



Historia de una perdida y otros cuentos, de Cristina de la Concha: ética, gênero e sociedade

Wanderlan Alves

Universidade Estadual da Paraíba, Rua Baraúnas, 351, 58429-500, Campina Grande, Paraíba, Brazil. E-mail: alveswanderlan@yahoo.com.br

RESUMO. Neste artigo, faz-se uma leitura crítica das tensões de gênero e suas relações com a ética e a sociedade apresentadas nas narrativas de *Historia de una perdida y otros cuentos*, da mexicana Cristina de la Concha. A partir de um diálogo, assim como de um protesto ético em relação ao histórico de violência contra a mulher, no México e na América Latina, nesses contos do livro a autora promove o desmascaramento e a denúncia do silêncio e da naturalização a que, tradicionalmente, a violência simbólica e de fato contra a mulher são relegadas. Por tratar-se de uma escritora ainda praticamente desconhecida da crítica, o estudo visa, também, a apresentá-la ao público leitor brasileiro.

Palavras-chave: Cristina de la Concha; ética; gênero; mulher; sociedade; narrativa latino-americana contemporânea.

Historia de una perdida y otros cuentos, by cristina de la concha: ethics, gender and society

ABSTRACT. In this article, I make a critical reading on gender questions associated to ethics and society presented in the short-stories of *Historia de una perdida y otros cuentos*, by Mexican writer Cristina de la Concha. From a dialogue and an ethical protest against the historical process of violence toward women in Mexico and Latin America, in her short-stories she denounces the silence and the naturalization that, traditionally, increase and intensify the violence against woman. This study also proposes to present the Cristina de la Concha's work to Brazilian readers.

Keywords: Cristina de la Concha; ethics; gender; woman; society; contemporary Latin American narrative.

Introdução

*Como ostras y conchas
que benevolentes
hacen suyo el mal
para volverlo un bien
y en perlas calcifican
parásitos entes
que a sus entrañas se atreven,
sea este México ahora
este México que hoy hondo entristece
(Cristina de la Concha)¹*

Se em seu nome ressoa certo humor pícaro e carnavalesco, que associa o alto e o baixo, o divino e o profano, ele apresenta-se como sugestivo mote para uma introdução à leitura crítica de alguns dos textos literários desta escritora mexicana praticamente desconhecida no Brasil, sobre a qual, aliás, ainda não se encontra nenhuma fortuna crítica, sendo raras, inclusive, as notas disponíveis nos meios digitais sobre ela ou sua obra. Nos versos acima, em epígrafe, extraídos do poema *México máximo*, o eu lírico opera uma associação entre a concha, essa forma universalmente associada ao feminino, e a violência das partículas que, parasitando-a e ferindo-a ao aderirem-se às suas entranhas, são transformadas pela ostra, dentro da concha, em pérolas. Não deixa de ser tentadora a metáfora de uma violência/violação que, no entanto, por uma inflexão da linguagem, no poema, promove uma síntese-abertura (Didi-Huberman, 2011) subjetiva e criadora: desta violência naturalizada surge a pérola. No

¹Disponível em: <http://cristinadelaconcha.blogspot.com.br/>. Acesso em 04 de fevereiro de 2018.

tom melancólico dos versos ressoa “[...] *este México que hoy hondo entristece*”, com o que o poema se historiciza e se atualiza, aproximando-se do presente, seja pelas tensões e desigualdades sociais do país, seja pelo histórico de violência de diversa ordem no México, seja porque, nessa terra onde a mulher foi, por vezes, associada à traição, à falsidade e à vulgaridade, a partir de controversas leituras acerca da figura de Malinche², por exemplo, ou a partir do ideograma da *chingada*³, além de ter sido, tradicionalmente, posta à margem das relações sociais por uma forte tradição patriarcal e religiosa, o poema de Cristina de la Concha vai tecendo, nesse território singular (por ser espesso) que a linguagem configura na literatura, um universo permeado de ambivalências, de onde se pode extrair tanto a ofensa quanto o elogio, a mácula ou a beleza, o erudito e o vulgar: ‘concha’, que pode ser insulto, burla ou interior criador, espécie de útero simbólico. Em qualquer caso, no poema a concha é território instável e feminino arrancado à fixidez da pátria masculina (México)⁴.

Natural de Tulancingo, no estado de Hidalgo, María Cristina de la Concha Ortiz é tradutora, promotora cultural, revisora, desenhista e escritora. Tem já publicados contos, poemas, ensaios e artigos de jornais, além de atuar na luta contra a violência à mulher e a violência política, no México e em alguns países hispano-americanos, como a Bolívia, onde esteve recentemente. Por ser ativista em seu país de origem, atualmente sofre com a perseguição política, razão pela qual tem vivido em exílios e está, desde o final de 2017, na Argentina. À jornalista Ruth Cardozo, do jornal *Nuevo Sur*, da Bolívia, a escritora declarou o seguinte, em novembro de 2017, ao passar pelo país:

Estoy aquí porque ahorita en este momento no puedo estar en mi país, por mis manifestaciones en contra del gobierno federal y porque ha habido mucha represión, han matado a muchísimos periodistas, activistas, yo estoy en el activismo y haciendo periodismo cultural, y ahora no se puede andar ya en México. He sufrido amenazas veladas y no puedo estar aquí, eso dije, da miedo, día a día salen en los periódicos de que mataron a fulano, secuestraron a perengano, que zutano desapareció. Este año siete periodistas importantes, quienes informaban sobre los problemas violentos los mataron. Es que tenemos mucho miedo en México, es la verdad. Uno no puede dejar de decir lo que piensa y si no lo haces se aprovechan y como tienen el poder público (Cardozo, 2017)⁵.

No fragmento, a escritora, referindo-se à sua trajetória pessoal, toca em questões da agenda latino-americana contemporânea, como as tensões políticas que põem em risco as democracias nacionais em vários países do continente, a violência física e simbólica, a obscura postura ou participação do Estado em relação a essa violência, assim como as ações alternativas da sociedade civil e, nesse caso, de artistas e intelectuais, em busca de caminhos para discutir e dar visibilidade a tais mazelas. Quanto a isso, Cristina de la Concha parece demonstrar um apego à literatura, à leitura e às ações culturais que, longe de sugerir ingenuidade nem pedantismo, se mostra como sendo a alternativa que resta àqueles que não podem competir com o Estado ou as corporações político-econômicas em termos de poder político ou financeiro, mas também não podem calar-se ante aquilo que acreditam que não deve continuar ou naturalizar-se: crimes, violências, censura, corrupção, silenciamentos, etc.

