

ANDREA ESTEFANÍA GUERRA SOTOMAYOR

**A MEMÓRIA DOS AMORES FUGAZES DE JORGENRIQUE ADOUM:
as diversas representações da figura feminina e o processo de deslocamento de
fronteiras**

**ASSIS
2015**

ANDREA ESTEFANÍA GUERRA SOTOMAYOR

**A MEMÓRIA DOS AMORES FUGAZES DE JORGENRIQUE ADOUM:
as diversas representações da figura feminina e o processo de deslocamento de
fronteiras**

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e
Letras de Assis – UNESP – Universidade
Estadual Paulista para a obtenção do título de
Mestre em Letras (Área de Conhecimento:
Literatura e Vida Social)

Orientadora: Dra. Maira Angélica Pandolfi

ASSIS
2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – Unesp

G934m Guerra-Sotomayor, Andrea Estefanía
A memória dos amores fugazes de Jorgenrique Adoum: as
diversas representações da figura feminina e o processo de
deslocamento de fronteiras / Andrea Estefanía Guerra-Soto-
mayor. - Assis, 2015
134 f.

Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Le-
tras de Assis – Universidade Estadual Paulista.
Orientador: Dr^a Maira Angélica Pandolfi

1. Literatura equatoriana. 2. Memória autobiográfica. 3.
Fronteiras. 4. Amor. 5. Adoum, Jorgenrique, 1926-2009. I.
Título.

CDD 860.8

Dedico este trabalho aos meus pais, Freddy e Mirian, pelo apoio incondicional.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Freddy e Mirian, por me incentivarem a vir estudar no Brasil e por continuarem me incentivando a fazer meu mestrado, apesar da saudade e da distância. Por todos os sacrifícios que fizeram por mim, pelo amor, pela amizade, pelo carinho e pela confiança. Por me ensinarem a correr atrás daquilo que eu quero e por acreditarem em mim.

Ao meu namorado, Caique, que viveu de perto minha caminhada pelo mestrado. Por me dar seu apoio nos momentos que mais precisava. Por me aguentar, por me aconselhar, por me escutar, por ficar ao meu lado e por acreditar que eu sou capaz.

Ao meu irmão, Esteban, por me apoiar sempre e por não me deixar desistir.

Aos meus avós, Sergundito y Teresita, por todos os sacrifícios que fazem por mim e pelos seus filhos. Pelo carinho, pelo apoio incondicional, pelo amor, pelas palavras que me fazem ir longe.

À minha avó Olimpita, que sempre está presente no meu coração. Por torcer por mim e por ter acreditado que eu era capaz de fazer tudo isso.

À CAPES, pelo auxílio financeiro ao longo de dois anos de pesquisa e por ter acreditado no sucesso deste trabalho.

À minha orientadora, Maira, por estar presente para escutar minhas ideias, por me apoiar e me guiar nesse caminho. Por sua paciência e por aceitar entrar nesse projeto comigo.

A AlejandraAdoum, por me receber tantas vezes na sua casa, pelos livros do seu pai, pelas conversas, pelas poesias, pelo seu carinho e, mais importante, pela sua amizade.

GUERRA-SOTOMAYOR, A. A MEMÓRIA DOS AMORES FUGAZES DE JORGENRIQUE ADOUM: As diversas representações da figura feminina e o processo de deslocamento de fronteiras. 2015. 134 f. Dissertação (Mestrado em Letras). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2015.

RESUMO

O escritor equatoriano contemporâneo, JorgenriqueAdoum, foi um dos maiores autores e poetas de seu país. Não há, contudo, muitos estudos sobre sua obra. Em razão de sua poética ser mais conhecida do que sua prosa, a presente dissertação estuda mais profundamente um de seus romances, aquele que talvez seja o menos conhecido do conjunto de sua obra. Essa narrativa, intitulada *Los amores fugaces*: memórias imaginárias, apresenta um narrador-protagonista que relata cinco histórias de amor que aconteceram em diversas épocas de sua vida. Dessa maneira, está-se diante de um protagonista que narra em primeira pessoa e que conta passagens muito próximas de algumas vivências do autor. Essa configuração, portanto, não deixa de ser inquietante e de levantar sempre uma pergunta: “*Será que essa obra não seria uma autobiografia?*” Partindo, portanto, dessa modalidade híbrida de narrar, analisam-se os desdobramentos do “eu”, tanto do protagonista, como das personagens. Além disso, para entender melhor o romance trabalha-se, em primeiro lugar, com o conceito de memória, já que esse é um dos elementos mais constantes e significativos dentro da narrativa, formando o grande tecido do “eu” fragmentado. Outro aspecto de elevada importância é o fato de que o leitor está diante de um narrador, de uma voz masculina que descreve a representação feminina de uma galeria de mulheres descobertas pelo seu olhar. Isto é, o seu olhar sobre a mulher, ou melhor, a visão da figura feminina sob um olhar masculino. Por isso, esse trabalho se aproximadas ideias que discutem até que ponto essa representação acompanha as diferentes perspectivas adotadas pelo narrador para compreender o outro e a si próprio nos diferentes tempos e lugares percorridos por suas memórias imaginadas. Também se deve levar em conta que um dos aspectos motivadores para o estudo desse romance resulta do fato de estar diante de uma personagem que se reconhece sempre como um estrangeiro. Assim, graças à situação do narrador, é importante compreender e analisar o conceito de fronteira e a manifestação das diversas fronteiras na obra. E, finalmente, esse trabalho não poderia estar completo sem estudar a presença do amor, já que ele percorre toda a narrativa amarrando os fios soltos das histórias.

Palavras-chave: 1. Literatura equatoriana. 2. Memória autobiográfica. 3. Fronteiras. 4. Amor. 5. JorgenriqueAdoum.

GUERRA-SOTOMAYOR, A. A MEMÓRIA DOS AMORES FUGAZES DE JORGENRIQUE ADOUM: As diversas representações da figura feminina e o processo de deslocamento de fronteiras. 2015. 134 f. Dissertação (Mestrado em Letras). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2015.

RESUMEN

El escritor ecuatoriano contemporáneo, Jorgenrique Adoum, fue uno de los más grandes autores y poetas de su país. Sin embargo no existen muchos estudios sobre su obra. Visto que su obra poética es más conocida que su prosa, el presente trabajo estudia más profundamente una de sus novelas, aquella que probablemente es la menos conocida del conjunto de su obra. Esa narrativa, llamada *Los amores fugaces*: memorias imaginarias, presenta a un narrador-protagonista que relata cinco historias de amor que sucedieron en diversas épocas de su vida. De esta forma, se está frente a un protagonista que narra en primera persona y que cuenta pasajes muy parecidas con algunas vivencias del autor. Esta configuración, trae inquietudes y levanta una pregunta: “¿Será que esta obra no sería una autobiografía?” De este modo, partiendo de esta modalidad híbrida de narrar, se analiza los desdoblamientos del “yo”, tanto del protagonista, cuanto de los personajes. Además de eso, para entender mejor el romance, se trabajó, en primer lugar, con el concepto de memoria, ya que ese es uno de los elementos más constantes y significativos dentro de la narrativa, formando el gran tejido del “yo” fragmentado. Otro aspecto de mucha importancia es el hecho de que el lector se encuentra frente a un narrador, de una voz masculina que describe la representación femenina de una galería de mujeres descubiertas por su mirada. Es decir, su visión sobre la mujer, o mejor dicho, la visión de la figura femenina bajo la mirada masculina. Por eso, este trabajo se aproxima de las ideas que discuten hasta qué punto esta representación sigue las diferentes perspectivas adoptadas por el narrador para comprender al otro y a sí mismo en los diferentes tiempos y lugares recorridos por sus memorias imaginadas. También se debe considerar que uno de los aspectos motivadores para el estudio de esta novela es el hecho de estar frente a un personaje que reconoce que es un extranjero. De esta forma, gracias a la situación del narrador es importante entender y analizar el concepto de frontera y la manifestación de las diversas fronteras en la obra. Finalmente, este trabajo no podría estar completo sin estudiar la presencia del amor, ya que es él quien recorre toda la narrativa, amarrando los cabos sueltos de la historia.

