

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

JORDANA CRISTINA BLOS VEIGA XAVIER

DESLOCAMENTOS DO FEMININO: AS PERSONAGENS DE CRISTINA  
GARCÍA E O *RISO DA MEDUSA* COMO ALEGORIA DE AUTORIA

Curitiba

2024

JORDANA CRISTINA BLOS VEIGA XAVIER

DESLOCAMENTOS DO FEMININO: AS PERSONAGENS DE CRISTINA  
GARCÍA E O *RISO DA MEDUSA* COMO ALEGORIA DE AUTORIA

Tese apresentada ao programa de  
Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências  
Humanas, Universidade Federal do Paraná,  
como requisito à obtenção do título de  
Doutora em Letras.

Orientadora: Prof<sup>fa</sup>. Dr<sup>a</sup>. Miriam Adelman

Curitiba

2024

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Xavier, Jordana Cristina Blos Veiga

Deslocamentos do feminino: as personagens de Cristina García e *O Riso da Medusa* como alegoria de autoria. / Jordana Cristina Blos Veiga Xavier. – Curitiba, 2024.

1 recurso on-line : PDF.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Miriam Adelman.

1. García, Cristina. 2. Crítica literária feminista. 3. Mulheres na literatura. 4. Alegoria. I. Adelman, Miriam, 1955-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

Bibliotecária: Fernanda Emanóela Nogueira Dias CRB-9/1607

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **JORDANA CRISTINA BLOS VEIGA XAVIER** intitulada: **DESLOCAMENTOS DO FEMININO: AS PERSONAGENS DE CRISTINA**

**GARCÍA E O RISO DA MEDUSA COMO ALEGORIA DE AUTORIA**, sob orientação da Profa. Dra. MERYL ADELMAN, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutora está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 30 de Maio de 2024.

Assinatura Eletrônica

03/06/2024 09:34:00.0

MERYL ADELMAN

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

04/06/2024 16:30:20.0

VIVIANE BAGIOTTO BOTTON

Avaliador Externo (COLÉGIO PEDRO II)

Assinatura Eletrônica

03/06/2024 14:59:13.0

CRISTIANE PAGOTO

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ -)

Assinatura Eletrônica

04/06/2024 15:44:52.0

ANDRE REZENDE BENATTI

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL)

Às mulheres.

*[...] considero a literatura portadora de um saber sobre o presente, capaz ao mesmo tempo de compor um painel sobre o “estado das coisas” em crise ou em transformação em determinado período e de abrir espaço para as falas emergentes, para a expressão do recalcado, do que ainda não tem lugar no discurso.*

Maria Rita Kehl

## RESUMO

Nas últimas décadas tem-se observado uma ampliação do debate sobre o feminino, especialmente no que diz respeito às suas múltiplas formas de deslocamento. Neste sentido, o objetivo deste estudo consiste em explorar as representações desses deslocamentos do feminino, à luz do contexto cultural característico da pós-modernidade, conforme delineado por Linda Hutcheon (2004), e em trazer à tona outras formas de feminilidades. Para tal propósito, baseando-se no trabalho de Maria Rita Kehl (2016), a pesquisa concentrou-se na construção de quatro personagens extraídas de dois romances distintos: *The Agüero Sisters* (1997) e *The Lady Matador's Hotel* (2010), ambos de autoria de Cristina García. A partir dessa análise, emergiu a proposição de uma nova alegoria de autoria, inspirada no manifesto *O Riso da Medusa*, de Hélène Cixous (1975). Além disso, foi incluída a obra *The King of Cuba* (2013) para aprofundar a investigação dessa dimensão autoral, explorando como a escrita satírica é utilizada como meio de expressão de críticas subjacentes e do comentário social incorporado dentro do humor e sagacidade acerca das estruturas profundamente enraizadas no patriarcado. A proposição da alegoria de autoria feminista que apresento neste estudo, contribui para o avanço das pesquisas no campo da crítica literária feminista, especialmente no Brasil, onde há escassez de materiais de referência nessa área.

Palavras-chave: Deslocamentos do feminino; Cristina García; Crítica literária feminista; Alegorias de autoria; O riso da Medusa.

## ABSTRACT

In recent decades there has been a broadening of the debate on the feminine, especially regarding its multiple forms of displacement. In this sense, the aim of this study is to explore the representations of these displacements of the feminine, in the light of the cultural context characteristic of postmodernity, as outlined by Linda Hutcheon (2004), and to bring to light other forms of femininity. To this end, based on the work of Maria Rita Kehl (2016), the research focused on the construction of four characters taken from two different novels: *The Agüero Sisters* (1997) and *The Lady Matador's Hotel* (2010), both by Cristina García. From this analysis, a new allegory of authorship emerged, inspired by Hélène Cixous's manifesto *The Laughter of the Medusa* (1975). In addition, *The King of Cuba* (2013) was included to further investigate this authorial dimension, exploring how satirical writing is used as a means of expressing underlying criticism and the social commentary embedded within humor and wit about structures deeply rooted in patriarchy. The proposition of the allegory of feminist authorship that I present in this study contributes to the advancement of research in the field of feminist literary criticism, especially in Brazil, where there is a scarcity of reference materials in this area.

**Keywords:** Displacements of the feminine; Cristina García; Feminist Literary Criticism; Allegories of Authorship; *The Laughter of Medusa*.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>2</b>	<b>UMA AUTORA DESLOCADA.....</b>	<b>18</b>
2.1	Alguns aspectos históricos de Cuba e sua influência na narrativa de García..	
	.....	18
2.2	Uma narrativa diaspórica, mestiza.....	25
<b>3</b>	<b>OS DESLOCAMENTOS DO FEMININO, POR MARIA RITA KEHL.....</b>	<b>51</b>
<b>4</b>	<b>OS DESLOCAMENTOS DO FEMININO NAS PERSONAGENS DE GARCÍA.....</b>	<b>62</b>
4.1	The Agüero Sisters: Reina.....	62
4.2	The Lady Matador's Hotel: Suki, Aura e Gertrudis.....	70
<b>5</b>	<b>OS DESLOCAMENTOS DO FEMININO NA SÁTIRA: UMA NOVA ALEGORIA DE AUTORIA.....</b>	<b>87</b>
5.1	Da sátira.....	87
5.2	Das alegorias de autoria.....	97
5.3	O Riso da Medusa: uma proposição de alegoria de autoria.....	103
<b>6</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>112</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>116</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Durante um evento científico na instituição em que eu trabalhava em 2022, tive a oportunidade de ouvir uma pesquisadora que palestrava na ocasião afirmar que “o pesquisador pesquisa a dor que lhe aflige”. Sem sequer ter sido atribuída a qualquer autoria, aquela afirmação encontrou um sentido profundo e poético em mim. Pesquisar literatura sempre foi e continua sendo uma atividade prazerosa, mas ao me voltar para a literatura escrita por mulheres, acessei a dor de uma ferida aberta, não exclusivamente minha, mas sim coletiva.

Digo isso porque não preciso ir tão longe na história para recapitular manifestações dessa dor devido a tal ferida. Hélène Cixous – filósofa, teórica literária e escritora francesa, conhecida por seu trabalho em teoria feminista e teoria literária –, por exemplo, em 1975 com *O Riso da Medusa*, convoca as mulheres à escrita, pois, ela diz, “sabe-se que a quantidade de mulheres escritoras (apesar de ter aumentado lentamente a partir do século XIX) sempre foi irrisória” (Cixous, [1975] 2022, p. 48), pelo menos via de regra, publicamente. Ela abre seu texto, que antes de tudo é um manifesto, da seguinte forma:

Eu falarei da escrita feminina: do que ela fará. É preciso que a mulher se escreva: que a mulher escreva sobre a mulher, e que faça as mulheres virem à escrita, da qual elas foram afastadas tão violentamente quanto o foram de seus corpos; pelas mesmas razões, pela mesma lei, com o mesmo objetivo mortal. É preciso que a mulher se coloque no texto – como no mundo, e na história –, por seu próprio movimento. (Cixous, 2022, p. 41)

Alguns escritos de mulheres apareceram muito depois desse período. Cixous apareceu no Brasil muito depois de 1975, seu *Riso da Medusa* ganha uma publicação exclusiva com uma tradução comentada somente em 2022<sup>1</sup>! Antes disso, o acesso que eu tinha por não ler em francês era sua tradução para o inglês que, diferente da edição brasileira de 2022, parece trazer um cunho mais essencialista ao texto, o que definitivamente se perde ou se modifica no caminho para o português brasileiro. Mas este problema também é de outra

---

<sup>1</sup> Outra tradução já havia sido feita para um número limitado da obra *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas*, em 2017, pela Editora da UFSC, mas que não é mais encontrada para aquisição há algum tempo. Por estar junto com outros textos, acredito que essa tradução não ganhou tanta visibilidade e não teve muita circulação.

ordem para quem está aqui na América Latina (para além daquele da tradução, do qual me eximo da discussão)<sup>2</sup>, já que devido às ditaduras vividas pelos países daqui, as discussões dos estudos subalternos, pós-coloniais e feministas encontram-se em um estágio de atraso, com validação e suporte nas próprias universidades ainda pouco presentes, principalmente nas mais tradicionais.

Eu, por exemplo, enfrentei uma grande resistência da parte da banca (composta majoritariamente por homens) que avaliou meu projeto de pesquisa para entrar neste Programa de Doutorado. Não fosse a única mulher presente na banca – hoje minha orientadora – advogar por mim e pela autora que escolhi, este texto não estaria sendo lido. Naquela ocasião, já me sentindo menor do que a cadeira na qual eu estava sentada, assisti aqueles homens serem refutados pelo argumento de que eles não poderiam sustentar suas próprias questões, pois não tinham qualquer conhecimento sobre a referente autora, ou sequer tinham lido sua obra. Até hoje não consigo me lembrar exatamente o que causou tamanha resistência, talvez pelo fato de eu me propor a pesquisar uma autora pouco conhecida no Brasil, contemporânea, cubano-estadunidense, que traz em suas narrativas rupturas com a própria língua, mas também com a história e com o imaginário coletivo a respeito da fronteira, das tensões entre Cuba e os Estados Unidos, ou, sobretudo, pelo fato de ela ter um bom nicho de leitores no mercado editorial estadunidense – o que a atrelaria ao *status* de ser uma autora “comercial”.

Sobre este último ponto, considerando apenas o cenário nacional, menciono o importante estudo realizado por Dalcastagné<sup>3</sup> que mapeou o mercado editorial brasileiro em três momentos (de 1965 a 1979, 1990 a 2004, e 2005 a 2014), focando em três grandes editoras que atuam no país (Rocco, Record e Companhia das Letras). Obviamente, os números só serviram para confirmar o que já era sintomático nas minhas próprias vivências.

O estudo mostra que há mais escritores homens publicados do que mulheres. No primeiro período analisado, os números apontam para uma

---

<sup>2</sup> Para essa discussão, indico a tese de doutorado de Naylane Araújo Matos, a qual ganhou o prêmio CAPES de tese em 2023, intitulada *Estudos Feministas da Tradução no Brasil: Percursos históricos, teóricos e metodológicos na produção científica nacional (1990-2020)*. Disponível em: <https://tede.ufsc.br/teses/PGET0545-T.pdf>

<sup>3</sup> Estudo iniciado em 2004 e finalizado em 2018. Para acesso aos dados do estudo: <https://revistacult.uol.com.br/home/quem-e-e-sobre-o-que-escreve-o-autor-brasileiro/>

disparidade ainda maior, com 86,6% de escritores e apenas 17,4% de escritoras publicadas. Apesar da diferença ter diminuído no último período analisado, caindo de 70,6% para 29,4%, ainda é evidente que autoras enfrentam dificuldades para se destacarem no mercado editorial brasileiro. É preciso ainda lembrar que essa desigualdade seria mais complexa e acentuada se fosse considerado o recorte racial.

Quando as principais editoras lançam livros que abordam constantemente os mesmos assuntos e apresentam autores e autoras com perfis muito semelhantes, estão delineando para leitores e leitoras o que é reconhecido como literatura e quem é digno(a) de ser chamado(a) de escritor(a) no Brasil e no mundo. Essa prática recorrente é identificada por Lefevere (1992) como um dos fatores coercitivos dos sistemas literários, neste caso o de patronagem, que consiste em agentes externos a esses sistemas, como editoras, governos e outros. Outro fator coercitivo indicado por Lefevere (1992) é o papel desempenhado por quem ele entende como reescritores, que são agentes internos aos sistemas literários, incluindo tradutores, críticos, professores, e demais. Estes últimos precisam estar atentos – seja a nível local ou global – aos deslocamentos no mercado editorial (tão almejados) para que não sejam reduzidos a qualidade de “comerciais”, apenas.

Nesse sentido, me pergunto, como será que as mulheres latino-americanas e caribenhas têm movimentado o mercado editorial em que publicam? Quais os indícios e parâmetros de racialização na dinâmica de mercado que essas mulheres enfrentam? Embora essas perguntas me interessem bastante a ponto de, inicialmente, ter me proposto a investigar esse fenômeno de deslocamento feminino no mercado editorial estadunidense, mais especificamente, não consegui realizar essa tarefa ao longo do meu doutoramento por motivos diversos, incluindo dois anos intensos da Pandemia do COVID-19, além de deslocamentos pessoais que vivi durante este período.

Voltando um pouco à minha própria história como pesquisadora, constato que quando tomei consciência de que as obras literárias e teóricas que li e estudei no curso de graduação em Letras ainda eram majoritariamente escritas por homens euro-centrados, senti um incômodo. Quando isso aconteceu, procurei orientação de uma professora recém chegada na

universidade, pois ela sempre trazia propostas de leituras diferentes, sobretudo voltadas à América Latina, mesmo sendo da área de língua inglesa. Foi através dessa professora, que depois me orientou na iniciação científica, que cheguei nos escritos da guianense Pauline Melville, mais especificamente na sua obra intitulada *The Ventriloquist's Tale* (1997), cujo narrador é Macunaíma, personagem caro à literatura brasileira. Esse encontro resultou no meu trabalho de iniciação científica, no qual tratei da escrita feminina pós-colonial em Pauline Melville.

Depois disso, já havia decidido que eu queria abordar literatura escrita por mulheres durante a minha trajetória acadêmica e, embora eu sempre tenha amado e exaltado as obras de autoras como Emily Dickinson, Sylvia Plath, Mary Shelley e Virgínia Woolf, por exemplo, acabei optando por autoras que publicassem em língua inglesa e também tivessem ligação com a América Latina ou com o Caribe. Durante o curso de pós-graduação em Letras, com concentração em Literatura e Práticas Culturais, conheci outras escritoras potentes, teóricas e literárias, muitas daqui da América Latina, dentre elas Cristina García e Glória Anzaldúa.

Esta última, com a obra *Borderlands/ La Frontera: The New Mestiza* (1987), ecoa o chamado anteriormente feito por Cixous à escrita feminina, mas dessa vez atravessada por suas próprias interseccionalidades, das mulheres latino-americanas, racializadas, que habitam a fronteira com os Estados Unidos da América. Sua escrita híbrida, *mestiza*, de ruptura, me convida a pensar algumas tensões que tocam na ferida que mencionei anteriormente a respeito da literatura escrita por mulheres.

***Superando a tradição do silêncio***

*Ahogadas, escupimos el oscuro.*

*Peleando con nuestra propia sombra  
el silencio nos sepulta.*

A primeira vez que ouvi duas mulheres, uma portoriquenha e uma cubana, pronunciarem a palavra “*nosotras*”, eu fiquei chocada. Eu nunca soube que essa palavra existia. As *chicanas* usam “*nosotros*” independentemente de sermos homens ou mulheres. O plural masculino nos rouba o nosso ser feminino. A linguagem é um discurso masculino. (Anzaldúa, 1987, p. 54, tradução minha)<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> ***Overcoming the Tradition of Silence***

*Ahogadas, escupimos el oscuro.*

Essas reflexões vieram ao mesmo tempo em que eu lia um romance da Cristina García pela primeira vez, uma autora que me capturou com a sua narrativa que misturava o inglês com o espanhol e que trazia Cuba e a América Latina para o holofote. Ainda um pouco insegura do caminho que eu queria traçar rumo ao mestrado, parti de um lugar teórico mais familiar, com o qual tive contato durante a iniciação científica, então me propus a examinar o romance intitulado *The Lady Matador's Hotel* (2010) sob a ótica da crítica pós-colonial. O objetivo foi investigar os deslocamentos culturais das seis principais personagens da obra, bem como explorar o contexto do hotel onde se desenrola a narrativa, além de averiguar sua representatividade dentro do panorama da literatura latino-americana. No entanto, percebi outros deslocamentos dos quais queria tratar.

Se busco o verbo deslocar no dicionário, encontro as seguintes definições: tirar algo de um lugar onde estava; movimentar-se de um lado para outro; na gramática, transferir um constituinte de uma posição que ocupava para outra, na estrutura gramatical anterior; na medicina, desarticular-se das juntas, desconjunturar-se; no esporte, fazer movimento rápido para enganar o adversário. Sua etimologia vem do prefixo *des-*, que indica negação, separação ou cessação, junto da derivação do latim *loco*, que significa lugar.<sup>5</sup>

A partir de todas as definições acima, imagino-as nos diversos deslocamentos que observo nos escritos de Cristina García: os reflexos do seu movimento de um lugar para o outro, resquícios de sua diáspora pessoal, além de mover-se de um lugar para outro dentro das narrativas, Estados Unidos, Cuba, Guatemala, Alemanha, China, dentre outros. Os deslocamentos da(s) língua(s), principalmente o inglês e o espanhol, que também reconfiguram a estrutura gramatical. Já as duas últimas definições, para a medicina e para o esporte, me servem metaforicamente. No corpo da narrativa literária, com seu

---

*Peleando con nuestra propia sombra  
el silencio nos sepulta.*

*The first time I heard two women, a Puerto Rican and a Cuban, say the word “nosotras”, I was shocked. I had not known the word existed. Chicanas use nosotros whether we’re male or female. We are robbed of our female being by the masculine plural. Language is a male discourse. (Anzaldúa, 1987, p. 54, grifo da autora)*

<sup>5</sup> Ver: <https://dicionario.priberam.org/deslocar>

gesto autoral, desarticula-se de um imaginário do feminino, no singular, sobretudo sob o efeito do advento da pós-modernidade na cultura. No jogo de tensões que é viver nas fronteiras, sob investidas neocoloniais e de *apartheid*, seus movimentos rápidos, também de suas personagens, para enganar o adversário.

Nesse sentido, por ter uma fortuna crítica ainda limitada a nível de Brasil, pois se busco o nome de Cristina García como palavra-chave no catálogo de teses e dissertações da CAPES, encontro apenas quatro dissertações de mestrado<sup>6</sup> – duas delas dedicadas ao primeiro romance da autora, outra delas a minha que já mencionei anteriormente –, decidi permanecer com a autora. Por isso, para minha pesquisa de doutorado, optei por aprofundar as análises de alguns daqueles deslocamentos outros citados acima, sobretudo com um recorte de gênero, em um escopo expandido em relação ao meu trabalho de mestrado. Busquei destacar a complexidade e a evolução das representações dos deslocamentos do feminino em duas camadas literárias: na construção narrativa das personagens e no gesto autoral. Esta última foi explorada a partir de uma nova alegoria que emergiu durante o desenvolvimento do estudo.

Meu objetivo geral foi explorar as representações dos deslocamentos do feminino, a partir de quatro personagens de dois romances distintos, Reina, de *The Agüero Sisters* (1997), além de Suki, Aura e Gertrude, de *The Lady Matador's Hotel* (2010), ambos de Cristina García. Essas personagens foram selecionadas com base em algo que elas têm em comum: as relações que se estabelecem entre elas e sua feminilidade, seus ajustes e desajustes, a partir do

---

<sup>6</sup> Santo, Marina J. V. de Freitas Espírito. *Being Cuban and American - Differently: Assimilation and Tradition in the Novels of Cristina García*. 28/02/2007 70 f. Mestrado em Letras. Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, Rio de Janeiro. Biblioteca Depositária: Biblioteca da Pós-Graduação em Letras (trabalho anterior à Plataforma Sucupira);

Simões, Maria Cláudia. *Entangled cultures and hybrid identities: the construction of the female diasporic subject in Cristina García's Dreaming in Cuban and Achy Obejas's Memory Mambo*. 28/02/2009 102 f. Mestrado em Letras. Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, Rio de Janeiro. Biblioteca Depositária: Biblioteca da Pós-Graduação em Letras (trabalho anterior à Plataforma Sucupira);

Aguiar, Simone Aparecida. *Geographies of trauma in Cristina García's Dreaming in Cuban and Loida Maritza Pérez's Geographies of home*. 30/04/2011 148 f. Mestrado em Estudos Literários. Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS, Belo Horizonte. Biblioteca Depositária: Biblioteca Universitária e Biblioteca da FALE/UFMG (trabalho anterior à Plataforma Sucupira);

Xavier, Jordana Cristina Blos Veiga. *Os Deslocamentos Culturais em The Lady Matador's Hotel, de Cristina García*. 30/03/2014 76 f. Mestrado em Letras. Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS, Dourados. Biblioteca Depositária: UFGD.

campo cultural que constitui a pós-modernidade, trazendo outras formas de feminilidades, no plural, que diferem do imaginário feminino tradicional. Além disso, proponho uma nova alegoria de autoria, incluindo também a obra *The King of Cuba* (2013) para análise desta dimensão, explorando como a escrita satírica é utilizada como meio de expressão de críticas subjacentes e do comentário social incorporado dentro do humor e sagacidade acerca das estruturas profundamente enraizadas no patriarcado.

Meus objetivos específicos foram: a) Investigar os deslocamentos que constroem a subjetividade da própria autora, e como isso reflete na construção de sua obra literária. b) Conceituar os deslocamentos do feminino, com base no trabalho de Maria Rita Kehl e delinear o campo cultural a partir do qual proponho analisar os deslocamentos do feminino nas personagens de Cristina García. c) Investigar a construção narrativa das quatro personagens selecionadas, destacando como essas personagens representam, desconstruem e reconstruem o conceito de feminino. d) Analisar, com base no conceito de alegorias de autoria proposto por Rita Felski, se podemos identificar uma nova alegoria que utiliza a sátira como meio de expressão, examinando as características presentes nessa camada literária. e) Estabelecer conexões entre as duas dimensões literárias estudadas, explorando como esta tese contribui para o avanço da crítica literária feminista.

Feito isso, além deste primeiro capítulo introdutório e das *Considerações Finais*, organizei esta tese em outros quatro capítulos, intitulados da seguinte forma: 2. *Uma Autora Deslocada*; 3. *Os Deslocamentos do Feminino, por Maria Rita Kehl*; 4. *Os Deslocamentos do Feminino nas Personagens de García*; e 5. *Os Deslocamentos do Feminino na Sátira: Uma Nova Alegoria de Autoria*.

Em *Uma Autora Deslocada*, apresento Cristina García, escritora com a qual trabalhei nesta tese, em três abordagens distintas: primeiro, compartilho algumas informações biográficas relevantes, como sua linhagem, local de nascimento e formação educacional. Em seguida, estabeleço uma linha do tempo para proporcionar uma exposição dos aspectos políticos e sociais que atravessaram e atravessam a jornada pessoal da autora em sua própria diáspora, assim como as tensões persistentes entre Cuba e os Estados Unidos, as quais exercem uma influência contínua em sua obra. Finalmente, recapitulo o

fenômeno da diáspora no mundo contemporâneo e como ele reflete na escrita literária, por isso elenco alguns exemplos que compõem esse grupo de escritores e escritoras de uma tradição já consolidada da literatura diaspórica, incluindo as obras da autora selecionada. A partir de um panorama de seus romances, recorro à perspectiva teórica feminista Glória Anzaldúa, frequentemente utilizada pela teoria decolonial, para analisar aspectos de *la mestiza* especialmente em três das obras de García.

Em seguida, no capítulo *Os Deslocamentos do Feminino*, por Maria Rita Kehl, apresento o conceito de deslocamento do feminino construído pela autora, a partir de uma perspectiva psicanalítica, em que ela destaca a passagem da mulher freudiana para a modernidade. Kehl (2016) trata da mudança de paradigma em relação à mulher na modernidade, em que ela avança para se tornar sujeito de sua própria história e busca construir novas formas de ser e de se relacionar no mundo. Trata-se de uma reflexão importante sobre a relação entre gênero, poder e subjetividade, pautando-se inclusive na personagem literária Emma Bovary, oferecendo contribuições significativas para o debate contemporâneo sobre a emancipação feminina.

A partir da reflexão iniciada por Kehl (2016), recorro a alguns recortes do trabalho de Linda Hutcheon (2004) sobre o período cultural a partir do qual me proponho a observar outros deslocamentos do feminino: o pós-modernismo como um movimento complexo e multifacetado que navega pelas intrincadas normas predominantes, ao mesmo tempo em que se envolve e critica essas normas. A autoconsciência do pós-modernismo em relação à sua posição dentro da prática cultural permite que ele desafie ideologias dominantes enquanto reconhece as complexidades e contradições inerentes à sociedade contemporânea.

No capítulo posterior, intitulado *Os Deslocamentos do Feminino nas Personagens de García*, divido a tarefa de análise em duas partes, *The Agüero Sisters: Reina* e *The Lady Matador's Hotel: Suki, Aura e Gertrudis*, uma vez que me proponho a explorar as personagens de dois romances distintos de Cristina García. Em cada uma dessas partes, retomo alguns pontos importantes dos enredos das respectivas narrativas e em seguida, a partir de excertos das obras, analiso as personagens.

Finalmente, em *Os Deslocamentos do Feminino na Sátira: Uma Nova Alegoria de Autoria*, traço um caminho para retomar alguns aspectos importantes e históricos para pensar a sátira, com a ajuda de Elizabeth Hendrick (2014) e Linda Hutcheon (2004), a fim de observar seu deslocamento de uso na literatura, principalmente em se tratando de escritos de mulheres. Em seguida, recorro à Rita Felski (2003), uma estudiosa da literatura que escreveu extensivamente sobre teoria e crítica literária feminista, para resgatar os conceitos de alegorias de autoria, listando e conceituando especialmente aquelas cunhadas e organizadas sob a ótica da crítica literária feminista. Por fim, proponho e elaboro o conceito de uma “nova” alegoria de autoria, contando com o ensaio de Hélène Cixous (2022), denominado *O Riso da Medusa*, do qual me valho para nomear a nova alegoria.

## 2 UMA AUTORA DESLOCADA

Cristina García é nascida em Havana, na Cuba de 1958, mas sua subjetividade é marcada pela hifenização da identidade cubano-estadunidense<sup>7</sup>. No contexto de 1961, logo após Fidel Castro assumir o poder, ela mudou-se para os Estados Unidos junto de seu pai, Francisco M. García, guatemalteco, e de sua mãe, Esperanza Louis, cubana. Lá, a autora concluiu desde sua formação escolar básica ao seu bacharelado em Ciências Políticas, pela Barnard College, além de seu mestrado em Relações Internacionais pela Johns Hopkins University.<sup>8</sup>

Dentre outros detalhes a serem tratados posteriormente sobre a autora, é importante pontuar que, atualmente, Cristina García pode ser considerada uma das vozes cubano-estadunidenses mais importantes da literatura nos Estados Unidos. Por isso, é necessário examinarmos uma linha do tempo para compreender o período histórico que mais influencia a escrita da autora, a partir de 1953, com o início da revolução liderada por Fidel Castro. Mas também é crucial considerar alguns eventos significativos que ocorreram antes da revolução, os quais carecem de uma atenção especial, a fim de esclarecer pontos da relação que os estadunidenses estabeleceram com o país caribenho (Xavier, 2014).

### 2.1 Alguns aspectos históricos de Cuba e sua influência na narrativa de García

Para essa tarefa, focalizo a significativa contribuição do renomado jornalista e historiador britânico, Richard Gott<sup>9</sup>, cuja obra proeminente *Cuba: A New History* (2004) – com tradução brasileira como *Cuba: uma nova história* (2006) – se revela como um alicerce fundamental para a análise e resgate de

---

<sup>7</sup> Decidi utilizar a tradução do termo *Cuban-American* como cubano-estadunidense, ao invés de cubano-americana, por entender que nos referimos especificamente ao território dos Estados Unidos e não de todo o continente americano.

<sup>8</sup> Informações biográficas retiradas do site profissional da autora <<https://cristinagarcianovelist.com/>>, bem como da obra *Notable Latino Americans: a biographical dictionary* (Maier et al., 1997).

<sup>9</sup> Nascido em 1938, destacou-se ao longo de sua carreira por sua fervorosa atuação no campo jornalístico, especialmente como correspondente estrangeiro e editor no *The Guardian*. Reconhecido por suas inclinações políticas de esquerda, Gott é um crítico incisivo do imperialismo e do capitalismo global.

aspectos históricos cruciais relacionados a Cuba. O autor, notório por sua abordagem crítica e perspicaz, desvela meticulosamente camadas políticas, sociais e históricas, proporcionando um panorama abrangente que não apenas enriquece a compreensão da história cubana, mas também oferece uma base sólida para esta investigação. A obra de Gott não se limita a uma mera narrativa; ela se destaca por sua capacidade de contextualizar eventos, desafiando interpretações estabelecidas e estimulando reflexões críticas. Sua ativa participação no cenário político latino-americano confere à pesquisa uma perspectiva dinâmica e instigante, promovendo uma abordagem multifacetada na análise dos temas centrais importantes para esta tese.

Para iniciar, é importante lembrar que Cuba foi colonizada pelos espanhóis durante um período de quatro séculos e, em 10 de dezembro de 1898, a Espanha assinou o Tratado de Paris com os Estados Unidos, que previa a independência de Cuba. No entanto, a atitude dos estadunidenses não foi benevolente e, em 1º de janeiro do ano seguinte, os EUA estabeleceram um governo militar na ilha, que durou quase quatro anos. Embora a República de Cuba tenha sido proclamada em 20 de maio de 1902, os estadunidenses garantiram sua influência no país por meio da Emenda Platt, a qual permitia que os Estados Unidos interviessem a qualquer momento que os interesses de ambos os países estivessem ameaçados. Isso limitou a soberania e a independência de Cuba por cerca de 58 anos.

No dia 26 de julho de 1953, ocorreu um ataque armado ao quartel de Moncada, liderado por Fidel Castro, que, aos 26 anos, já se tornava uma figura imponente e viria a dominar a política e a história de Cuba por mais de 50 anos. O objetivo do ataque era tomar as armas do arsenal, mas seu propósito subjacente era derrubar o governo Batista, estabelecido após um golpe de Estado no ano anterior. Apesar de ter sido uma ação mal preparada, descrita pelos comunistas como pouco mais do que um golpe, o ataque à Moncada representou um desafio ao regime e se tornou a base para a formação de uma organização revolucionária, o Movimento 26 de julho, que assumiria o poder menos de seis anos depois. Além disso, o ataque tornou o nome de seu líder conhecido em toda a ilha (Gott, 2006, p. 171).