Cristina de la Concha esteve no Brasil, quando participou da *III Jornada Internacional de Mujeres Escritoras*, realizada de 04 a 08 de maio de 2010, em São José do Rio Preto, interior de São Paulo. Na ocasião, lançou no país duas coletâneas de contos, então já publicadas no México: *Historia de una perdida y otros cuentos*, publicado pela primeira vez em 1997 e reimpresso em 2010, e *Fárragos y álveos*, que em 2010 teve sua segunda edição⁶. Nos contos de ambos os livros, expressa-se uma clara postura de denúncia, crítica e insatisfação em relação à violência e às contradições das sociedades contemporâneas, mas há em suas narrativas, também, humor e ironia, o que faz com que os relatos não se convertam em panfleto político, ao mesmo tempo em que, em sua maioria, se inscrevem inteiramente na política da/na linguagem.

²Malinche – ou, ainda, Malintzin, Malinalli ou Doña Marina – foi uma indígena de origem Náhuatl, escrava desde que fora vendida ou raptada por integrantes de uma tribo diferente da sua. Foi uma das 20 jovens oferecidas a Hernán Cortés pelos nativos como escravas, quando de sua chegada a Tabasco. Por conhecer a língua náhuatl, foi fundamental a Cortés, no processo que levaria à conquista de Tenochtitlán e, conseqüentemente, do México, uma vez que lhe serviu como tradutora. De sua relação com Cortés nasceu um filho, que o pai, o qual já era casado, nunca reconheceu, tendo casado Malinche com um subordinado seu, com quem posteriormente ela teria, também, uma filha. A respeito de Malinche, as interpretações a apontam ora como a mãe fundadora, ora como a traidora, tendências que se estratificam e se manifestam em diferentes esferas discursivas em todo o México, na literatura, na música e no senso comum.

³Conforme explica Octavio Paz (1992), o ideograma da *chingada* está associado diretamente à mulher, à mãe, ao sofrimento e, de certo modo, ao abuso sexual e à infâmia ligada a ele. Segundo Paz, também está relacionado à ideia de fracasso e à agressão, pois a *chingada* é a mãe/mulher aberta, violentada, burlada à força, enfim, a passividade submetida ao fechado e violento que é o *chingón*, o macho.

⁴Em *Ficções de fundação* (2004), Doris Sommer procede a uma leitura da articulação entre a criação dos Estados nacionais latino-americanos e a consequente necessidade de fundar as respectivas nações. Nesse sentido, os romances do século XIX se desenvolvem de mãos dadas com os projetos de nação e, nesse processo, atendem à necessidade política e social de “[...] histórias edificantes e autônomas” (Sommer, 2004, p. 24) capazes de apresentar modelos positivos de família e de nação. Isso se alcançou, geralmente, a partir da associação entre o amor e a política. Adaptam-se os modelos romanesco de tipo trágico importados da Europa ao amor sentimental, e cabe aos amantes “[...] imaginar seu relacionamento ideal [...] que se assemelha a um retrato de casamento” (Sommer, 2004, p. 33). Como ressalta Sommer, o objetivo não é provocar, mas, sim, engendrar novas nações. Deste modo, visa-se a “[...] coordenar o amor e o casamento nos romances de fundação” (Sommer, 2004, p. 34), de modo que o casamento se torna metonímia da consolidação nacional. Há que ressaltar, no entanto, que o “[...] romance nacionalista valoriza a virilidade como um atributo claramente masculino” (Sommer, 2004, p. 39), instituindo, portanto, uma relação umbilical entre o Estado, o patriarcado, a masculinidade e o machismo.

⁵Disponível em: <http://www.diariounuevosur.com/letras-represion-y-lagrimas-el-exilio-de-la-escritora-mexicana-maria-cristina-de-la-concha/>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2018.

⁶Não há informação disponível sobre a data da primeira edição de *Fárragos y álveos*.

Os relatos de *Historia de una perdida y otros cuentos* apresentam, em geral, narrativas que tratam de violência doméstica, de abusos sexuais com matizes e configurações variados (doméstica, no trabalho, por razões ligadas ao preconceito e às interdições sociais, etc.) e tensões de gênero, incursionando, deste modo, em questões que, tradicionalmente, se constituem em tabus para a sociedade, especialmente se se considerar o peso que o patriarcalismo e o cristianismo apresentam em toda a América Latina e, para o caso de sua literatura, especialmente no México. Nesse sentido, a postura escritural de Cristina de la Concha é de vigor e enfrentamento a um sistema e um histórico e violências que é, paradoxalmente, constitutivo da própria América Latina e dos estados modernos, no continente. Pelo vigor, no entanto, a perspectiva adotada pela escritora procura interromper aquilo que, caso contrário, tenderia a prosseguir infinita e automaticamente, de modo previsível (Arendt, 2000). Por outro lado, a autora relata, em nota ao final da coletânea, que houve muita resistência e reprovação aos contos, quando publicados, especialmente pelas temáticas e os motivos que abordam:

En 1997, después de la primera edición de esta plaquette, fui severamente criticada y rechazada. Me topé con un cambio de actitud de personas en las que confiaba, muchas miradas hacia mí cambiaron, miradas que no comprendí por el odio que reflejaban (De la Concha, 2010, p. 52).

Para além dos conservadorismos e reacionarismos fundamentados na religião ou numa visão burguesa comedida da vida e das relações sociais e interindividuais, muito frequentes nas classes médias latino-americanas desde longa data, a resistência sofrida a que a autora se refere, no fragmento acima, se deve ao choque que as histórias narradas no livro potencializam, a partir das imagens e representações da família, do homem (o macho), das relações domésticas, eróticas, paternas ou fraternais vivenciadas pelas personagens, que, deste modo, desmascaram ideias por vezes difundidas pelo senso comum (pequeno burguês e cristão), as quais veem na família, na mulher e na figura do homem protetor emblemas de uma representação simbólica que, por sinédoque, se constitui num microcosmo do Estado, mantenedor do bem-estar, da segurança e da ordem.

Nesse sentido, o choque provocado pelos relatos também se dá em relação a uma tradição de representações do próprio Estado, em geral acostumado a forjar uma imagem melhorada de si mesmo, especialmente por meio de suas ações junto à mídia e, mesmo, pelas representações que dele fizeram, tradicionalmente, as chamadas literaturas nacionais, desde os momentos fundacionais, em que suas relações com o literário se converteram numa espécie de coalizão, que visava a assentar as bases de uma modernidade latino-americana (para a política e para o próprio Estado, a partir do erotismo e de modelos centrados nas relações familiares), numa articulação que não via claras diferenças entre projetos estéticos e projetos políticos, como nota, por exemplo, Sommer (2004)⁷.

