

VOZES QUE SE AVOLUMAM EM AFETOS:
a sororidade como efeito da dupla construção narrativa em
Miséria, de Dolores Reyes

VOCES QUE CRECEN EN AFECTOS:
la sororidad como efecto de la doble construcción narrativa
em *Miseria*, de Dolores Reyes

KETHLYN SABRINA GOMES PIPPI¹

Data em que o trabalho foi recebido: 20/01/2026

Data em que o trabalho foi aceito: 10/05/2026

¹ Bolsista CAPES. Mestranda de Estudos Literários vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Bacharela em Letras – Português/Literaturas (UFSM). Integrante do Grupo de Estudos Narrativos (GEN) e do Grupo de Pesquisa Estudos da narrativa (hiper)contemporânea (CNPq). E-mail: kethlyn.pippi@acad.ufsm.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1495-5129>.

VOZES QUE SE AVOLUMAM EM AFETOS:

a sororidade como efeito da dupla construção narrativa em *Miséria*, de Dolores Reyes

RESUMO

Neste trabalho, analiso a maneira como a dupla construção narrativa em *Miséria* (2024), de Dolores Reyes, opera como dispositivo estético que materializa a sororidade enquanto efeito de um projeto coletivo e afetivo. Ancorada nas contribuições da narratologia feminista (LANSER, 1992; MEZEI, 1996; PAGE, 2006) e nas perspectivas decoloniais (SEGATO, 2016; LUGONES, 2019), busco demonstrar a força estética e política que as diferentes perspectivas e os diferentes estilos de narrar que compõem o romance aqui escolhido como corpus elaboram uma teia polifônica de solidariedade entre mulheres latino-americanas. Este gesto de análise sugere que as distintas materialidades narrativas – o lirismo sombrio de Cometerria contrastando com o realismo descritivo de *Miséria* – criam um mosaico afetivo que transforma experiências individuais de violência, deslocamento e solidão em projeto coletivo e solidário de enfrentamento e resistência às estruturas de dominação coloniais.

Palavras-chave: Literatura latino-americana contemporânea. Narradoras. Narratologia feminista. Sororidade. Comunidade de mulheres.

VOCES QUE CRECEN EN AFECTOS:

la sororidad como efecto de la doble construcción narrativa en *Miseria*, de Dolores Reyes

RESUMEN

En este trabajo, analizo la manera en que la doble construcción narrativa en *Miseria* (2024), de Dolores Reyes, opera como un dispositivo estético que materializa la sororidad como efecto de un proyecto colectivo y afectivo. Ancladas en las contribuciones de la narratología feminista (LANSER, 1992; MEZEI, 1996; PAGE, 2006) y en las perspectivas decoloniales (SEGATO, 2016; LUGONES, 2019), busco demostrar la fuerza estética y política con que las diferentes perspectivas y los diferentes estilos de narrar que componen la novela aquí elegida como corpus elaboran una trama polifónica de solidaridad entre mujeres latinoamericanas. Este gesto de análisis sugiere que las distintas materialidades narrativas – el lirismo sombrío de Cometerria en contraste con el realismo descriptivo de *Miseria* – crean un mosaico afectivo que transforma experiencias individuales de violencia, desplazamiento y soledad en un proyecto colectivo y solidario de enfrentamiento y resistencia a las estructuras de dominación coloniales.

Palabras-claves: Literatura latinoamericana contemporánea. Narradoras. Narratología feminista. Sororidad. Comunidad de mujeres.

INTRODUÇÃO

*Sangre mía,
de alba,
de luna partida,
del silencio.
de roca muerta,
de mujer en cama,
saltando al vacío,
Abierta a la locura.
Sangre clara y definida,
fértil y semilla,
Sangre incomprensible gira,
Sangre liberación de sí misma,
Sangre río de mis cantos,
Mar de mis abismos.
Sangre instante donde nazco adolorida,
Nutrida de mi última presencia.
Susana Chávez Castillo, *Sangre Nuestra**

Publicado pela primeira vez em 2023, **Miséria** é o segundo romance de Dolores Reyes, uma das vozes em proeminente destaque da literatura argentina contemporânea de autoria feminina². A escrita de Reyes atravessa algumas convenções narrativas em suas construções ficcionais, bem como tensiona e tematiza diversas chagas que os corpos latino-americanos vivenciam há um longo tempo e que, infelizmente, são ainda atualizadas de maneira constante e cotidiana.³ Uma possível demonstração da urgência dos debates que são provocados, a partir de sua obra, pode ser compreendida pela celeridade com que o público de leitoras e leitores brasileiros teve acesso ao romance: **Miséria** é publicado no Brasil já no ano seguinte, em 2024, pela Editora Moinhos, com tradução de Silvia Massimini Felix.

² Assinalo tais designações na medida em que compreendo as experiências e os saberes como fenômenos localizados “[...] na sua intersubjetividade historicizada e encarnada” (LUGONES, 2019, p. 363); tal abordagem ético-metodológica possibilita ampliação e complexificação de sentidos explícitos e ocultos do texto, pois deixa ver tanto o ponto do qual emerge a obra, quanto o ponto do qual parto enquanto pesquisadora.

³ Cabe ressaltar que o cenário de precariedade e hostilidade estatal, ficcionalizado por Reyes, dialoga diretamente com a conjuntura política argentina sob o governo de Javier Milei, iniciado em dezembro de 2023. Através da chamada “Ley Omnibus” e de decretos subsequentes, há um projeto de desfinanciamento e desmantelamento de instituições culturais centrais em curso, tais como o Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), o Fondo Nacional de las Artes (FNA) e a Comisión Nacional de Bibliotecas Populares (CONABIP), que subsidia mais de duas mil bibliotecas em todo o país. Embora justificada por uma retórica de austeridade fiscal, tal política é amplamente interpretada pelo setor cultural e por intelectuais como uma forma de censura indireta e um ataque ideológico à produção de pensamento crítico, à memória coletiva e às vozes dissidentes. Nesse contexto, a literatura de autoras como Dolores Reyes, que se volta justamente para as feridas abertas pela violência de gênero e pela negligência estatal, adquire uma urgência ainda mais contundente, tornando-se não só um ato de resistência, como também um arquivo de afetos contra esse projeto de silenciamento.

