



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS
COORDENADORIA DO MESTRADO EM LETRAS



JORDANA CRISTINA BLOS VEIGA XAVIER

OS DESLOCAMENTOS CULTURAIS EM *THE LADY MATADOR'S HOTEL*, DE CRISTINA GARCÍA

**DOURADOS-MS
2014**



**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS
COORDENADORIA DO MESTRADO EM LETRAS**



JORDANA CRISTINA BLOS VEIGA XAVIER

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Grande Dourados / Mestrado em Letras – Área de Concentração: Literatura e Práticas Culturais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras, sob a orientação da professora Dr.^a Leoné Astride Barzotto.

**DOURADOS-MS
2014**



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS
COORDENADORIA DO MESTRADO EM LETRAS



JORDANA CRISTINA BLOS VEIGA XAVIER

OS DESLOCAMENTOS CULTURAIS EM *THE LADY MATADOR'S HOTEL*, DE CRISTINA GARCÍA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Grande Dourados / Mestrado em Letras – Área de Concentração: Literatura e Práticas Culturais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras, sob a orientação da professora Dr.^a Leoné Astride Barzotto.

BANCA DE DEFESA

Prof.^a Dr.^a Leoné Astride Barzotto (UFGD) - orientadora

Prof.^a Dr.^a Susylene Dias Araújo (UEMS/CG) – membro titular externo

Prof. Dr. Gregório Foganholi Dantas (UFGD) – membro titular

Prof. Dr. Eudes Fernando Leite (FCH-UFGD) – membro suplente

Dourados – MS, 31 de março de 2014.

À minha mãe, Eliane – minha rainha.

Aos meus amados irmãos, Vanessa e Juliano, meus eternos companheiros.

Para Iara, Isadora, Ísis e Sophia – estrelas que iluminam o meu céu.

AGRADECIMENTOS

Meus sinceros agradecimentos àqueles que contribuíram, direta ou indiretamente, para realização deste trabalho. Dentre estes, especialmente:

A Deus, pela força e perseverança que me deu;

À Professora Dra. Leoné Astride Barzotto, por compartilhar seu grande conhecimento e paixões, melhor mentora não haveria.

Aos professores do programa, principalmente Dr. Paulo Sérgio Nolasco dos Santos, Dr. Paulo Bungart Neto, Dra. Alexandra dos Santos Pinheiro, nos quais quero inspirar-me como modelos de sábios profissionais que deixam os estudos literários ainda mais atraentes.

Quando os tratores apagam a terra, quando os jovens partem para a cidade ou quando se instalam “alóctones”, é no sentido mais concreto, mais espacial, que se apagam, com as divisas do território, as da identidade.

Marc Augé

RESUMO

Este trabalho teve por finalidade analisar o romance intitulado *The Lady Matador's Hotel* (2010), da autora cubana Cristina García, pelo *status* da escrita pós-colonial, investigando os deslocamentos culturais dos seis personagens principais que compõem a obra, bem como o hotel onde a narrativa toma lugar e, ainda, averiguar se a narrativa literária selecionada é representativa da literatura da América Latina. Para tanto, contextualizou-se conceitos de identidade e diáspora, além dos fenômenos que estão conectados direta ou indiretamente a tais conceitos, como transculturação, antropofagia, multiculturalismo, miscigenação e hibridismo, assim como ab-rogação e apropriação. Foram apontados embates culturais, em termos linguísticos e literários, o potencial de resistência e empoderamento das personagens, bem como a presença da instância subalterna da escrita, em outras palavras, o jogo com a língua na representação do subalterno, assim como o processo de hibridização da própria linguagem (língua inglesa, espanhola, etc.). Por fim, analisou-se até que ponto as personagens selecionadas representam os americanos (ou latino-americanos) através de suas identidades culturais.

Palavras-chave: Escrita pós-colonial; Cristina García; Identidade cultural; Diáspora; América Latina.

ABSTRACT

The focus of this work was to analyze the novel named *The Lady Matador's Hotel* (2010), by the Cuban author Cristina García, on the post-colonial writing status, investigating the cultural shifts of the main characters who feature the novel, as well as the hotel where the story takes place and also investigates whether the selected literary narrative is representative of the Latin America's literature. For that, concepts of identity and diaspora were contextualized, beyond the phenomena that are directly or indirectly connected with such concepts as transculturation, anthropophagy, multiculturalism, miscegenation and hybridity, as well as abrogation and appropriation. The cultural clashes were mentioned, in linguistic and literary terms, the potential for resistance and empowerment of the characters, as well as the presence of subaltern instance of writing, in other words, the game with the language in the representation of the subaltern, as the hybridization process of the language itself (English, Spanish, etc.). Lastly, it was analysed to what extent the selected characters represent the American people (Latin American people), through their cultural identities.

Keywords: Post-colonial writing; Cristina García; Cultural Identity; Diaspora; Latin America.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. UM OLHAR PARA O LADO DE CÁ	13
1.1 – Os estudos culturais e pós-coloniais.....	13
1.2 – <i>Writing in cuban</i> : vida e obra de Cristina García	16
1.3 – Cuba vs. EUA.....	20
1.4 – <i>The Lady Matador’s Hotel</i>	23
2. MULTIPLICIDADE IDENTITÁRIA: O SUJEITO DIASPÓRICO	29
2.1 – Identidade e diáspora	29
2.2 – Encaixar, somar e incorporar – o que nos faz sobreviver	33
2.3 – <i>Writing in English</i> : ab-rogação e apropriação	37
2.4 – Um não lugar numa capital sem nome	40
3. OS DESLOCAMENTOS CULTURAIS EM <i>THE LADY MATADOR’S HOTEL</i>	46
3.1 – Além do gênero	46
3.2 – <i>Doppelgänger</i>	60
3.3 – Os homens da narrativa	64
CONSIDERAÇÕES FINAIS	71
REFERÊNCIAS	73

– INTRODUÇÃO –

Pensar o local, olhar para cá, conhecer o que tem aqui. Esses foram, sem dúvidas, os principais objetivos deste sonho que está se concretizando: essa pesquisa. Minha trajetória iniciou no ano de 2010, no programa de iniciação científica da Universidade Federal da Grande Dourados, na Faculdade de Comunicação, Artes e Letras (FACALE). Inicialmente, propus-me a investigar – nas veredas dos estudos culturais e pós-coloniais – o universo feminino no romance *A história do Ventríloquo*, da guianense Pauline Melville. Foi a primeira vez que, como investigadora, voltei os olhos para cá, para a literatura da América do Sul – uma literatura que é representativa do meu eu, do grupo latino-americano. Foi um momento prazeroso e de amadurecimento intelectual que, mais tarde, evoluiu para algo mais abrangente. Resolvi, então, não me focar somente no universo feminino, mas nas identidades culturais presentes no texto literário latino-americano, representativas do povo daqui, sem restrições de gênero.

No momento de selecionar um(a) autor(a), compartilhei da observação de Eurídice Figueredo, que diz o seguinte:

Com algumas exceções, naturalmente, pode-se afirmar que os maiores prosadores da contemporaneidade são pessoas com duplas ou múltiplas identidades, pessoas que não estão coladas a nenhuma nação de modo monolítico, pessoas híbridas que se situam no entre dois, no entre-lugar. (FIGUEREDO, 2010, p. 39)

Na ânsia de pesquisar algo novo, descobri os romances de Cristina García – uma escritora cubana que está sendo reconhecida pela sua excelência na arte da literatura contemporânea. Quando decidi que, de toda obra de García, *The Lady Matador's Hotel* seria meu objeto de pesquisa no programa de mestrado, ele tinha acabado de “sair do forno”, o que me motivou ainda mais a escolhê-lo pelo fato de não haver muitas pesquisas sobre o mesmo. Além disso, depois que li pela primeira vez o romance, não tive dúvidas de que este era o objeto perfeito para pesquisar identidades diaspóricas que representassem as nossas próprias identidades.

Se considerarmos a América Latina o grande *in between space* ocidental, conceitua-se um novo padrão de contato, visto que a coexistência de múltiplas identidades é uma de suas características compositoras. Surge a necessidade da criação de modelos literários e culturais próprios como a obra de Cristina García, Mário Vargas Llosa, Laura Esquivel, Melville, entre outros. Autores como estes citados acima – na ânsia e impossibilidade de reconquistar suas pátrias – criam ficções, pátrias imaginárias, fragmentadas, que se misturam entre memória, realidade e diferentes ideais.

Desta forma,

A produção do conhecimento (local) é consequência da promoção de um outro pensamento nas suas fronteiras culturais, políticas, sociais e geoistóricas desde que sejam liberados os saberes subalternizados. Nesse sistema de pensar a partir das influências e ambivalências de um discurso que, supostamente, costumava vir ‘de fora’, os intelectuais (nacionais e/ou latino-americanos) defendem nas e dentro das fronteiras existentes, uma perspectiva epistemológica que visa romper com a hegemonia eurocêntrica e norte-americana, sobretudo diante do potencial de negociação dos entre-lugares – do discurso e da cultura. (BARZOTTO, 2011, p. 77)

No que diz respeito aos elementos linguísticos, a obra escolhida para esta pesquisa é semelhantemente prolífica porque revela vocábulos tanto da língua inglesa quanto do espanhol, além dos gêneros textuais diversos tão fluentes como os próprios hóspedes do Hotel Miraflores, numa linguagem multiforme.

Além disso, *The Lady Matador's Hotel*, especialmente, é uma representação compartilhada de outros lugares da América Latina, pois diferentes países vivenciam ou vivenciaram experiências similares constituintes da narrativa. A respeito de narrativas como a de Cristina García, Figueredo (2010) afirma que “percebe-se a superação do “nacional” em benefício de uma visão “transnacional” da literatura, na medida em que a maioria deles pertence ao mesmo tempo a várias “comunidades imaginadas”, ou seja, são escritores que vivem uma realidade de hibridismo e mestiçagem” (FIGUEREDO, 2010, p. 31-32). A narrativa é local porque é transnacional.

Os objetivos específicos do estudo foram: analisar o romance selecionado pela perspectiva teórica da escrita pós-colonial; investigar os deslocamentos culturais dos seis principais personagens diaspóricos que compõem o romance, bem como contextualizar os embates culturais, em termos linguísticos e literários, a fim de averiguar o potencial de resistência e empoderamento dos mesmos; descobrir a presença da instância subalterna da escrita, em outras palavras, o jogo com a língua na representação do subalterno, assim como o processo de hibridização da própria linguagem (língua inglesa, espanhola, etc.). E, enfim, pesquisar, até que ponto, os personagens mais relevantes representam comunidades americanas (ou latino americanas) e se a ficção em estudo pode ser uma metáfora sociocultural do território em questão.

Este estudo foi de caráter descritivo e analítico porque visou-se identificar os fatos, sem interferir na ocorrência dos mesmos, objetivando ainda descrever, classificar, interpretar e, sobretudo, analisar todos os aspectos que compõem a proposta da pesquisa em si. Assim, as etapas corresponderam às seguintes proposições: 1) leitura do *corpus* literário; 2) recolha e

investigação das personagens sob a ótica proposta; 3) primeira análise interpretativa da obra; 4) levantamento bibliográfico; 5) definição do *corpus* teórico da pesquisa; 6) estudo de todas as teorias envolvidas; 7) fichamento teórico; 8) aplicação e verificação dos aspectos teóricos mais proeminentes no texto; e 9) reanálise interpretativa das personagens e de seus discursos. Assim sendo, esta dissertação foi dividida em três capítulos.

O primeiro capítulo é intitulado “um olhar para o lado de cá”, pois traz uma breve contextualização dos estudos culturais e pós-coloniais, junto ao conceito de deslocamento cultural, que foram conduções teóricas para esta pesquisa. Posteriormente, é exposta a vida e obra de Cristina García, acrescida de um contexto histórico de Cuba *versus* EUA, bem como a primeira diáspora (de Camarioca, 1965) que influenciou os escritos da autora. Para finalizar, o objeto de pesquisa selecionado para este trabalho é apresentado.

O aprofundamento no aporte teórico é exposto no capítulo II, que explora os principais conceitos utilizados na análise da narrativa que tratam de questões sobre identidade, diáspora, globalização, tradição *vs.* tradução, viagem, transculturação, multiculturalismo, literatura mestiça, ab-rogação e apropriação, bem como o conceito de não lugar junto da análise do Hotel Mirafior, a grande metáfora do deslocamento cultural na obra selecionada, parte da *diegese*.

Finalmente, o cerne desta pesquisa é a análise dos deslocamentos culturais da narrativa literária à luz do arcabouço teórico selecionado. *The Lady Matador's Hotel* retrata figuras femininas simbólicas, por este motivo o primeiro subtítulo desta análise é dedicado a elas: Além do gênero – no qual as personagens da toureira, da ex-guerrilheira e da advogada alemã de adoção internacional são investigadas. Posteriormente, no item intitulado *Doppelganger*, o foco ainda é em Aura – a ex-guerrilheira – que é analisada por uma perspectiva mítica, ela como duplo e ela com seu duplo. O poeta cubano, o empresário coreano, bem como o coronel – os “homens da casa” – encerram a análise: ícones, representam a arte, o tradicionalismo oriental, o sexismo, além de denunciarem poderes governamentais que são muito familiares.

– CAPÍTULO I –

UM OLHAR PARA O LADO DE CÁ

Este capítulo traça um parâmetro dos estudos culturais e pós-coloniais, bem como os deslocamentos culturais de maneira introdutória a fim de localizar as veredas pelas quais andei nesta pesquisa. Posteriormente, é feita uma apresentação da vida e obra de Cristina García, seguida de uma contextualização histórica de Cuba *versus* EUA e a primeira diáspora cubana rumo à América do Norte. Finalmente, encerrando o primeiro capítulo, o *corpus* selecionado para análise é apresentado.

1.1 Os Estudos Culturais e Pós-coloniais

Os Estudos Culturais têm origem na Inglaterra dos anos de 1950, desempenhando um papel crucial no processo de transformação da historiografia literária que – como lembra Coutinho (2010) – com o texto produzido por diversos sujeitos sociais e constantemente reescrito, adquire uma dimensão diferente que abrange significativamente sua esfera. Os Estudos Culturais desencadearam a indagação sobre a noção de “literalidade”.

Não mais restrita ao que se entendia por obra literária, definida por critérios de ordem estética pouco ou nada mensuráveis, a história literária passou a abarcar também textos da ordem da cultura em geral, aumentando consideravelmente o seu objeto de estudo. (COUTINHO, 2010, p. 34)

Os estudos da cultura, ao longo do tempo, sofreram muitas interferências, sobretudo sócio históricas e políticas; algumas irrelevantes, outras de extremo impacto e, ainda, outras apenas comerciais. A análise do objeto cultural permanece até hoje (com prioridade) no mundo, abordando aspectos principais tais como: gênero, etnia, a subalternidade, entre outras alteridades. No fim do século XX e no começo do século XXI, o Materialismo Cultural, o Novo Historicismo, os Estudos Feministas (hoje Estudos de Gênero) e os estudos Pós-coloniais se tornam um conjunto coeso de crítica acadêmica, tentando efetivar as mudanças políticas em plena globalização. Esses estudos versam sobre uma análise e uma estética, segundo Bonnici (2005), que têm por objetivo compreender a realidade e as condições em que certos setores da humanidade se encontravam e se encontram excluídos pelos detentores da hegemonia colonial.

O discurso literário pós-colonial conquista um espaço acadêmico de discussão e

propagação com o advento dos Estudos Culturais e, a partir de então, fortalece-se paulatinamente como instrumento de crítica social após a independência de várias colônias europeias que vivenciaram o arrebatamento das forças imperialistas de controle e de dominação. O termo pós-colonial passou a ser usado, segundo Santos (2005), para designar interações nas sociedades culturais e nos círculos literários. O prefixo “pós” tem sido fonte de discussões constantes entre os críticos por seu sentido primeiro indicar “depois” do colonialismo, enquanto os estudos pós-coloniais abrangem, principalmente, as articulações “entre” e “através” dos períodos históricos politicamente definidos, do pré-colonial, passando pelo colonial, estendendo-se às culturas pós-independência e, mais recentemente, ao neocolonialismo de nossos dias.

[...] a partir da última década do século XX que o pós-colonialismo passou a constituir um dos principais discursos críticos da humanidade, ao lado de teorias como o pós-estruturalismo, a psicanálise e o feminismo. [...] Se por um lado a crítica pós-estruturalista da epistemologia ocidental e a teorização das diferenças/alteridade cultural são indispensáveis à teoria pós-colonial, filosofias materialistas, como o marxismo, parecem suprir as bases da política pós-colonial. (SANTOS, 2005, p. 346)

Segundo Santos (2005), Said valoriza os intelectuais do Terceiro Mundo, que como ele, Spivak, Bhabha e outros, migraram para a metrópole, por sua “viagem para dentro”, e reconhece seus méritos como figuras opositoras, expressos na forma pela qual se apropriam do discurso dominante da metrópole para voltá-los contra o ocidente e desconstruir suas tentativas de dominar as regiões de onde eles vêm. No entanto, por “cruzar fronteiras”, o intelectual abrigado na metrópole escapa dos impasses que aprisionam alguns intelectuais nacionalistas. Said enfatiza a possibilidade de, vivendo entre dois mundos, atuar como mediador entre eles, e enfatiza essa inter-relação.

Uma das estratégias pós-coloniais mais eficazes consiste em produzir um tipo de texto - uma crítica cultural, enfim - que acuse a barbárie inerente e fundante dos textos monumentais do colonizador. [...] do ponto de vista do texto cultural gerado ou enunciado diretamente pelos grupos sociais submetidos ao poder colonial (ou neocolonial), busca-se ressaltar sua capacidade cognitiva de devolver uma imagem do colonizador construída a partir da experiência do grupo dominado. (CARVALHO, 1999, p.16)

Pesquisadores da grande área dos Estudos Culturais, como Stuart Hall, têm destacado a (des)construção conceitual de identidades culturais:

Ao invés de tomar a identidade por um fato que, uma vez consumado, passa, em seguida, a ser representado pelas novas práticas culturais, deveríamos pensá-la, talvez, como uma “produção” que nunca se completa, que está sempre em processo e é sempre constituída interna e não externamente à representação. Esta visão problematiza a própria autoridade e a autenticidade que a expressão “identidade cultural” reivindica como sua. (HALL, 1996, p. 68)

Para Hall, “as identidades culturais provêm de alguma parte, têm histórias. Mas, como tudo o que é histórico, sofrem transformação constante” (HALL, 1996, p. 69) e não podem mais retornar à sua constituição homogênea, de origem. As transformações das identidades ocorrem num ponto de encontro entre diferentes culturas, em zonas de contato, diásporas apoiadas na concepção de alteridade. Hanciau (2005) conceitua como “zonas” de contato espaços criados pelos descentramentos, lugares intermediários: entre-lugares. Conceito este que reconfigura limites como de centro e periferia, vertentes culturais contemporâneas que ultrapassam fronteiras e literatura, fazendo do mundo uma imensa formação de entre-lugares.

Foi o brasileiro Silviano Santiago (nos anos de 1970) que definiu este espaço intermediário, focando-se no discurso latino-americano. Mas este *locus* passa a ter sua relevância no início dos anos de 1980 em resposta ao imperialismo. Com ele vieram novos discursos, diferentes sujeitos e dinâmicas de fronteiras.

O desejo de releitura dos tradicionais espaços de enunciação – desafiados pelos discursos pós-colonialistas e pela posição singular da crítica ante a dependência cultural – fez com que fossem criados esses novos espaços, que, misturados às virtualidades globais e às regionalidades enunciativas, atendem ao apelo de instâncias subjetivas dos discursos em circulação. (HANCIAU, 2005, p. 127)

Junto a esses diferentes sujeitos, ao deslocarem-se, temos o fenômeno da diáspora que, em suma, significa a dispersão de pessoas e, no contexto dos estudos culturais e pós-coloniais, essa dispersão pode ser voluntária ou não. As fronteiras existentes entre um lugar e outro podem ser consideradas pontes, lugares de encontro, zonas de contato, *entre-lugares* onde há a diáspora, os deslocamentos culturais e, conseqüentemente, as trocas entre os indivíduos. Os sujeitos diaspóricos vivem distantes de sua terra natal, real ou imaginária: são estrangeiros. “Na situação da diáspora as identidades se tornam múltiplas” (HALL, 2003, p. 27), característica esta constituinte da América Latina, se vista como o grande *in between space* ocidental, onde o fenômeno de diáspora é constante.

Nossos povos, como lembra Hall, são um emaranhado de pessoas providas dos quatro cantos do mundo. Nossa identidade cultural não tem raiz em uma só cultura, mas é construída por inúmeros encontros culturais. Somos “menos que um e duplo”, como bem nos situa Bhabha (2010, p. 174). “A partir da etimologia de traduzir – *traducere*, levar além – [...] os escritores diaspóricos são homens “traduzidos”, pois foram levados para longe de seus locais de nascimento” (FIGUEREDO, 2010, p. 35). Trata-se de uma identidade cultural diaspórica vinculada com o hibridismo cultural e linguístico, resultantes das trocas interpessoais.

Essencialmente, presume-se que a identidade cultural seja fixada no nascimento, seja parte da natureza, impressa através do parentesco e da linhagem dos genes, seja

constitutiva de nosso eu mais interior. É impermeável a algo tão “mundano”, secular e superficial quanto uma mudança temporária de nosso local de residência. A pobreza, o subdesenvolvimento, a falta de oportunidades – os legados do Império em toda parte – podem forçar as pessoas a migrar, o que causa o espalhamento – a dispersão. (HALL, 2003, p. 28)

A expatriação, voluntária ou involuntariamente, é vivida num duplo movimento: o de distanciamento ou abandono do território, sua terra natal ou o país dos ancestrais que ficou para trás; e, por outro lado, a relação com o país de destino, de adoção, onde a personagem/escritor não está totalmente adaptado e, em virtude de sua etnicidade, razões econômicas ou existenciais, sente-se excluído ou apartado. Inicialmente, ao partir, além do espaço perdido (o território que ficou para trás) há uma âncora genealógica identitária, numa temporalidade histórica ou imaginária, ligada aos seus antepassados. Por conseguinte, no segundo movimento, o sujeito diaspórico sente que o país de adoção não é o seu, sentindo-se estrangeiro aqui e lá, tornando-se um habitante de um terceiro lugar, num entremeio intervalar.

1.2 *Writing in Cuban*: vida e obra de Cristina García

O trabalho de Cristina García reflete uma série de questões e experiências de uma geração de crianças que nasceram em Cuba e migraram com suas famílias para os Estados Unidos da América após a Revolução Cubana, em meados dos anos de 1960. García é autora de seis romances: *Dreaming in Cuban*, *The Agüero Sisters*, *Monkey Hunting*, *A Handbook to Luck*, *The Lady Matador's Hotel* e *King of Cuba*, publicado em maio de 2013. Além de ter escrito dois livros infantis, publicados em 2008, Cristina também possui uma coletânea de poemas (publicada em 2010), editou *Cubanismo: The Vintage Book of Contemporary Mexican e Chicano/a Literature* e um de seus mais novos trabalhos, *Dreams of Significant Girls*, é um romance que se passa num internato suíço nos anos 70. Suas obras compõem o corpo literário considerado *coming-of-age literature* cubano-americana.

Seu primeiro romance – *Dreaming in Cuban* (1992) – teve uma grande repercussão positiva entre leitores americanos que puderam, a partir de uma perspectiva diferente, entender um pouco mais a respeito da experiência de diáspora e exílio de cubano-americanos. Esta obra marca a entrada de Cristina García no cenário multicultural da literatura norte-americana. Alguns críticos, como da *Time* e *Publishers Weekly*, apreciam o trabalho da autora, principalmente, por sua habilidade de capturar a experiência de viver entre duas culturas.