Castro, nascido em 26 de agosto, era filho de um colonizador branco da Galícia e de uma cubana de Pinar del Río, ambos proprietários de terras no Oriente. Após se formar em direito pela Universidade de Havana, ele se tornou um dos ícones mais famosos do século XX, dominando a história de Cuba por muitas décadas, conforme pontua Gott (2006). Em 1959, a Revolução Cubana triunfou com sucesso, emancipando o povo cubano da influência estadunidense. Desde o início, os russos foram seus apoiadores, com destaque para Nikita Khrushchev e Anastas Mikoyan; intelectuais europeus, como Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir, também se entusiasmaram com ele, de acordo com Gott (2006), enquanto líderes revolucionários africanos, como Ahmed Ben Bella, Kwame Nkrumah e Agostinho Neto, buscaram a sua assistência e conselhos. Além disso, vários movimentos políticos latino-americanos se inspiraram na Revolução liderada por Castro.

Em suma, Fidel se tornou um herói mundial, comparado a Garibaldi (Gott, 2006, p. 172). Cuba se tornou um país aos moldes comunistas sob sua liderança, mas a transição não foi pacífica, sobretudo para as mulheres, ocorrendo por meio de lutas guerrilheiras, greves e estupros. A respeito desta última manifestação de violência aos corpos das mulheres, pouco é dito e/ou revisado. Uma ferida que aparentemente somente as mulheres têm sido capazes de tocar.

Obviamente, uma das formas de abordar algo tão delicado e doloroso, cujas marcas psicológicas são normalmente invalidadas ou ignoradas, tem sido via literatura, como no caso do primeiro romance (e mais aclamado) de Cristina García. *Dreaming in Cuban* (1992) traz a história de mãe e filha, ambas violentadas em territórios, épocas e governos diferentes. Na narrativa, a mãe, Lourdes, foi estuprada em meio a tomada de poder da Revolução Cubana, uma semana depois de ter sofrido um aborto por uma queda de cavalo. Dois soldados revolucionários foram à sua casa não apenas para estuprá-la, mas também para marcá-la na barriga, com uma faca, “hieróglifos carmesins” (García, 1992, p. 72, tradução minha)<sup>10</sup>: o soldado “cortou a calça de montaria de Lourdes até os joelhos e a amarrou sobre sua boca. Ele cortou a blusa dela sem soltar um único botão e cortou o sutiã e a calcinha em dois. Em seguida,

---

<sup>10</sup> “*crimson hieroglyphics*” (García, 1992, p. 72).

colocou a faca sobre sua barriga e a estuprou” (García, 1992, p. 71, tradução minha)<sup>11</sup>. Anos depois na narrativa, sua filha Pilar também é estuprada em Nova York. Outro romance da autora que também podemos apontar aqui é *The Agüero Sisters* (1997), cuja crítica igualmente é direcionada para as violações dos corpos das mulheres em contextos políticos distintos, abordando as realidades da Cuba “comunista” e dos Estados Unidos capitalista, mas neste caso não se tratando estritamente do estupro.

Ambos os romances exploram de maneira incisiva a vulnerabilidade dos corpos das mulheres, destacando os abusos sofridos por elas em ambas as sociedades, evidenciando paralelos importantes e impactantes em meio a sistemas políticos aparentemente antagônicos, mas que se encontram aos extremos do molde “ferradura” de sociedades altamente patriarcalistas e misóginas. Em outras palavras, estar pautada no materialismo histórico e dialético<sup>12</sup> não fez escapar a política de Castro da lógica misógina e falocêntrica<sup>13</sup>. A esse respeito, a historiadora, socióloga e ativista feminista Dora Barrancos (2022) diz o seguinte:

A negligência sobre os direitos femininos e a oposição às identidades homossexuais despertaram críticas nas próprias correntes. O modelo socialista cubano combinava expressivas reivindicações de soberania nacional com formas tradicionais de feminilidade. O radicalismo político não se compadecia com a radicalidade em comover os costumes entre os sexos. (Barrancos, 2022, p. 103)

<sup>11</sup> “*sliced Lourdes’s riding pants off to her knees and tied them over her mouth. He cut through her blouse without dislodging a single button and slit her bra and panties in two. Then he placed the knife flat across her belly and raped her*” (García, 1992, p. 71).

<sup>12</sup> O materialismo histórico e dialético é uma abordagem filosófica desenvolvida por Karl Marx e Friedrich Engels, que busca compreender as dinâmicas sociais e históricas através da análise das relações materiais de produção e das contradições sociais. Esta perspectiva enfatiza a importância das condições econômicas na determinação das estruturas sociais e políticas, destacando a história como uma história de luta de classes e a dialética como método de análise das mudanças sociais. Para mais detalhes, consultar as obras de Marx e Engels, incluindo *O Manifesto Comunista* ([1848] 2010) e *O Capital* ([1867] 2013).

<sup>13</sup> Falocentrismo é um termo cunhado pelo filósofo francês Jacques Derrida para descrever a tendência na cultura ocidental de privilegiar a linguagem masculina como central e autoritária, marginalizando outras vozes, especialmente as femininas. Essa ideia combina as palavras “falo”, simbolizando o poder masculino, e “logocentrismo”, que se refere à centralidade da linguagem na cultura. Derrida explorou essa noção em suas análises filosóficas e literárias, destacando como o falocentrismo influencia a estruturação do conhecimento e a hierarquização de discursos. Para mais informações, consultar as obras de Derrida, como *A Escritura e a Diferença* ([1971] 2019) e *Gramatologia* ([1967] 2014).

O nacionalismo pareceu ser mais importante do que o socialismo. Fidel não estava sozinho na empreitada; seu irmão Raúl Castro, o comandante do Oriente, e Che Guevara em *La Cabaña* eram parceiros de confiança do líder. Ambos eram considerados homens duros, com Che tendo assinado pessoalmente pelo menos 50 penas de morte, como afirma Gott (2006), enquanto Raúl teria supervisionado a execução em massa de 70 soldados de Batista, o ex-ditador militar. Raúl sempre foi visto como um radical, flertando com a brutalidade, e sua reputação militarista foi confirmada publicamente por Fidel. Segundo ele, em suas próprias palavras: “[...] ‘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, 2006, p. 194).

Muitos cubanos, assim como os estadunidenses, ficaram alarmados com a imagem de Raúl e não ficaram felizes com a Revolução, especialmente após a invasão da Baía dos Porcos em 1961<sup>14</sup> e a crise dos mísseis em 1962. Muitos cubanos esperavam que a situação fosse temporária e tentaram fugir da ilha em direção aos EUA. Entre 1965 e 1980, ocorreram duas grandes ondas de emigração, a de Camarioca e a de Mariel, com a primeira sendo a mais significativa para este contexto que queremos resgatar, do qual Cristina García fez parte.

O primeiro grupo de emigrantes foi aquele que estava envolvido com o governo anterior e que se sentiu indesejado na nova Cuba após o massacre dos aliados de Batista. Cerca de 40 mil pessoas deixaram a ilha nos dois primeiros anos. O segundo grupo foi formado por pessoas da classe média liberal, as quais eram simpatizantes de Castro, mas não concordavam com a mudança para o socialismo e comunismo. Cerca de 80 mil pessoas em 1961 e 70 mil em

---

<sup>14</sup> Em 1961, os Estados Unidos realizaram uma operação militar fracassada, financiada e executada com o objetivo de derrubar o governo de Cuba. O plano teve início em 1960, um ano após a Revolução Cubana ter colocado Fidel Castro no poder da nação caribenha. Nesse período de Guerra Fria, o presidente Dwight D. Eisenhower, preocupado com a ascensão de um líder comunista tão próximo, autorizou a CIA a desenvolver uma estratégia secreta. A proposta era utilizar exilados do regime cubano recém-instaurado – agora residentes na Flórida – em um ataque surpresa, visando ocultar o envolvimento dos Estados Unidos. Contudo, Fidel descobriu os planos e preparou adequadamente a defesa cubana, resultando na captura ou prisão de quase todos os invasores. Além disso, essa agressão serviu como justificativa para que Fidel se aproximasse ainda mais da União Soviética, que começou a fornecer armas nucleares para Cuba.

1962 fugiram para Miami. Além disso, aproximadamente 14 mil crianças foram enviadas sozinhas para os EUA pela *Operación Pedro Pan*, entre 1961 e 1962.

Segundo Gott (2006), esses pais estavam desesperados em ver seus filhos escaparem do que parecia ser uma doutrinação comunista, na esperança de que eles estivessem melhores na Flórida. Muitos parentes nunca mais se encontraram. Após a crise dos mísseis, o número de emigrantes diminuiu drasticamente, pois os voos entre a ilha e o continente foram suspensos por três anos. Apenas os barcos estavam disponíveis para aqueles que queriam fugir, tornando a tarefa ainda mais difícil e perigosa. Castro anunciou uma nova política em setembro de 1965 para estabelecer uma emigração mais ordenada, afirmando que a participação na Revolução era estritamente voluntária.

Durante uma reunião com os Comitês de Defesa da Revolução, foi dito que qualquer pessoa que quisesse deixar a ilha e ir para os Estados Unidos estava livre para fazê-lo. No entanto, a situação em que as pessoas estavam fugindo em pequenos barcos, e muitas delas se afogando, era usada pelos Estados Unidos como propaganda. A *Voice of America*, por exemplo, afirmava que Cuba era uma “ilha prisão” e que seu povo queria escapar dela (Gott, 2006, p. 243).

Castro encontrou uma solução ao disponibilizar o porto de Camarioca, situado no oeste da cidade de Varadero, para as embarcações dos exilados cubanos que desejavam resgatar seus parentes. A partir de outubro daquele ano, o porto estaria aberto para este fim, mas com uma condição: aqueles que deixassem a ilha teriam que abandonar suas casas e propriedades para o governo cubano. Milhares de cubanos se dirigiram a Camarioca de todas as partes da ilha, enquanto centenas de barcos de pequeno porte vindos da Flórida vieram buscar os cubanos. No entanto, como Gott (2006) aponta, dezenas de barcos naufragaram devido à falta de habilidade em manusear as embarcações.

Os Estados Unidos propuseram a criação de uma ponte aérea para transportar os cubanos que já haviam solicitado saída e que haviam tido seus documentos processados pela Seção de Interesses dos EUA na embaixada suíça em Havana, algo que foi aceito por Fidel Castro. Os chamados “voos da liberdade” transportaram cerca de 250 mil cubanos para o exílio nos Estados Unidos ao longo de seis anos, até que em agosto de 1971, o presidente Nixon

decidiu interrompê-los. Como resultado, a imigração cubana para Miami, que totalizava cerca de 10% da população local no final da década de 1980, teve seu início.

Foi justamente a grande população cubano-estadunidense de Miami que impactou Cristina García (ela mesma fazendo parte dela), despertando seu interesse pela cultura cubana e a reconectando às 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, a autora 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 Perez-Firmat (1994)<sup>15</sup>, um estudioso da cultura cubano-estadunidense, chamou de “*one-and-a-halfers*” – aquelas pessoas nascidas 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 (*cuba-no; america-no*)<sup>16</sup>, ocupando então um terceiro espaço flutuante, ou nas palavras de Perez-Firmat, levando “uma vida sobre o hífen”.

Sônia Torres (2001), ao escrever sua tese de doutorado sobre a produção literária de sujeitos de origem latino-americana vivendo no espaço nacional do “Colosso Norte”, aponta que a geração de crianças que nasceram em Cuba e migraram com suas famílias para os Estados Unidos da América após a Revolução Cubana, como foi o caso de Cristina García, ficou conhecida mais tarde como “geração diálogo” (Torres, 2001, p. 131). Trata-se de uma geração menos radical do que seus pais e ávida por descobrir suas raízes culturais, que buscou superar as divisões e promover o diálogo entre os cubanos dos dois lados. Essas pessoas atingiram a maioria no início dos anos 70 e, ao perceberem a discriminação enfrentada pelos hispânicos nos Estados Unidos, tornaram-se cada vez mais críticas em relação à política externa do país. Desejando compreender melhor a história de Cuba e frequentemente estigmatizada em suas escolas por serem provenientes de um país “comunista”, essa geração buscou uma maior conscientização sobre os

---

<sup>15</sup> Ver a obra *Life on the hyphen: the Cuban-American way*, de 1994.

<sup>16</sup> Um jogo de palavras com duplo sentido que, em espanhol, seriam usadas para designar nacionalidade - “cubano” e “americano” -, mas em inglês, com o uso do hífen, funcionam como “Cuba-não” e “America-não”.

acontecimentos que haviam moldado sua identidade cultural (Torres, 2001, p. 132). A esse respeito, a autora destaca o seguinte:

É sempre importante ressaltar a imensa influência do Movimento Chicano no processo de politização dos hispânicos nos EUA. [...] Embora a nova geração de cubanos identifique-se como hispânica, seus problemas “nacionais” possuem uma complexidade de outra ordem, pela carga política envolvida em querer voltar para visitar a ilha. *La frontera* a ser cruzada, no caso do cubano, é uma fronteira política muito mais do que geográfica. Já vimos que a reação, por parte da comunidade de exilados, é muitas vezes violenta, pois a vontade de visitar a ilha é vista como “traição”, sobretudo pela comunidade em Miami. Por outro lado, em Cuba, a decisão entre permanecer ou emigrar assume, também, um caráter político: ficar em Cuba é expressão de patriotismo, enquanto emigrar é equacionado a traição. (Torres, 2001, p. 132)

Particularmente, Cristina García já pontuou em mais de uma entrevista<sup>17</sup> seu relacionamento desconfortável com muitas pessoas cubanas, tanto na ilha quanto em Miami, por ela não se envolver em ativismo anti-Castro. Além do fato de ela ser uma cubana profundamente inserida na comunidade salvadorenha, como ela expõe durante uma das entrevistas, e de acreditar que há muitas maneiras de ser cubana(o), humana(o) e viva(o). Ela reflete esse movimento de possibilidades ao escrever e inscrever-se via literatura.

Nesse sentido, a literatura desempenha um papel fundamental na articulação e resistência das comunidades diaspóricas, capturando de maneira vívida suas contínuas (re)invenções. A escrita permite que autoras e autores habilmente abordem as complexidades das experiências do deslocamento, da adaptação a novas culturas, dos conflitos de identidade e da resistência contra a opressão.

## 2.2 Uma narrativa diaspórica, *mestiza*

*Una lucha de fronteras / A Struggle of Borders  
Because I, a mestiza,  
continually walk out of one culture  
and into another,  
because I am in all cultures at the same time,*

<sup>17</sup> Entrevista de Cristina García à revista Bomb. Em 1 de abril de 2007, no. 99, pp. 34–37. JSTOR, <<http://www.jstor.org/stable/40427850>>. Entrevista de Cristina García para a *New York State Writers Institute*, em 2008. YOUTUBE, <[https://www.youtube.com/watch?v=u9fBHwnC\\_Xw](https://www.youtube.com/watch?v=u9fBHwnC_Xw)>.

*alma entre dos mundos, tres, cuatro,  
me zumba la cabeza con lo contradictorio.  
Estoy norteadada por todas las voces que me hablan  
simultaneamente.*

Glória Anzaldúa<sup>18</sup>

Antes de abordar especificamente a diáspora na literatura, devo pontuar que o fenômeno da diáspora apresenta uma complexidade multifacetada que transcende suas origens etimológicas e históricas, abarcando uma gama de disciplinas e conceitos. Além de sua conotação teológica, associada à narrativa bíblica da perda da pátria e do anseio por um retorno do povo hebreu, a diáspora é abordada sob diversas perspectivas, que vão desde o viés histórico, geopolítico, antropológico e sociológico até a sua dimensão cultural e poética, como destacado por Stuart Hall (2003) e Paul Gilroy (1994).

Inicialmente vinculado à dispersão do povo judaico e a outras migrações históricas, o conceito de diáspora evoluiu para abranger uma variedade de experiências transnacionais contemporâneas. Gayatri Spivak (1996) caracteriza movimentos populacionais como o da comunidade cubana mencionada anteriormente como uma “diáspora transnacional”. Isso significa uma mudança moderna típica do local de origem devido a uma variedade de razões, como fome, seca, desemprego, conflitos armados, prostituição, perseguições políticas ou religiosas, entre outras. Tölölyan (*apud* Clifford, 1999, p. 300) amplia essa visão ao descrever as diásporas como reflexo do atual momento transnacional, englobando uma diversidade de termos como imigrante, expatriado, refugiado e trabalhador itinerante.

Ademais, no contexto dos estudos culturais contemporâneos, a diáspora é compreendida como parte de redes ampliadas de intercâmbio econômico, político e cultural, rompendo com a concepção tradicional de deslocamento cultural passivo ou de absorção completa pela sociedade anfitriã. Nesse sentido, James Clifford (1999) critica as abordagens essencialistas da diáspora, especialmente aquelas centradas na ideia de perda e retorno, questionando a definição de William Safran (1991) que estabelece certos critérios para a identificação de diásporas, como serem comunidades formadas por minorias

---

<sup>18</sup> ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. 4ª ed. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987. p. 77.

que foram expatriadas e se dispersaram a partir de um centro original. Para ele, essas pessoas além de manterem viva uma memória ou um mito coletivo sobre sua terra natal, ao mesmo tempo em que enfrentam a alienação no país que as acolhe; também enxergam um lar ancestral como destino final para um eventual retorno e estão empenhadas na restauração de sua terra natal, ao mesmo tempo que constroem uma identidade coletiva que se fundamenta nessa relação com a origem. No entanto, sob outra perspectiva, Clifford (1999) enfatiza a natureza não linear e descentrada das diásporas, que se desenvolvem fora das fronteiras normativas do Estado-nação, em redes transnacionais que codificam práticas de acomodação e resistência cultural. Contrariando a noção de diáspora como um fenômeno temporário, Clifford destaca sua tendência à criação de novos lares e formas de pertencimento, influenciando significativamente a construção de identidades e memórias nos novos contextos de enraizamento.

Paul Gilroy (2001), por sua vez, soma ao introduzir o conceito do “Atlântico Negro” para descrever as interconexões transnacionais entre as populações negras na diáspora, enfatizando sua cultura híbrida e dinâmica, que transcende fronteiras étnicas e nacionais. Gilroy (2001) rejeita a associação da diáspora exclusivamente à perda cultural, destacando seu papel na troca e redefinição constantes de identidade e pertencimento. Nesse sentido, Avtar Brah (2011) complementa essa visão, ressaltando a pluralidade e heterogeneidade das diásporas, que são moldadas por uma variedade de experiências individuais e coletivas, atravessadas por questões de raça, gênero, religião, língua e geração. Para Brah (2011), cada diáspora é um espaço de múltiplas narrativas convergentes e, por vezes, contraditórias, refletindo a complexidade e a tensão inerentes a esse fenômeno global. Portanto, para a reflexão proposta aqui, mantereime-me próxima das concepções contemporâneas da diáspora, segundo Clifford, Spivak, Gilroy, Hall e Brah.

Consequentemente, esse fenômeno da diáspora atravessa o âmbito literário. A partir dos anos 1980, ocorre uma transformação significativa na representação do sujeito na literatura francófona, tanto no Canadá (em Quebec) quanto na França, atribuída ao fenômeno da escritura migrante. Eurídice de Figueiredo (2005) aponta este fenômeno como parte integrante de uma visão

multicultural da sociedade. Naquele contexto, os povos fundadores, franceses e ingleses, são associados à ideia de *pure laine*<sup>19</sup>, denotando os descendentes dos primeiros colonizadores franceses. Dessa forma, a literatura migrante se refere à produção das comunidades étnicas, composta por imigrantes de primeira ou segunda geração, cujas narrativas exploram questões como o exílio, a memória, a desterritorialização, o nomadismo e a deriva identitária. O escritor ou a escritora migrante é situada(o) nesse espaço intermediário, entre dois ou mais universos identitários e linguísticos, refletindo a fluidez característica da contemporaneidade.

Figueiredo (2005) destaca, ainda, a relevância da literatura produzida pelos hispânicos nos Estados Unidos, especialmente do México, de Porto Rico e de Cuba, principalmente, dada a magnitude dessa comunidade, com uma população em torno de 63,7 milhões de pessoas, de acordo com o último censo publicado em 2023<sup>20</sup>. Além disso, a literatura migrante ou diaspórica frequentemente se caracteriza pela utilização de múltiplas línguas e culturas, refletindo a complexidade das experiências de deslocamento e a necessidade de negociar e se adaptar a novos contextos.

Dadas as atualizações feitas nos parágrafos anteriores do conceito diáspora, entre os termos literatura migrante ou diaspórica, darei preferência ao uso do último, literatura diaspórica, cujas características abrangem a experiência tanto de deslocamentos forçados quanto voluntários de grupos étnicos, culturais ou religiosos, que se dispersam por diferentes partes do mundo motivados por uma variedade de razões. Tais como a partir da escravidão, ou de conflitos armados, bem como por escolhas pessoais motivadas por questões culturais, políticas e/ou econômicas.

Nesse sentido, é importante ressaltar que a literatura contemporânea tem sido marcada por uma pluralidade de vozes e perspectivas em relação aos deslocamentos. A diversidade de experiências e narrativas têm possibilitado

---

<sup>19</sup> O termo francês *pure laine* refere-se aos quebequenses de ascendência franco-canadense, ou seja, aqueles descendentes dos colonos originais da Nova França que chegaram durante os séculos XVII e XVIII.

<sup>20</sup> Fonte disponível em:

<https://www.census.gov/newsroom/facts-for-features/2023/hispanic-heritage-month.html#:~:text=63.7%20million,19.1%25%20of%20the%20total%20population>. Acesso em: 11 de abril de 2024.

uma maior compreensão e empatia quanto às diásporas, assim como a valorização da pluralidade de identidades e culturas marginalizadas.

A título de exemplo, listo aqui alguns escritos notáveis, tentando seguir uma ordem cronológica, os quais contribuíram significativamente para essa tradição da literatura diaspórica. No entanto, sem me conter ou me aprofundar nas particularidades relevantes abordadas pelos autores e autoras, reservo-me a esta tarefa somente a respeito das obras da autora que elegi para esta tese.

Início com dois autores importantes do continente africano que não são considerados estritamente diaspóricos, mas que abordam questões relevantes para a literatura diaspórica, como o colonialismo, neocolonialismo e as consequências da dominação estrangeira sobre as sociedades africanas, além da escolha de ambos pela língua inglesa ao publicarem seus romances. Primeiramente Chinua Achebe, cujo trabalho seminal *Things Fall Apart* (1958) oferece uma perspectiva penetrante sobre a Nigéria colonial. O romance é frequentemente considerado um dos mais importantes da literatura mundial e um marco na representação da África e dos povos africanos na literatura, publicado primeiramente em língua inglesa. Em seguida Ngũgĩ wa Thiong'o, com a obra *Petals of Blood* (1977), na qual aborda as questões sociais e políticas no Quênia, como também explora temas universais de opressão, deslocamento e resistência que ressoam com muitas experiências de diáspora ao redor do mundo, também publicado originalmente no inglês.

Na sequência, Salman Rushdie, por ser um autor diaspórico, incorpora elementos de sua própria experiência migratória e cultural em sua obra *Midnight's Children* (1981), na qual transcende as fronteiras indianas para explorar a magia e a história do subcontinente. Saleem Sinai, o protagonista de *Midnight's Children*, é um exemplo de alguém que vive entre diferentes culturas e identidades. Ele é um símbolo da complexidade da identidade diaspórica, pois está enraizado na Índia, mas também carrega influências e conexões com o mundo exterior. Além disso, o livro aborda temas universais de deslocamento, colonização e os efeitos duradouros da história colonial sobre as pessoas e as nações. O romance foi aclamado como uma obra-prima da literatura contemporânea e rapidamente ganhou reconhecimento internacional, além de algumas premiações.

Abordando diferentes diásporas no território estadunidense, aponto Amy Tan, com *The Joy Luck Club* (1989), que tece histórias intergeracionais de imigrantes chineses nos Estados Unidos. Cito também a autora Edwidge Danticat, com a obra *Breath, Eyes, Memory* (1998), na qual mergulha nas complexidades da diáspora haitiana nos EUA. Além de Jhumpa Lahiri que, com sua obra *Interpreter of Maladies* (1999), ilumina as nuances das experiências de imigrantes indianos naquele mesmo país.

A partir dos anos 2000, aponto Zadie Smith, com a obra *White Teeth* (2000), na qual expõe as complexidades culturais da Londres contemporânea, abordando questões complexas de pertencimento e autodescoberta em um mundo cada vez mais diversificado e globalizado. Em seguida, cito a obra *Half of a Yellow Sun* (2006), da autora Chimamanda Ngozi Adichie, que oferece uma visão poderosa do conflito nigeriano-biafrense. O impacto devastador do conflito é vividamente representado através das interações entre cinco personagens centrais: as filhas gêmeas de um empresário influente, um professor, um britânico expatriado e um empregado doméstico nigeriano. Com a declaração de secessão de Biafra, as vidas desses protagonistas sofrem uma transformação dramática, sendo profundamente afetadas pela brutalidade da guerra civil e pelas escolhas pessoais que enfrentam. Menciono também o escritor Junot Díaz que, em sua obra *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* (2007), tece uma narrativa envolvente que transcende as fronteiras da República Dominicana. A história se desenrola em meio a um pano de fundo histórico complexo, incluindo a ditadura de Rafael Trujillo na República Dominicana e a experiência da diáspora dominicana nos Estados Unidos. Junot Díaz mescla habilmente elementos do realismo mágico, da cultura popular e da história dominicana para criar uma narrativa rica e envolvente que ressoa com questões universais de identidade e pertencimento. A obra recebeu aclamação da crítica e venceu diversos prêmios literários, incluindo o Prêmio Pulitzer de Ficção em 2008.

Dentre outros nomes que se encaixam aqui, finalizo esta lista com Cristina García, autora dos objetos centrais deste trabalho, cujas obras também são exemplos de uma gama diversificada de experiências diaspóricas, contribuindo para a riqueza e a vitalidade da literatura contemporânea global. Seguindo agora a ordem cronológica desta autora em especial, seus oito

romances são: *Dreaming in Cuban* (1992), *The Agüero Sisters* (1997), *Monkey Hunting* (2003), *A Handbook to Luck* (2007), *The Lady Matador's Hotel* (2010), *King of Cuba* (2013), *Here in Berlin* (2017) e *Vanishing Maps* (2023).<sup>21</sup> A fim de apresentar um pouco das características de cada obra, as quais colocam a autora junto ao grupo citado nos parágrafos acima, faço a seguir breves comentários que apresentam os respectivos romances.

A respeito de *Dreaming in Cuban* (1992)<sup>22</sup>, alguns críticos referiram-se a ele como um romance feminista. A narrativa traz, além da história de mãe e filha mencionada anteriormente, aspectos da diáspora cubana a partir do ponto de vista de três gerações de mulheres que experimentam o seu *status* nacional e cultural, semelhante à população cubana durante os períodos de revolução e exílio.

Na narrativa, 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 York, 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 acomodou a cultura estadunidense e se rebela contra seus pais e seus rígidos pontos de vista políticos, em grande parte anti-Castro. Ao completar a maioridade, Pilar vive o desejo de conhecer Cuba, em primeira mão. Baseado livremente na vida

---

<sup>21</sup> Para além dos romances citados, García também escreveu dois livros infantis, *The Dog Who Loved the Moon* (2008) e *I Wanna Be Your Shoebox* (2009), bem como uma coletânea de poemas, *The Lesser Tragedy of Death* (2010). Além disso, a autora editou *¡Cubanísimo!: The Vintage Book of Contemporary Cuban Literature* (2003), *Bordering Fires: The Vintage Book of Contemporary Mexican and Chicana and Chicano Literature* (2006) e escreveu *Dreams of Significant Girls* (2011), um romance juvenil que se passa num internato suíço nos anos 70. Seu trabalho foi aclamado para a *National Book Award, Writing Award for fiction, Janet Heidiger Kafka Prize* e *Northern California Book Award for Fiction*, além disso alguns de seus romances já foram traduzidos para 14 línguas.

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. A autora também foi contemplada com o Prêmio *Whiting Writers* em 1996, dentre outros. Cristina Garcia foi professora visitante no Centro de Michener para Escritores, da Universidade de Texas-Austin, lecionou na Texas Tech University, além de outras diversas universidades nos Estados Unidos. Recentemente, ela foi professora visitante na Universidade de São Francisco e agora é dramaturga residente no Central Works Theater, em Berkeley.

<sup>22</sup> *Dreaming in Cuban* foi finalista do *National Book Award* de 1992, e um trecho foi antologizado no *Iguana Dreams: new latino fiction*, um volume de ficção latina editado por Delia Poey e Virgil Suarez, no mesmo ano.

de García, o romance representa as complexas tensões evocadas por exílio, desilusão nacionalista e alienação com que muitos cubanos, tanto nos Estados Unidos como em Cuba, tiveram de lidar.

Depois do sucesso de sua primeira publicação, García escreveu um segundo romance, *The Agüero Sisters* (1997), uma das obras selecionadas para esta pesquisa e também citada anteriormente, a qual foi elogiada por suas evocações refinadas da pátria e do exílio. Mais uma vez, García emprega a mesma narrativa alternada, durante a qual o emaranhado de eventos e pessoas revela a história não apenas das duas irmãs, mas de Cuba e da emigração 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. As narrativas femininas, muitas vezes negligenciadas pela história oficial, emergem continuamente no romance em meio aos embates políticos, sociais e raciais de mais de um século.

A obra traz descrições minuciosas dos rios, das plantas e dos pássaros, especialmente através do personagem Ignacio Agüero, um professor e pesquisador da Universidade de Havana, e sua esposa Blanca, também pesquisadora. Blanca, inicialmente contratada como assistente de pesquisa, aspirava a ter sua própria independência e remuneração, porém tanto o marido quanto as instituições e a sociedade da época resistiam à ideia da emancipação feminina, como podemos visualizar no excerto a seguir: “Ninguém quis dar emprego a Blanca, mesmo com suas qualificações excepcionais. [...] Se você fosse um homem... [...] Cuba, minha querida, não é a América” (García, 1998, p. 226).<sup>23</sup>

As protagonistas referenciadas no título, as irmãs Agüero, são Constancia e Reina, as filhas de Ignacio e Blanca Agüero. Em 1991, quando os eventos finais descritos no livro ocorrem, ambas estão na faixa dos cinquenta anos. Elas diferem significativamente em termos de aparência física, interesses e escolhas de vida: enquanto Constancia é descrita como branca, vaidosa, delicada e elegante, tendo se exilado nos Estados Unidos com seu marido

---

<sup>23</sup> Optei por usar a tradução de Celina Cavalcante Falck, publicada no Brasil como *As irmãs Agüero* (1998), que também será usada nas demais citações do romance ao longo desta tese, além da versão original. “No one would hire Blanca, even with her stellar qualifications. [...] If only you were a man... [...] Cuba, my dear, is not America.” (García, 1997, p. 226)

Heberto Cruz – filho de uma família cubana rica e anticomunista –, Reina, cerca de três anos mais jovem, é descrita como morena, de estatura alta de uma sensualidade confiante, uma mulher de muitos amores, que trabalha arduamente como eletricitista em Havana e região, além ter sido ativamente apoiadora da Revolução em Cuba, alguém que considera a riqueza como algo “basicamente fútil”. Esta última é a única personagem selecionada deste romance para análise do deslocamento do “feminino”, por ser construída significativamente distante de um ideal feminino clássico, singular, o que será explorado no capítulo quatro.

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 escravizado 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 atravessa a vida da neta de Chen Pan, Chen Fang, de volta à 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 a vida de seu tataraneto Domingo Chen, em Cuba, o qual imigra para o Estados Unidos, depois de Fidel Castro ganhar força. Ele é, então, traumatizado por suas experiências na Guerra do Vietnã.