Por sua vez, a violência contra a mulher – pois é a partir da relação com a mulher que são representadas e pensadas as tensões entre gênero e sociedade, na maioria das narrativas de *Historias de una perdida y otros cuentos* – constitui-se num grave problema, na América Latina atual. Segundo pesquisa da Fundación Latinoamericana de Ciencias Sociales, no *Mapa da violência 2015* (Waiselfisz, 2015), entre os 10 países com maiores taxas de homicídios de mulheres por 100 mil habitantes no mundo, 7 deles são da América Latina, a saber: 1º El Salvador, 2º Colômbia, 3º Guatemala, 5º Brasil, 6º México, 8º Suriname e 10º Porto Rico – os outros 3 países são a Rússia (4º), a Moldávia (7º) e a Letônia (9º). Em tal contexto, os contos de Cristina de la Concha operam, inevitavelmente, uma mediação entre ficção e realidade que, parafraseando Josefina Ludmer (2010), por meio da *ficciónrealidad* dos relatos, fazem uma crítica das fraturas das relações sociais que, de certo modo, sustentam a *realidadficción* do tecido social mexicano e, também, latino-americano, nas esferas pública e privada.

Os contos da coletânea são variados, e, apesar de nem todos tratarem de questões ligadas à violência (simbólica ou de fato) contra a mulher, a maioria deles o faz. Estruturalmente, todas as narrativas do livro (13, no total) poderiam ser filiadas a certa influência das concepções de Edgar Allan Poe, ao menos desde *Filosofia da composição*, acerca das formas literárias breves, especialmente no que se refere à extensão, à unidade de efeito e à tendência à surpresa, que faz com que os desfechos ocorram, em geral, no ponto climático da diegese ou imediatamente após o clímax, abrindo-se, por vezes, a uma perspectiva que poderia identificar-se ao olhar curioso e desinteressado da criança, portanto parcialmente liberado das amarras

⁷Tomamos emprestada aqui a concepção de coalizão formulada por Josefina Ludmer, em *O corpo do delito*. Um manual, que aparece em sua leitura como aparato crítico das relações entre as literaturas nacionais e os jogos entre ficção e realidade constitutivos do Estado: "Imaginemos, então, que uma coalizão de escritores (ou seja, um grupo de diversos setores que se unificam com fins precisos) escreve ficções para o Estado e com elas produz os 'sujeitos' do Estado liberal. O Estado precisa dessas ficções não só para organizar as relações de poder [...], mas também para postular suas próprias definições e alternativas" (Ludmer, 2002, p. 22), espécie de fantasmagoria entre a realidade e a ficção.

sociais ordinárias, no que também poderia associar-se, deste modo, à moderna concepção acerca do artista difundida, por exemplo, por Charles Baudelaire (1997), em seu ensaio sobre Constantin Guy (*O pintor da vida moderna*), em que o poeta identifica o artista à criança, ao convalescente e ao homem do mundo.

Guillermo Samperio, em nota introdutória à coletânea, descreve os relatos como um universo em que se manifesta “[...] *la sustancia de lo íntimo que construye historias donde una dosis de humor negro se inyecta de sorpresa, al dolor, a la paradoja, al silencio, a la oscuridad del espíritu de sus personajes*” (Samperio, 2010, p. 7). No que tange à temática da violência contra a mulher, em uma nota final ao livro, a autora diz o seguinte: “*El abuso es así. Para que se pueda llevar a cabo, comienza con algo agradable y termina en infelicidad*” (De la Concha, 2010, p. 52), definição que condiz com o percurso narrativo da maioria dos relatos do livro (exceto o conto “*Aloa*”).

Não tratam da temática da violência contra a mulher, no entanto, os seguintes contos: “*El anfitrión*”, que explora o tema da morte do patriarca; “*Onirosis*”, que, aproximando-se do que Todorov (2006) classifica como estranho, explora a experiência onírica; “*Asesinato en el dos*”, narrativa de suspense e humor; e “*Miradas*”, que narra a indiferença em relação ao outro, uma mulher moradora de rua (há que questionar, nesse sentido, até que ponto não se trata, também, de uma narrativa da violência contra a mulher, ainda que diferente das demais do livro). Tratam apenas indiretamente, ou de outra maneira, da relação entre mulher e violência de gênero os contos “*Encrucijada*”, que se constitui numa narrativa metalinguística sobre o fazer literário ou as relações da mulher escritora com a literatura; e “*Historia de una perdida*”, em cuja história narrada se joga com certa ambivalência que, narrando o acosso de um homem a uma mosca que o perturba, conota, também, a agressão de um homem contra a mulher, numa briga de casal. Ambos, portanto, podem ser lidos, em alguma medida, como alegorias da relação matrimonial típica, entre o homem e a mulher, sendo que “*Encrucijada*”, nesse sentido, problematizaria os dilemas da esposa ante a necessidade de escolher entre a literatura (como ofício e como fruição) e o marido.

Já os contos “*El jinete*” e “*Aloa*” lidam de um modo particular com o tema da mulher, pois a narrativa do primeiro opera uma inversão – espécie de diatribe – do jogo de forças entre o masculino-dominante e o feminino-dominado, nas relações entre um irmão e uma irmã ainda crianças, de modo a desnaturalizar os lugares e papéis sociais que socialmente lhes são impostos ou designados, enquanto a narrativa de “*Aloa*”, o único conto entre todas as narrativas da coletânea que apresenta um desfecho feliz (ainda que mais previsível do que os demais), explora os matizes eróticos de uma relação incestuosa e edípica entre mãe e filho, para a qual o encontro (o amor) é possível, mas apenas longe dos olhares e das intervenções do outro – longe da cidade e da opinião pública. A história narrada, nesse sentido, se rege por uma “[...] ética da intimidade” (Gianotti, 2007, p. 341).

Tratam diretamente de tensões desencadeadas por relações de gênero permeadas de violência os contos “*Potro del tormento*”, “*Chema*”, “*Mesa polvorienta*”, “*Si ella quiso*” e “*Saciedad*” dos quais selecionamos os três últimos para uma análise, ainda que vez ou outra também poremos os demais em diálogo com estes, em nossas considerações. A seleção de “*Mesa polvorienta*”, “*Si ella quiso*” e “*Saciedad*” se deve ao papel de síntese acerca das tensões implicadas na relação entre ética, mulher e violência que, juntos, eles portam, conforme pretendemos demonstrar ao longo deste texto.

