

# A CONSTRUÇÃO ESTÉTICA E POLÍTICA DA LITERATURA ARGENTINA CONTEMPORÂNEA DE AUTORIA FEMININA: A SERIAÇÃO DE VIOLÊNCIAS E A MELANCOLIA DE FUTURO EM *COMETERRA* (2022), DE DOLORES REYES

THE AESTHETIC AND POLITICAL CONSTRUCTION OF CONTEMPORARY ARGENTINE FEMALE AUTHORSHIP LITERATURE: THE SERIALIZATION OF VIOLENCE AND THE MELANCHOLY OF THE FUTURE IN *COMETERRA* (2022), BY DOLORES REYES

## Laura Valerio Sena

Mestranda em Letras na Universidade Federal de Santa Maria – Brasil. Bolsista CAPES – Brasil.

E-mail: [lauravalerio.sena@gmail.com](mailto:lauravalerio.sena@gmail.com)

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7937-9898>

## Anselmo Peres Alós

Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Brasil. Realizou estágio pós-doutoral em Letras na Universidade Federal de Pernambuco – Brasil. Professor Associado da Universidade Federal de Santa Maria – Brasil.

E-mail: [anselmoperesalos@gmail.com](mailto:anselmoperesalos@gmail.com)

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2062-2096>

“Acaricie a terra, cerrei o punho e ergui em minha mão a chave que abria a porta por onde María e tantas garotas haviam passado, elas, sim, filhas queridas da carne de outra mulher. Levantei a terra, engoli, engoli mais, engoli muito para que novos olhos nascessem e eu conseguisse ver” (REYES, 2022, p. 83).

**RESUMO:** Se a literatura argentina trata, a partir da década de 1980, sobre temáticas como violência, desaparecimentos e corpos ausentes por causa da ditadura militar; em 2015, há uma mudança de perspectiva e esses filhos de desaparecidos do século XX passam a palavra e o protagonismo para os filhos e as filhas das vítimas do século XXI contarem os horrores que os cercam. A partir de conceitos como “seriação de violências” (RIBEIRO, 2016), “melancolia de futuro” (RAVETTI, 2019) e “horror” latino-americanos (LOVRINOVIC, 2022; GASPARINI, 2022; BAREI, 2021), busca-se, neste artigo, analisar o romance *Cometerra* (2022), de Dolores Reyes, enquanto um arquivo que perpassa os desaparecimentos e a violência herdados pelo período ditatorial, os quais, no romance, são transmutados em violências de gênero e feminicídios no cenário argentino contemporâneo.

**Palavras-chave:** Literatura argentina contemporânea; Autoria feminina; Seriação de violências; Melancolia de futuro; Horror.

**ABSTRACT:** : If Argentine literature presents, since the 1980s, themes such as violence, disappearances and missing bodies because of the military dictatorship, in 2015, there is a change of perspective and the children of disappeared people from the 20th century give their space and protagonism to the sons and daughters of victims of the 21st century so these new children can tell of the horrors that surround them. Based on concepts such as “serialization of violence” (RIBEIRO, 2016), “melancholy of the future” (RAVETTI, 2019) and “latin american horror” (LOVRINOVIC, 2022; GASPARINI, 2022; BAREI, 2021), in this article, the novel *Cometerra* (2022), by Dolores Reyes, is analyzed as an archive that shows how the disappearances and violence inherited by the dictatorial period are now transmuted into gender violence and feminicides in the contemporary Argentine scene.

**Keywords:** Contemporary Argentine literature; Female authorship; Serialization of violence; Melancholy of the future; Horror.

## 1 A LITERATURA, A SOCIEDADE E A VIOLÊNCIA: A CONSTRUÇÃO DE UM ARQUIVO GERACIONAL ARGENTINO

De acordo com Lovrinovic (2022), surgiu, na Argentina em 2015, o movimento feminista chamado *Ni una menos*, o qual mudou o panorama político, cultural e literário do país. A organização do movimento deu-se em prol da defesa das vidas das mulheres, devido ao aumento no número de casos de feminicídio nos países da América Latina e, sobretudo, na Argentina. O grupo por trás do movimento buscava promover a luta contra a violência de gênero, em especial em relação à questão dos feminicídios.

A partir dessa luta feminista, produziu-se uma mudança radical no âmbito da cultura, o que reconfigurou o campo político e social do país e influenciou, conseqüentemente, a representação artística desse cenário. Assim, a literatura de autoria feminina deste período passou a se posicionar como instrumento de denúncia em meio a um contexto patriarcal e violento. Lovrinovic (2022) constrói um panorama sobre a literatura argentina que trabalha a violência de gênero e o feminicídio como ponto principal das narrativas<sup>1</sup> e baseando-se nessa tese de doutorado, objetiva-se, neste artigo, analisar o romance *Cometierra* (2019)<sup>2</sup>, de Dolores Reyes, como um arquivo

<sup>1</sup> Dentre esse panorama, Lovrinovic (2022) cita *Le viste la cara a Dios* (2011) de Gabriela Cabezón Cámara; *Chicas muertas* (2014), de Selva Almada; *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), de Mariana Enriquez; *Nación Vacuna* (2017), de Fernanda García Lao; *Por qué volvías cada verano* (2018), de Belén López Peiró; *Las malas* (2019), de Camila Sosa Villada; *Cometierra* (2019), de Dolores Reyes, entre várias outras obras.