Nos seus três primeiros romances, Cristina García exibiu sua maestria literária, delineando de forma exímia os matizes do amor e do ódio, da loucura e da obsessão, enquanto habilmente entrelaçava diversas narrativas. Embora ela tenha revelado uma predileção pelo extravagante e pelo realismo mágico, suas histórias permaneceram firmemente ancoradas nas realidades intrínsecas do corpo e na história recente de sua terra natal, Cuba. Seus personagens, vivendo no exílio ou em Havana, mantiveram uma profunda conexão com essa pequena nação insular.

No entanto, *A Handbook to Luck* (2007), sua publicação seguinte, difere desse padrão em um aspecto crítico: para os três personagens cujas histórias díspares o romance acompanha ao longo de várias décadas, a alienação predomina desde o início. Esse sentimento de estranhamento assumirá muitas

formas: geográfica, cultural, política e pessoal. Na virada dos anos 60, três jovens de origens diversas estão trilhando seus caminhos pelo mundo: Enrique Florit, natural de Cuba, reside no sul da Califórnia ao lado de seu pai, um excêntrico mágico; Marta Claros luta para sobreviver nas favelas de San Salvador; e Leila Rezvani, filha de um próspero cirurgião em Teerã. Acompanhamos suas jornadas ao longo dos anos, testemunhando como enfrentam desafios como guerra, desilusão e amor, e como seus destinos se entrelaçam de maneiras inesperadas.

A narrativa salta episodicamente de Teerã para San Salvador, para Los Angeles e depois para Las Vegas. Os personagens centrais de García estão fortemente ligados pela sensação que cada um deles tem de estar sem chão, sem lar. “Era como se ele existisse sozinho, em um vácuo sem ligação com nada real - luz do sol, ou grama, ou os abraços cada vez menores de sua esposa”<sup>24</sup> (García, 2007, p. 178, tradução minha), o personagem Enrique adulto pensa. Leila acaba tão alienada que “tinha apenas a sensação de não ter nenhuma sensação, de estar fora de seu corpo, de observá-lo de uma margem distante que já estava desaparecendo”<sup>25</sup> (García, 2007, p. 243, tradução minha). Porém, o destino de Marta segue por um caminho distinto. Diante da crueldade insuportável do marido, ela decide tomar uma atitude drástica, disparando contra ele e fugindo para os Estados Unidos. Silenciosamente, sem chamar atenção, e até mesmo sem uma plena consciência de si mesma, ela começa a enraizar-se na terra desconhecida do sul da Califórnia. É através da narrativa dela e da saga do pai de Enrique, que se transforma em *Ching Ling Foo*, o Grande Ilusionista da Corte da Imperatriz da China, que a prosa de García ganha vida.

Já a obra *The Lady Matador's Hotel* (2010), outro dos romances eleitos para este trabalho, evoca as vidas entrelaçadas dos habitantes de um hotel numa capital – anônima – da América Central, em meio à turbulência do sistema político daquele lugar. Trata-se de uma poderosa narrativa satírica que aborda política, questões de gênero e paixão num *mix* de personagens diaspóricos. A

---

<sup>24</sup> “It was as if he existed alone, in a vacuum untethered to anything real — sunlight, or grass, or his wife’s dwindling embraces.” (García, 2007, p. 178)

<sup>25</sup> “merely had the sensation of no sensation, of being outside her body, of watching it from a faraway shore that was already vanishing.” (García, 2007, p. 243)

trama se desdobra num hotel de luxo, onde a vida de seis homens e mulheres convergem ao longo de uma semana.

A intertextualidade presente na obra nos deixa pistas de que a Guatemala seja esta capital “sem nome”, como no trecho a seguir que descreve as vestimentas e o comportamento da amante do personagem coreano Won Kim; 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.

Sua amante coloca **uma saia feita à mão, 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 se mostra cooperativa e submissa. Em nenhuma ocasião durante a gravidez ela exigiu nem mesmo um **quetzal**. Em nenhuma ocasião ela pediu Won Kim em casamento. Nenhum dos dois fala sobre o futuro, mas ele é atormentado por suas incertezas. (García, 2010, p. 20, tradução minha, grifo meu)<sup>26</sup>

Além disso, a menção à *Universal Fruit Company* – a empresa fictícia no romance de García – faz referência à *United Fruit Company* (1899-1970), uma multinacional estadunidense que, em busca de facilitar suas atividades comerciais, se envolvia na interferência de governos locais – em especial na América Latina, favorecendo a derrubada de autoridades e a instalação de líderes subservientes aos seus interesses. Essas ações manipuladoras resultaram em países sendo pejorativamente chamados de “repúblicas das bananas”.

Nesses lugares, a empresa buscava consolidar sua influência e explorar os recursos naturais de forma desmedida, tudo à custa da soberania e bem-estar dessas nações. Essa prática insidiosa minava a democracia e impunha uma realidade de dependência econômica e política, onde os interesses da multinacional prevaleciam acima do desenvolvimento genuíno e sustentável desses países. Na década de 1930, com um ditador no poder da Guatemala, a United Fruit havia acumulado centenas de milhares de acres de

---

<sup>26</sup> *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)*

terra naquele país e era a maior proprietária de terras de lá. Seu alcance era tão onipresente que as pessoas chamavam a empresa de *El Pulpo* - o polvo.

O caso da *United Fruit Company* na Guatemala foi o primeiro golpe e serviu de laboratório para novos golpes e intervenções na América Latina sob a justificativa do “combate ao comunismo”. Um caso exemplar da relação entre capitalismo, grandes corporações e governos de extrema direita, além da condução da política externa a partir da demanda de uma empresa - ou seja, uso do âmbito “público” para ganhos no âmbito “privado”. Foi um dos mais flagrantes casos de intervenção dos EUA na América Latina durante a Guerra Fria, com documentos que detalham inclusive a linha do tempo de toda a operação, documentos esses disponibilizados pela CIA.<sup>27</sup>

Outra evidência sobre a Guatemala é de que a própria autora confessa ter pensado muito na referida cidade, mas preferiu usar essa estratégia do anonimato para que, de alguma forma, pudéssemos encaixar este lugar em qualquer outro.<sup>28</sup> No entanto, apesar do anonimato, este lugar só pode ser um lugar tão somente da América Latina.

No trecho a seguir, podemos vislumbrar a menção caricata do presidente da multinacional estadunidense, além da perspectiva de uma das personagens mais interessantes da narrativa sobre a política local, Aura Estrada:

O presidente da *Universal Fruit Company*, **Federico Ladrón-Benes**, está tomando seu *cafecito* perto da buganvília, com o rosto enterrado nas manchetes do dia. Durante seu intervalo, Aura lerá o jornal descartado por ele. Ela está acompanhando as notícias da eleição com grande interesse. É impensável para ela que o ex-ditador esteja concorrendo à presidência - e com uma quantidade surpreendente de apoio das mesmas pessoas que ele brutalizou. Desta vez, ele está afirmando ser um cristão nascido de novo. Seu slogan – EM UMA MISSÃO DE DEUS – está espalhado por toda a capital. Se ele vencer, ela terá de encontrar uma maneira de deixar o país para sempre. (García, 2010, p. 9, grifo meu, tradução minha)<sup>29</sup>

<sup>27</sup> VIDAL, Camila. Política externa privatizada: o caso da United Fruit Company na Guatemala. 16 de agosto de 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qJAutneyqZo>. Notas de aula.

<sup>28</sup> Declaração da autora numa entrevista dada à revista literária *Witness* (verão de 2011), da Universidade de Nevada, Las Vegas. Acesso: <https://witness.blackmountaininstitute.org/issues-4-2/volume-24-number-2-2011/the-lady-matadors-hotel-an-interview-with-cristina-garcia/>

<sup>29</sup> *The president of the Universal Fruit Company, Federico Ladrón-Benes, is enjoying his cafecito near the bougainvillea, his face buried in the day's headlines. During her break, Aura will read his*

Dentre as personagens que ganham destaque há uma toureira nipo-chicana-estadunidense que está na cidade para a primeira competição de toureiras das américas, Suki Palacios, outra das personagens selecionadas que serão exploradas no capítulo quatro. Além de Aura Estrada, uma ex-guerrilheira que agora trabalha como garçoneiro na lanchonete do hotel, também mais uma das personagens analisadas a partir da premissa dos “deslocamentos do feminino” mais adiante. Um coreano (proprietário de uma fábrica têxtil) com uma amante menor de idade, abrigados na suíte de núpcias do hotel. Há também Gertrudis Stein, uma advogada alemã de adoção internacional (que trabalha com tráfico humano), a última das personagens selecionadas deste romance para análise. Um coronel que cometeu atrocidades durante a guerra civil daquele país; e, finalmente, um poeta cubano que veio até a cidade com sua esposa estadunidense adotar uma criança. A cada dia, suas vidas se tornam mais envolvidas, resultando no inesperado – o choque de histórias, da atração de vingança e desejo. Questões políticas, intimidades da vida cotidiana e da fragilidade da natureza humana se desenrolam em uma narrativa satírica.

No final de cada capítulo do livro, a seção “News” oferece informativos de relatórios da mídia. A “Voz da Coreia no Exterior”, “Rádio Evangélica” e um programa de rádio feminista em atrito com “*The Weather Channel*” e com “Lupe Galeano *talk show*”. Essa variedade de “News”, repetidamente, lembra ao leitorado o panorama cultural desta história. García explora os extremos de um país desesperado sem rebaixar-se a sentimentalismos e clichês. Na arena da literatura, Cristina é uma habilidosa *matadora*.

Em seguida, *King of Cuba* (2013), outra sátira escrita por García, traz a personagem caricata de *El Comandante* (também referido na narrativa como “o tirano”, “o déspota”, “o líder máximo” e “*El Líder*”), o qual a autora abstém-se de documentar ou biografar a história (que corresponderia a Fidel Castro), mas antes imagina-o como um homem ordinário e, através dele, imagina seu país. Um aspecto diferente das obras anteriores é que García passa a não destacar

---

*discarded newspaper. She's following the election news with great interest. It's unthinkable to her that the ex-dictator is running for president— and with an astonishing amount of support from the very people he brutalized. This time he's claiming to be a born-again Christian. His slogan— ON A MISSION FROM GOD— is plastered everywhere in the capital. If he wins, she'll have to find a way to leave the country for good. (García, 2010, p.9)*

em itálico as palavras que ela usa em espanhol, o que compreendo como um marco estético e político. Pois nas obras posteriores ela mantém essa escolha, que se destaca como o ápice da transgressão linguística de sua obra, materializando a dinâmica das fronteiras geográficas, linguísticas e, em certa medida, políticas.

A narrativa transporta-nos por vezes a Cuba, a Miami e às mentes de duas figuras emblemáticas: o ficcional *El Comandante* e Goyo Herrera, um idoso exilado que busca obsessivamente a vingança contra o político. Além, obviamente, de outras vozes cubanas que ajudam a remontar as histórias não oficiais da ilha caribenha, representando o que une e divide os cubanos que permaneceram e aqueles que partiram. O romance é uma sátira política – além de gerar uma reflexão sobre o machismo, o envelhecimento, o legado e a memória – por isso também foi selecionado para esta pesquisa e será explorado no capítulo cinco.

Através das personagens de Goyo e *El Comandante*, é possível questionar o que é o poder, o que significa ser um líder carismático em um regime autoritário e como tudo isso reflete o puro suco de sociedades altamente patriarcalistas. Ao longo da narrativa, as histórias dos dois personagens se entrelaçam e culminam em um confronto final que é tanto engraçado quanto trágico.

Ao longo do enredo, *El Comandante* deixa Cuba em apenas duas ocasiões: uma vez em direção à Cidade do México, onde visita um romancista semelhante a García Márquez, seu amigo de longa data Babo, que está à beira da morte. Sua segunda saída, com destino aos Estados Unidos, o coloca diante daqueles que conspiram contra ele, “Esse era o último poder real que lhe restava: frustrar seus inimigos até o fim” (García, 2013, p. 218, tradução minha)<sup>30</sup>, e o leva a encontrar a única figura histórica mencionada no livro, o ex-presidente Clinton:

Na Rua 125<sup>a</sup>, milhares de pessoas saíram para dar as boas-vindas a El Comandante. Havia rostos mexicanos e centro-americanos na multidão, além de negros e um notável contingente de brancos. Ele se sentiu menos como um filho pródigo do que como um avô pródigo para

---

<sup>30</sup> “*This was the last real power left to him: to thwart his enemies to the bitter end.*” (García, 2013, p. 218)

essa geração mais jovem de admiradores. O ex-presidente Clinton acenou para ele do degrau mais alto de arenito, com o rosto gordo e corado como o de uma garçonete russa. Abram alas, irmãos, abram alas! A multidão se separou e os dois líderes se abraçaram como velhos amigos.

Clinton tentou usar seu espanhol sinuoso, para a diversão dos falantes nativos, e El Comandante usou seu inglês de mendigo: “É bom vê-lo, senhor!”

“Você, velho guerreiro, você!” Clinton lhe deu um tapa nas costas. Se ele estava chocado com a deterioração do tirano, não demonstrou.

El Líder deu um falso soco no estômago do ex-presidente, para o deleite dos espectadores. Clinton usava calça jeans e camisa xadrez. Com um chapéu de palha, ele poderia se passar por um guajiro.

“Diga-me, hombre, como você se mantém em tão boa forma?” gritou Clinton.

O tirano estava com apenas 54 kg – o menor peso que tinha desde os tempos de basquete no ensino médio.

“O embargo, mi amigo”, respondeu ele com astúcia, dando um tapinha na barriga. Os olhos de Clinton se transformaram em pedra de sílex. Ele que se dane, pensou El Comandante. Ele não precisava de nada desse impostor. (García, 2013, pp. 223-224, tradução minha)<sup>31</sup>

Na sequência, *Here in Berlin* (2017) é o único romance até agora que se descola territorialmente do continente Americano, em especial América Latina e Caribe, abordando uma versão contemporânea da capital alemã que ainda vive com antigos fantasmas da Segunda Guerra Mundial. Curiosamente esse romance foi publicado numa editora pequena da Califórnia, enquanto seus romances anteriores, os mais aclamados que voltam a sua origem latino-americana, foram publicados por grandes editoras estadunidenses.

Uma resenha de *Here in Berlin*, publicada no *The New York Times*<sup>32</sup>, problematiza justamente o fato do romance mais “ambicioso” da autora, pela

<sup>31</sup> *On 125th Street, thousands of people came out to welcome El Comandante. There were Mexican and Central American faces in the crowd along with blacks and a notable contingent of whites. He felt less a prodigal son than a prodigal grandfather to this younger generation of admirers. Former president Clinton waved to him from the top step of a brownstone, his face fat and ruddy as a Russian barmaid's. Make way, brothers, make way! The crowd parted and the two leaders embraced like old friends.*

*Clinton tried out his twangy Spanish, to the amusement of the native speakers, and El Comandante dragged out his beggar's English—“Good to see you, mister!”*

*“You old warrior, you!” Clinton thumped him on the back. If he was shocked by the tyrant's deterioration, he didn't show it.*

*El Líder fake-punched the ex-president's gut, to the delight of onlookers. Clinton wore jeans and a checkered shirt. With a straw hat, he could pass for a guajiro.*

*“Tell me, hombre, how do you stay in such good shape?” Clinton bellowed.*

*The tyrant was down to 146 pounds—the least he'd weighed since his high school basketball days.*

*“The embargo, mi amigo,” he answered slyly, patting his stomach. Clinton's eyes turned to flint. Fuck him, El Comandante thought. He needed nothing more from this impostor. (García, 2013, pp. 223-224)*

<sup>32</sup> Resenha encontrada no site do *The New York Times*:

<https://www.nytimes.com/2018/01/26/books/review/here-in-berlin-cristina-garcia.html>

circunstância de ter transcendido sua própria história e pisar em outro território através da sua narrativa, não ter sido distribuído pelas grandes editoras, ao questionar se autoras como Cristina García devam escrever apenas sobre Cuba e América Latina, que atinjam apenas um nicho específico, quando entregam com muita qualidade materiais literários diversos. A resenha termina qualificando *Here in Berlin* como algo totalmente diferente do que se espera nos sucessos comerciais: não é cheio de suspense, nem mesmo comovente, mas “é simplesmente muito, muito bom” (Lesser, 2018, n.p).

Finalmente, *Vanishing Maps* foi lançado em julho de 2023. A história é a continuação de *Dreaming in Cuban*, se desenrolando na virada do século XXI e acompanhando quatro gerações da família *del Pino* nos tumultuosos cenários de Cuba, Estados Unidos, Alemanha e Rússia no novo milênio. Além de breves trechos expositivos que situam *Vanishing Maps* (2023) como uma obra independente, o livro não se dedica a esclarecer a diáspora cubana para um público não familiarizado com ela. Além disso, como mencionei anteriormente, García segue com a mesma escolha que iniciou em *King of Cuba* (2013), a de deixar de destacar palavras em espanhol em itálico e de explicá-las para leitores anglófonos.

Num momento paródico, García inclui uma transcrição de um programa de rádio em Miami, onde o apresentador entrevista Lourdes, filha de Celia e uma estrela política em rápida ascensão concorrendo à prefeitura – desafiando Alex Panetela, seu sobrenome sendo um substituto de Alex Penelas, o verdadeiro prefeito de Miami de 1996 a 2004. Lourdes assume uma posição reacionária no “trágico caso de Eliseo González”, uma contraparte ficcionalizada livremente de Elián González, a criança no centro de uma batalha política e de custódia entre Cuba e os Estados Unidos em 1999-2000.

Assim, depois deste panorama de algumas das obras que compõem a literatura diaspórica, incluindo os romances de Cristina García, volto ao ponto de vista teórico, em como a abordagem da literatura e dos deslocamentos tem sido influenciada por diversas teorias e perspectivas críticas. Algumas das teorias mais relevantes para a análise desses temas é a Teoria Pós-colonial junto dos Estudos Culturais, que têm como objetivo compreender as relações de poder e dominação entre os países colonizadores e os colonizados, e as consequências

dessas relações para as identidades e culturas desses povos. Além disso, é uma perspectiva que permite uma compreensão mais profunda das experiências vividas pelos personagens e das relações de poder e opressão presentes em suas histórias. Foi a partir deste pressuposto teórico que se deu a análise feita na minha dissertação de mestrado, na qual analisei os deslocamentos culturais em *The Lady Matador's Hotel* (2010), de Cristina García. Os principais conceitos utilizados na análise da narrativa foram de identidade, da diáspora, da globalização, da tradição vs. tradução, da viagem, da transculturação, do multiculturalismo, da ab-rogação e apropriação, bem como o conceito do não-lugar junto da análise do Hotel Mirafior, a grande metáfora do deslocamento cultural na obra selecionada (Xavier, 2014).

No entanto, a fim de dar continuidade à pesquisa, para análises do corpo literário selecionado (agora ampliado em relação à dissertação de mestrado) que focalizam o recorte de gênero nas narrativas, recorro às perspectivas feministas, as quais têm sido uma força importante na análise crítica de obras que abordam questões de deslocamento e diáspora. Diversas teóricas feministas têm contribuído para essa abordagem crítica, oferecendo novos *insights* para a compreensão dessas questões. Uma delas é Glória Anzaldúa, já citada anteriormente na epígrafe desta seção, que é uma das mais importantes vozes do feminismo interseccional e que contribui muito para o pensamento decolonial.

Em sua obra *“Borderlands/La Frontera: the new mestiza”*, Anzaldúa (1987) aborda temas como a fronteira, a identidade e a resistência, oferecendo uma abordagem complexa e multifacetada das experiências diaspóricas:

A identidade étnica está colada à identidade linguística – eu sou minha língua. Enquanto eu não puder me orgulhar de minha língua, não posso me orgulhar de mim mesma. Enquanto não puder aceitar como legítimos o espanhol chicano do Texas, o *tex-mex* e todas as outras línguas que eu falo, não posso aceitar minha própria legitimidade. Enquanto não for livre para escrever como bilíngue..., enquanto ainda tiver de falar inglês ou espanhol, quando preferia falar *spanglish*, e enquanto tiver de adaptar-me aos falantes do inglês, em vez de fazer com que eles se adaptem a mim, minha língua será ilegítima. (Anzaldúa, 1987, p. 59, tradução minha)<sup>33</sup>

<sup>33</sup> *I am my language. Until I can take pride in my language, I cannot take pride in myself. Until I can accept as legitimate Chicano Texas Spanish, Tex-Mex and all the other languages I speak, I cannot accept the legitimacy of myself. Until I am free to write bilingually and to switch codes without having always to translate, while I still have to speak English or Spanish when I would*

Anzaldúa (1987) propõe um posicionamento linguístico que também é político, principalmente porque representa a existência não apenas da população Chicana nos Estados Unidos da qual faz parte, mas também da latino-americana (no geral, incluindo a caribenha), que habitam esse entre-lugar, entre duas ou mais culturas, em zonas fronteiriças de contatos e negociações. Desses cruzamentos de influências raciais, ideológicas, culturais e biológicas, Anzaldúa (1987) diz estar emergindo uma consciência diferente — uma nova consciência *mestiza*<sup>34</sup>, “*una conciencia de mujer*”.

Evidentemente, como é o caso das autorias diaspóricas citadas nesta tese, habitar entre duas ou mais culturas é lidar com uma realidade híbrida, contudo, como dar conta desta realidade *mestiza*? Uma forma é transgredindo a língua em sua sintaxe e atribuindo-lhe um ritmo e estrutura diferentes, com uma cosmovisão marcada pela mescla. Uma literatura que reúne fundamentos da oralidade com o intuito de desterritorializar a língua e misturar gêneros.

Nesse sentido, essa consciência *mestiza* que habita as fronteiras, manifesta-se na literatura em poemas como o da epígrafe desta seção, por exemplo, o qual traz escolhas linguísticas plurais e híbridas, advindas de duas ou mais línguas, compondo esteticamente a representação de fronteiras, sobretudo imaginadas, pois sua manifestação parece porosa, parece estar perdendo as suas margens linguísticas e culturais, que parecem se misturar, mas também concorrem entre si; algo como o que Bhabha (2010, p. 174) pontuou de ser “menos que um e duplo”, eu acrescento triplo, ou múltiplo. As obras de Cristina García também são exemplos, como vimos, de manifestações poéticas dessa sujeita que escreve a partir de uma consciência *mestiza*, de *mujer*, incorporando em seu texto uma pluralidade de vozes (manifestadas também pela sua implantação de diferentes gêneros discursivos ao longo das narrativas), além da mescla do inglês com o espanhol e, algumas vezes, com outros idiomas.

---

*rather speak Spanglish, and as long as I have to accommodate the English speakers rather than having them accommodate me, my tongue will be illegitimate. (Anzaldúa, 1987, p. 59)*

<sup>34</sup> Opto por manter o termo *mestiza* em espanhol por sua carga conceitual e política a fim, também, de materializar no meu texto a proposta feita por Anzaldúa de hibridização das línguas, sobretudo em dinâmicas de fronteiras, sejam elas geográficas, linguísticas ou mesmo epistemológicas.

Para além disso, Anzaldúa adiciona ao conceito de *la mestiza* o seguinte:

A ambivalência resultante do choque de vozes resulta em estados mentais e emocionais de perplexidade. Num constante estado de nepantlismo mental, uma palavra asteca que significa estar dilacerado entre caminhos, *la mestiza* é um produto da transferência dos valores culturais e espirituais de um grupo para outro. Criada em uma cultura, encurralada entre duas culturas, atravessando todas as três culturas e seus sistemas de valores, *la mestiza* enfrenta uma luta da carne, uma luta das fronteiras, uma guerra interior. (Anzaldúa, 1987, p. 78, tradução minha)<sup>35</sup>

Em *The Agüero Sisters* (1997), temos um enredo que exemplifica essa transferência dos valores culturais e espirituais que Anzaldúa (1987) aponta. A principal ligação com Cuba da personagem que vive no exílio nos EUA – Constancia –, se dá por meio da *Santería*, uma fonte à qual ela se volta sempre que necessita de orientação espiritual ou se sente incapaz de controlar sua própria vida:

Constancia segue Piñango pelo corredor despojado, pingando água da chuva, até uma sala inteiramente dedicada a *La Virgen de la Caridad del Cobre*. Há uma fonte artificial no meio do aposento, iluminada por luzes cor de âmbar, e, sobre o altar, um bolo em camadas com borda amarela crenulada. Abóboras de todos os tamanhos, ornadas com contas, encontram-se dispostas aos pés da santa. O *santero* chama *La Virgen* por seu nome africano: Oxum.

Em Cuba, Constancia havia ouvido falar em Oxum, da predileção da deusa por rios, ouro e mel. Piñango faz sinal para que ela coloque junto às outras oferendas feitas a Oxum, entre o *ochinchín* – a omelete de camarão e agrião – e um pacote de seis latas de refrigerante sabor laranja. Constancia, então, se ajoelha diante do altar, atordoada pelos aromas mezclados da devoção insistente.

[...] Ele acende um charuto de boa qualidade claro, estranhamente feminino entre seus dedos gordos, e dá cinco tragadas. Suga-o até a fumaça produzida desaparecer por completo, depois oferece o charuto aceso a Oxum, para intensificar o axé no momento de interpretar os búzios. (García, 1998, p. 115)<sup>36</sup>

<sup>35</sup> *The ambivalence from the clash of voices results in mental and emotional states of perplexity. In a constant state of mental nepantlism, an Aztec word meaning torn between ways, la mestiza is a product of the transfer of the cultural and spiritual values of one group to another. Cradled in one culture, sandwiched between two cultures, straddling all three cultures and their value systems, la mestiza undergoes a struggle of flesh, a struggle of borders, an inner war. (Anzaldúa, 1987, p. 78)*

<sup>36</sup> *Constancia follows Piñango down the bare hallway, trailing rainwater, to a room entirely devoted to La Virgen de la Caridad del Cobre. There's an electric fountain in the center, lit by amber spotlights, and, on the altar, a white sheet cake with a crenulated yellow border. Pumpkins of all sizes are draped in beads and arranged at the goddess's feet. The santero calls La Virgen by her African name, Oshún.*

Curiosamente a mesma personagem – um tanto contraditória – é obcecada pelo ideal de beleza comercial. Ao invés de dar ouvidos aos orixás, ela inicia um negócio para produzir e vender cremes de beleza para mulheres cubanas. Ela dá o nome a sua linha de produtos de *Cuerpo de Cuba*, e transforma sua “cubanidade” em *commodity*. Ela recorre às suas memórias de infância e às excursões que costumava fazer com seu pai para recuperar as ervas, frutas e fragrâncias certas para diferentes cremes, os quais ela nomeia como *Ojos de Cuba*, *Cuello de Cuba*, *Cara de Cuba*, *Pies de Cuba*. Todos nomes que se referem a diferentes partes do corpo feminino, idealizando apenas uma forma de ser mulher cubana, estereotipada, sensual, simbolicamente fazendo referência principalmente às mulheres latino-americanas que são comumente reduzidas ao estereótipo “*caliente*” na cultura estadunidense. Os fragmentos do corpo também refletem a fragmentação da identidade cultural e da subjetividade da personagem, também destacada por sua decisão de usar o rosto de sua mãe - agora seu próprio rosto - no rótulo de sua linha de beleza.