Palabras clave: 1. Literatura ecuatoriana. 2. Memoria autobiográfica. 3. Fronteras. 4. Amor. 5. Jorgenrique Adoum.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. O AUTOR E SUAS OBRAS	11
1.1 LOS AMORES FUGACES.....	15
2. AS MEMÓRIAS IMAGINÁRIAS E O PROCESSO MEMORIALÍSTICO	27
2.1 CARAMBOLA.....	33
2.2 NOCHE DE WALPURGIS EM LUCERNA.....	39
2.3 LA CAMARADA DE PEKÍN.....	45
2.4 MADEMOISELLE BOVARY.....	49
2.5 BACH: SUITE PARA ORQUESTA EN SI MENOR BWV 1067.....	54
3. A REPRESENTAÇÃO DA FIGURA FEMININA	62
3.1 PERLA, MAMÁ E CLARA.....	64
3.2 AS INTERTEXTUALIDADES NA REPRESENTAÇÃO DE HELGA.....	70
3.3 A CAMARADA DE PEQUÍN; A AMANTE LI SIAO-TIEN E O RETORNO DA CAMARADA ...	76
3.4 MADEMOISELLE BOVARY.....	81
3.5 CLAUDINE/ FERNANDA E CLAUDINE: UMA PROJEÇÃO DE FERNANDA.....	85
4. DESLOCAMENTOS E FRONTEIRAS	92
4.1 O ENTRE-LUGAR E O DESDOBRAMENTO DAS PERSONAGENS.....	102
4.2 O ESTRANGEIRO /O ESTRANHO.....	109
4.3 O RITUAL DO AMOR E DA SEDUÇÃO.....	113
4.4. O EROTISMO.....	117
4.5 CARTOGRAFIAS DO CORPO.....	120
5. CONCLUSÃO	124
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	127

INTRODUÇÃO

No Equador, um dos nomes mais importantes dentro da literatura é o do escritor equatoriano, JorgenriqueAdoum¹ (1926-2009). Suas obras poéticas são conhecidas em diversos países, porém, a sua obra prosaica é pouco conhecida. Dos três romances que escreveu no meio de tantos anos de poesia, aquele com o qual se trabalhará nessa dissertação é seu último romance. Essa obra leva o nome de *Los Amores fugaces: Memorias Imaginarias*.

Decidiu-se trabalhar com esse escritor pelo motivo de que apesar de ser muito reconhecido no Equador e em diversos países europeus como França e Espanha, não se encontram muitos estudos sobre ele. Desse modo, estava presente a possibilidade de trabalhar com um escritor que poucos tiveram a oportunidade de trabalhar e também de fazer com que seu nome atravessasse as fronteiras geográficas.

A motivação que levou a escolher *Los Amores Fugaces* como fonte de estudo veio por diversos motivos. Essa obra é híbrida, trata-se de um romance, mas esse romance é formado por cinco relatos. Cada relato narrará uma história de amor vivida pelo narrador-protagonista. Além do seu hibridismo, está presente o desejo de estudar a representação que a ficção realiza sobre temas amplamente discutidos na contemporaneidade como o deslocamento de fronteiras e a trajetória do ser migrante, assim como suas múltiplas perspectivas de ver o mundo, suas memórias, encontros e desencontros com o outro, com o ser feminino e consigo mesmo.

Decidiu-se separar os temas que estão aqui estudados para que o leitor possa obter uma visão detalhada de cada aspecto que se desejou estudar.

Dessa maneira, num primeiro momento dessa dissertação focar-se-á a vida do autor e suas obras. Para que dessa forma, o leitor dessa dissertação possa familiarizar-se com JorgenriqueAdoum. Em um segundo momento, será feita uma breve exposição de cada um dos relatos com a finalidade de situar ao leitor dentro de cada um deles.

Uma vez que for apresentado o narrador e a obra que será aqui estudada, dar-se-á início ao estudo da escritura memorialística como forma discursiva escolhida pelo autor JorgenriqueAdoum para compor *Los Amores fugaces: Memorias imaginarias*. É importante

¹Jorge Enrique Adoum começou a assinar como JorgenriqueAdoum para não ser confundido com seu pai, que também era escritor e que assinava Jorge E. Adoum.

lembrar que a palavra memórias não só acompanha o título da obra, mas vai ser um elemento constante nos cinco relatos. Além disso, o narrador em primeira pessoa e todas as semelhanças entre a vida do autor e os relatos do narrador deixam em dúvida se nos encontramos ou não diante de uma obra autobiográfica.

A importância de estudar a memória também reside no fato de que nos últimos anos o estudo do gênero memorialístico tem se aprofundado no meio acadêmico. Convém considerar que a memória, desde a antiguidade, ou seja, antes de assumir a forma escrita, era registrada por meio da oralidade. Pode-se afirmar, com base nos estudos atuais sobre a memória escrita, que o gênero memorialístico possibilita a criação de um projeto autobiográfico capaz de revelar não só o seu autor, como também o ambiente onde estava inserido e as circunstâncias sociais de seu entorno.

Dentro da análise do processo memorialístico também se observará a presença de diversos “eus” como resultado do desdobramento do herói e também das personagens. Resta pontuar que a memória, por se tratar de algo tão frágil, sofre alterações com o passar do tempo, deixando a dúvida de se as memórias poderão ser fieis ou não aos acontecimentos vividos pelo narrador. Além disso, toda vez que se fizer uso da memória a mesma se fragmentará até o ponto de ser possível argumentar que a fronteira que separa o real do imaginário é muito porosa.

Desse conjunto de memórias imaginárias desprende-se também o tema da representação da figura feminina. Essa abordagem do feminino, que cada vez mais passa a ocupar um espaço relevante na literatura, seja no papel de mulher escritora seja como personagem e protagonista, recebe no conjunto da ficção de Jorgenrique Adoum um espaço considerável. Na obra em questão, o narrador protagonista projeta sua visão masculina sobre as mulheres com as quais se relaciona, porém, é constantemente surpreendido por elas e pelas atitudes insólitas que encenam, reconhecendo-se muitas vezes como um fantoche nas mãos delas.

Desse modo, trabalhar-se-á com esse tipo de representação desde o ponto de vista do narrador-protagonista e será possível observar até que ponto essa representação é real ou se acaba sendo uma tentativa frustrada por parte do narrador de tentar concebê-las de maneira fiel a realidade.

Em *Los Amores Fugaces*, o protagonista vai estar sempre fora do seu país, sendo obrigado a lidar com diferenças culturais e linguísticas, vivenciando um exílio às vezes escolhido e outras

vezes imposto. O narrador vai se situar sempre à margem e, desse modo, vai ter uma visão da sua realidade de uma forma mais aprofundada.

E, finalmente, chega-se ao tema das fronteiras. Deve-se entender esse conceito não como algo que separa dos outros, mas como um espaço de comunicação, um lugar de encontro. Para isso, convém ressaltar o comentário de Hanciau: “Além de abarcar amplos domínios, as fronteiras geralmente são porosas, permeáveis, flexíveis: são marcadas pelos deslocamentos” (HANCIAU, 2005, p. 133). Contudo, o interesse não deve residir naquilo que se tem de um ou de outro lado da fronteira, mas no caminho entre ambos os espaços, no entre-lugar.

O entre-lugar de Silvano Santiago mostrará que na obra encontra-se um narrador-protagonista que vive o exílio, que parece caminhar na margem ou, mais precisamente, que se identifica como um ser de fora. Nessa experiência de ser um estrangeiro ou um estranho na terra dos outros, observar-se-á como isso interfere nas suas relações com o outro e com ele mesmo. O narrador reconhecerá que é um ser fragmentado e essa fragmentação será explicada no quartotópico dessa dissertação.

A obra apresenta uma grande variedade de fronteiras e dentro delas está presente o tema principal do livro, que é o amor. Já que se trata de uma obra que relata cinco histórias de amor vividas pelo narrador, será observado como esse tema é tratado em cada relato, lembrando que cada história vai apresentar mulheres de diversas idades, culturas e costumes. Por isso, pretende-se entender qual é a configuração que o amor recebe em *Los amores fugaces*, assim como os rituais de sedução e erotismo que transitam sua órbita. Lembrando que o tema da sedução está fortemente ritualizado dentro da mesma.

Para concluir esse percurso é necessário, ainda, demonstrar que além do deslocamento pelas fronteiras geográficas o que o protagonista realmente deseja é a conquista de outros territórios que tem no corpo feminino o seu valor mais simbólico.

Como foi visto rapidamente, os temas que foram estudados nessa dissertação estão muito presentes no dia a dia e acredita-se que, apesar de eles terem sido apresentados de forma separada, o leitor passa a entender que todos eles estão interligados entre si.

1. O AUTOR E SUAS OBRAS

Para dar início a esse breve resumo sobre a trajetória de vida do autor, deve-se saber que foi baseado na própria biografia escrita por ele em 1994, encontrada por sua mulher Nicole Rouan-Adoum no computador. Além disso, para não se limitar a uma única fonte, foram utilizadas também algumas entrevistas, entre elas, um documentário intitulado *JorgenriqueAdoum*, que apresenta uma entrevista feita dois anos antes de sua morte, em 03 de julho de 2009.

JorgenriqueAdoum nasceu no ano de 1926 na cidade de Ambato, no Equador. Foi o primogênito de uma família libanesa que migrou ao Equador. Seu pai, Jorge Elias Adoum (também Jorge E. Adoum), foi um dos escritores esotéricos mais importantes do século XX. Adoum filho adotou a escrita do seu nome como JorgenriqueAdoum com a finalidade de não ser confundido com seu pai.