García nasceu no dia 4 de julho de 1958, em Havana, Cuba; filha de Francisco M. García – um criador de gado – e Esperanza Lois García. Como muitas outras famílias de classe média

alta, a família de Cristina deixou Cuba, em 1960, para viver o exílio nos Estados Unidos. Em Nova Iorque, no bairro do Brooklyn, foi onde García cresceu e onde seus pais abriram um pequeno restaurante – lugar no qual a autora trabalhou durante sua graduação em ciências políticas na *Columbia University*, em 1979. Após concluir o curso de bacharel, García entrou para a *School of International Studies* na *Johns Hopkins University* em *Baltimore*, onde trabalhou no setor de atendimento aos estrangeiros e conquistou seu título de mestra em estudos europeus e latino-americanos. Com um grande interesse pela escrita, García começou a carreira como jornalista, porém os escritos jornalísticos mostram ser demasiados restritivos para a escritora que alimentava o desejo de escrever sobre sua família e herança cultural. Cristina, então, entregou-se à ficção como um lugar para levar as imagens e as memórias de sua infância e as histórias de imigrantes cubanos para a vida.

A grande população cubano-americana de Miami impactou García, despertando seu interesse pela cultura cubana e a reconectando a memórias de sua família na ilha. Em 1984, García voltou a Cuba para enfrentar essas memórias e encontrar muitos de seus parentes pela primeira vez. Em 1989, Cristina começou a escrever *Dreaming in Cuban*. A publicação do romance, três anos mais tarde, iniciou-a em um grupo de escritores e artistas de origem cubana que Gustavo Pérez Firmat (2012), um estudioso da cultura cubano-americana, chamou de “*one-and-a-halfers*” - aqueles cubano-americanos nascidos em Cuba, mas que viveram a maior parte de suas vidas nos Estados Unidos e são, de alguma forma, marginais tanto à cultura cubana quanto à americana.

Alguns críticos referiram-se a *Dreaming in Cuban* como um romance feminista, apesar do fato de que García não vê a si mesma como uma escritora feminista. O romance narra aspectos da diáspora cubana a partir do ponto de vista de três gerações de mulheres que experimentam o seu *status* nacional e cultural, como os cubanos durante os períodos de revolução e exílio. O romance começa com uma imagem que ficou com García logo depois de sua viagem a Cuba: uma mulher sentada em sua varanda à beira-mar, observando a costa cubana sendo invadida.

No romance, os membros da extensa família del Pino lutam para fazer juízo de suas circunstâncias pessoais, históricas e políticas como resultado da Revolução Cubana. Movendo-se entre Cuba e Nova Iorque, o romance concentra-se em Celia del Pino, a matriarca da família, que fica para trás em Cuba; sua veemente, anticomunista e capitalista filha, Lourdes, que dirige a padaria *Yankee Doodle* no *Brooklyn*; e Pilar, a filha de Lourdes, que assimilou a cultura americana e se rebela contra seus pais e seus rígidos pontos de vista políticos, em grande parte anti-Castro. Ao completar maioridade, Pilar vive o desejo de conhecer Cuba, em primeira mão.

Baseado livremente na vida de García, o romance retrata as fortes emoções evocadas por exílio, desilusão nacionalista e alienação com que muitos cubanos, tanto nos Estados Unidos como em Cuba, tiveram de lidar.

Vários críticos consideram o trabalho de García, ao observar várias gerações de cubanos, um mecanismo literário inovador e importante que difunde a inflamatória e retórica política em torno de Cuba. Enquanto alguns críticos elogiam o estilo fragmentado da autora, o uso de diversas vozes femininas para narrar a história de Cuba e a história complexa e dolorosa para os cubanos tanto em casa como no exterior, outros revisores consideram sua prosa polimorfa, difícil de seguir.

Embora o trabalho de García mostre a influência de outros escritores latino-americanos e as qualidades estilísticas do realismo mágico, encarnado por uma geração anterior de escritores, tais como Gabriel García Márquez e Mario Vargas Llosa, ela se move além destas formas de abordar as questões difíceis – sociais e políticas – que caracterizam a experiência cubano-americana.

O primeiro romance de García foi fundamental para a abertura de um novo nicho dentro do mundo literário latino: o romance, ao contrário de uma geração anterior de escritores cubano-americanos, está escrito em Inglês e traduzido para o espanhol. García cresceu falando e lendo espanhol em casa, mas inglês na escola. Seu compromisso com a escrita em inglês também deriva de seu desejo de transmitir a experiência cubano-americana para um público de língua inglesa.

Dreaming in Cuban foi finalista do *National Book Award*, e um trecho foi antologizado no *Iguana Dreams*, um volume de ficção latina, no mesmo ano. O sucesso de García como escritora de ficção rendeu-lhe a bolsa *Hodder Fellowship* 1992-1993 na Universidade de Princeton e a bolsa *Cintas Fellowship* do *Institute of International Education*. De 1992 até 1995, García ministrou cursos de escrita criativa (*Creative writing*) em Los Angeles e no Campus de Santa Bárbara, na Universidade da Califórnia. Desde 1995, García leciona no Departamento de Inglês da Universidade do Sul da Califórnia, perto da casa em que ela vive com a filha. Com o sucesso de *Dreaming in Cuban*, García escreveu um segundo romance, *As Irmãs Agüero* (*The Agüero Sisters*, 1997).

As irmãs Agüero foi elogiado por suas evocações refinadas da pátria e do exílio. Mais uma vez, García emprega a mesma narrativa alternada, segundo a qual o emaranhado de eventos e pessoas revela a história não apenas das duas irmãs, mas de Cuba e da imigração em si. Como em seu romance anterior, García mostra a intransigência da política que mantém as famílias separadas e distantes, focalizando os custos humanos que impedem estas duas irmãs de se

conhecerem. Em geral, a recepção crítica de *As irmãs Agüero* foi positiva, mas o romance não chegou a impressionar da mesma forma como ocorreu com *Dreaming in Cuban*.

O romance seguinte de García, *Monkey Hunting* (2003), mapeia a história da imigração de chineses para Cuba e as influências culturais e as contribuições da comunidade chinesa para a sociedade e cultura cubanas. O protagonista Chen Pan involuntariamente assina um contrato como um trabalhador escravo e é enviado para Cuba em 1857, mas eventualmente ele se torna um próspero homem de negócios em Havana. Uma história de várias gerações que também traça as vidas da neta de Chen Pan, Chen Fang, de volta na China – que se disfarça como um menino para ganhar uma educação e se tornar um professor, mas morre em uma das prisões de Mao Tse-Tung – e de seu tataraneto Domingo Chen, o qual emigra para o Estados Unidos, depois de Fidel Castro ganhar força, e é, então, traumatizado por suas experiências na Guerra do Vietnã.

Por outro lado, o romance alvo desta pesquisa, *The Lady Matador's Hotel* (2010), evoca as vidas entrelaçadas dos habitantes de um hotel numa capital – anônima – da América Central (que invocaremos como metáfora dos deslocamentos culturais da obra) em meio à turbulência do sistema político. Uma história feroz que aborda política, questões de gênero e paixão num *mix* de personagens diaspóricas. Numa capital americana sem nome, em um hotel de luxo, a vida de seis homens e mulheres convergem ao longo de uma semana. Há uma toureira (totalmente híbrida) japonesa-mexicana-americana que está na cidade para a primeira competição de toureiras das américas; uma ex-guerrilheira que agora trabalha como garçomete na lanchonete do hotel; um coreano (proprietário de uma fábrica) com uma amante menor de idade, abrigados na suíte de núpcias do hotel; uma advogada alemã de adoção internacional; um coronel que cometeu atrocidades durante a guerra civil de onde veio; e um poeta cubano que veio com sua esposa americana adotar uma criança. A cada dia, suas vidas se tornam mais envolvidas resultando no inesperado – o choque de histórias e da atração de vingança e desejo. Questões políticas, intimidades da vida diária e da fragilidade da natureza humana se desenrolam numa poderosa, ambiciosa, por vezes cômica, e inesquecível narrativa.

Com estas múltiplas vozes da narrativa, García sugere que há mais do que uma verdade e mais do que uma maneira de experimentar as rupturas que se tornaram tão centrais para a existência da identidade cubano-americana. O sucesso dos romances de Cristina Garcia não ocorreu no vácuo. Como outros Escritores latinos de sua geração, García encontrou nicho e público para o seu trabalho. Enquanto seus romances são fortemente influenciados pela história de cubano-americanos e refletem a complexidade do exílio e da imigração, o seu trabalho também alcançou grande apelo porque atravessa fronteiras geográficas e culturais. Ao contrário

dos escritos de uma geração anterior de escritores latinos, o trabalho da autora dirige-se para anglos e latinos. Seu trabalho se baseia em um tema constante da vida (latino)americana: a necessidade de participar e reconhecer a textura multicultural da sociedade. Para tanto, é necessário resgatarmos alguns aspectos históricos que influenciaram (e influenciam) o trabalho da autora.

1.3 Cuba vs. EUA

Ao traçarmos uma linha do tempo para entender o período histórico que mais influencia os escritos de Cristina García, percebemos que ela começa em 1953, quando a revolução de Castro toma forma. Mas é importante lembrar alguns acontecimentos importantes que precedem a revolução e nos esclarece, ainda que superficialmente, o *link* que os norte-americanos criaram com o país caribenho.

Cuba foi colonizada por espanhóis durante quatro séculos e, no dia 10 de dezembro de 1898, a Espanha assina com os Estados Unidos o Tratado de Paris, prevendo que Cuba se tornasse independente. O gesto dos americanos não foi nem um pouco benevolente e, no dia primeiro do ano seguinte, os EUA estabeleceram um governo militar na ilha, durante quase quatro anos. No dia 20 de maio de 1902, foi proclamada a República em Cuba, mas os norte-americanos se encarregaram de garantir sua influência no país: a Emenda Platt, que autorizava os Estados Unidos da América a intervir naquele país a qualquer momento que os interesses de “ambos” os países fossem ameaçados. Cuba foi limitada de sua soberania e independência por volta de 58 anos.

Em 26 de julho de 1953, houve um ataque armado ao quartel de Moncada, liderado por Fidel Castro, a imponente figura, então com 26 anos, que iria dominar a política e a história de Cuba por mais de meio século. O assalto ao Moncada e um movimento simultâneo contra o quartel em Bayamo destinavam-se tomar armas do arsenal, mas o seu propósito subjacente era derrubar o governo Batista estabelecido após o golpe de Estado no ano anterior. A ação em si mostrou-se um fracasso desastroso, pouco mais do que um golpe mal preparado, como a despreveram os comunistas; ela não representou mais interesse na tradição insurrecional do país do que as ações perpetradas nos anos 1930. Contudo, Moncada foi um desafio ao regime, e permaneceria como fundamento de uma organização revolucionária, o Movimento 26 de julho, que tomaria o poder menos de seis anos mais tarde. O ataque também tornou o nome de seu líder conhecido em toda a ilha. (GOTT, 2004, p.171)

Fidel Castro, nascido em 26 de agosto, filho de um colonizador branco da Galícia e de uma cubana de Pinar del Río (proprietários de terras em Oriente), formou-se em Direito pela Universidade de Havana. Tornou-se um dos ícones políticos do século XX, e a história de Cuba por muito tempo seria dominada por ele, como grifa Gott (2004). Em 1959, o mundo assistiu à

bem-sucedida Revolução Cubana. O povo de Cuba levantou-se e emancipou-se da nação norte-americana. Os russos foram simpatizantes de Fidel desde o início – Nikita Kruscherv e Anastas Mikoyan, principalmente; intelectuais europeus (Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir) entusiasmaram-se com ele, segundo Richard Gott (2004), e revolucionários africanos (Ahmed Ben Bella, Kwane Nkrumah e Agostinho Neto) acolheram à sua assistência e aos seus conselhos. Além disso, vários movimentos políticos latino-americanos inspiraram-se na Revolução de Castro.

Em suma, Fidel “tornou-se um herói mundial nos moldes Garibaldi” (GOTT, 2004, p. 172) e, sob seu governo, Cuba tornou-se um país comunista – e não foi de maneira pacífica, mas guerrilheira – onde o nacionalismo era mais importante do que o socialismo.

Raúl Castro, o comandante de Oriente, e Che Guevara, em La Cabaña, eram percebidos como homens duros. Guevara assinou pessoalmente pelo menos 50 penas de morte, enquanto alega-se que Raúl teria supervisionado a execução em massa de 70 soldados de Batista (o ex-ditador militar), mortos a tiros de metralhadora diante de uma vala aberta. Sempre tido por radical, com uma obstinação que beirava a brutalidade, a reputação de militarista de Raúl foi publicamente confirmada pelo seu irmão mais velho. Apontando-o como o segundo homem do Movimento 26 de Julho, o homem que deveria sucedê-lo se ele tivesse de morrer, Fidel disse à multidão em janeiro que não precisava ter medo de ameaças de assassinato. “O destino dos povos não deve depender de um homem”, disse ele, “atrás de mim há outros mais radicais que eu; me assassinar só fortaleceria a Revolução.” Escolhido como sucessor oficial de Fidel, Raúl também passou a ser ministro da Defesa, responsável pela organização do novo exército cubano. (GOTT, 2004, p. 194)

A imagem de Raúl alarmou muita gente e, várias ocasiões (como a invasão da Baía dos Porcos, em 1961 e a crise dos mísseis, em 1962) provaram que nem todos os cubanos eram felizes com a Revolução, muito menos os americanos. Na esperança de Cuba voltar a ser o que era em pouco tempo, muitos cubanos tentaram fugir da ilha em direção aos EUA. Entre 1965 e 1980, duas grandes diásporas aconteceram: a de Camarioca e a de Mariel, a primeira é a que nos interessa.

Os pioneiros que partiram da ilha logo após a Revolução, segundo Gott (2004), foram aqueles que estavam envolvidos com o governo anterior e, depois do massacre dos aliados a Batista, não se sentiram bem-vindos a nova Cuba. Números indicam que pouco mais de 40 mil pessoas deixaram a ilha caribenha nos dois anos iniciais.

Os que não ficaram contentes com as mudanças radicais da Revolução formaram um segundo maior grupo, pessoas da classe média liberal que eram simpatizantes de Castro, mas não aprovaram a mudança para o socialismo e comunismo. Fugiram para Miami, as estimativas indicam, 80 mil pessoas em 1961 e 70 mil em 1962. Aproximadamente 14 mil crianças foram enviadas sozinhas para os EUA, pela ponte aérea conhecida como a “Operación Pedro Pan” em

1961 e 1962, pelos pais desesperados em ver os filhos escaparem do que parecia uma doutrinação comunista, na esperança de que eles estariam melhores na Flórida. Muitos familiares não se encontraram mais.

A taxa de êxodo declinou abruptamente depois da crise dos mísseis, quando os voos entre Cuba e o continente foram totalmente interrompidos por três anos. Os que quisessem, só podiam fugir de barco, um empreendimento arriscado e incerto. Ansioso por estabelecer um êxodo mais ordenado, Castro anunciou uma nova política em setembro de 1965, declarando confiantemente que a participação na Revolução era estritamente voluntária. Todos os que quisessem deixar a ilha para ir ao “paraíso ianque” estavam livres para fazê-lo, disse à assembleia dos formidáveis Comitês de Defesa da Revolução. O fato de as pessoas estarem fugindo em pequenos barcos, “e de muitas estarem se afogando”, era usado pelos Estados Unidos “como propaganda”. A *Voice of America* afirmou que Cuba era uma “ilha prisão” da qual o seu povo queria fugir. (GOTT, 2004, p. 242-243)

A solução encontrada pelo governo cubano foi colocar à disposição o porto de Camarioca, localizado no oeste da praia balneária de Varadero: Castro declarou que estaria aberto a partir de outubro daquele ano para as embarcações dos exilados cubanos que desejassem resgatar seus parentes. Evidentemente, houve um preço a se pagar: qualquer pessoa que deixasse a ilha era obrigada a deixar suas casas e propriedades para o governo cubano. Milhares de cubanos partiram para Camarioca, de todas as partes da ilha caribenha, e, segundo Gott (2004), centenas de barcos (de pequeno porte) vieram da Flórida buscar os cubanos. Dezenas de barcos naufragaram por falta de prática no manuseio das embarcações.

Os americanos propuseram abrir uma ponte aérea para transportar para Miami os cubanos que já tivessem pedido para sair e que tinham os papéis processados pela Seção de Interesses dos Estados Unidos na embaixada da Suíça em Havana que, feliz ou infelizmente, Castro concordou. Os voos para a “liberdade” – os quais levaram cerca de 250 mil cubanos para o exílio nos Estados Unidos – duraram por seis anos, até agosto de 1971, quando o presidente Nixon determinou uma interrupção, considerada positiva para Castro que para ele, como aponta Gott, era um escoadouro desnecessário de mão-de-obra. O total da imigração cubana, no fim da década 1980, somava aproximadamente 10% da população:

A perda questionável de Havana foi o ganho indiscutível da Flórida, onde cerca de 700 milionários de origem cubana prosperaram em meados da década de 1980. A comunidade de exilados cubanos movimentou um bilhão de dólares na economia local, como orgulhosos proprietários de milhares de pequenos negócios, incluindo armazéns, mercearias, restaurantes, farmácias, joalherias, fábricas de móveis, padarias, confecções, escolas particulares, fábricas de charutos, gravadoras, editoras e estações de rádio. Milhares de médicos e centenas de advogados e banqueiros cubanos estão bem estabelecidos na Flórida, bem como um número semelhante de empresários da indústria da construção civil. Flórida e Cuba estiveram unidas sob a bandeira espanhola durante os primeiros séculos da conquista; no final do século XX, os dois setores da comunidade cubana estavam irrevogavelmente separados, ainda que unidos para sempre por laços de parentesco, história e memória. (GOTT, 2004, p. 245)

1.4 *The Lady Matador's Hotel*

A obra é dividida em seis capítulos com acréscimo do epílogo, compostos de narradores diversos – que são as próprias personagens. A cada fechamento de capítulo, encontramos a sessão “*The News*” – na qual a autora brinca com gêneros textuais diversos: programas de TV e rádio como *talk shows*, canal de meteorologia, show de astrologia, programa feminista de rádio (trazendo uma representação da linguagem oral), bem como uma revista. Em termos temporais, a narrativa não toma forma numa data específica, o único indício de marcação temporal é de que doze anos atrás, em setembro, quando o país estava no auge da guerra civil:

Soon Won Kim will inherit a great deal of money. After completing the funeral arrangements for his mother, he will be free to do as he wishes. This is a luxury he could not afford before. His life of transience, of living outside his skin is over. Twelve years ago he had arrived at this very airport. The September heat was searing and the country was in the last throes of civil war. His first week on the job, Won Kim found the mutilated body of a woman in the brush behind his factory. He should have left then, vanished where no one could find him. Instead he continued to work for his father, long after he was dead. (GARCÍA, 2010, p. 204)¹

O desenvolvimento da trama dá-se pelo fluxo de consciência das personagens – a organização das lembranças se articula igualmente com a vontade de denunciar aqueles aos quais se atribui a maior responsabilidade pelas afrontas sofridas, através do que não se pode ser dito –, tornando a obra rica não pelo enredo, somente, mas pela forma e a disposição dos acontecimentos e metáforas. Abdala Junior observa que nada pode ser separado do texto, em termos de forma/conteúdo, desde as pistas da obra e da realidade referencial:

Walter Benjamin em suas “Teses sobre Filosofia da História” indica a necessidade dessa consciência, na apreensão dos fatos históricos, tal como acontece com o escritor na apropriação da tradição artística, conforme procuramos desenvolver: “Articular historicamente algo do passado não significa reconhecê-lo como ele efetivamente foi. Significa captar uma lembrança como ela fulgura num instante de perigo”. (ABDALA JUNIOR, 2007, p. 112)

A intertextualidade presente na obra nos deixa pistas e nos leva a pensar a respeito da Guatemala como esta capital “sem nome” (segue o trecho no qual as vestimentas e o

¹ Em breve Won Kim herdará uma grande quantia de dinheiro. Depois de finalizar os preparamentos do funeral de sua mãe, ele estará livre para fazer o que ele deseja. Este é um luxo que ele não tinha antes. Acabou-se a sua vida de transitoriedade, de viver fora de sua pele. Há doze anos, que ele tinha chegado neste aeroporto. O calor de setembro estava aguçado e o país estava no auge da guerra civil. Sua primeira semana no trabalho, Won Kim havia encontrado o corpo mutilado de uma mulher nos arbustos atrás de sua fábrica. Ele deveria ter partido em seguida, desaparecido para onde ninguém pudesse encontrá-lo. Em vez disso, ele continuou a trabalhar para o pai, um longo tempo mesmo depois dele estar morto. (GARCÍA, 2010, p. 204, tradução livre)

comportamento da amante do coreano são descritos, o *quetzal*, pássaro símbolo da região guatemalteca, o qual também dá nome à moeda de lá, bem como o *huipil*, roupa nativa tanto do México quanto da Guatemala, são trazidos à tona), visto que a própria autora (numa entrevista para a mídia americana) confessa ter pensado muito na referente cidade, mas preferiu usar essa estratégia do anonimato para que, de alguma forma, pudéssemos encaixar este lugar em qualquer outro. No entanto, apesar do anonimato, este lugar só pode ser um lugar tão somente da América Latina.

His mistress puts on a hand-woven skirt, typical of her village, and a huipil she embroidered herself with double-headed birds. After her outburst with the porcelain cup, she is cooperative and subdued. Not once during her pregnancy has she demanded so much as a quetzal. Not once has she ever asked Won Kim to marry her. Neither of them speaks of the future but he is plagued by its uncertainties. (GARCÍA, 2010, p. 20)²

No decorrer do enredo, a autora descreve uma das personagens como um coreano proprietário de uma fábrica “*he is convinced that nothing that happens in public is of any truthful value*” (GARCÍA, 2010, p. 145)³. Qualquer que seja o drama ou significado da vida, segundo ele, encontra-se por trás de portas fechadas ou no mais profundo lugar em nossos corações. É para este lugar que García nos leva, para o coração sangrando de uma mulher tramando um assassinato por vingança. Na mente distorcida de um general. No espírito promíscuo da toureira que, mesmo depois de ser chifrada por um dos touros na arena, planeja lutar novamente poucos dias depois.

O fio condutor da história, em *The Lady Matador's Hotel*, é Suki Palacios, uma toureira formosa e famosa da Califórnia de ascendência mexicana e japonesa. Uma jovem recém-chegada no Hotel Miraflor que abandonou a faculdade de medicina para “brincar de ser homem” nas arenas. Ela está na cidade para participar da primeira batalha de toureadoras das Américas. Suki é fruto da troca de culturas: ela nasce em território estrangeiro para ambos os pais e, a cada particularidade que a compõe, é evidente o seu hibridismo cultural. Ela causa estranhamento. Há vários observadores de Suki na obra e, segundo os narradores, os oficiais que também estão no hotel, surpresos com a toureira, desconfiam que ela possa vir a ser um

² Sua amante coloca uma saia handwoven, típica de sua aldeia e um *huipil* que ela mesma bordou com pássaros de duas cabeças. Após sua explosão com a xícara de porcelana, ela está cooperativo e subjugada. Foram várias as vezes, durante a gravidez, que ela foi exigente como um *quetzal*. Foram várias as vezes ela pediu a Kim que se casasse com ela. Nenhum deles fala do futuro, mas ele é atormentado por suas incertezas. (GARCÍA, 2010, p. 20, tradução livre)

³ Ele está convencido de que nada do que acontece em público é de qualquer valor verdadeiro. (GARCÍA, 2010, p. 145, tradução livre)

homem: “*The officers are too dazzled by her to speak; fearful, perhaps, that the lady matador might turn out to be a disturbingly beautiful man*” (GARCÍA, 2010, p. 6)⁴.

Parece-nos que a toureira está em movimento, num deslocamento constante. Os eventos e as palavras escolhidas para descrevê-la na obra nos dá pistas de que há uma transcendência em relação ao gênero: “uma mulher brincando de ser homem”; sua preferência por homens simples, não muito inteligentes e discretos; a cena em que ela aborda o serviçal do quarto de hotel, sem querer saber o nome do rapaz, e o possui ali em sua cama; dentre outras passagens.

