras de um dendrólatra" (2007), Rubem Fonseca escreve sobre a relação dos seres humanos com as árvores. Cita um poema de Czeslaw Milosz, cuja paráfrase assim pode ser lida: "O poeta polonês Czeslaw Milosz tem um poema denominado 'Anelo' (ou 'Desejo ardente') no qual diz que *queria ser uma árvore, crescer sem ferir ninguém*. São assim as árvores. Não ferem ninguém e ainda dão sombra e frutos." (FONSECA, 2007, p. 105, grifo nosso).

Também menciona a relação dos povos druidas, que acreditavam que as árvores podiam nos ensinar sobre o amor e repassar conhecimento e sabedoria. Ao final da crônica, o autor ainda cita Antero de Quental, "um poeta português que gostava de árvores." (FONSECA, 2007, p. 107). Talvez como uma forma de evidenciar o descaso das autoridades brasileiras em relação às arvores e ao meio-ambiente – visto que conta sobre um episódio local, no Rio de Janeiro, em que o narrador se mobiliza para cuidar de um ipê, a única árvore que havia sobrevivido na praça Antero de Quental –, Rubem Fonseca se refere a autores europeus para embasar um dos princípios essenciais da filosofia indígena: a relação com a natureza, com a Mãe-Terra.

Quando Patrícia Melo aciona a intertextualidade[96] ao retomar esse poema de Milosz, o faz de maneira repaginada, relacionando o "ser uma grande árvore" ao "crescer sem ferir ninguém" – que é o extremo oposto do sistema moderno/colonial e de gênero, encerrado em si mesmo e enraizado na tradição da violência.

No último capítulo do Fio Narrativo Alfa, "Etá", a protagonista reconstitui mentalmente, agora na íntegra, a cena do crime de seu pai contra sua mãe. Ela relembra e visualiza o dia em que, ainda criança, despertou em sua cama, acordada pela voz de sua mãe pedindo para que o

[96] Evidentemente, essa não é a única ocorrência intertextual da obra. No início da narrativa, por exemplo, quando a protagonista reflete sobre a diferença do impacto da morte de sua mãe entre ela e a avó, relata: "Para minha avó, a morte de minha mãe era um fato do passado. Mas para mim era diferente, *o que eu sou, eu poderia dizer para minha avó, como naquele poema, o que eu sou é ter perdido a minha mãe.* O que eu sou é meu pai ter matado minha mãe. A morte da minha mãe era mais que a minha identidade." (MELO, 2019, p. 45, grifo nosso). O poema a que se refere é "Aniversário", de Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa, em que o eu-lírico enuncia: "O que eu sou hoje é como a humidade no corredor do fim da casa, / Pondo grelado nas paredes... / O que eu sou hoje (e a casa dos que me amaram treme através das minhas lágrimas), / O que eu sou hoje é terem vendido a casa. / É terem morrido todos, / É estar eu sobrevivente a mim-mesmo como um fósforo frio..." (CAMPOS, 1944, on-line). Disponível em: http://arquivopessoa.net/textos/20. Acesso em: 27 dez. 2022.

marido parasse. Ao caminhar até o corredor, a protagonista vê sua mãe, que tenta manter a calma e diz à filha que elas logo irão para casa. Interrompida pelos berros do marido, a mãe começa a gritar, chorar e soluçar de pavor. Quase imediatamente, a protagonista, agora de volta a seu quarto depois das ordens de seu pai, também entra em desespero ao ouvir os pedidos de socorro:

> **entro embaixo do lençol, tremendo, chorando e sussurrando mamãe, bem baixinho, mamãe, mamãe, mamãe e, de repente, silêncio. Silêncio. Silêncio. Silêncio. E mais silêncio. Um mar de silêncio. Silêncio pontudo. Silêncio gelado. Silêncio perigoso. Quando finalmente tomo coragem e saio debaixo dos lençóis, deixo meu quarto e encontro meu pai de quatro, esfregando o pavimento da sala. Chap, chap, chap. O pano de limpeza, em sua mão, absorve o líquido vermelho que está espalhado pelo chão e é espremido dentro do balde, cuja água ganha um tom tão carmim quanto o esmalte que mamãe usava. 'Você acordou, minha princesa? Vamos para o quarto que eu vou colocar você para dormir.'** (MELO, 2019, p. 206).

A repetição dos termos "mamãe" e "silêncio", somados ao uso de adjetivos como "pontudo", "gelado", "perigoso", constroem uma forte imagem dos sentimentos de aflição e angústia do momento em que a protagonista perde sua mãe, assassinada pelo próprio pai. Ao despertar novamente, ela se vê na parte traseira daquele veículo desconhecido e enxerga seu pai que, com a ajuda de um outro homem, retira do porta-malas o corpo da mãe. Ela está envolta por um cobertor de sereia que pertence à protagonista, e "que agora tem na sua cauda uma grande mancha encarnada." (MELO, 2019, p. 206). Em seguida, os homens empurram o veículo até que ele caia em um despenhadeiro.

A rememoração desse dia é interrompida por lembranças da cena do velório; a avó e a personagem estão na igreja, perto do caixão com o corpo de sua mãe. Ela acorda novamente e, agora de volta à aldeia, encontra-se à beira de um abismo, após voar com a Mulher das Pedras Verdes até São Paulo. Ao olhar para baixo, enxerga o carro acidentado onde sua mãe estava e, como em um impulso final, lança-se ribanceira abaixo:

> **E eu acordo novamente. *O-bla di O-bla da*. A Mulher das Pedras Verdes agora está ao meu lado. Na beira do abismo. No topo. Gaviões planam no horizonte. Ela me mostra lá embaixo o carro de mamãe acidentado. Belo capotamento!**
> **Lanço-me ribanceira abaixo, aflita, meu coração querendo sair pela boca. Mas eis que, ao chegar ao vale, vejo que não há mais carro nenhum. No lugar do automóvel temos uma *pilha de mulheres mortas*. Algumas de saia, outras nuas, umas sem cabeça, outras sem sapatos, esta magra, aquela velha, esta ricamente vestida , aquela fatiada, esta de**

> **Roraima, aquela de Fortaleza, esta casada, aquela solteira, esta de São Paulo, aquela de Ubatuba, esta do Norte, aquela do Sul, esta professora, aquela doméstica, esta branquela, *aquela negra, esta negra, aquela negra, esta negra, aquela negra, mais uma negra e outra negra,* são muitas, de todas as idades, mais jovens do que velhas, mais pretas do que brancas, e bem no cume, como a cereja do bolo, está Carla.**
> **& Rita está logo abaixo.**
> **& Engel também está ali.**
> **& Taita.**
> **& Daniela.**
> **& Lilian Maria.**
> **& Scarlath.**
> **& Alessandra.**
> **& Rayane.**
> **& Marciane.**
> **& Tatiana.**
> **& Queila.**
> **& Fabíola.**
> **& Degmar.**
> **& Soraia.**
> **& Jaqueline.**
> **& Juciele.**
> **& Almecina.**
> **& Suzyane.**
> **& Elaine.**
> **& Fernanda.**
> **& Iza.**
> **& Ketlen.**
> **& Raele.**
> **& Eudinéia.**
> **& Txupira.**
> **A pilha é imensa.**
> **A pilha é monstruosa.**
> **A pilha é ultrajante.**
> **Já estou aos prantos**
> **quando vejo**
> **soterrada,**
> **embaixo da montanha de mulheres**
> **assassinadas,**
> **a**
> **minha**
> **mãe**
> (MELO, 2019, p. 207-209, grifos nossos).

A protagonista se aproxima da pilha de mulheres mortas, que são nomeadas uma a uma por ela e, em um gesto súbito, puxa sua mãe: "Ao fazer isso, contrario alguma lógica, rompo algum equilíbrio ou mais provavelmente quebro algum feitiço: e todas aquelas mulheres saem voando como um bando de sabiás-de-óculos, são muitas, parecem uma revoada de suiriri-valente, de piui-boreal, de marrecas-de-asas-azul" (MELO, 2019, p. 210). Esse momento,

extremamente simbólico, transforma os cadáveres das mulheres em espécies diversas de pássaros, que voam alto e cruzam os céus, em direção à soltura, ao livramento, à emancipação.

Além disso, observamos as considerações que marcam a presença de mulheres negras na pilha. Esse é um atributo importante do romance, que reitera os corpos femininos que são alvos com ainda maior frequência do feminicídio. Lembremos a fala de Carla, quando afirma que a lei Maria da Penha "serve para mulher branca." (MELO, 2019, p. 156). No decorrer da narrativa, a universalização pretendida pela modernidade é confrontada à medida que as representações são múltiplas, a multidimensionalidade feminina é reconhecida e é adotado um feminismo da diferença, que admite que "A ferida colonial sangra mais em umas que em outras." (MIÑOSO ESPINOSA, 2020, p. 98-99, tradução de Pê Moreira).

Anteriormente a esse último ato, lemos também a última nota jornalística. Como se dessem lugar para que a primeira narrativa tome conta, as dimensões cessam quase em um movimento de palco, o que pode indicar a evolução e consequente libertação dessas enigmáticas camadas que permitiram à protagonista o (re)conhecimento de si e do mundo. No entanto, estendemos à leitura de *Mulheres empilhadas* a reflexão de Garramuño, ao comentar sobre uma obra representante da estética contemporânea:

> Mas talvez o que mais chame a atenção no texto não seja tanto a diversidade de formas discursivas, mas o modo como graças a essa diversidade encontram lugar no texto preocupações e problemas provenientes dos mais diversos 'campos' e disciplinas: a antropologia, a política, a literatura [...], o que faz do romance muito mais do que um espaço de preocupações literárias, ficcionais ou de construção artística. (GARRAMUÑO, 2014, p. 38).