Infantilidade, feminilidade e passividade: estratégias de submissão

O conto “*Mesa polvorienta*”, apesar de apresentar um narrador em terceira pessoa onisciente, que, no entanto, somente se manifesta no último parágrafo da narrativa, configurando uma espécie de moldura, é narrado, predominantemente, em forma de um monólogo com traços de depoimento feito pela protagonista da história narrada: “*No sé exactamente cuándo ocurrió. Lo que sí recuerdo muy bien es que el borde de la mesa me llegaba hasta aquí, concluyó, señalando con la mano extendida a la altura del mentón*” (De la Concha, 2010, p. 13). Há que notar, quanto a isso, que o procedimento de dar voz à protagonista na quase totalidade da trama aproxima a narrativa a uma sessão de análise psicanalítica – não por coincidência, a personagem se aproxima, em geral, lateralmente daquilo que conta, mas nunca de modo a enfrentar o Real⁸, indicando-o apenas. Como se aquilo que se lê (o conto) fosse o que o analista ouviu ou registrou. De fato, a fala da personagem é indicada em todos os parágrafos com aspas que são marcadas apenas no início da fala, mas não no final, recurso típico para introduzir o discurso direto numa transcrição da oralidade.

⁸Ainda que, neste texto, não façamos uma leitura dos relatos de Cristina de la Concha pela psicanálise, empregamos o termo, aqui, numa acepção lacaniana, tal como é utilizado por Zizek, no âmbito do chamado materialismo lacaniano. Todas as vezes que Real for empregado em maiúsculas, neste texto, deverá ser entendido em tal sentido.

Já adulta, a protagonista relata, num jogo evidente com a memória (traumática) e os afetos, um abuso que sofreu na infância, cometido por um homem por quem ela tinha um imenso apego. Suas primeiras frases, na narrativa, são, justamente: “*Yo hubiera hecho cualquier cosa por él. Lo adoraba, era un sol que podía tocar y llevármelo*” (De la Concha, 2010, p. 11). Essa lembrança infantil é responsável pela ambientação da narrativa, e, por meio de um exercício memorialístico não plenamente controlado, a personagem, se não revive, rememora o evento num tempo justaposto ao seu presente, via enunciação, no discurso direto. Essa configuração é obtida por meio do relato afetuoso e encantado de suas vivências com aquele que, em seguida, se torna o seu agressor.

A menina (que lembra) contrasta o prazer dos momentos em que cotidianamente estava com ele àqueles em que era obrigada a separar-se dele:

Solíamos dar largas caminatas al atardecer, después de miradas de soslayo y furtivos encuentros entre horas de labor. Las despedidas, al final de la jornada, desde las que tenía que hundirme en la pocilga familiar, sólo las inspiraba la idea del día siguiente (De la Concha, 2010, p. 11).

A relação de amizade da criança com o homem adulto constitui, para ela, o universo da aventura e do brincar, que culmina em sua total entrega e confiança nele, ao mesmo tempo em que revela a ausência familiar.

O estupro sofrido pela vítima, então criança, ocorre, justamente, em meio a jogos e brincadeiras fomentados pelo adulto agressor: uma tarde ele a leva a uma cabana que estava fechada desde a morte do avô da menina (supõe-se que há muito tempo), porém, por mais que isso lhe pareça uma invasão, aos poucos a experiência ganha ares de brincadeira para ela, como se a cabana fosse um espaço exclusivo para os dois, uma casa de boneca, cheia de objetos, com um jardim repleto de animais e plantas ao redor. A ironia que se potencializa, na narrativa, se deve ao fato de que aquilo que, para ela, vai se configurando como o universo do brincar e da magia, para ele vai adquirindo traços de leito ou espaço matrimonial, casa onde ele é senhor, pai e marido simbólico.

A violência se inscreve, então, na narrativa, por meio do verbo ‘violiar’ (estuprar, em espanhol), entremeada ao discurso aparentemente ingênuo da criança. Obviamente, no entanto, não se pode esquecer que é a mulher adulta que relata o acontecido, no presente da enunciação narrativa:

‘Una tarde caminamos hata el maizal y se le ocurrió meterse en la cabanita abandonada de mi abuelo, que desde la muerte del viejo se había cerrado con candado. Rompió el trozo de madera podrida que sostenía las bisagras de la aldaba y violamos el lugar (De la Concha, 2010, p. 12).

É aventura que medeia a passagem da trajetória das duas personagens do âmbito do brincar ao do “violiar”, por meio da entrada de ambos no espaço proibido (a cabana, que estava fechada com cadeado) e culmina em violência, concreta e simbólica. O choque se produz quando a menina estranha o comportamento do adulto e, talvez por sentir que cometera um erro ao entrar na cabana do avô, decide ir embora do local, mas é impedida pelo agressor: “[...] quise irme. Él me detuvo” (De la Concha, 2010, p. 12). É nesse momento que, ainda que ele tente suavizar suas ações a partir da retomada de brincadeiras (pega a criança no colo, coloca-a sobre uma mesa e faz-lhe cócegas pelo corpo), a relação sofre um giro que altera tanto a situação afetiva entre a menina e o adulto, quanto à situação dramática, já que, em certa medida, é o que leva ao desfecho marcado pela surpresa, se comparado ao início da história narrada, e pela dor: “*Se puso en serio de repente. ‘¿Qué pasa?’, pregunté, ‘¿viene alguien?’. Avanzó hacia la entrada y fue dándole vuelta a la casita observando por cada ventana. Cuando terminó la inspección y giró hacia mí, tenía abiertos los pantalones*” (De la Concha, 2010, p. 12, grifos do autor).

A violência se revela, então, pelo choque da percepção estranhada da criança, que não entende o que está acontecendo, pois não consegue interpretar as repentinas mudanças no comportamento de seu maior amigo. Tal tensão ou mudança de rumo da narrativa, decorrente do olhar da criança ao ato ou da experiência do abuso, é recorrente nos contos de *Historia de una perdida y otros cuentos*, seja por meio de situações dramáticas em que o olhar do narrador se identifica a tal modo desinteressado de olhar o mundo típico da criança, seja em situações em que uma criança sofre ou presencia um abuso, relatando-o da condição de narrador.

Um exemplo do segundo tipo se encontra em “*Potro del tormento*”, conto narrado por uma menina que, tentando escapar de dentro de casa no início da manhã para ir brincar escondida, flagra uma cena de sexo entre os tios, na qual a esposa submete-se à obrigação, que para ela se constitui em um suplício, de relacionar-se sexualmente com o marido. No relato, o dramatismo da situação aumenta quando a focalização identificada ao olhar da criança nota que sua tia segura na mão as contas de um rosário enquanto reza ou geme, em sussurros: “Los labios de su tía parecían murmurar algo con fervor, con el ceño fruncido haciendo énfasis en su imploración” (De la Concha, 2010, p. 10).