Enquanto Suki comanda grande parte da atenção do Hotel Miraflor, Aura é a sua mais sutil *doppelgänger*,⁵ característica que será discutida posteriormente. Durante a guerra, uma patrulha do exército devastou sua pequena aldeia e ateou fogo em seu amado irmão, enquanto tentava proteger as culturas da família. Aura também perdeu um amante para uma explosão de minas terrestres. No Hotel Miraflor, ela trocou seu treinamento de guerrilheira por uma faca de açougueiro e uma pistola russa para servir costelas gordurosas de porco para militares e bolos de *guayaba* para os americanos – pais adotivos de crianças indígenas. Ela quer um acerto de contas, mas ainda não tem certeza de como fazê-lo, então, passa o tempo trabalhando como garçoneiro enquanto planeja vingança. Aura, um dos narradores mais interessantes do livro, julga que “todo o país sucumbiu a uma amnésia coletiva. Isto é o que acontece em uma sociedade onde não é permitido envelhecer lentamente. Ninguém fala do passado, por medo de seus ferimentos reabrirem. Reservadamente, porém, as suas feridas nunca se curam”⁶ (GARCÍA, 2010, p. 9, tradução livre).

[...] recordar é, no fundo, imaginar e sentir. E imaginar é deformar. [...] ao fazê-lo, enquadra as suas invocações dentro de contextos de escritas já conhecidas ou que com elas se associam, porquanto a artifício, a simulação lhe permitem viver situações passadas, mantendo entre elas e o tempo do registro um distanciamento, que lhe dá oportunidade de julgá-las, como se assistisse a acontecimentos que ocorrem na vida de um outro. Desta sorte descobre H. A importância do fingimento em arte como modo e postura da criação. Porém fingir não copiar do real, mas sim, um imitar desfigurante, que exige o amor do concreto e o rigor da captação, porque só se pode deformar a partir do que é bem conhecido, como só se pode amar o que se conhece. (ROBELO *apud* ABDALA JUNIOR, 2007, p. 237)

⁴ Os oficiais estão tão deslumbrados por ela para dizerem algo; temerosos de que, talvez, a senhora toureira seja um homem perturbadoramente belo. (GARCÍA, 2010, p. 6, tradução livre)

⁵ O *doppelgänger* é descrito como uma espécie de irmão gêmeo espiritual (ou não), uma criatura que é idêntica a nós. O nome *Doppelgänger* se originou da fusão das palavras alemãs *doppel* (significa duplo, réplica ou duplicata) e *gänger* (andante ambulante ou aquele que vaga). Grifo meu, *Free Dictionary*.

⁶ *Aura is convinced that the entire country has succumbed to a collective amnesia. This is what happens in a society where no one is permitted to grow old slowly. Nobody talks of the past, for fear their wounds might reopen. Privately, though, their wounds never heal.* (GARCÍA, p. 9, 2010)

As principais personagens representativas da narrativa são movidas por suas memórias, “é aí que intervém, com todo o poder, o discurso interior, o compromisso do não-dito entre aquilo que o sujeito se confessa a si mesmo e aquilo que ele não pode transmitir ao exterior” (POLLAK, 1989, p. 8). Segundo Le Goff (2003), a memória é um elemento fundamental da identidade, tanto individual quanto coletiva.

A garçonete não se permitiu esquecer do que viveu e concentrou suas memórias na imagem do irmão que, de quando em vez, aparece para conversar com ela – temos aqui a prática de confiança da memória feminina posta em coisas, neste caso abstrata, como uma herança das mulheres do século XIX, discutidas por Perrot (2005), que diz o seguinte: “mais do que ao escrito proibido, é ao mundo calado e permitido das coisas que as mulheres confiam sua memória.” (p. 37) – segundo a autora, no século XIX, objetos de coleção e bibliografias faziam parte das atividades masculinas, daí o apego a objetos mais simples como as velas e talheres nos quais Suki deposita a memória da mãe, no romance *The Lady Matador’s Hotel*. A personagem que também sofre com a morte da mãe, para relembrar cada ano vivido ao lado da figura materna, *la matadora* acende uma vela (no total somam-se 14), objetos que funcionam como mementos da presença de sua mãe, um ritual que perpetua a presença materna.

As aparições do irmão de Aura são constantes no romance, porém não nos deixam pistas se realmente acontecem no mundo exterior ou no interior da personagem. Podemos considerar que tais acontecimentos podem ser um mecanismo de defesa de Aura para rememorar os eventos do passado que serão fundamentais para o processo de libertação da ex-guerrilheira. Depois de vingar o irmão, ao matar o coronel que estava hospedado no hotel no qual ela trabalha, seu querido *hermano* se despede e ela, então, pode seguir em paz.

Além das personagens completamente contemplativas como Aura, alguns dos vilões do romance desviam-se para o caricatural. O sobrenome do presidente corrupto da *Universal Fruit Company* é “*Ladrón*”, ou ladrão em espanhol. Como também é Gertrudis Stüber, a advogada que paga mulheres locais U\$1.000 para ter um bebê e cobra U\$30.000 dos casais estrangeiros que adotam as crianças.

No final de cada uma das seções do livro, a seção “*News*” oferece informativos, muitas vezes espirituosos e comoventes, de relatórios da mídia. A “Voz da Coreia no Exterior”, “Rádio Evangélico” e um programa de rádio feminista em atrito com *The Weather Channel* e com Lupe Galeano *talk show*. Essas variedades de “*News*”, repetidamente, lembram ao leitor o panorama cultural desta rica e ousada história:

From La Boca Abierta, a feminist radio program

Next Sunday, citizens will cast their votes for the presidency, the vice presidency, 159 members of Congress, twenty seats in the Central American parliament, and mayors for 331 municipalities. How many of these candidates are women? Exactly seven. How many have a serious chance of winning? Not one. We consider this a scandalous state of affairs. (GARCÍA, 2010, p. 33)⁷

Special Bulletin from El Pajarito

Don't forget, today is the most auspicious day of the year to serve pumpkin. Prepare it for everyone you know: your children, your servants, even your domestic pets. It will protect them from the evil that looms over our country like a rain cloud. And remember: You must first be a caterpillar before you can soar like a butterfly! That's all for now, my lovelies. (GARCÍA, 2010, p. 197)⁸

From Channel 9's Top of the News

A nationwide manhunt is under way for the killer of Colonel Martín Abel, who was murdered in his room at the Hotel Miraflores hours before a bomb ripped through its grand ballroom. The bomb killed eight high-ranking military officers from around the Americas, all attending a hemispheric conference in the capital. No suspects have been named but investigators suspect leftist terrorists are responsible for the blast. Colonel Abel, a controversial figure during the civil war, is survived by his estranged wife and two young sons... (GARCÍA, 2010, p. 203)⁹

Se pensarmos a literatura engajada, “a cultura que se destina ao povo tem de sair do povo. Porque a vida do povo constitui a inesgotável fonte da criação literária” (ABDALA JUNIOR, 2007, p. 105). Para falar de identidades diaspóricas, ninguém melhor do que uma escritora cubana que se desloca muito cedo de seu país, adjacente à revolução de 1959, e encontra abrigo em território estrangeiro, onde se torna professora universitária em contato com outras pessoas que vivem suas diásporas pessoais. A autora desempenha

a “tarefa” do escritor, [...], seria assim construir um objeto literário que deve propiciar ao “povo” não aquilo que ele já conhece, mas sobretudo uma compreensão mais profunda: a obra de arte como um processo de re-conhecimento sociocultural. (ABDALA JUNIOR, 2007, p. 108)

A literatura engajada pode ser não-real, uma representação do real. Cristina García pode

⁷ De *La Boca Abierta*, um programa de rádio feminista

No próximo domingo, os cidadãos votarão para a Presidência, vice presidência, 159 membros do Congresso, vinte assentos no Parlamento da América Central e prefeitos de 331 municípios. Quantos desses candidatos são mulheres? Exatamente sete. Quantas têm uma chance séria de ganhar? Nenhuma. Consideramos isto uma situação escandalosa. (GARCÍA, 2010, p. 33, tradução livre)

⁸ Boletim especial de *El Pajarito*

Não se esqueça, hoje é o dia mais auspicioso do ano para servir a abóbora. Prepare-a para todos que você conhece: seus filhos, seus empregados, até mesmo seus animais de estimação domésticos. Isso irá protegê-los do mal que paira sobre o nosso país como uma nuvem de chuva. E lembre-se: você precisa ser uma lagarta antes que você possa voar como uma borboleta! Isso é tudo por agora, meus amores. (GARCÍA, 2010, p. 197, tradução livre)

⁹ Do canal do 9, topo da notícia

A perseguição nacional do assassino do Coronel Martín Abel está em andamento, que foi morto em seu quarto no Hotel Miraflores horas antes de uma bomba rasgar o grande salão festas do hotel. A bomba matou oito oficiais militares de alto calão que vinham dos arredores das Américas, todos assistiam a uma conferência hemisférica na capital. Nenhum suspeito foi nomeado, mas os investigadores suspeitam que terroristas esquerdistas são responsáveis pela explosão. Coronel Abel, uma figura controversa durante a guerra civil, sobrevive através de sua esposa e dois filhos... (GARCÍA, 2010, p. 203, tradução livre)

ser considerada uma escritora engajada, pois coloca em prática o processo de apropriação da realidade do outro, vemos “possibilidades produtivas diante da virtualidade de outras textualidades culturais com as quais ela se entremescla” (ABDALA JUNIOR, 2007, p. 75). García explora, sem medo, os extremos de um país desesperado sem rebaixar-se a sentimentalismos e clichês. Na arena da literatura, Cristina é uma habilidosa *matadora*.

– CAPÍTULO II –

MULTIPLICIDADE IDENTITÁRIA: O SUJEITO DIASPÓRICO

Com o intuito de atender a demanda teórica para análise do que foi proposto neste trabalho, o presente capítulo apresenta questões de identidade, bem como quais são os moldes criados pelo fenômeno da diáspora na formação identitária do sujeito, além do jogo com a língua na representação da escrita subalterna junto ao seu processo de hibridização (língua inglesa e espanhola). E, para finalizar, a análise do Hotel Mirafior.

2.1. Identidade e diáspora

A identificação é, pois, um processo de articulação, uma suturação, uma sobredeterminação, e não uma subsunção. Há sempre “demasiado” ou “muito pouco” – uma sobredeterminação ou uma falta, mas nunca um ajuste completo, uma totalidade. Como todas as práticas de significação, ela está sujeita ao “jogo” da *différence*. Ela obedece à lógica do mais-que-um. E uma vez que, como num processo, a identificação opera por meio da *différence*, ela envolve um trabalho discursivo, o fechamento e a marcação de fronteiras simbólicas, a produção de “efeitos de fronteiras”. Para consolidar o processo, ela requer aquilo que é deixado de fora – o exterior que a constitui. (HALL, 2009, p. 106)

É preciso considerar, segundo Kathryn Woodward (2009), algumas afirmações a respeito da identidade:

1. A identidade é relacional e a diferença é estabelecida por uma marcação simbólica em relação a outras identidades (no que diz respeito à identidade nacional, por exemplo, relacionamos uma bandeira ou um uniforme);
2. A identidade é vinculada a condições sociais e materiais (quem está à margem, excluído socialmente, terá desvantagens materiais em relação aos que estão ao centro);
3. O social e o simbólico que estão ligados à construção e manutenção das identidades;
4. Sua organização social é dividida em pelo menos dois grupos em oposição: “nós e eles”;
5. Algumas diferenças são marcadas no conceito de certas identidades e outras, obscurecidas. A identidade nacional, como exemplifica Woodward (2009), pode omitir diferenças de classe e gênero, por exemplo;
6. As identidades não são unificadas. É possível que haja contradições que precisam ser negociadas;
7. E, por fim, as pessoas assumem suas posições de identidades e se identificam com elas.

Estas constatações propõem o surgimento de identidades novas e diversas novas posições produzidas, por exemplo, em circunstâncias de movimento, como a viagem, um dos fatores que constitui o objeto escolhido para esta pesquisa, uma vez que as personagens a serem analisados estão hospedados num hotel e que vêm de diferentes pontos de partida, como Estados Unidos, Coreia, Alemanha e Cuba, diretamente, assim como México e Japão, indiretamente.

Segundo Boaventura de Souza Santos (2010), a viagem tem uma carga simbólica dupla, “por um lado, é o símbolo de progresso e de enriquecimento material ou cultural; por outro, é o símbolo de perigo, de insegurança e de perda” (p. 57). Tal dualidade faz com que a viagem inclua nela própria o seu oposto, a ideia de uma posição fixa, a casa (*oikos* ou *domus*) que, como aponta Boaventura (2010), dá sentido à viagem, proporcionando um ponto de partida e um ponto de chegada, embora, neste caso, algumas das personagens vivam entre duas culturas, habitam o “além”, num entre lugar que, por ironia ou por acaso, torna-se o próprio lar, no sentido de habitar um espaço no qual urge a transformação constante, a adaptação, a negociação e a reconfiguração do ‘eu’.

Outro fator que contribui para essa reconfiguração de identidades é a globalização, abarcando, entre elementos culturais e econômicos, um diálogo que causa mudança nos padrões de produção e consumo, produzindo, dessa forma, identidades novas e globalizadas. Tal fator refere-se a processos que atuam numa escala mundial, atravessam fronteiras nacionais, integrando e construindo pontes entre comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o globo mais interconectado.

Consequentemente, a globalização reconfigura a ideia clássica de sociedade como um sistema definido, segundo Hall (2006), num movimento de distanciamento, substituindo-a por uma ótica concentrada na forma como a vida social está sistematizada através do tempo e do espaço. “Essas novas características temporais e espaciais, que resultam na compressão de distâncias e de escalas temporais, estão entre os aspectos mais importantes da globalização a ter efeito sobre as identidades culturais” (HALL, 2006, p. 68).

Este não é um fenômeno recente, pois a modernidade é inerentemente globalizante, bem como o capitalismo sempre foi um elemento da economia mundial. Assim, segundo Hall (2006), ambas tendências à autonomia nacional e à globalização estão fortemente enraizadas na modernidade. Baseado nisto, Stuart Hall observou três possíveis consequências da globalização. A primeira é que as identidades culturais estão desintegrando-se; em segundo lugar, as identidades nacionais e locais ou particularistas estão reforçadas em resposta à globalização; e, finalmente, as identidades nacionais estão em declínio, porém novas identidades (híbridas, plurais) estão tomando seu lugar.

Os fluxos culturais, entre as nações, e o consumismo global criam possibilidades de “identidades partilhadas” – como “consumidores” para os mesmos bens, “clientes” para os mesmos serviços, “públicos” para as mesmas mensagens e imagens – entre pessoas que estão bastante distantes umas das outras no espaço e no tempo. À medida em que as culturas nacionais tornam-se mais expostas a influências externas, é difícil conservar as identidades culturais intactas ou impedir que elas se tornem enfraquecidas através do bombardeamento e da infiltração cultural. (HALL, 2006, p. 74)

A globalização, segundo Leoné Barzotto (2011), “parece ser a chaga desse processo, porque ao mesmo tempo em que prega a liberdade de mercado, tolhe a liberdade dos indivíduos e, na busca obcecada de novos mercados a conquistar, homogeneiza as diferenças, pasteurizando-as” (BARZOTTO, 2011, p. 52). Ademais, este fenômeno tem um *link* com a aceleração da migração, da viagem, do deslocar-se. Este espalhamento pelo globo, gerado principalmente por necessidades econômicas, está reformulando as sociedades e a política ao redor do mundo.

A migração é, segundo Woodward (2009), um processo particular da desigualdade em termos de desenvolvimento.

As identidades em conflito estão localizadas no interior de mudanças sociais, políticas e econômicas, mudanças para as quais elas contribuem. As identidades que são construídas pela cultura são contestadas sob formas particulares no mundo contemporâneo – num mundo que se pode chamar de pós-colonial. Este é um período histórico caracterizado, entretanto, pelo colapso das velhas certezas e pela produção de novas formas de posicionamento. (WOODWARD, 2009, p. 25)

Se antes a luta política era metodizada e esboçada em termos de ideologias em conflito, como nos lembra Kathryn (2009) em relação aos anos 70 e 80, agora caracteriza-se, eventualmente, pela disputa e pelo conflito entre as diferentes identidades, reforçando o argumento de que há uma crise de identidade no mundo contemporâneo. Neste sentido é que o presente trabalho propôs-se a observar tais características resultantes dos deslocamentos culturais representativos que estão dispostos na obra de Cristina.

As identidades geradas pela dispersão das pessoas no mundo são configuradas e localizadas em e por diferentes lugares, inclusive o próprio lugar de partida se modifica para aqueles que saem. Tais identidades podem ser estabilizadas ou desestabilizadoras, como nos lembra Woodward (2009), não têm “pátria” e não podem ser atribuídas a uma única fonte. Estes motivos, impactos e resultados da migração são tão analisáveis na vida de Cristina García como em *The Lady Matador's Hotel*. Quando a autora, depois de tanto tempo, retorna à Cuba, o lugar não é mais o mesmo, ela não é mais a mesma e, mesmo que já tenha transculturado-se, mesmo que não se sinta mais em casa em ares caribenhos, é sobre Cuba que ela decide escrever. São as raízes culturais, a história de sua terra natal e de sua família que ela resolve contar. Tanto a

autora quanto Suki e Aura (suas personagens mais emblemáticas deste objeto de estudo) cresceram num lugar no qual foram obrigadas a se sentirem fora dele. Todas elas têm uma compreensão única sobre sua sociedade. Os reflexos de uma identidade diaspórica estão presentes na obra de García desde a constituição de suas personagens à *diegese* do romance. No Hotel Mirafior não há habitantes fixos, mas sim indivíduos dispersos de lugares outros, plurais do planeta, e que estão por ali apenas de passagem.

Entretanto,

[...] o que a experiência da diáspora causa a nossos modelos de identidade cultural? Como podemos conceber ou imaginar a identidade, a diferença e o pertencimento, após a diáspora? Já que “a identidade cultural” carrega consigo tantos traços de unidade essencial, unicidade primordial, indivisibilidade e mesmice, como devemos “pensar” as identidades inscritas nas relações de poder, construídas pela diferença, e disjuntura? (HALL, 2003, p. 28)

A migração tem sido um tema constante nas narrativas caribenha, como bem aponta Stuart Hall, e os textos de Cristina García podem ser associados a elas. Além do romance em questão, em toda a obra da autora cubana há rastros desses deslocamentos. Por isso, a diáspora (gr. *diá*, para todo lugar; *speírein*, esparramar) é discutida e analisada neste trabalho, sobretudo, devido ao esclarecimento das complexidades de compor e imaginar a *nationhood* (nação) e a identidade das personagens representativas na obra, num período de globalização crescente.

Após e/ou durante o deslocamento, a identidade sofre um tipo de fragmentação ou mutação, reforçando – segundo Michael Pollak (1989) – os sentimentos de pertencimento e as fronteira socioculturais, o que Hall denomina como “identificação associativa” com as culturas de origem, podendo estender-se à segunda e terceira geração, todavia os locais de origem não são mais a única fonte de identificação. Na narrativa *The Lady Matador’s Hotel* pode-se observar essa “identificação associativa” que, neste caso, acontece durante a estadia no Hotel Mirafior, em algumas personagens, como o poeta que evoca Cuba – inclusive o idioma espanhol toma forma, por vezes, em sua fala – e deseja retornar (pois foi lá que ele deixou sua ex-mulher grávida de sua filha), contudo critica seu comunismo (Ricardo Morán, o poeta, foi exilado), subtendendo-se que lá não é o seu lugar. Há indícios de “identificação associativa” nos rituais da toureira que voltam às raízes mexicana e japonesa, que ajudam a lembrar a nipo-chicana-americana quem ela é.

Entende-se que o termo ‘diáspora’ pode incluir o deslocamento de pessoas para regiões diversas, partindo de centro(s),

[...] a memória coletiva e o mito da antiga terra e sua história, a crença que jamais elas foram bem aceitas no país anfitrião e a construção de um gueto ou mentalidade de isolamento, a idealização da terra dos ancestrais, a vontade de voltar e um empenho

de proteja-la e, finalmente, uma mentalidade étnica baseada na história e no futuro coletivo. (BONNICI, 2012, p. 59)

Além disso, como lembra Thomas Bonnici (2012), a cultura, a tradição e a língua estão sujeitas a discussão pelo conceito de diáspora. Ora, se os três fatores estão imbricados de forma una, como pode o sujeito deslocado transformar o lugar desconhecido em ‘lar’? “O estranhamento (*unheimlichkeit*) é tão fragmentador da personalidade que a pessoa inexistente sem cultura, sem suas tradições ou sem língua” (BONNICI, 2012, p. 59). Intimamente ligada à densidade construtora da tradição e da língua, a identidade do sujeito, segundo Bonnici, edifica-se quando o deslocamento se efetiva e se realiza. O deslocamento torna-se, então, o fator master na composição do sujeito diaspórico. Como o novo espaço não é e não pode ser o lar original (devido às diferenças de cultura, língua e tradição), resta como opção viável a negociação das culturas que resulta na criação de comunidades diaspóricas. Contudo, o *feeling* de que a pátria não é essa nem aquela ainda persiste.

Ao retornar à “terra”, como aponta Hall (2003), muitos não a reconhecem. Correspondentemente, “são vistos como se os elos naturais e espontâneos que antes possuíam tivessem sido interrompidos por suas experiências diaspóricas. Sentem-se felizes por estar em casa. Mas a história, de alguma forma, interveio irrevogavelmente” (HALL, 2003, p. 27).

De acordo com Hall, dispor de uma identidade cultural então é estar principalmente em contato com um núcleo imutável e atemporal, conectando o passado o futuro e o presente numa linha contínua. “Esse cordão umbilical é o que chamamos de ‘tradição’, cujo teste é o de sua fidelidade às origens, sua presença consciente diante de si mesma, sua autenticidade” (HALL, 2003, p. 29), o que é observável na personagem de Suki Palacios, uma mulher pós ocidental que carrega sua tradição. Paradoxalmente, como ainda lembra o autor, “nossas identidades culturais, em qualquer forma acabada, estão à nossa frente. Estamos sempre em processo de formação cultural. A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar” (p. 44).

Para Hall (2003), a alternativa não é apegar-se a modelos fechados, finitos e homogêneos de “pertencimento cultural”, porém incorporar processos mais amplos – o jogo da *différence* – que, no mundo inteiro, estão transformando a cultura. “Esse é o caminho da “diáspora”, que é a trajetória de um povo moderno e de uma cultura moderna” (HALL, 2003, p. 47).

2.2. Encaixar, somar e incorporar – o que nos faz sobreviver

Entendemos que a diáspora ocorre numa zona de contato e há uma negociação entre culturas neste Terceiro Espaço, conseqüentemente o sujeito diaspórico constrói sua identidade ao sofrer o fenômeno da transculturação, um termo criado, segundo Barzotto (2011), por volta de 1940 pelo sociólogo cubano Fernando Ortiz. O conceito tem sido usado em contextos pós-coloniais para descrever os diálogos culturais, transformações e hibridização.

Os resultados da transculturação podem ser positivos ou negativos, pois quando uma cultura *x* encontra-se com uma cultura *y*, por questões de sobrevivência, ambos são modificados, resultando numa cultura *z*. E assim sucessivamente. Um exemplo que não nos é distante são os índios terena-guarani-kaiowá da região de Dourados – transculturados –, que hoje possuem um grupo de *rap*. Postos à margem, eles não são mais considerados puramente indígenas, tampouco ‘brancos’, eles são o resultado da negociação de culturas diferentes, que utilizam nada menos que a cultura *hip hop* afro-americana – também resultante de uma negociação similar – para expressarem sua voz (uma mistura de português e guarani também modificados).

A transculturação na literatura, de acordo com Rama, efetiva-se em três níveis, entre eles o primeiro é o da língua, com o resgate da fala e de expressões regionais ou locais – no caso do romance escolhido, o uso do espanhol várias vezes – ; em seguida, o segundo nível trata-se da estrutura narrativa, como imaginário popular, formas narrativas e temas próprios (nesta pesquisa, podemos considerar a configuração do romance: híbrido em gêneros textuais); e, por fim, o último nível que é o da cosmovisão, com a incorporação de uma visão mítica ao romance.

Sem dúvidas, um impacto transcultural ocorre na América Latina (e no resto do mundo), logo as ficções produzidas aqui articulam-se pela chance de reescrever/reinventar um passado a partir do presente, por isso a mistura de história e ficção, memória e imaginação presentes nessas obras.

Para melhor entender este processo de transculturação, parece-nos que é necessário aclamar o conceito de antropofagia, de Oswald de Andrade.