Sem desconhecer as fronteiras das subjetividades femininas, Patrícia Melo faz delas ao mesmo tempo o problema e o material a ser elaborado e discutido. Assim, essa compreensão de – e envolvimento entre – contextos fronteiriços "pode abrigar um resto de amparo para imaginar coletividades ou comunidades que são anteriores e se contrapõem às autorizadas pelo nacionalismo ou pelo capitalismo" (GARRAMUÑO, 2014, p. 44); e, aqui, acrescentamos: às autorizadas pelo colonialismo e pela colonialidade.

3.3 A URGÊNCIA DE CHAMAR PELO NOME PRÓPRIO

Vou contar-lhe um segredo
Que aprendi como enredo
Recitado em poesia
De um grão que foi plantado
Cultivado e germinado
Que se pratica todo dia...

Esse grão vem da memória
Transformado em história
Para nossa educação
Um velho quem me contou
Sobre o grão que ele plantou
No despertar da tradição.
(Auritha Tabajara, 2018, on-line)

Françoise Vergès elabora a imagem da abertura das cidades. Todos os dias pela manhã, mulheres racializadas limpam os espaços aos quais somente pessoas detentoras de poder podem adentrar:

> Todos os dias, em todo lugar, milhares de mulheres negras, racializadas, 'abrem' a cidade. *Elas limpam os espaços de que o patriarcado e o capitalismo neoliberal precisam para funcionar.* Elas desempenham um trabalho perigoso, mal pago e considerado não qualificado, inalam e utilizam produtos químicos tóxicos e empurram ou transportam cargas pesadas, tudo muito prejudicial à saúde delas. Geralmente, viajam por longas horas de manhã cedo ou tarde da noite. Um segundo grupo de mulheres racializadas, que compartilha com o primeiro uma intersecção entre classe, raça e gênero, vai às casas da classe média para cozinhar, limpar, cuidar das crianças e das pessoas idosas para que aquelas que as empregam possam trabalhar, praticar esporte e fazer compras nos lugares que foram limpos pelo primeiro grupo de mulheres racializadas. No momento em que a cidade 'abre', nas grandes metrópoles do mundo, mulheres e homens correm pelas ruas, entram nas academias, salas de yoga ou meditação. Aderindo ao mandato do capitalismo tardio, que exige manter os corpos saudáveis e limpos, essas mulheres e homens, na sequência de seus treinos, tomam um banho, comem uma torrada com abacate e bebem um suco detox antes de prosseguirem com suas atividades. Chega então a hora em que as mulheres negras e racializadas tentam encontrar um lugar no transporte público para seus corpos exauridos. Elas cochilam assim que se sentam, *seu cansaço é visível para aquelas que querem vê-lo*. (VERGÈS, 2020, p. 18-19, grifos nossos).

Em similar toada, a narradora de Patrícia Melo declara que, lá de onde ela vem, mulheres "fazem o diabo" para conseguirem sobreviver:

> **– Ué – respondo –, lá de onde eu venho, posso dizer que estamos fazendo o diabo. Batemos recordes diariamente. Comandamos grandes instituições, fazemos cronogramas ordenadores do futuro, montamos esquemas, *morremos como mosquitos*, ganhamos menos que os homens, compomos o plenário, prestamos queixas na delegacia, participamos de maratonas, fazemos dietas horríveis, dietas não humanas, *operamos máquinas*, nos separamos, comemos mal, preparamos cronogramas tão intrincados quanto as sinfonias de Beethoven, *topamos subempregos*, *limpamos o submundo*, nos dividimos em quatro, ficamos esquálidas, picamos e cozinhamos, *morremos de medo*, nos aliamos aos nossos inimigos, nos traímos, nos multiplicamos por mil, lavamos banheiros, *somos assassinadas*, passamos fome, temos amantes, choramos no colo**

> **da nossa mãe, somos traídas, somos escravas na nossa própria casa, traímos, separamos, casamos de novo, vivemos com medo, contamos nossa tragédia para o delegado (riem na nossa cara) e comandamos grandes esquemas. Grandes operações. Nós, mulheres, altamente especializadas, altamente exploradas, altamente domésticas, somos totalmente estressadas. *Nós trabalhamos dezoito horas por dia*. Dezoito horas por dia é a nossa jornada de trabalho. Sempre com medo. Trabalho duro. Em casa e lá fora. *Limpando a sujeira*.** (MELO, 2019, p. 125-126, grifos nossos).

Teórica ou literariamente, a representação é a mesma: a relação dialética entre os corpos percebidos como eficientes pela lógica da burguesia neoliberal e os corpos exaustos das mulheres racializadas – que compartilham em si a intersecção entre classe, raça e gênero – silencia e invisibiliza um grupo para favorecer o outro. Dessa maneira, na lógica categorial e excludente do sistema moderno/colonial e de gênero, os corpos invisíveis pertencem a mulheres "icamiabas, mães, cafuzas, irmãs, amazonas, negras, Marias, lésbicas, filhas, indígenas, mulatas, netas" (MELO, 2019, p. 25), pobres; enquanto os corpos "proprietários" têm como medida o corpo branco e masculino (VERGÈS, 2020).

Por um lado, a multidimensionalidade das mulheres ao redor do mundo tem sido, com frequência, esquecido por aquilo que Vergès (2020) denomina *feminismo civilizatório*, que mantém a seu favor a permanência da estrutura colonial nas sociedades do Sul global. Por outro, obras como a da cientista política francesa têm problematizado movimentos sociais tradicionalmente eurocêntricos e repensado formas de resistência aos grilhões arraigados nas ideologias de poder. Ademais, Vergès afirma sua fidelidade às mulheres do Sul global ao enunciar:

> Contra esse feminismo pacificador e cúmplice do capitalismo e do patriarcado, feministas persistem em analisar as imbricações, interações e intersecções entre vários níveis de opressão. Feministas *queer*, muçulmanas e autóctones unem suas vozes a essas teorias. Na perspectiva delas, as violências de gênero e sexuais não podem ser analisadas e combatidas fora de uma análise mais ampla das condições que propiciam o desencadeamento de tais violências. A violência é, portanto, 'a consequência lógica de um Estado que estruturalmente oprime as mulheres e as relega a uma posição minoritária'. (VERGÈS, 2021, p. 24).

Também obras literárias de autoria feminina o têm feito, enquanto se propõem a devidamente nomear as proprietárias dos corpos invisíveis, as mulheres que abrem as cidades e que todos os dias morrem sem sequer serem noticiadas de maneira minimamente adequada e humanizada. Escritoras mulheres, escrevendo sobre mulheres; e cientistas mulheres, pesquisando sobre mulheres caminham em direção à descolonização epistêmica e à

decolonialidade das experiências e dos saberes latino-americanos. Lutam pela despatriarcalização das lutas revolucionárias e dos movimentos sociais a partir de uma perspectiva de dentro.

Acerca de *Mulheres empilhadas*, afirmamos algumas vezes, ao longo deste trabalho, que a narradora da obra não é nomeada. Podemos especular sobre o simbolismo por trás dessa escolha de Patrícia Melo como o abandono da identidade de um único personagem protagonista, estratégia que tece um caleidoscópio plurívoco de mulheres cujos corpos foram – e são – invisibilizados; como se a indistinção pessoal da narradora permitisse que as histórias de muitas outras mulheres fossem assimiladas e contadas.

Gostaria, porém, de expandir essa elucubração. Relembremos que Amir não aceita o término do relacionamento e, como um ato final de castigo disciplinante, violenta a protagonista por meio da *revenge porn*, divulgando fotos e vídeos íntimos que foram feitos sem seu consentimento. Como citamos anteriormente, ao ser informada por Denise sobre a situação e receber todo o material que havia sido publicado, ela enuncia:

> De repente, ali mesmo, numa súbita ânsia de vômito, tive a total compreensão do que estava acontecendo. Eu estava sendo queimada na fogueira. Como uma bruxa. Amir, o canalha, que não tinha conseguido me matar fisicamente, tentava me queimar na fogueira virtual. (MELO, 2019, p. 159).

A demonização das mulheres, cujas origens são em grande parte creditadas à publicação do *Malleus Maleficarum*, no final do século XV, assume seu ápice por meio da contraposição entre a figura da bruxa enquanto corpo passível de execução e a imagem santificada de Maria. Segundo a pesquisadora brasileira Gabriela Müller Larocca (2021, p. 110-111):

> A renúncia sexual, que se afirmou como um fundamento da dominação masculina na Igreja por meio de calúnias às mulheres, vistas como atrativos luxuriosos extremamente perigosos, também criou uma antítese poderosa: a exaltação da Virgem Maria. É interessante pensar como dois processos que aparentam ser contraditórios, a promoção da feminilidade santa de Maria e a demonização de mulheres de carne e osso, por meio da figura da bruxa, são, na verdade, respostas a uma repulsa ao corpo e à sexualidade feminina.

A repulsa ao corpo e à sexualidade feminina aparecem precisamente na atitude de Amir, ao decidir jogar na fogueira virtual aquela sobre cujo amor ele achava ter direito, tal qual uma bruxa do século XXI. Isso porque:

> Amir, de acordo com a lei, não é fronteiriço. Nem psicopata. Nem *homo constantissimus*. Amir é *homo medius*. Sente ciúmes. Não tolera traição. Nem desobediência. Nada o desabona. Profissional exemplar. Cidadão de bom trato. Eleitor do atual presidente. Palmas para ele.
> E eu, para a lei, sou Eva. Senhores, ela comeu a maçã, dirá a defesa. Para me encontrar basta dar uma olhada no *Malleus Maleficarum*. Fico ali, à esquerda do réu Amir. Nua. Tenho intenções diabólicas. Durmo com o demônio. Senhores, essa moça preparou poções com casca de bode e olho de cobra. Sabem o que é isso? (MELO, 2019, p. 106-107, grifos nossos).

A partir desse trecho, além da breve e incendiária crítica ao ex-presidente do Brasil, notamos o ritmo irônico do discurso da narradora – que alegoricamente se metamorfoseia, ao longo da obra, de Eva à icamiaba.