Irrompe na narrativa, pela visão em “*Potro del tormento*” e pela experiência em “*Mesa polvorienta*”, uma percepção meio fantasmática que, pelo choque, lhes indica o Real que as personagens não podem encarar diretamente. Neste último relato, coincidentemente, o amigo da protagonista era, para ela quando criança, o sol (que não se pode encarar). O dado cruel ligado a isso em ambas as narrativas é a sugestão, mais evidente em “*Potro del tormento*”, de que aquilo que a sobrinha vê acontecer com sua tia é algo como o seu destino projetado, certa monumentalização do trauma que se coloca em evidência nos dois relatos. A sobrinha, em “*Potro del tormento*”, “[...] mirando, descubrió **la sombra negra** que hacía más lamentable el calvario **con su peso**” (De la Concha, 2010, p. 10, grifos do autor), enquanto a protagonista de “*Mesa polvorienta*” relata: “En un instante estuvo cerca, con dureza en la mirada. Y en el siguiente, **cayó todo su peso enorme, inmenso, sobre mí; creí que me asfixiaba contra la mesa mugrienta**” (De la Concha, 2010, p. 12-13, grifo do autor). Uma percepção semelhante ocorre no conto “*Saciedad*”, pela esposa, ao ser obrigada a uma relação sexual com o marido, ainda que neste conto se projetem traços naturalistas na representação.

Em “*Mesa polvorienta*”, assim como em “*Potro del tormento*”, a violência é ampliada pela observação das duas crianças, que destacam a diferença de força, peso e tamanho entre a vítima e o respectivo agressor. A conjunção da percepção do peso e do tamanho do agressor, pela criança, e da diferença de posturas entre ele e a vítima ressalta o caráter brutal do abuso, cuja consequência imediata é o choro expressivo da dor e da confusão de sentimentos da protagonista. Em “*Potro del tormento*”, por sua vez, a criança corre assustada para sua cama, onde se refugia, no escuro, amedrontada.

A tendência aos desfechos marcados pela surpresa reaparece no conto “*Si ella quiso*”, no qual é representada uma sessão de julgamento de uma mulher, a ré, por ter estuprado uma criança, uma menina que, como a protagonista de “*Mesa polvorienta*” quando foi violentada, tinha uma relação de confiança com a agressora, da qual esta se aproveita num momento em que aquela chega fragilizada, por algum tipo de repreensão sofrida na própria casa. A surpresa se deve ao fato de que, ao longo do relato, se imagina que o agressor é um homem, impressão que é desmentida quando, no último parágrafo, o juiz cita as partes envolvidas para retornarem à sessão em que se lerá a sentença, e declara seu nome, idade e nacionalidade: “Se cita a las partes a las 16 horas del día de hoy, 14 de noviembre, a oír sentencia de la acusada, Ana María Gómez Carpizo, de nacionalidad mexicana, 32 años de edad” (De la Concha, 2010, p. 24).

Por meio do efeito de surpresa, a narrativa toca no senso comum que associa a figura do agressor ao homem, para os casos de estupro. No conto, no entanto, não se problematiza, propriamente, a condição de mulher da agressora, e sim procura-se desnaturalizar a imagem engessada das relações envolvidas na agressão à mulher e à criança. Por meio desse recurso, os contos de Cristina de la Concha desvelam machismos que se manifestam no cotidiano, a partir de práticas, discursos e concepções. Ao mesmo tempo, procede-se a uma crítica corrosiva do machismo arraigado ao olhar sobre a questão do estupro, e ainda se desmascaram certos traços estéticos e ideológicos associados ao machismo, na América Latina.

Um desses aspectos é o emprego de certa retórica melodramática, por vezes, pela figura masculina do agressor – nenhum conto do livro é melodramático; referimo-nos, aqui, a estilemas do melodrama presentes no discurso de algumas personagens, que nos permitem falar numa retórica melodramática. É o caso, por exemplo, do exagero da reação do homem (o colega de trabalho) depois que a amiga recusa sua proposta de envolvimento erótico, após, aparentemente, sob sua ótica masculina, ter lhe dado crescente atenção ao longo do tempo, no conto “*Chema*”. O rapaz, que é casado, aos prantos no banheiro do trabalho, após a recusa, pergunta-se “[...] ¿por qué había pisoteado su orgullo?” (De La Concha, 2010, p. 18-19), classificando como grosseria e insulto a recusa da colega à sua investida.

Motivos como orgulho, certa noção social de honra ligada à imagem do macho conquistador, assim como o ressentimento do rapaz expressam um machismo que, se foi visceral até o início do século XIX, na América Latina, e teve de modernizar-se (Sommer, 2004), não desapareceu, tendo apenas adaptado sua retórica. “*Chema*” é uma síntese brevíssima de um fragmento da biografia de um cafejeste identificado à

figura do *Latin lover*. Depois de passar o dia cabisbaixo e enraivecido no trabalho pela recusa da amiga, a personagem volta para casa e encontra a mulher, que passara o dia cuidando do lar e esperando-o, e “*Pasando su mano por la cintura de su mujer comenzó a besarla en el cuello al tiempo que le susurraba: –Me moría por verte*” (De la Concha, 2010, p. 21). O conto mostra, nesse sentido, que as ações do rapaz correspondem à sua necessidade de, como macho que é, demonstrar em qualquer âmbito a sua *hombría*. O humor resultante da situação está no fato de que, por trás da máscara de macho dominante, se esconde uma masculinidade frágil, que não sabe lidar com o dissenso.

É também o cinismo, motivo que já aparece em “*Chema*”, que se constitui no principal recurso argumentativo da acusada, em “*Si ella quiso*”, algo que já se evidencia no título do conto, que equivale, em português, a algo como “[...] ah...foi porque ela queria”, justificativa da ré para o delito que cometeu. O argumento, amplamente arraigado ao senso comum (machista) sobre o estupro, culpa a vítima pela violência sofrida, associando a mulher (vítima) à sensualidade e a uma sexualidade exacerbada capaz de provocar o descontrole no(a) agressor(a), espécie de *femme fatale per se*, desde sempre “[...] infantil, encantadora, deliciosa – deliciosa *porque* infantil” (Kehl, 2007, p. 370), que priorizaria o prazer acima de qualquer coisa, deliberada e irresponsavelmente.