O conceito de antropofagia foi tratado e reelaborado, tanto por intelectuais no campo da crítica literária e cultural, como também foi objeto de apropriação criativa por um grupo significativo de escritores no Brasil e em todo contexto latino. O conceito, porém, revitaliza-se na contemporaneidade, refletindo uma consciência crítica do escritor sobre a compreensão das desigualdades sociais que estruturam a América Latina, nos seus mais variados segmentos, sejam eles de ordem política, econômica ou cultural de forma que a ideia de antropofagia e suas conotações literárias entram em consonância com o multiculturalismo e as heranças diversas, a hegemonia de algumas tradições e as negociações de ‘minorias’ étnicas na literatura. (ALVES, 2011, p. 66)

O conceito de antropofagia é originalmente brasileiro e sua ideia está associada, segundo Lourdes Kaminski Alves (2011), ao signo da divergência e da diferença, numa perspectiva proposta pelo multiculturalismo, colocando-se como uma poética de transformação e, sobretudo, como um novo modo de percepção de nossa realidade, uma vontade de reelaboração dos materiais encontrados na cultura e desapego às formas tradicionais de arte, a exemplo de combate às fórmulas, aos modelos, à estética etnocêntrica e ao combate às instituições no campo da política e da cultura.

Além de um processo simbólico antropofágico, a devoração é também um modo de ser, é uma habilidade de consumir o mundo, triturá-lo para recompô-lo (CANDIDO *apud* ALVES, 2011). Amiúde, sua visão por inteiro precisa ser elaborada pela percepção de quem a lê, uma vez que seu discurso destacam-se os fragmentos do que foi moído de pessoas, fatos e valores. “Também na sua visão da sociedade avulta o senso do que é móvel, a miragem de uma transição necessária ao matriarcado redentor, sob a percussão dos movimentos ideológicos que dissolvem as estruturas” (CANDIDO *apud* ALVES, 2011, p. 67).

O texto de García é composto por estruturas móveis que nos faz ler, internalizar, triturar e recompor assim como as personagens os fazem nas suas próprias identidades. Seus escritos têm um efeito duplo: o de apresentar suas personagens; e o de nos apresentar gêneros textuais distintos junto ao *mix* da língua inglesa e espanhola (que já estão modificadas).

A miscigenação e o hibridismo resultaram, segundo Bonnici (2012), na criação de políticas de multiculturalismo. Este termo descreve o conjunto das diferenças culturais nas sociedades contemporâneas e define-se como o reconhecimento da diferença e o direito à diferença, colocando em questão o tipo de tratamento que as identidades tiveram e ainda têm nas democracias tradicionais.

O multiculturalismo, segundo Thomas Bonnici (2012), também está ligado à diversidade e à política do Estado. O termo foi usado contra ‘raça’ e ‘racismo’, como aponta Bonnici (2012), e estendeu-se a questões de inclusão de homossexuais. Está ligado a um conjunto de políticas para a adequação de populações diaspóricas bem como de minorias, isto é, uma reação liberalista para contornar a realidade racializada dessas sociedades e para encobertar a existência do racismo institucionalizado, como lembra Bonnici (2012).

O multiculturalismo é, portanto, visto como uma camuflagem ou até reforço das diferenças racializadas exigidas por uma política de tolerância. Nos anos de 1970 e 80, “o multiculturalismo tornou-se uma exigência de política estatal para a convivência dessas minorias no contexto de uma cultura local hegemônica e alheia” (BONNICI, 2012, p. 62). Sob

o ponto de vista filosófico, o multiculturalismo é o reconhecimento, a aceitação e o respeito às diferenças culturais.

Apesar de opiniões díspares, não há dúvida de que o multiculturalismo esteja frequentemente vinculado a diferenças racializadas e à fragmentação dos modelos nacionais tradicionais na tentativa de uma representação homogênea, apesar da heterogeneidade existente. Por outro lado, o multiculturalismo é utilizado pelas minorias para a sua participação, baseada precisamente em sua diferença cultural, e para o combate à política de assimilação empreendida pelos governos. Embora o multiculturalismo possa ser um significante vazio, a tendência de voltar ao *status quo*, contra a noção essencialista e purista da cultura e contra a abolição das políticas afirmativas. (BONNICI, 2012, p. 64)

Intrusos, estrangeiros, que não pertencem àquele local, porém estão lá. Assim são vistos os sujeitos diaspóricos dentro de uma sociedade que não é a de origem. Como é observável no trecho a seguir da narrativa em *The Lady Matador's Hotel*, no qual encontra-se o poeta cubano no hospital que pede um pedaço de papel à enfermeira e ela o trata como mais um turista: “*Planning to write to the president, eh? Go complaining about crime in the capital?*” *Marta trucks in a corner of the bed and refills the water pitcher. “That’s the first thing tourists do when a mosquito bites them”* (GARCÍA, 2010, p. 131).¹⁰

Os valores impostos pelo discurso hegemônico, de quando em vez, se chocam com a identidade cultural, o que acaba levantando uma direção de exclusão, de pôr à margem. Deste modo, o multiculturalismo preconiza que as diferenças culturais sejam observadas como suportes importantes para que, envolvidas em processos diaspóricos, as sociedades cresçam, mediante o pluralismo cultural oferecido pelas diásporas. Para Hall, a questão multicultural tem como principal desafio concentrar nosso pensamento em algo novo, encaixando a diferença e a identidade, a liberdade e a igualdade junto com a diferença. Se vivemos numa sociedade heterogênea, é necessária a compreensão e a aceitação da diferença:

Como conceito, a diferença cultural preconiza não apenas a convivência de várias culturas hierarquizadas e, portanto, a reprodução do binário metrópole-margem, mas questiona os efeitos homogeneizantes dos símbolos culturais e a autoridade da síntese cultural. A partir desse conceito, Bhabha desenvolve a sua teoria do hibridismo (como condição do discurso colonial dentro da qual a autoridade colonial e cultural é construída em situações de confronto político entre posições de poderes desiguais como processo de negociação cultural, ou seja, um modo de apropriação e de resistência, do pré-determinado ao desejado), da ambivalência do discurso colonial do Terceiro Espaço. (BONNICI, 2012, p. 62)

¹⁰ Planejando escrever para o Presidente, né? Vai reclamar sobre crime na capital? Marta esbarra num canto da cama e recarrega o jarro de água. É a primeira coisa que turistas fazem quando um mosquito os morde. (GARCÍA, 2010, p. 131, tradução livre)

2.3. *Writing in English*

Uma das características da escrita migrante ou diaspórica é que os autores escrevem numa língua que não é a materna. Trata-se de uma produção das chamadas comunidades étnicas, de sujeitos diaspóricos de primeira ou segunda geração, cujo enredo traz à tona questões do exílio, da memória, da desterritorialização, da diáspora e da deriva identitária. “O escritor migrante encontra-se no entre lugar ou no entre dois, já que sua pertença a dois universos identitários, a duas línguas, resulta numa movência bem própria de nossa contemporaneidade” (FIGUEREDO, 2010, p. 23).

A utilização da língua estrangeira na produção desse tipo de narrativa pode ser entendido como ab-rogação (do latim *abrogatio*, ab-rogação significa anular; revogar; cassar). No entanto, o conceito pós-colonial – o qual nos interessa – está mais próximo do termo usado no direito, que é a anulação de uma lei por outra posterior, ou seja, renovar algo. Desta forma, quando apontamos que um autor ab-rogou uma língua, nesse caso a língua inglesa, entende-se que o mesmo não teve a presunção de perpetuar a língua no seu sentido padrão, mas pelo contrário, lança mão dela em vista de um novo código, numa mescla de padrões dialéticos, coloquiais e híbridos.

Segundo Thomas Bonnici (2012), a ab-rogação e a apropriação de um determinado idioma esteve presente na literatura da era colonial. A primeira, trata-se da recusa das categorias da cultura imperial, sua estética e padrão normativo, bem como de sua exigência de fixar os significados das palavras. Posteriormente, a apropriação é “um processo pelo qual o idioma é apropriado e obrigado a carregar o peso da experiência da cultura marginalizada” (ASHCROFT *et alli. apud* BONNICI, 2012, p. 28).

Evidentemente, habitar entre duas culturas é lidar com uma realidade híbrida, contudo, como dar conta desta realidade *mestiza*? Resta aos autores incorporarem palavras de línguas crioulas e/ou étnicas, como aponta Figueredo (2010), transgredindo a língua ocidental em sua sintaxe e atribuindo-lhe um ritmo e estrutura diferentes. “Trata-se de uma produção de escritores de países pós-coloniais que, tendo recebido uma educação ocidental, falam mais de uma língua e têm uma cosmovisão marcada pela mescla” (FIGUEREDO, 2010, p. 26). Uma literatura que reúne fundamentos da oralidade com o intuito de desterritorializar a língua e misturar gêneros, como, por exemplo, é o caso da obra selecionada para esta pesquisa, é caracterizada como uma “literatura mestiça”.

A língua então, carregada de ideologias, é um instrumento que o autor pós-colonial utiliza e, conseqüentemente, negocia em uma tensão entre os polos da ab-rogação do idioma adotivo da metrópole e da apropriação que submete o idioma a uma versão popular, conectando-o ao lugar e ao âmbito histórico. Deste modo, estes autores tomam o idioma para si, o recolocam numa situação cultural específica e ainda “mantêm a integridade daquela alteridade (a escrita) que historicamente foi empregada para manter o homem pós-colonial nas periferias do poder, da autenticidade e mesmo da realidade” (ASHCROFT *et alli. apud* BONNICI, 2012, p. 28).

Desta forma, o autor se reintegra à comunidade linguística e fala a partir do universo cultural americano, descrevendo-a livremente através de seus usos idiomáticos. O escritor não tenta imitar a fala regional. Ao sentir-se parte dela, procura elaborá-la com finalidades artísticas, investigando as possibilidades múltiplas que a língua proporciona para a construção da língua especificamente literária. (REIS, 2005, p. 473)

Embora García (2010) dedique seus escritos à América Latina, na maioria das vezes à Cuba, toda sua obra é escrita originalmente em inglês, mesmo assim reporta-se a muitas expressões e palavras simbólicas no espanhol (cf. nota abaixo). Parece-nos que a autora percebe sua cultura, língua e tradição mais fortemente, como se não houvesse palavras neste idioma adotivo que expressasse o que ela realmente gostaria, como nos excertos a seguir, os quais reservei na linguagem original para melhor visualização:

*Aura rarely prays but when she does it's to her beloved dead: to **Papi**, who passed away when she was ten of blood disease that the **curanderas** couldn't heal; to her brother, **Julio**, set aflame by a sadistic army patrol while defending the family's cornfield; to **Mamá**, who, after helplessly witnessing her only son's death, stopped eating and sleeping until her soul joined his; [...]. (GARCÍA, 2010, p. 7, grifo meu)¹¹*

*“**Coño carajo**’, he mutters, spilling the foul-smelling mixture in the bathroom sink. He survived the misery of Cuba, the nearly deadly exodus to Florida, the festering loneliness of exile in New York – and for what?” (GARCÍA, 2010, p. 23, grifo meu).¹²*

*“**Que Dios me ayude**’, Aura silently prays” (Ibidem, 2010, p. 8, grifo meu).¹³*

¹¹ Aura raramente ora, mas quando o faz é aos seus amados que se foram: a *Papi*, que faleceu, quando ela tinha dez anos, de uma doença no sangue que as *curanderas* não puderam sarar; ao seu irmão, Julio, carbonizado por uma patrulha de um exército sádico enquanto defendia o milharal da família; à *Mamá*, que, depois de testemunhar a morte de seu único filho, parou de comer e dormir até que sua alma juntou-se à dele; [...]. (García, 2010, p. 7, tradução livre)

¹² “*Coño Carajo*”, resmungo, derramando a mistura de mau cheiro na pia do banheiro. Ele sobreviveu a miséria de Cuba, O êxodo quase mortal para Flórida, a solidão purulenta do exílio em Nova York – e para quê? (García, 2010, p. 23, tradução livre)

¹³ “*Que Dios me ayude*”, Aura ora silenciosamente. (Ibidem, 2010, p. 8, tradução livre)

“*¡Que cuerpo, por Dios! She is more stunning than she looked in the elevator, dressed up in her suit of lights*” (Ibidem, 2010, p. 31, grifo meu).¹⁴

“*Por favor, señorita. Don’t mistake me for one of your bulls.’ Martín stands and shields his heart in mock fear*” (Ibidem, 2010, p. 32, grifo meu).¹⁵

“*[...] Tell those hijos de puta in the kitchen that I want no more deliveries without my express approval. Is that clear?*” (Ibidem, 2010, p. 115, grifo meu).¹⁶

“*The lady matador chooses her royal blue traje de luz for today’s fight. [...] Today she tucks a Picture of her mother, an old passport photo, inside her montera. Suki kisses her fingertips, touches them to her mother’s face, and prays: Ayúdame hoy*” (Ibidem, 2010, p. 123, grifo meu).¹⁷

Por ter vivido uma diáspora pessoal, a autora parece inscrevê-la no romance *The Lady Matador’s Hotel*, na representação de suas personagens e na escolha da língua inglesa. No tocante a isto,

Estes contínuos cruzamentos reforçam o dilema de tradição x tradução de Rushdie, pois há uma parcela do sujeito diaspórico que busca preservar a tradição, os referenciais que constituem a formação do seu ‘eu’, as lembranças, os costumes, as ideologias. Por outro lado, há uma parcela do indivíduo que precisa estar em constante adaptação para entender os novos sistemas que lhe são apresentados, traduzindo-os. (BARZOTTO, 2011, p. 58)

É verdade que não se deve ignorar que o inglês possui uma força imperialista em seus usos, é uma mercadoria que, como aponta Mignolo (2000), faz com que algumas línguas sejam subalternizadas no mundo da pesquisa. Luiz Paulo de Moita Lopes (2008), discute “como a língua que a literatura especializada construiu como Inglês Antigo, Inglês Médio e Inglês Moderno passa agora a ser compreendida como Inglês Global” (p.312). Neste sentido, o Inglês Global, uma língua franca, possibilita uma flexibilidade que pessoas de várias partes do mundo o reinventem de acordo com suas necessidades, ou seja, gera identificação, resistência ou reinvenção social (MOITA LOPES, 2008). Para solidificar sua proposição, Moita Lopes lança

¹⁴ *¡Que cuerpo, por Dios!* Ela é ainda mais deslumbrante do que aparentou no elevador, vestida com seu traje de luzes. (Ibidem, 2010, p. 31, tradução livre)

¹⁵ “*Por favor, señorita. Não me confunda com um de seus touros.*” Martín se levanta e protege seu coração simulando medo. (Ibidem, 2010, p. 32, tradução livre)

¹⁶ [...] Diga àqueles *hijos de puta* na cozinha que eu não quero mais entregas sem minha expressa autorização. Está claro? (Ibidem, 2010, p. 32, tradução livre)

¹⁷ A toureira escolhe seu traje de luz azul royal para a luta de hoje. [...] Hoje, ela insere um retrato de sua mãe, uma velha foto de passaporte, dentro de sua montera. Suki beija a ponta dos dedos, toca o rosto de sua mãe, e reza: *Ayudame hoy*. (Ibidem, 2010, p. 123, tradução livre)

mão de textos de e-mails para explicitar a hibridização da língua inglesa: são textos que misturam línguas outras (como o espanhol e o português), são “discursos apropriados em performances identitárias, criadas e re-inventadas nas margens” (MOITA LOPES, 2008, p.333). É curioso pensar que essa mesma língua, por si só, já representa um certo hibridismo, pois como o autor bem sinaliza, o inglês é formado por muitas outras línguas (celta, latim, francês, urdu, línguas escandinavas e etc.).

Desta forma,

[...] o inglês deixa de ser visto simplesmente como uma língua internacional, envolvida em imperialismo e na homogeneização do mundo, e passa a ser compreendido também como uma língua de fronteira da qual as pessoas se apropriam para agir na vida social (para viver, amar, aprender, trabalhar, resistir e ser humano, em fim), fazendo essa língua funcionar com base em histórias locais, não como mímica de *designs* globais, mas na expressão de performances identitárias, que não existiam anteriormente. (MOITA LOPES, 2008, p. 333)

2.4. Um não lugar numa capital sem nome

A ideia de um hotel como ambiente da narrativa em *The Lady Matador's Hotel* (2010) enriquece ainda mais a investigação das personagens diaspóricas no romance. Num trânsito de pessoas e ideias, é possível explorar o convívio das personagens com o espaço em processo de desterritorialização e reterritorialização. Habitar um hotel é habitar no além, num lugar intermediário, um espaço de intervenção no aqui e no agora.

O "além" não é nem um novo horizonte, nem um abandono do passado... Inícios e fins podem ser os mitos de sustentação dos anos no meio do século, mas, neste *fin de siècle*, encontramos-nos no momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão. Isso porque há uma sensação de desorientação, um distúrbio de direção, no "além": um movimento exploratório incessante, que o termo francês *au-delà* capta tão bem – aqui e lá, de todos os lados, *fort/da*, para lá e para cá, para a frente e para trás. (BHABHA, 2010, p. 19)

Nada mais concreto poderia ilustrar a diáspora pessoal de cada indivíduo representativo na narrativa como o Mirafior. Residir no “além” é ainda “ser parte de um tempo revisionário, um retorno ao presente para redescrever nossa contemporaneidade cultural; reinscrever nossa comunidade humana, histórica; tocar o futuro em seu lado de cá” (BHABHA, 2010, p. 29).

Contudo, tais espaços intervalares como o próprio hotel, esse “além”, são resultados de um fenômeno espacial, pois

[...] assim como a inteligência do tempo, parece-nos, é mais complicada pela superabundância factual do presente do que minada por uma subversão radical dos modos prevalentes da interpretação histórica, assim também a inteligência do espaço é menos subvertida pelas agitações em curso (pois ainda existem terras e territórios, na realidade dos fatos de campo e, mais ainda, naquela das consciências e das imaginações, individuais e coletivos) do que complicada pela superabundância espacial do presente. [...] Ela resulta, concretamente, em consideráveis modificações físicas: concentrações urbanas, transferências de população e multiplicação daquilo que chamaremos “não lugares”, por oposição à noção sociológica de lugar, associada por Mauss e por toda uma tradição etnológica àquela de cultura localizada no tempo e no espaço. (AUGÉ, 2012, p. 36)

Segundo Augé (2012), os aeroportos, redes de hotéis, vias expressas, trevos rodoviários – instalações indispensáveis ao curso acelerado tanto de bens quanto de pessoas – bem como os meios de transporte por si mesmos, grandes centros comerciais, “ou ainda os campos de trânsito prolongado onde são alojados os refugiados do planeta” (AUGÉ, 2012, p. 36), são os ditos não lugares.

Em contrapartida, para melhor expor os não lugares, Augé (2012) reserva o termo “lugar antropológico” à construção palpável e emblemática que não poderia encarregar-se, por si só, das contradições e eventualidades da vida social, mas à qual – segundo o autor – se referem todos aqueles a quem ela designa um lugar, por mais humilde e modesto que seja. Os lugares antropológicos possuem no mínimo três características comuns, segundo Augé (2012): eles são identitários, relacionais e históricos. Aquele lugar no qual nascemos é característico da identidade individual; em qualquer lugar que seja, dois corpos não ocupam o mesmo espaço, isto é, os elementos estão dispostos em relação de convivência. Desta forma, as normas da residência que atribuem o lugar ao indivíduo situam-no numa configuração de conjunto cuja inscrição no solo ele compartilha com outros. E enfim, o lugar é imprescindivelmente histórico no momento em que, associadas identidade e relação – como aponta Marc Augé (2012) – ele se caracteriza por uma estabilidade mínima: é histórico à altura que escapa à história como ciência.

Esse lugar que antepassados construíram (“mais me agrada a morada que construíram meus avós...”), que os mortos recentes povoam de signos que é preciso saber conjurar ou interpretar, cujos poderes tutelares um calendário ritual preciso desperta e reativa a intervalos regulares, está no extremo oposto dos “lugares de memória”, sobre os quais Pierre Nora escreve tão justamente que neles apreendemos essencialmente nossa diferença, a imagem do que não somos mais. (AUGÉ, 2012, p. 53)

Na mesma proporção que um lugar pode ser estabelecido como identitário, relacional e histórico, logo um espaço que não se pode definir como identitário, nem relacional ou histórico, então caracteriza-se como um não lugar, propõe Augé (2012). O que o autor defende em sua hipótese é que a supermodernidade é geradora de não lugares, espaços que não acomodam

lugares antigos, que não são antropológicos: “as cadeias de hotéis e os terrenos invadidos, os clubes de férias, os acampamentos de refugiados, as favelas destinadas aos desempregados ou à perenidade que a precede” (AUGÉ, 2012, p. 74).

O não lugar jamais é, como aponta Augé, uma forma pura, lugares são recompostos nele, relações são reconstituídas nele. Assim é o Hotel Miraflor em termos de incompletude, em sua descrição à medida do que as personagens veem – fragmentado – bem como as relações entre as personagens se reconstituem neste espaço:

Sunday

Room 719

The lady matador stands naked before the armoire mirror and unrolls her long pink stockings. She likes to put these on first, before the fitted pants and the stark white shirt, before the bullioned waistcoat and the ribs-length jacket densely embroidered with sequins and beads [...]. (GARCÍA, 2010, p. 4)¹⁸

Sunday

The Border

The ex-guerrilla is on a bus heading north. She's in disguise, her head shaven, a stretchy bandage wrapped around her chest. It's itchy and tight and makes her breasts ache.

[...] There are others on the bus with her, all asleep except for the Cuban poet with the swaddled infant two rows back. He got on the bus early, pretending not to recognize her. (GARCÍA, 2010, p. 201)¹⁹

Os hóspedes e os empregados do hotel o transformam no lugar deles, um lugar efêmero de evolução. É o lugar onde o empresário coreano chega desmotivado, depressivo e com predisposição ao suicídio, e é ainda o lugar no qual ele se encontra no filho:

Won Kim drifts toward the bathroom of the honeymoon suite in search of aspirin and a washcloth. He is tempted to fill the tub with scalding water, ease himself in, and drop in a live appliance; the hair dryer perhaps, or his electric shaver from Hong Kong. He takes a deep breath and waits for his desperation to subside. He knows what his father would have called him: a coward, too soft in the flesh. (GARCÍA, 2010, p. 17)²⁰

¹⁸ Domingo

Quarto 719

A *matadora* fica nua diante do espelho do armário e desenrola as suas meias cor-de-rosa. Ela gosta de colocá-las em primeiro lugar, antes das calças e da camisa austero branca, antes do colete com metais e a jaqueta com comprimento nas costelas densamente bordado com lantejoulas e miçangas [...]. (GARCÍA, 2010, p. 4, tradução livre)

¹⁹ Domingo

Fronteira

A *ex-guerrilheira* está num ônibus indo para o norte. Ela está disfarçada, sua cabeça raspada, uma bandagem elástica acondicionada em torno de seu peito. Dá coceira e é apertado e faz com que seus seios doem. [...] Há outros no ônibus com ela, todos dormindo exceto o poeta cubano com a criança a duas fileiras atrás. Ele entrou no ônibus, mais cedo, fingindo não reconhecê-la. (GARCÍA, 2010, p. 201, tradução livre)

²⁰ Won Kim deriva em direção ao banheiro da suíte de lua de mel em busca de aspirina e uma toalhinha. Ele é tentado a encher a banheira com água fervente, aliviar-se, e deixar cair dentro dela um aparelho ligado; o secador

Won Kim approaches them, hesitantly, and sees the fat-cheeked boy, a glossy replica of him: the same bulging eyes and wedge of nose, the same round, bald, fragile skull. It is like coming upon a lost part of himself.