<sup>2</sup> Para as citações deste romance, no decorrer do artigo, utilizou-se a datação da tradução brasileira, *Cometerra*, lançada em 2022, e realizada por Elisa Menezes, e não a da obra original, devido às possibilidades de acesso ao material

que perpassa os desaparecimentos e a violência herdados pelo período ditatorial e transmutados em violências de gênero e feminicídios.

Nesse sentido, Reyes constrói uma narrativa que conversa com sua memória. Conforme Gagnebin (2006), na pós-modernidade ou após os períodos de exceção – período em que Reyes realiza sua produção literária – há um “fim da narração tradicional”, a reflexão filosófica se volta para “narrativas, simultaneamente impossíveis e necessárias, nas quais a memória traumática, apesar de tudo, tenta se dizer – narrativas e literatura de testemunho se tornaram um gênero tristemente recorrente [a partir] do século XX” (GAGNEBIN, 2006, p. 44).

Essa literatura, por apresentar caráter político ao se basear na materialidade da vida das autoras, é por vezes tomada pela crítica como de pouca relevância literária. Porém, importa investigar de onde surge esse discurso que acusa textos produzidos por sujeitos não-hegemônicos de politicamente comprometidos. Importa discutir o que seriam e se existiriam textos que apresentam “posições isentas de “contaminação política”, de “interesses” e de “subjetivismo”” (ALÓS, 2017, p. 18) ou se essas narrativas ditas neutras seriam somente as que perpetuam a hegemonia do sistema, seja ele social ou literário.

Assim, Dolores Reyes materializa seu repertório, “efêmero, de práticas/conhecimentos incorporados” (TAYLOR, 2013, p. 48), transformando sua memória em um romance, o qual pode ser

entendido como um arquivo de uma geração argentina que cresceu com os resquícios dos valores socioculturais implantados pelos períodos ditatoriais no país<sup>3</sup>. Enquanto Dolores Reyes dedica seu romance a duas mulheres argentinas que foram assassinadas por feminicídio: “À memória de Melina Romero e Araceli Ramos. Às vítimas de feminicídio, às suas sobreviventes”, a narradora-protagonista Cometera nos apresenta um espaço latino-americano perigoso e violento, principalmente, para as mulheres.

É no cenário de um bairro periférico, onde uma comunidade é desamparada pelo Estado, que a autora insere Cometera. Como uma integrante desse grupo de desvalidos, Cometera seria o que Gagnebin (2006) chama de uma voz narrativa “catadora de sucata”. Baseando-se no ensaio “O narrador”, de Walter Benjamin (1987), Gagnebin (2006) discute a figura do narrador como aquele que “recolhe os cacos, os restos, os detritos, movido pela pobreza, certamente, mas também pelo desejo de não deixar nada se perder” (GAGNEBIN, 2006, p. 53-54). Esse narrador (indivíduo pós-moderno) produziria narrativas antiépicas, que não focam nos grandes feitos, mas que buscam “apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer” (GAGNEBIN, 2006, p. 54).

Em seu primeiro romance, *Cometera* (2022), Dolores Reyes constrói uma narrativa pautada na perspectiva de uma voz narrativa autodiegética. Cometera, que dá título ao

<sup>3</sup> A última ditadura argentina (1976-1983), que depôs a então presidenta da República Isabelita Perón, iniciou, por meio de um golpe de Estado, em 24 de março de 1976. Ao assumir o poder da presidência, o general Jorge Rafael Videla e seu conjunto de militares buscou construir um regime baseado “na desindustrialização, no endividamento externo, em sua autolegitimação, na centralização do poder nas mãos dos militares, com participação direta dos civis oriundos das elites nacionais, e no Terrorismo de Estado” (KOBASHI; JATENE; CRIVELLENTE, 2019).

romance, é uma personagem que conhece desde muito cedo a violência que a cerca. Ainda criança, sua mãe é assassinada e, na busca de lidar com o luto e entender o que acontecera com sua progenitora, ela descobre que ao ingerir terra tem visões sobre os últimos momentos de sua mãe ainda em vida. Interessa comentar que, com a morte de sua mãe, uma das poucas personagens percebidas, pela voz narrativa, como uma figura acolhedora e até mesmo maternal é a professora Ana – o que faz referência com o fato de Dolores Reyes também ser professora da rede pública da Argentina e, possivelmente, conviver com crianças e adolescentes desassistidos, seja pela ausência familiar, seja pelo descaso do governo.

Assim, em uma sociedade construída sobre os resquícios da estrutura social violenta dos períodos ditatoriais e da ausência de ação do Estado em relação aos desaparecimentos que vem ocorrendo naquele espaço-tempo, a necessidade individual de encontrar/descobrir o que aconteceu com sua mãe – e, ao descobrir, querer encontrar seu pai – é multiplicada como uma necessidade comum de busca pelo outro. Cometera passa a ser procurada por diversos parentes de indivíduos desaparecidos, que querem encontrar seus familiares, prestando serviços como uma espécie de “bruxa/vidente”. Ela começa a receber oferendas de terra, de locais onde as pessoas desaparecidas foram vistas pela última vez e, ao ingerir essas terras, rememora os últimos passos dos mortos e/ou desaparecidos.