A trama do conto, no entanto, vai contrariando tal ideia, à medida que a acusada faz questão de relatar em detalhes como praticara a agressão e, com isso, demonstra toda a sua perversão: não só não sente culpa, mas ainda sente prazer ao relatar o estupro que praticou. Numa tentativa de inverter as posições apenas com vistas a minimizar os efeitos da condenação, a protagonista insiste que “*Ella me lo estaba pidiendo; tienen que creerme*” (De la Concha, 2010, p. 22), porém, por outro lado, revela no depoimento até mesmo detalhes que o juiz lhe pede para omitir, dada sua natureza vulgar ou libidinosa, que exerce alguma atração incômoda e curiosa sobre o auditório:

Subí mi mano hasta su cintura y le bajé los calzones hasta sus piernas torneadas; las apreté contra las mías. Se puso a manotear y a chillar. No le dejé gritar, le dije que se callara, que si no, le iba a pegar. Su carita se descompuso. La tomé, sí, la hice mía porque tenía que serlo. Ella se lo buscó.//En la sala, el estupro tenía inhibidos los movimientos de la audiencia. El juez esperaba a que terminara el testimonio. El abogado defensor mismo no pudo reprimir su gesto de desagrado. ¿Para qué se insistió en la declaración? –pensaba–. Su culpabilidad era obvia; ¿por qué se tenía que escuchar? (De la Concha, 2010, p. 23).

Nota-se, deste modo, toda uma dinâmica de subversão dos afetos, na história narrada, na medida em que, por um lado, como em “*Mesa polvorienta*”, a agressora se aproveita da fragilidade e do amor da vítima e, por outro, projeta na criança violentada a sua própria perversão, vitimizandose, ao mesmo tempo em que banaliza o delito que cometeu: “[...] *le metí los dedos hasta dentro. Y ella se puso a gritar... Alguien andaba por ahí y nos encontró. Si ella no hubiera gritado, no hubiera pasado nada... Yo la habría consolado*” (De la Concha, 2010, p. 24).

Não é difícil compreender por que os contos da coletânea foram amplamente criticados, como ressalta a autora. Ao escancarar perversões, desnaturalizar sentidos difundidos pelo senso comum sobre o machismo e, ainda, vinculá-los às instituições da família e da Igreja, Cristina de la Concha toca, nesses relatos, em temas porosos para o tecido social. Quanto a isso, sua postura é claramente provocadora, como se lançasse uma série de interrogações de cunho moral com as narrativas, interpelando amplos setores da sociedade e instando-os a manifestar-se, ainda que pela recusa, como se fez, o que não deixa, nesse caso, de constituir-se num discurso em face das denúncias que os relatos fazem. Em suas palavras, na nota final ao livro, a autora enfatiza: “Por lo visto, el tema era inabordable, tal y como lo marca la Iglesia, y así un porcentaje importante de la población permanecía aletargado, adormilado ante el abuso sexual y esa prohibición, aletargamiento que lo propicia y lo fomenta” (De la Concha, 2010, p. 53).

É a concepção de que o delito sexual é parte de uma intimidade a ser escondida e silenciada, por meio de uma postura de passividade e submissão que é criticada em “*Saciedad*”, numa abordagem em que se ressaltam os traços estilísticos que se aproximam do naturalismo, no que se refere à aproximação do homem (o macho) aos instintos e à animalidade, e, também, à subsunção do indivíduo ao meio – a mulher reduzida à condição de fêmea e dona de casa. O dado irônico, nesse caso, está no fato de que, pelo conjunto dos contos da coletânea, não haveria um momento histórico particular atuando sobre tal configuração das relações entre indivíduos e na sociedade, como se se tratasse de uma sobrevivência nefasta do machismo visceral, anacronismo que perpassa todos os tempos e histórias, na América Latina.

Narrado em terceira pessoa, a partir de uma focalização centrada no foco narrativo narrador onisciente neutro, em “*Saciedad*” se apresenta uma cena cotidiana e doméstica da vida da protagonista, que é uma

dona de casa. Todo o ambiente, enquanto atmosfera da história narrada, é dado na primeira frase do conto: “*Frente a la estufa de la cocina, sin dejar de girar el cucharón de la cacerola con sopa humeante, escuchó su entrada escandalosa*” (De la Concha, 2010, p. 38). A redução da esposa à vida doméstica e ao trabalho de organização do lar e atenção ao marido, aliada à sugestão de automatismo de seus movimentos e ações, no trecho citado, contrasta, imediatamente, com a chegada escandalosa do marido. A oposição entre passividade e dominação, na narrativa, marca a relação do casal, ao mesmo tempo em que os encerra numa dinâmica animalésca semelhante a uma caçada, em que a mulher é a presa (silenciosa, que tenta passar despercebida) e o marido é o predador que faz questão de dar mostras do domínio que exerce sobre seu território e os que vivem nele.

No conto, o ambiente criado no espaço da cozinha constitui todo um signo da condição da protagonista, espécie de síntese de seu universo. Reduzida às funções de dona de casa e fêmea à disposição para os prazeres sexuais do marido, a mulher, em “*Saciedad*”, é completamente esvaziada de subjetividade, no dia a dia, rompendo, paradoxalmente, tal condição, ainda que apenas no nível dos sentimentos e do desejo, quando, ao ser forçada ao sexo com o marido, se não transgride a norma de seu universo de esposa e dona de casa passiva e subserviente, acaba deixando transparecer (mesmo calada), a repulsa que sente pela vida que leva e pelo marido que tem. Sob a ótica de uma ‘visão com’ (Pouillon, 1974), que permite ao narrador aproximar-se do ponto de vista da personagem, o marido é apresentado como um homem sempre faminto que a esposa “[...] *tendría que satisfacer hasta el hartazgo*” (De la Concha, 2010, p. 38), numa rotina permanente que a sacrifica.

Personagem estereótipo, o marido é sujo, ensebado, mal cheiroso e grosseiro, incorporando, nisso, os traços constitutivos do macho alfa emblemático, sob a ótica de um machismo visceral, de modo a ancorar, na narrativa, os limites e papéis bem definidos para cada um dos dois (marido e mulher): ele, o protetor, dono do território e provedor; ela, a dona de casa e progenitora. Há toda uma animalidade na representação decorrente de tal oposição. As investidas sexuais do marido, por exemplo, lembram o comportamento de certos felinos machos, como o leão, que, quando tomam o território de outro macho dominante, apressam-se a matar os filhotes das fêmeas do macho derrotado para induzir-lhes o cio e garantir nova prole: “[...] *no había escapatoria, ni aunque aludiera a una enfermedad lo aceptaría, nunca se lo permitió, ni cuando nacieron los hijos le dio descanso*” (De la Concha, 2010, p. 38). Ao contrário: “*Indiferente a sus deseos, autoritario exigía el cumplimiento de su deber*” (De la Concha, 2010, p. 39). A tal agressividade se opõe a docilidade da esposa, “[...] *que se mantenía dentro de su rutina*” (De la Concha, 2010, p. 39).