O romance possui uma estrutura narrativa que entrelaça olhares e perspectivas, bem como desestabiliza uma visão única e absoluta sobre os fatos. Uma das personagens-narradoras, que empresta seu nome para título da obra, é Miséria: jovem adolescente que está grávida no início do romance, cuja personalidade possui uma certa leveza e doçura e assim consegue colorir um pouco mais os olhares que deita no mundo, apesar de mazelas tantas que a acompanham; a outra personagem-narradora é Cometera, protagonista do primeiro romance de Reyes de mesmo título⁴. Ao contrário de sua amiga e cunhada, Cometera possui uma natureza muito mais sombria, desesperançosa e taciturna, além de carregar consigo o grande peso do dom da clarividência através da geofagia. A frontal diferença na vida interior das personagens-narradoras é a união do grande mosaico formal e temático que Reyes articula em sua narrativa. Apesar de ser composta por capítulos curtos, a obra possui uma densidade afetiva e é muito cuidadosa ao tratar questões como a maternidade, o não-lugar e o deslocamento, a pobreza urbana, a violência contra mulheres⁵ – obstétrica e sexual, além de desaparecimentos, feminicídios e afastamentos forçados entre mães e suas crianças –, bem como a solidariedade entre mulheres, a não aceitação de ser reduzida ao papel de vítima, a importância da preservação da memória à construção do futuro.

Neste trabalho, busco alinhar algumas costuras de análise, baseando-me em contribuições da narratologia feminista, com maior enfoque nos debates realizados por Ruth E. Page, em **Literary and linguistic approaches to feminist narratology** (2006), por Susan Sniader Lanser, em **Fictions of authority: women writers and narrative voice** (1992), bem como no volume de ensaios **Ambiguous discourse: feminist narratology & british women writers** (1996), organizado por Kathy Mezei, com o intuito de compreender como a sororidade é tematizada, e mais, como ela é efeito estético das escolhas formais do fazer ficcional de Reyes, em especial no que se refere à dupla construção narrativa. Dada essa teia de relações entre mulheres no nível diegético e na composição formal, adotaremos a proposta metodológica que Rita Segato expõe e provoca no capítulo “Patriarcado: del borde al centro. disciplinamiento, territorialidad y crueldad en la fase apocalíptica del capital”, presente na coletânea de ensaios **La guerra contra las mujeres** (2016), adotando, portanto, uma estratégia feminina/feminista para analisar e compreender como a comunidade de

⁴ **Cometera** é publicado na Argentina pela primeira vez em 2019 e, em 2022, traduzido por Elisa Menezes, é publicado no Brasil, assim como **Miséria**, pela Editora Moinhos.

⁵ “Se apenas costurarmos as categorias homem e mulher no tecido que constitui o Eu que resiste, apagaremos a própria resistência. Somente entre parênteses conseguimos observar a lógica distinta que organiza a sociedade nas respostas resistentes” (LUGONES, 2019, p. 366). Assim, valho-me dessa categoria-entre-parênteses para seguir com esta análise ciente de que ela não esgota e nem exemplifica a complexidade das narradoras-personagens, das demais personagens, quiçá da possível relação do retrato da realidade de experiências vivenciadas na Argentina contemporânea, mas auxilia neste percurso analítico.

mulheres é ficcionalizada em **Miséria** e o modo como os nós afetivos vão se avolumando em uma teia de alteridade, que, por ser diferença, é força de composição, pois “[e]legir el camino relacional es optar por el proyecto histórico de ser comunidad”⁶ (SEGATO, 2016, p. 106).

A DUPLA-NARRAÇÃO

A narratologia feminista busca investigar e demonstrar como os modos de narrar e as formas narrativas não são mero invólucro neutro do fazer ficcional, mas construtos sociais, frutos de convenções diversas e, portanto, campos de batalha ideológicos onde as relações de gênero são construídas, contestadas e subvertidas. Nesse sentido, a contribuição de Susan Sniader Lanser em **Fictions of authority** (1992) é fundamental, na medida em que a autora tensiona e desloca o conceito de “voz” do plano puramente técnico da teoria narrativa, alinhando-o com suas implicações sociais, em especial com a conceituação derivada das práticas feministas. Ao analisar a estrutura narrativa de **Miséria**, percebemos que Dolores Reyes abarca essa fusão e avança, pois não cria uma voz narrativa única e totalizante, mas tece uma narração diádica, partilhada. A legitimidade do relato não reside em uma ou outra narradora, mas na própria relação entre elas, compondo uma das possibilidades do conceito “*communal voices*” (LANSER, 1992)⁷, que se recusa a centralizar o poder narrativo e, nesse gesto, executa uma potente crítica à singularidade da autoridade de composição do mundo ficcional.

O romance abre com a narração e o pedido de Miséria à Cometera: elas estão “na capital nacional das videntes” (REYES, 2024, p. 8), com uma infinidade de cartazes de todo tipo de sorte de ledoras de cartas e mãos, de adivinhas, de lançadoras de búzios e de outras tantas ofertas de serviço que Miséria qualifica como inferiores e falsos ao compará-los com o “dom [que] vale ouro” de Cometera e que esta, portanto, deveria aproveitar a oportunidade local para ajudar as pessoas da cidade a encontrarem seus familiares, bem como angariar uma renda extra para auxiliar nos custos da casa. A cena já nos deixa ver a intimidade e a cumplicidade que existem entre as duas jovens: “[v]ou até ela [Cometera], me agacho, lhe dou um beijo e aproveito para abraçá-la por um tempo. Ela pega minhas mãos, pressionando-as contra seu corpo. Brincamos uma com a outra e ela me faz cócegas. Eu me esforço para não estourar de rir” (REYES, 2024, p. 8). Naquele momento da narrativa, Miséria tem dezesseis anos e está grávida do irmão de Cometera, Walter; há também, portanto, um novo elo

⁶ “[e]scolher o caminho relacional é optar pelo projeto histórico de ser comunidade” (SEGATO, 2016, p. 106, tradução minha).

⁷ Em livre tradução minha, a partir deste ponto, quando utilizar tal conceito de Lanser (1992), usá-lo-ei como “vozes comunitárias”, no intuito de costurá-lo ao escopo conceitual de Segato – comunidade de mulheres.

afetivo que está sendo construído enquanto família – já tão distante das expectativas e dos ideais do arranjo familiar cristalizado no imaginário comum.