De acordo com Levrinovic (2022), a protagonista transforma sua dor pela perda da mãe em uma linguagem política. Ao incorporar a perspectiva de uma filha de uma vítima de feminicídio, Cometera constrói uma relação direta entre a geração de filhos dos

mortos/desaparecidos do período ditatorial. Se a literatura argentina trata desde a década de 1980 sobre temáticas como violência, desaparecimentos e corpos ausentes por causa da ditadura militar, a partir de 2015, há uma mudança de perspectiva, esses filhos de desaparecidos do século XX passam a palavra e o protagonismo para os filhos e filhas das vítimas do século XXI contarem os horrores que os cercam (LEVRINOVIC, 2022).

Entendendo esses “filhos de violentados” como “narradores sucateiros” (GAGNEBIN, 2006; BENJAMIN, 1987), marca-se o fingimento ou tentativa de esquecimento da existência alheia, por parte da sociedade. A figura do narrador tomaria para si o dever de destacar a presença das sobras do discurso histórico, ou seja,

[...] aquilo que não tem nome, aqueles que não têm nome, o anônimo, aquilo que não deixa nenhum rastro, aquilo que foi tão bem apagado que mesmo a memória de sua existência não subsiste – aqueles que desapareceram tão por completo que ninguém lembra de seus nomes (GAGNEBIN, 2006, p. 54).

Essa tarefa aparece em *Cometera* (REYES, 2022) a partir da necessidade de marcar-se o nome das vítimas de violências diversas. Em cada desaparecimento que busca desvendar, ainda que, por vezes, tente fugir dessa busca, a protagonista-narradora é movida pela necessidade incessante em indicar a nomeação e a existência de cada vítima:

Mas o cartão tinha o nome de uma garota, e eu sabia muito bem que aquele nome vinha com uma história, e que eu não iria gostar tanto assim dessa história. [...] Se eu não deixasse a garrafa no jardim, em algum momento teria que lidar com ela [...] Aí sim, poderia jogá-la fora. Mas havia o nome da garota. O nome que tinha

sido escolhido por alguém, e eu não esquecia aquele nome (REYES, 2022, p. 96).

No romance, há sempre o rastro do nome, atrelado ao não-esquecimento dos corpos marginalizados. Todos os mortos e/ou desaparecidos encontrados por Cometera têm nomes – mesmo a personagem feminina que morre afogada, da qual não se cita o nome, Cometera narra que a personagem tem nome, motivo pelo qual ela deve ser encontrada. Por outro lado, todas as personagens femininas “vivas” com quem Cometera convive, e inclusive a própria Cometera, não têm nome, mas apelidos ou nomeações outras, como Miséria, a “garota do Walter”/garota dos coturnos, a tia de Cometera e do Walter e a mãe de María (tia de Ezequiel) – o que destaca que, mesmo em vida, essas existências são esquecidas, seja pela sociedade, seja pelo Estado. Por isso, Cometera busca sair daquele espaço, finalizando o romance com a afirmação de que: “eu [Cometera] também queria, lá fora, um nome para mim” (p. 165), isto é, buscava a visibilização de sua existência perpassada pelo silenciamento agressivo imposto às mulheres através do controle de seus corpos – buscava um existir outro, digno de representação, cuidado e direitos que vão além da sobrevivência mínima.

Assim, nas seções seguintes serão apresentados e exemplificados a partir do romance de Reyes (2022), os conceitos utilizados na construção desse cenário diegético pautado na seriação das violências de gênero que sustentam as “sociedades [patriarcais] contemporâneas” (RIBEIRO, 2016), as quais resultam na construção de uma “melancolia de futuro” (RAVETTI, 2019) e em um “horror” (LOVRINOVIC, 2022; GASPARINI, 2022; BAREI, 2021) latino-americanos.

## 2 O USO DO RECURSO À SERIAÇÃO NA CONSTRUÇÃO DO ROMANCE LATINO-AMERICANO CONTEMPORÂNEO

Conforme Ribeiro (2016), este artigo baseia-se na noção de “contemporâneo”, tomada como equivalente ao período “pós-ditatorial”, pois o autor afirma que

[...] caracterizar o presente a partir do corte pós-ditatorial, significa reconhecer que a temporalidade complexa que define o presente entre nós está carregada ainda das tensões e traumas do período autoritário vivido pelos países latino-americanos, e todos os campos que definem a vida desses países (economia, política, direitos, vida institucional, projetos de segurança, afetos públicos) estão marcados, inescapavelmente, pelo evento disruptivo das ditaduras e dos regimes de exceção das décadas de 1960 e 1970 (RIBEIRO, 2016, p. 82).

Portanto, a partir desse período (segunda metade do século XX), a literatura e a arte objetivariam realizar um trabalho de luto que passa a constituir essas sociedades latino-americanas. Porém, a literatura não conseguiria de fato abranger por completo o luto e o trauma sofridos, uma vez que essas seriam temáticas imensuráveis que, segundo Ribeiro (2016), deveriam ser resgatadas sem cessar a fim de jamais deixar esquecer as violências ocorridas.

Esse processo violento de controle dos corpos ressoaria no território latino-americano a partir de sua implementação durante o período colonial, com uma modernização conservadora e uma exclusão social severa que é ampliada ainda mais pela instituição dos regimes autoritários e mantida como processo

regulador pela economia neoliberal, a qual preza pelo crescimento do capital em detrimento do bem-estar da sociedade e, sobretudo, dos sujeitos que vivem a sua margem (SANTIAGO, 2000; HANCIAU, 2010; RIBEIRO, 2016).