Won Kim lays the birthday bouquet at the foot of their bed – for Berta, for his son. He wants to say something but cannot find the words. The moment is too sublime. (GARCÍA, 2010, p. 188-189)²¹

Soon Won Kim will inherit a great deal of money. After completing the funeral arrangements for his mother, he will be free to do as he wishes. This is a luxury he could not afford before. His life of transience, of living outside his skin is over. (GARCÍA, 2010, p. 204)²²

É verdade que o paradigma do não lugar é o espaço do viajante. Marc Augé (2012) designa duas realidades distintas, mas complementares a respeito do “não lugar”: espaços constituídos em relação a certos fins (transporte, trânsito, comércio, lazer) e a relação que os indivíduos mantêm com esses espaços. São os não lugares reais da supermodernidade, aqueles que tomamos emprestados quando rodamos na autoestrada, nos hospedamos num hotel, fazemos compras no supermercado ou esperamos num aeroporto o próximo voo. Aqueles que usam o não lugar estão, de alguma forma, em relação contratual com ele. A existência desse contrato é lembrada no momento (o modo de uso do não lugar é um dos elementos do contrato): na reserva do hotel, por exemplo. Ou seja, é preciso provar que o usuário pode estar ali (como é o caso do visto, cartão de crédito internacional, documentação e etc.).

Em suas modalidades modestas, como em suas expressões luxuosas, a experiência do não lugar (indissociável de uma percepção mais ou menos clara da aceleração da história e da redução do planeta) é hoje um componente essencial de toda existência social. Daí o caráter particularíssimo e, no total, paradoxal daquilo que, às vezes, considera-se no Ocidente como a moda de voltar-se para si mesmo, o “cocooning”: nunca as histórias individuais (pelo fato de sua necessária relação com o espaço, a imagem e o consumo) foram também tomadas dentro da história geral, da história simplesmente. Baseando-se nisso, todas as atitudes individuais são concebíveis: a fuga (para casa, para longe), o medo (de si, dos outros), mas também a intensidade da experiência (o desempenho) ou a revolta (contra os valores estabelecidos). Não há mais análise social que possa ignorar os espaços por onde eles transitam. (AUGÉ, 2012, p. 109-110)

de cabelo, talvez, ou sua máquina de barbear eléctrica de Hong Kong. Ele respira fundo e aguarda seu desespero diminuir. Ele sabe do que seu pai teria lhe chamado: covarde, mole demais em carne e osso. (GARCÍA, 2010, p. 17, tradução livre)

²¹ Won Kim se aproxima, hesitante, e vê o garoto de bochecha gorda, uma brilhante réplica dele: os mesmos olhos esbugalhados e o mesmo contorno do nariz, o mesmo crânio redondo, careca, frágil. É como se deparar com uma parte de si mesmo que estava perdida.

Won Kim deita o buquê de aniversário aos pés da cama – para Berta, para seu filho. Ele quer dizer algo, mas não encontra palavras. O momento é tão sublime. (GARCÍA, 2010, p. 188-189, tradução livre)

²² Em breve Won Kim herdará uma grande quantia de dinheiro. Depois de finalizar os preparamentos do funeral de sua mãe, ele estará livre para fazer o que ele deseja. Este é um luxo que ele não tinha antes. Acabou-se a sua vida de transitoriedade, de viver fora de sua pele. (GARCÍA, 2010, p. 204, tradução livre)

É um paradoxo do não lugar que o estrangeiro “de passagem” só consiga se encontrar no anonimato das autoestradas, dos postos de gasolina, das lojas de departamento ou das cadeias de hotéis, das igrejas. O romance em questão traz estes não lugares (como um aeroporto, uma praça, a catedral, inclusive a fronteira com o país vizinho) que são exatamente onde as personagens transitam, mas o Hotel Miraflor é o palco principal no qual se estabelecem as interações das personagens durante a trama, assim como apresenta os diferentes narradores – de forma fragmentada – dentro de seus mais variados cômodos. Os capítulos são divididos relativamente com as áreas do hotel (o quarto de Suki e do Coronel, o *lobby*, o bar, os corredores, a piscina, a academia, etc.).

A trama dura o tempo de estadia das personagens no hotel e termina quando este não é mais o local em torno do qual eles evoluem, no momento em que os hóspedes o deixam. O primeiro capítulo ocorre no domingo, com a chegada de Suki no Hotel Miraflor, e o último no domingo próximo, com a partida de Aura e do poeta destinados ao norte – entre eles os capítulos dividem-se nos dias da semana, na sequência.

Nesse sentido, o Miraflor funciona como uma metáfora de vários conceitos, tais como da fragmentação de espaço e de tempo, do deslocamento do indivíduo, da globalização, do entrecruzamento de classes sociais, gêneros, etc.

O hotel é o não lugar onde estão ligados o espaço e o tempo, sendo que este funciona sem linearidade: os cômodos distintos e suas funções são marcadas pela fragmentação do tempo, rompendo a linearidade dos discursos da história. A fragmentação configura-se, pois, “na ausência de linearidade dos fatos do cotidiano e da vida, mediante a técnica de cortes, no fluxo da consciência em momentos, na ordem não cronológica, na reversão da ordem sintática” (ANDRADE, 2007, p.126). Diferentemente de outros locais comunitários de interação, nesse tipo de abrigo a segmentação do tempo marca de maneira mais clara a disponibilidade e o uso do espaço.

Tanto o *lobby* quanto os corredores do Hotel Miraflor são lugares onde o movimento é constante, fugaz e arbitrário. Neles, os protagonistas do romance encontram-se (sem saber que dividiam o espaço): quando a toureira sai do hotel, Gertrudis chega e cruza o pátio lotado de soldados. Won Kim, o fabricante têxtil de roupa infantil oferecidas às crianças que são vendidas pela advogada alemã, interage com Morán, que acaba de receber um bebê das mãos de Gertrudis. Mas esse espaço de troca temporária também é um lugar de estadia passageira, ou seja, o hotel é, naturalmente, um não lugar onde estadia e movimento se confluem, como um lugar de passagem e não de residência.

Focalizando a heterogeneidade local do hotel, origina-se o que Achugar (2006)

denomina de ‘aldeanismo’, isto é, a curiosidade e a interpelação do intelectual fruto de um “terceiro lugar” – neste caso a autora de *The Lady Matador’s Hotel*, Cristina García – devem enfocar mais o interno que o externo, de maneira que a noção do que é inter (intertextualidade, interculturalidade, interpretação, intervalar) seja o alvo da literatura, ou seja, o romance selecionado.

Assim, *Miraflor* pode ser lido como um espaço que reflete o movimento dos indivíduos, um entre lugar de trocas e encontros culturais. As personagens estão num ir e vir contínuo: os cenários (hotel, aeroporto, hospital, igreja, ônibus) são pontos de trânsito, pontos esses de movimento do romance a partir dos quais García começa a viagem através das histórias das personagens.

Room 719

[...] Every window of the hotel looks inward to a crosshatch of courtyards and fountains, banyans and Madeira palms. The pool is visible beneath Suki’s window, a glazed and artificial blue. A cascade of bougainvillea brightens the patio. Aviaries with raucous jungle parrots outmatch the mariachis in volume and plumage. (GARCÍA, 2010, p. 4)²³

Gym

[...] From the gym’s sliding glass doors, Martín can see the pool and hotel gardens. The leaves of the areca palms shake convulsively in the sudden rain. (GARCÍA, 2010, p. 28)²⁴

Parece-nos que no mundo da supermodernidade no qual vivemos, sempre se está e nunca se está “em casa”, as fronteiras traçadas geograficamente não nos inserem mais em espaços totalmente estrangeiros. E a supermodernidade, como conclui Augé (2012), encontra naturalmente sua expressão completa nos não lugares.

²³ Quarto 719

[...] Cada janela do hotel aparenta, na parte dentro, uma hachura de pátios e fontes, figueiras e palmeiras. A piscina é visível sob a janela de Suki, um azul cristalino e artificial. Uma cascata de buganvílias ilumina o pátio. Aviários com papagaios silvestres estridentes derrotam os mariachis em volume e plumagem. (GARCÍA, 2010, p. 4, tradução livre)

²⁴ Academia

[...] Das portas de vidro da academia, Martín pode ver a piscina e os jardins do hotel. As folhas das palmeiras areca tremem convulsivamente na chuva repentina. (GARCÍA, 2010, p. 28, tradução livre)

– CAPÍTULO III –

OS DESLOCAMENTOS CULTURAIS EM *THE LADY MATADOR'S HOTEL*

As personagens da narrativa literária de Cristina García (2010) são analisadas neste capítulo: como elas são construídas e modificadas neste lugar efêmero que é o Hotel Miraflores; suas características híbridas e plurais são enfatizadas a fim de investigar até que ponto essas personagens representam a realidade do lado de cá.

3.1 Além do gênero

Aura has seen the lady matador up close, when she delivered an imported pear to her room on Sunday. La matadora gives the impression of existing beyond gender – a new, more sublime species. She was very picky about how the pear should be served – on white china, with a full set of silverware and a crystal goblet of mineral water. She gave the ex-gerrilla a five-dollar tip. (GARCÍA, 2010, p. 83)²⁵

As três personagens femininas escolhidas para esta análise têm algo em comum: recriam uma postura da “mulher”, no sentido antropofágico, e reproduzem uma espécie “além do gênero, mais sublime”, como citado no excerto acima – o qual retrata a forma como Aura Estrada vê e descreve Suki Palacios. Metamorfoseadas, Gertrudis Stüber – a advogada alemã de adoção internacional –, *la matadora* e a ex-guerrilheira, cada uma delas, carrega consigo uma carga cultural plural junto às lembranças, às memórias que interferem diretamente na formação de suas identidades.

Para a análise de Suki, primeiramente, segue o trecho no qual é descrita sua chegada à capital:

Suki Palacios has come a long way to this spired hotel in the tropics, to this wedge of forgotten land between continents, to this place of hurricanes and violence and calculated erasures. She arrived yesterday from Los Angeles, trading the moody squalor of one city for another, the broken Spanish for one more lyrical. In a week she will compete in the first Battle of the Lady Matadors in the Americas. Suki is here early to display her skills and generate enthusiasm for the fight. By the time the other matadoras arrive in the capital, its citizens will be clamoring for blood. (GARCÍA,

²⁵ Aura viu a moça toureira de perto, quando entregou uma pera importada à ela em seu quarto no domingo. *La matadora* dá a impressão de existir além do gênero – uma espécie nova, mais sublime. Ela era muito exigente sobre como a pera deveria ser servida – numa porcelana branca, com um conjunto completo de talheres de prata e um cálice de cristal de água mineral. Ela deu a ex-guerrilheira uma gorjeta de cinco dólares. (GARCÍA, 2010, p. 83, tradução livre)

2010, p. 4)²⁶

O avô paterno de Suki também foi toureador, mas parou a carreira cedo por ter sido ferido na arena, a jovem decidiu pela mesma carreira quando ainda estava estudando medicina numa faculdade nos Estados Unidos, mas largou tudo para matar touros e exhibir suas habilidades sanguinárias. Por este e por outros motivos, a narrativa traz uma descrição de Suki, a partir do olhar do outro, como uma mulher que brinca de ser homem. Quais são as evidências, então, da formação identitária desta personagem que é tão deslumbrante quanto uma mulher e que age como se fosse um homem?

“Os imigrantes, assim como seus filhos já nascidos nos grandes centros, enfrentam a situação de não poder definir, de maneira exclusiva, a qual cultura pertencem, preferindo, na medida do possível, adotar as duas (ou três)” (FIGUEREDO, 2010, p. 22). O que é o caso de Suki, fruto da troca de culturas, pai mexicano e mãe japonesa, que concebem a toureira em terras norte-americanas. Transculturada, ela nasce em território estrangeiro para ambos os pais e, a cada particularidade que a compõe, é evidente o seu hibridismo cultural e étnico.

No excerto a seguir, é possível observar como a toureira adota mais de uma cultura através das palavras que ela repete todas as vezes que ela enfrenta um touro na arena. As três palavras ditas (arrogância, honra, morte) não são ditas em inglês, mas em espanhol e japonês, evidenciando também o hibridismo linguístico da personagem representativa, fechando o ritual. A língua, neste caso, assume um papel importante na identificação da personagem, o que Hall cunha como “identificação associativa”, em outras palavras, longe de casa, na movência de Suki, é a forma como a personagem percebe e assume aspectos de suas raízes.

O sincretismo religioso também aparece em cena quando se trata de Suki Palacios, além da religião católica (uma catedral; dia dos Finados; acender velas para a mãe que morreu), há outros vestígios místicos que não se encaixam ao catolicismo: antes de vestir qualquer acessório de seu traje para a batalha, as meias rosas primeiro; comer uma pera picada²⁷; e para ter sorte extra, sexo silencioso com um estranho dois dias antes da luta na arena:

²⁶ Suki Palacios percorreu um longo caminho até este hotel de construção alta e pontiaguda nos trópicos, neste pedaço de terra esquecido entre os continentes, para este lugar de furacões e violência e rasuras calculadas. Ela chegou ontem de Los Angeles, negociando a miséria temperamental de uma cidade para outra, o espanhol quebrado por um mais lírico. Dentro de uma semana ela vai competir na primeira Batalha das *matadoras* das Américas. Suki chegou cedo para exhibir suas habilidades e gerar entusiasmo para a luta. No momento que as outras *matadoras* chegarem na capital, os cidadãos estarão clamando por sangue. (GARCÍA, 2010, p. 4, tradução livre)

²⁷ Na cultura japonesa a pera simboliza a imortalidade; no período renascentista e barroco, a pera era usada nas telas como representação do ventre.

The lady matador devours the sliced pear she ordered, at great expense, from room service. The pear is unsatisfactory, hard and mealy, but she finishes it, seeds and all. Later there will be time for more agreeable, local fruit. Last night Suki visited the cathedral, off the colonial plaza. It was All Souls Day and the whisperings to the dead rose from the pews, circling in the naves until they hummed with a humid sorrow. Suki trusts in the enigmas of the unknown as she does her own eyesight, or the pumping muscles of her heart. The trick is balancing the measurable known against the vast chaos that defines everything else. In medical school, Suki's professor praised her for her lack of sentimentality but they underestimated her respect for imperceptible. In the cathedral, Suki slipped a fifty-dollar bill into the offerings box and carefully lit fourteen candles, one for every year she and her mother were both alive. Ritual is everything. Her father, a professional dancer, taught her this. Fourteen candles for her dead mother. Pink stockings first. One sliced ripe pear. For extra luck, silent sex with a stranger two days before a fight. (On Friday, she'd found a suitable partner at a Hermosa Beach discotheque.) Then in the shadowed moment before she steps into the ring, Suki repeats three words in Spanish and Japanese: arrogance, honor, death. (GARCÍA, 2010, p. 5)²⁸

Ela devora a pera com sementes e tudo, parece-nos que em busca da imortalidade (vestígios de identificação associativa, uma vez que a pera é um fruto simbólico japonês que representa a imortalidade), pois ela enfrenta a morte todas as vezes em que pisa na arena e, não obstante, quando fora do ringue, ela desafia a morte, a sorte, bem como as expectativas daqueles que não a apreendem:

The lady matador is wearing yellow, the color of accidents and ill-omens, of bold overtures to gorings, and worse. She likes to tempt fate on the days she isn't fighting, bend superstition to her will. Wearing yellow will excite the journalist who are waiting for her in the rococo ballroom with their cameras and flashbulbs and rude, unyielding questions. Of course, they've heard of yellow's evil in the ring. It will announce to them: I dare to defy you, and you, and you. (GARCÍA, 2010, p. 39)²⁹

Ainda sobre os aspectos linguísticos, a toureira – apesar de sua ligação norte-americana – mostra respeito por estar num local no qual o espanhol é a língua falada e, ainda, prefere

²⁸ A jovem toureira devora a pera fatiada que pediu, com grande despesa do serviço de quarto. A pera é insatisfatória, dura e farelenta, mas ela a termina, sementes e tudo. Mais tarde haverá tempo para um fruto local mais agradável. Ontem à noite, Suki visitou a catedral, ao largo da praça colonial. Era Dia de Finados e os sussurros para a rosa morta partiam dos bancos, circulando nas naves até que cantarolassem com uma tristeza úmida. Suki confia nos enigmas do desconhecido, assim como sua própria visão, ou os músculos que bombeiam seu coração. O truque é equilibrar o mensurável conhecido contra o grande caos que define todo o resto. Na escola de medicina, o professor de Suki a elogiou por sua falta de sentimentalismo, mas eles subestimaram seu respeito ao imperceptível.

Na catedral, Suki desliza uma nota de cinquenta dólares na caixa de ofertas e, cuidadosamente, acende catorze velas, uma para cada ano que ela e sua mãe estavam ambas vivas. Ritual é tudo. Seu pai, um dançarino profissional, lhe ensinou isso. Catorze velas para sua mãe morta. Meias rosas em primeiro lugar. Uma pera madura cortada. Para sorte extra, sexo silencioso com um estranho dois dias antes de uma luta. (Na sexta-feira, ela encontrou um parceiro adequado numa discoteca da Praia Hermosa) Então, no momento sombrio antes de pisar na arena, Suki repete três palavras em espanhol e japonês: arrogância, honra, morte. (GARCÍA, 2010, p. 5, tradução livre)

²⁹ A toureira está vestindo amarelo, a cor de acidentes e mal-presságios, de realçadas aberturas a chifradas, e muito pior. Ela gosta de desafiar o destino nos dias que ela não está lutando, de curvar a superstição diante dela. Vestir amarelo excitará os jornalistas que estão esperando por ela no salão rococó, com suas câmeras e flashes e perguntas rudes, inflexíveis. Claro, eles já ouviram do mal do amarelo no ringue. O amarelo anunciará a eles: Eu ousou desafiar você, você e você. (GARCÍA, 2010, p. 39, tradução livre)

expressar-se em uma de suas línguas raízes que não o inglês. A multiplicidade linguística da personagem é resgatada, também, de sua memória em relação a vó materna, o que reforça a característica do sujeito diaspórico de ter mais de uma língua (refiro-me aqui ao japonês):

“You will fight the bulls today?” The voice comes from the back of the descending elevator in confident, accented English. It belongs to a droopy-eyed colonel, broad across the chest.

“Sí”, Suki answers languidly as the elevator doors open. Then she strides across the bustling lobby of the hotel, where a bellboy whistles for the limousine that will take her to the ring. (GARCÍA, 2010, p. 06)³⁰

Suki consoles herself by humming a song she loved as a child, a folk tune her Japanese grandmother used to sing to her. Mori no fukoro ga iimashita watashi wa mori no mihari yaku... The forest owl said, “I am the guardian of the forest, fearsome wolves and the like won’t be allowed to come near” ... So why is it, Suki wonders, that she’s made a career of seeking out fear itself? Her mother took her to Yokohama twice, each time for a month. Suki remembers eating hot soup with tofu for breakfast when all she wanted was Cap’n Crunch. By the end of each visit, Suki was fluent in Japanese but her fluency evaporated soon after she returned to the States. (GARCÍA, 2010, p. 146-147)³¹

La matadora é um desafio. A postura da jovem em meio seu ritual sagrado (sexo com um estranho) desenquadra-se dos padrões de gênero, religioso e patriarcais. Ela “brinca de ser homem” dentro e fora dos ringues: *“I don’t need to know your name, querido.” Suki loosens her bathrobe and permits the waiter a glimpse of her breasts. He looks stricken, frozen to the spot. She takes his wrist and guides his hand past the terry-cloth lapel” (Ibidem, p. 45).³²*

Outras evidências do comportamento tido como masculino de Suki são observáveis nos pensamentos distantes daqueles apaixonados ou maternos ligados à figura da mulher e nas decisões de alguns pequenos detalhes, como a escolha de uma bebida ou comida, na escolha do

³⁰ “Você lutará com os touros hoje?” A voz vem da parte de trás do elevador que está descendo num inglês confiante, com sotaque. Pertence a um Coronel de olhos caídos, de peito robusto.

“Sí”, Suki responde languidamente quando as portas do elevador se abrem. Então avançam através do movimentado saguão do hotel, onde um pacote assobia para a limusine que vai levá-la ao ringue. (GARCÍA, 2010, p. 06, tradução livre)

³¹ Suki consola-se cantarolando uma canção que ela amava quando pequena, uma canção popular que sua avó japonesa costumava cantar para ela. *Mori no fukoro ga iimashita watashi wa mori no yaku mihari... a coruja da floresta disse, “Eu sou o guardião da floresta, temíveis lobos e semelhantes a eles não serão permitidos se aproximar”...* Por que, Suki reflete, que ela fez uma carreira de procurar o próprio medo? Sua mãe a levou para Yokohama duas vezes, cada vez por um mês. Suki lembra-se de comer sopa quente com tofu de café da manhã quando tudo o que ela queria era Cap'n Crunch. No final de cada visita, Suki era fluente em Japonês, mas sua fluência evaporou-se logo depois que ela voltou para os Estados Unidos. (GARCÍA, 2010, p. 146-147, tradução livre)

³² “Eu não preciso saber o seu nome, querido.” Suki solta seu roupão de banho e permite ao garçom um vislumbre dos seus seios. Ele parece aflito, congelado no local. Ela o toma pelo pulso e guia sua mão depois da lapela atalhada do roupão. (Ibidem, p. 45, tradução livre)

parceiro, bem como a indiferença de “agrados”, por exemplo, o buquê de flores que ganha:

The lady matador opens the minibar in her hotel room and pours herself a double vodka, no ice. Then she orders a rare steak from room service. The vodka burns her throat cleanly, drifts down between her legs. Suki considers the colonel from yesterday, inflated with muscles, stomping the ground like a novice bull. He seemed to expect her to fuck him right there in the pool. In the year and a half since she's been fighting professionally, Suki knows what works best for her: a simple man, not too intelligent, grateful and discreet.

She ignores the lavish bouquet of Amazon lilies delivered to her room. Perhaps one of the journalist sent them, though they're usually too cheap for this degree of splurge. It's better that she doesn't know the sender. This way she'll treat him no better or worse than anyone else. Nothing drives a man crazier, faster, than a lack of acknowledgment. Rejected suitors have accused Suki of sadism, and worse. The fact is, she prefers to do the pursuing herself. (GARCÍA, 2010, p. 44)³³

Obviamente, a autora de *The Lady Matador's Hotel* não poderia ignorar a resistência do outro em relação ao estranho, à quebra paradigmática da performance da personagem de Suki, pelo contrário, a questão de gênero é bem explorada na narrativa anexa à esta personagem emblemática que é a jovem toureira, como nos excertos a seguir:

The lady matador is tempted to submit to the hotel's shielding niceties, to ignore the afternoon torpor awaiting her in the ring. She's grown accustomed to the jeering spectators who come to spit at her and provoke the bulls. They would gladly banish her from the sport altogether – interloper, scandalous woman playing at being a man. (GARCÍA, 2010, p. 04)³⁴

“Why do you do it, Suki? Why do you fight the bulls?”

“Because they are there,” she answers, paraphrasing Mallory's remark about wanting to climb Mount Everest. Suki twists the turquoise ring on her middle finger, the one she's convinced stopped a charging bull in Monterrey.

“Do you consider yourself a feminist?” asks a TV reporter.

“If that means I get to choose, then yes, I'm a feminist.”

“Choose what?” several journalist shout out.

“Choose what I do with my life.” Suki wants to add: and which bulls I kill, and which men I fuck, and how I die. She thinks of reporters as a necessary evil, bottom-feeders, rotten to the core. If she were forced into cannibalism, she'd eat their flesh last. (GARCÍA, 2010, p. 40)³⁵

³³ A toureira abre o frigobar em seu quarto de hotel e serve uma vodca dupla, sem gelo. Em seguida ela pede um bife mal passado do serviço de quarto. A vodca queima asseadamente sua garganta, flutua para baixo entre suas pernas. Suki considera o Coronel de ontem, inflado de músculos, um touro iniciante pisoteando o chão. Ele parecia esperar que ela transasse com ele ali mesmo na piscina. Neste ano e meio, desde que ela tem lutado profissionalmente, Suki sabe o que funciona melhor para ela: um homem simples, não muito inteligente, grato e discreto.

Ela ignora o pródigo buquê de lírios Amazonas, entregue no seu quarto. Talvez um dos jornalistas enviou-lhes, embora eles são geralmente muito mesquinhos para este grau de alarde. É melhor que ela não saiba o remetente. Desta forma ela vai tratá-lo nem melhor nem pior do que ninguém. Nada deixa um homem mais louco, mais rápido, que a falta de reconhecimento. Os pretendentes rejeitados acusam Suki de sadismo e coisas piores. O fato é que ela prefere perseguir. (GARCÍA, 2010, p. 44, tradução livre)

³⁴ A jovem toureira é tentada a submeter-se a blindagem minuciosa do hotel, para ignorar o torpor da tarde esperando ela no ringue. Ela se acostumou aos espectadores escarnecedores que vêm para cuspir nela e provocar os touros. Eles alegremente a baniriam do esporte por completo – mulher introneteada, escandalosa, brincando de ser um homem. (GARCÍA, 2010, p. 04, tradução livre)

³⁵ “Por que faz isso, Suki? Por que você luta com os touros?”