Antes de ter seu próprio negócio, Constanica foi uma excelente vendedora para uma empresa estadunidense de cosméticos. O resultado do seu trabalho foi reconhecido e premiado com um Cadillac cor-de-rosa, o que me fez pensar na referência à empresa estadunidense, Mary Kay, que expandiu inclusive para o Brasil. Mary Kay é um exemplo da mercantilização do padrão estético feminino sustentado por um capitalismo selvagem e desenfreado, que aprisiona meninas e mulheres de todas as faixas etárias. Nesse sentido, essa passagem da personagem pela empresa parece ser sua escola de comercialização da beleza enfrascada, que serve a quem quiser comprar. Para todos os gostos, de todos os fenótipos, presenteado as melhores consultoras com carros cor-de-rosa:

---

*In Cuba, Constanica had heard of Oshún, of the goddess's fondness for rivers and gold and honey. She unclasps the pearls from around her neck and offers the necklace to the santero. Piñango motions for her to place it with Oshún's other propitiations, between the ochinchín— the shrimp-and-watercress omelet— and a six-pack of orange soda. Then Constanica kneels before the altar, giddy with the mingled scents of urgent devotion.*

*[...] He lights a good-quality claro, oddly feminine between his stout fingers, and puffs on it five times. He sucks in his lips until they disappear entirely, then offers the lit cigar to Oshún for extra ashé in reading the shells. (García, 1997, p. 115)*

A manhã passa rápido, enquanto Constancia registra compras de pós compactos e emolientes, lápis delineadores de lábios, esfoliantes faciais. O supervisor de sua divisão anunciou ontem que Constancia ganhara um Cadillac conversível cor-de-rosa, o prêmio do ano fiscal para a melhor vendedora da América do Norte. (García, 1998, p. 26)<sup>37</sup>

Outro aspecto desta literatura *mestiza* nos escritos de García é do uso da linguagem resultante desse choque em que a *mestiza* se encontra: uma narrativa em inglês e espanhol, que se passa num território cuja língua oficial é o espanhol, ou em não lugares<sup>38</sup> como o Hotel Mirafior, por exemplo, uma metáfora do deslocamento cultural na obra *The Lady Matador's Hotel* (2010), que também suporta essa multiplicidade de vozes e línguas. A maior parte de sua composição narrativa é em língua inglesa, mas o espanhol é evocado o tempo todo, por vezes como monólogo interior, ou por expressar sentimentos viscerais, ou também no caso de elementos culturais ligados à língua hispânica, como podemos observar nos seguintes excertos:

“*Coño Carajo*”, resmunga, 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 minha)

“*Que Dios me ayude*”, Aura ora silenciosamente. (García, 2010, p. 8, tradução minha)

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

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: *Ayúdame hoy*. (García, 2010, p. 123, tradução minha)<sup>39</sup>

<sup>37</sup> *The morning passes quickly as Constancia rings up compacts and emollients, eyeliners, lip pencils, facial defoliantes. Her division supervisor announced yesterday that Constancia had won a powder-pink Cadillac convertible, the fiscal-year award for the top salesperson in North America.* (García, 1997, p. 26)

<sup>38</sup> Para saber mais, ver: AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

<sup>39</sup> “*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)

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

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

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*. (García, 2010, p. 123, grifo meu)

Além do inglês e do espanhol, outra língua que aparece na narrativa é o japonês, outra marca da pluralidade cultural e linguística que compõe a personagem nipo-ticana-estadunidense, Suki Palacios:

Suki se consola cantarolando uma música que amava quando criança, uma melodia folclórica que sua avó japonesa costumava cantar para ela. *Mori no fukoro ga iimashita watashi wa mori no mihari yaku...* A coruja da floresta disse: "Eu sou a guardiã da floresta, lobos temidos e similares não serão permitidos se aproximarem"... Então por que, Suki se pergunta, ela fez carreira em busca do próprio medo? (García, 2010, p. 146, tradução minha)<sup>40</sup>

A polifonia narrativa e a pluralidade de gêneros discursivos também aparecem nas três obras selecionadas. Em *The Agüero Sisters* (1997), além de diferentes narradores – alternando entre as personagens –, leitores se deparam entre um capítulo e outro com partes de uma espécie de diário do personagem Ignacio Agüero, as quais são expostas em itálico e em primeira pessoa. São passagens importantes que nos ajudam a remontar a obscura história da morte de Blanca Agüero, e do trágico suicídio de Ignacio. Já em *The Lady Matador's Hotel* (2010), há narradores diversos – que também são as próprias personagens – além de gêneros discursivos plurais apresentados ao final de cada capítulo através de uma seção denominada "*The news*", tais como programas de TV e rádio, *talk shows*, canal de meteorologia, *show* de astrologia, uma revista, dentre outros:

#### Do Canal 9, Notícias em Destaque

Manifestantes no vilarejo de Nojodes atiraram lixo no principal candidato à presidência, o Senador Quiñonez, hoje, quando ele interrompeu a feira de domingo deles. Os camponeses, que percorrem muitos quilômetros a pé para venderem seus produtos, reclamaram que a comitiva do senador havia pisoteado suas barracas sem indenizá-los pelos danos. Um pastor furioso soltou seu rebanho sobre o candidato surpreso. Vamos agora ao vídeo do senador sendo perseguido pela encosta da montanha... (García, 2010, p.32, tradução minha)<sup>41</sup>

<sup>40</sup> *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? (García, 2010, p. 146, grifo meu)*

<sup>41</sup> *From Channel 9's Top of the News*

## Do Canal do Tempo

A tempestade tropical Odette atravessou Trinidad e Tobago hoje, trazendo chuvas torrenciais para as ilhas caribenhas e inundando vilarejos ao longo da costa venezuelana. Meteorologistas preveem que a tempestade ganhará força à medida que se desloca para o norte. Avisos de furacão estão em vigor nas Pequenas Antilhas e provavelmente se estenderão a Porto Rico, Cuba e América Central. Fique ligado para mais detalhes... (García, 2010, pp. 32-33 tradução minha)<sup>42</sup>

Do programa de rádio feminista *La Boca Abierta*

No próximo domingo, os cidadãos votarão para a presidência, a vice-presidência, 159 membros do Congresso, vinte assentos no parlamento da América Central e prefeitos para 331 municípios. Quantos desses candidatos são mulheres? Exatamente sete. Quantas têm uma chance séria de ganhar? Nenhuma. Consideramos isso uma situação escandalosa. Em um recente fórum de candidatas ao Congresso patrocinado pelo *La Boca Abierta*, foi perguntado às aspirantes o que mudariam no Congresso. “Tudo!” disse Juanita Guerrero, que está fazendo campanha para uma cadeira em nosso distrito mais oriental. Se eleita, ela planeja implementar uma política de cotas para garantir equidade de gênero no Congresso. Reyna de León, proprietária de uma padaria na capital, destacou a corrupção como o principal problema que afeta a eficácia parlamentar. “Devemos acabar com o compadrio e as negociatas que paralisaram nosso país. As mulheres devem ser o fermento para a mudança!” Catarina Montejo, professora de direito na Universidade San Francisco de Assis, enfatizou que trabalharia para incorporar a questão de gênero nas políticas públicas e pressionaria por uma resposta governamental mais forte às questões de saúde, educação, moradia e emprego. A filha do ex-ditador, também candidata ao Congresso, se recusou a participar do que ela classificou como um “sórdido festival lésbico”. Ligue para ela em casa para expressar seu descontentamento no 232-4453... (García, 2010, p. 33, tradução minha)<sup>43</sup>

---

*Protesters in the highland village of Nojodes pelted the presidential forerunner, Senator Quiñonez, with garbage today when he interrupted their Sunday market. The peasants, who travel many miles on foot to sell their wares, complained that the senator's entourage had trampled their stalls without compensating them for damages. An angry goatherd set his flock loose on the surprised candidate. Let's turn now to the clip of the senator being chased down the mountainside ... (García, 2010, p. 32)*

<sup>42</sup> *From the Weather Channel*

*Tropical storm Odette crossed Trinidad and Tobago today, bringing torrential rains to the Caribbean islands and flooding villages along the Venezuelan coastline. Meteorologists predict the storm will gain force as it moves northward. Hurricane warnings are in effect in the Lesser Antilles and will likely spread to Puerto Rico, Cuba, and Central America. Stay tuned for more details ... (García, 2010, pp. 32-33)*

<sup>43</sup> *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. At a recent forum of women congressional candidates sponsored by La Boca Abierta, the aspirants were asked what they would change about Congress. “Everything!” said Juanita Guerrero, who is campaigning for a seat in our easternmost district. If elected, she plans to implement a quota policy to ensure gender equity in Congress. Reyna de León, a bakery owner in the capital, singled out corruption as the number one problem affecting parliamentary effectiveness. “We must put a stop to the*

Essa seção de notícias ao final de cada capítulo de *The Lady Matador's Hotel* (2010) por muitas vezes são construídas com elementos irônicos, ridículos, frequentemente exagerados e sarcásticos, o que também traz o tom satírico para a obra.

No caso de *King of Cuba* (2013), García mantém a narrativa alternada das personagens e similarmente traz diferentes gêneros discursivos, tais como boletins meteorológicos, publicações em *blogs*, entrevistas, comentários de turistas e até mesmo seus próprios comentários, todos eles inseridos como interlúdios entre as seções da narrativa. No entanto, o que mais me chamou atenção especificamente nesta obra são as notas de rodapé, advindas de diferentes interlocutores que acrescentam um contraponto às declarações e crenças das personagens. Digo isso porque lembrei da publicação satírica do manifesto de Robin Morgan, intitulado *Goodbye to all that*, publicado pela primeira vez no *RAT Subterranean News*, um jornal de esquerda de Nova York, em fevereiro de 1970, em uma edição produzida por um coletivo de mulheres que se cansaram do sexismo das edições anteriores. O ensaio ganha notas de rodapé em sua republicação em 1977, com o objetivo de depreciar os oponentes de Morgan e intensificar o escárnio a eles. Retomarei este assunto no capítulo cinco.

Voltando à Anzaldúa, a literatura é uma das formas de representação da capacidade da consciência *mestiza* de lidar com contradições e ambiguidades, aprendendo a se adaptar para ser “indígena dentro da cultura latino-americana, e latina sob a perspectiva anglo”. Segundo a teórica, *la mestiza* domina a arte de jogar com diversas culturas, numa espécie de malabarismo, adotando uma personalidade plural e operando em um modo pluralístico, em que nada é excluído – nem o bom, nem o ruim, nem o feio. Em vez de simplesmente aceitar as contradições, ela as transforma em algo mais (Anzaldúa, 1987, p. 79).

---

*cronyism and back-scratching that have paralyzed our country. Women must be the yeast for a change!” Catarina Montejo, a law professor at San Francisco de Assisi University, emphasized that she would work to mainstream gender into public policies and push for stronger government response to issues of health, education, housing, and employment. The ex-dictator’s daughter, also a candidate for Congress, refused to participate in what she decried as a “sordid lesbian lovefest.” Call her at home to express your displeasure at 232-4453 ... (García, 2010, p. 33)*

Consequentemente, a partir desta elaboração teórica da *mestiza*, comecei a ponderar as contradições relacionadas à Revolução Cubana, rapidamente expostas na seção anterior, e como elas refletem nas contradições da própria Cristina García. Penso em como a sujeita romancista lidou com tensões por não apoiar movimentos anti-Castro, por exemplo, mas ousou escrever narrativas que escancaram algumas das principais contradições problemáticas da política cubana, principalmente em relação às mulheres, sem deixar de lado a selvageria estadunidense em relação a Cuba e à América Latina. García joga na construção da diegese com diferentes esferas do capitalismo e do regime cubano. Ela se utiliza dessa língua com carga imperialista que também a pertence, que também faz parte dela, mas, como Anzaldúa (1987), cola todos os pedaços da(s) outra(s) língua(s) que igualmente compõem ela e suas personagens, como um mosaico. Ela abraça as contradições e transforma nessa feitura literária, *mestiza*.

Somente ao permanecer flexível ela é capaz de estender o psiquismo horizontal e verticalmente. *La mestiza* constantemente precisa sair de formações habituais; do pensamento convergente, raciocínio analítico que tende a usar a racionalidade para se mover em direção a um único objetivo (um modo ocidental), para o pensamento divergente, caracterizado pelo movimento longe de padrões e objetivos estabelecidos e em direção a uma perspectiva mais ampla, uma que inclui em vez de excluir. (Anzaldúa, 1987, p. 79, tradução minha)<sup>44</sup>

Para além dos romances de Cristina García serem fortemente influenciados pela história dos cubano-estadunidenses e refletirem a complexidade da diáspora, o apelo de sua obra transcende fronteiras geográficas, linguísticas e culturais. Sua escrita baseia-se em um tema comum na vida latino-americana e caribenha: a necessidade de participação e reconhecimento da textura multicultural da sociedade. Trata-se também de um movimento de inscrição dessas comunidades no discurso, principalmente das mulheres, como veremos com mais atenção no capítulo seguinte. É uma tarefa de pensar, refletir e agir a partir de “*una consciencia de mujer*”.

---

<sup>44</sup> *Only by remaining flexible is she able to stretch the psyche horizontally and vertically. La mestiza constantly has to shift out of habitual formations; from convergent thinking, analytical reasoning that tends to use rationality to move toward a single goal (a Western mode), to divergent thinking, 4 characterized by movement away from set patterns and goals and toward a more whole perspective, one that includes rather than excludes. (Anzaldúa, 1987, p. 79)*

Seu primeiro passo é fazer um inventário. Despojando, desgranando, removendo a palha. O que exatamente ela herdou de seus ancestrais? Este peso em suas costas — qual é a bagagem da mãe indígena, qual a bagagem do pai espanhol, qual a bagagem do anglo?

Mas é difícil diferenciar entre o herdado, o adquirido, o imposto. Ela passa a história por uma peneira, separa as mentiras, observa as forças das quais nós, como raça, como mulheres, temos sido parte. *Luego bota lo que no vale, los desmientos, los desencuentos, el embrutecimiento. Aguarda el juicio, hondo y enraizado, de la gente antigua.* Este passo é uma ruptura consciente com todas as tradições opressivas de todas as culturas e religiões. Ela comunica essa ruptura, documenta a luta. Ela reinterpreta a história e, usando novos símbolos, ela molda novos mitos. (Anzaldúa, 1987, p. 82)<sup>45</sup>

Ao incorporar múltiplas vozes em sua narrativa, Cristina García sugere que não há uma única verdade ou maneira de experimentar as rupturas que são tão centrais tanto para a identidade cultural cubano-estadunidense e latino-americana, mas principalmente para as mulheres. É a partir dessa construção narrativa de suas personagens femininas, de escrever e inscrever o que elas podem e querem ser além de serem mulheres, que me proponho a analisar os deslocamentos do feminino, pois como abordarei a seguir a literatura sempre foi uma boa fonte para pensarmos questões como essa em diversas esferas sociais.

---

<sup>45</sup> *Her first step is to take inventory. Despojando, desgranando, quitando paja. Just what did she inherit from her ancestors? This weight on her back— which is the baggage from the Indian mother, which the baggage from the Spanish father, which the baggage from the Anglo? Pero es difícil differentiating between lo heredado , lo adquirido , lo impuesto. She puts history through a sieve, winnows out the lies, looks at the forces that we as a race, as women, have been a part of. Luego bota lo que no vale, los desmientos, los desencuentos, el embrutecimiento. Aguarda el juicio, hondo y enraizado, de la gente antigua. This step is a conscious rupture with all oppressive traditions of all cultures and religions. She communicates that rupture, documents the struggle. She reinterprets history and, using new symbols, she shapes new myths. (Anzaldúa, 1987, p. 82)*

### 3 OS DESLOCAMENTOS DO FEMININO, POR MARIA RITA KEHL

“Aonde quer que eu vá, descubro que um poeta esteve lá antes de mim.”

Sigmund Freud

Depois da ruptura de Anzaldúa (1987) através do conceito da *mestiza* e de exemplos da sua manifestação literária, para dar conta do que ela propõe de “estender o psiquismo horizontal e verticalmente” ao tratar da consciência *mestiza*, penso em como isso também reflete na (re)construção do imaginário do feminino, ou dos femininos, no plural – principalmente em se tratando do recorte do contexto de fronteiras, de latino-americanas e caribenhas – no eixo simbólico, da linguagem, do discurso.

Mas antes, me parece coerente dar alguns passos atrás a fim de abordar os deslocamentos do feminino num primeiro *fin de siècle*, do XIX para o XX. Para isso recorro ao significativo trabalho da renomada psicanalista e escritora brasileira, reconhecida por suas análises sobre uma ampla gama de temas sociais, políticos e culturais, Maria Rita Kehl. Ao trazer a psicanálise para o debate público, ela oferece contribuições pertinentes para a compreensão da sociedade contemporânea. Nesse sentido, Kehl explora questões complexas que vão desde política e cultura até gênero e psicanálise, oferecendo *insights* significativos em seus diversos escritos.

Comecei este capítulo com a epígrafe de Freud para estabelecer essa conexão que a psicanálise tem com a literatura. Quando Freud disse que em qualquer lugar que ele fosse (entendo aqui como físicos ou aqueles imateriais, os lugares da nossa mente, dos sentimentos) um poeta já tinha passado por lá, rapidamente reconheço aí a representação de uma das encruzilhadas na qual a literatura e a psicanálise se tocam. A literatura antecede a psicanálise em alguns séculos, além de ter sido nela que Freud encontrou a representação mais próxima do que suas pacientes traziam ao seu consultório, mais do que no texto médico. O pai da psicanálise foi um bom leitor de literatura.

Parto então da reconstrução que Kehl (2016) faz sobre a constituição da feminilidade no século XIX e como o conceito do feminino na sociedade ocidental daquele século foi marcado pelo surgimento da ciência psicanalítica e

da psicologia. A autora argumenta que, para Freud e outros pensadores da época, a feminilidade era vista como uma condição natural, essencialmente diferente da masculinidade, e que se manifestava por meio de características como submissão, passividade e emotividade. Essa concepção de feminilidade se refletiu na literatura e na cultura da época e, nesse sentido, Kehl (2016) analisa como a própria psicanálise contribuiu para perpetuar esses estereótipos. Freud acertou muitas coisas, mas quando vemos menos de um século depois como as mulheres passaram a ocupar muitos espaços e funções que ele entendeu como não caber às mulheres, também admitimos (aqui me junto à Kehl) alguns de seus erros de concepção que, muito provavelmente, são recorrentes ao tempo em que ele viveu. Kehl também discute a forma como as mulheres resistiram a essas representações e buscaram novas formas de subjetividade, tanto na literatura quanto no mundo empírico:

O que é específico no caso das mulheres, tanto em sua posição subjetiva quanto em sua condição social, é a dificuldade que enfrentaram e enfrentam para deixar de ser objetos de uma produção de saberes de grande consistência imaginária, a partir da qual se estabeleceu a verdade sobre sua “natureza”. Não foi possível às mulheres do século XIX tomar consciência de que aquela era a verdade do desejo de alguns homens, sujeitos dos discursos médicos e filosóficos que participaram das formações ideológicas modernas. A essa produção de pensamento se contrapôs uma grande produção literária voltada ao público feminino, expressão imaginária dos anseios reprimidos de grande parte das mulheres que sonhavam viver, a seu modo, a grande “aventura burguesa”, para além do papel honroso que lhes era concedido, de mães virtuosas e rainhas do lar. (Kehl, 2016, p. 14)

Num levantamento bibliográfico acerca das transformações sociais, no que tange à transição da era noelássica para a modernidade, é interessante salientar como Kehl parte do pressuposto psicanalítico lacaniano de que os humanos são seres de linguagem e por isso o discurso inscreve os sujeitos, homens e mulheres, o qual não é rigidamente fixo, mas passa por modificações ao longo da história. Em Lacan, o simbólico é a dimensão que nos define, nos rotula e nos reconhece como sujeitos falantes, levando-nos a perceber algo de grande importância: antes de nos expressarmos, antes mesmo de termos domínio sobre a língua (e seus efeitos de sentido), somos influenciados pela linguagem que nos antecede. Somos primeiramente falados.

Concordo com a autora quando ela argumenta que depende das práticas de linguagem se as mulheres são representadas como inocentes ou pecadoras, castradas ou onipotentes, ou se sua sexualidade é vista como desenfreada e ameaçadora, precisando ser contida pelo pudor e castidade. Portanto, parece ser o simbólico que vai permitir uma ruptura com esse imaginário forjado pelo falocentrismo ocidental. Um imaginário que a própria literatura ajudou a forjar na construção de personagens que coloca as mulheres num papel unidimensional. Para Luce Irigaray (2017), é via escrita que isso passará a ser mudado no mundo simbólico. Essas práticas mudam gradualmente, influenciadas por mudanças históricas nas posições sociais dos agentes, incluindo gênero, classe, e poder, que estão além do controle individual (Kehl, 2016, p. 20).

“Identidade feminina” e “identidade masculina” são composições significantes que procuram se manter distintas, nas quais se supõe que se alistem os sujeitos, de forma mais ou menos rígida, dependendo da maior ou da menor rigidez da trama simbólica característica de cada sociedade.

Mas tal trama é sempre furada. Por um lado, a partir da própria condição de “universo-menos-um” que constitui o simbólico. Por outro, por conta do furo que a inserção de cada sujeito faz nela. O manual de instruções não dá conta, repito, do destino das pulsões – ao menos em se tratando do sujeito moderno, que é o próprio sujeito da psicanálise.

[...] O vetor da pulsão, o objeto do desejo, os ideais, as identificações que vão fazer de cada um de nós não “homem” ou “mulher”, mas este homem ou esta mulher, podem estar disponíveis no campo simbólico, mas não estão organizados para cada um de nós. (Kehl, 2016, p. 23)

Nesse sentido, no movimento de conectar a psicanálise a estes sujeitos ativos do discurso, Kehl propõe que a psicanálise nos oferece um modelo do universo linguístico como “um universo móvel (no eixo diacrônico) e aberto (no eixo sincrônico), no qual cada um tem condições de inscrever, com sua fala, uma pequena modificação; o sujeito ‘faz um furo no muro da linguagem’” (Kehl, 2016, p. 20). É neste ponto que a autora identifica o sujeito cuja fala corresponde à necessidade de expressar algo que ainda não está inscrito no universo constituído da língua como o sujeito da teoria lacaniana, em busca do *falo* da fala – propondo então que a inveja do falo, que sugere a psicanálise lacaniana, não seja algo relegado somente às mulheres, mas antes indica que há uma busca pelo *falo* da fala, uma dificuldade de diferentes corpos, mas

principalmente os feminizados, em construir uma identidade sexual, engendrando um discurso próprio.

Hélène Cixous (2022) é especialmente lembrada por sua abordagem da “*écriture féminine*” (escrita feminina), que busca explorar e valorizar as vozes femininas na literatura e na sociedade. Ela, que foi professora da literatura de Joyce para Lacan, anteriormente também defendeu a ideia de que a linguagem é fundamental para a (re)construção de identidades e subjetividades, bem como sua constante reiteração, e para a criação de novas formas de pensamento e expressão. Ela destaca que a linguagem é influenciada por uma série de fatores sociais e culturais, que muitas vezes restringem a voz e a expressão das mulheres. Retomarei o trabalho dela no capítulo cinco desta tese.

Voltando à Kehl, em outras palavras, a psicanalista discute a relação entre linguagem, poder e gênero, utilizando conceitos da psicanálise para analisar como a linguagem é utilizada para criar hierarquias e relações de poder. Ela argumenta que, na sociedade patriarcal, o homem é considerado o sujeito da linguagem, enquanto a mulher é vista como o objeto, o “outro” da linguagem, acrescento ainda a este “outro”, corpos feminizados. Essa divisão se reflete em diferentes aspectos da vida social, como a literatura, a política e a cultura popular, e como as mulheres têm resistido a essa hierarquia através da criação de novas formas de expressão e subjetividade. Kehl (2016) discute a importância da desconstrução dessas relações de poder para a promoção da igualdade de gênero.

Nesse sentido, o termo “*falo da fala*” representa a força e status do poder masculino, referindo-se à ideia de que a linguagem é utilizada para reforçar o status do poder masculino, e que a desconstrução desse poder passa necessariamente pela desconstrução da própria linguagem e, conseqüentemente, do discurso. Ou seja, a maneira como homens e mulheres são inseridos no discurso social não é fixa ou imutável e passa por deslocamentos através das diferentes construções discursivas. Um exemplo está na voz da escrita de uma autora, como as mulheres na literatura que ousam sair do lugar da ausência de falo (de castradas) e se tornam sujeitos do discurso, ou melhor, se tornam sujeitas (no feminino) que escrevem e se

inscrevem no discurso. Algo que Cixous (2022) aborda minuciosamente em *O Riso da Medusa* e que retomarei mais adiante.

Outro exemplo que me ocorre a nível de Brasil é de um momento emblemático: quando elegemos a primeira mulher ao cargo da presidência da república, Dilma Rousseff (que presidiu o país de 2011 a 2016, impedida de terminar seu segundo mandato devido ao golpe misógino que sofreu, resultando em seu impeachment). Ela insistiu continuamente na escolha do vocábulo *presidenta* que gerou estranhamento a uma parcela da população, mesmo que a palavra já constasse no *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, de Cândido de Figueiredo (1899) ou do *Vocabulário Ortográfico e Remissivo da Língua Portuguesa*, de Gonçalves Viana (1914). De fato, mesmo antes desse período – em 1812 (ou seja, antes da independência do Brasil de Portugal), o termo “presidenta” já estava registrado em dicionários. Este registro pode ser encontrado no *Dicionário de Português-Francês*<sup>46</sup> compilado por Domingos Borges de Barros. Também é importante destacar que Machado de Assis utilizou o termo “presidenta” em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881). Ainda assim, houve resistência à adesão do vocábulo que materializava a reconfiguração social de termos, pela primeira vez no Brasil, uma mulher eleita à presidência.

Dito isso, aponto que as variáveis do problema do uso de *presidenta* foram e são de ordem social, cultural e política. Uma vez que os cargos de presidência e de chefia foram e têm sido, há muito tempo, majoritariamente desempenhados por homens, logo os substantivos correspondentes foram sendo registrados na tradição lexicográfica como substantivos masculinos, o que reflete esse fato. A palavra *presidente*, durante muito tempo apenas substantivo masculino<sup>47</sup>, passou a ser usada e registrada nos dicionários como substantivo de dois gêneros ou comum de dois (ex.: o presidente, a presidente), reiterando a universalidade do masculino genérico como representação de humanidade centrada neste sujeito.

---

<sup>46</sup> Sua versão digitalizada pode ser acessada em:

<https://play.google.com/books/reader?id=klUSAQAAMAAJ&pg=GBS.PR14&hl=pt>

<sup>47</sup> Somente a partir de 1940 é que gramáticos e lexicógrafos tanto portugueses quanto brasileiros passaram a aceitar a forma “a presidente”. Assim, é válido ressaltar que o termo “presidenta”, que foi incluído em dicionários desde 1812, é mais antigo e tradicional na língua portuguesa do que a forma neutra “a presidente”, que só foi registrada nos dicionários a partir de 1940.

Ou seja, mesmo que o vocábulo *presidenta* já existisse, mas socialmente com o cargo político atrelado à palavra no masculino, parece que a mudança que se fez foi, mais uma vez, pelo uso genérico masculino. Ou seja, uma manutenção via linguagem e discurso da sociedade patriarcal, escondida por trás do “ajuste” feito de cima para baixo de um substantivo masculino para um substantivo de dois gêneros, com a única diferença do uso do artigo definido que o precede. No entanto, a presidenta eleita atenta à marca política, cultural e social que ela iniciava neste país, felizmente insistiu no uso do vocábulo com a marca feminina, *presidenta* – e com o registro mais antigo do que o uso genérico de *presidente* –, que inscreve as mulheres na história da presidência da república brasileira, fazendo assim “um furo no muro da linguagem” e do discurso.

Ao longo da história, essas inserções sofrem alterações que podem afetar o uso da linguagem e os lugares que a cultura atribui aos sujeitos. Essas práticas mudam gradualmente em função dos deslocamentos sociais de classe, gênero e poder, que não estão sob o controle das vontades individuais, mas coletivas (Kehl, 2016, p. 20).

Outros pontos importantes em relação à subjetividade são que, no que diz respeito à ética da psicanálise, “homem”, “mulher” e “sujeito” são construções datadas, contingentes, por isso sofrem mutações. Neste sentido, não existe a Mulher (com letra maiúscula) que transcenda todas as mulheres, tampouco o Homem. Ou seja, do ponto de vista psicanalítico “para cada mulher nascida no século XIX, e ainda hoje, apresenta-se a questão de ser um sujeito [do discurso] (...) ou colocar-se como objeto do discurso do Outro, segundo os ideais de feminilidade construídos no mesmo período” (Kehl, 2016, p. 38). Na psicanálise, não há verdades absolutas ou termos isolados da construção de significado que cada um atribui às emoções evocadas na utilização desses termos. No entanto, esta tarefa de ser o sujeito do discurso ou colocar-se como objeto do discurso do Outro é atravessada por outras interseccionalidades que outras autoras têm abordado e elaborado a respeito, a exemplo de Anzaldúa (1987), que se propõe a pensar a *mestiza*, como vimos no capítulo anterior.

Portanto, para Kehl (2016), ao desnaturalizar o que foi construído pela cultura, via análise, as mulheres têm maior mobilidade para constituir como lhes

convier a relação com a feminilidade. A partir daí, chegamos ao que a autora chama de *deslocamentos do feminino*: as relações entre a mulher e a feminilidade, abordando tanto os ajustes quanto os desajustes, bem como os encontros e desencontros que ocorrem nesse processo.

Para observar os deslocamentos do feminino do primeiro *fin de siècle* estipulado nesta tese, essas questões são analisadas dentro do contexto cultural que gerou a psicanálise e o discurso de Freud sobre a feminilidade, surgido na segunda metade do século XIX, quando a cultura burguesa europeia estava em formação. Então, a partir da obra de Gustave Flaubert, *Madame Bovary*<sup>48</sup> (1856), Kehl (2016) destaca como a protagonista, Emma Bovary, é uma personagem que se vê aprisionada em um casamento infeliz e em um cotidiano tedioso, que a leva a buscar na fantasia e no desejo por coisas que não pode ter uma forma de alívio. Emma é uma mulher que se revela insatisfeita com a vida que tem e que busca constantemente uma forma de escapar da realidade. O romance de Flaubert, então, a partir da leitura crítica de Kehl, pode ser visto como uma crítica aos valores da sociedade burguesa da época, mas que também negava às mulheres a possibilidade de realização pessoal e profissional. Emma, dessa forma, representaria a figura da mulher que não se adequa aos moldes impostos pela sociedade patriarcal e que busca uma forma de encontrar seu lugar no mundo.

Outro ponto relevante levantado por Kehl (2016) é a forma como a sexualidade é representada na obra de Flaubert, já que Emma é uma personagem que busca no sexo uma forma de satisfação e realização pessoal, mas que acaba se frustrando diante da limitação imposta pela sociedade e pelo casamento. Em suma, o que a psicanalista destaca é como a personagem Emma Bovary é uma figura que representa a insatisfação e o desejo por uma vida melhor por parte das mulheres na passagem para a modernidade.

Ao fazer um recorte das principais passagens do romance de Flaubert, que correspondem às várias personagens literárias que Emma Bovary tenta encarnar, Kehl (2016) pontua que este movimento de Emma não é exatamente à

---

<sup>48</sup> É importante destacar aqui que o trabalho de Kehl não está preocupado em tratar de uma autora, visto que *Madame Bovary* foi escrito por um homem, mas sim na representação da feminilidade e das mulheres em um romance de suma importância e influência para o recorte temporal e cultural que ela estipulou.

procura de “quem ela é” ou de “quem ela deve ser” (para os homens), mas de saber em que mulher ela poderia transformar-se. As várias máscaras de feminilidade de Emma Bovary são as provas de que seu autor sabia, por intuição, que “não existe A Mulher”. Cada mulher em particular é um sujeito em construção, e a feminilidade, um conjunto de representações que tentam produzir uma *identidade* entre todas as mulheres; mas que, por isso mesmo, não pode dar conta das questões de cada sujeito (Kehl, 2016, pp. 95-96), por isso se desloca.

Nesse sentido, a partir da reflexão iniciada por Kehl (2016) sobre as representações dos deslocamentos do feminino da mulher freudiana na passagem para a modernidade, tendo como base o contexto cultural que influenciou a psicanálise e o discurso de Freud sobre a feminilidade, torna-se essencial delinear o campo cultural a partir do qual proponho analisar os deslocamentos do feminino nas personagens de Cristina García. Este contexto corresponde a um outro período de transição, do final do século XX para o início do século XXI.

Diante da vasta discussão sobre as diferenças do referente período – marcadas sobretudo pelo advento da pós-modernidade –, na qual não proponho a me aprofundar, mas fazer um recorte do que Linda Hutcheon ([1988] 2004) discute em *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (*Poética do Pós-Modernismo: História, Teoria, Ficção*). Dentre tantos debates importantes para quem escreve e pensa sobre a cultura e a literatura contemporâneas, optei pela abordagem de Hutcheon (2004) sobre o pós-modernismo na arte e na literatura, por considerar sua perspectiva relevante e aplicável ao que busco destacar na obra de Cristina García.

Para Hutcheon (2004), o pós-modernismo incorpora uma natureza complexa e contraditória que o distingue dos modos de pensamento tradicionais. Ele prospera ao abraçar contradições, refletindo as tensões inerentes à sociedade capitalista tardia. Ao desafiar princípios estabelecidos como valor, ordem e identidade, a arte pós-moderna perturba as premissas fundamentais do liberalismo burguês, revelando a natureza construída da verdade e da ideologia. Além disso, a ênfase do pós-modernismo na “presença do passado” significa um

engajamento crítico com a história, evitando uma nostalgia simplista em favor de um diálogo reflexivo e irônico com formas históricas.

Essa revisitação crítica destaca a proposição do pós-modernismo em interrogar e reinterpretar narrativas e estruturas estabelecidas. Além disso, o reconhecimento da especificidade local e o questionamento de verdades universais destacam a abordagem matizada do pós-modernismo à diversidade cultural e ao consenso. Em suma, a transitoriedade do pós-modernismo, a resistência às narrativas mestras e a aceitação de múltiplas verdades destacam sua natureza dinâmica e transformadora no discurso cultural contemporâneo.

Na literatura, o pós-modernismo se manifesta de diversas maneiras que desafiam as convenções tradicionais e exploram novas formas de narrativa e significado. Um exemplo proeminente é a metaficção historiográfica, uma técnica que combina elementos fictícios com eventos históricos reais, desafiando as fronteiras entre realidade e ficção. Essa abordagem permite aos escritores e escritoras explorar questões de representação, memória e interpretação histórica de maneira inovadora e reflexiva.