Quando tinha dez anos mudou-se com sua família para a capital. Seu meio irmão, que morava com eles, comprava algumas revistas para a família e uma delas sempre trazia um romance. Foi assim que Adoum conheceu as obras de Vitor Hugo, Balzac, Salgari, Dostoievski, Dumas, Flaubert, entre outros. Vários anos mais tarde encontrou no marxismo e na psicanálise duas ferramentas muito úteis para ele. Quando tinha uns treze anos lia um romance por semana e, nas férias, lia um romance a cada dois ou três dias. Mais tarde, comenta que leu várias vezes os primeiros três livros de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. Depois, teve contato com a literatura equatoriana e latino-americana e foi ali que começou a pensar nos problemas de sua terra, mas também naquilo que fazia de tão especial à América do Sul e ao seu país e foi nessa época que começou a escrever.

Estudou direito por dois anos até que um dia, cansado da vida que levava em sua casa e da severidade de seu pai, que não permitia que ninguém falasse quando estavam sentados à mesa, acabou afirmando que não aguentava mais. Então, sua mãe o convidou a ir embora. Naquele mesmo dia descobriu que alguns amigos da faculdade planejavam viajar ao Chile e viu nisso uma oportunidade para ir junto. Decidiu dizer em sua casa que tinha uma bolsa de estudos para o Chile e, dessa forma, foi embora. Naquele país, Adoum comenta que conheceu pessoas que

foram solidárias com ele, que lhe deram comida e alojamento e que lhe ajudaram a arranjar um emprego.

Um dia, uma moça pela qual Adoum tinha se apaixonado levou-o à *Alianza de Intelectuales de Chile*, um lugar que todos os grandes escritores do Chile frequentavam e que algumas vezes Pablo Neruda esteve presente. Mais tarde, foi convidado para ir a um jantar de despedida do poeta argentino Raúl Gonzáles e naquela noite lhe apresentaram a Neruda. Também, naquela época, Adoum escrevia crônicas de cinema e encontrava-se várias vezes com Neruda, que devia estar saindo de alguma reunião. Assim, começava a amizade entre os dois. Adoum comenta que Neruda tinha quarenta anos e ele dezoito. Um dia, o poeta chileno deu uma palestra na Universidade do Chile e então o coral da faculdade começou a cantar e, na saída, Adoum abraçou a Neruda. Nesse momento, ele perguntou se Adoum gostaria de ser seu secretário e o convidou para ir à sua casa no dia seguinte.

Jorgenrique tinha que trabalhar em duas áreas distintas. Às vezes tinha que trabalhar com discursos ou cartas, já que naquela época Neruda era senador. Outras vezes trabalhava com poemas. Seu trabalho consistia em datilografar aquilo que Neruda escrevia (sempre escreveu com a cor verde), fazia cópias para revistas (naquela época não existia xerox), e corrigia provas de livros. Adoum comenta, sobre essa época, que foram dois anos praticamente vivendo na casa de Neruda; passou tanto tempo com o poeta chileno e com sua escrita que acabou sentindo a influência deste em sua obra. Jorgenrique também era convidado à casa de Neruda quando algum amigo do poeta ia visitá-lo, como Nicolás Guillén, Rafael Alberti, Miguel Ángel Asturias. O escritor equatoriano não falava, apenas ouvia, mas acabou se tornando um bom amigo de todos eles. Mais tarde, Neruda assegurou que o Equador tinha o melhor poeta da América Latina, referindo-se a Jorgenrique Adoum.

No dia 15 de outubro do ano de 1947, Adoum foi almoçar em um restaurante, que ficava na esquina de sua pensão, com uma amiga que era operária em uma fábrica de tecidos. Dominado pela preguiça, Adoum pediu que ela fosse até a pensão e que levasse para ele o livro *Ulisses*, de James Joyce, que tinha acabado de ser traduzido para o espanhol, além do livro *Folhas de Relva*, de Walt Whitman e alguns papéis. Dessa forma, quando sua amiga retornou à pensão, ela o advertiu de que deveria fugir, pois a polícia chilena estava atrás dele. Então ficou escondido por mais de dois meses na casa de uma família palestina, que era muito amiga de seu pai e que tinha insistido muito para que ficasse com eles. A mãe da família pedia-lhe que a chamasse de *Mamá*.

Depois, com a ajuda de Neruda, descobriu que o embaixador do Equador tinha ordenado que expulsassem alguns estudantes equatorianos do Chile porque eles o tinham insultado quando era ministro do governo do ex presidente Velasco Ibarra. E então, em 1948, voltou ao Equador, após o exílio do Chile, mas manteve sua amizade com Neruda até o dia da morte deste.

Em maio de 1948 foi nomeado pró-secretário da Casa da Cultura da sede de Guayas e, em outubro, passou a ter o mesmo cargo na sede de Quito. No ano de 1949, publicou seu primeiro livro de poesia intitulado *Ecuador Amargo*. Essa obra foi comentada por Neruda e por Carlos Drummond de Andrade. Em 1950, traduziu a poesia de T.S. Elliot ao espanhol. Em 1952, ganhou o *Premio Nacional de Poesía Ecuatoriana* e, no mesmo ano, viajou a China, mas antes de chegar lá teve que passar pela Suíça para buscar seu visto chinês. Aproveitou que tinha um dia livre e conheceu a cidade de Lucerna. Quando esteve em Pequim, Adoum disse que não conseguiu escrever porque neste país ele não tinha nenhum problema, nem político, nem sentimental, nem sexual, então começou a refletir e a escrever sobre coisas da infância que ainda não tinha superado. Porém, antes de ir à China, Adoum estava escrevendo uma biografia romanceada do ensaísta equatoriano Joaquín Gallegos Lara, mas parou. Ao chegar a Pequim, lembrou-se da biografia que estava escrevendo sobre o ensaísta e acabou misturando esses dois trabalhos. Foi assim que surgiu seu primeiro romance *Entre Marx y una mujer desnuda*.

Em 1961, foi nomeado Diretor Nacional de Cultura no programa da UNESCO para o conhecimento de valores culturais do oriente e do ocidente. Mais tarde, em 1963, graças ao programa da UNESCO, viajou a Índia, Egito, Japão e Israel. Quando voltava de Jerusalém, ficou sabendo que um golpe de Estado tinha se instaurado no Equador e, já que anteriormente tinha sido amigo do presidente da Junta Militar, este fez com que Adoum soubesse que “era conveniente para mim não voltar ao meu país, já que não podia garantir minha integridade física. Quis dizer que essa era a única integridade contra a qual poderiam atentar [...]” (ADOUM, 2010a, p.150, tradução minha). Por esse motivo, Adoum foi morar em Paris junto à sua irmã e ao marido dela. Naquela época, conseguiu trabalho como assistente de espanhol no liceu de Montivilliers, lugar onde ia três vezes por semana. Quando terminou seu contrato no liceu, viu que estavam perseguindo sua primeira e, naquele tempo, atual mulher Magdalena e suas filhas; então decidiu tirá-las do Equador. Aproveitou a oportunidade para trabalhar como tradutor em Pequim. A primeira vez que Adoum esteve em Pequim foi por três meses, mas, dessa vez, eles morariam lá durante vinte e quatro meses.

Posteriormente, foi para Paris com sua família e lá foi leitor de literatura em espanhol, português e catalão para as edições do Gallimard. Também exerceu o ofício de jornalista e locutor de rádio. Em 1968, contando com escassos recursos, decidiu mandar sua família ao Equador, vivenciando o histórico acontecimento de Maio de 1968². Para o autor, esse foi um momento muito importante no qual a poesia estava presente nos muros, nos cartazes. Lembra também da apropriação dos parques pelos casais de jovens, como se eles estivessem “reconquistando o espaço físico”. Era um momento de luta contra o espírito burguês. E esses jovens que marchavam foram agredidos pela polícia e suas únicas armas eram os tijolos que formavam o pavimento. Esse acontecimento histórico marcou muito Adoum, que nos seus três romances chega a fazer alguma referência ou comentário sobre Maio de 1968. Inclusive, publicou um poema intitulado *Mayo de 1968 (¿siglo XXI?)*. Mais tarde, morou em Genebra por quase dois anos e começou a trabalhar na ONU. No ano de 1970, começou a trabalhar na UNESCO, em Paris, traduzindo e escrevendo por cerca de dezesseis anos. Quando voltou ao Equador, várias universidades latino-americanas lhe outorgaram o título de doutor *Honoris causa*.

Em 1976, escreveu seu primeiro romance, intitulado *Entre Marx y una mujer desnuda*. Graças a essa obra seria o primeiro estrangeiro não residente na Espanha a ganhar o prêmio Xavier Villaurrutia. Essa obra seria levada ao cinema em 1996 e é considerada sua narrativa mais importante. Em 1979, em Barcelona, publicou seu livro de poesias intitulado *No son todos los que están*.

Em 1987, retornou ao Equador e recebeu o *Premio Nacional de Cultura Eugenio Espejo*, considerado o prêmio de maior prestígio cultural do Equador. Em 1994, tornou-se professor honorário na *Universidad Autónoma de Santo Domingo*, na República Dominicana. E um tempo depois publicou o livro *De cerca y de memoria*. Este livro traz uma compilação de histórias sobre diversos personagens que passaram pela vida de Adoum e vários relatos sobre sua vida.