A pluralidade na composição da personagem também é exposta por uma perspectiva pejorativa, uma de suas inimigas de arena, na intenção de ofendê-la, compara a jovem Suki ao cão híbrido *mongrel* (vira-lata). Por outro lado, a própria toureira sempre desejou, intimamente, ser “chicana”, um exemplo de mulher híbrida que – como a própria personagem descreve – sempre se posiciona para o revide:

The last time she crossed paths with La Paloma, the latter called Suki a mongrel and spat at her feet. Suki's response: ¡Pues, que viva el mongrel! Paloma and five other matadoras will converge on the tropical capital to compete for the first women's bullfighting title in Latin America: Lety Betancourt from Venezuela, Hortensia Pacheco from Bolivia, the Colombian twins Laura and Trinidad de Morales, Jesusa Fernández from Peru. (GARCÍA, 2010, p. 42-43)³⁶

*“If you could be any smell in the world, what would it be?”
The hot stink of a charging bull is what first comes to mind but the lady matador pauses before answering. Her nostrils distend with the memory of cherished scents. The cyclamen in her mother's garden. Her oma's rice-dust face powder. The tostones her father fried up for her in Veracruz after a grueling afternoon in the ring. And, of course, the drugstore perfumes worn by the gang girls in East L.A. When Suki was little, she wanted to grow up and become a Chicana. Those women took no shit from anyone.
“Burning sugarcane,” she retorts, inciting a chorus of wolf whistles. (GARCÍA, 2010, p. 43)³⁷*

Os homens que cruzam o caminho de Suki Palacios desejam-na desesperadamente, também temem que ela seja um homem perturbadoramente belo. No excerto a seguir, Ricardo Morán e a toureira se cruzam no hospital. O poeta, hipnotizado por ela, acha-a deslumbrantemente linda, mesmo machucada. Por isso *la matadora* é um desafio. É preciso degluti-la, triturá-la e recompô-la para apreendê-la: “*the doors swing open and the lady matador*

“Porque eles estão lá,” ela responde, parafraseando a observação de Mallory sobre querer escalar o Monte Everest. Suki gira o anel turquesa no dedo médio, o qual ela está convencida de que parou um touro agitado em Monterrey. “Você considera-se uma feminista?”, pergunta um repórter de TV. “Se isso significa que eu posso escolher, então sim, eu sou uma feminista”. “Escolher o que?” vários jornalistas gritam. “Escolher o que fazer com minha vida.” Suki quer adicionar: quais touros mato, os homens que eu fodo, e como eu vou morrer. Ela pensa em repórteres como um mal necessário, [...], podres. Se ela fosse forçada a canibalismo, ela comeria suas carnes por último. (GARCÍA, 2010, p. 40, tradução livre)

³⁶ A última vez que ela cruzou com La Paloma, o último chamou Suki de *mongrel* e cuspiu nos seus pés. Resposta de Suki: *¡Pues, que viva el mongrel!* Paloma e cinco outras *matadoras* convergirão na capital tropical para competir pelo título da primeira tourada de mulheres na América Latina: Lety Betancourt, da Venezuela, Hortensia Pacheco, da Bolívia, as gêmeas colombianas Laura e Trinidad de Morales, Jesusa Fernández, do Peru. (GARCÍA, 2010, p. 42-43, tradução livre)

³⁷ “Se você pudesse ser qualquer cheiro do mundo, o que seria?” *O fodor quente de um touro incitado* é o que primeiro vem à mente, mas ela pausa antes de responder. Suas narinas distendem-se com a memória dos carinhosos perfumes. O ciclâmen do jardim de sua mãe. O pó de arroz de sua *oma*. Os *tostones* que o pai dela fritava pra ela em Veracruz, depois de uma tarde extenuante no ringue. E, claro, os perfumes de farmácia usados pelas meninas de gang ao leste de L.A. Quando Suki era pequena, ela queria crescer e se tornar uma Chicana. Essas mulheres não levavam pra casa nenhuma merda de desaforo de ninguém. “Cana queimada”, ela retruca, incitando um coro de assobios de lobo. (GARCÍA, 2010, p. 43, tradução livre)

is brought in on a stretcher. She's conscious but the sheet covering her is soaked in blood. She looks gorgeous, a wounded saint. He would canonize her himself, if he could. Ricardo waves, trying to catch her attention, but she doesn't notice him" (GARCÍA, 2010, p. 134).³⁸

Depois de tanto tempo de luto pela mãe, todo esse tempo nas arenas, o *grand finale* da personagem da jovem Suki Palacios não poderia ser num lugar diferente senão a arena. Mas foi no período em que esta passou pelo Miraflores que ela evoluiu. Ela está prestes a fazer o que ela faz de melhor:

Pensar nesta nipo-chicana-americana é pensar em alguém *unhomed* (Bhabha) – alguém estranho ao lar – uma estrangeira em sua própria “casa”, não apenas por sua nacionalidade ou ascendência, mas também por quebrar paradigmas da identidade feminina preestabelecida pela sociedade patriarcal.

Em segundo lugar, não menos importante ou emblemática, Aura Estrada – a garçonete no restaurante do Hotel Miraflores – é, assim como Suki, uma personagem instigante e plural. Marcada por tristes memórias da guerra civil que vivenciou:

Aura surveys her section of the restaurant, which is part indoors, part out. The latest addition to the garden is a pair of skittish peacocks. Their shrieks send chills up her neck. They, too, will prove as transient as the wealthy guests. The landscaping was designed to resemble the jungles Aura lived in for months. In those days she'd carried a hunter's knife and, for a time, a Russian pistol. No one at the restaurant has any idea about her previous life. What they do know is that she suffered in the war; in that she's no different from anyone else. (GARCÍA, 2010, p. 9)³⁹

Evidentemente, Aura Estrada é modificada depois de experimentar algumas das consequências da guerra civil. Sua reação é reprodutora de um “outro pensamento”, o pensamento liminar que surge do cruzamento entre culturas, efetivado num processo de tradução cultural por sujeitos “crioulizados”, transculturados. É o que acontece com Aura, após o contato com a guerra civil, em seu treinamento de guerrilheira. Transculturada, pois ela não é mais a mesma depois do conflito com o opressor (os militares), na sua posição de subalterna, Aura internaliza, processa e reestrutura seu papel em sua vida: ela decide lutar e enfrentar o

³⁸ As portas se abrem e a toureira é trazida numa maca. Ela está consciente, mas o lençol que a está exarcado de sangue. Ela parece linda, uma Santa ferida. Ele a canonizaria, se pudesse. Ricardo acena, tentando chamar a atenção dela, mas ela não o notou. (GARCÍA, 2010, p. 134)

³⁹ Aura examina sua seção do restaurante, que é parte dentro da peça, parte para fora. A mais recente adição ao jardim é um par de pavões ariscos. Seus gritos arripiam até seu pescoço. Eles, também, serão passageiros como os hóspedes ricos. O paisagismo foi projetado para assemelhar-se a selvas onde Aura viveu por meses. Naqueles dias, ela levava consigo uma faca de caçador e, por um tempo, uma pistola russa. Ninguém no restaurante tem alguma idéia sobre seu passado. O que eles sabem é que ela sofreu na guerra; nisso ela não é diferente de ninguém. (GARCIA, 2010, p. 9, tradução livre)

inimigo. Diferentemente de suas irmãs, que escolheram enfiar-se numa entidade religiosa (neste caso o convento citado na narrativa).

O potencial epistemológico do pensamento liminar, de “um outro pensamento”, tem a possibilidade de superar a limitação do pensamento territorial (isto é, a epistemologia monotópica da modernidade), cuja vitória foi possibilitada por seu poder de subalternizar o conhecimento localizado fora dos parâmetros das concepções modernas de razão e racionalidade. (MIGNOLO, 2003, p. 103)

Mais uma vez, deparamo-nos com uma quebra paradigmática feminina: Aura age como homem, comparada às irmãs. (García lança mão desta personagem como um denominador comum que representa todas as mulheres que se colocaram em posição de revide durante a guerra, mas não foram incluídas na história de seus países). Motivos para não encarar a guerra (durante e pós) na inércia, a personagem tem sobrando:

If she begins to tally the savagery, she wouldn't stop. Tío Luís, jeep-dragged up the mountainside to a bloody pulp. Cousin Belinda, killed by a rifle shoved between her thighs. Padre Josué's head impaled on a stick and left at the chapel door. This was during the first summer's violence, when the nights suffocated. Tito, the shy, long-lashed boy whom Aura liked: gone. Yes, there were coffins, pine-wood coffins stacked up to the sky. The civil war might've ended years ago but the grief, the grief is flourishing still. (GARCÍA, 2010, p. 08)⁴⁰

A garçonete é um ícone de denúncia à guerra civil, como também se posiciona de maneira crítica diante dos norte-americanos que dela participaram, de alguma forma. Num dos excertos abaixo, o colega de cozinha da garçonete e ela posicionam-se, num gesto de revide aos EUA, de suas posições subalternas (de servi-los). Ainda no âmbito político, Aura denuncia a irônica situação de seu país: “If everything were turned upside down, would the people on the bottom end up on top? Not a chance, Aura thinks. The rich would still find a way to reign” (GARCÍA, 2010, p. 47).⁴¹

It's unthinkable to her that the ex-dictator is running for president – and with an astonishing amount of support from very people he brutalized. This time he's claiming to be a born-again Christian. His slogan – ON A MISSION FROM GOD – is plastered

⁴⁰ Se ela começa a calcular a selvageria, ela não pararia. Tío Luís, foi arrastado por um jipe até a encosta da montanha como uma polpa sangrenta. Prima Belinda, morta por um rifle enfiado entre as coxas dela. Cabeça do padre Josué empalada num espeto e deixada na porta da capela. Isso foi durante a violência do primeiro verão, quando as noites sufocavam. Tito, o tímido, de cílios longos, rapaz de quem Aura gostava: morto. Sim, havia caixões, caixões de madeira de pinho, empilhados para até o céu. A guerra civil pode ter acabado há anos, mas a dor, o sofrimento é ainda florescente. (GARCÍA, 2010, p. 08, tradução livre)

⁴¹ Se tudo fosse virado de cabeça para baixo, as pessoas no fundo acabariam por cima? Sem chance, Aura pensa. Os ricos ainda encontraria uma maneira de reinar. (GARCÍA, 2010, p. 47, tradução livre)

everywhere in the capital. If he wins, she'll have to find a way to leave the country for good. (GARCÍA, 2010, p. 09)⁴²

Another U.S.-trained puppet, no doubt. The gringos are in full force at the military conference this week. They've never claimed to be more than advisers but everyone knows what they well-timed coups. The civil war couldn't have lasted as long as it did without them. Aura spies the Americans at the hotel gym, lifting enormous barbells, groaning loud enough for everyone to take notice. Most of them look too inflexible to tie their shoes. (GARCÍA, 2010, p. 10)⁴³

It's no wonder these officers commit the atrocities they do. Not a single one has a mind of his own. Aura places their order. The bartender, Miguel, raises his eyebrows then shrugs noncommittally. Yesterday he boasted of dropping a measure of stool hardener in the American's drinks. Aura laughed to imagine the yanquis, red-faced, trying to shit bricks. (GARCÍA, 2010, p. 11)⁴⁴

No tocante às questões linguísticas na formação desta personagem, Aura difere-se de Suki. A garçonete não representa a pluralidade linguística no mesmo grau da toureira, no excerto a seguir, Aura está num diálogo com o irmão e fala a respeito da jovem toureira, mas, neste caso, o inglês é tido por apropriação, que ela precisa para sobreviver:

*"She's very beautiful," Aura sighs in English.
"So you're learning the enemy's language," Julio chides her, his voice fading.
Aura shrugs. "It's part of my job."
"Every heart needs its shadow."
"What's that supposed to mean?" She's growing tired of her brother's vague pronouncements. (GARCÍA, 2010, p. 155)⁴⁵*

⁴² É impensável para ela que o ex-ditador esteja concorrendo à Presidência – e com uma surpreendente quantidade de apoio de pessoas que foram brutalizadas por ele. Desta vez ele está pretendendo ser um cristão. Seu slogan – em uma missão de Deus – é estampada em todos os lugares da capital. Se ele ganhar, ela vai ter que encontrar uma maneira de deixar o país para sempre. (GARCÍA, 2010, p. 09, tradução livre)

⁴³ Outro fantoche treinado dos EUA, sem dúvida. Os gringos estão em pleno vigor na conferência militar esta semana. Eles nunca disseram ser mais do que consultores, mas todos sabem de seus golpes bem cronometrados. A guerra civil não poderia ter durado o quanto durou sem eles. Aura espia americanos no ginásio do hotel, levantando pesos enormes, gemendo alto o suficiente para todos saberem. A maioria deles parecem demasiado inflexíveis para amarrar os sapatos. (GARCÍA, 2010, p. 10, tradução livre)

⁴⁴ Não é de se admirar que estes oficiais cometem as atrocidades que eles fazem. Nenhum deles tem uma mente própria. Aura anota seus pedidos. O barman, Miguel, levanta as sobrancelhas, em seguida, dá de ombros evasivamente. Ontem, ele se gabou de deixar cair uma medida de endurecedor de fezes nas bebidas dos americanos. Aura riu de imaginar os yanquis, de caras vermelhas, tentando cagar tijolos. (GARCÍA, 2010, p. 11, tradução livre)

⁴⁵ "Ela é muito bonita," Aura suspira em inglês.

"Então você está aprendendo a língua do inimigo," Julio a recrimina, sua voz desvanecendo.

Aura encolhe os ombros. "É parte do meu trabalho."

"Cada coração precisa de sua sombra."

"O que isso quer dizer?" Ela ficando cansada dos pronunciamentos vagos de seu irmão. (GARCÍA, 2010, p. 155, tradução livre)

A primeira vez que a ex-guerrilheira serve o general no restaurante do hotel, o sentimento de vingança aflora: se ela quisesse ela poderia matá-lo ali mesmo, mas prefere não fazê-lo. O monólogo interior de Aura é expresso em espanhol:

With a flash of her wrist she could decapitate the general on the spot. But no good would come of this. One butcher dead for countless poor souls. Que Dios me ayude, Aura silently prays. She must stop these hallucinations or risk going insane. Aura sets the pork chops before the general, who pats his stomach with both hands. (GARCÍA, 2010, p. 08)⁴⁶

Quando Aura se vê na situação de uma mera garçonete que cospe na comida de alguém a fim de revidar, uma vez que ela mesma já revidou de uma forma diferente, sanguinária, com armas e granadas, a ex-guerrilheira sente-se diminuída:

When the pork chops are ready Aura discreetly spits on them, working in the saliva until they gleam. Once she'd laid booby traps against scum like him, fired machine guns, threw grenades at passing army trucks. So this is what she's been reduced to? Rubbing a gob of spit on some killer's pork chops? (GARCÍA, 2010, p. 07)⁴⁷

Aura resolve que precisa voltar a matar, desta vez conecta tal necessidade como se fosse a vontade do irmão assassinado que exige vingança, entretanto, intimamente, este sempre foi um desejo da própria garçonete que, assim como Suki, é talentosa em matar. No excerto que segue, é descrito como a ex-guerrilheira mata o coronel Martín Abel, o momento em que ela toma as rédeas da situação opressor/oprimido e o inverte:

She presses the knife to his throat. His arms go limp in surrender; one under the covers, the other above. Aura holds his life in her hands like a cold, bright bead. "I know who you are," he gasps, perplexed. A smell of urine fills the room. The colonel is puddled in it. Aura doesn't want to feel sorry for him but she can't bear not feeling anything, either. She's tired of the exhausting rounds of wounding, of recycling mournful things. Act, don't think. [...] "Close your eyes," she orders and presses hard into the growing flap of skin. Instead the colonel's eyes widen as the blood drenches his neck and chest. Its mineral scent coats Aura's breath. His tongue protrudes thickly, a small platform of flesh. She debates whether to let him suffer, or extend him the courtesy she'd accord the lowliest dog. Aura grants him this last mercy. (GARCÍA, 2010, p. 193)⁴⁸

⁴⁶ Com um lampejo de seu pulso ela poderia decapitar o general naquele local. Mas um benefício viria disso. Um açougueiro morto por incontáveis pobres almas. *Dios me ayude*, Aura silenciosamente reza. Ela deve parar com alucinações ou é perigoso ficar louca. Aura ajeita as costeletas de porco diante do general, que dá tapinhas no estômago com ambas as mãos. (GARCÍA, 2010, p. 08, tradução livre)

⁴⁷ Quando as costeletas de porco estão prontas Aura discretamente cospe nelas, trabalhando na saliva até que elas cintilem. Uma vez que ela havia colocado armadilhas contra a escória como ele, disparado metralhadoras, lançado granadas em caminhões de exército. Então foi a isto que ela foi reduzida? Esfregando cuspe em costeletas de porco de algum assassino? (GARCÍA, 2010, p. 07)

⁴⁸ Ela pressiona a faca em sua garganta. Seus braços ficam moles em sinal de rendição, um debaixo das cobertas, o outro acima. Aura tem a vida dele em suas mãos como uma gélida, brilhante pérola. "Eu sei quem você é," ele suspira, perplexo.

Além de posicionar-se como um homem, em relação à questão de gênero, quando falamos na personagem de Aura Estrada, a figura masculina parece definir sua vida, como ela mesma observa no excerto a seguir, até mesmo os mortos, como irmão:

It occurs to Aura grimly that men are still determining her days, only now she's serving both the living and the dead. You'll know yourself by remembering your dreams. Julio told her this once but she isn't sure what it means. Only her nightmares resemble her walking life. Aura smooths her pink-and-white apron, with its ample double pockets. She detects the fragrance of sweet buns from the Tres Leches bakery. Her lover, Juan Carlos, used to dream of sweet buns in the jungle and salivate in his sleep. Ay, she must stop inhabiting the past. The big question, the one she needs to decide today, is this: Should she kill one man, or fifty? (GARCÍA, 2010, p. 153)⁴⁹

“Civilidade dissimulada”, segundo Bhabha (2010), é o adjetivo atribuído àqueles colonizados que se recusam a aderir aos “ensinamentos” do colonizador instantaneamente, mas de uma falsa forma para não entrar em conflito direto com o colonizador. É semelhante à mímica, porém menos consciente. Na narrativa, é perceptível tal conceito na construção da personagem da garçonete, uma vez que ela, de forma peculiar, atinge seus objetivos por meio do “papel” de garçonete, enquanto parece, irremediavelmente, servir àqueles que um dia destruíram sua família, mas que – no fim – vingam-se de maneira fria e calculada sem que estes sequer desconfiassem.

The ex-guerrilla closes her eyes. She remembers her father listening to birdsong. That's what they're here for, hija. To echo the Lord's joy. And the nights he showed her, with a sweep of his arm, the skies generous with stars. If only she could keep her eyes closed forever; lift the siege on her heart. She'd be willing to go to her grave for a single evening's peace. (Ibidem, p. 202)⁵⁰

Um cheiro de urina preenche a sala. O Coronel é assombrado na mesma. Aura não quer sentir pena dele, mas ela não pode suportar não sentindo nada, também. Ela está farta das voltas exaustivas de ferimento, de reciclagem de coisas tristes. *Aja, não pense.*

[...] “Feche os olhos,” ela ordena e pressiona a faca ainda mais para dentro de sua pele.

Os olhos do coronel alargam-se, ao invés disso, enquanto o sangue encharca seu pescoço e o peito. O aroma mineral do sangue enche a respiração de Aura. A língua grossa do coronel sobressai, uma pequena plataforma de carne. Ela debate-se a deixá-lo sofrer, ou permite a ele a cortesia que ela atribuiria a um cão mais humilde. Aura lhe concede esta última misericórdia. (GARCÍA, 2010, p. 193, tradução livre)

⁴⁹ Ocorre a Aura ameaçadoramente que homens ainda estão determinando seus dias, só agora ela está servindo tanto os vivos quanto os mortos. *Você conhecerá a si mesmo lembrando-se de seus sonhos.* Julio disse isto uma vez, mas ela não tem certeza o que realmente significa. Somente seus pesadelos se assemelham a sua caminhada. Aura alisa seu avental rosa e branco, com seus amplos bolsos duplos. Ela detecta a fragrância de pão doce da padaria Tres Leches. O amante dela, Juan Carlos, costumava sonhar com pães doces na selva e salivar durante o sono. *Ay*, ela deve parar de habitar o passado. A grande questão que ela precisa decidir hoje, é a seguinte: ela deve matar um homem, ou cinquenta? (GARCÍA, 2010, p. 153)

⁵⁰ A ex-guerrilha fecha seus olhos. Ela lembra de seu pai ao ouvir o som dos pássaros. *Para isso que eles estão aqui, hija. Para ecoar a alegria do Senhor.* E as noites nas quais ele mostrou a ela, com o movimento de seu braço, os céus generosos com estrelas. Se ela pudesse somente permanecer com os olhos fechados para sempre, levantar

Depois de obter o que tanto queria – a vingança – Aura parte do hotel e embarca num ônibus em direção ao México, sua próxima diáspora, e encontra-se com o poeta cubano que estava hospedado no Hotel Miraflores. Ela representa a resistência contra a violência das guerras civis, bem como a figura feminina como agente, incorruptível e forte. Parece-nos que a cauterização da mente daqueles que sofrem a opressão pela hegemonia (o esquecimento e a conformidade) não passa nem perto de Aura Estrada, uma ex-garçonete que, na verdade, nunca deixou de ser uma guerrilheira que pode descansar em paz, após o acerto de contas com o “colonizador”.

Finalmente, Gertrudis Stüber, a terceira e última das personagens femininas mais significativas selecionadas para esta análise, segue a mesma linha de comportamento masculino que Suki e Aura:

The crowd parts for Gertrudis as she glides through the lobby, resplendent with chandeliers. She's six feet tall in low-heeled pumps and her fuchsia Italian suit sets off her fair complexion. Only descending the grand staircase would make a more impressive entrance. Those who don't know Gertrudis Stüber speculate about her identity those who do, not in her direction. She isn't one to be crossed in the back rooms of the country's tractable legal system. The worst charge against her? That she thinks and acts like a man. To Gertrudis, this is the ultimate compliment. Only her husband, a distant German cousin with effeminate manners, softens her impression. (GARCÍA, 2010, p. 14)⁵¹

A personagem é âncora quando a narrativa traz à tona a questão do tráfico de pessoas. A advogada dispensa instintos maternos e ternos ligados à figura da mulher: ela comercializa bebês sem nenhum remorso. Na trama, como ela vem da Europa e explora a população local, representa o colonizador/explorador:

The costs of operating what Gertrudis privately calls “export” business are mounting. There are the breeder mother to take care of (her biggest expense at a thousand dollars per pregnancy). The stud services of a few select men. The fees of the increasingly finicky caretaker families. Supplies of baby formula, clothes, and disposable diapers (nobody wants to wash cloth ones anymore). Medical and hospital expenses. A phalanx of judges and politicians paid to look the other way. The lobbyists' ever-swelling salaries. The upkeep of her fancy offices downtown. A

o cerco em seu coração. Ela estaria disposta a ir para a sepultura por uma única noite de paz. (GARCÍA, 2010, p. 202, tradução livre)

⁵¹ A multidão se abre enquanto Gertrudis desliza através do lobby resplandecente com lustres. Ela tem um metro e oitenta e dois de altura, em calçados de salto baixo e seu terno italiano fúcsia da moda sobre sua pele. Apenas descendo a escadaria iria fazer uma entrada mais impressionante. Aqueles que não conhecem Gertrudis Stüber especulam sobre a sua identidade, aqueles que a conhecem, não se dirigem a dela. Ela não é o tipo de pessoa para se cruzar com, nas salas de trás do afável sistema jurídico do país. A pior acusação contra ela? Que ela pensa e age como um homem. Para Gertrudis, este é o derradeiro elogio. Só o marido dela, um primo distante alemão com modos afeminados, suaviza sua impressão. (GARCÍA, 2010, p. 14, tradução livre)

percentage to her co-agents in the United States. Skyrocketing website and Internet advertising costs. (GARCÍA, 2010, p. 15)⁵²

Carregada de memórias, Gertrudis permite-nos o acesso ao seu passado. O revolucionário por quem ela se apaixonou na juventude a trocou pela mulher do embaixador francês. A advogada sustenta um relacionamento falido para não causar danos a sua carreira, apenas por *status*, completamente fria e calculista, distanciando-a ainda mais dos paradigmas da identidade feminina predispostos socialmente.