Enquanto todas as formas de arte e pensamento contemporâneo oferecem exemplos desse tipo de contradição pós-modernista, [...] o gênero do romance, e uma forma em particular, uma forma que eu quero chamar de "metaficção historiográfica". Com isso, quero dizer aqueles romances bem conhecidos e populares que são intensamente autorreflexivos e, paradoxalmente, também reivindicam eventos e personagens históricos: *A Mulher do Tenente Francês*, *Os Filhos da Meia-Noite*, *Ragtime*, *As Pernas de Ouro*, *G.*, *Palavras Finais Famosas*. Na maioria dos trabalhos críticos sobre pós-modernismo, é a narrativa - seja na literatura, na história ou na teoria - que costuma ser o principal foco de atenção. A metaficção historiográfica incorpora todos esses domínios: ou seja, sua autoconsciência teórica da história e da ficção como construções humanas (metaficção historiográfica) é usada como base para repensar e reformular as formas e conteúdos do passado. (Hutcheon, 2004, p. 05, tradução minha)<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> *While all forms of contemporary art and thought offer examples of this kind of postmodernist contradiction, [...] the novel genre, and one form in particular, a form that I want to call "historiographic metafiction." By this I mean those well-known and popular novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages: *The French Lieutenant's Woman*, *Midnight's Children*, *Ragtime*, *Legs, G.*, *Famous Last Words*. In most of the critical work on postmodernism, it is narrative—be it in literature, history, or theory—that has usually been the major focus of attention. Historiographic metafiction incorporates all three of these domains: that is, its theoretical self-awareness of history and fiction as human constructs (historiographic metafiction) is made the grounds for its rethinking and reworking of the forms and contents of the past. (Hutcheon, 2004, p. 05)*

O excerto acima ressalta a autoconsciência teórica da história e da ficção como construções humanas, fundamentais para a reinterpretação e reformulação das formas e conteúdos do passado na literatura pós-moderna.

Além disso, o pós-modernismo na literatura frequentemente incorpora a intertextualidade, referenciando e reinterpretando textos e estilos literários anteriores. Essa prática de diálogo com obras do passado e com a cultura popular cria camadas de significado e convida leitoras e leitores a refletir sobre a natureza da autoria, da originalidade e da influência mútua entre textos. A desconstrução de narrativas lineares e a experimentação com estruturas narrativas não convencionais também são características marcantes do pós-modernismo literário, desafiando as expectativas do leitorado e ampliando definições de literatura. Essas abordagens inovadoras e reflexivas contribuem para uma rica e complexa paisagem literária pós-moderna, na qual a ambiguidade, a ironia e a autoconsciência são elementos-chave na construção de significados e na exploração de temas contemporâneos e históricos.

Nesse sentido, Hutcheon (2004) define o pós-modernismo como um movimento que opera dentro da lógica política do sistema capitalista, reconhecendo sua cumplicidade com o sistema enquanto trabalha secretamente para subverter seus valores de dentro para fora. O pós-modernismo não afirma existir fora do sistema, mas reconhece seu envolvimento com ele. Essa consciência de cumplicidade permite ao pós-modernismo desafiar ideologias dominantes por meio de uma estratégia de lutas pluralizadas e diversificadas. Além disso, o pós-modernismo é caracterizado por uma consciência crítica que está sempre ciente de diferenças, resistências e reações, questionando a política da produção e recepção da arte.

Para Hutcheon (2004), o pós-modernismo historiciza e contextualiza a separação entre discursos políticos e estéticos, enfatizando a tensão produtiva entre os dois. Ele se recusa a suavizar as contradições, vendo-as como condições inevitáveis da experiência social e cultural. A recusa do pós-modernismo em eliminar essas contradições destaca seu empenho em desafiar normas e ideologias estabelecidas.

Isso evoca o conceito da consciência *mestiza* de Anzaldúa (1987), discutido anteriormente nesta tese, e de sua materialização na literatura,

sobretudo sua proposta de acolher as contradições, as tensões e as diferenças das dinâmicas das fronteiras e transformá-las em algo mais. Evoca também – como exemplo dessas manifestações literárias *mestizas*, pós-modernas – a obra de Cristina García, como explorei no segundo capítulo. Nesse sentido, após delinear este campo cultural do pós-modernismo que Hutcheon (2004) discute, no próximo capítulo, analiso as quatro personagens que representam os deslocamentos do feminino neste contexto.

## 4 OS DESLOCAMENTOS DO FEMININO NAS PERSONAGENS DE GARCÍA

### 4.1 *The Agüero Sisters*: Reina

O romance *The Agüero Sisters* (1997) é dividido em duas grandes partes, além do prólogo e do epílogo, contando também com uma espécie de diário de Ignacio Agüero (pai das personagens principais que dão nome à obra), cujas páginas são reveladas ao longo da narrativa, entre as subdivisões das duas partes principais. O acesso ao diário por parte de quem lê antecede o acesso das personagens, que o encontrarão ao final do livro. Esse diário, como mencionado anteriormente, conta a história paralela ao presente das irmãs Reina e Constancia, incluindo a história verdadeira da morte de Blanca Agüero (mãe delas), junto da história de Cuba. A trama se desenrola em um ambiente paradoxal e de fronteira, permeado pela nostalgia e pelo conflito, entre Cuba e os Estados Unidos, entre a ilha e os familiares no exílio. São três os cenários geopolíticos diferentes abordados na narrativa: Cuba pré-Revolução, Cuba pós-Revolução e Miami nos tempos modernos.

É esse tema que está implicitamente presente na narrativa de Garcia sobre a expatriação cubana e a disputa familiar de que Teresa Derrickson tratou em 2007: uma narrativa em que tanto a identidade nacional quanto o pertencimento transnacional se marcam na carne das mulheres de maneiras nada sutis – e muitas vezes violentas em diferentes graus de crueldade e tortura. As quatro gerações de mães e filhas construídas nessa narrativa são sujeitas a uma série de abusos e agressões, incluindo estupro, espancamento, queimaduras, mordidas, ferimentos à bala e visitas de desfigurações misteriosas. No excerto a seguir, é possível visualizar um dos exemplos listados:

Ela e o bebê estavam atravessando os estreitos da Flórida quando representantes da revolução subiram a bordo procurando desertores. Durante uma hora, Constancia ficou escondida com Isabel em um *container* de duas toneladas cheio de toranjas, onde mal havia ar para se respirar. Isabel ficou desacordada por causa do calor e do cheiro asfixiante das frutas cítricas. Constancia fez de tudo para reanimá-la; deu-lhe bofetadas, segurou-a de cabeça para baixo, como o obstetra fez quando Isabel nasceu e não quis respirar, até rasgou a blusa e lhe ofereceu um seio subitamente seco devido ao pavor. Mas Isabel nem se mexia. Finalmente, Constancia mordeu a filha com tanta força no

calcanhar que arrancou um naco de dois centímetros da carne da criança. (García, 1998, p. 54)<sup>50</sup>

Não há sequer uma mulher de destaque no romance sem ser sobrevivente de violência e violações de todos os tipos – físico, sexual, psicológico, moral e patrimonial – ligadas a tensões nacionais e internacionais de modo a revelar a conveniência política de tais danos corporais. Segundo o enredo de García (1998), os corpos das mulheres (e, conseqüentemente, suas vidas) nunca estão verdadeiramente sob seu próprio controle e domínio.

Curiosamente, Derrickson (2007) também aponta como os corpos e fisiologias de algumas personagens femininas estão em sincronia com os vários atos e eventos políticos que afetam suas vidas. A mãe de Ignacio, por exemplo, é levada ao trabalho de parto prematuramente devido a uma comemoração local do primeiro presidente da República Cubana, sua placenta é arrebatada por uma coruja e sacudida sobre as multidões que comemoram: “*Aí, batendo as asas escuras, a ave arremete para a frente, apanhou o órgão empapado de sangue no chão e levou-o embora, saindo a voar pela janela, como um boato*” (García, 1998, p. 34, grifo da autora)<sup>51</sup>. Em um conjunto de ocorrências paralelas, a insônia de Reina começa no “trigésimo sétimo aniversário do ataque de *El Comandante* ao Quartel Moncada” (García, 1998, pp. 15-16)<sup>52</sup>; “Constancia deu à luz Isabel, filha deles, no mesmo dia que o governo desapropriou a empresa de transportes marítimos do sogro” (García, 1998, p. 54) em Cuba; os seios de Constancia deixam de produzir leite no momento exato de sua passagem ilegal pelo Estreito da Flórida (García, 1998, p. 54); e a capacidade de Reina de ter orgasmos desaparece em sincronia com sua própria deserção para os Estados Unidos.

---

<sup>50</sup> *She and the baby were crossing the Straits of Florida when officers from the revolution came aboard to search for defectors. For an hour, Constancia hid with Isabel in a two-ton container of grapefruit, with barely enough air. Isabel grew limp with the heat and the asphyxiating citrus. Constancia tried everything to revive her; slapped her daughter hard, held her upside down like the obstetrician did when Isabel was born and short of breath, even tore open her blouse and offered her a breast suddenly dried out from fear. But Isabel didn't stir. Finally, Constancia bit her daughter so hard on the heel, she ripped out an inch of flesh. (García, 1997, p. 54)*

<sup>51</sup> *Then, with a dark flap of its wings, it swooped forward, plucked the sodden organ from the floor, and flew with it like a rumor out the window. (García, 1997, p. 34)*

<sup>52</sup> *Reina Agüero's insomnia began last summer, on the thirty-seventh anniversary of El Comandante's attack on the Moncada Barracks. (García, 1997, pp. 15-16)*

No entanto, para a primeira análise de deslocamento do feminino deste capítulo, focarei em alguns aspectos relacionados a Reina, a única personagem selecionada do referente romance, pois verifico que sua construção narrativa se assemelha em vários pontos às outras personagens que também serão analisadas de *The Lady Matador's Hotel (2010)*. Todas elas são construídas pela perspectiva do estranhamento, da aproximação demasiada ao que pertence ao imaginário masculino: tanto aspectos físicos quanto comportamentais e laborais.

No caso de Reina, o estranhamento vem quase sempre no contraste com sua irmã Constancia, cuja construção narrativa traz um estereótipo ideal feminino: branca, vaidosa, delicada e elegante. Mas também comparada a alguns homens da narrativa.

Começo então a partir do seguinte excerto:

Reina tem 1,80m, é **uns bons dez centímetros mais alta do que a maioria dos homens com os quais trabalha**. Tem boca larga, impecável, com cantos que mal se podem discernir. O mais atrevido de seus colegas a chama de *Compañera Amazona*, alcunha que ela secretamente aprecia. **Reina costuma escolher o electricista mais baixinho e mais tímido de uma certa cidade para lhe conceder seus favores especiais, deixando-o debilitado e inconsolável durante meses**. Depois de sua partida, costuma-se divisar corujas negras nas paineiras. (García, 1998, p. 16, grifo meu)<sup>53</sup>

A depender de quem narra, percebo diferentes perspectivas em relação à Reina, na passagem acima, por exemplo, a comparação com seus colegas de trabalho (todos homens) não é por acaso, além de sua altura revelar o próprio símbolo de imponência que a personagem exerce. Há também um deslocamento de seu papel social, pois ela é a única mulher trabalhando como electricista na cidade. Como mencionado anteriormente, em contraste com sua irmã, que fez um bom segundo casamento, Reina tem diversos parceiros sexuais e, como exposto no excerto acima, seus critérios de escolha a mantém no controle e na posição de poder. Portanto, essas são as pistas iniciais da

---

<sup>53</sup> *Reina is five feet eleven, a good four inches taller than most of the men with whom she works. Her mouth is large and flawless, with barely discernible corners. The most daring of her colleagues call her Compañera Amazona, a moniker she secretly relishes. Often, Reina selects the smallest, shyest electrician in a given town for her special favors, leaving him weak and inconsolable for months. After she departs, black owls are frequently sighted in the ceiba trees. (p. 16)*

relação da personagem com sua própria feminilidade e de como ela é construída a partir do olhar do Outro.

No que ainda diz respeito ao físico de Reina, observo no próximo excerto que seu atravessamento racial surte algum efeito em como a enxergam na narrativa, em especial Ignacio que escreve o seguinte em seu diário:

*Certo verão, quando Blanca estava passando férias com a filha em uma casa de praia alugada em Guanabo, um mulato gigantesco, alto como um poste de iluminação e de peso incalculável, ficou perambulando no fim de nossa rua. Tinha um rosto largo e liso, e os olhos que sugeriam um toque de sangue oriental. Estava impecavelmente vestido, roupas feitas sob medida centímetro por centímetro, e usava um chapéu panamá com uma larga faixa vermelha. Sua semelhança com Reina era inegável. (García, 1998, pp. 264-265, grifo da autora)<sup>54</sup>*

Reina é morena grande e sensual, mulher de muitos amores. Fugindo dos mesmos padrões de feminilidade que aprisionam sua irmã Constanca e boa parte das mulheres que ela observa em Miami, todas com sérios problemas com suas próprias imagens e corpos, Reina mostra-se mais livre sexualmente, mais segura de si e do seu corpo. Todos os excertos a seguir demonstram esses pontos que levantei:

**Reina reconhece ser um pouco vaidosa.** Vive a banhar-se no calor da admiração que recebe no seu ofício e na sua cama, na **imagem de sua imagem de si mesma**. Gosta de dizer que tem poucas especialidades, mas **se orgulha de desempenhá-las com uma competência sem igual**. (García, 1998, p. 21, grifo meu)<sup>55</sup>

Reina está perplexa com **a obsessão que as mulheres de Miami têm pelos detalhes mais insignificantes de seus corpos**, com suas inúteis batalhas. Ela ficou assombrada quando Constanca a levou ao *Shopping* do Dade County no domingo passado. Todos aqueles manequins sem quadris sem seios, vestidos de seda até os pescocinhos descarnados. (García, 1998, p. 165, grifo meu)<sup>56</sup>

<sup>54</sup> *One summer, when Blanca was vacationing with her daughter at a rented beach house in Guanabo, a giant mulatto, tall as a lamppost and with incalculable heft, loitered at the end of our street. He had a broad, smooth face and eyes that suggested a touch of Oriental blood. He was impeccably dressed, every inch tailored, and he wore a Panama hat with a broad red band. His resemblance to Reina was unmistakable. (García, 1997, pp. 264-265)*

<sup>55</sup> *Reina admits to a certain vanity. She basks in the admiration she receives in her trade and in her bed, in the image of her image of herself. She is fond of saying she has few specialties but prides herself on doing them exceedingly well. (García, 1997, p. 21)*

<sup>56</sup> *Reina is perplexed by the obsession women in Miami have for the insignificant details of their bodies, by their self-defeating crusades. She was appalled when Constanca took her to the Dade County shopping mall last Sunday. All those hipless, breastless mannequins, up to their scrawny necks in silk. (García, 1997, p. 165)*

– Nunca observou como **as mulheres costumam destruir suas imagens**, Reina? É porque nada corresponde à imagem interior que temos de nós mesmas. Meus produtos trazem de volta esse sentimento. [...]

– **Eu não, *mi amor*. Vivo o aqui e o agora.**

– Bom, então **você provavelmente é a única mulher da face da Terra que realmente gosta de sua aparência!** – retruca Constanica, enquanto mexe a loção para coxas em um ritmo constante com a colher de pau. – **Isso é definitivamente prejudicial para os meus negócios!** (García, 1998, p. 166, grifo meu)<sup>57</sup>

O último diálogo acima, em especial, reflete o aprisionamento do imaginário de um feminino, no singular, na lógica do mercado capitalista neoliberal. Reina, por sua vez, incorpora uma outra opção para ser mulher, que distoia do que esse sistema de mercado quer vender. A última observação feita por Constanica – uma empresária do ramo da beleza – mostra que a segurança e a satisfação femininas de Reina não são boas para os negócios. Além disso, Reina admite em si mesma e em suas relações, principalmente sexuais, a pluralidade dos corpos femininos e em como aceitá-los traz uma plenitude no gozo das mulheres, como no trecho a seguir:

[...] Pepín, que adorava Reina, mas continuou sendo um admirador inveterado do sexo feminino com o passar dos anos, admitiu que não preferia nenhuma característica feminina em particular. **Cada mujer tiene algo**, gostava de dizer. Cada mulher tem algo. **Os melhores amantes, sabe Reina por experiência própria, abordam as mulheres desta maneira.** (García, 1998, p. 165, grifo meu)<sup>58</sup>

No próximo excerto, Reina, que vem sofrendo de insônia, faz uso de seu relacionamento mais fixo a fim de encontrar alguma solução que a faça dormir:

Nem mesmo o rigoroso relacionamento sexual com Pepín Beltrán, seu amante há 24 anos, a esfalfa o suficiente para que adormeça. Na semana passada, durante uma transa que durou do crepúsculo até a

---

<sup>57</sup> “Haven’t you ever noticed how often women destroy pictures of themselves, Reina? That’s because nothing conforms with our private image of ourselves. My products bring back that feeling. [...]”

“Not me, *mi amor*. I live in the here and now.”

“Well, you’re probably the only woman on earth who actually likes the way she looks!” Constanica snaps, stirring the thigh lotion with a steady rhythm of her wooden spoon. “Definitely bad for business!” (García, 1997, p. 166)

<sup>58</sup> [...] Pepín, who adored Reina but remained an inveterate woman watcher over the years, admitted that he favored no particular female features. *Cada mujer tiene algo*, he liked to say. Every woman has something. The best lovers, Reina knows from experience, approach women this way.

meia-noite, as feições de Pepín relaxaram quando ele adormeceu como uma pedra após ela atingir o clímax, por cima dele. Depois, ela ficou deitada no escuro, de olhos abertos, até distinguir cada rachadura e fissura do quarto decorado. Anos antes, aquele quarto havia sido o estúdio de seu pai, um dos oito cômodos de seu espaçoso apartamento antigo na parte de Cuba que se chama Vedado. (García, 1998, p. 17)<sup>59</sup>

Percebo que não somente nessa passagem do romance, mas também em outras, que a relação da personagem com o sexo é de ruptura da objetificação do seu próprio corpo e do prazer masculino unilateral. Pelo contrário, Reina goza sexualmente e tenta gozar de sua vida em todos os sentidos:

**O que ela mais gosta é de ter a liberdade de não ter uma visão definitiva, uma versão acabada do significado da vida.** Se não podia mesmo perceber nada no seu todo, então por que não comemorar o que conseguia captar com seus sentidos? **Vive de la vida lo sublime.** Esse havia sido seu lema pessoal desde quando conseguia se lembrar. Afinal, parecia fútil buscar aquilo que para sempre seria fugaz, quando a realidade permanecia, em sua maior parte, inexplorada. (García, 1998, p. 18, grifo meu)<sup>60</sup>

A seguir, a partir de uma construção um tanto quanto satírica em relação aos homens de Cuba (os quais eu facilmente reconheceria da mesma forma em outros lugares do globo), indico mais um exemplo de posicionamento da personagem como de sujeito e não de objeto, uma vez que – no fim do dia – a decisão de escolha do parceiro é de Reina, sob uma perspectiva crítica e satírica, com muita segurança de si, que estabelece critérios e é capaz de refletir a respeito do que observa do outro.

O mesmo grupo de homens recebe Reina no refeitório do hotel, para um café da manhã de pãezinhos e mamão com lima. Reina os havia examinado detidamente no dia anterior, mas **não considerou nenhum**

---

<sup>59</sup> *Not even the usual rigorous lovemaking with Pepín Beltrán, her lover of twenty-four years, exhausts her sufficiently into slumber. Last week, during a dusk-to-midnight session, Pepín's face went slack as he dropped dead asleep beneath her pleasure. Afterward, she lay awake in the dark until she could perceive every crack and crevice in the ornate room. Years ago, it had been her father's study, one of eight chambers in their commodious old apartment in the Vedado section of Havana. (García, 1997, p. 17)*

<sup>60</sup> *That night, Reina lies in bed and considers La Virgen's dark methods of grace. Reina is uncertain of her own beliefs. What she enjoys most is the freedom from a finality of vision, of a definitive version of life's meaning. If she could perceive nothing in its entirety, then why not celebrate what she could grasp with her own senses? Vive de la vida lo sublime. It had been her personal motto for as long as she could remember. After all, it seemed futile to chase what was forever elusive, when reality remained so largely unexplored. (García, 1997, p. 18)*

**digno de ser desejado por ela.** Eram todos muito convencidos de seu poder de sedução. Esse é um problema em Cuba. **Até os homens mais tortos, desdentados, escabrosos, esclerosados, de pés virados para dentro, dispépticos e pestilentos da ilha se acham irresistíveis para as mulheres.** Reina vive ponderando sobre os motivos de tamanha incongruência. A explicação, a seu ver, é que **são mimados demais pelas mães.** Depois do amor e dos abraços de uma *mami* cubana, que homem não se consideraria o centro do universo? (García, 1998, p. 20, grifo meu)<sup>61</sup>

Outro aspecto que contrasta a personagem é seu ceticismo religioso, ela não se vê submetida aos paradigmas religiosos, mesmo tendo sido exposta ao sincretismo da ilha e às práticas de *santería* que tradicionalmente atravessam sua família, sobretudo por via das mulheres. No entanto, num momento de desespero pela falta de sono, numa espécie de oração, ela tenta um diálogo com a padroeira de Cuba, *La Virgen de La Caridad del Cobre*: “[...] Bom, **eu não pequei, exatamente**, mas não consigo dormir, e deve haver algum motivo para isso” (García, 1998, p. 18, grifo meu).<sup>62</sup>

Os próximos excertos trazem recortes do trabalho de Reina em Cuba. Observo aqui como a narrativa destaca o fato de dois homens já terem sido eletrocutados durante a tarefa de consertar a bomba d’água elétrica, trazendo fatores de perigo que impedem os mais habilidosos eletricitistas de tentarem resolver o problema em *El Cobre*, mas não impedem Reina. Ela encara a tarefa, mesmo que acarrete em um acidente previsto. A população a acompanha até o lugar, como que numa procissão, admirando a coragem e a postura dessa mulher, eletricitista, corajosa e temida.

Reina tem mais um trabalho a se fazer em *El Cobre* antes de voltar a Havana, para férias de duas semanas. As incessantes chuvas inundaram a mina de cobre. A bomba d’água elétrica arrastada até o local é quase pré-histórica e **já eletrocutou dois homens desde meados de novembro. Agora, nem mesmo os mais habilidosos**

---

<sup>61</sup> *The same group of men greets Reina in the hotel dining room, over a breakfast of rolls and fresh papaya with lime. Reina looked them over carefully the day before but deemed nobody worthy of her desire. They are all much too sure of their allure. This is a problem in Cuba. Even the most gnarled, toothless, scabrous, sclerotic, pigeon-toed, dyspeptic, pestilential men on the island believe themselves irresistible to women. Reina has often pondered this incongruity. Too much mother coddling is her theory. After the love and embraces of a Cuban mami, what man wouldn't think he is the center of the universe? (García, 1997, p. 20)*

<sup>62</sup> *“Well, I haven't sinned exactly, but I can't sleep, and there must be a reason.” (García, 1997, p. 18)*

**eletricistas querem se aproximar dela.** (García, 1998, p. 20, grifo meu)<sup>63</sup>

Outros habitantes da cidade se reúnem aos eletricistas na caminhada até a mina. **Todos já ouviram falar da perícia da eletricista, e logo uma colorida procissão de cidadãos de *El Cobre***, vadios e subempregados das formas mais complicadas possíveis, segue Reina e os colegas morro acima. **A salvação ou a catástrofe, observa Reina, nunca deixa de atrair multidões.** (García, 1998, p. 21, grifo meu)<sup>64</sup>

**Ninguém tem permissão para carregar a caixa de ferramentas de Reina Agüero.** Ela é irredutível nesse aspecto e, às vezes, chega a ser agressiva, quando necessário. A caixa pesa cerca de trinta quilos, mas Reina carrega-a como se não contivesse mais do que um sanduíche de presunto e um litro de leite. Na maior parte do tempo bastam-lhe as ferramentas que traz no cinto, mas a bomba da mina de *El Cobre* exige mais refinamento eletrotécnico. É uma caminhada de quarenta minutos morro acima, debaixo de chuva. (García, 1998, p. 21, grifo meu)<sup>65</sup>

Ao incorporar características do imaginário masculino, Reina não apenas desafia estereótipos do feminino, mas também constrói uma identidade única e poderosa. Sua segurança e posicionamento como sujeito do discurso, em vez de ser objeto, refletem uma rejeição consciente das normas tradicionais de gênero. A personagem não se submete à dicotomia simplista entre masculino e feminino, no singular, como se só houvesse uma forma de ser cada um deles; em vez disso, ela recria o feminino de maneira expansiva e inclusiva. Sua feminilidade não é negada, mas enriquecida por uma multiplicidade de traços e características que desafiam os limites estreitos impostos pelo imaginário convencional.

Ao fazer isso, Reina exemplifica um movimento contemporâneo em direção a uma compreensão mais fluida e flexível do gênero, que valoriza a autenticidade pessoal sobre as expectativas sociais. Sua jornada inspira a

---

<sup>63</sup> *Reina has one more job in El Cobre before returning home to Havana for a two-week vacation. The incessant rains have flooded the copper mine. The electric water pump dragged to the site is almost prehistoric and has electrocuted two men since mid-November. Now not even the most skillful electricians will go near it.* (García, 1997, p. 20)

<sup>64</sup> *Others from the town join the electricians on their trek to the mine. Word has spread of the lady electrician's ingenuity, and soon a colorful procession of El Cobre's truants and elaborately underemployed citizens follow Reina and her associates up the hill. Salvation or catastrophe, Reina notices, is always guaranteed to draw a crowd.* (García, 1997, p. 21)

<sup>65</sup> *Nobody is allowed to carry Reina Agüero's toolbox. She insists upon this, forcibly when necessary. It weighs close to seventy pounds, but Reina carries it as if it contained no more than a pork sandwich and a carton of milk. Most days she makes do with her tool belt, but the pump at El Cobre's mine requires more electrical finesse. It is a forty-minute walk uphill in the rain.* (García, 1997, p. 21)

reimaginar o que significa ser uma mulher no século XXI, ao invés de ser “A Mulher”, abrindo espaço para a expressão individual e a liberdade de ser verdadeiramente ela mesma, além das fronteiras de um imaginário feminino convencional e limitante. Isso também acontece com outras personagens de García que tratarei a seguir.

#### 4.2 *The Lady Matador’s Hotel*: Suki, Aura e Gertrudis

*The Lady Matador’s Hotel* (2010) é um romance dividido em seis capítulos com acréscimo do epílogo, compostos de narradores diversos, como dito anteriormente – que são os próprios personagens. O desenvolvimento dá-se pelo fluxo de consciência, tornando a obra rica não pelo enredo, somente, mas pela forma e a disposição dos acontecimentos e metáforas. 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, o país estava no auge da guerra civil:

**Há doze anos ele tinha chegado neste aeroporto.** O calor de setembro estava aguçado e o país estava no auge da guerra civil. Em 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. (García, 2010, p. 204, tradução minha, grifo meu)<sup>66</sup>

O enredo do romance de García traz personagens complexos e plurais, dentre eles este coreano do excerto acima, Won Kim, proprietário de uma fábrica têxtil, “convencido de que nada do que acontece em público é de qualquer valor verdadeiro” (García, 2010, p. 145, tradução minha)<sup>67</sup>. 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 justamente para este lugar que García nos leva, para o coração sangrando de uma

<sup>66</sup> *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. (García, 2010, p. 204)*

<sup>67</sup> *He is convinced that nothing that happens in public is of any truthful value. (García, 2010, p. 145)*

ex-guerrilheira tramando um assassinato por vingança. Na mente distorcida de um general assassino. No espírito promíscuo da toureira que, mesmo depois de ferida por um dos touros na arena, planeja lutar novamente poucos dias depois para matar o animal. Para a mente perversa de uma advogada alemã que explora úteros de mulheres indígenas e comercializa crianças como “adoção internacional”.

Para continuar a análise dos deslocamentos do feminino, no entanto, focarei na toureira, na advogada e na ex-guerrilheira. O fio condutor da história é Suki Palacios, uma toureira da Califórnia de ascendência mexicana e japonesa, uma jovem recém-chegada ao 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 atravessada por diferentes culturas, ela nasce em território estrangeiro para ambos os pais e, a cada particularidade que a compõe, é evidente o seu hibridismo cultural. Assim como Reina, ela causa estranhamento. Há vários observadores de Suki na obra e, segundo a narradora do trecho a seguir, os oficiais que também estão no hotel, surpresos com a toureira, desconfiam que ela possa vir a ser um homem: “Os oficiais estão tão deslumbrados por ela para dizerem algo; temerosos de que, talvez, a toureira seja um homem perturbadoramente belo” (García, 2010, p. 6, tradução minha)<sup>68</sup>.

Num deslocamento constante, Suki transita entre ser “um homem perturbadoramente belo” e “uma mulher que brinca de ser homem”. Os eventos e as palavras escolhidas para descrevê-la na obra nos dá pistas de que há um deslocamento na construção do feminino: “brinca de ser homem”; assim como Reina, tem preferência por homens simples, não muito inteligentes e discretos, o que garante uma manutenção do jogo de poder dessas personagens. Ou mesmo 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: “‘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

---

<sup>68</sup> *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)*

pulso e guia sua mão para além da lapela atalhada do roupão” (García, 2010, p. 45)<sup>69</sup>.

Nos trechos a seguir, nos quais é descrita sua chegada à capital sem nome, além de retratar o comportamento de alguns espectadores da toureada, todos os dois trechos correspondem, em alguma medida, à relação da personagem com sua feminilidade, mas também à construção do discurso do Outro:

Suki Palacios percorreu um longo caminho até este hotel de construção alta e pontiaguda nos trópicos, neste pedaço de terra esquecido entre os continentes, até 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 de las matadoras** das Américas. **Suki chegou cedo para exibir suas habilidades e gerar entusiasmo para a luta.** No momento que as outras *matadoras* chegarem na capital, os cidadãos clamarão por sangue. (García, 2010, p. 4, tradução minha, grifo meu)<sup>70</sup>

*la matadora* é tentada a submeter-se a minúcias blindagens do hotel, para ignorar o torpor da tarde esperando ela no ringue. **Ela está acostumada com os espectadores zombadores que vêm para cuspir nela e provocar os touros.** Eles alegremente a baniriam do esporte por completo – **intrometida, mulher escandalosa brincando de ser um homem.** (García, 2010, p. 04, tradução minha, grifo meu)<sup>71</sup>

Na narrativa, é revelado que o avô paterno de Suki também foi toureador, algo muito possível no universo discursivo masculino, mas parou a carreira cedo por ter sido ferido na arena. A jovem neta decidiu pela mesma carreira quando ainda estava estudando medicina numa faculdade nos Estados Unidos, largou tudo para matar touros e exibir 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”. No entanto, *la*

<sup>69</sup> “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. (García, 2010, p. 45)

<sup>70</sup> *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, 2010, p. 4)

<sup>71</sup> *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)

*matadora* não se coloca como objeto do discurso do Outro, antes se reinventa a partir do que ela mesma visualiza para si: ocupa o espaço da arena para enfrentar touros, como um furo no muro do dito universo masculino, recriando um espaço para que exerça o que quer, além de (também) ser mulher. Outro aspecto importante que levanto aqui é de que Suki já ocupava um lugar que foi historicamente dito ser apenas dos homens, a faculdade de medicina.

Outro recorte importante que constrói a toureira e o novo feminino estabelecido por ela, simbolicamente aparece inclusive na forma de se vestir, no enfrentamento da 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:

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 ouse desafiar você, você e você. (García, 2010, p. 39, tradução minha)<sup>72</sup>

Suki se nega a se esconder, não se mascara, pelo contrário, escancara ser o que é, mostrando um deslocamento subjetivo. Por isso *La matadora* é um desafio. Sua postura em meio seu ritual sagrado (sexo com um estranho) desenquadra-se dos padrões de gênero herdados dos séculos anteriores, bem como padrões religiosos e patriarcais. Ela “brinca de ser homem” dentro e fora dos ringues.