Conforme Santiago (2000, p. 26) afirma já nos anos 1970<sup>4</sup>, era preciso que a autoria latino-americana parasse de reproduzir a imagem europeia de uma América Latina “sorridente e feliz, o carnaval e a *fiesta*”, pois é “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” que se constrói o espaço “clandestino” proposto para a escrita latino-americana fiel à representação do cenário extradiegético.

Por isso, para dar conta do contexto latino-americano contemporâneo, Ribeiro (2016) afirma que haveria nas obras a presença de um realismo que se baseia na experimentação formal, para além da denúncia e do julgamento propostos pelo realismo codificado, visto que essa

[...] noção convencional de representação e compreensão do real [...] pouco problematiza as contradições e as complexidades da cena contemporânea, em especial os descaminhos da história na América Latina, cujas particularidades ideológicas e político-culturais resistem à redução naturalista e ao maniqueísmo que costumam acompanhá-la (RIBEIRO, 2016, p. 83).

Para Ribeiro (2016, p. 83), essa experimentação baseia-se no recurso à seriação, “o uso sistemático de listas e

enumerações, catálogos e inventários como estratégia narrativa e modo composicional privilegiado”. Esse uso do recurso de seriação, se associado a um determinado tema fundamental da cultura abordada pela narrativa – no caso a violência que permeia toda literatura latino-americana contemporânea – produziria um efeito de acumulação e circularidade. Essas estratégias, enquanto acontecimentos, seriam banalizadas, tornando a ciclicidade da violência, da morte e do luto sempre uma constante nesse tipo de realismo latino-americano (RIBEIRO, 2016).

As obras contemporâneas, sobretudo de autoria feminina, respondem ao imensurável da morte e do trauma a partir de construções semelhantes em relação aos personagens e à representação dos cenários propícios à violência. Essas duas características – esvaziamento das personagens e espaços diegéticos disfuncionais – criam narrativas antiépicas (RIBEIRO, 2016), isto é, narrativas pontuais, que não buscam abranger o controle e a experiência totais do conhecimento e que dariam o tom realista performático reflexivo às obras latino-americanos contemporâneos (RIBEIRO, 2016; RAVETTI, 2019) – o que se relaciona com a posição do “narrador sucateiro” (GAGNEBIN, 2006; BENJAMIN, 1987) que desvela as margens da história oficial.

Neste sentido, conforme Gasparini (2022), Dolores Reyes seria uma das escritoras latino-americanas que usam do recurso da banalização da violência em seus textos como processo estético. Reyes objetivaria o apreço pelo real a partir de acontecimentos violentos e traumáticos em um contexto repetitivo que causaria a “melancolia de futuro” (RAVETTI, 2019), ou seja, confinando seus personagens a

<sup>4</sup> A edição consultada da obra data de 2000, mas o capítulo é assinado datando março de 1971.

uma realidade violenta da qual não há a possibilidade de fuga.

No romance dividido em três partes, vários desaparecimentos marcam a necessidade da voz narrativa desvelar as violências ocorridas. A narrativa usa do recurso da serialização da violência para fazer com que o leitor reflita sobre aquele cenário diegético, que representa o espaço marginal argentino, e como o cotidiano de seus moradores é perpassado por muitos tipos de violência: a violência intrafamiliar é apresentada através do caso de Ian, menino que foi morto pelo pai por ser uma pessoa com deficiência. A questão do racismo, como justificativa da realização de crimes de ódio, aparece na narrativa com o assassinato de Hernán, ex-namorado de Cometera que, por ser negro, sofre uma morte brutal por um *skinhead*. A violência contra animais é abordada quando Cometera desvenda o caso de Dipy e considera que devido a sua morte por um coice de cavalo, o equino seria castigado pelos parentes do menino. A voz narrativa conta também sobre os feminicídios de sua mãe, da professora Ana e do sequestro de María (prima de Ezequiel, segundo namorado de Cometera), entre tantos outros casos que assombram a sua realidade, já que Cometera nunca sabe quando uma próxima pessoa vai bater à sua porta em busca de alguém.

Além disso, outro ponto mencionado por Cometera estritamente ligado às violências de gênero impostas pelo sistema patriarcal é o descaso ou a ausência de ação das autoridades em encontrar os desaparecidos. Essas estruturas de poder seriam questionadas pela narradora, ainda que em pensamento, fazendo relação com os desaparecidos da ditadura argentina. Quando o policial Ezequiel vai à procura de Cometera para encontrar sua prima María, a jovem narradora, sob uma perspectiva crítica, contrasta o valor de seu

trabalho como “vidente” e o trabalho das autoridades:

Eu o ouvia falar e não conseguia dizer nada. Me dava raiva que sua motivação fosse o seu sangue e não a garota. Qualquer garota. Ele era um cana, esse era seu trabalho. [...] Imaginei os outros policiais dizendo para ele: “Daqui a pouco ela volta, aposto que fugiu com o namorado”, e senti raiva dele e de todos.

[...]

Se a polícia era paga para procurar e não fazia nada, por que eu não seria paga? (REYES, 2022, p. 64-65).