The ensuing silence, minutes long, forces Gertrudis to study her husband's face. He's aging well – better than she is, if truth be told, and he's five years older. It's been decades since anybody called her beautiful but she was striking in her youth, and a few daring men were drawn to her, including the brilliant revolutionary who left her for the French ambassador's wife. The lawyer doesn't delude herself. She knows there's a vanishing point for everything: beauty, sympathy, even love. (GARCÍA, 2010, p. 55)⁵³

Na narrativa, após ouvir notícias sobre *la matadora*, quem tem tirado o fôlego de muitos por ali, a advogada recorda-se do tempo em que ela se considerava bonita, época na qual ela tinha um caso com o maior revolucionário das américas, o mesmo que a ensinou que cada indivíduo tem seu preço e que o ser humano é corruptível. Por esses e, por outros tantos supostos motivos não revelados, Gertrudis Stüber tornou-se quem é:

There was a time when Gertrudis, too, captured the attention of men. The woman she once was wore emeralds inherited from her mother and had an affair with the most dashing revolutionary in the Americas. Nicolás Szorsky was better-looking and more radical than Che but, sadly, more corruptible. (GARCÍA, 2010, p. 157)⁵⁴

⁵² Os custos de funcionamento do que Gertrudis em particular chama de negócios de “exportação” estão subindo. Há a mãe produtora para cuidar (a maior despesa em mil dólares por gravidez). Os serviços de garanhão de alguns homens selecionados. As taxas cada vez maiores para os que tomam conta das famílias que vêm adotar as crianças. Entregas de leite em pó, roupas e fraldas descartáveis (ninguém quer mais lavar as de pano). Despesas médicas e hospitalares. Uma falange de juízes e políticos pagos para olharem para o outro lado. Salários sempre reforçados aos lobistas. A manutenção de seus finos escritórios no centro da cidade. Uma porcentagem para seus colegas agentes nos Estados Unidos. Site disparando e os custos de publicidade de Internet. (GARCÍA, 2010, p. 15, tradução livre)

⁵³ O silêncio que se seguiu, por minutos, força Gertrudis estudar o rosto do marido. Ele está envelhecendo bem – melhor do que ela, verdade seja dita, e ele é cinco anos mais velho. Já se passaram décadas desde que alguém a chamou de bonita, mas ela foi marcante em sua juventude, e alguns homens ousados foram atraídos por ela, incluindo o revolucionário brilhante que a deixou pela mulher do embaixador francês. A advogada não se ilude. Ela sabe que há um ponto final para tudo: beleza, simpatia, até mesmo o amor. (GARCÍA, 2010, p. 55, tradução livre)

⁵⁴ Houve um tempo que Gertrudis, também, capturou a atenção dos homens. A mulher que um dia ela foi usava esmeraldas herdadas da sua mãe e teve um caso com o revolucionário mais arrojado nas Américas. Nicolás Szorsky era mais bonito e mais radical do que o Che, mas, infelizmente, mais corruptível. (GARCÍA, 2010, p. 157, tradução livre)

O que a personagem usa como justificativa para suas ações, revela sua visão de exploradora em relação àquele país latino-americano no qual ela faz o que quer. A corrupção local é denunciada através do ponto de vista da advogada: “*Nothing in this country ever changes, she thinks. It’s always the rats that survives*” (GARCÍA, 2010, p. 114)⁵⁵. Consequentemente, esta é a forma como ela mesma se vê: um rato.

Como resposta, a população local não aprova a exportação de bebês que a advogada lidera, marcas de revide são expostas na narrativa, como os protestos contra o sequestro de menores e exploração dos pobres. Naturalmente, como característica neocolonial, o colonizador/explorador representado por Gertrudis, nega os acontecimentos e tenta mascarar a realidade no intuito de continuar com o contrabando humano:

From Radio El Pueblo

The controversy over international adoptions heats up today as a Congress considers a bill that would severely curtail the export of our country’s children. For the past seventy-two hours, protesters have besieged the capital with harrowing tales of baby kidnappings and the exploitation of poor, child-bearing women. Adoption lawyers are fighting back. “There’s no selling of babies going on here”, insists attorney Gertrudis Stüber. “The few children we manage to find good homes for abroad would otherwise be living in the streets. We’re performing a great humanitarian service to these unfortunate lives”. (GARCÍA, 2010, p. 162-163)⁵⁶

Gertrudis Stüber não sai impune pela exploração de mulheres locais, tratadas como fábricas de bebês. O trecho a seguir ilustra vestígios de justiça para aqueles que sofrem a exploração neocolonial, mas que, de qualquer forma, também exprime o desejo de escapar impune da advogada que nega as acusações e quer defender a si mesma na corte:

From Radio El Pueblo

The Justice Department has ordered the arrest of international adoption lawyer Gertrudis Stüber today on multiple charges of kidnapping, extortion, obstruction of justice, and manslaughter. This last charge comes after an infant boy she entrusted to an American couple from Tennessee died in their custody. Stüber, who plans to defend herself in court, denies all charges. (GARCÍA, 2010, p. 206)⁵⁷

⁵⁵ Nunca nada muda neste país, ela pensa. Os ratos são os que sempre sobrevivem. (GARCÍA, 2010, p. 114, tradução livre)

⁵⁶ Da rádio El Pueblo

A controvérsia sobre as adoções internacionais aquece-se hoje enquanto o Congresso considera um projeto de lei que restringirá severamente a exportação de crianças do nosso país. Nas últimas 72 horas, os manifestantes têm sitiado a capital com angustiantes histórias de bebê sequestrados e a exploração de mulheres férteis e pobres. Advogados de adoção estão revidando. “Não há nenhuma comercialização de bebês acontecendo aqui”, insiste a advogada Gertrudis Stüber. “Algumas das crianças nós gerenciamos para que encontrem bons lares estrangeiros, caso contrário estariam vivendo nas ruas. Estamos realizando um grande serviço humanitário para essas infelizes vidas”. (GARCÍA, 2010, p. 162-163)

⁵⁷ Da rádio El Pueblo

O departamento de Justiça ordenou a prisão da advogada de adoção internacional Gertrudis Stüber hoje, por múltiplas acusações de seqüestro, extorsão, obstrução da justiça e homicídio culposo. Esta última acusação vem

Assim, as três personagens aqui exploradas ingerem seus traumas junto dos parâmetros sociais dados a elas como mulheres, profissionais, subalternas e recriam-se nas suas diásporas pessoais e projetam-se como um novo molde feminino na sociedade. Causam estranhamento (vistas com trejeitos masculinos), mas reforçam suas pluralidades culturais e linguísticas, as quais não permitiriam que elas fossem as mesmas depois dos deslocamentos.

3.2 *Doppelgänger*

A fragmentação cultural identitária não é o único desdobramento presente na personagem de Aura Estrada em *The Lady Matador's Hotel*. O nome de Aura já foi citado anteriormente junto ao termo *doppelgänger*, cunhado por Jean-Paul Richter em 1796. O mito do duplo propõe uma fragmentação do sujeito, uma experiência (primeiramente) de subjetividade, como aponta Nicole Fernandez Bravo (2005). Segundo a autora, o mito do duplo, até o final do século XVI, simbolizava o homogêneo, o idêntico: o sócia, irmão gêmeo, usurpação de identidade. A partir do século XX, o duplo passa a representar o heterogêneo, com a divisão do eu.

[...] para os escritores latino-americanos, há uma expansão do território confinado, os personagens vivem simultaneamente espaços e tempos plurais. Para eles o mito do duplo real, imaginário, sonhado, “fantasiado” é uma forma de abordar sua relação com a história, com a memória, uma forma de criar uma mitologia sincrética que leve em conta a civilização própria (relação com as divindades pré-colombianas) e o que lhes vem da Europa, marcando sua condição de homens dilacerados entre duas culturas e dois mundos [...]. (BRAVO, 2005, p. 285)

Assim como o mexicano Carlos Fuentes, que em sua narração faz reaparecer o duplo como um *leitmotiv* em sua obra – como lembra Bravo (2005), e como Borges é lembrado, ao evocar o mito da morte dupla em *El sur* (Sul), *Ficciones* (1956), também García (2010) lança mão do mito do duplo representado nos conflitos de uma alma à procura de si mesma. “O mito do duplo torna-se aqui a metáfora ou o símbolo de uma busca de identidade que leva ao interior – mesmo se, na cena exterior, no mundo, o original tem pela frente um duplo que é objetivo. Passamos do exterior para o interior” (BRAVO, 2005, p. 269).

A personagem de Aura Estrada analisada como duplo, é resultante de sua forte ligação

depois da morte de um menino que foi confiado a um casal americano do Tennessee em sua custódia. Stüber, que pretende se defender no tribunal, nega todas as acusações. (GARCÍA, 2010, p. 206)

com a toureira. Ao fim do quinto capítulo da narrativa, as duas personagens dividem o mesmo espaço: a catedral, onde a garçõete está para confessar o assassinato que está prestes a cometer; o mesmo local que *la matadora* completa uma das partes de seu ritual antes de entrar na arena para matar o touro. “*People say what the lady matador does is murder [...]*” (GARCÍA, 2010, p. 170)⁵⁸. Desta forma, pode-se dizer que Aura é a *doppelgänger* de Suki: as duas movidas por memórias da família; ambas matam, e é o que fazem de melhor. Todas as duas são *matadoras*. Como característica da literatura latino-americana, as aparições do irmão de Aura podem ser observadas como parte do realismo mágico, pois este vem de várias formas:

Julio arrives differently each time – on a gust of wind, in the plaintive call of a mourning dove, with the shifting, whispering leaves. Once he was a ring of blue encircling a disembodied voice; another time, the ache between her shoulder blades. Sometimes she forgets what he looked like alive. (GARCÍA, 2010, p. 48)⁵⁹

A *priori*, entende-se que a personagem da ex-guerrilheira comunica-se com um fantasma, uma característica maravilhosa, ou a duplicação dela mesma. O espírito do irmão é seu *doppelgänger* psicológico que começa a habitar fora de Aura (vento, voz, dor) a partir do momento que ela sofre um trauma: assistir o irmão queimar até a morte. Neste momento, Aura se duplica e passa a viver sua incompletude em busca da parte que falta nela, do seu duplo que, obviamente, é inconsciente. Desde então, a personagem encontra-se várias vezes com seu duplo e constrói diálogos com ele:

“Perdóname” he says, flicking off leaves. “I’ve been busy.”
“So even the dead are busy these days.” Aura grins. “I’ve brought you sugar buns and tea. Drink. It will give you strength.”
“Thank you.”
Aura bites into a bun, licking the sugar from her lips. A few errant raindrops prick her forehead. “Are you still fourteen, Julio? Or have you gotten old like me?” she asks playfully. “Tell me, are angels ageless?”
“Shhhhh, hermana. I haven’t come for games.”
“What is it then?”
“He’s among us.”
“Who?” Aura tries the tea, wishing she’d brewed the cinnamon kind instead.
“El asesino.”
“There are so many here, Julio. The hotel is full of them.”
“The one who killed me, who burned our field.”
“The captain?”
“Yes, except he’s a colonel now. You served him pork chops yesterday.” (GARCÍA, 2010, p. 49)⁶⁰

⁵⁸ As pessoas dizem que o que a toureira faz é assassinato. (GARCÍA, 2010, p. 170, tradução livre)

⁵⁹ Julio chega diferente cada vez – uma rajada de vento, na chamada melancólica de uma pomba de luto, com a mudança, folhas de outono. [...]; outra vez, a dor entre suas omoplatas. Às vezes ela esquece como ele aparentava quando vivo. (GARCÍA, 2010, p. 48, tradução livre)

⁶⁰ “*Perdóname*” ele diz, saindo rapidamente das folhas. “Tenho andado ocupado.” “Então até mesmo os mortos estão ocupados nos dias de hoje.” Aura sorri. “Eu lhe trouxe chá e pão de açúcar. Beba. Vai te dar força.”

Os deslocamentos, transformações e adaptações de Aura são movidos por uma memória que sustenta os planos de Aura em matar o coronel:

Reliving Julio's last moments often coaxes him to return. The images are there behind Aura's eyelids, waiting to be replayed. The soldiers with their torches. The captain, indicating with a jut of his chin that their cornfield be burned. Their family's plot was modest, barely enough to feed them all – Mamá, Cristina and Telma, Julio, and her. The day the soldiers came, it hadn't rained in a month. The corn took to the fire eagerly, cracking and popping, offering itself to heaven. Julio stood watching their field burn to the ground until he could bear it no longer. Before anyone could stop him, he rushed into the field and tried to put out the flames with a blanket. The soldiers pointed at him and laughed. Only the captain wasn't amused. He ordered his men to surround the plot. How her brother danced, trying to outrun the fire! But the soldiers refused to let him scape. Julio leaped into the air like he was taking wing – his ribs etched in flames, his arms straining heavenward, his neck extended like a hissing goose. (GARCÍA, 2010, p. 48)⁶¹

A reprovação que parte das irmãs de Aura que, na tentativa de “salvá-la” da condição de guerrilheira, levam a jovem para o convento onde elas foram depois da tragédia que enfrentaram durante a guerra, oprime, castra e acentua a realidade e dos sentimentos da garçõete: sede de vingança e as mãos sujas de sangue. Um dos motivos pelos quais leva Aura à negação de si mesma transferindo e personificando sua vontade de vingar-se na figura do irmão, no seu duplo:

*“There's a place in the universe where memories are written down, where nothing is forgotten.” Her brother's voice sounds dust-dry. “Send him to me, hermana.”
“Me? How?”*

“Obrigado”.

Aura morde um pão, lambendo o açúcar de seus lábios. Alguns pingos de chuva errantes caem na testa dela. “Você ainda tem catorze anos, Julio? Ou você envelheceu como eu?”, indaga divertidamente. “Diga-me, os anjos não têm idade?”

“Shhhhh, *hermana*. Eu não vim para os jogos.”

“O que é então?”

“Ele está entre nós.”

“Quem?” Aura experimenta o chá, desejando que ela tivesse feito sabor canela em vez daquele.

“*El asesino*.”

“Há tantos aqui, Julio. O hotel está cheio deles.”

“Aquele que me matou, que queimou nosso campo.”

“O Capitão?”

“Sim, só que ele é um Coronel agora. Você serviu costeletas de porco a ele ontem.” (GARCÍA, 2010, p. 49, tradução livre)

⁶¹ Reviver os últimos momentos de Julio frequentemente persuade-o a voltar. As imagens estão lá atrás das pálpebras de Aura, esperando para serem repetidas. Os soldados com suas tochas. O Capitão, indicando com um movimento de seu queixo que plantação de milho de sua família seja queimada. A parte de terra de sua família era modesta, mal o suficiente para alimentá-los – Mamá, Cristina e Telma, Julio e ela. No dia em que os soldados vieram, já não chovia há um mês. O milho pegou fogo ansiosamente, rachando e estourando, oferecendo-se para o céu. Julio ficou assistindo seu campo queimar até o chão, até que ele já não podia suportar.

Antes que alguém o pudesse parar, ele correu para o campo e tentou apagar as chamas com um cobertor. Os soldados apontavam para ele e riam. Só o capitão não estava se divertindo. Ele ordenou aos seus homens que cercassem o cenário. Como o irmão dela dançou, tentando fugir do fogo! Mas os soldados se recusaram a deixá-lo escapar. Julio saltou para o ar, como se ele estivesse criando asas – suas costelas cauterizadas em chamas, seus braços em direção ao céu, esticando o pescoço estendido como um ganso sibilante. (GARCÍA, 2010, p. 48, tradução livre)

“*Tú sabes cómo.*” (GARCÍA, 2010, p. 50)⁶²

Now it's Julio who wants revenge. His killer is at the hotel, eating pork chops prepared in her kitchen. Isn't that why she'd joined the guerrillas in the first place? To hunt that bastard down? Use any means at your disposal. That's what the revolutionary Cuban pamphlets taught her. There were rules for every form of resistance and subterfuge. Fight violence with violence; fear with more fear. Pages of rationalizations marching as inspiration. A righteous end justifies the means. (GARCÍA, 2010, p. 51)⁶³

[...] she's simmering a deadly brew, like a witch or a murderess, in the small hours of the night. The flypaper floats to the top of the bubbling broth. Aura holds the blanching strips underwater with her spoon, imagines them leaching their poison, the poison moistening the colonel's lips, his tongue, lining his gullet. She turns up the flame. How long will it take for his eyes to bulge, for his stomach to cramp? A man like him will know when his time has come. It's this knowledge that keeps her stirring. (GARCÍA, 2010, p. 104)⁶⁴

No momento em que seu duplo a deixa, quando o irmão se despede dela dentro do ônibus – no excerto abaixo – após Aura ter se vingado do coronel, na verdade é o momento no qual ela e seu duplo voltam a ser um só, ela atinge a completude de seu objetivo, livre para viver em paz depois de um trabalho bem sucedido, seu papel cumprido:

Death glides in on white beautiful wings. “Goddamn it, Julio. Where've you been?” Aura tries not to move her lips. She looks around but sees no evidence of her brother. [...] Your work is done. You must find peace. “But how –” Te quiero mucho. Adios, hermana... (Ibidem, p. 202-203)⁶⁵

⁶² “Há um lugar no universo onde as memórias são escritas, onde nada é esquecido”. A voz do irmão dela soa como pó-seco. “Mande-o para mim, *hermana.*”

“Eu? Como?”

“*Tú sabes cómo.*” (GARCÍA, 2010, p. 50, tradução livre)

⁶³ Agora é Julio que quer vingança. O assassino está no hotel, comendo costeletas de porco preparadas na cozinha dela. Não por isso que ela se juntou a guerrilha em primeiro lugar? Para caçar aquele bastardo? *Use todos os meios à sua disposição.* Isso é o que o revolucionários panfletos cubanos a ensinaram. Havia regras para todas as formas de resistência e subterfúgios. *Combater a violência com violência; o medo com mais medo.* Páginas de marchas de racionalizações como inspiração. *Um justo fim justifica os meios.* (GARCÍA, 2010, p. 51, tradução livre)

⁶⁴ [...] Ela está apurando uma poção mortal, como uma bruxa ou uma assassina, às altas horas da noite. O papel mata-moscas flutua para parte superior do caldo borbulhante. Aura detém as tiras esbranquiçadas debaixo d'água com a colher, ela as imagina filtrando seu veneno, o veneno umedecendo os lábios do Coronel, sua língua, alinhando sua garganta. Ela acende a chama. Quanto tempo levará para que seus olhos esbugalhem, para o seu estômago ter câibras? Um homem como saberá quando chegar a sua hora. É esse conhecimento que mantém a sua agitação. (GARCÍA, 2010, p. 104, tradução livre)

⁶⁵ *A morte desliza com belas asas brancas.*

Maldito seja, Julio. Por onde você andou?” Aura tenta não mexer seus lábios. Ela olha ao redor mas não vê nenhuma evidência de seu irmão.

[...]

Seu trabalho está feito. Você deve encontrar paz.

“Mas como –”

Te quiero mucho. Adios, hermana... (Ibidem, p. 202-203, tradução livre)

O encontro com o duplo, neste sentido, torna-se uma maneira de penetrar em si mesma. O próximo recorte transcreve o momento em que Aura já está em fuga – após a explosão do hotel – transvestida de homem, como uma metáfora de sua completude: ela e seu irmão se unem no momento em que ela completa sua vingança, esta é a recomposição de Aura e seu duplo: “*Sunday. The Border. The ex-guerrilla is on a bus heading north. She’s in disguise, her head shaven, a stretchy bandage wrapped around her chest. It’s itchy and tight and makes her breasts ache*” (GARCÍA, 2010, p. 201)⁶⁶.

3.3 Os homens da narrativa

A narrativa literária em *The Lady Matador’s Hotel*, aborda assuntos polêmicos a serem postos à discussão, como a pedofilia ligada às personagens de Won Kim – o empresário coreano – e do coronel Martín Abel (que denuncia a pedofilia dentro da igreja católica). Outras questões são trazidas à tona através das três figuras masculinas selecionadas para esta análise, como críticas ao comunismo de Fidel, em Cuba, sexismo, a exploração de mão-de-obra local, tradicionalismo e patriarcalismo.

Inicialmente, Won Kim, um empresário coreano suicida, oprimido por uma família tradicionalista castradora abdica de sua vida para viver aquela que a família lhe impõe. Ele mora na capital, para dar continuidade aos negócios do pai, mas está hospedado no Hotel Mirafior a fim de esconder sua amante menor de idade, que está grávida.

O coreano também é representativo em termos de hibridismo cultural – ele vem da Coreia para a América Latina e vive sua diáspora diária internacionalmente, pois é um empresário, e negocia aspectos culturais o tempo todo o que resulta na figura que ele é. Nos excertos seguintes, os instintos suicidas e o hibridismo cultural (um asiático, que mora na América Latina e que tem gosto por café da manhã à moda norte-americana) do coreano são observáveis:

A shred of torn wallpaper catches Won Kim’s eye. It reminds him of a dying moth. He has been thinking a lot about death lately, though he is only thirty-nine and reasonably healthy. Won Kim lights a cigarette and eyes the French doors to the balcony, wondering if it is high enough to plunge off successfully. A strip of clouds looks like a

⁶⁶ Domingo. A fronteira. A ex-guerrilheira está num ônibus rumo ao norte. Ela está disfarçada, sua cabeça raspada, uma bandagem apertada ao redor de seu peito. Dá coceira, está apertada e faz seus seios doerem. (GARCÍA, 2010, p. 201, tradução livre)

*string of pearls in the sky. Sparrows chatter in the banyan trees, taunting him to fly. A headache slowly builds in his temples. (GARCÍA, 2010, p. 17)*⁶⁷

“‘They have waffles today.’ Won Kim wants to order some with maple syrup and sliced strawberries on the side. He likes American-style breakfasts: pancakes and bacon, mounds of scrambled eggs and toast, washed down with volumes of orange juice and coffee” (GARCÍA, 2010, p. 21)⁶⁸.