Outras evidências do comportamento dito e recebido como masculino de Suki estão no distanciamento de pensamentos apaixonados ou maternos ligados à figura das mulheres e nas decisões de alguns pequenos detalhes, como a escolha de uma bebida ou comida, na escolha do parceiro. Além disso, ela apresenta uma indiferença aos “agradados”, como por exemplo o buquê de flores que ela ganha:

---

<sup>72</sup> *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)*

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 vodka 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 um ano e meio, desde que ela passou a lutar profissionalmente, Suki sabe o que funciona melhor para ela: **um homem simples, não muito inteligente, grato e discreto**.

**Ela ignora o luxuoso buquê de lírios da Amazônia** entregue no seu quarto. Talvez um dos jornalistas enviou-lhes, embora eles sejam 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 minha, grifo meu)<sup>73</sup>

Evidentemente, a autora de *The Lady Matador's Hotel* (2010) não poderia ignorar a resistência do Outro em relação ao estranho, à quebra paradigmática da personagem de Suki, pelo contrário, a questão de gênero é bem explorada na narrativa anexa a esta personagem emblemática que é a jovem toureira, como nos excertos a seguir:

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

“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 minha)

---

<sup>73</sup> *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 journalists 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)*

“Se você pudesse ser qualquer cheiro do mundo, o que seria?”

*O fedor 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 uivos. (García, 2010, p. 43, tradução minha)<sup>74</sup>

Os homens que cruzam o caminho de Suki Palacios desejam-na desesperadamente, mas 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. Para ele, *la matadora* é um desafio, pois se sente confuso ao tentar encaixá-la em alguma categoria sagrada ou profana: “As portas se abrem e a toureira é trazida numa maca. Ela está consciente, mas o lençol que a envolve está encharcado 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, tradução minha)<sup>75</sup>. Uma outra tentativa de categorizar a toureira – desta vez na esfera profana – acontece na passagem em que Martín (o coronel) está na academia e

---

<sup>74</sup> “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)

“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)

<sup>75</sup> The doors swing open and the lady matador 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)

contempla o corpo de Suki enquanto ela caminha até a piscina. Ele pondera que se ela não fosse uma toureira, se sairia como uma perfeita prostituta (García, 2010, p. 31).

Além de Suki, outra personagem importante na narrativa é Aura Estrada, uma ex-guerrilheira cujo vilarejo foi devastado durante a guerra civil, onde seu irmão foi queimado vivo ao tentar proteger as culturas da família. Ela se juntou aos guerrilheiros após testemunhar a morte de seu irmão e perdeu um amante em uma explosão de minas terrestres.

No Hotel Mirafior, ela trocou sua experiência como guerrilheira por uma faca de açougueiro e uma pistola russa para servir alimentos para militares e americanos (que se deslocam até aquele lugar para “adotar” crianças indígenas). Aura busca vingança, mas ainda não sabe como fazê-lo, então trabalha como garçoneiro enquanto planeja sua estratégia. Como uma dos narradores mais interessantes do livro, Aura percebe 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” (García, 2010, p. 9, tradução minha)<sup>76</sup>.

A garçoneiro não se permitiu esquecer do que viveu e concentrou suas memórias na imagem do irmão que, de vez em quando, aparece para conversar com ela. Essas aparições do irmão de Aura são constantes no romance, via realismo mágico empregado por García. Considero 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 que ela trabalha, seu querido *hermano* se despede e ela, então, pode seguir em paz.

Os deslocamentos do feminino também são evidentes nessa personagem, outra mulher que age como homem quando comparada às irmãs beatas. Assim como Reina e Suki, Aura Estrada é uma personagem plural e

---

<sup>76</sup> *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)*

intrigante que é marcada por memórias tristes da guerra civil que vivenciou de perto:

Aura examina sua seção do restaurante, que é parte interna, parte externa. A mais recente adição ao jardim é um par de pavões ariscos. Seus gritos arrepiam até seu pescoço. Eles, também, serão temporários 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 ideia sobre seu passado. O que eles sabem é que ela sofreu na guerra; nisso ela não é diferente de ninguém. (García, 2010, p. 9, tradução minha)<sup>77</sup>

Evidentemente, Aura Estrada é modificada depois de experimentar algumas das consequências da guerra civil. Sua reação é a representação da reprodução de um “outro pensamento”, neste caso advindo de uma “*consciencia de mujer*”. Em sua posição de subalterna, Aura internaliza, processa e reestrutura seu papel em sua vida: ela decide resistir e enfrentar o inimigo. Diferentemente de suas irmãs, que escolheram enfurnar-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)

A partir do conceito de pensamento liminar, Mignolo (2003) examina como as vozes subalternas e marginalizadas podem criar suas próprias narrativas históricas e suas próprias epistemologias, articulando uma perspectiva descentralizada que desafia os poderes coloniais e a imposição de uma única visão do mundo. Dentro desse contexto, estão algumas autoras latino-americanas e caribenhas que escrevem em inglês e adotam essa abordagem híbrida e *mestiza* na narrativa. Essas autoras demonstram uma

---

<sup>77</sup> *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)*

consciência crítica, *de mujer*, das implicações históricas e culturais da linguagem e usam sua escrita para subverter e desafiar as estruturas dominantes. Esse tipo de narrativa *mestiza* convida os leitores a adotarem uma perspectiva liminar. Essas obras proporcionam uma plataforma para a expressão cultural e linguística das comunidades subalternas, ao mesmo tempo em que questionam as estruturas coloniais e reivindicam a sua própria voz e agência.

Voltando à personagem da ex-guerrilheira, mais uma vez, deparamo-nos com uma quebra paradigmática feminina: Aura age como “homem”, se 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. Pois motivos para não encarar a guerra (durante e após) na inércia, a personagem tem sobrando:

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 e o sofrimento ainda são fluorescentes. (García, 2010, p. 08, tradução minha)<sup>78</sup>

A garçonne é um ícone de denúncia à guerra civil, como também se posiciona de maneira crítica diante dos estadunidenses que participaram, de alguma forma, do confronto hediondo. Já que, rapidamente, é possível resgatar na história da Guatemala o primeiro golpe de estado financiado pelos Estados Unidos, em 1954, além das diversas frentes de interesse dos magnatas estadunidenses que interferiram direta e indiretamente nos 36 anos de guerra civil no país.

---

<sup>78</sup> *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)*

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: “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 minha)<sup>79</sup>.

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 minha)<sup>80</sup>

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 minha)<sup>81</sup>

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 o fazer. O monólogo interior de Aura é expresso em espanhol:

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

---

<sup>79</sup> “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)

<sup>80</sup> 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)

<sup>81</sup> 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)

com ambas as mãos. (García, 2010, p. 08, tradução minha, grifo da autora)<sup>82</sup>

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:

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, tradução minha)<sup>83</sup>

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:

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.

Um cheiro de urina preenche o quarto. O coronel está mergulhado nela. Aura não quer sentir pena dele, mas também não suporta não sentir nada. Ela está cansada das rondas exaustivas de ferir, de reciclar coisas tristes. *Aja, não pense.*

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

Em vez disso, os olhos do coronel se arregalam enquanto o sangue encharca seu pescoço e peito. O aroma mineral do sangue reveste a respiração de Aura.. Sua língua se projeta espessa, como uma pequena plataforma de carne. Ela debate se deve deixá-lo sofrer ou conceder-lhe a cortesia que daria ao mais insignificante dos cães. Aura

---

<sup>82</sup> *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)*

<sup>83</sup> *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)*

lhe concede essa última misericórdia. (García, 2010, p. 193, tradução minha)<sup>84</sup>

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 seu irmão:

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, tradução minha, grifo da autora)<sup>85</sup>

Na narrativa, é perceptível que por meio do “papel” de garçoneiro, enquanto parece irremediavelmente servir àqueles que um dia destruíram sua família, é que – no fim – Aura vingasse de maneira fria e calculada sem que essas pessoas sequer desconfiassem.

A ex-guerrilheira 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

<sup>84</sup> *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)*

<sup>85</sup> *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)*

pudesse somente permanecer com os olhos fechados para sempre, levantar o cerco em seu coração. Ela estaria disposta a ir para a sepultura por uma única noite de paz. (García, 2010, p. 202, tradução minha, grifo da autora)<sup>86</sup>

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 Mirafior. Ela representa a resistência contra a violência das guerras civis, bem como a figura feminina como agente, incorruptível e forte. Parece 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 assassino de seu irmão.

Enquanto personagens como Aura são contemplativas, alguns vilões do romance são caricaturais, o que confere à obra um tom satírico. O presidente corrupto da *Universal Fruit Company* tem o sobrenome “*Ladrón*”, que significa “ladrão” em espanhol. Gertrudis Stuber, a advogada que paga a mulheres indígenas US\$1.000 para produzirem um bebê e cobra US\$30.000 por cada criança “adotada” pelos casais estrangeiros, também se destaca como vilã.

Gertrudis Stüber, que segue a mesma linha de comportamento “masculino”, conforme o discurso do Outro ao descrevê-la, semelhante às outras personagens analisadas até aqui:

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 ela. Ela não é o tipo de pessoa para se cruzar 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

---

<sup>86</sup> *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. (García, 2010, p. 202)*

modos afeminados, suaviza sua impressão. (García, 2010, p. 14, tradução minha)<sup>87</sup>

Outro ponto importante do excerto acima é o contraste com a forma que seu marido é descrito: com modos “afeminados”, o que também indica resquícios do que se esperava historicamente da masculinidade. A personagem é âncora quando a narrativa traz à tona a questão do tráfico de pessoas, além dispensar “instintos maternos” e ternos ligados à figura da mulher: ela comercializa bebês sem nenhum remorso. Considero esse ponto uma outra possível característica satírica, pois atribui uma concepção mais absurda ao tráfico de bebês, pois se fosse um personagem homem, talvez passasse pelo filtro da “violência aceitável” ou “normalizada”.

Outro detalhe que aponto, como Gertrudis vem da Europa e explora a população local, ela representa também o colonizador/explorador:

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 juizes 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 minha)<sup>88</sup>

---

<sup>87</sup> *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)*

<sup>88</sup> *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 percentage to her co-agents in the United States. Skyrocketing website and Internet advertising costs. (García, 2010, p. 15)*

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: “Nunca nada muda neste país, ela pensa. Os ratos são os que sempre sobrevivem” (García, 2010, p. 114, tradução minha)<sup>89</sup>. 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, Gertrudis nega os acontecimentos e tenta mascarar a realidade no intuito de continuar com o contrabando humano:

*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, pp. 162-163, tradução minha)<sup>90</sup>

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:

---

<sup>89</sup> “Nothing in this country ever changes, she thinks. It’s always the rats that survive”. (García, 2010, p. 114)

<sup>90</sup> 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)*

Da rádio *El Pueblo*

O departamento de Justiça ordenou a prisão da advogada de adoção internacional Gertrudis Stüber hoje, por múltiplas acusações de sequestro, extorsão, obstrução da justiça e homicídio culposo. Esta última acusação vem 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, tradução minha)<sup>91</sup>

Assim, deslocadas, Reina, *la matadora*, a ex-guerrilheira e a advogada carregam consigo uma carga cultural plural junto às memórias que interferem diretamente na formação de suas subjetividades. As quatro personagens aqui exploradas ingerem seus traumas junto dos parâmetros sociais dados a elas como mulheres e profissionais (subalternas, no caso de Reina e Aura), e recriam-se nas suas diásporas pessoais e projetam-se como novos moldes, novos deslocamentos do feminino na sociedade. Causam estranhamento (vistas com trejeitos do imaginário masculino), também por se distanciarem de um ideal canonizador feminino, ocupam lugares profanos, além de posicionarem-se como sujeitos do discurso.

Finalmente, as personagens escolhidas para esta análise têm algo em comum: recriam uma postura do feminino e reproduzem uma espécie “além do gênero, mais sublime”<sup>92</sup>, como a ex-guerrilheira Aura Estrada vê e descreve Suki Palacios, a toureira. O termo nos remete exatamente à forma como Baudelaire descreveu Emma Bovary, como “mais sublime para sua espécie”, citado anteriormente (Baudelaire *apud* Kehl, 2016, p. 141).

Ademais, como Maria Rita Kehl traz em seu texto um parentesco entre a teoria psicanalítica e a obra de ficção, sem reduzir uma coisa à outra, o interesse dessa análise foi fazer o mesmo para investigar fenômenos semelhantes que a autora aponta na relação da mulher e a feminilidade na obra

---

<sup>91</sup> *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)*

<sup>92</sup> *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, grifo meu)*

de ficção no final do século XIX. Para isso, a autora dedicou-se a analisar o quanto a produção literária da época fora absorvida pelas mulheres, construindo um imaginário condizente com o ideal romântico (liberdade, aventura, conquistas), gerando um conflito mediante a insatisfação da vida limitada do lar. Não só pela absorção de tais ideais, a educação feminina, que começou no fim do século XIX, estimulava mentalmente aquelas que ainda não possuíam possibilidades reais de produzir um discurso próprio acerca de como viver suas vidas.

Por outro lado, a análise proposta neste capítulo se aplica à passagem do século XXI, com o interesse no advento das mulheres pós-modernas como sujeitas do discurso, nos conflitos e na constituição de suas subjetividades, representadas na construção de personagens que (des)(re)constroem outras formas de feminilidade na pós-modernidade<sup>93</sup>. Se antes, como indicado por Kehl, as mulheres da burguesia do século XIX, representadas por Emma Bovary, queriam realizar desejos que até aquele momento ainda estavam fora de sua jurisdição caseira, como o desejo de trabalhar, de produzir trabalhos artísticos e intelectuais, ou de desfrutar de uma sexualidade mais livre. Agora, observo que as mulheres do romance de García, que representam não só a nova burguesia, mas também classes periféricas (no caso de Reina e Aura), querem realizar e ser tudo o que puderem: trabalhar como eletricista; entrar para a faculdade de medicina e desistir para enfrentar touros e matá-los; vingar os familiares e fazer justiça com as próprias mãos; transar com quem e quando quiserem; gozar em todos os sentidos do vocábulo; ganhar dinheiro, mesmo que seja a qualquer custo; dentre outras tantas possibilidades de “ser” o que quiserem, além de serem mulheres.

---

<sup>93</sup> Refiro-me aqui ao conceito de pós-modernidade discutido e apresentado por Stuart Hall (2006), em *A identidade cultural na pós-modernidade*. Período em que o sujeito do Iluminismo, moderno, visto como tendo uma identidade fixa e estável, foi descentrado, resultando nas identidades abertas, contraditórias, inacabadas, fragmentadas, do sujeito pós-moderno.

## 5 OS DESLOCAMENTOS DO FEMININO NA SÁTIRA: UMA NOVA ALEGORIA DE AUTORIA

Ao abordar os deslocamentos do feminino a partir de personagens construídas na narrativa de Cristina García, observei algo em comum entre *The Agüero Sisters* (1997) e *The Lady Matador's Hotel* (2010): um gesto autoral para tratar principalmente de questões sociopolíticas que abrangem o patriarcalismo impregnado desde estruturas políticas e de papéis sociais de gênero, até estruturas mais subjetivas como a relação das sujeitas com seus próprios corpos e os espaços que eles ocupam. Esse gesto autoral é o do uso elementos satíricos em certa medida em *The Agüero Sisters* e a sátira narrativa que é *The Lady Matador's Hotel* – o que me levou a selecionar outro de seus romances – *King of Cuba* (2013).

Não trato aqui de um novo gesto necessariamente, mas que logicamente foge de uma tradição literária satírica. Devo pontuar que não coloco Cristina García como a primeira a usar a sátira para pôr em cheque e criticar estruturas político-sociais que violentam não somente os corpos, mas também epistemes de mulheres ao longo da história. Antes, parto dos escritos destas três obras que me levam a refletir sobre uma alegoria de autoria que lança luz às construções narrativas das obras de outras autoras e autores, anteriores e posteriores à García.

### 5.1 Da sátira

Se penso a sátira de forma geral, chego na seguinte definição: ela é uma forma de expressão que se vale do humor, da ironia e do sarcasmo para criticar e ridicularizar aspectos da sociedade, da política, da cultura ou do comportamento humano. Seus elementos característicos incluem o uso de exagero, caricatura e paródia para amplificar características ou situações, destacando hipocrisias, contradições e absurdos. Por meio de personagens caricatos, situações extravagantes e diálogos mordazes, a sátira busca não apenas entreter, mas também provocar reflexão sobre questões relevantes.

Ao fazer uso do riso como ferramenta de crítica, a sátira muitas vezes desafia as normas estabelecidas, questionando autoridades e instituições, e revelando verdades inconvenientes de forma inteligente e incisiva. Inicialmente foi um gênero estritamente escrito por homens que, inclusive, usaram a figura da mulher como alvo. A evolução da sátira de ser um privilégio masculino para ser abraçada por escritoras no século XX marca uma mudança significativa na história literária. Houve aí o primeiro deslocamento do feminino na sátira: de alvo para escritoras. Jane Austen foi uma das primeiras mulheres a combinar uma perspectiva doméstica com a tradição masculina da sátira, criando uma mistura única de comentário social.

De acordo com Elizabeth Hendrick (2014) – professora e pesquisadora da teoria feminista da Universidade do Texas em Austin –, em seu texto intitulado *Robin Morgan, Jane Alpert, and Feminist Satire*, a sátira tem sido historicamente considerada como um território literário onde as mulheres são frequentemente alvos de críticas, desde os tempos clássicos. A posição de destaque moral do escritor satírico, caracterizada por uma percepção aguçada e uma postura vigorosa e muitas vezes violenta, tem sido tradicionalmente associada a traços masculinos. A menor presença de mulheres como autoras de sátiras em comparação com romances não é surpreendente.

Embora haja um aumento gradual na análise da sátira em obras de mulheres menos conhecidas, a sátira feminista como uma categoria geral ainda carece de uma teorização mais aprofundada. Hendrick (2014) observa que isso ocorreu, em parte, devido à tendência da crítica feminista de preferir uma comédia mais suave em detrimento de formas mais incisivas de sátira, evitando a associação direta entre sátira e visões feministas. A autora destaca que a sátira feminista produzida durante a segunda onda do feminismo nos Estados Unidos nas décadas de 1960 e 1970 foi significativa, refletindo uma efervescência de escrita politicamente consciente e polêmica por mulheres. Ela ressalta que, embora tenha sido escrito menos sobre a sátira feminista em comparação com outras formas literárias, como romances, a análise da sátira em obras de mulheres estava gradualmente aumentando naquela ocasião.

A preferência por uma comédia mais suave em detrimento de uma sátira mais incisiva por parte da crítica feminista reflete uma aversão persistente à

associação entre formas mais duras de sátira e visões feministas. Hendrick (2014) destaca as visões de Regina Barreca e Gloria Kaufman, que diferenciam a sátira feminista do humor feminista, embora reconheçam que ambos estão fundamentados na esperança, com Kaufman sugerindo que a sátira pode ser incorporada ao humor para amenizar seu impacto.

Para Hendrick (2014), uma possível explicação para a preferência da crítica feminista pelo humor em vez da sátira está relacionada à entrada do feminismo na academia e ao surgimento dos estudos das mulheres como campo de pesquisa entre 1970 e 1990. Durante esse período, a mudança do tom da crítica feminista de “raiva” para “humor” foi interpretada como indicativo da confiança adquirida pelas feministas acadêmicas ao trabalhar em comunidades de leitores e leitoras simpatizantes. Hendrick (2014) evidencia que essa mudança reflete uma nova autoconfiança por parte da crítica feminista, que passou a escrever críticas para agradar o/a leitor(a) e compartilhar prazer, em contraste com a raiva expressa no feminismo dos anos setenta.

No entanto, essa explicação não aborda a distinção fundamental entre humor e sátira, deixando a definição da sátira como inexistente. Contudo, a sátira tem uma intenção mais profunda e muitas vezes visa expor falhas, hipocrisias ou absurdos em determinados sistemas ou comportamentos. Ao contrário do humor simples, a sátira muitas vezes tem uma mensagem subjacente que pode ser crítica, provocativa ou desafiadora. A sátira geralmente busca promover a reflexão e o questionamento, além de fazer as pessoas rirem. Nesse sentido, Hendrick (2014) ressalta que a defensividade sobre as mulheres terem senso de humor não contribui para a compreensão da sátira como gênero distinto.

Ademais, Hendrick (2014) salienta a importância de examinar como polemistas feministas utilizaram tropos satíricos em seus trabalhos não ficcionais, como o ensaio *Goodbye to All That* (1970) de Robin Morgan – citado em um dos capítulos anteriores desta tese –, um exemplo de uma obra que emprega técnicas satíricas de forma sofisticada. A abordagem de Morgan tem influência de satiristas anteriores, como Jonathan Swift e Alexander Pope, que critica o amor pela supremacia e a disposição para a violência de seus alvos, enquanto reflete uma ambivalência sobre as qualidades ridicularizadas.

Ao fazer a análise formal de *Goodbye to All That* (1970), Hendrick (2014) sublinha várias características e técnicas utilizadas pela autora para transmitir sua crítica e mensagem de forma eficaz. Alguns detalhes sobre a análise formal do ensaio incluem: um uso de tropos e dispositivos satíricos; estrutura e estilo; ambivalência e ironia; relevância política e ideológica.

Morgan (1970) emprega diversos tropos e dispositivos satíricos em seu ensaio, inspirados em satiristas anteriores, como os do século XVIII. Ela utiliza esses elementos para ridicularizar e expor a hipocrisia e a opressão das mulheres pelos homens de esquerda, demonstrando sua habilidade em empregar a sátira como uma ferramenta de crítica social. A estrutura do ensaio, incluindo o uso do refrão “*goodbye to*”, é destacada como uma forma de construir uma força política obstinada contra a qual a autora luta. Essa estrutura reflete a combatividade e a determinação de Morgan (1970) em desafiar as injustiças e desigualdades de gênero presentes no movimento político da época. Além disso, há ambivalência no ensaio de Morgan, porque apesar de criticar a competitividade e combatividade dos homens de esquerda, a autora acaba incorporando elementos dessas características em sua própria escrita. Essa ambivalência reflete a complexidade das questões de gênero e poder abordadas no ensaio, demonstrando a profundidade da crítica da autora.

Nesse sentido, a análise formal destaca como *Goodbye to All That* (1970) representa um ponto de virada na teoria feminista, marcando a divergência do feminismo em relação à esquerda política e antecipando desenvolvimentos posteriores no movimento feminista. A obra de Morgan (1970) é vista como um marco importante na crítica feminista e na utilização da sátira como uma ferramenta de resistência e transformação social. Esses detalhes sobre a análise de Hendrick (2014) evidenciam a complexidade e a profundidade do ensaio de Robin Morgan, destacando sua importância como uma obra seminal no contexto da crítica feminista e da sátira feminista da segunda onda, que se estende da década de 1960 até a década de 1980.

Chego então ao período que parece corresponder a mais um deslocamento do feminino na sátira. Como citado anteriormente, Linda Hutcheon (2004) aborda a ironia como um elemento fundamental no contexto do pós-modernismo. Ela destaca que a ironia é uma característica proeminente da

literatura pós-moderna, permitindo um engajamento crítico com o texto e suas próprias convenções. A autora sugere que a ironia é uma ferramenta através da qual os escritores e escritoras pós-modernas desafiam e subvertem as expectativas do leitor, questionando a natureza da representação e da narrativa.

Para Hutcheon (2004), a sátira se apresenta como uma forma dinâmica e subversiva de ironia que desafia o pensamento convencional, questiona a autoridade e estimula uma compreensão mais profunda das complexidades do comportamento humano e da sociedade. Assim, o deslocamento do feminino na sátira, que observo, ocorre na poética pós-modernista, que é exemplificada em outro romance de Cristina García, *King of Cuba* (2013), além das indicações satíricas que apontei anteriormente, durante as análises de *The Agüero Sisters* (1997) e *The Lady Matador's Hotel* (2010).

O nome do romance já dá o tom satírico à obra, pois o sistema político de Cuba não é uma monarquia, muito embora Fidel Castro e seu sucessor Raúl Castro tenham permanecido no poder desde 1959 até o início de 2018. Outros exemplos que considero relevantes da obra, tratam principalmente de dois caracuais machistas e antagonistas entre si, que estão envelhecendo, *El Comandante* e Goyo, com diversos problemas a serem resolvidos em suas vidas, mas o pior deles parece ser comum a esses dois homens: a impotência sexual. *El Líder* é exageradamente ligado aos seus colhões e seu pênis, tudo gira em volta deles:

Após mais de meio século de realidade revolucionária, nenhuma alma na ilha poderia ter sobrevivido sem ilusão. A Revolução exigia ilusão. As duas andavam de mãos dadas, como um prato de arroz e feijão. [...] No mínimo [sua Revolução] proporcionou a cada cidadão o seguinte: a oportunidade de participar da maior narrativa dos tempos modernos. No final, Cuba poderia sustentar apenas uma utopia - a dele. Por quê? **Porque ninguém na ilha tinha cojones maiores do que os dele. Nadie. Exceto, talvez, em um determinado momento, seu pai.** (García, 2013, p. 08, grifo meu, tradução minha)<sup>94</sup>

O tirano lembrou-se de sua primeira visão, aos quatro anos de idade, **da prodigiosa pinga do papai, fumegante como uma locomotiva**

<sup>94</sup> *After more than a half century of revolutionary reality, not a single soul on the island could've survived without illusion. Revolution required illusion. The two went hand in glove, like a plate of rice and beans. [...] At the very least, [his Revolution] had provided every citizen with this: the opportunity to participate in the greatest narrative in modern times. In the end, Cuba could support just one utopia— his. Why? Because nobody on the island had bigger cojones than he did. Nadie. Except perhaps, at one time, his father.* (García, 2013, p. 08)

**após um banho quente e ladeada por bolas do tamanho de uma toranja (ou assim lhe pareciam) que pendiam confiantes, hirsutas, onde suas coxas grossas se projetavam.**

[...] “Mami, será que vou crescer todo?” Sua mãe, intrigada, ajudou-o a vestir seus calzoncillos antes que lhe ocorresse o que ele estava perguntando. “Sim, mijito, **sua pinga será a mais extraordinária de toda região, de todas as Américas, talvez de todo o mundo!**” O menino ficou cautelosamente satisfeito. “Certo, mais extraordinária. Mas também será a maior?” Sua mãe sorriu, com os olhos brilhando, e aproximou os lábios dos dele de tal forma que ele inalou o alho do ensopado de ajiaco daquela noite. “Não duvide disso nem por um segundo.” O peito do pequeno tirano se encheu de orgulho e ele foi para a cama com grandes sonhos, o maior de todos. **Ele imaginou sua pinguita crescendo e crescendo até flutuar no alto dos céus, um enorme dirigível em tons de carne, coberto com paraquedas de huevones e uma gloriosa cabecinha que servia como sala de controle para toda a impressionante operação, que ninguém - nem mesmo os ianques, com seus navios de guerra e baterias de armas - jamais ousaria derrubar.** “Boa noite, mi amor.” Sua mãe o beijou na testa e lhe deu um tapinha de incentivo. “Durma com os anjos.” “Boa noite, Mami.” E com isso, o pequeno tirano rolou e caiu em um sono profundo e feliz. (García, 2013, p. 08, grifo meu, tradução minha)<sup>95</sup>

Em ordem decrescente de importância, Goyo sofria de doenças cardíacas (ele havia feito um bypass triplo há quatro anos), artrite incapacitante na coluna lombar e em ambos os joelhos (ele andava em um ângulo de trinta graus em relação ao chão), diabetes limítrofe, síndrome do intestino irritável e **impotência intermitente. Talvez a impotência devesse estar no topo da lista. Certamente teria sido assim em seu auge, quando ele podia transar uma dúzia de vezes em um dia e ainda assim ansiar por mais.** (García, 2013, p. 15, grifo meu, tradução minha)<sup>96</sup>

<sup>95</sup> *The tyrant recalled his first vision, at age four, of Papá's prodigious pinga, steaming like a locomotive after a hot bath and flanked by grapefruit-size balls (or so they'd seemed to him) that hung confidently, hirsutely, where his thick thighs flared.*

[...] “Mami, will all of me grow?” His puzzled mother had helped him into his calzoncillos before it occurred to her what he was asking. “Ay, mijito, your pinga will be the greatest in the land, in all the Americas, perhaps in all the world!” The boy was cautiously pleased. “Okay, the greatest. But will it also be the biggest?” His mother grinned, eyes shining, and brought her lips so close to his that he inhaled the garlic from that night's ajiaco stew. “Don't you doubt that for a second.” The pint-size tyrant's chest filled with pride, and he strutted off to bed with big dreams, the biggest of all. He imagined his pinguita growing and growing until it floated high in the skies, a massive flesh-toned dirigible draped with parachute huevones and a proud snout that served as the control room for the whole impressive operation and that nobody— not even the Yankees, with their warships and gun batteries— would ever dare shoot down. “Good night, mi amor.” His mother kissed him on the forehead and gave him an encouraging pat. “Sleep with the angels.” “Good night, Mami.” And with that, the pint-size tyrant rolled over and fell deeply, happily asleep. (García, 2013, p. 08)

<sup>96</sup> *In descending order of importance, Goyo suffered from heart disease (he'd had a triple bypass four years ago), crippling arthritis in his lower spine and both knees (he walked at a thirty-degree angle to the floor), borderline diabetes, irritable bowel syndrome, and intermittent impotence. Perhaps the impotence should've topped the list. It certainly would have in his prime, when he could screw a dozen times in a day and still roar for more. (García, 2013, p. 15)*

Os excertos seguintes correspondem a uma ridicularização e degradação de Cuba e de sua reputação internacional; à reação exageradamente infantilizada e repulsiva do líder cubano em relação aos exilados nos Estados Unidos; e à repetição do ataque satírico, o qual já foi evocada no título da obra, a de um homem obcecado pelo poder, que cria um trono para si, pois vê a si mesmo como um rei, como um deus.