O cansaço e o rotineiro da situação sugerem que a vida da protagonista é um suplício, aproximando-se, nisso, da imagem que a sobrinha faz da vida de sua tia, em “*Potro del tormento*”, quando flagra o tio que a força a uma relação sexual, também. Apesar da crueldade que a situação da esposa denuncia, em “*Saciedad*”, o desfecho reveste-se de ironia e escárnio, quando o narrador observa que a esposa suportava “[...] *el timbre jadeante, las escupideras de su boca abierta, su bramido de toro, y, al final, ese rugido de león satisfecho [...]. Por fortuna, sólo eran unos instantes*” (De la Concha, 2010, p. 39).

Por um lado, ressalta-se na citação a condição de dominante do marido, mas, por outro, enfatiza-se, também, que ele apenas cumpre sua função de macho – pela sugestão da brevidade da relação, que parece corresponder à observância de um instinto animalésco, distante de um erotismo pautado no prazer, tipicamente humano, nesse sentido. A ironia se redimensiona e intensifica, em relação a toda a história narrada no conto, se se observar que apenas um par mínimo, isto é, a distinção por apenas um fonema, distingue os termos *saciedad*, *suciedad* e *sociedad*, em espanhol (respectivamente, saciedade, sociedade e sujeira). Dada a representação da mulher reduzida à condição de dona de casa subserviente ao marido, limitada ao espaço da cozinha e ao universo doméstico e, por sua vez, em razão da associação do marido à animalidade e à falta de higiene, “*Saciedad*” emerge como representação alegórica (ou alegorizável) do universo de relações que critica e, deste modo, extravasa os limites de mera cena ou fragmento na vida cotidiana de uma dona de casa anônima.

Norma, transgressão e protesto ético – à guisa de considerações finais

A passividade da esposa, no último conto que comentamos, põe em questão uma discussão que é fundamentalmente moral e que, a partir de diferentes aspectos, perpassa o conjunto de relatos de *Historia de una perdida y otros cuentos* que trata do abuso e da agressão à mulher, especialmente “*Mesa polvorienta*”, “*Si ella quiso*” e “*Saciedad*”. Nos dois últimos, é um argumento relacionado ao *dever* que justifica as ações dos

agressores. No caso de *Si ella quiso*, trata-se, entretanto, de um argumento cínico que somente tem justificativa sob a ótica da acusada. Porém se constitui naquilo que orienta a passividade do comportamento da esposa, em “*Saciedad*”.

Se atentarmos, ainda, para o fato de que, quando está a sós com a criança, na cabana, em “*Mesa polvorienta*”, o comportamento do adulto agressor dá um ‘giro’ em sua relação com a menina, e ele se confere um ‘poder-fazer’ (no âmbito do possível) que é imediatamente tratado por ele como o equivalente de um ‘dever-fazer’, veremos que, nos três contos, a violência se localiza ou se potencializa numa problemática tensão que se instala entre as personagens, por meio de sua relação ambivalente enquanto sujeitos (supostamente individuais, autônomos e livres) e agentes (submetidos a determinadas normas e códigos éticos)⁹.

Conforme lembra Gianotti, no âmbito de um determinado código de regras morais, se alguém “[...] é responsável pelo cumprimento da regra é porque, de um lado, não está agindo automaticamente, de outro, preparou-se para tanto, aprendeu a comportar-se de modo a obedecer ao imperativo” (Gianotti, 2007, p. 338), na medida em que, ao menos nas sociedades humanas, os costumes são aprendidos e não simples reflexos dos instintos. Nesse sentido, a convivência social, seja ela no âmbito da nação, do matrimônio, da família ou de uma sociedade qualquer na qual os membros se vinculam por um objetivo comum, supõe a observância de certas regras (às vezes não necessária ou explicitamente ditas, como o caso da proibição ao incesto, tal como analisado pela psicanálise freudiana, por exemplo).

No entanto, há sempre uma diversidade de normas e códigos éticos em relação, simultaneamente. Além disso, uma determinada regra difundida como natural e inquestionada num determinado meio social não é, obrigatoriamente, benéfica para todos do grupo ou moralmente boa. O atendimento ou não ao conjunto de regras que organizam as relações do grupo, por sua vez, orienta-se pela condição de agente ou de sujeito assumida por seus membros – emprego, aqui, os termos ‘agente’ e ‘sujeito’, a partir da concepção de Gianotti (2007). Em linhas gerais, age como um agente aquele que segue os preceitos que orientam seu universo e age como um sujeito aquele que transgride as regras ou adota uma postura de abandono ou negatividade em relação a determinado conjunto dessas regras.

Se retomarmos, então, os três contos centrais de nossas análises, veremos que, em “*Mesa polvorienta*”, o agressor pode agir como tal, mas não deve fazê-lo, tendo em vista a norma mais ou menos universal de que a criança não está preparada para o ato sexual e de que o estupro é algo moralmente condenável. A criança, por sua vez, não pode transgredir a norma (não é possível deixar de ser criança de um momento para outro, bruscamente nem, portanto, deixar de agir como uma criança), nem deve fazê-lo, no sentido de tentar agir como um adulto. Esse é o mesmo caso de “*Si ella quiso*”.

“*Saciedad*”, por sua vez, apresenta uma complexidade maior, pois, sob certo código pautado na concepção do marido como dono, provedor e mantenedor da esposa e de seu território, o agressor pode e deve agir como um agressor, já que tal comportamento estaria implicado na conformação de sua condição de macho dominante. A esposa, por sua vez, segundo o mesmo código, não pode nem deve abandonar a condição de fêmea submissa. Entretanto, esse código, por mais que de fato exista e circule, por exemplo, no âmbito de certo machismo de ressonâncias arcaicas que ainda existe, na América Latina, é moralmente condenável, de modo que, então, o marido (macho dominante) pode assumir o papel de agressor (no âmbito do possível e da força, pois ainda estamos falando de um código patriarcal), mas não deve fazê-lo. A esposa por sua vez, por mais que não (ou quase não) possa transgredir esse código, deve/deveria fazê-lo, visto que a única perspectiva de liberdade possível para ela é o abandono de tais regras e a inscrição num novo código regido por normas e regras pautadas em outros princípios.