### **3 A MELANCOLIA DE FUTURO E A VIOLÊNCIA DE GÊNERO NA LITERATURA ARGENTINA: INFLUÊNCIAS DE SELVA ALMADA**

Assemelha-se às reflexões de Ribeiro (2016) o que Ravetti (2019) chama de “realismo performático reflexivo”. A literatura latino-americana que, a partir da segunda metade do século XX, seria construída sob um viés memorialístico, interpelando a experiência viva permeada pela presença do “tema do fracasso das buscas, com os heróis marginais e os sobreviventes ao sistema” (RAVETTI, 2019, p. 28), que convidam o leitor a refletir sobre a produção artística e literária do ponto de vista estético e político.

Conforme Ravetti (2019), as narrativas latino-americanas que propõem essa outra estética realista apresentariam uma construção que dá ênfase à melancolia de futuro – o questionamento de uma (im)possibilidade de futuro para a América Latina, pois baseiam-se na constância da violência presente na

mudança dos tempos. Assim, as atmosferas de catástrofes iminentes, traumas e cenários concretos da violência, que resultam nas dúvidas se sobressaindo em relação às certezas ou resoluções nas obras, seriam características gerais dos romances latino-americanos contemporâneos, pois ocorre uma busca pela coerência/ordenação de assuntos não mensuráveis como o trauma, o luto e a morte.

*Cometerra* (2022) especificamente, por outro lado, não é um romance que finaliza projetando a melancolia de futuro e/ou fortalecendo o “sentimento de que o porvir será devastador” (RAVETTI, 2019, p. 20), mas é impulsionado a todo momento a partir dessa angústia. No bairro em que mora, Cometerra acredita que não há um futuro para ela nem para outra mulher qualquer que não seja o descaso à sua existência, morta ou viva. Em um trecho no qual ela sonha com a professora Ana, personagem que fora assassinada brutalmente, ela afirma não ter pretensão de ser mãe de uma possível futura vítima de feminicídio:

- Eu queria – disse então a professora Ana.
- Vê-las? – perguntei.
- Ela ficou olhando para a frente. Respirou fundo e soltou:
- Eu também queria engravidar um dia. Ter uma menina. Uma garota assim, como vocês.
- Ela olhou para mim. Evitei seus olhos.
- Eu nem amarrada. Elas somem – disse e enchi rapidamente a boca de sementes (REYES, 2022, p. 55).

Portanto, refletindo sobre a escrita de Reyes, enquanto um trabalho de resgate da memória de uma mulher, possível vítima de feminicídio<sup>5</sup>, entende-se que se a literatura latino-americana contemporânea no geral é

perpassada pelas questões de violência herdadas dos períodos ditatoriais, as narrativas de autoria feminina ampliam esse escopo de brutalidades dando visibilidade às vivências que sofrem opressão tanto pelo poder estatal, como pelo sistema patriarcal. Segundo Figueiredo (2019, p. 139):

Não se trata de postular que escritoras representam, de maneira autêntica e realista, as situações reais vividas por elas. As mulheres recriam em suas obras um imaginário que está ancorado no local e no momento histórico em que elas vivem. [Portanto, importa considerar] que as escritoras fabulam, se reinventam e, sobretudo, transgridem a ordem vigente porque escrever já é uma forma de transgressão. A literatura passa pela mediação da linguagem, não podendo, portanto, representar fielmente um vivido das autoras.

Assim, conforme Louro (2022, p. 18), “[d]istintas e divergentes representações podem, pois, circular e produzir efeitos sociais”. Porém, as representações criadas, por sujeitos hegemônicos, de si e dos outros são muitas vezes percebidas como a “realidade”, naturalizadas pelos grupos sociais que ocupam posições centrais de gênero, sexualidade, raça, classe, religião, etc a partir de uma padronização baseada em “sua própria estética, sua ética ou sua ciência [que, inclusive, arroga-lhes] o direito de representar [...] as manifestações dos demais grupos” (LOURO, 2022, p. 19). Nesse sentido Louro (2022, p. 19) afirma que é possível perceber como as identidades sociais e culturais são políticas e “as formas como elas se representam ou são representadas, os significados que atribuem às

<sup>5</sup> Em 2021, durante uma entrevista para a *Casa Universitaria del Libro UNAM*, a autora Dolores Reyes comentou ser uma “hija de um feminicídio”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7cgO5qFP1LI>. Acesso em: 15 jul. 2023.

suas experiências e práticas é, sempre, atravessado e marcado por relações de poder”.

Por isso, de acordo com Gomes (2021), o feminicídio, enquanto um crime regulado por códigos machistas, é assimilado e entendido coletivamente por essa literatura argentina de autoria feminina. Uma vez que a gravidade dos crimes é relativizada no meio social, na literatura essas autoras utilizam da banalização da violência para mostrar como a impunidade dos agressores é tida como recurso moral, que intenciona culpabilizar a própria mulher vítima pelas atrocidades sofridas.

Para entender a construção desse imaginário coletivo na literatura argentina, é preciso que se revise, por exemplo, o contexto de produção de *Cometerra* (REYES, 2022). Segundo repetidos comentários de Dolores Reyes em várias entrevistas, seu primeiro romance surgiu de uma oficina literária coordenada pela autora Selva Almada, na qual os participantes trocavam ideias, comentavam e ajudavam nos projetos alheios. Almada, por colocar em pauta, nos seus textos, os valores sociais que sustentam as relações desiguais de gênero e, conseqüentemente, as violências derivadas dessa hierarquia, tornou-se uma grande inspiração para a produção literária de Dolores Reyes – sobretudo no que diz respeito ao mote da investigação de feminicídios, tratado em *Garotas Mortas* (2018)<sup>6</sup>.