O mar era um leito amarrotado de azuis. Os pombinhos de sempre se enroscavam no malecón, beirando a fornicção pública. Ele havia promulgado leis contra essas exibições, mas isso não dissuadiu os casais. O quebra-mar continuava sendo deles, como havia sido para gerações de amantes antes deles. Já era ruim o suficiente **o fato de Cuba ter a reputação de ser o bordel do Caribe** - em uma tentativa desesperada de conseguir dinheiro estrangeiro, ele **certa vez declarou que as prostitutas de seu país eram as mais saudáveis e mais bem educadas do planeta - mas essa não era uma distinção louvável.** (García, 2013, p. 03, grifo meu, tradução minha)<sup>97</sup>

Ele deixou sua marca na história com tinta, ação e sangue. Nem mesmo o mais amargo e patético lojista exilado poderia negar isso a ele. **O tirano se virou para o quadril esquerdo, apontando as nádegas magras para o Estreito da Flórida, e soltou um jato de flatulências fétidas e ruidosas. "Tomem isso, seus idiotas gordos"**, murmurou ele, recostando-se em sua cabeceira acolchoada. Satisfeito, ele alisou o lençol de cima sobre seus joelhos atrofiados e tossiu até sentir que suas costelas iriam se romper. (García, 2013, p. 04, grifo meu, tradução minha)<sup>98</sup>

Mas para El Líder, Deus continuava sendo uma ficção elaborada, pelo menos o Deus de seus professores jesuítas que falavam latim. **Se, como eles afirmavam, todo homem era feito à Sua imagem, por que não dar um passo adiante e se tornar Ele? Afinal de contas, o tirano não havia apenas sobrevivido, ele havia vivido - de forma ostensiva e escandalosa - à sombra de um poder imperial empenhado em sua destruição durante a maior parte dos séculos adjacentes. Se isso não o qualificava para a deificação, nada poderia.** (García, 2013, p. 07, grifo meu, tradução minha)<sup>99</sup>

<sup>97</sup> *The sea was a rumped bed of blues. The usual lovebirds tangled on the malecón, verging on public fornication. He'd passed laws against such displays but it hadn't deterred the couples. The seawall remained theirs, as it had for generations of lovers before them. It was bad enough that Cuba had a reputation as the brothel of the Caribbean — in a desperate bid for foreign currency, he'd once pronounced his country's prostitutes the healthiest and best educated on the planet — but this was hardly a laudable distinction.* (García, 2013, p. 03)

<sup>98</sup> *He'd left his mark on history with ink, and action, and blood. Not even the most bitter, pathetic exile shopkeeper could deny him that. The tyrant shifted onto his left hip, aiming his scrawny buttocks at the Straits of Florida, and released a sputtering, malodorous stream of flatus. "Take that, you fat-livered idiots," he muttered, slumping against his padded headboard. Satisfied, he smoothed the top sheet over his withered knees, then coughed until he felt his ribs would snap.* (García, 2013, p. 04, grifo meu)

<sup>99</sup> *But to El Líder, God remained an elaborate fiction, at least the God of his Latin-spouting Jesuit teachers. If, as they'd maintained, every man was made in His image, why not simply go a step further and become Him? After all, the tyrant hadn't merely survived, he'd lived — flauntingly,*

Apresento outros exemplos sobre Goyo, que funciona como um duplo do líder cubano, tão infantilizado quanto ele em sua forma de lidar com seus problemas. Goyo tem o ego de um macho ferido, obcecado por outro homem. Seu gesto de colaboração monetária para com Adelina, não é para ajudar a sustentar o filho dela, já que ele para de mandar dinheiro quando ela morre, me parece mais uma forma de manutenção de seu próprio sentimento de competição com *El Comandante*, já que entre os dois, seu adversário se isentava de sua obrigação e a imagem de homem provedor acabava sendo de Goyo, no final das contas. Além da busca por reconhecimento de seu ilusório heroísmo:

Não foi apenas por política que Goyo teria assassinado aquele galo arrogante, mas por seus maus-tratos à mulher que Goyo amava acima de todas as outras: Adelina Ponti, uma pianista cujas interpretações das primeiras sonatas para piano de Schubert haviam conquistado seu coração. Aquele imprestável havia desonrado Adelina, deixando-a com um filho, um menino que ela batizou com o nome de seu amante errante, que nunca reconheceu el niño como seu. **Durante dois anos, Goyo enviou anonimamente dinheiro a Adelina para ajudar a sustentar seu filho, até o dia em que soube que ela havia se enforcado em um lustre na ensolarada sala de música de seus pais, com os pés descalços roçando as teclas do Steinway baby grand piano.** (García, 2013, p. 11, grifo meu, tradução minha)<sup>100</sup>

**Sua fixação em acabar com a vida do tirano começou a consumir Goyo dia e noite. A ideia de que ele poderia morrer como herói o atormentava, provavelmente mais do que deveria.** Seu heroísmo teria sido maior se ele tivesse assumido a missão quando jovem, mas, mesmo com a idade avançada e a artrite, ele ainda poderia alcançar o status de mito. AQUI ESTÁ UM HERÓI CUBANO. Goyo imaginou essas palavras gravadas em sua lápide, as coroas de flores e homenagens, os elogios e a poesia inspirada em Martí lidos em sua homenagem. **Luisa poderia até mesmo ficar com inveja das mulheres bonitas que suspirariam ao depositar uma rosa em seu**

---

*outrageously — in the shadow of an imperial power bent on his destruction for the better part of adjoining centuries. If that didn't qualify him for deification, nothing could.* (García, 2013, p. 07)

<sup>100</sup> *It wasn't for politics alone that Goyo would've murdered that swaggering cock but for his mistreatment of the woman Goyo had loved above all others: Adelina Ponti, a pianist whose interpretations of Schubert's early piano sonatas had won his heart. That good-for-nothing had disgraced Adelina, left her with a child, a boy she named after her errant lover, who never recognized el niño as his own. For two years, Goyo anonymously sent Adelina money to help support her son, until the day he learned that she'd hanged herself from a chandelier in her parents' sunny music room, her bare feet grazing the keys of their Steinway baby grand.* (García, 2013, p. 11)

**túmulo, rezando para que um homem de sua estatura pudesse um dia arrebatá-las.** (García, 2013, p. 11, grifo meu, tradução minha)<sup>101</sup>

Retomando o que comentei anteriormente no capítulo 2 desta tese, as notas de rodapé e os demais comentários adicionados nos finais de cada capítulo de *King of Cuba* (2013), me remetem a republicação de *Goodbye to All That* em 1977, na qual Morgan insere notas de rodapé. No caso específico do ensaio de Morgan, Hendrick (2014) compara essas notas às adicionadas por Alexander Pope à edição de 1729 de *Dunciad*, chamado de *Dunciad Variorum*. Como Hendrick (2014) aponta, os paratextos de Pope e Morgan refletem o desejo de intensificar o ataque satírico, revelando a motivação por trás de repetir e intensificar um ataque anterior sob o pretexto de resgatar as vítimas da obscuridade.

O mesmo acontece com o texto de García, no caso dos exemplos abaixo, com ataques ao personagem *El Comandante*, essas notas e postagens paralelas contrapõem o próprio discurso do personagem durante a narrativa, reiterando ou fazendo novos ataques diretos, endereçados, como vemos nos excertos a seguir:

[nota de rodapé] \*Durante o Período Especial, pediram-me, como chef do programa de culinária mais popular de Cuba, que apresentasse um segmento sobre bifes de palomilla, a pedido sentimental de El Comandante. É claro que tive de substituir a carne bovina, extremamente escassa, por cascas de toranja esmagadas e ainda assim torná-las apetitosas para meus telespectadores. Na época, o Líder Máximo me confidenciou que ele também havia sido privado da carne bovina, além de, como ele disse, “quase todos os outros malditos prazeres conhecidos pelo homem”.

– Hortensia Ramos, chef famosa  
(García, 2013, p. 42, tradução minha)<sup>102</sup>

---

<sup>101</sup> *His fixation with ending the tyrant's life had begun to consume Goyo day and night. The thought that he could die a hero tantalized him, probably more than it should. His heroism would've been greater had he undertaken the mission as a young man, but even grizzled and arthritic as he was, he might yet achieve mythic status. HERE LIES A CUBAN HERO. Goyo imagined these words chiseled on his headstone, the wreaths and tributes, the eulogies and Martí-inspired poetry read in his honor. Luisa might even grow jealous of the pretty women who'd sigh as they surrendered a rose on his tomb, praying that a man of his stature might someday sweep them off their feet.* (García, 2013, p. 11)

<sup>102</sup> [footnote] \*During the Special Period, I was asked, as chef of Cuba's most popular cooking show, to present a segment on palomilla steaks at the sentimental behest of El Comandante. Of course, I had to substitute pounded grapefruit rinds for the impossibly scarce beef and still make it appetizing for my viewers. The Maximum Leader confided in me at the time that he, too, had been denied beef along with, as he put it, “nearly every other goddamn pleasure known to man.”

– Hortensia Ramos, celebrity chef

Blogueira da ilha 1

Você já reparou quantos dos filhos de nossos supostos líderes vivem como exilados na Espanha, na França ou nos Estados Unidos? Os filhos de nossa elite, com todos os seus privilégios, não escolhem viver na sociedade que seus pais construíram. Por quê? Porque as verdadeiras revoluções, bons cidadãos, não duram mais de meio século... (García, 2013, p. 131, tradução minha)<sup>103</sup>

Tanta história e o que os turistas querem saber? Onde podem conseguir charutos baratos, os melhores mojitos e onde encontrar as mulheres. Diga-me, o que mudou desde 1959? O que esses imbecis querem saber sobre o Grito de Yara ou o Tratado de Zanjón? Meu conhecimento é desperdiçado. E, no entanto, sei de uma coisa: a roda da história vai girar e nosso país será livre novamente.

– Sebastiano Durán, guia turístico  
(García, 2013, p. 206)<sup>104</sup>

Desta forma, finalizo esta seção a respeito da sátira com a ideia da metáfora do riso da Medusa, que pode lançar luz ao gesto autoral satírico, de cunho feminista. Como uma ferramenta metodológica pertinente para pensar determinadas sátiras escritas por autoras pós-modernas, já que a sátira frequentemente opera em múltiplos níveis, exigindo que o leitorado ou expectadores/as se envolvam criticamente com o texto ou performance para compreender totalmente sua mensagem pretendida. Obras satíricas são vistas como complexas e em camadas, convidando o público a considerar as críticas subjacentes e o comentário social incorporado dentro do humor e sagacidade.

Nesse sentido, uma ferramenta como a alegoria de autoria que proponho, que chamarei de “O Riso da Medusa”, nos ajudará a condensar elementos das obras das mulheres de um determinado contexto histórico e de estratégias que elas articulam em momentos diferentes da história.

---

(García, 2013, p. 42)

<sup>103</sup> *Island Blogger 1*

*Have you noticed how many of the children of our so-called leaders live as exiles in Spain, France, or the United States? The offspring of our elite, with all their privileges, don't choose to live in the society their parents built. Why? Because real revolutions, good citizens, don't last over half a century... (García, 2013, p. 131)*

<sup>104</sup> *So much history and what do the tourists want to know? Where they can get cheap cigars, the best mojitos, and where to find the women. Tell me, what has changed since 1959? What do these imbeciles care about the Grito de Yara, or the Treaty of Zanjón? My knowledge is wasted. And yet I know this much: the wheel of history will turn and our country will be free again.*

– Sebastiano Durán, tour guide  
(García, 2013, p. 206)

## 5.2 Das alegorias de autoria

Ao longo da história, diversas alegorias de autoria foram usadas (no masculino), incluindo o autor romântico como um *gênio solitário*, o autor modernista como um *artista autoconsciente* e o autor pós-moderno como um *sujeito fragmentado e descentralizado*. Segundo Felski (2003), essas alegorias de autoria têm implicações importantes para como entendemos o papel da autoria na literatura e na cultura. Elas moldam nossas expectativas sobre como “um bom autor” ou “uma boa autora” deve ser e como ele ou ela deve criar significado em suas obras.

A teoria da autoria no contexto da crítica literária feminista, apresentado por Felski (2003), traz duas proposições distintas dos ensaios de Barthes e Foucault sobre o tema. A primeira afirmação é que as discussões sobre autoria são politicamente conservadoras e reforçam o *status quo*. Para Felski (2003), essa proposição é problemática porque ignora as maneiras pelas quais as escritoras usaram sua escrita para subverter convenções patriarcais. A segunda, por sua vez, apresenta o conceito de autor(a) como uma invenção moderna e que tem sido usada para reforçar estruturas de poder patriarcais. Essa última proposição é mais útil para a crítica literária feminista, pois permite uma análise crítica de como o gênero afeta a produção e recepção literária.

A teoria literária feminista frequentemente se concentrou e se concentra na representação das mulheres na literatura, mas presta menos atenção à figura de autoria que produz essas representações. Considerar quem escreve é importante porque permite uma compreensão de mais nuances das formas como gênero e poder operam na produção literária (Felski, 2003). A abordagem não é a de “intenção autoral” – a qual refere-se à ideia de que o significado de uma obra literária pode ser determinado pela intenção pretendida de quem escreve – me junto a Felski (2003) ao ela se opor a esse conceito por taxá-lo como excessivamente simplista, pois isso seria ignorar as formas como os textos literários são moldados por forças sociais, culturais e históricas maiores. Nesse sentido, é importante explorar as formas como a crítica literária feminista desafiou a ideia da autoria ligada a um indivíduo singular e autônomo. Por este viés, Felski (2003) afirma que esse movimento da crítica literária feminista abriu

novas possibilidades para compreender a natureza colaborativa e coletiva da produção literária.

Para a teórica, as autoras feministas frequentemente desafiam noções tradicionais de autoria e enfatizam as formas como os textos literários são moldados por uma variedade de influências sociais e culturais. Por isso, as formas como as autoras feministas abordaram a questão da autoria em suas próprias obras são examinadas por Felski (2003). Nesse sentido, ela cunhou o termo “alegorias da autoria” para se referir às maneiras pelas quais a figura da autora é representada e construída na literatura e na crítica literária.

Para a crítica literária feminista, o conceito geral de alegorias que Rita Felski discute em *Literature after Feminism* é o de que as alegorias de autoria são metáforas potentes e densamente embaladas que usam uma imagem para transmitir uma mensagem moral, política ou filosófica maior. Essas alegorias não são descrições empíricas de autoras femininas, mas sim imagens criadas por estudiosas feministas com base em suas inclinações políticas e/ou teóricas (Felski, 2003).

Concordo com Felski quando ela argumenta que essas alegorias são importantes na crítica literária feminista, porque elas ajudam a iluminar questões mais amplas relacionadas à autoria de mulheres e suas relações com questões sociais, culturais e políticas mais amplas. Portanto, precisamos ser críticas dessas alegorias e examinar as maneiras pelas quais elas são usadas para promover certas ideias sobre autoria, criatividade e valor literário. Alguns exemplos dessas alegorias são: “As Mulheres Loucas nos Sótãos”, “Mulheres Mascaradas” e “Meninas do Gueto”.

A partir da obra *The Madwoman in the Attic* (1979), de Sandra Gilbert e Susan Gubar, a qual foi o texto fundador do método crítico feminista que expõe e desafia os mitos fálicos da história literária, Felski (2003) traz a alegoria das “mulheres loucas nos sótãos”. É uma poderosa metáfora que une imagens espaciais, diagnósticos psicológicos e análise linguística. Essa alegoria criou novas maneiras de ver obras literárias familiares, lançando uma nova luz sobre elas. Além disso, Felski (2003) destaca como as salas do sótão que abrigam as mulheres loucas nas obras de Charlotte Bronte e Charlotte Perkins Gilman são

espaços simbólicos ressonantes que representam as restrições impostas à mobilidade e liberdade femininas na sociedade patriarcal vitoriana.

A mulher louca não é apenas toda mulher, mas também, e mais importante, a escritora mulher. Para Gilbert e Gubar, ela reflete aquela parte do eu da autora que está em silenciosa e fervorosa revolta contra as correntes patriarcais que a prendem. A mulher louca, escrevem elas, é geralmente em algum sentido o duplo da autora, uma imagem de sua própria ansiedade e raiva. Dessa forma, *“The Madwoman in the Attic”* remolda as autoras vitorianas como profeministas, inconscientemente se rebelando contra seu próprio confinamento. Com um golpe de caneta, a literatura vitoriana foi lançada sob uma nova luz. Uma tradição literária frequentemente associada a protetores de encosto de cadeira e sofás recheados demais, decoro sufocante e gentileza antiquada, foi subitamente inundada por energias subversivas, desejos fervorosos e raiva feminina. (Felski, 2003, p. 66, tradução minha)<sup>105</sup>

Na sequência, as “Mulheres Mascaradas” são personagens femininas na literatura que adotam características e comportamentos masculinos para ganhar agência e independência. Essas personagens desafiam papéis e expectativas de gênero tradicionais, mas também correm o risco de serem consideradas não femininas ou antinaturais. Embora as mulheres mascaradas tenham sido celebradas na literatura feminista, elas também foram criticadas por reforçar ideais patriarcais de gênero.

Nesse sentido, Felski (2003) sugere que uma abordagem mais produtiva para essas personagens é vê-las como complexas e multifacetadas, em vez de simplesmente subversivas ou cúmplices.

Com essa alegoria de autoria das mulheres mascaradas, veio uma nova e deslumbrante variedade de exemplos literários. A ficção modernista e pós-modernista, ao contrário do romance vitoriano, agora estava em busca da nova verdade de gênero - a verdade de que não há verdade, que a feminilidade é uma ficção frágil, que o gênero não passa de travestismo, superfície e performance. A arte foi valorizada à moda Nietzscheana porque sabe o que outras formas de escrita buscam reprimir: que a linguagem é uma miragem, uma cadeia

---

<sup>105</sup> *The madwoman is not just everywoman but also, more importantly, the woman writer. For Gilbert and Gubar, she reflects that part of the author’s self that is in silent yet seething revolt against the patriarchal chains that bind her. The madwoman, they write, “is usually in some sense the author’s double, an image of her won anxiety and rage.” In this way, The Madwoman in the Attic recasts Victorian women authors as profeminists, unconsciously rebelling against their own confinement. With a stroke of the pen, Victorian literature was cast in a new light. A literary tradition often associated with antimacassars and overstuffed sofas, stifling decorum and fusty gentility, was suddenly awash with subversive energies, seething desires, and feminine rage. (Felski, 2003, p. 66)*

interminável de metáforas que levam apenas a outras metáforas e que não podem nos dizer nada sobre uma realidade última. As obras mais favorecidas pela crítica feminista eram aquelas que teciam uma habilidade lúdica e autoconsciente em uma exploração investigativa da ontologia da sexualidade e de gênero. (Felski, 2003, p. 76-77, tradução minha)<sup>106</sup>

Felski (2003) também observa que o conceito de mulher mascarada pode ser aplicado, além da literatura, a outras formas de produção cultural, incluindo cinema e televisão. Ela sugere que a análise dessas representações de gênero pode revelar maiores ansiedades e tensões culturais em torno da feminilidade e da masculinidade. O que parece ser o caso das adaptações para o teatro<sup>107</sup> de alguns romances de Cristina García, primeiramente *King of Cuba* (estreada em 2018), em seguida *The Lady Matador's Hotel* (estreada em 2019) e *Dreaming in Cuban* (estreada em 2022). A primeira adaptação trouxe inclusive a escolha de uma atriz para interpretar *El comandante* (uma versão fictícia de Castro), o que deixa mais evidente a inclinação para representar as complexidades das representações de gênero e suas ansiedades e tensões, mas neste caso de forma satírica.

Por outro lado, as “Meninas do Gueto”, ou “*Home Girls*”, referem-se às mulheres racializadas da classe trabalhadora ou pobres que – diferente das mulheres vitorianas ou das elites que têm muitos motivos para fugir ou afastar-se do lar que as aprisiona – têm um vínculo com a comunidade, que é também um sustento muito forte, um lugar de solidariedade. O lar, o bairro, a comunidade são espaços contraditórios, porque também tendem a reproduzir papéis e normas de gênero, ao mesmo tempo que abraçam e protegem seus integrantes, que “afora” enfrentam preconceito, discriminação, violência.

Felski (2003) argumenta que a representação de *home girls* na literatura reflete atitudes mais amplas da sociedade em relação às mulheres e à classe.

---

<sup>106</sup> *With this allegory of authorship as masquerade came a dazzling new array of literary exemplars. Modernists and post modernists fiction, rather than the Victorian novel, were now mined for the new truth of gender – the truth that there is no truth, that femininity is a fragile fiction, that gender is nothing but travesty, surface, and performance. Art was prized in good Nietzschean fashion because it knows what other forms of writing seek to repress: that language is a mirage, an endless chain of metaphors that lead only to other metaphors and that cannot tell us anything about an ultimate reality. The works most favored by feminist critics were those that wove a playful and self-conscious artfulness into a probing exploration of the ontology of gender and sexuality.* (Felski, 2003, pp. 76-77)

<sup>107</sup> Para mais informações acessar: <https://cristinagarcianovelist.com/theater/>

Elas são frequentemente representadas como passivas, resignadas às suas circunstâncias e carentes de ambição ou agência. Elas foram e são muitas vezes contrastadas com mulheres de maior mobilidade social que são construídas como ativas, independentes e capazes de transcender seu status social e econômico.

O termo “*home girls*” vincula-se à obra de Alvina Quintana, homônima, a qual é empregada como um tropo universal para mulheres racializadas nos Estados Unidos. Felski (2003) também menciona a antologia bem conhecida editada por Barbara Smith, que tem o mesmo título, a partir da qual ela explica como Smith criou o título, afirmando que as “*home girls*” são as garotas do bairro e da quadra, as garotas que cresceram juntas. Nesse sentido, a expressão evoca uma sensação de comunidade e pertencimento.

Nessa alegoria de escrita, então, a autora é imaginada como totalmente presente em sua fala. Sua voz não é a de uma mulher louca trancada em uma fortaleza patriarcal, nem é um traço fugaz e enigmático mascarado por camadas ambíguas e auto-subvertidas de linguagem. Em vez disso, ela está firmemente ancorada dentro de uma linguagem, cultura e história materna poderosa. Os títulos das discussões sobre a escrita de mulheres negras na década de 1980 frequentemente destacavam esse tema, enfatizando palavras-chave como herança, comunidade, raízes, linhagem materna e tradição. No entanto, como alguns estudiosos reconheceram, o tratamento desses temas na ficção de mulheres negras não era de forma alguma simples. (Felski, 2003, p. 84, tradução minha)<sup>108</sup>

No entanto, Felski (2003) também reconhece que a representação de “*home girls*” na literatura evoluiu ao longo do tempo. Em obras mais recentes, as “*home girls*” são apresentadas com mais nuances e complexidade, e suas experiências são exploradas em maior profundidade, como é o caso de personagens construídas por Carolina Maria de Jesus, no Brasil, por exemplo.

Ela foi uma escritora negra brasileira que abordou em seus livros a realidade da vida nas favelas de São Paulo, a pobreza e a discriminação que

<sup>108</sup> *In this allegory of writing, then, the author is imagined as fully presente in her speech. Her voice is not that of a madwoman locked up in a patriarchal fortress nor is she a fleeting, enigmatic trace masked by ambiguous and self-subverting layers of language. Instead, she is firmly anchored within a language, a culture, and a powerful maternal history. The titles of discussions of black women’s writing in the 1980s often highlighted this theme, stressing key words such as heritage, community, rootedness, matrilineage, tradition. Yet, as some scholars recognized, the treatment of such themes in the fiction of black women was by no means straightforward. Rather than simply celebrating tradition, they also explored its many tensions and ambiguities.* (Felski, 2003, p. 84)

afetavam principalmente as pessoas negras. Em sua obra, é possível encontrar personagens negras construídas de forma realista e complexa. Em sua obra mais conhecida, *Quarto de Despejo: Diário de uma Favelada* (1960), Carolina Maria de Jesus descreve a si mesma e sua família, bem como outras pessoas que viviam na favela do Canindé, em São Paulo.

Entre essas pessoas, há muitas personagens negras, que são retratadas com sensibilidade e humanidade. As personagens racializadas em seus livros são apresentadas como indivíduos que enfrentam muitos desafios, como a falta de acesso à educação e ao emprego, a violência policial e a discriminação racial. Carolina também descreve as maneiras como essas pessoas encontram formas de resistir e lutar contra essas dificuldades, por meio da solidariedade em suas comunidades, da religiosidade e da criatividade.

Em relação à linguagem usada por Carolina Maria de Jesus e outras autoras que evocam essa alegoria de escrita, há uma abordagem estética da vida cotidiana por meio da valorização do poder e da beleza presentes na linguagem comum. Paule Marshall (*apud* Felski, 2003) afirma que a habilidade de uma escritora (ou de um escritor) deve ser medida não só pela sua capacidade de representar a fala cotidiana, mas também pela sua aptidão em explorar a poesia, a sabedoria e a beleza que ela muitas vezes contém. Felski (2003) destaca que essa evolução é reflexo de mudanças mais amplas na sociedade, incluindo os movimentos feministas e uma maior conscientização das questões relacionadas à classe e à desigualdade racial e social.

Diante de uma tradição que frequentemente vinculou a autoria ao universo masculino, críticas e críticos buscaram criar novas imagens de poder imaginativo feminino. Essas imagens têm uma força expressiva, em vez de analítica, e se consolidam como uma representação da escritora que o leitor ou a leitora deseja que ela seja. Portanto, junto-me à Felski (2003) ao reconhecer que as alegorias feministas de autoria servem para satisfazer uma necessidade comum por mitos alternativos de criatividade. Além disso, depois de abrir a porta deste universo de possibilidades, Felski (2003) nos deixa o convite para pensar novas metáforas de autoria feminina, ou seja, a porta continua aberta.

Miriam Adelman e Renata Senna Garraffoni (2020), por exemplo, ao debruçarem-se sobre escritoras da Geração Beat, mais especificamente sobre a

poética de Hettie Jones, destacam uma nova alegoria de autoria, a “mulher ao volante” que, segundo elas,

talvez condense o impulso poético que subjaz ao seu livro *Drive*, no qual, num gesto parecido com o de Felski, a poeta nos convoca a brincar com a convergência de metáforas de escrita e de autoria de vida. Assim, a mão ao volante é a mesma que sustenta a caneta (ou digita no teclado), e o carro deixa de ser máquina, máquina no sentido de apenas veículo impessoal (ou mesmo representante da tecnologia, da qual por vezes se imagina o distanciamento das mulheres), tornando-se veículo prenhe de desejos articulados no feminino [...]. Se Johnson, Savage e Mills chamam a atenção para a importância da estrada na construção de visões de mundo femininas, é possível pensar que Hettie Jones, com sua noção de “mulher ao volante”, faça algo parecido, criando uma tensão entre linguagem e vida. Ela nos convida a conduzir, a encontrar nosso próprio movimento (corporal, individual, social e coletivo), a ultrapassar barreiras sociais e culturais. E conduzir é também, por vezes, comandar – quando necessário e, de preferência, de formas que nunca se assemelharão demais às velhas maneiras autoritárias ou “patriarcais”, arraigadas em quase todas as instituições sociais modernas. (Adelman; Garraffoni, 2020, pp. 169-170)

Neste sentido, também proponho olhar para um gesto autoral específico, aquele satírico, que critica e ridiculariza aspectos aspectos patriarcalistas e misóginos reproduzidos e fomentados nas sociedades, tais como desigualdade de gênero, estereótipos de gênero, dominação masculina, violência de gênero, objetificação das mulheres, cultura do estupro, desigualdade salarial, dentre outros, à luz de uma nova alegoria de autoria, “O Riso da Medusa”.

### 5.3 *O Riso da Medusa*: uma proposição de alegoria de autoria

*Basta olhar a Medusa de frente para vê-la:  
ela não é mortal. Ela é bela, e ela ri.*

Hélène Cixous<sup>109</sup>

Antes de falar de sua obra, acho pertinente lembrar que Hélène Cixous é uma mulher que nasceu em 1937, em Orã, na Argélia, quando esta ainda era uma colônia da França. Ela é filha de uma obstetra judia alemã, Ève Klein, e de

---

<sup>109</sup> Cixous, 2022, p. 62.

um pai médico judeu argelino, Georges Cixous, todos morando em uma cidade antisemita, num momento crítico de pós-guerra. Essas breves informações biográficas são importantes porque, assim como em Anzaldúa (1987), há questões que influenciaram diretamente a escrita de Cixous, como o sentimento de não pertencimento, por exemplo, mas principalmente a relação próxima com várias línguas e o fato de tensioná-las em sua escrita. Além disso, em 1955, ela mudou-se para Paris para estudar e, em 1968, defendeu sua tese de doutorado em literatura inglesa, sobre James Joyce que, como mencionado anteriormente, foi o que a aproximou do seu aluno Lacan.

Sua obra de maior repercussão, *O Riso da Medusa*, foi originalmente publicada em 1975 e propõe uma nova abordagem para a escrita feminina, a qual Cixous define como uma escrita que rompe com os limites do pensamento patriarcal e que abraça a diferença e a multiplicidade. Um dos pontos centrais do seu texto, que é antes de tudo um manifesto, é a ideia de que as mulheres têm sido historicamente excluídas da linguagem e da escrita.

A linguagem literária, por exemplo, como lembra a autora, foi construída a partir de uma perspectiva masculina e, como resultado, as mulheres foram forçadas a se adequar a essa linguagem. Ela argumenta que isso levou as mulheres a se sentirem alienadas e a adotarem uma posição de passividade em relação à língua e, conseqüentemente, ao discurso. No entanto, Cixous defende que as mulheres têm a capacidade de subverter a linguagem e de criar uma nova forma de escrita. Ela chama essa forma de escrita de “*écrite féminine*”, ou “escrita feminina”, e a descreve como uma escrita que está enraizada na experiência do corpo feminino (ou feminizado) e que abraça a diferença e a multiplicidade.

Se a mulher sempre funcionou “dentro” do discurso do homem, significante permanentemente reenviado ao significante oposto, que aniquila sua energia específica, que rebate ou sufoca seus sons tão diferentes, é hora dela deslocar esse “dentro”, de explodi-lo, de revirá-lo e de se apropriar dele, de o transformar em seu, compreendendo-o, tomando-o em sua própria boca; que, com seus próprios dentes, ela morda a língua dele, que ela invente uma língua para enfiar nele. E, você verá com qual facilidade ela pode, deste “dentro” em que, sonolenta, antes se escondia, fazer emergir aos lábios por onde ela transbordará de suas espumas. (Cixous, 2022, pp. 66-67)

Ou seja, para Cixous (2022) a escrita feminina não busca a igualdade perante à escrita masculina, mas sim uma ruptura a partir dela. Como ladras da linguagem, a ideia é promover um deslocamento de dentro para fora, a partir da linguagem já existente, a fim de escrever e inscrever-se na e por meio da linguagem. A invenção de uma escrita nova, rebelde, que romperá inclusive com a história. Um novo voo:

[...] Não se apoderar para interiorizar, ou para manipular, mas para atravessar de um salto, e “voar”.

Voar<sup>110</sup> é o gesto da mulher, voar na língua, fazê-la voar. Do voo, nós todas aprendemos a arte feita de profusas técnicas, faz muitos séculos que nós não temos acesso a ela a não ser roubando; que nós temos vivido num voo, que nós temos vivido de roubar, encontrando, quando desejamos, passagens estreitas, ocultas, que atravessam. Não é um acaso poder-se jogar com os dois significados de *voler*, gozando de um e de outro e desorientando os agentes do sentido. (Cixous, 2022, p. 67)

A esse respeito, tomo como exemplo o trabalho de Alicia Suskin Ostriker, publicado em 1986, *The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking* (*Ladras da Linguagem: Poetas Mulheres e a Criação Revisionista de Mitos*, traduzido no Brasil por Emanuela Siqueira em 2022). Nele, a autora se debruça sobre o trabalho de poetas estadunidenses, a fim de identificar estruturas poéticas mais amplas e sugerir a ideia de que a criação revisionista de mitos na poesia escrita por mulheres pode nos oferecer um meio significativo para redefinir a nós mesmas e, por consequência, a nossa cultura.

[...] o revisionismo se correlaciona com a prática formal. Isso é importante não apenas porque novos significados devem produzir novas formas, pois, quando temos uma nova forma na arte, podemos assumir que temos um novo significado. A prática formal é importante porque as estratégias verbais que essas poetas utilizam chamam a atenção para as discrepâncias entre os conceitos tradicionais e a atividade mental e emocional consciente da re-visão executada por mulheres. O revisionismo feminista difere do revisionismo romântico – apesar dos aspectos semelhantes – ao acentuar o seu argumento, de que um ato de roubo está ocorrendo, tornando-o evidente. (Ostriker, 2022, p. 35)

---

<sup>110</sup> As tradutoras observam na nota de rodapé que o verbo *voler* do francês tem duas traduções possíveis em português: “voar” ou “roubar”. “A autora brinca mais uma vez com este duplo sentido ao longo de todo o parágrafo”. (N.T.)