Os efeitos da vingança pornográfica de Amir se manifestam moral e fisicamente no corpo da narradora, que adoece e passa muitos dias de cama após a revelação de Denise: "Ferida mortalmente, eu seguia a via-crúcis, sozinha, em casa, durante dias e noites, puta da vida, arriada na cama, muito puta, em posição fetal, tremendo de ódio, no quarto escuro, xingando, chutando, gemendo, uivando como uma loba, muito puta de verdade" (MELO, 2019, p. 162). Levada por Marcos à aldeia de Zapira, é nesse capítulo que a protagonista, até agora não batizada, receberá um nome:

> Ali sentada embaixo da samaúma, de pernas cruzadas, olhos fechados, eu mal sentia minhas orelhas. Para além da copa frondosa, o sol forte brilhava no céu azul. Um vento suave agitava minha cabeleira. Com as duas mãos em formato de concha ao redor da boca, Zapira assoprou em meu rosto: fuhshuhsuhsuh. A fumaça do tabaco se espalhou dentro do meu pensamento.
> Tunki, tunki, tunki, cantou ela, explicando que tunki é 'urubu-rei que devora feitiços, doenças e maldades'.
> *Ali também ganhei um nome novo, Rawa-kah, sopro quente, na língua de Zapira.* 'Para findar a puçanga', disse ela. Haviam jogado, cuspido ou soprado, algum encantamento maléfico no meu nome, e por isso eu seguia sofrendo devagar, com a morte me comendo aos nacos, explicou ela.
> – Agora – disse ela – a coisa ruim vai embora. – *Guarde seu novo nome, nome não é para usar, é para guardar, proteja seu nome* – falou –, *não diga seu nome alto, quem sabe nosso nome, sabe nos fazer sofrer* – explicou. (MELO, 2019, p. 161, grifos nossos).

Rawa-kah. Para além do efeito coletivizador da não nomeação da protagonista, podemos interpretar que, na verdade, ao contar-nos sua história em primeira pessoa, ela escolheu não revelar seu nome de batismo. Afinal, como diz Zapira, "quem sabe nosso nome, sabe nos fazer sofrer" (MELO, 2019, p. 161). E é somente muitas folhas e muitas vivências na floresta depois, em um mergulho espiritual e memorialístico, que Rawa-kah pode enfim assim ser chamada.

Seu antigo nome quase a levou à morte, enfeitiçado pela máquina do patriarcado. De maneira contrária, Rawa-kah a ressuscita e emancipa sua história.

Agora Rawa-kah, a protagonista volta a São Paulo com Dona Yolanda. Durante a viagem, ela revela à avó que lembrou tudo da noite em que sua mãe foi assassinada. Também pede que ela conte o que ela não sabe sobre o dia: "Ela encostou sua cabeça nos meus ombros. Senti seu perfume leve, suave. Afaguei seus cabelos grisalhos. E tive uma epifania: dali em diante, nossos papéis se inverteriam. Eu seria mais mãe, e ela, mais filha." (MELO, 2019, p. 234). E nesse movimento ao revés, presenciamos, no último capítulo de *Mulheres empilhadas*, a recuperação da autonomia da narradora, que, em um show do Paul McCartney – espelhando também a ressignificação da música "*O-bla-di O-bla-da*" – escolhe avisar a mulher que acompanha Amir no evento sobre o que seu ex-namorado havia feito.

> – Esse cara que está esperando você lá fora... o Amir... ele foi meu namorado...
> Ela me olhou surpresa. Sorriu, mais espantada do que curiosa.
> – Cuidado – falei. – Ele me agrediu fisicamente.
> Abri meu celular e mostrei a minha página.
> – Entrei com um processo contra ele – continuei. – Se quiser mais detalhes basta visitar este site. (MELO, 2019, p. 236).

"Mulheresempilhadas.com", a página pública em que a protagonista decide disponibilizar as imagens que Amir havia liberado sem seu consentimento, mas com sua própria narrativa, torna-se um símbolo de empoderamento e protagonismo. Ao mesmo tempo que, lá em Cruzeiro do Sul, a situação caminha a passos lentos – com a investigação do assassinato de Rita estagnada –, Rawa-kah utiliza o espaço on-line para contar sua história. E é aqui que a imagem do pássaro assume outra camada de sentido: "Sincronizadas, batemos nossas asas. E alçamos voo." (MELO, 2019, p. 211), a última frase do Fio Narrativo Alfa, anuncia a coletividade das personagens femininas de *Mulheres empilhadas*. Através da reivindicação de Rawa-kah, são muitas as vozes finalmente ouvidas.

Também penso ser muito simbólico o fato de que foi Zapira quem lhe concedeu seu novo nome. Nessa mesma direção, pretendo dispor as próximas e últimas páginas deste texto às mulheres originárias que têm literariamente resistido. A divulgação de autoras indígenas brasileiras que vêm das margens e das fronteiras, dos coletivos e dos movimentos que se percebem comunidades se constitui enquanto tarefa dos feminismos decoloniais.

Ao longo da segunda seção da primeira parte deste trabalho, intitulada "Autoria feminina e literatura latino-americana: resistência a práticas colonialistas", realizamos um levantamento de dez autoras latino-americanas que, em suas produções literárias, protagonizam

personagens femininas e discutem questões pertinentes às posições sociais histórica e costumeiramente ligadas às mulheres. Trazem à tona, por meio de suas narrativas, temáticas como diáspora e imigração; maternidade e matrimônio; prostituição e sexualidade – com a proposta de representarem a realidade multicultural e diversa do Sul global. As autoras que mencionamos, se nos permitimos essa generalização, retornam às veias abertas da América Latina ao passo que refutam modelos de comportamento e examinam, a partir de uma perspectiva que olha para dentro, a imprescindível intersecção entre gênero, raça e classe.

Propositalmente, àquela altura do texto, escolhi arrolar obras publicadas a partir da década de 1990, com ênfase aos lançamentos das últimas duas décadas – em vistas à contextualização da literatura contemporânea produzida por mulheres. Também vale dizer que, nessa espécie de cartografia literária, uma apreciação atenta das leitoras e dos leitores notará a omissão de autoras indígenas – atitude que destoa do posicionamento ético basilar desta dissertação: compreender a multiplicidade do ser mulher, por meio da literatura e dos direitos humanos. Esse aparente vazio, no entanto, agora assume seu devido lugar com maior destaque, com espaços bastante delimitados, com um tardar deliberado para que o protagonismo indígena se revele como deve ser: singular, independente, autônomo e livre – mas, por isso mesmo, tão interligado entre si e em oposição ao individualismo da modernidade – de amarras que foram construídas exatamente para capturar a humanidade dos povos originários e torná-los invisíveis.

Talvez eu esteja me segurando, especialmente quando utilizo o termo "livre", na utopia de que fala Julieta Paredes (2020, on-line), quando diz: "A utopia não é o que não pode ser, mas o melhor que se pode ser.", ou seja: promover visibilidade à literatura de mulheres indígenas independentemente de comparações ou reducionismos teóricos. Isso porque a filosofia e a cosmovisão indígenas extrapolam os limites antropocêntricos e falogocêntricos do paradigma ocidentalizado, embranquecido e europeizado da racionalidade colonialista; e se organizam horizontalmente, a partir de fios que se entrelaçam e formam os tecidos da Abya Yala. E é aqui, com a dissolução das certezas e das verdades civilizatórias, que entram os feminismos comunitários e as lutas das mulheres indígenas guerreiras – que explicam para nós, do alto de nossos privilégios brancos:

> *The decolonial comes not from above but below, from the margins and borders, from the people, communities, movements, collectives who challenge, interrupt, and transgress the matrices of colonial power in their practices of being, action, existence, creation, and thought.*[97] (WALSH, 2014, on-line).

[97] "O decolonial não vem de cima, mas de baixo, das margens e das fronteiras, das pessoas, das comunidades, dos movimentos, dos coletivos que desafiam, interrompem e transgridem as matrizes do poder colonial em suas práticas de ser, atuação, existência, criação e pensamento." (WALSH, 2014, on-line, tradução nossa).

Para desafiarmos, interrompermos e transgredirmos as matrizes do poder colonial, conheçamos editoras como a Pachamama Editora, protagonizada por mulheres e cuja prioridade temática contempla a diversidade das culturas indígenas em livros bilíngues. Participemos de clubes de leitura como o Leia Mulheres Indígenas, uma rede de difusão das produções de mulheres indígenas residentes no território brasileiro – cuja atuação nas mídias ressalta a constituição dessa rede pelas próprias escritoras. Acompanhemos organizações indígenas não governamentais via redes sociais como o Centro de Trabalho Indigenista, a Mídia Índia-Oficial e a Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (APIB). Já no campo das literaturas e dos feminismos,

> as estratégias narrativas tipicamente pós-modernas, como a metanarrativa e a multiplicidade de pontos de vistas narrativos estão, nessas obras, a serviço da imprescindível revisão de valores que marca a época, com destaque para a representação de identidades femininas plurais e fragmentadas, vivenciando enredos, igualmente, fragmentados. Trata-se, em síntese, de a literatura de autoria feminina pós-moderna representar mulheres 'possíveis' que refutam as imagens tradicionais, historicamente, a ela imputadas pelo pensamento patriarcal [...] (ZOLIN, 2009, n. p.).