O romance de Almada (2014) discorre sobre três feminicídios que aconteceram na década de 1980 no interior da Argentina. A voz narrativa assume o papel da narradora construindo uma espécie de investigação

jornalística através da coleta de depoimentos de testemunhas e familiares das vítimas. Durante a investigação são narrados vários outros crimes que detalham a violência estrutural sofrida pelas mulheres em um cenário misógino e patriarcal. Por essa razão, a violência acaba se tornando banal, pela sua presença hiperbólica na narrativa.

Seguindo essa linha, antes do primeiro capítulo, no texto inicial de *Cometerra* (REYES, 2022), já se tem um exemplo da banalização da violência como elemento estético da narrativa, quando ao rememorar os últimos momentos de sua mãe em vida, Cometerra descreve que:

Bateram nela. Vejo as pancadas apesar de não as sentir. A fúria dos punhos afundando na carne como poços. Vejo meu pai, mãos iguais às minhas, braços fortes para aquele punho que fogueou seu coração e sua carne como um anzol. E algo, como um rio, que começa a ir embora (REYES, 2022, p. 13).

Como pode-se perceber, no texto de Reyes (2002), as representações da violência sempre são construídas com um viés sutil, que foge da linguagem hiper-realista – geralmente focando na descrição dos corpos de uma maneira que remete ao lirismo e não à brutalidade da ação sofrida pelas personagens.

Nesse sentido, como temática inaugural, dentre os vários tipos de violência de gênero, a voz narrativa proposta por Reyes (2022) escolhe tratar da violência conjugal e familiar<sup>7</sup> como ponto de partida de sua história. A narradora, em outro momento, através de uma analepse, rememora sua infância, narrando como o casamento de seus pais era tóxico, os

<sup>6</sup> *Chicas muertas*, originalmente publicado pela editora Random House, em 2014.

<sup>7</sup> Essa temática é enfocada, por exemplo, como questão central no romance *Gosma Rosa* (2022), da uruguaia Fernanda Trías.

abusos de seu pai contra sua mãe constantes e como essa relação a afetou enquanto filha. A mãe de Cometerra, assim como tantas outras mulheres, é humilhada frequentemente pelo companheiro, o qual a castiga como forma de marcar o controle que acredita ter em relação à existência da esposa – o que se torna um ciclo vicioso na construção da figura feminina, uma vez que a filha vê que a mãe agredida não se defende e assimila como corriqueira aquela situação ou, nesse romance, a narra de forma banal:

A minha mãe amava os animaizinhos de vidro fundido, que ela comprava por uma mixaria em qualquer feira. Meu velho viu aqueles bichos coloridos dominarem primeiro a parte de cima da geladeira e depois o resto da casa e começou a encher o saco da minha mãe, perguntando por que ela gastava dinheiro com aquelas porcarias. Até que um dia ele ficou louco e quebrou todos eles. No dia seguinte, minha velha foi juntando os pedaços e colou todos os animais com Poxirán. Às vezes eu ficava admirando-os. Não eram mais transparentes e o marrom da cola os deixara escuros, como animais monstruosos. Se eu achei tão engraçado quebrar uma garrafa é porque também sou filha deles (REYES, 2022, p. 126).

Outros tipos de violência de gênero abordados por Reyes (2022) são aqueles perpassados por questões sociais e econômicas, que vitimizam mulheres vulneráveis como a dependência financeira em relação à figura masculina da família – no caso de Cometerra, apenas seu irmão tem um emprego, logo, ele é quem sustenta a casa e a protagonista; a falta de escolaridade; e a fome – abordada a partir da personagem *Miseria*. Além disso, em seu

segundo romance *Miseria* (2023), continuação de *Cometerra* (2022), Dolores Reyes propõe uma história a partir de duas vozes – *Miseria* e *Cometerra* – as quais tratam sobre questões como a violência obstétrica, o peso da maternidade sobre a mulher e as tarefas de cuidado com o outro, relegadas sempre às figuras femininas.

Portanto, se o testemunho das vítimas da ditadura civil-militar ganhou um espaço dentro da memória comum bem como impulsionou a discussão de suas pautas sobre direitos humanos contando com apoio e reconhecimento internacionais, as memórias sobre os feminicídios na Argentina receberam tratamento contrário (CABRAL, 2018). Demorou muito tempo para que essas vozes encontrassem um espaço de escuta no meio social a fim de construir uma memória coletiva sobre os horrores sofridos (CABRAL, 2018). A “inexistência de espaços coletivos de familiares e conhecidos das vítimas de feminicídio [...] tem sua explicação nas próprias condições de exclusão social desses setores no marco do sistema patriarcal”<sup>8</sup> (CABRAL, 2018, p. 5, tradução nossa).

Utilizando as reflexões de Giorgio Agamben (2008), Selva Almada (2014) aborda a ineficácia do testemunho, enquanto gênero, como processo estético. Para Agamben (2008), o gênero testemunhal apresentaria um possível entrave na sua constituição, os chamados “acontecimentos sem testemunha”, isto é, quando as vítimas acometidas por determinados crimes são assassinadas e, assim, não podem comprovar a veracidade dos acontecimentos. Almada (2014), como não pode recorrer à versão das testemunhas,

<sup>8</sup> No original: “La inexistencia de espacios colectivos de familiares y allegados a las víctimas de femicidio durante esos primeros años tiene su explicación en las propias condiciones de exclusión social de estos sectores en el marco del sistema patriarcal”.

utiliza dos relatos enlutados de familiares e conhecidos para marcar a presença dos corpos mutilados e das existências vitimadas.