Foi tradutor para o espanhol de obras de diversos autores como T.S. Elliot, Jacques Prévert, Fernando Pessoa e Vinicius de Moraes, entre outros. Em 2005 foi nomeado ao prêmio Cervantes, que é o prêmio mais importante para os escritores da Espanha e da América Latina.

² Maio de 68 foi um acontecimento que ocorreu na França. Tratava-se de uma onda de protestos que inicialmente se limitava a estudantes de esquerda e mais tarde foi tomando proporções maiores. Aos estudantes se juntaram os trabalhadores e o Partido Comunista Francês. No seu auge, quase dois terços dos trabalhadores pararam suas atividades. Foi a maior greve geral francesa. O fim desse acontecimento se deu quando o presidente daquela época, Charles De Gaulle, antecipou as eleições.

Em 2009, no dia 3 de julho, sofreu uma parada cardiorrespiratória que o levou à morte. Foi enterrado junto ao seu grande amigo, o artista plástico Oswaldo Guayasamín, em Quito.

Entre suas obras mais conhecidas estão: *Ecuador amargo* (1949); *Notas del hijo pródigo* (1953); *Los cuadernos de latierra: I. Los Orígenes, II. El Enemigo y la Mañana* (1952), *III. Dios trajo la sombra* (1959), *IV. El Dorado y las ocupaciones nocturnas* (1961); *Relato del extranjero* (1955); *Informe personal sobre la situación* (1973); *El tempo y las palabras* (1949-1989); *Guayasamín: el hombre, la obra, la crítica* (1998); *...ni están todos los que son: 45 años de poesía* (1999); *Ecuador: señas particulares* (2000); *De cerca y de memoria: lecturas, autores y lugares* (2002); *Mayo de 1968 (¿siglo XXI?)* (2008).

Seu strês romances foram: *Entre Marx y una mujer desnuda* (1976) *Ciudad sin Angel* (1995) e *Los Amores Fugaces* (1997).

1.1. Los Amores Fugaces

A obra *Los amores fugaces: Memorias imaginarias* é uma narrativa em prosa formada por cinco relatos de amor intitulados: “Carambola”, “Noche de Walpurgis en Lucerna”, “La camarada de Pekín”, “Mademoiselle Bovary” e “Bach: Suite para orquestra en si menor BWV 1067”. Cada um desses relatos apresenta o amor do ponto de vista daquilo que não deu certo, daquilo que não pôde ser. Como o próprio autor explicou “se alguma dessas histórias tivesse dado certo, esse livro não existiria”. (ADOUM, 2010a. p 21. Tradução minha).

Cada história representa uma etapa diferente na vida do narrador. Tratam-se de cinco histórias que acontecem em Santiago, Pequim, Lucerna, Paris e Quito. Ao mesmo tempo em que cada uma delas refere-se a diversas épocas da vida do narrador, pode-se ver a maturidade refletida na representação que este realiza da figura feminina. As aventuras que o narrador-protagonista vive, atravessando o mundo e misturando-se às novas culturas, aprofundam significativamente seus conhecimentos.

Raúl Perez Torres (2010a) comenta que o herói é Adoum, mas também é o “outro”, ou seja, aquele que todos levam dentro de si e que decide confrontar a sua memória, mergulhando até o mais profundo que possa existir da mesma. Essas memórias são as confissões de um narrador-personagem que sem se esconder, sem medo de se perder, coloca na mesa, com detalhes, essas experiências vividas.

Os amores vividos dentro da obra, esses amores que realmente são breves, carregam a culpa dos erros cometidos pelo narrador. Mas é graças a esses erros, aos finais tristes, que é possível conhecê-los. O protagonista viaja nas lembranças, nos lugares, nos momentos em que esteve com cada uma dessas mulheres que ele descreve em suas memórias. Essas figuras femininas são intensas, complexas, e dividem, muitas vezes, o protagonismo com o narrador.

A presença da voz narrativa em primeira pessoa confere um toque muito mais pessoal a esses relatos. Apesar de tratar-se de um “eu” imaginário, como disse Adoum (2010a), esse mesmo “eu” pode ser também um desdobramento do homem Adoum, seu duplo. O autor ironicamente comenta que lhe parecia injusto criar heróis que tivessem que passar pelas situações colocadas no livro, sobretudo porque o leitor sentiria pena deles. Por essa razão, o próprio autor decide assumir o papel de protagonista e, dessa forma, libertar a personagem de todos os erros e culpas que por ventura tivesse que assumir.

Além da diversidade de temas que mesclam política, cultura e arte, os cinco relatos que compõem a obra representam as experiências de vida e as histórias de amor imaginadas pelo protagonista errante que, ao contar suas memórias, possibilita que o leitor viaje junto com ele rumo ao passado, mostrando-lhe toda a diversidade de cenários, mulheres e culturas que ele teve a sorte de conhecer.

O primeiro relato recebe o título de “Carambola”. Nele, Perla (pérola, em espanhol) tinha o mesmo brilho que as pérolas no seu olhar, na sua pele, na sua boca. As lembranças que o narrador tem de Perla são desencadeadas por uma foto em que ela estava, ainda, naquele estágio entre adolescente e mulher. Na foto, talvez por causa dos efeitos da mesma, essa garota, incapaz de pecar, parecia uma mulher fatal. O narrador, contudo, considera que Perla é apenas uma menina com máscara de mulher. Já Warde, a irmã mais velha de Perla, era mais bonita, porém casada, e Perla significava para o protagonista uma fruta suculenta que pedia para ser aberta.

Sua história com a família de Perla constitui uma herança de seu pai. O narrador conta que seu pai o levava todos os domingos para almoçar na casa dessa família. Perla e o narrador se olhavam sem se falar. Warde nunca estava presente nesses almoços e o irmão delas, Fuad, sempre servia as bebidas e fazia com que todos se sentissem à vontade.

Quando seu pai teve que deixá-lo para prosseguir em sua viagem, o narrador ficou com esta família. Maroun, o patriarca, costumava ser excessivamente amável, no princípio, mas deixou de falar com o narrador quando este se recusou a trabalhar junto com ele em um negócio.

Por outro lado, sua esposa, que se chamava Leila, tratava o narrador com atenção redobrada, como se ele fosse o filho favorito dela. Ele sempre era convidado para o chá, para o jantar e, claro, para almoçar com a família todos os domingos. Leila, além de encomendar roupas para ele também passou a oferecer-lhe dinheiro. Como o narrador estava precisando, acabava aceitando. Um mês depois de sua chegada, Leila pediu que ele a chamasse de Mamá.

A situação na qual o protagonista vivia no Chile era muito dura. Nesse relato, ele é um jovem de apenas vinte anos que junto ao seu amigo, José Arturo, lutava para sobreviver no Chile. Ambos eram equatorianos e tinham deixado suas casas com a falsa justificativa de que haviam sido contemplados com uma bolsa de estudos. Assim sendo, tiveram que encontrar meios para obter trabalho e comida.

Fuad, um dos filhos da família turca, tratava o narrador como um irmão e levava comida para ele na pensão, demonstrando grande preocupação com seu bem estar. O mesmo não ocorria em relação a Perla, já que em vez de carinho fraternal ele parecia nutrir por ela um grande desejo, ainda que fosse difícil imaginar algo além disso, pois a jovem era noiva de um homem de aproximadamente 35 anos, turco também, e muito rico.

Um dia, Leila e seus filhos pediram ao narrador-protagonista que fosse morar com eles. No entanto, a situação na qual este se encontrava não era nada favorável a essa mudança, visto que, por um lado, queimava-se de desejo por Perla e, por outro, sentia-se intimidado pelo ódio que o patriarca lhe dispensava. A família insistia, mas o narrador realmente não achava que fosse boa ideia.

Clara, sua namorada, alimentava motivos de sobra para sentir ciúmes da “turquinha”, ainda que o narrador não lhe desse motivos para isso. Ele amava Clara e esta lhe correspondia com muita ternura. Era como se quisesse recompensá-la pela infelicidade de um casamento mal fadado que durou apenas um ano.

Quando Leila contou-lhe que teria que administrar um restaurante de comida árabe, o protagonista imediatamente implorou que o contratassem como garçom a fim de devolver-lhes todo o dinheiro que tinha recebido. Foi nesse restaurante que o narrador conheceu o secretário do Clube árabe que lhe ofereceu um trabalho de assistente. Mais tarde, começou a fazer comentários sobre filmes em um jornal da cidade. Tudo parecia encaixar-se.

Certa noite, Fuad chegou à pensão do narrador para convidá-lo a morar com sua família. O narrador não protestou, mas também não ajudou a arrumar as coisas. No dia seguinte, o

protagonista foi com Clara ao Órgão de fiscalização de Estrangeiros porque parecia haver algo ilegal com sua situação no país. O problema era que ele tinha visto de estudante e, como não estava estudando, precisava mudar o visto. Mas nessa mesma noite Clara o encontrou e, desesperada, explicou que a polícia estava revirando o quarto dele e que aparentemente tinha outros problemas.