Sob essa perspectiva, leiamos Eliane Potiguara, Márcia Wayna Kambeba, Auritha Tabajara, Lia Minapóty (Maraguá), Aline Pachamama (Puri), Vãngri Kaingang, Denízia Kawany Fulkaxo (Kariri-Xocó), Márcia Mura, Graça Graúna (Potiguara), Aline Kayapó, Chirley Pankará, Telma Pacheco Tremembé, Maria Kerexu (Guarani), Kerexu Mirin (Guarani), Shirley Djukurnã Krenak, Célia Xakriabá, Eva Potiguar (Potiguara), Fernanda Vieira (Xocó), Julie Dorrico (Macuxi), Zélia Puri, Djuena Tikuna, Lidia Krexu Rete Veríssimo (Guarani), Niara Terena, Morena, Amarú e Isa Santana (Pataxó) e Rosi Whaikon. Dizer que mulheres indígenas não existem e que mulheres não escrevem é, no mínimo, uma mentira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O empilhamento entre os quadros “The Birth of Oshun”, criado em 2017 pela artista afro-cubana estadunidense Harmonia Rosales, e “O nascimento de Vênus”, criado entre 1482 e 1485 pelo pintor italiano Sandro Botticelli, representa intersemioticamente o tecido fundamental de *Mulheres empilhadas*. Na capa, projetada pelo designer gráfico e ilustrador brasileiro Kiko Farkas, deparamo-nos com um mosaico bastante simbólico – que se permite mesclar Oxum e Vênus. A primeira, celebrada pela cultura yorubá; a segunda, ligada à mitologia romana. Mas ambas relacionadas ao amor.

Por um lado, os fios que se intercalam ao longo do romance nos levam a captar uma potente conclusão: todas as mulheres estão sujeitas à violência. Por outro, a aproximação da narradora com a cosmovisão indígena das comunidades do norte do Brasil nos proporciona uma interpretação um tanto mais esperançosa do que o que se declara desde o começo da obra: todas as mulheres lutam, juntas, cada uma à sua maneira, contra os múltiplos tipos de violência.

A potência do feminino, que se apresenta desde o nosso primeiro contato com *Mulheres empilhadas*, surge já a partir da introdução da pintura de uma mulher racializada que repagina e recontextualiza obras renascentistas, envolvendo-as imageticamente pela cultura afro-cubana. Lado a lado com uma pintura florentina, ao menos quinhentos e trinta e cinco anos separam os quadros que foram simbolicamente justapostos na capa de *Mulheres empilhadas*. E, assim, constitui-se uma imagem caleidoscópica, que em muito traduz os sentidos contemporâneos do romance.

É nesse mesmo sentido que a multiplicidade de territórios de *Mulheres empilhadas* edifica uma narrativa complexa, que enfatiza a questão identitária como um processo de construção e desconstrução – e que, dessa maneira, “estaria subvertendo os paradigmas homogêneos da modernidade, inserindo-se na movência da pós-modernidade e associando-se ao múltiplo e ao heterogêneo” (BERND, 1998, p. 17). Esse tecido, entrelaçado por fios narrativos que se transpassam, cria um presente constantemente interceptado pelo passado e que sugere um impulso para o futuro.

Esta pesquisa teve início com a historicização do discurso sobre as mulheres construído pelo sistema moderno/colonial e de gênero, que desqualifica vítimas de violência e banaliza crimes de feminicídio – frequentemente midiatizados pelas formas tradicionais de jornalismo de maneira a desumanizar a mulher e a livrar de culpa o homem. Esse estratagema misógino, cuja representação nas notícias de jornal é apenas um exemplo, constitui-se a partir das raízes

da estrutura patriarcal, à medida que reserva à figura masculina a posição de sujeito e relega à feminina a de objeto.

Depreendemos, com base em Aníbal Quijano (1992) e María Lugones (2010), que essa relação de poder entre homem-proprietário e mulher-propriedade é consequência direta do colonialismo e da colonialidade – a partir dos quais foi eleita uma cultura como a superior, submetendo hierarquicamente à "segunda classe" as demais. Isso significa que, desde então, construiu-se na América Latina um paradigma no qual não são possíveis quaisquer relações de comunicação e intercâmbio de (modos de produzir) conhecimentos entre as culturas, já que "entre 'sujeito' e 'objeto' só pode haver uma relação de exterioridade." (QUIJANO, 1992, p. 16, tradução nossa).

Sendo assim, as disputas coloniais pelo controle de território privaram os povos indígenas das Américas e pessoas africanas escravizadas inclusive de *humanidade*. E o proprietário de um corpo eficiente (VERGÈS, 2020), o único digno da civilização, tornou-se apenas o homem europeu, burguês e moderno. Fundamentada no quadro europeu de racionalidade, a lógica categorial (LUGONES, 2010) desse sistema invisibilizou todos os corpos cujos epítetos eram contrários aos do colonizador. Como resultado, as dinâmicas das relações sociais atuais mantêm uma ideologia de dominação que dicotomiza homens e mulheres e, delas, excluem quaisquer indícios de alteridade. Por esse ângulo, a existência das mulheres é resumida a uma imagem atomística.

Em seguida, compreendemos como os movimentos das lutas sociais erigidas por mulheres resistem à verticalização dos saberes e dialogam entre si desde espaços subalternizados com o objetivo comum de superar o modelo de pensamento moderno/colonial. No Brasil, esse projeto ético direcionado à descolonização e à decolonialidade do poder, do ser e do saber caminha lado a lado com as produções artísticas.

A partir de uma perspectiva feminista de política decolonial, escritoras contemporâneas sustentam no fazer literário a possibilidade de ressignificação do lugar e dos direitos humanos das mulheres. É sob esse viés que a literatura pode ser um espaço humanizador, que se desprende de conceitos dicotômicos tais quais o individual e o coletivo. De acordo com Diana Klinger (2014, p. 54), é "a escrita como um ato que reverbera na vida, na própria e na dos outros. Reverberar na vida significa aqui talvez, apenas adensá-la de sentido. E a pergunta pelo sentido é um lugar de confluência entre ética e estética".

Para que absorvêssemos a interação entre as lutas sociais e as manifestações artísticas e culturais no panorama da literatura brasileira, apoiamo-nos nos conceitos operatórios da Crítica Literária Feminista a fim de mobilizar e tensionar, na nossa investigação, categorias como

gênero e *mulher* – e, a partir delas, especular sobre a potência da escrita de autoria feminina na obra *Mulheres empilhadas* enquanto uma narrativa atual e de denúncia que tematiza o feminicídio praticado contra mulheres de múltiplas espaços, tempos, contextos e vivências.

Entendemos como projeto ético e estético as opções feitas pela autora, com relação tanto à escolha temática da obra quanto às estratégias linguísticas, discursivas, textuais e ficcionais para a composição do romance – escolhas que remetem para o binômio *literatura* e *vida*, *escrita* e *vida*. Ao incorporar na narrativa, que parte da história de uma protagonista "branca, de classe média e bonita ainda por cima" (MELO, 2019, p. 112), as distintas formas de violência contra mulheres indígenas, Patrícia Melo se coloca crítica e conscientemente perante a situação de um Brasil cuja história recorrente de descaso e desigualdade se converte em uma bruta realidade.

Vale reforçar que a diversidade na representação de mulheres na obra, ao fundamentar-se no gênero, leva em conta corpos marcados por raça, classe, sexualidade, geração e localização territorial – ao situar o enredo entre Acre e São Paulo. Nessa direção, a interseccionalidade se compõe como espinha dorsal de *Mulheres empilhadas* e, assim, transforma-se em um texto que refrata as incongruências de um sistema moderno/colonial e de gênero assentado na negação da alteridade e das idiossincrasias – sobretudo do sujeito-mulher.

Isso porque produções literárias que tematizam, de forma crítica e consciente, as múltiplas violências cometidas contra mulheres permitem, segundo Zilá Bernd (1998, p. 212), "um reencontro descolonizante com nossa herança cultural que leva a uma reflexão crítica sobre o presente e também nos permite estabelecer bases comparativas que devolvam à literatura seu poder entre as várias formas de discursos culturais". Sob essa égide, o entre-lugar da autoria feminina na literatura latino-americana produz novos *loci* de enunciação.

Dado que esta pesquisa pretendeu compreender como a violência é ficcionalizada no panorama da literatura brasileira, com o foco voltado ao fazer literário de Patrícia Melo – cujo romance apresenta diversos subtemas que constituem sua tecitura –, organizamos o texto em três partes. A fundamentação teórica referente à constituição da América Latina enquanto espaço geopolítico partícipe do Sul global, conforme citamos acima, deu-se principalmente ao longo da parte I. Já nas partes II e III, dedicamo-nos à investigação do enredo de *Mulheres empilhadas* e às reverberações de sentido causadas, em primeiro lugar, pelos experimentalismos formais da obra – vide a hibridização entre os gêneros jornalístico e literário; em segundo, pela diversidade de formas discursivas e de linguagens, que operam nos limites entre a realidade e a ficção; e, em terceiro lugar, pelo entrelaçamento entre a voz narrativa e as manifestações plurívocas das demais personagens femininas.

Inclusive, são abundantes (ao menos quarenta e oito ocorrências) as alusões ao número três no decorrer da obra. Além do exemplo mais óbvio, o da triangulação do romance em fios narrativos que se entrelaçam, são três os homens que cercam a protagonista no primeiro capítulo do Fio Narrativo A; são três os assassinos de Txupira; são três dias transcorridos entre o encontro da narradora com Rita e a publicação da reportagem que os acusa; são três os jurados corruptos no caso; a narradora, agora Rawa-kah, em vários momentos da narrativa, tem triângulos desenhados em seus braços e pernas como parte dos rituais indígenas... e nós poderíamos prosseguir por muitas linhas mais.

O três é um número fundamental universalmente. Seja sob os símbolos da Santíssima Trindade cristã, que unifica um único Deus em três pessoas – Pai, Filho e Espírito Santo; seja sob a imagem das três Moiras da mitologia grega, responsáveis por tecer o fio de todas as vidas, podemos encontrar "em todas as tradições religiosas e em quase todos os sistemas filosóficos, [...] conjuntos ternários, tríades, que correspondem a forças primordiais hipostasiadas ou a faces do Deus supremo." (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2022, p. 991). No geral, as tríades traduzem as três fases da existência humana: nascimento, crescimento, morte; passado, presente, futuro. A simbologia do três se mostra deveras pertinente para *Mulheres empilhadas*.