O segundo capítulo do romance fica a cargo das primeiras impressões sensoriais de Cometerra ao chegarem os três – ela, Miséria e Walter – naquela cidade grande, repleta de barulhos, cores, cheiros e pessoas. Muitas pessoas. O excesso de estímulos deixa Cometerra ainda mais desconfortável com aquele “formigueiro” (REYES, 2024, p. 10), ao qual ela não consegue se conectar. A narração da atmosfera da cidade deixa conhecer não só o entorno urbano, mas o modo como a sensibilidade da personagem-narradora percebe, filtra e significa o mundo. Nesse primeiro movimento narrativo de Cometerra também estão presentes três aspectos constitutivos e perenes da personagem: a insônia, a cerveja e os sonhos – nas vezes que a exaustão vence o corpo.

A alternância da narração entre essas duas vozes, apesar de desestabilizar um referencial único e estável de validação do conteúdo narrado, não desintegra o romance, ao contrário, o encontro das alteridades preenche e, mais, transborda as possibilidades do existir da matéria ficcional. Uma das ferramentas teóricas fornecidas pela coletânea organizada por Kathy Mezei (1996) auxilia-nos na compreensão do efeito da dupla narração do romance: a forja do discurso ambíguo. Trata-se da estratégia deliberada presente na escrita de mulheres para subverter e, por vezes, implodir lógicas lineares e excludentes através da elaboração de tessituras textuais que resistem a uma percepção univalente. Assim, o contraste entre o lirismo sombrio de Cometerra e o realismo corporal de Miséria não cria uma oposição a ser resolvida, mas um terreno de ambiguidades produtivas. A sororidade emerge precisamente da capacidade de sustentar essa tensão: a realidade é, simultaneamente, um evento de dor ancestral e uma luta pragmática pelo futuro. A ficção de Reyes, portanto, não busca a verdade em uma das vozes que narram aquele mundo, mas a ressonância complexa, e por vezes contraditória, entre as duas, materializando o discurso ambíguo como um projeto estético e político.

A afirmação de Lugones de que “[d]ecolonizar os gêneros é necessariamente uma práxis” (2019, p. 363), ou seja, um exercício que necessariamente situa o “teórico no meio das pessoas em um entendimento histórico, humano, subjetivo/intersubjetivo da relação de oprimir -> <- resistir”, encontra uma potente materialização ficcional em **Miséria**. Essa práxis não se manifesta como um discurso abstrato, mas como uma série de ações concretas e relacionais que as personagens empreendem para sobreviver. Ao afirmarem suas alianças diversas, tanto as personagens-narradoras, quanto as mulheres que as orbitam e partilham suas histórias, elas todas constroem ativamente outras maneiras de se relacionar e de se compreender enquanto corpos atravessados por violências e negligências sistêmicas. Assim, partilho da inquietação de Segato ao defender que “[e]s por esto que

deberíamos poder reclamar la restitución de la plenitud ontológica de los espacios de la vida femenina y la capacidad y derecho de las mujeres de hablar al interés general desde su parcialidade” (SEGATO, 2016, p. 95)⁸, pois a estrutura narrativa de Reyes encarna essa demanda: ao negar uma voz universal, o romance restaura a plenitude ontológica-subjetiva de suas personagens através da dupla narração, recusando a lógica binária-colonial-moderna que, segundo Segato, destitui o feminino de seu valor e o reduz a um outro deficitário. As especificidades de cada mulher do universo ficcional de Reyes não são desprezadas nem reduzidas a dramas particulares, antes encaradas como fontes de saberes e forças potenciais de enfrentamento. É a partir de suas parcialidades que elas falam ao interesse geral – a busca por justiça, a proteção da vida, a construção de comunidades –, demonstrando, por fim, que o caminho relacional é um projeto político que se opõem ativamente às estruturas de dominação que as acometem.

A centralidade da “comunidade de mulheres” na ficção de Dolores Reyes não é apenas uma escolha meramente formal e temática, mas um reflexo direto de sua trajetória pessoal, política e literariamente formativa. A própria gênese de seu primeiro romance, **Cometerra**, deu-se no contexto de uma oficina literária ministrada pela escritora Selva Almada, outra voz central na denúncia do feminicídio na Argentina através de sua ficção⁹. Esses encontros funcionaram como um *locus* de criação e apoio coletivo, germinando uma espécie de genealogia literária feminina em que a escrita se torna uma ferramenta de cuidado e elaboração mútua. Além disso, Reyes situa explicitamente o impulso para sua escrita no seio do movimento “*Ni Una Menos*”¹⁰, afirmando em diversas entrevistas que a urgência de nomear e historiar os corpos das vítimas de feminicídio foi um catalisador para sua ficção. Essa amálgama entre a formação em um espaço de sororidade literária, a militância em um dos maiores levantes feministas da história recente da América Latina, bem como a sua experiência como professora em escolas da periferia de Buenos Aires faz com que a teia de afetos em sua obra ganhe novas tonalidades de sentido.

⁸ “[é] por isso que deberíamos poder reivindicar a restauração da plenitude ontológica dos espaços da vida feminina, bem como a capacidade e o direito das mulheres de falar sobre/do interesse geral a partir da sua parcialidade” (SEGATO, 2016, p. 95, tradução minha).

⁹ **Garotas mortas**, publicado pela primeira vez em 2014, é exemplo desse enfrentamento; publicado no Brasil em 2018 com tradução de Sérgio Molina.

¹⁰ Marcha de mulheres realizada no dia 03 de junho de 2015, em Buenos Aires, como denúncia do assassinato de Chiara Páez, bem como o de todas as mulheres que tiveram suas vidas ceifadas pela violência de gênero que impera na América Latina desde o período colonial. Como este trabalho possui um *corpus* de análise argentino que tematiza essas inúmeras violências, recomenda-se a leitura do livro **Por ellas: 10 años de informes de feminicidios en Argentina**, publicado em 2020, pela Asociación Civil La Casa del Encuentro: espacio feminista social y cultural, principal responsável por coletar, sistematizar e divulgar os números de feminicídio na Argentina, que seguem aquém, dado o não investimento estatal na produção de políticas públicas.

Vejamos com um pouco mais de atenção o modo como cada uma das personagens narram-se e contam suas histórias

PASSADO-TERRA-FUTURO: ELO ENTRE MULHERES

Elegir el camino relacional es optar por el proyecto histórico de ser comunidad. Es percibir que a las tres consignas de la Revolución francesa, igualdad / libertad / fraternidad, les faltaba una cuarta, muy propia de los experimentos de nuestro continente, con su propuesta comunal: la reciprocidad, **pues la reciprocidad arraiga, localiza y relaciona de forma concreta**. (SEGATO, 2016, p. 106, grifo meu)¹¹.