Por esse motivo, o narrador se viu obrigado a morar com a família turca. O problema é que Perla ficava o tempo inteiro em casa, estudando com suas amigas; por isso o narrador não conseguia fazer nada. Perla começou a questionar a atitude do narrador, porque parecia que ele não a queria por perto. O problema é que ele não conseguia confessar que se afastava porque estava apaixonado por ela.

Naquele tempo, o narrador conheceu Pablo Neruda e o poeta chileno lhe pediu que fosse seu secretário. Desse modo, o narrador-protagonista foi até Neruda para saber se ele conhecia o verdadeiro motivo pelo qual a polícia estava lhe perseguindo. Depois de realizar uma pesquisa, Neruda contou que o embaixador do Equador tinha pedido que doze equatorianos fossem expulsos do país, já que há algum tempo esses equatorianos tinham protestado contra ele.

Diante dessa atual circunstância, o narrador foi obrigado a deixar o país. Na despedida, Fuad, Perla e Leila estavam sentados à mesa bebendo, e muito tristes. Então, Leila começou a chorar e, nesse momento, o narrador chamou-lhe de Mamá e isto fez com que ela ficasse com muita raiva. Foi nesse momento que ela falou que não era sua mãe e que só fazia tudo por ele porque o amava. E chorou, chorou sem parar. Dois dias depois, o protagonista voltou ao seu país, em um navio. Foi o único a descer no Equador e ninguém o esperava.

O segundo relato, intitulado “Noche de Walpurgisen Lucerna”, ocorre no ano de 1993, quando o narrador encontra-se em Quito, a capital do Equador. Alguém deixou sobre sua mesa um jornal. Na última página, ele vê a foto de um incêndio. Na sua cabeça calcula o horário em que esse incêndio aconteceu. São sete horas de diferença no fuso horário entre Quito e Lucerna. Uma ponta de cigarro havia sido a causa do incêndio da ponte de madeira *Kapellbrücke*. Essa foto transporta o narrador há vários anos atrás, quando “ela” lhe explicava as histórias da Suíça, a ponte, as pinturas.

Assim, relembra aquela noite, a única noite que ficou em Lucerna. Ela se chamava Helga, e o narrador a conheceu em um restaurante. Ambos estavam sozinhos, e já que o narrador não falava alemão Helga procurava ajudá-lo a entender o vocabulário de um cardápio. Essa mulher

tinha uma beleza incrível, uma voz rouca e triste, e um sorriso também triste. Bebia seu vinho branco e fumava um cigarro. Depois de vários minutos de conversa que serviram para saber um pouco mais do outro, o narrador contou-lhe que era um escritor e que tinha ganhado um prêmio. Então Helga comentou que achava estranho um escritor não conhecer nenhuma das duas línguas em que foi escrito o livro de Thomas Mann, *A montanha mágica*. Ela se referia à língua alemã e à língua francesa, já que o romance foi escrito em alemão, mas continha muitos diálogos em francês. Conversaram mais um pouco e saíram juntos. Passearam pela cidade a pé e Helga lhe explicava tudo o que havia no caminho por onde passavam. Andavam, ela segurava seu braço e parecia sentir-se confortável ao lado dele.

Aos poucos, a ideia de ter que ir embora parecia cada vez mais insuportável para o narrador. Era amor aquilo que estava sentindo? Provavelmente. Ainda tinha a madrugada para descobrir. Entraram em uma cafeteria e ficaram sentados frente a frente, se olhando. Com coragem, o narrador perguntou a Helga sobre sua vida, sobre seu passado. Ela então se limitou a responder que era como o conto *Sozinha com sua alma*, de Thomas BaileyAldrich. A partir dessa resposta, o narrador procurava entender o que ele representava para essa mulher. Andaram mais um pouco e ela mencionou que tinha lido, há pouco tempo, a peça *Esperando Godot*. Naquele momento, o narrador não entendeu porque ela havia contado aquilo, mas sentado diante daquele jornal, muitos anos depois daquela visita, finalmente entendeu o motivo.

Helga, mais uma vez, fez referência a uma obra, como se esperasse alguma atitude por parte do narrador. Perguntou-lhe se nas edições que ele conhecia do livro *A montanha mágica* o francês era conservado. A partir desse momento, o protagonista acredita que as colocações de Helga talvez quisessem sugerir que fossem Clawdia e Hans, personagens do livro de Mann. Por essa razão, sente-se encorajado a fazer-lhe uma declaração de amor, do mesmo modo que Hans fez a Clawdia.

Com base em suas suposições, decidiu adiar a viagem que tinha que fazer. O destino final do narrador era Pequim, mas teve que ir antes a Berna para conseguir um visto para entrar na China e, como contava com um tempo razoável, pensou em ficar um dia em Lucerna. Cogitou ficar com Helga, abandonar sua mulher e sua filha e começar uma nova vida ao lado dessa mulher. Depois pensaria em dinheiro e nas responsabilidades que estava deixando de lado. Nesse momento, a única coisa que ele queria era poder reviver a história de Hans Castorp e ClawdiaChauchat no capítulo “Noite de Valburga”.

Mais tarde, chegou à casa de Helga e ficou sentado num sofá, esperando-a. Tentou descobrir quem era essa mulher, com a ajuda das coisas que ele observava na casa dela. De repente, o narrador percebeu que já a amava. Helga voltou e se ajoelhou no chão, beijando-lhe a mão enquanto bebia um pouco do conhaque que ele tinha lhe servido. E então, ela contou que o homem que ela amava voltaria pela manhã.

Para sua completa decepção, o protagonista percebeu que todas as obras das quais Helga falava não se referiam a eles, mas a ela e ao homem que retornaria. Como prova disso, Helga, ainda ajoelhada, comentou que ele tinha deixado um quadro com ela, mas que teve que vendê-lo e que para recuperá-lo precisava de duzentos dólares. Foi então que ela pediu esse dinheiro ao narrador, que estava se sentindo ridículo, usado por ela. Gritou todos os insultos que conhecia, falou que ela era uma idiota em pensar que ele deixaria sua família por uma mulher como ela. Quando ele terminou de gritar, ela o mandou embora. Assim, termina o segundo relato. O narrador voltou um ano depois a Lucerna, em 1994, e viu a ponte restaurada. Nesse momento ele se viu acabado, assim como a ponte, depois do incêndio.

No terceiro relato, intitulado “La camarada de Pekín”, o protagonista vai participar da Conferencia de Pequim pela Paz dos povos da Ásia e do Pacífico. Para tanto, teve que sair de Quito, fazer escala em Bogotá, depois ir até Curaçao e mais tarde a Zurique, lugar onde percebeu que tinha entregado seu passaporte a uma aeromoça e esta, por engano, ficou com ele. Por esse motivo teve que esperar até ter seu passaporte de volta para continuar sua viagem. Chegou a Berna, onde buscava seu visto para entrar na China. Aproveitou e ficou uma noite em Lucerna, depois foi para Moscou, depois Kiev e finalmente chegou em Pequim com um grande grupo de latino-americanos.

Ficaram alojados no Hotel da Paz e o quarto do narrador era do tamanho de um apartamento. Os móveis de madeira, as pinturas na parede, tudo tinha uma decoração muito bonita. Os intérpretes de espanhol mal conseguiam falar a língua e, desse modo, era impossível interrogá-los sobre a cultura ou sobre a cidade. Foi por isso que o narrador decidiu conversar com Li Siao-tien, funcionária do Ministério de Relações Exteriores e responsável pelos tradutores e intérpretes. Ela era bonita, tinha uns trinta anos, a pele pálida e muito magra.

Li Siao-tien comentou que todos os intérpretes já tinham sido designados aos diferentes grupos. Nessa hora, a intérprete do grupo dos mexicanos parecia muito atraente aos olhos do protagonista. Já que não havia outros intérpretes, Li Siao-tien prometeu que ajudaria e, dessa

forma, explicaria tudo o que o narrador queria saber. Ambos conversavam em inglês, uma vez que ela não falava espanhol. Passaram-se muitos dias e os dois estiveram juntos durante muito tempo. Ela parecia uma guia turística. Passeavam e falavam sobre poesia e vários outros temas.

Um dia, o narrador viu que uma das atividades da Conferência era uma mostra sobre as armas bacteriológicas que os Estados Unidos usaram contra a Coreia. Receberam guias em francês, russo, chinês e alemão. O narrador, então, comentou com seus colegas que ninguém iria acreditar que os Estados Unidos tinham usado isso no século XX. No dia seguinte, em seus passeios, o narrador visitou o instituto de bacteriologia, onde viu algumas vítimas dessas armas e, se sentindo culpado pelo comentário feito no dia anterior, decidiu se oferecer para traduzir o guia ao espanhol. Logo iria se arrepender dessa decisão porque achou um trabalho quase impossível de ser realizado e também percebeu que essa mostra não seria levada a nenhum público que falasse espanhol e, por isso, não havia guias nessa língua.