Provavelmente como ranço de sua cultura patriarcal coreana, o empresário tem uma posição extremamente sexista diante da figura da mulher. Ao encontrar Suki Palacios no hotel, trata-a como mercadoria, pelo menos em seu íntimo:

*The doors of one finally open and the lady matador emerges smoking a cigar, magnificently, against hotel rules. What would a woman like that cost to bed, Won Kim wonders – that is, if she had a price? In his twelve years in the capital, he has never gone to a bullfight, much less to one featuring a woman. (GARCÍA, 2010, p. 62)*⁶⁹

Os indícios da exploração local da parte do empresário têxtil são expostos nos excertos abaixo. Ele reproduz a prática do estrangeiro rico e opressor e a subalternização do pobre:

*During his rare free time he still enjoys collecting butterflies. The grainy, front-page photograph of himself catches Won Kim off guard. The allegations are multitudinous: that he pays his workers next to nothing; that he permits no breaks in a ten-hour workday; that he interrogates employees about their reproductive plans and fires mothers-to-be. (GARCÍA, 2010, p. 58)*⁷⁰

⁶⁷ Um fragmento de papel de parede rasgado chama atenção de Won Kim. Lembra uma mariposa moribunda. Ele tem pensado muito sobre a morte, apesar de ter apenas trinta e nove e ser razoavelmente saudável. Won Kim acende um cigarro e olha as portas francesas que dão na sacada, se perguntando se ela é alta o suficiente para mergulhar para o lado de fora com êxito. Uma faixa de nuvens se parece com um colar de pérolas no céu. Pardais conversam nas árvores banyan, tentando-o a voar. Uma dor de cabeça lentamente se inicia em suas têmporas. (GARCÍA, 2010, p. 17, tradução livre)

⁶⁸ “Eles têm waffles hoje.” Won Kim quer pedir alguns com *maple syrup* e morangos fatiados ao lado. Ele gosta de café da manhã no estilo americano: panquecas e bacon, ovos mexidos aos montes e torrada, regado com suco de laranja e café. (GARCÍA, 2010, p. 21, tradução livre)

⁶⁹ Finalmente, as portas de um elevador se abrem e a toureira surge fumando um charuto, magnificamente, contra as regras do hotel. Quanto que uma mulher como aquela, custaria na cama, Won Kim se pergunta – isto é, se ela tivesse um preço? Em seus doze anos na capital, ele nunca foi a uma tourada, muito menos a uma de mulheres. (GARCÍA, 2010, p. 62, tradução livre)

⁷⁰ Durante seu raro tempo livre, ele ainda gosta de coletar borboletas. Sua fotografia na primeira página do *The grainy*, pega Won Kim desprevenido. As alegações são múltiplas: que ele paga seus trabalhadores quase nada; que ele permite, sem pausas, uma jornada de trabalho de dez horas; que ele interroga funcionários sobre seus planos de reprodução e despede grávidas. (GARCÍA, 2010, p. 58, tradução livre)

Yes, he pays his workers less than minimum wage (one-third less, as a matter of fact) and their breaks are not long (only fifteen minutes twice a day). But it is still better than working in the coffee fields or picking corn. (GARCÍA, 2010, p. 59)⁷¹

Won Kim representa a diáspora coreana rumo à América Latina que, em 1997, somavam oitenta mil em terras latino-americanas, como aponta Carolina Mera (2007). A diáspora coreana, em suma, deve-se por suas mudanças ideológicas e espirituais causadas por: períodos de fome durante a dinastia Choson; a ocupação japonesa; a guerra das duas Coreias; a passagem de uma economia rural e agrária tradicional para uma altamente industrializada e da sociedade urbana em um período de 30 anos, bem como a intervenção norte-americana. Estes pontos levaram ao corte abrupto das raízes coreanas, segundo Mera (2007). Características similares compartilhadas com Cuba, como a personagem do poeta cubano apresenta, da narrativa literária em questão:

*“I’m Ricardo Morán, ‘poet at large, exile from Cuba, anti-Communist, former political prisoner. And, if I do say so myself, a fine bolero dancer.” He holds out his hand. “And you are?”
Won Kim shakes his hand limply but says nothing.
“Ah, you must be Korean. A business man, I presume? You know, our two countries have much in common. Bitterly divided by politics. Pawns of the United States. I’ve always thought of Koreans as the Cubans of Asia.” (GARCÍA, 2010, p. 62-63)⁷²*

Ricardo Morán, a figura masculina menos sexista da narrativa, um exilado de Cuba que vive nos Estados Unidos com a esposa norte-americana, se desloca para esta capital anônima para adotar uma criança, ou melhor, comprar uma. Assim como outras personagens anteriormente analisadas, a memória de Ricardo, sua filha e ex-esposa que ele deixou para trás, durante o êxodo Mariel, que leva ao seu desfecho na trama:

To his great regret, Ricardo has no experience with children whatsoever, having left Cuba during the Mariel exodus against the wishes of his pregnant ex-wife, who cursed him to the sharks. He’s never met his daughter Barbarita, who, he imagines, longs for him as desperately as he longs for her. (GARCÍA, 2010, p. 22)⁷³

⁷¹ Sim, ele paga aos seus empregados menos do que o salário mínimo (menos de um terço, faticamente) e os intervalos não são longos (apenas quinze minutos duas vezes por dia). Mas é ainda melhor do que trabalhar nos campos de café ou colheita de milho. (GARCÍA, 2010, p. 59, tradução livre)

⁷² “Eu sou o Ricardo Morán, poeta em geral, exilado de Cuba, anti-comunista, um antigo prisioneiro político. E, modestia parte, um bom dançarino de bolero.” Ele segura sua mão. “E você é?”
Won Kim balança sua mão molemente, mas não diz nada.
“Ah, você deve ser coreano. Um homem de negócios, eu presumo? Sabe, nossos dois países têm muito em comum. Amargamente divididos pela política. Peões dos Estados Unidos. Eu sempre pensei nos coreanos como os cubanos da Ásia.” (GARCÍA, 2010, p. 62-63, tradução livre)

⁷³ Para seu grande pesar, Ricardo não tem experiência com crianças de qualquer tipo, tendo ele deixado Cuba, durante o êxodo de Mariel, contra os desejos de sua ex-esposa grávida, que amaldiçoou-o aos tubarões. Ele nunca

O poeta é um ícone de revide ao comunismo de Cuba, ele posiciona-se criticamente todas as vezes que seu país é pauta dos diálogos na narrativa. O excerto seguinte foi recortado do momento em que o cubano dialoga com um vendedor local que, inclusive, se reporta em inglês a Morán, mas o mesmo insiste no espanhol. Repetindo a mesma postura de Suki, em termos linguísticos, que percebe sua cultura e respeito ao local em questão mais forte através da língua: “*Ricardo is sorry to have scared the vendor. He wants to say that democracy’s net rarely drops down far enough to help the poor but Communism is no solution*” (GARCÍA, 2010, p. 27)⁷⁴.

Figuras emblemáticas também são evocadas através da personagem do poeta, figuras estas que caracterizam a América Latina e evidenciam o hibridismo e a heterogeneidade daqui, como José Martí, cujo pensamento foi precursor e profético no sentido da coexistência de grupos socialmente e, em termos de etnia, diferentes. Sua percepção da mestiçagem na América Latina é o fato de Martí ser um ícone da cultura local deste continente.

He picks up his pen again. It’s crucial that he convey the desperation he felt leaving Cuba. His wife was pregnant. Most of his friends were in jail. His mother had just had her left leg amputated below the knee. Ricardo brought two books with him on that one-way trip to Florida: a collection of Rubén Darío and another of José Martí.
(GARCÍA, 2010, p. 132)⁷⁵

A conclusão da história de Ricardo na narrativa, assemelha-se a de Aura, lança-se a uma próxima diáspora. Assim como a ex-garçonete, ele foge e leva sua filha consigo. “*He already lost one daughter in Cuba, Ricardo thinks bitterly. He refuses to lose another*” (GARCÍA, 2010, p. 179)⁷⁶.

Para finalizar esta análise, um coronel sem escrúpulos que cometeu barbáries durante a guerra, mas que não passa da projeção do resultado de traumas vividos por ele e por tantos outros de sua classe será explorado agora. Para dar conta de uma realidade dura e brutal a qual o coronel é exposto, no sentindo antropofágico, ele deglutina, digere, e recria-se com a

conheceu sua filha Barbarita, que, imagina, sonha com ele tão desesperadamente como ele anseia por ela. (GARCÍA, 2010, p. 22, tradução livre)

⁷⁴ Ricardo lamenta por ter assustado o vendedor. He quis dizer que a rede democrática raramente desce o suficiente para ajudar os pobres, mas o comunismo não é solução. (GARCÍA, 2010, p. 27, tradução livre)

⁷⁵ Ele pega a caneta dele novamente. É crucial que ele transmita o desespero que sentia ao sair de Cuba. Sua esposa estava grávida. A maioria dos seus amigos foram presos. A mãe dele tinha acabado de ter sua perna esquerda amputada abaixo do joelho. Ricardo trouxe dois livros com ele nessa viagem só de ida para a Florida: uma coleção de Rubén Darío e outro de José Martí. (GARCÍA, 2010, p. 132, tradução livre)

⁷⁶ Ele já perdeu uma filha em Cuba, Ricardo amarguradamente pensa. Ele se recusa a perder mais uma. (GARCÍA, 2010, p. 179, tradução livre)

humanidade desligada, parece-nos, este é o único jeito de superar seu recrutamento e treinamento militar:

As a new recruit, Martín was given a puppy to care of. He named his mutt Pipo and quickly grew to love him. After four months, he was ordered to kill the dog with his bare hands and eat its remains. (GARCÍA, 2010, p. 29)⁷⁷

Como já foi apontado anteriormente, a personagem do coronel também denuncia a prática de pedofilia, só que este dentro da igreja. A vítima foi o irmão de Martín que foi abusado por um padre, dentro das paredes da instituição religiosa e esta foi a última vez que o coronel viu o irmão: “*Martín remembers the last time he saw Alfredo, behind the sacristy. A revered old priest, Padre Bonifacio, was licking, delicately as a preening cat, his altar boy brother’s penis*” (GARCÍA, 2010, p. 93)⁷⁸.

Martín é deste país inominável e fruto híbrido étnico-cultural, ele mesmo se descreve como uma figura do *status* do hibridismo, *indio*:

The homeless are bedding down where they can for the night. It’s impossible for the rich to avoid the poor here, no matter their layers of expensive safety precautions. What respect he gets, Martín knows, is due entirely to his uniform. Without it, he’d be just another dirty indio with graying hair. (GARCÍA, 2010, p. 183)⁷⁹

Como âncora de denúncia à tortura durante a guerra civil, Martín Abel, nos excertos seguintes, é exposto pelas atrocidades cometidas. Esta é uma função que a literatura carrega consigo, uma vez que a história política dos países que sofreram a mesma situação de guerra muitas vezes omitem, inteira ou parcialmente:

One of Martín’s missions during the long civil war in his country was rooting out the intellectuals, the professors and university students, the decadent artists and actors and writers who made up a dangerous fringe of society. They identified with the plight of the peasants from their cozy armchairs, marched in a rally or two, spat at the police, then scuttled back to the safety of their hiding places. Martín took special satisfaction in flushing them out like vermin. (GARCÍA, 2010, p. 29)⁸⁰

⁷⁷ Quando era um novo recruta, foi dado a Martín um filhote de cachorro para que ele cuidasse. Ele deu nome ao seu vira-lata de Pipo e passou rapidamente a amá-lo. Depois de quatro meses, ele recebeu ordens para matar o cão com as suas próprias mãos e que comesse seus restos. (GARCÍA, 2010, p. 29, tradução livre)

⁷⁸ Martín se lembra da última vez que viu Alfredo, atrás da sacristia. Um velho reverendo, Padre Bonifacio, estava lambendo, delicadamente, como um gato *preening*, o pênis de seu irmão coroinha. (GARCÍA, 2010, p. 93, tradução livre)

⁷⁹ Os sem-teto estão abaixando para onde podem para passar a noite. É impossível para os ricos evitar a pobreza aqui, não importa suas caras camadas de precauções de segurança. O respeito que ele tem, Martín sabe, é devido inteiramente ao seu uniforme. Sem isso, ele seria apenas mais um *indio* sujo com cabelos grisalhos. (GARCÍA, 2010, p. 183)

⁸⁰ Uma das missões do Martín, durante a longa guerra civil em seu país, era erradicar os intelectuais, os professores e estudantes universitários, artistas decadentes e atores e escritores que compunham uma perigosa margem da sociedade. Identificaram-se com a situação dos camponeses de suas confortáveis poltronas, marcharam em um

Hijos de puta. The colonel is disgusted but not surprised. His spies unearthed the information, and it's solid, corroborated. The insurgents are right under his nose at the Hotel Miraflores. The head bartender, the one who makes those killer mojitos (a Cuban drink, no less), the one who taught that damn parrot to spout revolutionary gibberish, has turned out to be the mastermind behind the explosions in the capital. (GARCÍA, 2010, p. 180)⁸¹

"I want these sons of bitches rounded up by dawn." Martín hands him a list of forty-two subversives, starting with that fucking parrot-loving bartender. "We need the police station basement reopened, a stack of blindfolds delivered. We're going to have ourselves a party." (GARCÍA, 2010, p. 181)⁸²

Those leftists were fools to think they could escape him, Martín thinks. He'll relish witnessing their terror, inscribing refined suffering on their skin. In the depths of the police station basement, only the dead will dare smile. What the informers couldn't tell him was who his assailants were en route to the bullring. If they hadn't shot up that taxi driver, Martín might've imagined the entire wretched incident. (GARCÍA, 2010, p. 181-182)⁸³

O coronel também compartilha da característica sexista do empresário coreano. Sua leitura de Suki é totalmente objetificadora, para ele a jovem toureira poderia ser uma perfeita prostituta. Ele, porém, a deseja desesperadamente. Ela habita os pensamentos mais doentios da mente de Martín, que gostaria de tomá-la para si e torturá-la. A postura do coronel é totalmente sexista e patriarcalista.

From the corner of his good eye, the colonel spots the lady matador, cigar in hand, heading for the pool in a skimpy bikini. ¡Que cuerpo, por Dios! She's more stunning than she looked in the elevator, dressed up in her suit of lights. Martín watches as she stubs out her cigar on the edge of the pool before executing a perfect dive. [...] God put her on earth for no other purpose than to torment men. If she weren't a bullfighter, Martín thinks, she would make a perfect whore. (GARCÍA, 2010, p. 31)⁸⁴

comício ou dois, cuspiram na polícia e, em seguida, afundavam de volta para a segurança de seus esconderijos. Martín tomou especial satisfação em expulsá-os como vermes. (GARCÍA, 2010, p. 29, tradução livre)

⁸¹ *Hijos de puta.* O Coronel está revoltado, mas não surpreso. Seus espiões revelaram a informação, e é sólida, corroborada. Os insurgentes estão bem debaixo do seu nariz no Hotel Miraflores. O barman, quem faz esses *mojitos* assassino (uma bebida cubana, nada menos), que ensinou aquele maldito papagaio jargões revolucionários, acabou por ser o cérebro por trás das explosões na capital. (GARCÍA, 2010, p. 180, tradução livre)

⁸² "Eu quero que esses filhos da puta apanhados até o amanhecer." Martín entrega-lhe uma lista de quarenta e dois subversivos, começando com aquele garçom maldito amante de papagaios. "Precisamos que a polícia reabra o porão, uma pilha de olhos vendados entregues. Nós vamos ter uma festa." (GARCÍA, 2010, p. 181, tradução livre)

⁸³ Esses esquerdistas foram tolos em pensar que eles poderiam escapar dele, Martín pensa. Ele vai apreciar testemunhar o terror deles, inscrever o sofrimento refinado em suas peles. Nas profundezas dos porões da delegacia de polícia, só os mortos se atrevem a sorrir. O que os informantes não puderam lhe dizer foi que os assaltantes estavam a caminho da Praça de touros. Se eles não tivesse atirado naquele motorista de táxi, Martín pode imaginar todo o incidente infeliz. (GARCÍA, 2010, p. 181-182, tradução livre)

⁸⁴ Do canto do seu olho, o Coronel localiza a jovem toureira, charuto na mão, indo para a piscina de biquini pequenino. ¡Que cuerpo, por Dios! Ela está mais bela do que ela estava no elevador, vestido com seu terno de luzes. Martín a observa enquanto ela repousa o charuto na borda da piscina antes de executar um mergulho perfeito. [...] Deus a colocou na terra para nenhuma outra finalidade além de atormentar os homens. Se ela não fosse uma toureira, Martín pensa, ela seria uma puta perfeita. (GARCÍA, 2010, p. 31, tradução livre)

Thoughts of the lady matador fill his head. Martín pictures her in the basement of the police station, stripped naked and begging for her life. Yes, that's how he'd like her, he thinks, rubbing his cock. It doesn't take long to make himself come and fall deeply asleep. (GARCÍA, 2010, p. 184)⁸⁵

A vida do coronel não poderia ter acabado em mãos diferentes. Nada mais justo do que alguém que foi tão traumatizado quanto ele, e por ele, decidir se ele deve viver ou morrer. As consequências das ações e dos cruzamentos das personagens de Martín Abel e Aura Estrada, são expostas no excerto a seguir, que antecede um final que já conhecemos:

Aura is waiting in the cedar-lined closet of the colonel's hotel room. She's safe in the closet because the colonel prefers storing his belongings, few but precious, in the chest of drawers: a silver flask; cuff links with a Mayan design; a pocket-sized photo album of two half-grown boys, probably his children, though they look nothing like him. They, too, will be her victims, these boys. (GARCÍA, 2010, p. 191)⁸⁶

O fenômeno da transculturação pode ser positivo ou não; no que diz respeito a Martín Abel, este resultou negativamente. Mas o que esperar de alguém que sofreu o que ele sofreu, quando na posição de subalterno, marginalizado? O resultado foi a inversão dos papéis, ele escolheu agir como opressor.

⁸⁵ Pensamentos a respeito da jovem toureira enchem sua cabeça. Martín imagina-a no porão da delegacia, despojadamente nua e implorando por sua vida. É como ele gostaria, ele pensa, esfregando o pau dele. Não leva tempo para que ele durma profundamente. (GARCÍA, 2010, p. 184)

⁸⁶ Aura está esperando dentro no armário de cedro do quarto de hotel do Coronel. Ela está a salvo no armário porque o Coronel prefere armazenar seus pertences, poucos mas preciosos, em gavetas: um frasco de prata; Abotoaduras com um design Maia; um álbum de fotos de bolso de dois meninos, provavelmente seus filhos, que não se parecem nada com ele. Eles, também, serão suas vítimas, estes meninos. (GARCÍA, 2010, p. 191, tradução livre)

– CONSIDERAÇÕES FINAIS –

Um dos objetivos desta dissertação foi de investigar se as personagens selecionadas para análise representam, de alguma forma, comunidades americanas (ou latino-americanas), bem como a narrativa literária como metáfora sociocultural da América Latina.

Provavelmente uma composição de várias mulheres toureiras reais, Suki exibe arrogância e se recusa a seguir muitas tradições do sexo feminino, mantendo sua apaixonada e sensual personalidade. Como Aura Estrada, uma ex-guerrilheira que virou garçonete, musas, *la matadora* é a mulher pós-ocidental, sem dúvidas, uma representação da mulher latino-americana em processo de emancipação.

As questões políticas abordadas através da figura da advogada, remete-nos a tantos outros países latino-americanos, como o Brasil – por exemplo. Um país tão rico administrado por sujeitos tão ratos quanto àqueles a quem Gertrudis Stüber se refere e faz parte. A corrupção parece um vestígio tradicional nos países latino-americanos: o poder governamental daqui aprendeu à risca com o colonizador como explorar a população local. O que deixa mais evidente que *The Lady Matador's Hotel* trata-se de uma narrativa representativa da literatura local (latino-americana) porque é transnacional.

As personagens masculinas analisadas também podem ser consideradas representativas do empoderamento patriarcal em relação a mulher – como Won Kim que, nessas terras latino-americanas, por onde vive há doze anos distante de suas raízes, pode satisfazer seus desejos sexuais (que antes eram saciados em prostíbulos), numa prática ilegal pedófila, com uma adolescente de quinze anos. Em contrapartida, metaforicamente, representa o outro que vem de fora explorar o que é daqui e, por mais incrível que pareça, nada acontece. A arte como instrumento crítico sociocultural também é explorada na narrativa literária em questão. O poeta cubano representa todo esse universo pluricultural de revide.

Em termos linguísticos, o inglês é utilizado, portanto, no significado de “assimilação” no sentido antropofágico de adequação de uma ideia a partir da apropriação de um conhecimento e da imaginação criadora do escritor. “Trata-se de uma estratégia de leitura da tradição e dos recursos de transcrição e de transculturação como processo de tradução” (BONNICI, 2012, p.76). Assim, García reescreve a história da América Latina de um ponto de vista singular, o que contribui para uma reinvenção e, em especial, uma emancipação da literatura latino-americana.

Em termos espaciais, cronotopos, como o hotel no romance de García, são constituídos como espaços ideais para questionar os elementos que constituem a identidade humana, uma identidade tão fluente como o movimento dos sujeitos no não lugar em questão, plural. O hotel é descrito sempre em partes, nunca completo. A cidade não aparece como um todo, mas sempre áreas diferentes. Característica única que formata uma determinada comunidade real ou imaginada, então, essa cidade e seus espaços diferentes (especialmente o hotel, mas também a catedral, o hospital e o aeroporto) tornam-se uma metáfora da sociedade na qual vivemos e de nossas identidades culturais: fragmentadas e divididas; porém, plurais e altamente criativas.

– REFERÊNCIAS –

ABDALA JUNIOR, Benjamim. “Arte engajada”. *Literatura, História e Política: literaturas de Língua Portuguesa no século XX*. Cotia, SP: Ateliê editorial, 2007. p. 73-112.

_____. “Os ritmos do tempo”. *Literatura, História e Política: literaturas de Língua Portuguesa no século XX*. Cotia, SP: Ateliê editorial, 2007. p. 221-267.

ALVES, Lourdes Kaminski. O multiculturalismo literário e a antropofagia latino-americana. In: BONNICI, Thomas (Org.). *Multiculturalismo e diferença: narrativas do sujeito na literatura negra britânica e em outras literaturas*. Maringá: Eduem, 2011, p. 65-81.

ANDRADE, Maria Luzia. A fragmentação do texto literário. In: Inter- disciplinar – *Revista de Estudos de Língua e Literatura*, vol. 4, n. 4. Itabaiana, Sergipe: Núcleo de Letras UFS, jul./dez. 2007.

AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas, SP: Papirus, 2012.

BARZOTTO, Leoné Astride. *Interfaces culturais: The Ventriloquist’s Tale & Macunaíma*. Dourados: Ed. UFGD, 2011.

_____. Nuestra cultura local: por uma epistemologia das margens. In: *Cadernos de estudos culturais*. Vol. 1, nº 1. Campo Grande: Ed. UFMS, 2011, p. 75-87.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

BONNICI, Thomas. *Conceitos-chave da teoria pós-colonial*. Maringá: Eduem, 2005.

_____. *O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura*. Maringá: Eduem, 2012.

BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olympio editora, 2005, p. 261-288.

CARVALHO, José Jorge de. *O Olhar Etnográfico e a Voz Subalterna*. 1999. Disponível em: <<http://vsites.unb.br/ics/dan/Serie261empdf.pdf>>. Acesso em 24 de março de 2012.

COUTINHO, Eduardo F. Mutações do comparatismo no universo latino-americano. In: SCHMIDT, Rita T. (org.). *Sob o signo do presente: intervenções comparatistas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010, p. 31-42.

FIGUEREDO, Eurídice. Literatura mestiça, literatura transnacional, literatura da migrância. In: *Representações de etnicidade: perspectivas interamericanas de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010, p. 26-51.

FIRMAT, Gustavo Pérez. *Life on the hyphen: the Cuban-American way*. Revised Edition edição. Texas: University of Texas Press, 2012.

GARCÍA, Cristina. *The Lady Matador's Hotel*. New York: Scribner, 2010.

_____. *A Handbook to Luck*. New York: Vintage Books, 2006.

_____. *Dreaming in Cuban*. New York: Alfred A. Knopf, 1992.

_____. *King of Cuba*. New York: Scribner, 2013.

_____. *Monkey Hunting*. New York: Alfred A. Knopf, 2003.

_____. *The Agüero Sisters*. New York: Alfred A. Knopf, 1997.

GOTT, Richard. *Cuba: uma nova história*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

HALL, Stuart. Identidade Cultural e Diáspora. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.24, 1996, p.68-75.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. *Da diáspora: Identidades culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HANCIAU, Nubia Jacques. Entre-Lugar. In: *Conceitos de Literatura e Cultura*. FIGUEREDO, Eurídice, organizadora. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

MERA, Carolina. *Diáspora coreana en America Latina*. Disponível em: <<http://ceaa.colmex.mx/>>. Acesso em 02 de novembro de 2013.

MIGNOLO, Walter. *Local Histories/Global Designs*. Coloniality, Subaltern Knowledges and Border-Thinking. Princeton: Princeton University Press, 2000.

MOITA LOPES, Luiz Paulo da. Inglês e globalização em uma epistemologia de fronteira: ideologia linguística para tempos híbridos. *D.E.L.T.A.*, vol. 24, n. 2, p. 309-340, 2008.

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Trad. Viviane Ribeiro. Bauru, SP: EDUSC, 2005. p. 33-92.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-14.

REIS, Livia Maria de Freitas. Transculturação e transculturação narrativa. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005. p. 465-488.

SANTOS, Boaventura de Souza. *A gramática do tempo: para uma nova cultura política*. São Paulo: Cortez, 2010.

SANTOS, Eloína Prati dos. Pós-colonialismo e Pós-colonialidade. In: *Conceitos de Literatura e Cultura*. FIGUEREDO, Eurídice, organizadora. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

WOODWARD, Kathryn; HALL, Stuart. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2009.