COMETERRA: A VOZ DA TERRA E DA MEMÓRIA

Um dos aspectos estilísticos presentes na narrativa de Reyes é a distinta maneira em que cada uma das vozes narrativas se forja, reafirmando as escolhas linguísticas do romance – a sintaxe, o léxico, a modalidade, o uso de pronomes – como ferramentas materiais que não só representam as narradoras-personagens, mas performam, no nível da frase, os seus diferentes modos de ser e narrar. São esses modos que, ao se entrelaçarem, tecem a complexa trama de sororidade no romance (PAGE, 2006). Quando Cometera está encarregada da narração, temos um estilo mais breve e dolorosamente lírico, deixando ver a densa transformação do peso da sua decisão de negar a terra, no início da narrativa – tanto por abrir mão de sua morada, quanto de sua ação mística –, e o diferente peso do (re)encarar a terra a partir da segunda metade do romance. Cometera mostra-nos que essa atmosfera mística e “bruxesca” lhe modula a maneira de ver e contar aquele mundo ficcional, que é já permeado por todo tipo de violência, gerando uma precariedade da vida pelos também diversos tipos de abandono. Em uma de suas caminhadas pelas ruas da cidade, ela se depara com um grande muro repleto de panfletos e cartazes e anúncios:

Nunca vi tantos rostos de mulheres juntos. Milhões de olhos pretos como sementes lançadas ao ar com uma última esperança de trazê-las de volta à vida: Meninas VIP. Estou sozinha no meu apto. Nancy, estamos te procurando. Irma, curandeira ancestral. Taís e Lucy, travessas. Irmã Irma, vidente. Julia, vista pela última vez em 5 de abril de 2018. Juana, estava usando calça jeans e um suéter roxo. Cindy, leio sua sorte. Onde você está, Mica? Ainda estou te esperando. Betty, a mais

¹¹ “Escolher o caminho relacional é optar pelo projeto histórico de ser comunidade. É perceber que às três consignas da Revolução Francesa – igualdade, liberdade e fraternidade – faltava uma quarta, muito própria das experiências do nosso continente, com a sua proposta comunitária: a reciprocidade, **pois a reciprocidade enraíza, localiza e relaciona de forma concreta**” (SEGATO, 2016, p. 106, tradução minha).

doce da estação. Estrela, leio suas mãos. Faço magia branca e negra. María, desapareceu no bairro Floresta.

Imagino meu rosto ali, uma a mais dentre milhares delas, e um arrepio percorre meu corpo. Tenho vontade de vomitar na parede onde todas somos desaparecidas, putas ou videntes (REYES, 2024, p. 31, grifo meu).

O impacto da cena é fruto tanto da força imagética dos “[m]ilhões de olhos pretos como sementes” (REYES, 2024, p. 31), quanto da intensa reação de medo e de revolta sentidos pela personagem-narradora, uma vez que o local se transmuta em espelho das possibilidades sufocantes do ser-mulher naquele universo ficcional, mas não só, pois há um transbordamento das linhas ficcionais do romance em um forte tom de crítica e de denúncia das realidades experienciadas pelos corpos femininos latino-americanos¹². O encontro de Cometerria com os gritos dos muros urbanos compõe o mote dos conflitos interiores da personagem-narradora em seu grande dilema entre voltar ou não a comer a terra, degustá-la, mas também ser acometida das terríveis imagens de corpos violentados e/ou mortos.

A decisão de voltar a auxiliar no encontro de pessoas desaparecidas, porém, dar-se-á a partir do pedido inicial de *Miséria* para uma pessoa específica: Tina. Essa personagem é uma mulher um pouco mais velha¹³, colega de trabalho de *Miséria* em uma loja de cacarecos, que também compõe o grupo estatístico de mães que tiveram suas filhas e/ou seus filhos desaparecidos.

Tina ficou triste quando soube que eu precisaria da terra que seus filhos haviam pisado. Ela me disse que ficou com o pequenino apenas até ele começar a andar.

– A terra – disse ela – talvez não se lembre dele.

Não preciso de muito: apenas alguns punhados dentro de uma garrafa transparente.

Fizemos um pacto, não tem mais volta. Ela fez sua parte: começou a ajudar Miséria e o bebê dela, e eu tenho que fazer a minha.

Como vou ficar depois de ver os corpos dos filhos de Tina?

Eu tinha jurado nunca mais comer terra e agora minha língua queima e meu estômago ruge, reclamando-a. A terra está cheia de segredos, mas não para mim. Ponho a garrafa sobre a mesa e pego um punhado para enfiá-lo na boca e vou me enchendo de saliva. **Meu coração ferve de amor pela terra, mas também de medo.** Fecho os olhos e deixo uma mão apoiada sobre ela. Tina me segura a outra e aperta. Esqueci de dizer a ela que não gosto que me olhem, e agora é

¹² Segundo levantamento realizado pelo Observatorio de Femicidios en Argentina “Adriana Marisel Zambrano”, responsável pela direção de La Casa del Encuentro, principal fonte de coleta e divulgação dos números de violência contra a mulher na Argentina, em 2023 – data da primeira publicação do romance de Reyes – foram registrados 334 feminicídios, ou seja, uma mulher foi assassinada a cada 26 horas, só naquele país. Os mapeamentos realizados desde 2005 até o momento de escrita deste artigo, 2026, podem ser conferidos no site da associação: <https://www.lacasadelencuentro.org/>.

¹³ A idade de Tina não é relevada, mas podemos inferir que ela tenha por volta de quarenta anos, o que já seria, em média, o dobro de tempo de vida de Cometerria e *Miséria*. Tal personagem ocupa, portanto, o lugar de sabedoria, orientação e instrução legado às mulheres que já vivenciaram diversos percalços, e, em razão desses conhecimentos e de sua amizade, Tina será uma das principais auxiliadoras das diversas questões que envolvem a gravidez, o parto, a amamentação e o puerpério de *Miséria*.

tarde demais. Sinto seus olhos desesperados fixos em mim enquanto a terra toma conta do meu corpo como uma droga. [...]

Abro os olhos e antes de anunciar a Tina que seus filhos estão vivos, continuo apreciando o sabor e o peso da terra. Com a língua, procuro seus restos dentro da boca para saboreá-la por mais algum tempo.

Como vou ser agora que voltei a provar o corpo amado da terra? (REYES, 2024, p. 117-118, grifos meus).