Em razão da tradução assumida, teve que interromper a viagem prevista para conhecer várias cidades da China. Foi então que Li Siao-tien resolveu que, se ele não fosse ela, também não iria. O narrador não entendeu o motivo de sua desistência, mas para não se precipitar novamente, resolveu não pensar em nada.

Aos poucos, o quarto do narrador virou uma biblioteca. O quarto estava cheio de livros sobre bacteriologia, dicionários e mesas. Li Siao-tien visitava-o frequentemente e essa frequência foi aumentando com o tempo. Ela queria ajudá-lo com a tradução e seu contato foi se tornando cada vez mais próximo. Um dia, quando seu cabelo passava pelo queixo do narrador, ela perguntou se não se arrependia de não ter ido viajar com os colegas de trabalho. Como resposta, ele lhe fez a mesma pergunta e ela não fez mais que olhar para ele, sorrindo. Assim, o narrador achou que ela tivesse ficado por causa dele e tentou beijá-la, mas ela não permitiu. Ele pensou que, talvez, em sua cultura não existisse o beijo e, assim, não tentou beijá-la mais.

O tempo que eles passavam juntos era cada vez maior. Não ficavam juntos somente no quarto, mas saíam para comer em diferentes lugares e passeavam muito também. Ela lhe contou que se casou aos treze anos, mas que conseguiu se divorciar e falou mais coisas sobre sua vida.

Um dia, saindo do quarto, encontrou a intérprete dos mexicanos sozinha e ele a convidou para que entrasse em seu quarto. Ficou, assim, muito satisfeito em poder falar espanhol depois de tanto tempo. De repente, Li Sian-tien entrou no quarto e seus olhos se encheram de raiva. Discutiam em chinês e sua colega parecia estar reclamando alguma coisa à intérprete. Acabada a

discussão, a intérprete saiu e Li Siao-tien jogou umas cartas na mesa do narrador. Com raiva em sua voz perguntou se elas eram da mulher dele e queria saber também o que a intérprete dos mexicanos fazia ali no quarto em sua companhia. O narrador ficou irritado e, por isso, deixou-a sozinha no quarto.

Algumas horas mais tarde, ele retornou e encontrou-a ao lado de sua cama. Beijou-lhe e ela lhe pediu que apagasse a luz. Entraram embaixo das cobertas e ela, praticamente vestida, não deixava que ele a tocasse. Ficou tensa, parecia arrependida e o protagonista se sentiu muito frustrado porque parecia que ela não tinha gostado. Ele ficou decepcionado com a cópula.

No dia seguinte, os colegas latino-americanos voltaram da viagem e Li Siao –tien ficou bastante ocupada. Mais tarde, ela lhe disse que a intérprete a viu sair de madrugada do quarto dele e que, por isso, ela teria que aceitar a punição que seus superiores achassem que merecia. Essa noite, a última, o narrador conheceu o prefeito de Pequim, que o convidou, graças à tradução, para participar do Congresso Mundial pela Paz, em Viena. Ele aceitou e o prefeito falou que gostaria de nomeá-lo diretor do Comitê pela Paz dos povos da Ásia e do Pacífico. Ele pensou que seria algo bom, mas Li Siao-tien pediu que ele rejeitasse essa proposta porque talvez seus superiores a perdoassem do fato de ela ter tido algo com um estrangeiro só por uma noite, mas se ele ficasse na China eles provavelmente iriam continuar com o *affaire*.

Para o narrador-protagonista nada disso fazia sentido. Ele não conseguia entender como, depois daquela cópula triste, ela ainda quisesse continuar. Também não entendia como ela achava que ele poderia continuar aquele romance com sua mulher e sua filha por perto. Depois disso, ela o beijou e ele foi embora de Pequim.

Doze anos depois, o narrador voltou a Pequim, mas dessa vez com sua mulher e suas duas filhas. Muitas coisas tinham mudado, mas era um lugar bom para viver. O narrador trabalhava como tradutor e um dia teve que revisar uma carta escrita em espanhol pelo seu chefe. Foi quando percebeu que seu chefe era Li Siao-tien. Ela sabia que ele estava de volta. Durante uma viagem da empresa, eles ficaram um ao lado do outro, mas Li Siao-tien ignorou-o completamente. Ele entendeu que a regra era que ele não existia para ela. Mas para o protagonista, o fato de ela fingir que ele não existia significava que ele ainda existia para ela, mesmo que fosse como uma lembrança ruim.

O quarto relato começa em Montivilliers, uma comuna francesa na qual o narrador tinha conseguido um emprego de assistente de espanhol em um liceu. Desempregado, mas se

recusando a deixar de morar em Paris, conseguiu dar todas suas aulas durante as terças e quartas-feiras. Dessa forma, tomava o trem para dar aula e acabava dormindo na enfermaria do liceu. O narrador explica que ele se viu obrigado a ficar na França porque estava fazendo uma viagem ao Japão, a Israel, à Índia e ao Egito e que, naquele tempo, havia começado a ditadura no Equador e aconselharam-no a não voltar ao seu país para que ninguém pudesse feri-lo.

Quando chegou pela primeira vez no liceu, percebeu que tinha aproximadamente sessenta alunos no total. Conheceu o diretor Bertrand e este lhe apresentou à professora de espanhol, Arlette, uma mulher amargurada e solteirona; e também a três inspetoras, mas ele só guardou o nome de duas, Hélène e Martine (disseram-lhe que Martine falava muito bem o espanhol). Hélène era um pouco mais velha que Martine, mas era uma moça muito linda. A beleza de Martine era mais tímida que a de sua amiga. Já que não tinha muitos alunos, a aula do último ano do liceu era na biblioteca. Logo no começo percebeu que as aulas de conversação que ele tinha que ministrar eram quase impossíveis, visto que os mais novos não entendiam muitas coisas da língua espanhola e que ele teria que ensiná-los desde o básico. Com o passar do tempo, as aulas ficavam melhores e o narrador percebeu que quando dava aulas para o último ano, Martine, muitas vezes, aparecia na biblioteca e acenava para os alunos e para ele.

Um dia, o diretor convidou-o para proferir uma palestra sobre a América Latina e seus problemas. Quando a palestra terminou, vários alunos se aproximaram para perguntar mais coisas e para saber se podiam ajudar de alguma forma. Todos se mostraram bastante solidários. Depois da palestra, ele e alguns professores foram até a casa do diretor. O protagonista viu que Hélène tinha ido, mas não entendeu a ausência de Martine naquela festa. Ele conheceu melhor alguns professores, discutiu com outros e percebeu que o diretor olhava Hélène com desejo; isso o incomodou profundamente.

No decorrer do tempo, o narrador percebeu que Martine estava sempre presente em seus pensamentos. Nessa época, chegou uma exposição à escola e, por esse motivo, as aulas da biblioteca passaram a ser ministradas na cafeteria. A amizade entre ele e seus alunos era cada vez mais forte. Na primavera, as aulas eram dadas nos jardins e os alunos o levaram para conhecer o “caminho dos namorados”.

Um dia, seus alunos e Martine chegaram assustados, falando que a polícia o procurava e que, portanto, deveriam escondê-lo. Quando encontrou os policiais entendeu que não era exatamente ele quem estavam procurando, mas ficou feliz em ver o carinho e a preocupação de

seus alunos. E claro, ficou lembrando de Martine segurando sua mão ao tentar levá-lo para algum esconderijo.

O tempo passava e as saídas com o diretor, Hélène e a professora de espanhol tornavam-se cada vez mais frequentes. O narrador começou a imaginar que a jovem e o diretor se amavam em silêncio e que essas saídas com mais pessoas eram desculpas para que pudessem estar juntos. Um dia, Hélène e Martine falaram com o narrador sobre uma amostra de arte Maia em Paris e disseram que podiam ir todos juntos. O narrador ficou muito empolgado com a ideia. Será que uma delas estava interessada nele? Ou talvez as duas estivessem?

Chegou à véspera do dia em que deveriam se encontrar. Com medo de perder o horário, o narrador dormiu na casa de uns amigos americanos que moravam perto do lugar de encontro. Ele e seus amigos beberam muito durante a madrugada. Quando o acordou, faltavam vinte minutos da hora marcada e ele estava com uma ressaca muito forte.

Chegou à cafeteria um pouco atrasado, pediu uma cerveja para ver se conseguia acalmar sua dor e convenceu todos a conhecerem outros lugares naquele dia e a visitarem a Mostra de arte Maia no dia seguinte. Ambas, Hélène e Martine, concordaram muito animadas. Passearam pela cidade, falaram sobre literatura, se divertiram e o narrador bebia cada vez mais para ver se conseguia superar a dor de cabeça que sentia.