Retomando o trabalho de Cixous (2022), notemos a sua ênfase na importância da liberação da sexualidade feminina para essa escrita de ruptura acontecer. Pois a repressão da sexualidade feminina foi e é uma das principais formas de opressão das mulheres, logo a escrita feminina deve abraçar a sexualidade como uma fonte de poder e criatividade. Outro ponto importante é a ideia de que a escrita feminina deve ser política. Cixous (2022) aponta que a escrita feminina é uma forma de resistência ao patriarcado e que as pessoas, principalmente as mulheres, devem se unir para criar uma nova linguagem e uma nova forma de escrita. Nesse sentido, a escrita feminina não deve ser vista como algo individual, mas sim como uma forma de ação coletiva.

O que Cixous aborda com o nome de “escrita feminina”, na verdade ultrapassa a binaridade de gênero, antes ela abriga a aglutinação de lugares e corpos recalcados, que foram feminizados, inclusive no discurso, a fim de uma manutenção do poder patriarcal e de colonização: corpos de fêmeas e corpos feminizados, além da própria natureza (fauna e flora), por exemplo. Nesse sentido, talvez seja exatamente neste ponto que diversos leitores de Cixous manifestam sua resistência por manter o termo “escrita feminina”, como se o próprio nome não desse conta ainda do tipo de escrita para a qual Cixous nos convoca.

Mesmo que Cixous alerte para a história de ginocídio, um neologismo cunhado por ela e citado no excerto abaixo; ou que Kehl elabore a partir de Lacan sobre o falo da fala e o que isso implica no plano simbólico do discurso; ainda assim, inferimos haver mais resistência a uma ruptura proposta no feminino – a escrita feminina –, a qual é aglutinadora, que expande e não é separatista, do que com a própria aniquilação simbólica do que é da mulher ou relativo à ela. Acaso não são de alguma forma feminizados os corpos ou as produções diversas no plano simbólico que escapam ao modelo viril falocêntrico? Não são justamente esses corpos e essas produções que são marginalizados e classificados em grupos minoritários?

Um texto feminino não pode ser nada menos do que subversivo: se ele se escreve, é erguendo, vulcânico, a velha crosta da propriedade, portadora dos investimentos masculinos, e não de outra forma; não há lugar para ela se ela não é um ele? Se ela é ela-ela, é somente quebrando tudo, despedaçando os alicerces das instituições,

explodindo com a lei, contorcendo a “verdade” de rir. Porque ela não pode, uma vez que ela abre seu caminho no simbólico, não o transformar no c(a)osmos do “pessoal”, em seus pronomes, em seus nomes e em seu bando de referentes. Não é para menos: terá havido essa longa história de “ginocídio”<sup>111</sup>; como sabem os colonizados de ontem, os trabalhadores, os povos, as espécies sobre as quais a história dos homens lucrou em forma de barras de ouro; aqueles que conheceram a ignomínia da perseguição extraem dela um futuro e um obstinado desejo de grandeza; os encarcerados conhecem melhor que seus carcereiros o gosto do ar livre. (Cixous, 2022, p. 58)

Ademais, empresto o nome de seu manifesto, junto da carga conceitual elaborada pela autora (que conseqüentemente evoca o mito da Medusa), para propor a alegoria de autoria “o riso da Medusa”, para tratar de certos roubos, deslocamentos, do texto satírico.

Pois a sucessão falocêntrica está aí, e é militante, reprodutora dos velhos esquemas, enraizada no dogma da castração. Eles não mudaram nada: eles teorizaram o desejo pela realidade! Que tremam os padres, vamos mostrar a eles nossos sextos<sup>112</sup>!

Pior para eles, se desmoronarem ao descobrir que as mulheres não são homens, ou que a mãe não tem um. Mas será que esse medo não lhes convém de algum modo? Será que o pior não seria, não é, na verdade, o fato de que a mulher não é castrada, que basta a ela não dar mais ouvido às sereias (pois as sereias eram homens) para mudar o sentido da história? Basta olhar a Medusa de frente para vê-la: ela não é mortal. Ela é bela e ri. (Cixous, 2022, p. 62)

Tal qual a Medusa que ri simbolicamente no texto de Cixous, essa alegoria representa o gesto autoral das mulheres que, por via de seus textos literários satíricos (que atravessam inclusive seu sexo na construção das narrativas, para fazer alusão ao neologismo apresentado anteriormente, sextos) reivindicam suas vozes e suas subjetividades e riem um riso debochado, muitas vezes, a fim de superar as restrições culturais e sociais que as mantiveram em silêncio e submissão, que cortaram suas cabeças, como fizeram com a Medusa. Porém, Medusa permanece igualmente ou mais poderosa e imortal, pois mesmo separada de seu corpo, sua cabeça ainda é usada para derrotar inimigos. No

---

<sup>111</sup> Outra observação feita pelas tradutoras, *Gynocide* é um neologismo criado por Cixous, assim como por elas ao traduzi-lo, significando o genocídio simbólico da mulher ou daquilo que é relativo à mulher (do grego *gynê* = mulher). (N.T.)

<sup>112</sup> Neologismo a partir da aglutinação das palavras “texto” e “sexo”, proposto pelas tradutoras do texto de Cixous para o português brasileiro, a partir do que a autora faz em língua francesa.

mito, cortar a cabeça da Medusa é simbólico porque é como se interrompesse o seu pensamento e sua fala.

Podemos dizer, então, que as autoras, à luz desta alegoria, utilizam elementos da sátira para expor as contradições e absurdos de uma sociedade fragilizada pela violência e pela injustiça, exclusivamente de gênero, pela experiência do corpo feminino e feminizado, que abraçam a diferença e a multiplicidade, permanecendo potentes, mesmo depois de terem sido simbolicamente decapitadas e, como a Medusa, são belas e riem.

Trata-se de uma alegoria que faz refletir a respeito de uma escrita sobretudo política, construída a partir da compreensão mútua e do reconhecimento das experiências comuns para as mulheres, criando um espaço de apoio e empoderamento, apresentando mais do que uma verdade e mais do que uma maneira de experimentar as rupturas que se tornaram tão centrais para a (r)existência das mulheres na história, na literatura e no mundo.

À luz da alegoria d'O Riso da Medusa, penso em narrativas satíricas como *King of Cuba* (2013), explorada e analisada na primeira seção deste capítulo, com o exemplo da figura caricata castrista, de um homem obcecado pelos seus colhões e pênis, como podemos resgatar nos seguintes excertos:

[...] No mínimo [sua Revolução] proporcionou a cada cidadão o seguinte: a oportunidade de participar da maior narrativa dos tempos modernos. No final, Cuba poderia sustentar apenas uma utopia - a dele. Por quê? **Porque ninguém na ilha tinha cojones maiores do que os dele. Nadie. Exceto, talvez, em um determinado momento, seu pai.** (García, 2013, p. 08, grifo meu, tradução minha)<sup>113</sup>

O tirano lembrou-se de sua primeira visão, aos quatro anos de idade, **da prodigiosa pinga do papai, fumegante como uma locomotiva após um banho quente e ladeada por bolas do tamanho de uma toranja (ou assim lhe pareciam) que pendiam confiantes, hirsutas, onde suas coxas grossas se projetavam.**

[...] “Mami, será que vou crescer todo?” Sua mãe, intrigada, ajudou-o a vestir seus calzoncillos antes que lhe ocorresse o que ele estava perguntando. “Sim, mijito, **sua pinga será a mais extraordinária de toda região, de todas as Américas, talvez de todo o mundo!**” O menino ficou cautelosamente satisfeito. “Certo, mais extraordinária. Mas também será a maior?” Sua mãe sorriu, com os olhos brilhando, e aproximou os lábios dos dele de tal forma que ele inalou o alho do ensopado de ajiaco daquela noite. “Não duvide disso nem por um segundo.” O peito do pequeno tirano se encheu de orgulho e ele foi

<sup>113</sup> [...] *At the very least, [his Revolution] had provided every citizen with this: the opportunity to participate in the greatest narrative in modern times. In the end, Cuba could support just one utopia— his. Why? Because nobody on the island had bigger cojones than he did. Nadie. Except perhaps, at one time, his father.* (García, 2013, p. 08)

para a cama com grandes sonhos, o maior de todos. **Ele imaginou sua pinguita crescendo e crescendo até flutuar no alto dos céus, um enorme dirigível em tons de carne, coberto com paraquedas de huevones e uma gloriosa cabecinha que servia como sala de controle para toda a impressionante operação, que ninguém - nem mesmo os ianques, com seus navios de guerra e baterias de armas - jamais ousaria derrubar.** “Boa noite, mi amor.” Sua mãe o beijou na testa e lhe deu um tapinha de incentivo. “Durma com os anjos.” “Boa noite, Mami.” E com isso, o pequeno tirano rolou e caiu em um sono profundo e feliz. (García, 2013, p. 08, grifo meu, tradução minha)<sup>114</sup>

Mas também reflito a respeito de poemas sob a perspectiva desta alegoria. Na obra da autora brasileira Angélica Freitas (2012), intitulada *Um útero é do tamanho de um punho*, por exemplo, percebo esse gesto autoral satírico no seguinte poema:

**mulher depressa**

vamos lá, companheiro  
vamos lá que eu tenho pressa, companheiro  
o mundo inteiro está mudando, companheiro  
e você está trancado no banheiro  
o dia inteiro, o que se passa, companheiro  
está com medo da mudança, companheiro  
você sabia que esse dia, companheiro  
estava chegando e mesmo assim você se encontra  
trancafiado no banheiro, companheiro  
não tem revolução que aguente, companheiro  
dor de barriga a gente entende, companheiro  
mas já é tarde, está na hora, estou com pressa  
vamos embora, a história não espera, companheiro  
ah, já escuto a sua descarga, companheiro  
é o amanhecer da nova era, companheiro  
então se limpe e lave as mãos e vamos todos  
dar as mãos, viva a revolução, companheiro  
(Freitas, 2012, n.p)

<sup>114</sup> *The tyrant recalled his first vision, at age four, of Papá’s prodigious pinga, steaming like a locomotive after a hot bath and flanked by grapefruit-size balls (or so they’d seemed to him) that hung confidently, hirsutely, where his thick thighs flared.*

[...] “Mami, will all of me grow?” His puzzled mother had helped him into his calzoncillos before it occurred to her what he was asking. “Ay, mijito, your pinga will be the greatest in the land, in all the Americas, perhaps in all the world!” The boy was cautiously pleased. “Okay, the greatest. But will it also be the biggest?” His mother grinned, eyes shining, and brought her lips so close to his that he inhaled the garlic from that night’s *ajíaco* stew. “Don’t you doubt that for a second.” The pint-size tyrant’s chest filled with pride, and he strutted off to bed with big dreams, the biggest of all. He imagined his pinguita growing and growing until it floated high in the skies, a massive flesh-toned dirigible draped with parachute huevones and a proud snout that served as the control room for the whole impressive operation and that nobody— not even the Yankees, with their warships and gun batteries— would ever dare shoot down. “Good night, mi amor.” His mother kissed him on the forehead and gave him an encouraging pat. “Sleep with the angels.” “Good night, Mami.” And with that, the pint-size tyrant rolled over and fell deeply, happily asleep. (García, 2013, p. 08)

Todas as vezes que leio este poema, escapam-me risos. As palavras “companheiro” e “revolução”, no poema acima, remetem-se aos vocábulos muito usados no discurso político de esquerda, o que me faz pensar a quem este poema se endereça especificamente: aos homens da esquerda. Ao fazer o uso repetidamente da palavra “companheiro”, a poeta a trata como um elemento de intensificação, de exagero e de ironia. Explico: as mudanças para garantir direitos e equidade, tanto às minorias na sociedade quanto à classe trabalhadora no geral, são sempre pautas na agenda da esquerda. No entanto, em se tratando dos privilégios dos homens e da libertação das mulheres em diversas camadas sociais, que me remetem os versos “vamos lá que eu tenho pressa, companheiro” e “o mundo inteiro está mudando, companheiro”, mesmo os “companheiros” da esquerda parecem atrasados em debater ou reivindicar.

Outra metáfora cômica que percebo é a escolha do “banheiro” como um lugar de fuga, principalmente pela referência à “dor de barriga”. Em outras palavras, é como se a poeta dissesse: enquanto as mulheres ainda estão na luta, “companheiro”, você está escondido num lugar trancado (talvez seu lugar de privilégio, no “trono” onde impera o machismo) fazendo “merda”, no sentido figurado. Mas essa mulher insiste em convocá-lo. O barulho da descarga parece dizer algo sobre a conscientização desse companheiro, que acaba dando um fim nessa sujeira que ficou para trás. Finalmente, antes de se juntar às mulheres, é preciso lavar as mãos, pois só assim poderá se livrar dos vestígios dos coliformes fecais do patriarcado para viver a verdadeira revolução.

Percebo a alegoria d’O Riso da Medusa por trás do poema de Angélica Freitas e dos romances de Cristina García analisados nesta tese porque todos eles são construídos a partir ou da ironia, do deboche, do exagero, do caricato, ou do humor para expressar críticas ocultas, além de comentários sociais e políticos sobre as normas profundamente arraigadas na sociedade patriarcal. Sobretudo num recorte de gênero que denuncia as contradições e hipocrisias paternalistas presentes nessa sociedade, inclusive nas manifestações da esquerda latino-americana e caribenha.

Como mostrei nas análises dos romances, essa escrita satírica sob O Riso da Medusa também desafia estereótipos culturais e questiona as normas estabelecidas, especialmente as de gênero. García constrói suas personagens

ao redor dessa ideia da mistura andrógina que me referi anteriormente como além-gênero, a qual nos confronta a todo momento a refletir sobre posicionamentos fixados do masculino e do feminino, nos conduzindo para a ideia de fluidez desses conceitos.

Recuperando Hutcheon, a metaficção historiográfica de Cristina García surge como uma ferramenta de autoconsciência teórica da história e da ficção, reconhecendo-as como construções humanas, essenciais para a reinterpretação e reformulação da história oficial, especialmente no que diz respeito ao apagamento das mulheres. Essa abordagem implica na desconstrução de narrativas lineares, ao trazer múltiplas vozes e gêneros discursivos para o centro do debate.

Nesse contexto, a ambiguidade, a ironia satírica e a autoconsciência emergem como elementos-chave na construção de significados e na exploração de temas contemporâneos e históricos que aponto como o gesto autoral metafórico d'O Riso da Medusa. Além disso, essa prática de diálogo com obras do passado e com a cultura popular cria camadas de significado e convida o leitorado a refletir sobre a natureza da autoria, da originalidade e da influência mútua entre textos.

García, sem dúvidas, desafia as convenções literárias e usa a linguagem de forma inventiva e provocativa para explorar questões profundas e complexas, especialmente da esfera política cubana num pêndulo por vezes pró e outrora contra Castro. Sua escrita satírica não quer apenas divertir e entreter, mas também provocar reflexão e desafiar quem lê a questionar as normas e estruturas da sociedade.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

É chegado o momento de finalizar o que comecei, voltando-me aos objetivos traçados no início desta pesquisa. Constatado que consegui alcançá-los em boa medida, visto que ao longo dos capítulos aqui desenvolvidos, todos os objetivos foram abordados. Primeiramente, tratei dos deslocamentos que atravessam a própria subjetividade de Cristina García e como isso reflete na construção de sua obra literária, no segundo capítulo desta tese. A partir de uma abordagem interdisciplinar, combinando elementos da história cubana, da diáspora, do aporte teórico e poético de Glória Anzaldúa, junto da apresentação dos romances diaspóricos de García e uma breve análise de alguns deles.

Essa análise contextualizada contribuiu para uma concepção mais profunda da obra de García e de como as tensões de viver nas fronteiras (geográficas, linguísticas, epistêmicas, etc.) levam as mulheres à busca de novas estratégias de resistência, de existências e de expressões culturais que trazem soluções contrárias à exclusão, diferente de uma tradição que nos antecede e tenta incansavelmente nos limitar em diversas esferas. Evoco mais uma vez Anzaldúa que captura o que observo em essência:

Em poucos séculos, o futuro pertencerá à *mestiza*. Porque o futuro depende da quebra de paradigmas, depende da combinação de duas ou mais culturas. Ao criar um novo mito — isto é, uma mudança na forma como percebemos a realidade, a forma como nos vemos e os modos como nos comportamos — *la mestiza* cria uma nova consciência. (Anzaldúa, 1987, p. 80)<sup>115</sup>

Em seguida, no capítulo três, conceituei os deslocamentos do feminino, com base no trabalho de Maria Rita Kehl e delinee o campo cultural a partir do qual analisei os deslocamentos do feminino nas personagens de Cristina García. Contextualizando teoricamente como e porque esses deslocamentos acontecem e acompanham as mudanças na representação das mulheres no discurso e na literatura.

---

<sup>115</sup> *En unas pocas centurias , the future will belong to the mestiza . Because the future depends on the breaking down of paradigms, it depends on the straddling of two or more cultures. By creating a new mythos— that is, a change in the way we perceive reality, the way we see ourselves, and the ways we behave— la mestiza creates a new consciousness. (Anzaldúa, 1987, p. 80)*

Na sequência, investiguei a construção narrativa das quatro personagens selecionadas, evidenciando suas trajetórias de desconstrução e reconstrução da feminilidade em diferentes contextos, no quarto capítulo. Essa análise permitiu identificar algumas das representações das mulheres na pós-modernidade nas diegeses. No entanto, é importante ressaltar que o campo da representação feminina é vasto e complexo, e há sempre novas nuances a serem exploradas. Foi durante essa tarefa que observei o gesto autoral que me levou a analisar, com base no conceito de alegorias de autoria proposto por Rita Felski (2003), se era possível identificar uma nova alegoria que emerge do uso da sátira na escrita literária das mulheres, a partir dos romances selecionados de García.

Tratei das etapas desta análise no quinto capítulo desta tese. Ao recapitular a escrita literária satírica das mulheres, a fim de entender seus deslocamentos, descubro que a sátira feminista como uma categoria geral ainda carece de uma teorização mais aprofundada. Acredito que a proposição da alegoria de autoria feminista que faço neste trabalho, a do riso da Medusa, contribui para o avanço das pesquisas da crítica literária feminista e da crítica feminista neste campo. Principalmente no Brasil, onde encontro pouco material de referência de pesquisa na área.

Além disso, diante do aporte teórico utilizado neste trabalho, reparo que há pouca tradução ou nenhuma no Brasil de autoras com significativa relevância na área da crítica literária feminista e da crítica feminista, tais como Luce Irigaray, Hélène Cixous e Rita Felski. Neste sentido, aponto com urgência a necessidade da tradução dessas mulheres que enriquecem as discussões feministas em diversas esferas sociais e nos ajudam a avançar.

Outro apontamento para o futuro da pesquisa no campo da crítica literária feminista, a partir desta tese, é investigar os deslocamentos do feminino no mercado editorial, como comentei no capítulo da introdução. Evidentemente, no caso dos recortes que propus, seria muito pertinente entender como as mulheres latinas e caribenhas têm ocupado esses espaços no Estados Unidos, mas o recorte brasileiro que dará continuidade ao trabalho de Dalcastagné, o qual igualmente mencionei na introdução, também é de suma importância.

Ademais, trabalhar nas interseções entre história, sociologia, psicanálise, linguística, literatura e as perspectivas feministas representou um desafio significativo, mas também uma fonte de gratificação incomparável. Navegar por esses campos epistemológicos diversos, pesquisar, refletir e escrever com base em correntes de pensamento relevantes para várias disciplinas, contribui para o avanço de debates progressistas na sociedade. O que ameniza de certa forma a dor da ferida que mencionei ao dar início ao texto desta tese.

Por fim, na conclusão deste texto, recorro mais uma vez a Kehl para me auxiliar a encerrar o assunto, o qual ela igualmente contribuiu para iniciar:

Se a mulher pós-freudiana é sujeito de discurso, não há necessidade de um significante para designar o conjunto das mulheres. O significante para O Homem não é o pênis, é o Verbo. Se as mulheres também manejam o “falo da fala”, podem descolar-se da dívida infantil com um pedaço de carne a mais ou a menos no corpo. Um lugar para A Mulher n’O discurso, só faz sentido se o discurso do Outro for uno, único, completo e, nele, as mulheres só se encontrem enquanto objetos. Mas não é isso o que encontramos hoje em nossa clínica. Os sujeitos, no discurso, são necessariamente criadores de diversidade e de singularidade. Talvez por isso, no Ocidente, nunca tenha feito sentido indagar sobre O lugar d’O Homem: os homens sempre foram múltiplos, diversificados, agrupados em torno do único significante que produz significado – o Verbo. Que, por sinal, produz significados inumeráveis. (Kehl, 2016, p. 218)

Já na literatura, volto a duas das mulheres que me ajudaram a traçar o caminho até aqui, Cixous e Anzaldúa. Ambas com suas histórias atravessadas pela diáspora e pela ausência de pertencimento fazem refletir em seus escritos essas marcas diaspóricas. Elas tensionam a linguagem, cada uma à sua forma. Cixous, no francês, tensiona a língua quase como se quisesse quebrar as palavras, trazendo múltiplas construções de significados e criando neologismos, semelhante ao que Joyce (a quem dedicou parte de sua pesquisa literária) fez com a língua inglesa. Anzaldúa, com o inglês e o espanhol, tensiona os dois idiomas fazendo com que suas margens se dissolvam, numa espécie de mistura heterogênea, *mestiza*. Ambas com uma posição de escrita que fica entre o texto teórico e o texto literário, entre a autoficção, o poético, a biografia e o ensaio, desestabilizando fronteiras linguísticas e textuais.

Cixous, desde 1975, convoca-nos à escrita feminina. No entanto, via crítica literária (a qual a autora critica diretamente), exacerba as impossibilidades de definição de uma escrita feminina única e estanque, impossível de codificar, de apreender, sem que ela escape pela sua própria falta de forma. Há uma fenda nessa proposição. Portanto, pondero: não seria essa fenda exatamente o que atribui a ela uma característica feminina? “Se uma mulher quer ser homem [sujeito do discurso], isso não faz a menor diferença, desde que continue sendo uma mulher [objeto do discurso]. Ou mais: se uma mulher quer ser homem e se esconde nisso, daí sim é que ela é mesmo uma mulher” (Kehl, [1992] 2015, n.p). Em outras palavras, se é do feminino não se revelar por inteiro, não se mostrar totalmente, não seria essa fenda propositalmente “necessária”? Não seria justamente por causa dessa fenda que as mulheres passam a ser “as ladras da linguagem” para construir uma escrita de ruptura? Seria possível que seja exatamente por causa dessa fenda que surgem as diferentes alegorias de autoria femininas, ou novas consciências interseccionais como a *mestiza*, proposta por Anzaldúa? Enquanto não chego nas respostas, sigo lendo as mulheres e também escrevendo – tomando as palavras que fecham *O Riso da Medusa* de Cixous –, pois “jamais nós nos faltaremos”<sup>116</sup>.

---

<sup>116</sup> Cixous, 2022, p. 81.

## REFERÊNCIAS

### CRISTINA GARCÍA

GARCÍA, Cristina. *¡Cubanísimo!: The Vintage Book of Contemporary Cuban Literature*. USA: Vintage, 2003.

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

GARCÍA, Cristina. *As Irmãs Agüero*. Tradução de Celina Cavalcante Falck. Rio de Janeiro: Record, 1998.

GARCÍA, Cristina. *Bordering Fires: The Vintage Book of Contemporary Mexican and Chicana and Chicano Literature*. New York: Vintage Books, 2006.

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

GARCÍA, Cristina. *Dreams of Significant Girls*. New York: Simon & Schuster Books for Young Readers, 2011.

GARCÍA, Cristina. *Here in Berlin*. Berkeley: Counterpoint, 2017.

GARCÍA, Cristina. *I Wanna Be Your Shoebox*. USA: Simon & Schuster Books for Young Readers, 2009.

GARCÍA, Cristina. *King of Cuba*. New York: Scribner, 2013.

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

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

GARCÍA, Cristina. *The Dog Who Loved the Moon*. USA: Atheneum Books for Young Readers, 2008.

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

GARCÍA, Cristina. *The Lesser Tragedy of Death*. New York: Akashic Books, 2010.

GARCÍA, Cristina. *Vanishing Maps*. New York: Knopf Publishing Group, 2023.

ABANI, Chris; GARCÍA, Cristina. *Cristina García*. BOMB, no. 99, 2007, pp. 34–37. JSTOR. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40427850>. Acesso em 13 maio de 2023.

NEW YORK STATE WRITERS INSTITUTE. *Cristina Garcia at the NYS Writers Institute in 2008*. YouTube, 22 de julho de 2009. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=u9fBHwnC\\_Xw](https://www.youtube.com/watch?v=u9fBHwnC_Xw). Acesso em 13 de maio de 2023.

## GERAL

ACHEBE, Chinua. *Things Fall Apart*. Londres: William Heinemann Ltd., 1958.

ADELMAN, Miriam; GARRAFFONI, Renata Senna. Escritoras da Geração Beat: reflexões e apontamentos. In: *Lentes, pincéis e páginas: discursos de mulheres*. Curitiba: Ed. UFPR, 2020.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Half of a Yellow Sun*. EUA: Anchor Books, 2006.

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. 4ª ed. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1881. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4826>. Acesso em 06 de maio de 2023.

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

BARRANCOS, Dora. *História dos Feminismos na América Latina*. Tradução de Michelle Strzoda. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

BARROS, Domingos Borges de. *Dicionário de Português-Francês*. Paris, 1812.

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

BRAH, Avtar. *Cartografías de la diáspora: identidades en cuestión*. Madrid: Traficante de sueños, 2011.

CIXOUS, Hélène. *O riso da Medusa*. Tradução de Natália Guerellus e Raísa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

CLIFFORD, James. *Itinerários transculturales*. Barcelona: Gedisa, 1999.

DANTICAT, Edwidge. *Breath, Eyes, Memory*. Nova York: Vintage Contemporaries, 1998.

DERRICKSON, Teresa. Women's Bodies As Sites Of (Tras)national Politics in Cristina García's *The Aguero Sisters*. *Modern Fiction Studies*, vol. 53, no. 3,

2007, pp. 478–500. JSTOR, disponível em: <http://www.jstor.org/stable/26287113>. Acesso em 6 abril de 2024.

DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2019.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2014.

DÍAZ, Junot. *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*. Nova York: Riverhead Books, 2007.

FELSKI, Rita. *Literature after Feminism*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

FIGUEIREDO, Cândido de. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Lisboa: Tavares Cardoso & Irmao 1899.

FIGUEIREDO, Eurídice de (Org). *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: Editora UFJF/ Niterói: EdUFF, 2005.

FIRMAT, Gustavo Pérez. *Life on the Hyphen: The Cuban-American Way*. Austin: University of Texas Press, 1994.

FREITAS, Angélica. *O útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: Modernidade e dupla consciência*. São Paulo e Rio de Janeiro: 34/Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GOTT, R. *Cuba: A New History*. New Haven: Yale University Press, 2004

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

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

HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

HENDRICK, Elizabeth. Robin Morgan, Jane Alpert, and Feminist Satire. In: *Tulsa Studies in Women's Literature*, vol. 33, no. 2, 2014, pp. 123–50. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/43653328>. Acesso em 12 maio de 2023.

HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Taylor & Francis e-Library, 2004.

IRIGARAY, Luce. *Este sexo que não é só um sexo: sexualidade e status social da mulher*. Tradução Cecília Prada. São Paulo: Editora Senac, 2017.

KEHL, Maria Rita. *A mínima diferença*. Blog da Boitempo, 2015. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2015/03/02/maria-rita-kehl-a-minima-diferenca/>. Acesso em 13 de maio de 2023.

KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade*. 2ª Ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

LACAN, Jacques. *O seminário: livro 11. Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Tradução de M. D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

LAHIRI, Jhumpa. *Interpreter of Maladies*. EUA: Houghton Mifflin, 1999.

LEFEVERE, André. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London: Routledge, 1992. p.1-10.

LESSER, Wendy. *A Capital City Still Haunted by its Past*. The New York Times. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2018/01/26/books/review/here-in-berlin-cristina-garcia.html>. Acesso em 06 de maio de 2023.

MAIER, M. S. & SERRI, C. F. & GARCIA, R. A. *Notable Latino Americans: a biographical dictionary*. Westport, CN: Greenwood Press, 1997.

MARX, Karl. *O Capital: Crítica da Economia Política*. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *O Manifesto Comunista*. Tradução de Álvaro Pina. Edição revista. São Paulo: Boitempo, 2010.

MASSUELA, Amanda. *Quem é e sobre o que escreve o autor brasileiro*. Revista Cult, 2018. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/quem-e-e-sobre-o-que-escreve-o-autor-brasileiro/> Acesso em: 02 de abril de 2023.

MELVILLE, Pauline. *The Ventriloquist's Tale*. New York: Bloomsbury, 1997.

MIGNOLO, Walter. *Histórias Locais/Projetos Globais: Colonialidade, Saberes Subalternos e Pensamento Fronteiriço*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

MORGAN, Robin. Goodbye to All That. In: *The Word of a Woman*, n.59. New York: RAT Subterranean News, 1970. p. 6-23.

O'CONNOR, Flannery. A Good Man Is Hard to Find. In: \_\_\_\_\_. *A Good Man Is Hard to Find and Other Stories*. Nova York: Harcourt, Brace and Company, 1955. p. 1-22.

OSTRIKER, Alicia Suskin. Ladrões da Linguagem: Poetas Mulheres e a Criação Revisionista de Mitos. Traduzido por Emanuela Siqueira. In: *Cadernos de Leituras* n. 141, 2022. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2022. Disponível em: <https://chaodafeira.com/catalogo/caderno141/>

PARKER, Dorothy. *Enough Rope*. New York: Boni and Liveright, 1926.

RUSHDIE, Salman. *Midnight's Children*. Londres: Jonathan Cape, 1981.

SAFRAN, William. Diasporas in modern societies: myths of homeland and return. *Diaspora*, no. 1, 1991. In: VERTOVEX, S.; COHEN, R. (Ed.). *Migrations, diasporas and transnationalism*. Northampton: Edward Elgar, 1999.

SMITH, Zadie. *White Teeth*. Nova York: Vintage Books, 2000.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Diasporas old and new: woman in transnational world*. *Textual Practice*, v. 10, n. 2, 1996, p. 245-269.

TAN, Amy. *The Joy Luck Club*. Nova York: G.P. Putnam's Sons, 1989.

THIONG'O, Ngũgĩ wa. *Petals of Blood*. Londres: Heinemann, 1977.

TORRES, Sônia. *Nosotros in USA: Literatura, Etnografia e Geografias de Resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

VIANA, Gonçalves. *Vocabulário Ortográfico e Remissivo da Língua Portuguesa*. Lisboa: Bertrand, 1914.

VIDAL, Camila. *Política externa privatizada: o caso da United Fruit Company na Guatemala*. 16 de agosto de 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qJAutneyqZo>. Notas de aula.

XAVIER, Jordana Cristina Blos Veiga. *Os deslocamentos culturais em The Lady Matador's Hotel, de Cristina García*. Dourados: UFGD, 2014.