Reyes (2022), por sua vez, subverte essa impossibilidade de testemunho ao propor a construção de uma narradora que rememora e, portanto, testemunha, através de visões, os últimos acontecimentos das vítimas desaparecidas, por vezes sentindo o mesmo que elas nas situações em que estão inseridas. Se as vítimas são silenciadas, Cometerria lhes devolve a voz ao compartilhar as perspectivas delas sobre os crimes, o que, por vezes, resulta no cumprimento da justiça e na prisão dos culpados – como no sequestro de María, prima de Ezequiel, por exemplo. Quando Cometerria procura por María, ela compartilha a aflição da garota que foi sequestrada e enclausurada por um estranho: “Não conseguia me mover para além daquele quarto e enxergar o que viam seus olhos arregalados, com um pavor que doeu em mim como se estivessem me chutando” (REYES, 2022, p. 72).

#### 4 O HORROR IMENSURÁVEL NA LITERATURA LATINO-AMERICANA DE AUTORIA FEMININA

Outra característica importante na construção da chamada escrita realista performática reflexiva é o conceito de *fantástico social* (RAVETTI, 2019). Como, de acordo com Lovrinovic (2022), o gótico se mostra mais apropriado para narrar o horror do que a estética realista tradicional, o “realismo performático reflexivo” baseia-se em características góticas para construir um

“fantástico social”, apoiado na violência e na precariedade da existência.

Pode-se refletir que “as imagens do insólito trazem o mundo para dentro da literatura e conseguem penetrar seus aspectos mais intangíveis” (TREVISAN, 2014, p. 26). A presença do insólito torna-se um recurso recorrente que visa dar coerência à literatura latino-americana contemporânea. No caso de *Cometerria* (2019) especificamente, o insólito é utilizado como um recurso que objetiva organizar o horror imensurável proposto pela violência pós-ditatorial e patriarcal, tentando encarregar-se do trauma e do luto que se tornaram a base da sociedade latino-americana contemporânea e, por consequência, de sua arte e de sua literatura.

Para Gasparini (2022), a hiperbolização da violência física e simbólica, visível, por exemplo, a partir da ênfase dada ao estado dos corpos e aos detalhes dos cenários, serve como recurso para impactar o leitor e causar a empatia para com as vítimas que estão ali representadas na literatura.

A sensação do mórbido inverte seu signo e transforma em ira, indignação: mobiliza. Mais além do que efetivamente ocorre, os efeitos parecem ser buscados por estas ficções como sua orientação ideológica. Os detalhes de um feminicídio não buscam realçar a potência de uma masculinidade brutal sobre a debilidades dos corpos femininos ou feminizados, mas as relações de poder sustentadas por uma rede patriarcal que o atravessa por completo. O horror é político, ou melhor, o uso do horror

nestas narrativas é político e articula o enredo<sup>9</sup> (GASPARINI, 2022, p. 262).

Conforme Lovrinovic (2022), algumas características do gótico que são utilizadas em *Cometerra* (REYES, 2022) são: o medo e a demonização do outro – quando Cometerra começa a desvendar os casos e é excluída pela sociedade em que vive, sofre *bullying* das mulheres e crianças; a figura de um sujeito marginalizado enquanto protagonista da narrativa – Cometerra é uma criança e no decorrer da narrativa uma jovem adulta que depende exclusivamente do irmão e que por isso se mostra vulnerável naquela sociedade; o insólito – construído tanto pela realidade violenta, como pelos poderes sobrenaturais da Cometerra que são banalizados com o decorrer da narrativa, sem que se mostre necessária uma explicação lógica em meio a tantas brutalidades; o onírico – com as aparições da professora Ana nos sonhos de Cometerra a instigando a procurar outros corpos; e o tropo da criança desamparada – acometida pela ausência familiar, sobretudo da mãe, assassinada pelo pai, que revela a presença do horror no romance, já no seu início, o qual será onipresente na infância da protagonista.

Portanto, a seriação de violências principalmente contra as personagens femininas e a melancolia de futuro em torno delas fazem com que a terra aponte “os sistemas de exclusão, a supremacia machista, a

população descartável e a destruição do mundo natural”<sup>10</sup> (BAREI, 2021, p. 43, tradução nossa). A terra ingerida por Cometerra funciona como recurso de empatia, de arquivo da memória, “guarda os rastros e revela os rostos”<sup>11</sup> (BAREI, 2021, p. 43, tradução nossa) dos sujeitos vitimados e, conseqüentemente, das violências que marcam também os sobreviventes, realizando um trabalho de resgate sobretudo da existência de mulheres marginalizadas no cenário periférico da Argentina contemporânea.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha.** Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

ALMADA, Selva. **Garotas mortas.** Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Todavia, 2018.

ALÓS, Anselmo Peres (org.). **Poéticas da masculinidade em ruínas: o amor em tempos de AIDS.** Santa Maria: PPGL-Editores; Brasília: CNPq, 2017.