Com o transcurso do tempo, Hélène disse que tinha outros compromissos, deixando o narrador apenas em companhia de Martine. Ele a beijou e foram comer em um restaurante. Ele bebeu vinho, conversaram mais, foram a uma cafeteria e se sentaram em uma mesa mais reservada. O narrador tinha bebido muito conhaque e quem sabe, por isso, havia tomado coragem para dizer a Martine que a amava há muito tempo. Ela confessou que também o amava e se beijaram. Beijaram-se durante muito tempo até que o protagonista confessou não saber o que fazer em Montivilliers, já que não seria bem visto um professor sair com uma inspetora.

Foi nesse momento que ele teve que encarar a impiedosa verdade. Ela não era inspetora, ela era sua aluna. O narrador, atordoadamente, ofereceu-lhe mil planos para que o relacionamento deles desse certo. Ela podia ir a Paris se encontrar com ele. Eles podiam ver-se às escondidas. E então, ele dormiu na cafeteria. Foi acordado pelo garçom e voltou a sua casa, sem dor de cabeça, mas com culpa no coração.

Soube que tinha magoado Martine, que talvez ela somente quisesse aquela noite para eles e não pretendesse mais nada. Ao dia seguinte, encontraram-se na mesma cafeteria em que

estiveram com Hélène. Tentou se desculpar de mil maneiras possíveis, mas Martine não parecia se importar. Ela só falou quando quis que ele a levasse à estação do metrô Rennes.

Quando ele retornou à escola obrigou Martine a assistir sua aula e pediu a esta que lesse em voz alta, na frente da sala, para que os alunos ouvissem sua pronúncia perfeita. Mas, na verdade, o narrador fez isso somente pelo prazer de poder olhar para ela.

Uma semana depois, chegou uma carta do Ministério de Educação agradecendo pelos serviços que ele havia prestado na escola. Decidiu ir ao Ministério no dia seguinte perguntar o motivo da carta. Uma moça falou que era simplesmente porque seu contrato tinha terminado. Um mês depois, suas aulas chegariam ao fim.

Dezoito anos depois, uma princesa africana, amiga do narrador, contou-lhe que conheceu Martine e que ela lhe falou que se sentia muito agradecida ao seu professor de espanhol. O narrador não quis perguntar mais nada com medo de descobrir se ela tinha casado ou tinha filhos, como se ainda a amasse.

No quinto e último relato, “Bach: Suite para orquestra em Si menor BWV 1067”, o narrador mora em Paris e entende os problemas que o metrô de uma cidade grande pode proporcionar. Nesse caso, a estação de Châtelet é um caos, onde andar pela mesma significa demorar uma eternidade até chegar ao trem do metrô. Sua solução para esse problema é sair da estação, andar pelas ruas da cidade, respirar um pouco de ar e voltar à estação por outra entrada mais próxima do trem. Porém, aquela noite, a noite que pertence ao relato, ele resolveu andar por dentro da estação. Pensava em nada e em tudo ao mesmo tempo e, vendo-se impossibilitado de ler sua novela entre tantas pessoas não teve outro remédio senão fechar o livro. Foi nesse instante que aconteceu o imprevisto. Longe, vindo de algum canto daquela estação, ele ouviu aquela música que sabia de cor, ou como o narrador comenta, *par coeur*. E é essa memória que o faz entender que não só a sabia de cor, mas que ela estava registrada em seu coração.

Claudine, em um canto da estação Châtelet, estava tocando na sua flauta a *Suite para orquestra n.º 2 em si menor*. E é esse acontecimento que transporta Fernanda de volta à memória do narrador. De repente, ele volta a revê-la. Aquela música lhes pertencia. Aquela música o conduz ao passado, a um cenário onde Fernanda e ele se amaram às escondidas. Ocultando-se do filho dela, do futuro Ex marido, da sua mãe, dos vizinhos, do mundo.

O narrador esquece Fernanda, agora ele vê Claudine. Maravilha-se pela execução da música, pela juventude da moça, pelo sorriso, pela beleza. Volta a ser transportado pela melodia.

Agora ele a imagina como se fosse uma projeção de Fernanda. Quer fazer amor com ela. E de repente, Claudine não existe mais, e ele se lembra da tristeza que sentia quando “sua” suíte estava acabando de ser tocada, porque isso significava despedir-se de Fernanda.

Subitamente, como acordando de um sonho, ele e Claudine se olharam fixamente, e então ele assobiou as notas que se seguiram e, assim, Claudine continuou sua parte. Dessa forma, ciclicamente, Fernanda e Claudine habitam a mente do narrador concomitantemente e este passa a viver duas histórias ao mesmo tempo. O narrador vai alternar sua narrativa e sua memória vai transportá-lo para um tempo diferente em cada parágrafo, ora vai lembrar-se do passado distante, ora vai falar do passado mais próximo.

Encantado pela apresentação entrega uma boa quantia em dinheiro para Claudine e, ao término de sua apresentação, ele a convida para um jantar. Nesse encontro, descobre que ela não está solteira, mas ele não se importa mais com isso. Conversam sobre política, sobre Bach, sobre pais, sobre casais, sobre tudo. O narrador começa a enxergá-la menos bonita, menos desejada, menos perigosa.

A pizza havia terminado, mas ainda tinham meia garrafa de vinho. De repente, pensou na sorte que teve ao encontrá-la. Ele sentia que esse poderia ser o início de uma amizade maravilhosa. No entanto, pensa se talvez essa amizade entre homem e mulher é mesmo possível. De qualquer forma, ele só quer que ela toque e que seus amigos possam ouvi-la. Quer compartilhar com seus amigos esse presente de poder ouvir Claudine tocando. Então, o herói faz a proposta de um jeito errado e faz o convite inocente parecer outra coisa. Assim, Claudine acabou saindo pela porta do restaurante e jogando o dinheiro na cara dele.

Dessa maneira, Claudine se tornaria mais uma lembrança e, justamente nesse momento, ele se lembrou da notícia da morte de Fernanda. Em consequência, as duas que naquela noite estiveram presentes se foram para sempre e, por muito tempo, o narrador evitou andar por dentro da estação Châtelet no horário que sabia que Claudine estaria tocando.

2. AS MEMÓRIAS IMAGINÁRIAS E O PROCESSO MEMORIALÍSTICO

A obra intitulada *Los amores fugaces: Memorias imaginarias*, do escritor equatoriano Jorgenrique Adoum (1926-2009), assinala, desde seu nome, que se trata de um livro de memórias, ainda que estas sejam imaginárias. Graças a esse título, o leitor é levado a acreditar que possam existir acontecimentos da vida do autor dentro da narrativa. Como acontece com todas as escritas, inclusive aquelas que pretendem ser puramente autobiográficas, alguns elementos da obra estariam misturados à ficção e, dessa forma, torna-se muito porosa a linha entre o real e o imaginário. Alba Olmi, em seu livro *Memoria e memorias* (2006) aponta que existe uma polêmica entre autor e personagem, leitura e interpretação, ficção e fatos reais, nas obras que possuem uma relação entre memória e ficção, assim como ocorre em *Los amores fugaces*.

Essa obra é composta por cinco relatos de amor e o tom da narrativa é, muitas vezes, de melancolia. Isso se deve ao fato de o narrador, e inclusive o autor, considerarem que nenhuma das histórias foi bem sucedida. Esse tema do amor será, portanto, mais detalhadamente desenvolvido no quarto tópico dessa dissertação. Mas, voltando brevemente à ideia de que, segundo o narrador, as histórias de amor vividas por ele não tenham sido bem sucedidas, acredita-se que esta afirmação esteja relacionada à interpretação das vontades do “outro”, uma vez que no plano das intenções entre os amantes há sempre um descompasso. É possível que essa dificuldade em interpretar o outro tenha sido um dos motivos pelos quais o autor fará uso de sua memória imaginária, lembrando histórias que o levaram à conclusão de que é muito difícil saber o que o outro quer, sobretudo uma mulher.

Nas “Notas para o prólogo”, Jorgenrique Adoum comenta que lhe parecia injusto criar “heróis” para colocá-los na narrativa e fazê-los vivenciar as penosas experiências do protagonista de *Los amores fugaces*. A propósito, deve-se ressaltar que o termo “herói”, tal como é chamado o protagonista pelo próprio autor da obra aqui estudada, talvez não seja o mais adequado para nomear o narrador/protagonista, já que este parece se enquadrar melhor no conceito de anti-herói. A fim de explicar melhor esse ponto de vista, destaca-se a obra *A jornada do escritor*, escrita pelo famoso roteirista americano Christopher Vogler. Nessa obra, além de mostrar ao leitor como criar personagens e histórias, o autor explica o significado de vários conceitos importantes, entre eles o de herói e anti-herói. Para começar, Vogler faz uma introdução às variedades de herói e explica:

Há Heróis de vários tipos, incluindo os que querem e não querem ser Heróis, os solitários e os solidários, os Anti-heróis, os Heróis trágicos e os catalisadores. [...]. Embora, geralmente, seja pintado como uma figura positiva, o Herói também pode expressar lados escuros ou negativos do ego. O arquétipo do Herói geralmente representa o espírito humano numa ação positiva, mas também pode mostrar as consequências da fraqueza ou a relutância em agir. (VOGLER, 1998, p.57)

Esse comentário leva a acreditar que foi esse o motivo pelo qual Adoum nomeou seu protagonista de herói. Para Adoum, esse termo abarca uma diversidade de sujeitos, possibilitando que um ser em constante movimento, que reflete sobre suas ações passadas para entender o presente, seja chamado de herói pelo autor da obra. Porém, é o conceito de anti-herói que irá descrever com mais precisão o protagonista de *Los amores fugaces*.