E é a partir da rememoração de seu passado que Rawa-kah – para nos valermos por um breve momento de seu novo nome, atribuído por Zapira no final do romance – entende as experiências do presente como definitivas para seu futuro. "Definitivas" não no sentido de permanência e estabilidade, mas de pertencimento a uma comunidade e compreensão da cura como um caminho possível.

Com o objetivo de explicitar e amplificar as potencialidades da construção literária em *Mulheres empilhadas,* a parte II deste trabalho teve como ponto-chave para as reflexões o conceito de *hibridização*, proposto por Zilá Bernd (1998). De acordo com a pesquisadora, esse ultrapassar de fronteiras se transforma em uma atitude política quando realizado na América Latina; afinal, "a hibridez floresce nas culturas empurradas para a margem." (BERND, 1998, p. 18). Além disso, compreendida no contexto pós-moderno, a hibridização traz à tona o respeito à alteridade e a valorização do que é diverso – posturas explicitamente assumidas no romance estudado. Desse modo, as doxas petrificadas que encerram a identidade como algo imóvel e único são transcendidas pela noção das movências identitárias – associadas ao múltiplo, ao diverso, ao heterogêneo, ao plural. Aí mesmo é demonstrada a incongruência de um sistema assentado na negação da alteridade.

Logo, a hibridização se refere à constante, urgente e necessária desterritorialização dos processos simbólicos inerentes a culturas híbridas; e o que é híbrido ressimboliza e ressignifica

a memória coletiva. Aferimos que *Mulheres empilhadas*, sob essa perspectiva, utiliza técnicas escriturais características principalmente dos terceiro e quarto níveis de hibridização propostos por Bernd (1998), à proporção que ultrapassa as fronteiras entre os gêneros literário e jornalístico, entrelaçando diferentes sistemas de significação; e descentraliza a figura tradicional do narrador, a fim de integrar a plurivocidade das personagens femininas como elemento essencial à narrativa.

Como vimos, considerando especialmente os Fios Narrativos 1 e Alfa da obra, isso não significa que não haja voz narrativa *per se* – já que a estrutura relativamente tradicional do romance é mantida sobretudo no Fio Narrativo A. Significa, todavia, que a narradora de *Mulheres empilhadas* se utiliza exatamente da primeira pessoa para trazer à tona muitas outras vozes, dando a elas um espaço bastante potente de protagonismo e de equivalência. No Fio 1, as manchetes jornalísticas são amarradas ao longo da obra sem a enunciação propriamente dita – embora existam (poucas) intervenções da narradora. Nessa dimensão, constrói-se um exemplo interessante de subtração da primeira pessoa, ou mesmo de uma onisciência da voz narrativa, para que o dialogismo seja instaurado.

No Fio Alfa, destaca-se ainda mais a plurivocidade da obra, já que é frequente o desaparecimento de marcações tradicionais romanescas – como o uso do travessão – que indiquem enunciados de outras personagens para além da narração. Algumas das estratégias recorrentes nesse fio são o emprego de períodos curtos e entrecortados em parágrafos com um ritmo veloz; a utilização de figuras de linguagem como sinestesia e onomatopeia, com destaque aos cheiros e sons da floresta; e a aplicação da prolepse, visto que muitos dos acontecimentos retratados nesse fio narrativo são antecipados em relação à cronologia do Fio A.

Também a intertextualidade surge em *Mulheres empilhadas*, algumas vezes de maneira explícita, desde a frase "como naquele poema" (MELO, 2019, p. 45, 169 e 198); mas foi priorizada, no decurso deste estudo, a intertextualidade implícita elaborada a partir de mitos indígenas como o das guerreiras icamiabas – que se relaciona ao das amazonas gregas. Para todos os efeitos, enfatizamos a multidimensionalidade da obra de Patrícia Melo, que não acaba em si mesma e que complexifica a questão identitária a fim de reconhecê-la em seu constante processo de construção e desconstrução. Por conseguinte, a narrativa se recusa a adequar-se à lógica da universalização pretendida pela modernidade europeia.

Esse posicionamento contraventor, o que percebe a alteridade como elemento essencial para as relações humanas não excludentes, corresponde ao que Silviano Santiago elenca como a maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental: a "destruição sistemática dos conceitos de *unidade* e de *pureza*" (SANTIAGO, 2000, p. 16, grifos do autor). Em *Mulheres*

empilhadas, uma dessas destruições se estabelece já no rompimento de barreiras entre gêneros textuais. Enquanto o jornalístico pressupõe uma impossível neutralidade e sustenta-se na *factualidade*, o literário dispõe da subjetividade e da ficcionalização. No entanto, com a dissolução das técnicas de cada discurso, a interação entre essas duas linguagens pode criar uma potente amálgama de sentidos.

No Fio Narrativo 1 é exatamente esse o procedimento aplicado. O estilo literário revelado em enunciados à primeira vista jornalísticos – e, não podemos esquecer, de fato colados à realidade e aos casos verídicos de feminicídio – surge a partir de técnicas escriturais como a adjetivação; o uso de símbolos, metáforas e figuras de linguagem; a operação de uma voz autoral (pela imersão metaficcional da protagonista); e, como uma característica guarda-chuva, a busca pela perenidade do texto. Dessa maneira, são potencializados os recursos do jornalismo para que despontem a humanização e a construção da subjetividade das mulheres vítimas de feminicídio, para além de meras "personagens" do romance.

Ainda sobre o quarto nível de hibridização proposto por Bernd (1998), podemos associá-lo a um elemento paratextual da obra. Conforme a pesquisadora, esse nível engloba produções artísticas que advêm de um texto de partida que passa a ser revolucionado, profanado, subvertido, "correspondendo à tentativa de demonstrar irreverência em relação a modelos e construção antropofágica da identidade" (BERND, 1998, p. 266). Parece-nos que a capa de *Mulheres empilhadas*, ao embaralhar uma pintura contemporânea que relê uma pintura renascentista e que desconstrói a imagem embranquecida das deusas mitológicas – criando uma tradução intersemiótica –, enuncia precisamente a desobediência latino-americana.

Na esteira das reflexões sobre os limites entre realidade e ficção, a parte III deste trabalho se concentrou no Fio Narrativo Alfa, com o propósito inicial de rastrear tanto o apanhado histórico e social referente às populações indígenas do Acre quanto a mitologia amazônica, que alicerçam a construção da ambientação e das personagens Ch'aska e Kuratawa. Concluímos que essas duas aldeias ficcionais foram criadas sob um amparo historicamente realista do norte do Brasil. À vista disso, constroem-se críticas fundamentais sobre as inequidades vivenciadas pelas comunidades originárias acreanas – frequentemente impedidas de acessar os direitos à saúde, à educação e os direitos humanos fundamentais como um todo.

À medida que evidencia as múltiplas formas de negligência estatal cometidas contra os povos originários – como a ausência da demarcação de terras –, a narrativa destaca a violência contra as mulheres indígenas partindo do caso de Txupira. No entanto, a existência de Txupira não se resume à descrição brutal de seu assassinato. Averiguamos que a linguagem do Fio Alfa se diferencia dos outros fios narrativos ao passo que se assemelha esteticamente a folhas de

rascunho, com a construção de uma escrita que remete ao fragmento, representando os relatos oníricos e fragmentados de Rawa-kah – motivados pelos rituais xamânicos dos quais participa. Ao se aproximar ao terreno do fantástico, o Fio Alfa proporciona momentos extracorpóreos à narradora e, nele, Txupira revive. É a partir disso que se tornam palpáveis as possibilidades de resistência das mulheres enquanto coletivo.

Nesse sentido, comprovamos que as personagens femininas de *Mulheres empilhadas* questionam, confrontam e resistem aos desdobramentos da dialética da colonização (BOSI, 1992). No decorrer da narrativa, são preenchidas literariamente as brechas da história oficial, que camufla as consequências do colonialismo e da colonialidade por meio dos discursos do "descobrimento" de terra firme ao sul da América, do "pacífico" encontro entre culturas e do espetáculo da miscigenação. Essa versão, com seus termos escolhidos a dedo pela historiografia tradicional, encobre a sanguinolenta realidade da colonização, caracterizada pelo acesso brutal aos corpos explorados das pessoas colonizadas. Talvez seja mais coerente nos referirmos à "miscigenação" brasileira como a sistematização do estupro contra mulheres negras e mulheres indígenas.

Na obra de Patrícia Melo presenciamos um retorno às ancestralidades das mulheres indígenas como meio para a emancipação e a libertação emocional – tanto da protagonista quanto de Txupira. Sob uma perspectiva literária humanizadora, (re)constitui-se um movimento de resistência ao discurso moderno/colonial em relação às identidades femininas. Nessa direção, ao colocar em cena questões urgentes como a demarcação dos territórios aldeados; o entrecruzamento de subjetividades, idiossincrasias e territorialidades fronteiriças; e a culpabilização das vítimas de feminicídio, a narrativa reescreve a história das mulheres por uma mirada de quem efetivamente a vive.

Com base em posicionamentos como os dos feminismos de política decolonial e da Crítica Literária Feminista, possibilitou-se uma análise do texto literário dedicada a marcar as diferenças hierarquizadas de gênero. Desse modo, presenciamos a ressignificação dos papéis atribuídos às figuras femininas de *Mulheres empilhadas*: porque, aqui, ressignificar expressa o reconhecimento do feminicídio como resultante do sistema moderno/colonial e de gênero; e, ao mesmo tempo, o resgate da literatura como um espaço que permita a múltiplas vozes a catártica possibilidade da expressão.