Nessa passagem temos a descrição do passo a passo de Cometerra para executar a tarefa que a nomeia: necessita I) da terra pisada pela pessoa desaparecida; II) que ela esteja em uma garrafa transparente; e III) que não seja observada enquanto percorre o caminho de sombras até encontrar a pessoa que, enquanto estava presente, pisou naqueles punhados de terra que agora se umidificam em sua boca. Ter esquecido de sinalizar para Tina o último ponto deixa ver o vasto tempo de afastamento de Cometerra daquela prática. A ambiguidade da relação da personagem-narradora também compõe essa passagem, pois seu coração, além de estar fervilhando de amor pela terra, está receoso com esse reencontro. Os desdobramentos do ato são tão difusos à Cometerra, que ela finaliza o trecho questionando a própria constituição de si, de sua identidade, de sua posição no mundo em um tom angustiado, ainda que tal indagação seja fruto do reencontro com o “corpo **amado** da terra”. Há também a indicação de que narradora-personagem não escolheu voltar a comer terra para si, mas sim porque Tina estava auxiliando Miséria em suas diversas questões envolvendo o gestar e, posteriormente, o maternar, pois nenhuma das duas jovens-adultas tinham uma rede de apoio que soubesse as informar e instruir sobre esse novo mundo que estava prestes a emergir. O elo temático e simbólico que o parto de Miséria possui no romance é central e voltaremos a ele na próxima sessão.

Outro momento chave do romance que elucida muito bem a especificidade de construção subjetiva e narrativa de Cometerra acontece no décimo primeiro capítulo, no qual a personagem-narradora realiza um ritual de oferenda para se comunicar com a mãe morta – mais uma vítima de feminicídio. Ao acordar no meio da noite, depois de seu corpo tê-la feito dormir por doze longas horas, Cometerra se envolve com as sensações da “música da escuridão salpicada de respiração e sonhos” (REYES, 2024, p. 45) que a envolvem dentro do apartamento, mas tão logo identifica-se no seio de um ambiente urbano onde “as luzes dos infinitos cartazes devoravam tudo e engoliram até as estrelas” (REYES, 2024, p. 45), tensionando mais uma vez a artificialidade da cidade grande e a conexão ancestral com elementos naturais, cerne da figuração de Cometerra. A lembrança do ritual lhe acomete quando ela avista o “pão dos mortos na mesa, abandonado” (REYES, 2024, p. 45) e “a voz da mulher da feira ordena dentro da [sua] cabeça, e [ela sabe] que deveria tê-la preparado [a

oferenda para o ritual] horas atrás” (REYES, 2024, p. 46). Porém, ao se mobilizar para montar a oferenda, Cometera olha o entorno e nota que

[n]ão temos nada das coisas de que minha mãe gostava. Como ela morreu quando eu tinha sete anos, sou obrigada a lembrar sempre da mesma coisa. Os animais de vidro que se perderam todos, nossos aniversários, as plantas que ia pondo no terreno e que nunca pararam de crescer, a praça aonde ela levou Walter e eu pela última vez (REYES, 2024, p. 47).

A evocação da última manhã partilhada com a mãe na praça é combustível narrativo para costurar uma memória dolorosa, mas carregada de beleza, tal qual os momentos em que “ela [a mãe lhe] mostrava os dentes mais lindos do mundo. Mesmo tendo crostas de sangue seco ao lado da boca, seu riso era o sol” (REYES, 2024, p. 47). Cometera reconstrói com riqueza de detalhes, através da ingenuidade de seu olhar infantil, o dia em que sua mãe revelou a ela e ao irmão que há tempos sofria violência doméstica do pai das crianças e que, naquela manhã, havia tomado a decisão de expulsá-lo de casa. A imagem da mãe ensinando Cometera a amarrar os cadarços, “caso ela não estivesse por perto” (REYES, 2024, p. 47), adquire dimensões proféticas, antecipando a orfandade e a solidão que envolveriam a personagem-narradora pouco depois. A força da lembrança é tão vívida em Cometera, que ela inicia o diálogo com a mãe-morta retomando tal ensinamento:

– Mamãe, sou eu, a Aylén, está me ouvindo? **Faz doze anos que amarro meus cadarços sozinha.** Sinto meus olhos me traindo, o ardor das lágrimas que não deixo escapar. Aperto a mandíbula e me calo. Pela tristeza que sinto, parece-me que não vou conseguir fazer a oferenda (REYES, 2024, p. 49, grifo meu).

O impedimento de seguir a oferenda se dá em razão da instrução para efetivá-la: além da necessidade de que houvesse “todas as coisas que a mortinha gostava, juntas” (REYES, 2024, p. 47), era preciso que Cometera realizasse o rito estando feliz. Esta parte do problema é solucionada com algumas tragadas da “fumaça doce” de uma bituca de cigarro de maconha pela personagem, voltando, através da leveza agora posta em seu corpo, ao movimento de memória no balanço, no qual a mãe a toca nas costas para dar impulso. Já a outra parte do problema é solucionada com o seguinte arranjo: dois copos de Fernet com gelo, a foto da mãe, velas, música da Gilda e a planta do antigo quintal trazida por Miséria. O improviso e a criação de uma liturgia pessoal, que amarra elementos populares aos objetos disponíveis em sua moradia, situam o ritual de oferenda-comunicação em uma tradição que valoriza a expressão afetiva-espiritual e as produções culturais e cotidianas das classes populares. Ainda em seu processo ritualístico, Cometera segue:

– Mãe, sou eu, a Aylén... – A chama da vela se move para o lado como se o vento estivesse entrando na casa. Até a respiração do mundo parece ter se apagado para espiar o que minha mãe e eu vamos dizer uma à outra.

Estou aqui. Invento minhas próprias palavras para falar com os mortos. A luz gélida na janela se apaga e as velas crescem, tornam-se enormes, brilham como se as estrelas fossem criaturas da noite que abandonaram o céu para fazer oferendas. E eu sei, agora, que mamãe me ouviu.

– Mãe, sou eu, a Aylén. Te peço que o filho do Walter e da Miséria nasça bem (REYES, 2024, p. 51).

O uso de seu nome, Aylén, sugere um encontro da personagem-narradora com sua identidade matriz, anterior ao dom da clarividência e ao grande trauma de perder a mãe – momento em que a personagem inicia o ato de devorar a terra. A realização de todo o ritual litúrgico, o esforço de se fazer feliz em um diálogo com sua mãe-morta, depois de tantos anos, para que se efetivasse o pedido não de algo para si, mas para o bem-estar da família escolhida inscreve Aylén à sua genealogia feminina. Através do afeto e da responsabilidade, une o passado, o presente e o futuro dessas várias gerações que insistem em persistir, confrontando, assim, as dimensões individuais para se tornarem teias de fortalecimento coletivo e comunitário.