Há, contudo, mais uma tensão a ser considerada em relação à problemática ética posta pelas relações representadas nos três contos analisados. Por um lado, neles parece ser reafirmada a permanência anacrônica e antitética de uma ética do espaço privado associada ao feminino e outra ética do espaço público, associada ao masculino, para empregar aqui uma oposição apontada por Maria Rita Kehl (2007), a propósito de *Casa de Boneca*, de Ibsen, de 1879. Na medida em que as histórias narradas em *Historias de una perdida y otros cuentos* flagram conflitos que têm a mulher (adulta ou criança) como vítima e, em geral, se circunscrevem ao ambiente doméstico e à vida privada, persiste, nesse universo de relações, um horizonte estreito para a mulher, reduzida à vida doméstica, ao anonimato e à obediência às convenções sociais. Qualquer desvio dessa postura implicaria uma possível punição, mas há que ressaltar, também, que poderia

⁹Obviamente, há que matizar a noção de uma autonomia no que se refere à criança, nos contos “*Mesa polvorienta*” e “*Si ella quiso*”. Procuramos, com essa afirmação, apenas evidenciar a tensão subjacente aos conflitos dramáticos, nos três contos analisados, com vistas a sintetizar as problemáticas éticas que tais narrativas colocam para discussão.

ser capaz de desmascarar as fraturas inerentes à sobrevivência coesa dos grupos que continuam regendo-se por tais códigos, como vimos, por exemplo, para o caso do conto “*Chema*”, em que o homem não consegue lidar racionalmente com a recusa da parceira pretendida.

Por outro lado, com uma leitura a contrapelo de tais anacronismos, nos contos da coletânea Cristina de la Concha parece solapar a oposição entre uma ética do espaço público e outra do espaço privado, ainda que, internamente às histórias narradas, tal oposição se coloque e até se confirme, como se viu, apontando, com isso, para a sobrevivência de traços arcaicos no fundamento das normas e convenções sociais que regem tais relações. O fato, porém, de denunciá-las, em sua escrita, aponta para um argumento forte: não é mais possível tal separação, porque os tempos mudaram e a mulher integrou-se a outros espaços na sociedade, contraindo relações, também, com outros códigos e normas éticas. No exercício criativo, a autora, sendo mulher e mexicana, parece investir numa “[...] tentativa e moldar um espaço que *a* fale. De construir de fora o seu corpo, [...] e assim introduzir-se no mundo” (Kehl, 2007, p. 376).

Como explica Gianotti (2007, p. 339),

[...] os indivíduos podem entrar ou sair desses sistemas, despojar-se de alguns desses dispositivos. Não há dúvida de que isso não se faz sem resíduos, de que ao sair de um sistema o indivíduo está sendo agarrado por outro, mas esse movimento o revela como uma espécie de aresta, de ponto de fuga, que, embora desprovido de qualquer conteúdo, se mostra como pressuposto necessário para o desempenho de um jogo [...] [enquanto] sujeito.

Nesse sentido, Cristina de la Concha problematiza, nos contos de *Historia de una perdida e otros cuentos*, os sistemas e códigos de contenção que, historicamente, regem as relações eróticas e os espaços e papéis destinados à mulher, na América Latina, ao confrontá-los com as possibilidades de uma abertura crítica ou de novas inflexões. Conforme esclarece a autora, “*Estos cuentos son mi protesta contra el silencio, mi denuncia del abuso sexual al ponerlo sobre la mesa para que se vea como lo piensan los abusadores y lo terrible que es. El final sorpresivo lo muestra*” (De la Concha, 2010, p. 53). É esse enfrentamento do público com o Real e suas consequências nefastas que imprime aos relatos uma negatividade potente enquanto crítica do patriarcado e do machismo, assim como de seu enraizamento nas diversas instâncias e instituições sociais, nos contos do livro.

Tal postura corresponde à não naturalidade da localização dos indivíduos num determinado sistema de regras. Ainda que as personagens dos contos do livro não cheguem a transgredir o sistema de regras (patriarcalismo e machismo continuam intactos, no nível diegético), há uma posição ou função de sujeito que se manifesta na instância autoral – assim como internamente, na perspectiva centrada na ‘visão com’ (Pouillon, 1974), pois em todos os contos é evidente que o narrador está identificado à visão da autora, em algum nível –, e é constitutiva de uma negatividade e uma recusa em relação a tais códigos e sistema de regras que faz com que as narrativas, sim, os transgridam e corrompam, à medida que invadem os espaços (íntimos) onde persistiria a separação entre uma ética pública e outra privada, e a desmascara, denuncia e critica. Deste modo, a literatura de Cristina de la Concha, ao colocar tais temas em movimento na linguagem, opera uma abertura dessa discussão à moralidade pública, explodindo, com isso, o silêncio a que, normalmente, esteve relegada, não só no México.

Referências

- Arendt, H. (2000). *Sobre a violência* (Trad. André Duarte). Rio de Janeiro, RJ: Relume-Dumará.
- Baudalaire, C. (1997). *Sobre a modernidade*. São Paulo, SP: Paz e Terra.
- De La Concha, C. (2010). *Historia de una perdida y otros cuentos*. Cidade do México, MX: Solar editores.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo en las imágenes*. Buenos Aires, AR: Adriana Hidalgo.
- Gianotti, J. A. (2007). Moralidade pública e moralidade privada. In A. Novaes (Ed.), *Ética* (p. 336-345). São Paulo, SP: Companhia das Letras.
- Kehl, M. R. (2007). A mulher e a lei. In A. Novaes (Ed.), *Ética* (p. 366-385). São Paulo, SP: Companhia das Letras.
- Ludmer, J. (2002). *O corpo do delito. Um manual*. Belo Horizonte, MG: EdUFMG.
- Ludmer, J. (2010). *Notas para Literaturas posautônomas III*. Recuperado de <http://josefinaludmer.wordpress.com/2010/07/31/notas-para-literaturas-posautonomas-iii/>
- Paz, O. (1992). *El laberinto de la soledad*. Cidade do México, MX: Fondo de Cultura Económica.
- Pouillon, J. (1974). *O tempo no romance*. São Paulo, SP: Edusp.

- Samperio, G. (2010). Nota introductoria. In C. Concha (Ed.), *Historia de una perdida y otros cuentos* (p. 7-8). Cidade do México, MX: Solar editores.
- Sommer, D. (2004). *Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina*. Belo Horizonte, MG: EdUFMG.
- Todorov, T. (2006). *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires, AR: Paidós.
- Waiselfisz, J. J. (2015). *Mapa da violência 2015*. Brasília, DF: Flacso.