Com esta pesquisa, nosso propósito foi conhecer mais a fundo o projeto ético e estético da escritora brasileira Patrícia Melo e refletir sobre as escolhas temáticas e estratégias narrativas empregadas pela autora – que espelham práticas decoloniais na literatura contemporânea escrita por mulheres. A produção crítica e criativa de Patrícia Melo contribui com uma literatura cada

vez mais crescente, que dialoga com abordagens teóricas e críticas dos feminismos decoloniais no espaço geopolítico do Brasil e da América Latina. Por isso, amparadas pela investigação empreendida neste estudo, reiteramos que *Mulheres empilhadas* desafia as concepções colonialistas, racistas, classistas, misóginas e patriarcais que reduzem a mulher a uma posição submissa e que invisibilizam os povos indígenas no Brasil, contemplando o propósito da descolonização e da decolonialidade da literatura latino-americana. Resistamos!

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. Tradução de Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

AIELLO-VAISBERG, Tânia Maria José; AMBROSIO, Fabiana Follador. Imaginários coletivos como mundos transicionais. *In*: AIELLO-VAISBERG, Tânia Maria José; AMBROSIO, Fabiana Follador (orgs.). **Cadernos ser e fazer**: imaginários coletivos como mundos transicionais. São Paulo: IPUSP, 2006. p. 5-8.

ALENCAR, José de. **Iracema**: lenda do Ceará. 7. ed. São Paulo: Ática, 1977.

ALLENDE, Isabel. **A casa dos espíritos**. Tradução de Carlos Martins Pereira. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2021 [1982].

ALMADA, Selva. ***Chicas muertas***. Buenos Aires: Ramdom House, 2014.

AMANTE, Vandreza. Julieta Paredes debate a força das mulheres indígenas e o feminismo comunitário. **Catarinas**, on-line, 10 dez. 2020. Disponível em: https://catarinas.info/julieta-paredes-debate-a-forca-das-mulheres-indigenas-e-o-feminismo-comunitario/. Acesso em: 27 dez. 2022.

ANDRADE, Israel de Oliveira; FRANCO, Luiz Gustavo Aversa. A Amazônia azul como fronteira marítima do Brasil: importância estratégica e imperativos para a defesa nacional. *In*: PÊGO, Bolívar; MOURA, Rosa (coords.). **Fronteiras do Brasil**: uma avaliação de política pública. Rio de Janeiro: Ipea, 2018. v. 1. p. 151-178.

ASSINI, Tânia Cristina Kaminski Alves. **Jogos entre o visível e o invisível na desconstrução das representações do real em Abbas Kiarostami**. 2020. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, 2020.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. 2. ed. São Paulo: Penguins Classics Companhia das Letras, 2016.

ANTILLANO, Laura. ***Solitaria solidaria***. Caracas: Planeta, 1990.

ANZALDÚA, Gloria. ***Borderlands/La frontera****: the new mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

AZEVEDO, Luciene. A ficção e o documento: uma leitura de *Mulheres Empilhadas* de Patrícia Melo e de *Garotas Mortas* de Selva Almada. **Matraga**, Rio de Janeiro, v. 28, n. 52, p. 113-127, jan./abr. 2021.

BARTHES, Roland. **Diário de luto**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BERND, Zilá. Afrontando fronteiras da literatura comparada: da transnacionalidade à transculturalidade. **Revista brasileira de literatura comparada**, on-line, v. 15, n. 23, p. 211-222, 2013a.

BERND, Zilá. **Escrituras híbridas**: estudos em literatura comparada interamericana. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1998.

BERND, Zilá. **Por uma estética dos vestígios memoriais**: releitura da literatura contemporânea das Américas a partir dos rastros. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013b.

BORGES, Maria Fernanda de Sousa Oliveira; SILVA, Ilce Ferreira da; KOIFMAN, Rosalina. Histórico social, demográfico e de saúde dos povos indígenas do estado do Acre, Brasil. **Ciência & Saúde Coletiva**, n. 25, p. 2237-2246, 2020.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOSI, Alfredo. Narrativa e resistência. *In*: BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 118-135.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. 3. vol. Petrópolis: Vozes, 2007.

CAMINHA, Pero Vaz de. **A carta**. São Paulo: Dominus, 1963 [1500]. Disponível em: https://www.cursopotencia.com.br/POTENCIA/LIVROS/carta%20de%20Pero%20Vaz%20de%20Caminha.pdf. Acesso em: 13 nov. 2022.

CAMPOS, Álvaro de. Aniversário. *In*: PESSOA, Fernando. **Poesias de Álvaro de Campos**. Lisboa: Ática, 1944. Disponível em: http://arquivopessoa.net/textos/20. Acesso em: 27 dez. 2022.

CAMPOS, Haroldo de. Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana. *In*: FERNÁNDEZ MORENO, César (org.). **America latina en su literatura**. Tradução de Luiz João Gaio. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 281-305.

CARMELINO, Ana Cristina; SILVEIRA, Karine. O Acre não existe? Nas desnotícias, não. **Linguagem em (Dis)curso – LemD**, Tubarão, v. 16, n. 3, p. 433-448, set./dez. 2016.

CARVAJAL, Gaspar de; ROJAS, Alonso de; ACUÑA, Cristobal de. **Descobrimentos do Rio das Amazonas**. Tradução de Cândido de Melo-Leitão. São Paulo/Rio de Janeiro/Recife/Porto Alegre: Companhia Editora Nacional, 1941.

CARVALHAL, Tania Franco. **O próprio e o alheio**: ensaios de literatura comparada. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

CASTRO-KLARÉN, Sara. *La crítica literaria feminista y la escritora en América Latina*. 2003. *In*: PRIGORIAN, Nelly; DÍAZ OROZCO, Carmin (orgs.). ***Representaciones, emergencias y resistencias de la crítica cultural****: mujeres intelectuales en América Latina y el Caribe*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2017. p. 179-195.

CHEVALIER, Jean. Introdução. *In*: CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain (orgs.). **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva. 36. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022. p. 11-45.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva. 36. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2022.

COLOMBO, Sylvia. Escritora boliviana explora sofrimentos e marcas do corpo em literatura gótica. **Diário de Cuiabá**, 2021. Disponível em: https://www.diariodecuiaba.com.br/ilustrado/escritora-boliviana-explora-sofrimentos-e-marcas-do-corpo-em-literatura-gotica/577892. Acesso em: 17 abr. 2022.

COSTA, Flávio Moreira da. Existe uma literatura policial brasileira? **Cândido**: Jornal da Biblioteca Pública do Paraná, 2011. Disponível em: https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Especial-Capa-Existe-uma-literatura-policialbrasileira. Acesso em: 16 mar. 2022.

COUTINHO, Sonia. **Rainhas do crime**: ótica feminina no romance policial. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1994.

DOLAMITA, Pietra (KAPUKAY APURINÃ, Kuawá). Entrevista Kuawá Kapukay Apurinã - Pietra Dolamita. **Revista Diversidade e Educação**, on-line, v. 7, n. especial, p. 11-20, 2019. Disponível em: https://periodicos.furg.br/divedu/article/view/9525. Acesso em: 12 jan. 2023.

DORRICO, Julie. **Eu sou macuxi e outras histórias**. Nova Lima: Caos & Letras, 2019.

DURÃO, Fabio Akcelrud. **Metodologias de pesquisa em Literatura**. São Paulo: Parábola, 2020.

DUTRA, Paula Queiroz. Um réquiem pelas mulheres. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 28, n. 3, 2020.

FONSECA, Rubem. Desventuras de um dendrólatra. *In*: FONSECA, Rubem. **O romance morreu**: crônicas. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014. p. 104-107.

GALINDO, María. ***No se puede descolonizar sin despatriarcalizar****: teoría y propuesta de la despatriarcalización*. La Paz: Mujeres Creando, 2013.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GATO SEM RABO. **você também está se perguntando sobre o nome da nossa livraria?**. São Paulo. 13 mar. 2021. Instagram: @gato.sem.rabo. Disponível em https://www.instagram.com/p/CMX5hEjBVXC/. Acesso em: 14 abr. 2022.

GERTOPÁN, Susana. ***El callejón oscuro***. Asunción: Servilibro, 2010.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. **Tintas**: *quaderni di letterature iberiche e iberoamericane,* v. 2, p. 199-221, 2012.

GODELIER, Maurice. **O enigma do dom**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

GRAÚNA, Graça. Escrevivência indígena. **Tecido de Vozes** – Blog Graça Graúna, 28 set. 2017. Disponível em: https://gracagrauna.com/2007/11/13/escrevivencia/. Acesso em: 03 nov. 2022.

GUIMARÃES, Ruth. **Contos índios**. São Paulo: Faro Editorial, 2020.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HENICKE, Tarcisio. As amazonas - mitologia grega - o mito das amazonas - das guerreiras ao rio Amazonas. YouTube, 03 jul. 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3y8mOMy7uwY. Acesso em: 13 jan. 2023.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista hoje**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista hoje**: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia, 2005.

IOP, Elizandra. Condição da mulher como propriedade em sociedades patriarcais. **Revista Visão Global**, Joaçaba, v. 12, n. 2, p. 231-250, jul./dez. 2009.

JAFFE, Noemi. **O que ela sussurra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. Tradução de Vinicius Dantas. **Revista Novos estudos**, São Paulo, n. 12, p. 16-26, jun. 1985.

JECUPÉ, Kaka Werá. **A terra dos mil povos**: história indígena brasileira contada por um índio. São Paulo: Peirópolis, 1998.

KLINGER, Diana. **Literatura e ética**: da forma para a força. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

LADEIRA, Maria Elisa; AZANHA, Gilberto. Terena. **Povos indígenas no Brasil**, 2021. Disponível em: https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Terena. Acesso em: 6 jun. 2022.

LAROCCA, Gabriela Müller. **Do *Malleus Maleficarum* ao cinema de horror**: a tradição do mal feminino e da mulher-bruxa em filmes da década de 1960. 2021. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2022.

LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado**: história da opressão das mulheres pelos homens. Tradução de Luiza Sellera. São Paulo: Cultrix, 2019.

LIMA, Simone de Souza. **Amazônia Babel**: línguas, ficção, margens, nomadismos e resíduos utópicos. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2014.