MISÉRIA: A VOZ DO CORPO E DO FUTURO

A voz narrativa de *Miséria* é forjada a partir de um realismo corporal descritivo, escolha estética que ancora a dimensão política e afetiva do romance na complexidade da vida cotidiana. Em flagrante contraponto ao lirismo sombrio e ancestral de *Cometerra*, o narrar de *Miséria* se constrói na observação atenta do mundo material, nas preocupações pragmáticas e na fisicalidade das sensações. Sua subjetividade não emerge de um mergulho no místico, mas da forma como ela experiencia e significa e descreve as incessantes demandas concretas daquele mundo ficcional, seja em situações da hostil burocracia em um hospital, das pequenas estratégias de cumplicidade desenvolvidas com Tina no trabalho precarizado ou, ainda, do ciclo de cuidados consigo e com o filho recém-nascido. Descrições mais longas e justapostas, mesmo de sua vida subjetiva, deixam ver que até mesmo o ritmo de percepção do entorno é diferente entre ela e *Cometerra*. Há uma cena do cotidiano, na véspera da saída de Walter¹⁴ ao trabalho, que exemplifica o estilo e a velocidade de percepção de *Miséria*, bem como a autoconsciência da sobreposição de pensamentos que lhe surgem:

¹⁴ Neste trabalho centro a investigação nos aspectos formais e temáticos que orbitam o imaginário constitutivo do que é compreendido ocidentalmente como “feminino”. Em sua oposição, o masculino aparece no romance como a negação da

[o] Walter vem, acaricia minha barriga e me dá um beijo, a semana toda ele esteve saindo tarde. Quer comprar uma moto para a primavera porque nós três vamos poder andar nela. As horas que estou com ele voam. Agora ele se levanta e se afasta da cama, nem vestiu a cueca e vê-lo nu procurando suas coisas enche minha boca de saliva. Eu daria tudo para ele ficar comigo a manhã inteira assim desse jeito. Ele se vira e sorri pra mim. **Sei que não tem ideia do que estou pensando.** Ele se veste a toda a velocidade e, antes de sair, vem e me dá um selinho e eu não o deixo ir embora (REYES, 2024, p. 52, grifo meu).

O fragmento apresenta a condensação de um instante prosaico em uma complexa sobreposição de tempos e afetos. Apesar da notável velocidade, *Miséria* não se perde em abstrações; ao contrário, ancora-se firmemente na imanência dos corpos e nas impressões sensíveis. O pensamento desliza sem pausas do toque presente de Walter, para a memória avaliativa de uma ausência crescente ao longo da semana, que é imediatamente contraposta por um plano de futuro partilhado e que se mostra ambíguo, pois a terceira pessoa do passeio tanto pode ser o bebê que nascerá, quanto Cometera. É a visão do corpo jovem e nu de Walter que catalisa a epifania do desejo da narradora-personagem e faz com que *Miséria* transborde a inseparabilidade dos sentimentos às reações corpóreas.

Há uma volumosa presença de descrições do corpo nos capítulos narrados por *Miséria*; seu corpo jovem que lamenta as coisas que, prematuramente, não poderá mais fazer, mas que anseia pela experiência da chegada do filho. Ainda que haja uma predominância do cotidiano na narração dessa narradora-personagem, isso nada diz de uma simplificação de seus olhares. A complexidade que *Miséria* carrega no e sobre o seu corpo é um dos fatores que mostra as ambíguas relações que ela tensiona em seu narrar, na medida em que seu corpo é território primário de conhecimento, sismógrafo que registra tanto a violência externa quanto a potência interna. Um exemplo desse corpo-que-responde pode ser conferido em uma das consultas do pré-natal, já tardio. No hospital, a agressão verbal do médico, “ser mãe não é só trepar, garota” (REYES, 2024, p. 55), é processada não como uma abstração e um processo reflexivo sobre aquela violência verbal, mas enquanto uma reação física imediata: “minha barriga fica dura como se fosse uma pedra” (REYES, 2024, p. 56).

Essa capacidade de observação do mundo concreto a posiciona como uma força centrípeta da teia de afetos. Com seu olhar atento, descreve os objetos na casa de Tina e a dinâmica de uma festa juvenil, revelando a empatia que constrói a partir do detalhe. Tal habilidade de ler a realidade a sua

existência, a fonte da violência e do abandono, o encerramento das possibilidades; à exceção de Walter. A relação de cuidado e cumplicidade que essa personagem desenvolve com a irmã, Cometera, desde o primeiro romance de Reyes e na sequência diegética aqui analisada, deixa-nos ver que outras masculinidades são possíveis. Deixamos o aceno para uma futura investigação acerca da complexidade do masculino que a personagem Walter adensa nas duas narrativas de Reyes.

volta culmina quando ela conecta o drama doméstico de Tina ao dom místico de Cometera, como vimos na sessão anterior. Ao revelar que sua cunhada “era a melhor buscadora que existe” (REYES, 2024, p. 39), a narração pragmática de *Miséria* se torna o vínculo que transforma uma rede de cuidado em um motor para a ação, demonstrando que seu realismo não é apenas um estilo, mas a própria práxis que movimenta o projeto de resistência do romance. Dessa forma, a narração de *Miséria* demonstra que a atenção à imanência do corpo e do cotidiano não é escape da ação política, mas uma de suas condições fundamentais. A voz narrativa de *Miséria* ancora-se, portanto, no mundo material, no prosaico e na observação atenta do imediato e sua subjetividade é construída a partir de sensações físicas e preocupações práticas, diárias: o enjoo matinal combatido com chiclete, a sede por mate, a percepção de seu corpo em transformações.

A MAGIA DO PARTO DE MISÉRIA: CLÃ

A sequência do parto de *Miséria* é a representação do ápice-elo da sororidade como efeito de um projeto coletivo e afetivo, conforme hipótese de análise deste trabalho. A alternância entre as perspectivas narrativas nos capítulos 39 e 40 constrói um evento que vai além de sua dimensão biológica e se transforma em ritual de forja de uma nova comunidade de mulheres, pois é nesse espaço-rito que a dupla construção narrativa transcende sua função de alternância, resultando na amálgama das perspectivas: a sororidade como efeito estético da dupla-narração. O quarto se converte em um território onde o corpo de *Miséria* torna-se o epicentro de um saber coletivo, e a dor, longe de ser um evento solitário, é ressignificada como a força motriz que sela a fundação de um novo clã. A cena, portanto, não apenas descreve um nascimento; ela performa a própria gênese da comunidade de resistência que o romance projeta.