BAREI, Silvia. Dolores Reyes, Cometierra. La novela argentina y la vulnerabilidad de lo viviente. In: GOICOCHEA, Adriana (org.). **Miradas góticas: del miedo al horror en la narrativa argentina actual.** Viedma: Mariano Sebastián Blanco; Mónica Larrañaga, 2021. p. 37-44.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN,

<sup>9</sup> No original: “La sensación de lo morboso invierte su signo y muta en ira, indignación: moviliza. Más allá de lo que efectivamente ocurra, parecen ser los efectos buscados por estas ficciones, su orientación ideológica. Los detalles de un femicidio no buscan realzar la potencia de una masculinidad brutal sobre la debilidad de los cuerpos femeninos o feminizados, sino las relaciones de poder sostenidas por una red patriarcal que lo atraviesa todo. El horror es político o, mejor, el uso del horror en estas narrativas es político y articula las tramas”.

<sup>10</sup> No original: “los sistemas de exclusión, la supremacia machista, la población descartable, la destrucción del mundo natural”.

<sup>11</sup> No original: “guarda rastros y devela rostros”.

Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. 3. ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

CABRAL, Maria. Chicas muertas de Selva Almada. Nuevas formas de la memoria sobre el feminicidio en la narrativa argentina. **Orbis Tertius**, v. 23, n. 28, dez. 2018. Disponível em: [https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.9337/pr.9337.pdf](https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.9337/pr.9337.pdf) Acessado em: 10/07/2023.

FIGUEIREDO, Eurídice. Violência e sexualidade em romances de autoria feminina. **Interdisciplinar**, São Cristóvão, v. 32, p. 137-149, jul.-dez., 2019. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/12872/9705> Acessado em: 10/07/2023.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, história, testemunho. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GASPARINI, Sandra. “Aquí no me escucharán gritar”: violencia y horror en la narrativa latinoamericana reciente escrita por mujeres. **Tesis**, Lima, v. 16, n. 20, p. 257-288, 2022. Disponível em: <https://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/tesis/article/view/23522> Acessado em: 20/06/2023.

GOMES, Carlos. A violência estrutural dos feminicídios na literatura latino-americana. **Revista Fórum Identidades**, Itabaiana, v. 33, n. 1, p. 31-43, jan.-jun. 2021. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/forumidentidades/article/view/15493/11649> Acessado em: 20/06/2023.

HANCIAU, Nubia. Entre-lugar. In: FIGUEIREDO, Eurídice. (org.) **Conceitos de Literatura e Cultura**. 2. ed. Niterói: EdUFF; Juiz de Fora: EdUFJF, 2010. p. 125-142.

HESSEL, Frida. **Voces de la periferia**: un estudio sobre la plurivocidad de la narrativa en la novela *Cometierra* de Dolores Reyes. 32p. Trabalho de

Conclusão de Curso (Graduação em Humanidades, artes da linguagem e literatura) – Universidade de Karlstad, Suécia, 2022. Disponível em: <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1654797/FULLTEXT01.pdf> Acessado em: 20/06/2023.

KOBASHI, Nair; JATENE, Caio; CRIVELANTE, Mariana. Lugares de memória e resistência da América Latina: levantamento, organização e difusão de informações em um website. **PerCursos**, Florianópolis, v. 20, n. 42, p. 159-185, jan./abr., 2019. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/percursos/article/view/1984724620422019159/pdf> Acessado em: 07/07/2023.

LOURO, Guacira Lopes (org.). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

LOVRINOVIC, Vedrana. **Las estrategias narrativas de representación de violencia de género y femicidio en la literatura argentina contemporánea**. 224p. Tese (Doutorado em Humanidades e Ciências Sociais) – University of Zagreb, Zagreb, 2022. Disponível em: <https://repositorij.ffzg.unizg.hr/en/islandora/object/ffzg%3A6391/datastream/PDF/view> Acessado em: 07/07/2023.

RAVETTI, Graciela. Literatura latino-americana contemporânea: reflexões sobre paradigmas, convergências e legados. **Olho D'Água**, São José do Rio Preto, v. 11, n. 1, p. 12-31, 2019. Disponível em: <http://www.olhodagua.ibilce.unesp.br/index.php/Olhadagua/article/view/562> Acessado em: 15/04/2023.

REYES, Dolores. **Cometerra**. Tradução por Eliza Menezes. São Paulo: Ed. Moinhos, 2022. [publicado originalmente sob a titulação *Cometierra*, em 2019].

REYES, Dolores. **Miseria**. Buenos Aires: Alfaguara, 2023.

RIBEIRO, Gustavo Silveira. Catálogo dos mortos: a cultura latino-americana contemporânea e os inventários do horror. **ALEA**, Rio de Janeiro, v. 18,

n. 1, p. 81-98, jan./abr. 2016. Disponível em:  
<https://www.scielo.br/j/alea/a/wRypXFtSpZYBdgCM5H7WQzD/?lang=pt> Acessado em:  
15/04/2023.

SANTIAGO, Silvano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, S. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 9-26.

TAYLOR, Diana. O arquivo e o repertório. In: TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TREVISAN, Ana Lúcia. Imagens do insólito e do maravilhoso: construções da historicidade na literatura hispano-americana. **A cor das letras**, Feira de Santana, v. 15, n.1, p. 11-26, 2014.

Disponível em:  
<https://periodicos.uefs.br/index.php/acordasletras/article/view/1427/pdf> Acessado em:  
25/04/2023.

TRÍAS, Fernanda. **Gosma Rosa**. Tradução de Ellen Maria Vasconcellos. Belo Horizonte: Ed. Moinhos, 2022. [Publicado originalmente sob o título *Mugre Rosa*, em 2020].