LOBO, Luiza. **A literatura de autoria feminina na América Latina**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1997. Disponível em: http://lfilipe.tripod.com/LLobo.html. Acesso em: 27 abr. 2022.

LUDMER, Josefina. **Aqui América latina**: uma especulação. Tradução de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

LUDMER, Josefina. *Temporalidades del presente*. **Margens** – Revista de Cultura, v. 2, p. 14-27, 2002.

LUGONES, María. *Colonialidad y género*. **Tabula Rasa**, Bogotá, n. 9, p. 73-101, jul.-dic., 2008.

LUGONES, María. Colonialidade e gênero. Tradução de Pê Moreira. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista hoje**: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020. p. 53-83.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo decolonial. Tradução de Pê Moreira. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista hoje**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019. p. 357-377.

LUGONES, María. *Toward a decolonial feminism*. **Hypatia**, Oregon: University of Oregon, v. 25, n. 4, p. 742-759, 2010.

MAGRI, Ieda. Nova descida ao inferno: Patrícia Melo e as mulheres que matam. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 62, 2021.

MCLEOD, Cynthia. ***The free negress Elisabeth**: prisoner of color*. Paramaribo: Waterfront Press, 2004.

MELO, Patrícia. 'Brigo com o rótulo de escritora policial'. [Entrevista concedida a] Rita Freire. **Nascer do SOL**, Portugal, 18 ago. 2013. Disponível em: https://sol.sapo.pt/artigo/82692/brigo-com-o-rotulo-de-escritora-policial. Acesso em: 11 mar. 2022.

MELO, Patrícia. **Acqua toffana**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MELO, Patrícia. Conversa com Patrícia Melo | *Mulheres Empilhadas* (Leya, 2019). [Entrevista concedida ao] Projeto de extensão "Poesia, ficção e crítica", da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). YouTube, 03 ago. 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=cvxrk-6HQ7U. Acesso em: 27 set. 2022.

MELO, Patrícia. **Elogio da mentira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MELO, Patrícia. **Escrevendo no escuro**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

MELO, Patrícia. **Fogo-fátuo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

MELO, Patrícia. **Gog Magog**. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

MELO, Patrícia. **Inferno**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MELO, Patrícia. **Jonas, o copromanta**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
MELO, Patrícia. **Ladrão de cadáveres**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

MELO, Patrícia. **Menos que um**. São Paulo: LeYa, 2022.

MELO, Patrícia. **Mulheres empilhadas**. São Paulo: LeYa, 2019.

MELO, Patrícia. **Mundo perdido**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MELO, Patrícia. **O matador**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MELO, Patrícia. Patrícia Melo talha o ciúme e a autodestruição de um maestro em "Valsa Negra". [Entrevista concedida a] Cassiano Elek Machado. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 03 ago. 2003. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0308200312.htm. Acesso em: 19 abr. 2022.

MELO, Patrícia. **Valsa negra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MESA REDONDA 04: A ficção de Patrícia Melo – CICLO: VIOLÊNCIA E CRIME – CONVERSAS SOBRE LITERATURA E CULTURA, 1., 2020. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense, 28 out. 2020. 1 vídeo (1h:28min). *[Live]*. Mediadora: Raquel Souza de Morais (UFF). Participantes: Patrícia Melo (Autora), Carla Portilho (UFF), Ângela Maria Dias (UFF) e Pedro Sasse (UFF). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=XTbTrvV3vfc. Acesso em: 17 abr. 2022.

MIGNOLO, Walter. *Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y de la conquista*. *In*: MADRIGAL, Luis Íñigo (coord.). ***Historia de la literatura hispanoamericana****: Epoca Colonial*. v. 1. Madrid: Cátedra, 1982. p. 56-125.

MIGNOLO, Walter. ***Local Histories/Global Designs***. Chichester: Princeton University Press, 2000.

MIÑOSO ESPINOSA, Yuderkys. Fazendo uma genealogia da experiência: o método rumo a uma crítica da colonialidade da razão feminista a partir da experiência histórica da América Latina. Tradução de Pê Moreira. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista hoje**: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020. p. 97-115.

MIÑOSO ESPINOSA, Yuderkys. *Hacer genealogía de la experiencia: el método hacia una crítica a la colonialidad de la Razón feminista desde la experiencia histórica en América Latina*. **Revista Direito e Práxis**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 3, p. 2007-2032, 2019.

MOMBACH, Vanessa Vieira. **Discursos narrativos na literatura**: violência e precariedades de gênero no romance *Mulheres empilhadas* de Patrícia Melo. 2022. Dissertação (Mestrado em Educação nas Ciências) – Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul, Ijuí, 2021.

MONTEIRO, Maria Conceição. A revolta das mulheres sacrificadas. **Gragoatá**, Niterói, v. 26, n. 54, p. 749-765, 2021.

MORAIS, Raquel Souza. O *hardboiled* feminista de Patrícia Melo. **Caderno Seminal**, on-line, n. 39, p. 650-703, 2021. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/cadernoseminal/article/view/58871. Acesso em: 23 abr. 2022.

MORALES, Helen. **Presença de Antígona**: o poder subversivo dos mitos antigos. Rio de Janeiro: Rocco, 2021.

MUCCI, Latuf Isaias. Fragmento. "Verbete", **E-Dicionário de Termos Literários**. Coordenação de Carlos Ceia. Disponível em: https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/fragmento. Acesso em: 09 ago. 2022.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Histórias da editora Mulheres. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 12, p. 103-105, 2004.

NAVARRO, Márcia Hoppe. Por uma voz autônoma: o papel da mulher na história e na ficção latino-americana contemporânea. *In*: NAVARRO, Márcia Hoppe (org.). **Rompendo o silêncio**: gênero e literatura na América Latina. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1995. p. 14-35.

NICHOLS, Grace. ***I have crossed an ocean****: selected poems*. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books, 2010.

PAREDES, Julieta. "Temos que construir a utopia no dia a dia", diz a boliviana Julieta Paredes. [Entrevista concedida a] Giulia Afiune e Anna Beatriz Anjos. **Pública**, on-line, 15 maio 2020. Disponível em: https://apublica.org/2020/05/temos-que-construir-a-utopia-no-dia-a-dia-diz-a-boliviana-julieta-paredes/. Acesso em: 27 dez. 2022.

PASSOS, Mateus Yuri; ORLANDINI, Romulo Augusto. Um modelo dissonante: caracterização e gêneros do jornalismo literário. **Revista Contracampo**, v. 18, p. 75-96, 2008.

PELLEGRINI, Tânia. Ficção brasileira contemporânea: assimilação ou resistência? **Revista Novos Rumos**, Marília, ano 16, n. 35, p. 54-64, 2001. Disponível em: https://revistas.marilia.unesp.br/index.php/novosrumos/article/view/2221. Acesso em: 27 mar. 2022.

PELLEGRINO CORREA, Paulo Gustavo; DA COSTA E SILVA, Natali Fabiana. Entrevista com Cynthia McLeod. **Diálogos**, on-line, v. 24, n. 2, p. 417-426, 7 ago. 2020. Disponível em: https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/Dialogos/article/view/54107. Acesso em: 22 abr. 2022.

PEREIRA, Maria de Fátima da Silva. **O narrador na fronteira entre deixar e apagar marcas**: um estudo sobre *O matador*, de Patrícia Melo. 2005. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

PERI ROSSI, Cristina. ***La insumisa***. Palencia: Menoscuarto, 2020.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Com Roland Barthes**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

PEZZINI, Paula Grinko; KAMINSKI ALVES, Lourdes. Eu e a pilha de mulheres mortas: ressignificação de identidades femininas em *Mulheres empilhadas* (2019), de Patrícia Melo. **Revista de Literatura, História e Memória**, on-line, v. 17, n. 30, p. 196-210, 2022.

Disponível em: https://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm/article/view/28081. Acesso em: 17 abr. 2022.

PINO, Bruno Ayllón. Evolução histórica da Cooperação Sul-Sul (CSS). *In*: SOUZA, André de Mello (org.). **Repensando a cooperação internacional para o desenvolvimento**. Brasília: Ipea, 2014. p. 57-86.

POTIGUARA, Eliane. Participação dos povos indígenas na Conferência em Durban. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 219-228, 2002.

QUIÉNES somos. ***Las Críticas****: crítica literaria hecha por mujeres*, 2017. Disponível em: https://lascriticas.com/index.php/quienes-somos/. Acesso em: 17 abr. 2022.

QUIJANO, Aníbal. *Colonialidad y modernidad/racionalidad*. **Revista Perú Indígena**, on-line, v. 13, n. 29, p. 11-20, 1992.

RESTREPO, Laura. ***La novia oscura***. Barcelona: Anagrama, 1999.

RIVERO, Giovanna. ***Tierra fresca de su tumba***. Buenos Aires: Marciana, 2020.

ROBLES, Martha. **Mulheres, mitos e deusas**: o feminino através dos tempos. São Paulo: Goya, 2019.

RODRIGUES, Carla. **Breve história crítica do feminismo no Brasil**. Lisboa: Oca Editorial, 2021.

ROSA, Marluza da; FLORES, Isadora Gomes. Um corpo duplamente esfacelado: (in)visibilidade das vítimas de feminicídio em manchetes de jornal. **Intercom**: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, v. 43, p. 147-168, 2020.

ROSSET, Clément. **O real e seu duplo**: ensaio sobre a ilusão. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1998.

SABINO, Marcelo. **Feminicídio**: uma tragédia brasileira. Rio de Janeiro: Autografia, 2018.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. *In*: SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 9-27.

SANTO, Maria Inez do Espírito. **Vasos sagrados**: mitos indígenas brasileiros e o encontro com o feminino. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2014.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. *In*: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (orgs.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Almedina, 2009. p. 23-71.