A jornada de *Miséria*, no capítulo 39, é a de uma reconquista da soberania corporal, um arco que se move da alienação à agência: parte de uma recusa inicial ao processo, pois ela gostaria de “[a]cordar uma manhã e o bebê estar ao [seu] lado e pronto” (REYES, 2024, p. 120), para uma imersão na fisicalidade mais crua da dor, descrita como uma “pontada nas costas [...] [que] não esmorece, começa a descer pela [sua] coluna, esmagando [suas] vértebras [...] como se uma faca estivesse sendo cravada na parte de trás da [sua] cintura” (REYES, 2024, p. 120). É na intervenção de Tina, a maestra do rito, que a virada epistemológica da cena acontece. Ao instruir e direcionar a força de *Miséria*, Tina não oferece mero consolo, mas uma pedagogia corporal que capacita a narradora-personagem a transformar a sua dor em potência. Tal aprendizado culmina na percepção

de Miséria de que “[u]ma força que está nascendo precisa de uma nova voz, mesmo que seja em gritos” (REYES, 2024, p. 122), e gera, assim, uma certa dobra metanarrativa corporal que anuncia seu próprio renascimento subjetivo, ou seja, enuncia a necessidade de enunciar. Já Cometera vive sua própria iniciação: transita da figura paralisada pelo medo, para uma participante ativa do círculo de cuidado ao “se aproximar e secar meu suor [de Miséria]” (REYES, 2024, p. 122).

A consagração do novo “nós” ocorre na recepção do bebê, um gesto partilhado por “todas as mãos que estão [naquele] quarto” (REYES, 2024, p. 123) e que formam um “berço de dedos” (REYES, 2024, p. 125). A escolha de Miséria pelo plural na frase final, “[e] assim nascemos” (REYES, 2024, p. 124), sela essa transformação e confirma que o que nasce ali não é um indivíduo, mas uma nova comunidade com sua configuração própria. E é no contraste formal entre esses dois últimos capítulos da primeira parte do romance que o engendramento estético de Reyes se revela: se a voz de Miséria nos oferece a crônica da imanência – o suor, a dor, o esforço físico –, a breve narração de Cometera aciona a dimensão da transcendência:

Eu nunca tinha tido sangue nas mãos até aquela tarde, quando segurei seu corpo nu e molhado, com a respiração agitada como se fosse um animal assustado e o coração que parecia que ia explodir, mas vivo. Então meu irmão, Tina e eu o levamos até Miséria, construindo um berço de dedos para protegê-lo até mesmo do ar. Nós o soltamos, mas ficamos manchados com aquele bebê para sempre e, assim que Miséria falou, soubemos seu nome e o repetimos perto de suas orelhas, tão pequeninas quanto as cascas de uma fruta recém-aberta.

Dizem que a magia não existe, mas nele eu olhei a magia de frente e depois chorei (REYES, 2024, p. 125, grifo meu).

Para Cometera, portanto, o evento é (re)configurado como um ato de magia; o sangue em suas mãos, antes signo de morte em seu campo semântico, é ressignificado como uma possível marca da vida. Eis a chave de nossa análise: a experiência do parto só se torna possível e acessível à leitora e ao leitor, bem como o restante dos conteúdos narrados, pela fusão dessas vozes. A análise se completa ao percebermos que uma voz sem a outra geraria um relato incompleto: seria ou o sofrimento físico narrado por Miséria, desprovido de significado transcendente, ou a magia percebida por Cometera, idealização abstrata desprovida de corpo. É no entrelaçamento do realismo corporal de Miséria e do lirismo mágico de Cometera que a sororidade se constitui como efeito estético, demonstrando que a alteridade das vozes é a condição de possibilidade para um sentido comunitário pleno.

TERRA COMO *TELOS*: FAZER-SE TRAMA

O texto ficcional de Reyes, ao dar agência narrativa à Cometerria e à Miséria, sem estabelecer hierarquias, nega a ideia de estabilidade e propõe uma experiência marcada pelo movimento, pela busca e pela projeção de novos modos de habitar aquele mundo ficcional. Em nossa leitura, a “terra” adquire mais um desdobramento polissêmico, na medida em que também pode ser compreendida enquanto *telos*, e pode funcionar, portanto, como eixo simbólico e existencial de análise das trajetórias das duas jovens no romance. Ou seja, “terra” é também signo de um vir-a-ser-em-união que extrapola quaisquer delimitações, sejam elas geográficas, afetivas e/ou culturais.

Para Cometerria, a relação com a terra é literal e mediúnica: seu dom de clarividência se manifesta através da geofagia, isto é, da ingestão da terra como meio de acessar memórias e encontrar pessoas desaparecidas. Esse vínculo, em um primeiro momento, não a ancora em um espaço definido; ao contrário, quando Cometerria retoma o ato geofágico, este age sobre ela como força que a convoca ao movimento, na busca de outros corpos, vivos e/ou mortos. Porém, o oposto também se mostra, ao final do romance, em uma síntese da harmonia encontrada pela narradora-personagem entre suas raízes e seu dom:

[f]ui eu que escolhi, porque ir embora foi a única coisa que pude escolher em toda a minha vida (REYES, 2024, p. 10);

Eu escolhi.

Escolhi seguir com a terra, porque é a única coisa que eu pude escolher na vida.

Escolhi ficar na casa para ser a que recebe cada garrafa.

Escolhi procurar os que nos faltam.

Escolhi perseguir até o fim aqueles que assassinaram a professora Ana.

Só porque a terra escolheu a mim (REYES, 2024, p. 260).

Temos o primeiro enunciado de Cometerria, seguido da íntegra do último capítulo do romance, também enunciado pela narradora-personagem.

Sua escolha pelo retorno à pequena cidade da qual havia saído em disparada no final do romance anterior, **Cometerria** (2022), é a escolha pela sua identidade, pelo seu chão, pela sua terra, pelos seus mortos e pelas suas memórias. Talvez naquele momento de fuga, no passado, a jovem Aylén não tenha conseguido imaginar outros cenários que garantissem a sua sobrevivência, caso lá permanecesse, mas

depois de perspectivar outras experiências, conhecer outras pessoas, encontrar outros corpos, ela escolheu voltar – e também porque a terra a escolheu, pois elas se precisam mutuamente.

Miséria, por sua vez, pode ser compreendida em uma relação com a terra enquanto metáfora teleológica. A gestação do Pirralho, seu filho, representa não apenas a continuidade da vida, mas a possibilidade de um novo habitar para si e para sua família. O corpo grávido de Miséria avoluma-se como uma terra fértil, aberta ao porvir, que projeta possibilidades de renovação. A terra enquanto imagem do gestar, para Miséria, é um movimento de esperança que se materializa no desejo de garantir um futuro menos precário para o filho que está por nascer. A gestação, portanto, pode ser entendida como um processo de reinvenção do espaço familiar e da própria subjetividade, em que o passado de carências e violências é reconfigurado pela expectativa de um amanhã diferente, de uma nova terra.

A aproximação das trajetórias de Cometera e Miséria se dá justamente na experiência do deslocamento como necessidade constitutiva, pois seus movimentos – sejam eles de busca mediúnica ou de projeção materna – apontam para a terra, em sua polissemia já destacada, como horizonte de pertencimento em constante reconstrução. A terra, portanto, não é apenas solo de origem ou mera delimitação geográfica, mas *telos*: aquilo que orienta, que convoca, que exige ser percorrido para que o grupo, a família, o clã possam se constituir e resistir diante das adversidades. Essa compreensão da terra como movimento e finalidade também parece cancelar a leitura de **Miséria** enquanto uma narrativa de resistência e esperança. O deslocamento, nesse romance, longe de significar perda de raízes, revela-se como condição para a reinvenção de si e do coletivo, bem como para a criação de espaços de solidariedade e de cuidado entre mulheres, transformando experiências individuais de violência e solidão em projeto coletivo de enfrentamento às estruturas patriarcais. A terra torna-se, assim, elemento que une passado e futuro, morte e nascimento, ausência e esperança.

A terra como *telos*, por fim, unifica as duas narradoras: para uma, é o meio literal de ação que reivindica a memória; para a outra, é a metáfora do próprio corpo fértil que projeta o futuro. É nesse deslocamento contínuo das diferentes vozes que narram, nessa recusa de qualquer fixidez, que se avoluma a potência política e estética da obra de Dolores Reyes, que faz da terra não apenas tema, mas princípio constitutivo da narrativa, na medida em que é fundamento de suas personagens-narradoras.

FECHAMENTO ESPIRALADO

A análise da dupla construção narrativa em **Miséria** revela que a sororidade não é apenas tema central do romance, mas efeito estético decorrente das escolhas formais na composição ficcional de Dolores Reyes. A alternância entre as vozes de Miséria e Cometera materializa o projeto político de comunidade feminina, conforme convoca Segato. Por sua vez, o entrelaçamento das perspectivas narrativas demonstra que a alteridade opera como força constitutiva da resistência coletiva, construindo aberturas de olhares e interpretações tanto das personagens, quanto das leitoras e dos leitores. Enquanto Miséria oferece um olhar pragmático e esperançoso sobre a maternidade e o futuro, Cometera traz a densidade lírica da memória e da dor ancestral, e tal distinção não elimina as diferenças, mas as transforma em potência relacional, em complementaridade.

A dupla construção narrativa de **Miséria** encarna, no plano estético, o princípio de alteridade central ao feminismo decolonial: ao invés de buscar uma voz feminina universal, a narrativa faz da diferença – de trajetórias, afetos e modos de narrar – o fundamento de uma comunidade de resistência. Como propõe María Lugones, é no reconhecimento das múltiplas opressões e na valorização das experiências situadas que se constroem práticas de coalizão e de enfrentamento à colonialidade de gênero, ressoando, mais uma vez a ideia de Segato de que “[e]legir el camino relacional es optar por el proyecto histórico de ser comunidad”¹⁵ (2016, p. 106).

A ficção de Reyes não apenas representa mulheres em situação de vulnerabilidade, mas elabora esteticamente um espaço narrativo onde elas exercem agência, reivindicam memória e prospectam projeto de futuro através dos laços de sororidade. Assim, **Miséria** é mais um exemplo da potência da literatura latino-americana de autoria feminina, pois tensiona convenções narrativas tradicionais e propõe formas estéticas inovadoras para tematizar questões urgentes como feminicídio, violência obstétrica, abandono e negligência estatal, precariedade do trabalho no ambiente urbano. Esse romance se insere, portanto, no panorama da escrita que desafia estruturas patriarcais tanto em seu conteúdo, quanto em sua forma, contribuindo para a ampliação e/ou questionamento do cânone literário contemporâneo. A dupla construção da narração em **Miséria** mostra, pois, que a sororidade pode ser simultaneamente tema e método: ao entrelaçar o realismo corporal de uma voz ao lirismo ancestral da outra, Reyes revela uma estratégia estética capaz de transformar a diferença em força coletiva e a alteridade em projeto político de comunidade. Finda-se este gesto de análise que já logo

¹⁵ “escolher o caminho relacional é optar pelo projeto histórico de ser comunidade” (2016, p. 106, tradução minha).

se move em direção ao próximo, avolumando de sentidos as produções contemporâneas de autoria feminina que insistem em criar futuros a partir das fraturas do passado-presente em um constante movimento espiralado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

ASOCIACIÓN CIVIL LA CASA DEL ENCUENTRO, Espacio feminista social y cultural. **Por ellas**: 10 años de informes de feminicidios en Argentina. Dirigido por Ada Beatriz Rico. Buenos Aires: La Casa del Encuentro, 2020.

LANSER, Susan Sniader. **Fictions of authority**: women writers and narrative voice. Ithaca; London: Cornell University Press, 1992.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo decolonial. Tradução de Pê Moreira. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

MEZEI, Kathy (org.). **Ambiguous discourse**: feminist narratology and british women writers. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1996.

PAGE, Ruth. **Literary and linguistic approaches to feminist narratology**. London: Palgrave Macmillan, 2006.

REYES, Dolores. **Cometerra**. Tradução de Elisa Menezes. Belo Horizonte: Moinhos, 2022.

REYES, Dolores. **Miséria**. Tradução de Silvia Massimini Felix. Belo Horizonte: Moinhos, 2024.

SEGATO, Rita Laura. Patriarcado: del borde al centro. disciplinamiento, territorialidad y crueldad en la fase apocalíptica del capital. In: SEGATO, Rita Laura. **La guerra contra las mujeres**. Madrid: Traficantes de Sueños, 2016.