SCHIEL, Juliana. Apurinã. **Povos indígenas no Brasil**, 2005. Disponível em: https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Apurinã. Acesso em: 15 dez. 2022.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina. *In*: NAVARRO, Márcia Hoppe (org.). **Rompendo o silêncio**: gênero e literatura na América Latina. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1995. p. 182-189.

SEGATO, Rita Laura. ***Las estructuras elementales de la violencia****: ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2003.

SILVA, Francisco Bento da. **Acre, formas de olhar e de narrar**: natureza e história nas ausências. Rio Branco: Nepan Editora, 2020.

SOUZA, Márcio. **Galvez, imperador do Acre**. 21. ed. Rio de Janeiro: Record, 2022.

SOUZA, Marinete Luzia Francisca. Amazonas. *In*: ALBUQUERQUE, Gerson; PACHECO, Agenor Sarraf (orgs.). **Uwa'Kürü**: dicionário analítico. v. 6. Rio Branco: Nepan Editora; Edufac, 2021. p. 9-17.

TABAJARA, Auritha. O grão. **IHU On-line** – Revista do Instituto Humanitas Unisinos. ago. 2018. Disponível em: https://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/7401-o-grao. Acesso em: 27 out. 2022.

THEBIA, Marie-George. ***La vie Bidim d'Ambrosia Nelson***. Paris: Editions L'Harmattan, 2016.

VAGO, Natália Barbosa Gomes. **Quando a arte imita a vida**: feminicídio em *Mulheres empilhadas*. 2022. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2021.

VALDEZ, Manuel Apodaca. *Mujeres oscuras: prostitución y madrinazgo en* La novia oscura *de Laura Restrepo y* Nuestra señora de la noche *de Mayra Santos-Febres*. **Estudios de Literatura Colombiana**, on-line, n. 29, p. 123-145, jul.-dic., 2011.

VALDIVIA, María Paz. *Cosmovisión aymara y su aplicación práctica en un contexto sanitario del norte de Chile*. **Revista de Bioética y Derecho**, Barcelona, n. 7, jun. 2006. Disponível em: https://revistes.ub.edu/index.php/RBD/article/view/7870. Acesso em: 11 jan. 2023.

VERGÈS, Françoise. **Um feminismo decolonial**. Tradução de Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

VERGÈS, Françoise. **Uma teoria feminista da violência**. Tradução de Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2021.

VILLENA VEGA, Nataly. ***Nosotros que vamos ligeros***. Lima: Animal de Invierno, 2018.

WALSH, Catherine. ***Interculturalidad, estado, sociedad****: luchas (de)coloniales de nuestra época*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2009.

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse?** O corpo no imaginário feminino. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. *In*: BONICCI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 4. ed. ampl. e rev. Maringá: Eduem, 2019a. p. 211-237.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. *In*: BONICCI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 4. ed. ampl. e rev. Maringá: Eduem, 2019b. p. 319-330.

ZOLIN, Lúcia Osana. Mulherio das Letras: escrever, resistir, existir. **Abriu**: estudos de textualidade do Brasil, Galicia e Portugal, on-line, n. 9, p. 57-71, 2020.

ZOLIN, Lúcia Osana. Pós-modernidade e literatura de autoria feminina no Brasil. *In*: CONGRESSO DE LEITURA DO BRASIL,17., 2009, Campinas. **Anais do 17º COLE**, Campinas, SP: ALB, 2009.

SITES CONSULTADOS

CÂMARA dos Deputados divulga mapa da violência contra a mulher 2018. Brasil, 28 fev. 2019. Disponível em: https://pt.org.br/camara-dos-deputados-divulga-mapa-da-violencia-contra-a-mulher-2018/. Acesso em: 27 jun. 2022.

COMISSÃO da Defesa dos Direitos da Mulher. **Mapa da violência contra a mulher**, 2018. Disponível em: https://pt.org.br/wp-content/uploads/2019/02/mapa-da-violencia_pagina-cmulher-compactado.pdf. Acesso em: 22 out. 2022.

CRIPTONITA. *In*: Dicionário Priberam, 2022. Disponível em: https://dicionario.priberam.org/criptonita. Acesso em: 20 out. 2022.

DONDOSSOLA, Edivaldo. Foragido, ex-marido é suspeito de matar mulher a facadas na porta de casa, na Zona Norte do Rio. **G1 – Portal de notícias da Globo**, Rio de Janeiro, 19 nov. 2018. Bom Dia Rio. Disponível em: https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2018/11/19/ex-marido-e-suspeito-de-matar-mulher-a-facadas-na-porta-de-casa-em-vicente-de-carvalho-zona-norte-do-rio.ghtml. Acesso em: 28 abr. 2022.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. **Violência contra mulheres em 2021**. São Paulo: Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP), 2022. Disponível em: https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2022/03/violencia-contra-mulher-2021-v5.pdf. Acesso em: 18 mar. 2022.

G1 Caruaru. Pai é preso suspeito de matar filha por estrangulamento em Belo Jardim. **G1 – Portal de notícias da Globo**, Caruaru e Região, 19 nov. 2018. Disponível em: https://g1.globo.com/pe/caruaru-regiao/noticia/2018/11/19/pai-e-preso-suspeito-de-matar-filha-recem-nascida-por-estrangulamento-em-belo-jardim.ghtml. Acesso em: 25 abr. 2022.

G1 Grande Minas. Mulher é assassinada a tiros pelo ex-marido em Montes Claros. **G1 – Portal de notícias da Globo**, Minas Gerais, 17 set. 2018. Disponível em: https://g1.globo.com/mg/grande-minas/noticia/2018/09/17/mulher-e-assassinada-a-tiros-pelo-ex-marido-em-montes-claros.ghtml. Acesso em: 23 abr. 2022.

G1 Minas Gerais. Homem é condenado por matar companheira por causa de volume da TV no Dia da Mulher, em BH. **G1 – Portal de notícias da Globo**, Minas Gerais, 06 nov. 2019. Disponível em: https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2019/11/06/homem-e-condenado-por-matar-no-dia-das-mulheres-em-bh.ghtml. Acesso em: 27 abr. 2022.

GOLDEMBERG, Deborah. Ressurgência Icamiaba. **Deborah Goldemberg**, Literatura, [2019?]. Disponível em: https://deborahgoldemberg.com/ressurgencia-icamiaba/. Acesso em: 10 jan. 2023.

GONÇALVES, Filipe. Mulher é assassinada por ex e tem corpo colocado em geladeira no ABC. **G1 – Portal de notícias da Globo**, São Paulo, 19 mar. 2019. Bom Dia SP. Disponível em: https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2019/03/19/mulher-e-assassinada-por-ex-e-tem-corpo-colocado-em-geladeira-no-abc.ghtml. Acesso em: 23 abr. 2022.

LENNON, John; MCCARTNEY, Paul. *Ob-La-Di, Ob-La-Da*. *In*: LENNON, John; MCCARTNEY, Paul; HARRISON, George; STARR, Ringo. ***The Beatles***: "*the White*

Album". London: Apple, 1968. Disponível em: https://www.letras.mus.br/the-beatles/168/. Acesso em: 13 jan. 2023.

MUNIZ, Tácita. Homem é suspeito de matar mulher na frente do filho de 9 anos no Acre. **G1 – Portal de notícias da Globo**, Acre, 27 jun. 2016. G1 AC. Disponível em: https://g1.globo.com/ac/acre/noticia/2016/06/homem-e-suspeito-de-matar-mulher-na-frente-do-filho-de-9-anos-no-acre.html. Acesso em: 15 abr. 2022.

PATRÍCIA Melo mostra faceta de pintora no romance "Fogo-Fátuo". **Glamurama (UOL)**, 12 nov. 2014. Disponível em: https://glamurama.uol.com.br/notas/patricia-melo-mostra-faceta-de-pintora-em-novo-romance-fogo-fatuo/. Acesso em: 17 abr. 2022.

PAVANELI, Aline; GIMENES, Erick. Advogada é encontrada morta após queda de 4º andar de prédio em Guarapuava, diz PM. **G1 – Portal de notícias da Globo**, Campos Gerais e Sul, 22 jul. 2018. G1 PR e RPC. Disponível em: https://g1.globo.com/pr/campos-gerais-sul/noticia/2018/07/22/advogada-e-encontrada-morta-em-predio-no-centro-de-guarapuava-diz-pm.ghtml. Acesso em: 28 abr. 2022.

RJ1. Adolescente é morta a tiros por ex-namorado que não aceitava o fim do relacionamento na Zona Norte do Rio. **G1 – Portal de notícias da Globo**, Rio de Janeiro, 16 nov. 2018. Disponível em: https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2018/11/16/adolescente-e-morta-a-tiros-por-ex-namorado-que-nao-aceitava-o-fim-do-relacionamento-na-zona-norte-do-rio.ghtml. Acesso em: 21 abr. 2022.

RPC Curitiba e G1 PR. Homem é suspeito de matar mulher a facadas na Região de Curitiba, diz polícia. **G1 – Portal de notícias da Globo**, Paraná, 14 jan. 2019. Disponível em: https://g1.globo.com/pr/parana/noticia/2019/01/14/homem-e-suspeito-de-matar-mulher-a-facadas-na-regiao-de-curitiba.ghtml. Acesso em: 19 abr. 2022.

SOARES, Denise. Mulher é morta na frente da filha de 4 anos em MT; cunhado é o principal suspeito. **G1 – Portal de notícias da Globo**, Mato Grosso, 10 nov. 2018. G1 MT. Disponível em: https://g1.globo.com/mt/mato-grosso/noticia/2018/11/10/mulher-e-morta-pelo-cunhado-na-frente-da-filha-de-4-anos-em-mt-crianca-diz-a-policia-minha-mae-esta-morrida-la-dentro.ghtml. Acesso em: 21 abr. 2022.

VIRIATO, Camilla. *In dubio pro reo* significado. **Eu Tenho Direito**, 2022. Disponível em: https://eutenhodireito.com.br/in-dubio-pro-reo-significado/. Acesso em: 27 jun. 2022.