O termo "anti-herói" é enganador e pode induzir a alguma confusão. Por isso, é bom deixar bem claro, de saída, que um anti-herói não é o oposto de um Herói, mas um tipo especial de Herói, alguém que pode ser um marginal ou um vilão, do ponto de vista da sociedade, mas com quem a plateia se solidariza, basicamente. E nos identificamos com esses marginais porque todos nós, uma ou outra vez na vida, nos sentimos marginais. (VOGLER, 1998, p.58)

Como Vogler explica, muitas vezes, erra-se acreditando que o termo anti-herói é o contrário de herói. Em nossa concepção, o anti-herói é um herói mais humano, mais parecido com os protagonistas das obras contemporâneas por se tratar de alguém que age como o resto de nós e não como uma espécie de super homem que vive unicamente para ajudar os outros. Além disso, toca-se em um ponto que será aprofundado no quarto tópico dessa dissertação, que é o fato de o anti-herói se sentir como um ser de fora, alguém que não pertence, como é o caso do protagonista de *Los amores fugaces*. Vogler (1998, p.58) também comenta que existem dois tipos de anti-heróis. O primeiro é aquele que parece muito com o herói, mas que age com cinismo ou que carrega algum tipo de ferida. O segundo é o herói trágico, que costuma ser a figura central da história, que pode não ser admirável ou inclusive pode-se deplorar suas ações. Vogler também faz um apontamento sobre esse tipo de anti-herói e diz que:

São Heróis com defeitos, que nunca conseguem ultrapassar seus demônios íntimos, e são derrotados e destruídos por eles. Podem ser encantadores, alguns podem ter qualidades admiráveis, mas o defeito ganha no final. Alguns dos Anti-heróis trágicos não são tão admiráveis, mas observamos sua queda com fascínio, pois sentimos que "graças a Deus não me aconteceu isso, porque no fundo eu sou assim" (VOGLER, 1998, p.58)

Aqui se retoma a ideia de que o anti-herói é um ser mais parecido com nós, leitores. E como acontece com o narrador-protagonista da obra aqui estudada, ele não consegue superar seus demônios íntimos, ou seja, as memórias dos amores que não acabaram do jeito que ele esperava vão atormentá-lo e fazer com que ele se sinta preso a essas figuras femininas que passaram pela sua vida e que não estão mais nela. Uma vez esclarecidos os conceitos de herói e anti-herói, chamar-se-á o narrador de *Los amores fugaces* de anti-herói, narrador ou protagonista.

Philippe Lejeune(2008, p.14), acadêmico francês especialista em autobiografia, no seu desejo de definir o que é uma autobiografia, chegou à conclusão que se trata de uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz da sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular, a história de sua personalidade.”. Mais tarde na sua obra, Lejeune apresenta quatro categorias diferentes nas quais está presente esse tipo de texto. A primeira se trata da forma da linguagem, a mesma deve ser uma narrativa ou um texto em prosa. A segunda se refere ao assunto tratado dentro da obra; aqui entram os textos que falam sobre a vida individual ou a história de uma personagem. A terceira categoria é sobre a situação do autor e do narrador, para ser mais claro, esta categoria trata sobre a relação de identidade entre autor e narrador. E finalmente, a última categoria trata da posição do autor; aqui entra a identidade do narrador e da personagem principal e a visão retrospectiva da narrativa.

Em *Los amores fugaces* é possível perceber que todas essas categorias apontadas por Lejeune encontram-se conectadas. Em primeiro lugar, analisa-se uma narrativa que trabalha com memórias, ou como o subtítulo da obra sugere “memórias imaginárias”. Por esse motivo está-se diante de um texto que trabalha sob uma visão retrospectiva. Em segundo lugar, sabe-se que a obra trata de cinco histórias de amor que a personagem principal viveu, e nós leitores, além de conhecermos essas histórias, conhecemos também diversos aspectos de sua vida. Finalmente, sabe-se, graças às notas para o prólogo, escritas pelo autor do livro, que ele admite ser o protagonista dessas cinco histórias.

Nesse momento, é importante deter-se nesse ponto sobre a identidade do autor, narrador e personagem principal. *Los amores fugaces* está escrito em primeira pessoa, o que leva a supor que o narrador e a personagem principal são a mesma pessoa. Além disso, como foi dito anteriormente, o autor assume que se apropriou do papel do protagonista porque lhe pareceu injusto criar “heróis” para colocá-los em situação de pena ou de zombaria e admite que sentiu pena deles e, por esse motivo, eles nunca existiram. É também por esse motivo que apesar do

nome da personagem nunca aparecer dentro da obra, o leitor, depois do aviso dado pelo próprio autor, acaba aceitando que se trata dele mesmo, ou melhor, acaba aceitando o pacto de leitura proposto por ele. Adoum, nas notas para o prólogo de *Los amores fugaces*, faz uma observação que deverá ser lembrada durante a leitura desse estudo, já que é muito esclarecedora, pois afirma que tudo o que alguém escreve faz parte dessa pessoa.

Acredito, e já tenho ressaltado algumas vezes, que tudo o que a gente escreve faz parte de um autorretrato, ou seja, estas situações que a gente conta, apaga, quebra e volta a escrever tantas vezes de maneira obsessiva tornam-se vivências verdadeiras, tão intensas como aquelas que fazem parte da autobiografia. (ADOUM, 2010a, p. 22, tradução minha)

Graças a essa observação, é possível entender que tudo o que foi escrito pelo autor fez parte dele mesmo. Não importa que seja uma ficção ou uma autobiografia porque, no processo da escrita, o autor se apropriou de todas as suas ideias, vivenciando-as com tanta intensidade que elas passaram a formar parte de sua vida. Para reforçar essa ideia, convém destacar uma observação feita pelo crítico literário Noé Jítrik (1972, p.225): “o que é criar personagens imaginários? É seguir modelos também imaginários. [...] E se a identificação subsiste, o autor está tirando de si mesmo aquilo que ele tem de imaginário [...]” Aqui volta-se à ideia de que tudo o que o autor cria faz parte dele mesmo, como o próprio Adoum comentou. O acadêmico Manuel Alberca, que trabalha com o tema da biografia como gênero literário no seu artigo intitulado “Existe laautoficción hispano-americana?”, também comenta que as autoficções partem de algum tipo de identificação nominal do autor com o protagonista do relato, mas insinuam de maneira confusa e contraditória que essa personagem é e não é o autor (ALBERCA, 2005-2006, p.10).

Neste ponto, é importante observar o apontamento feito por Cândido no capítulo “Poesia e ficção na autobiografia”, que está dentro da obra *A educação pela noite e outros ensaios*. Dentro desse capítulo, Antonio Candido faz um comentário sobre livros que poderiam ser qualificados como biografias poéticas e ficcionais, e diz: “Mesmo quando não acrescentam elementos imaginários à realidade, apresentam-se no todo ou em parte como se fosse produto da imaginação, graças a recursos expressivos próprios da ficção [...]”. (CANDIDO, 1987, p.51)

Assim como Antonio Candido menciona, os recursos dos quais o narrador faz uso não permitem que o leitor descubra quais, ou até mesmo se existem, elementos imaginários. De qualquer maneira, isso não importa, porque lendo a obra o leitor acaba sendo transportado a um outro universo que é diferente daquele completamente real e também daquele puramente fictício.

Lejeune (2008, p.26) também comenta que muitas vezes os procedimentos que a autobiografia utiliza para fazer com que se acredite que o texto é real também são usados pelo romance autobiográfico.

Partindo ainda das considerações de Lejeune(2008, p.24), ele explica que na autobiografia se espera que exista uma identidade entre o nome do autor e o da personagem. No caso da obra aqui estudada isso não acontece. Conhece-se o nome do autor, mas o nome da personagem nunca é dito. Lejeune (2008, p.25) também comenta que muitas vezes o leitor pode acreditar que a história que a personagem vive é a mesma que o autor viveu, seja por comparação com outros textos, seja por informações externas ou porque a narrativa parece ser real, mas se não existe uma identidade assumida na narrativa então não se trata de uma autobiografia, mas de um romance autobiográfico, ou como se optou chamá-lo nessa dissertação: uma autoficção.

Outro teórico francês que trabalha com o conceito de autoficção é Jacques Lecarme, no seu estudo sobre autoficção, intitulado *L'Autofiction: um mauvaisgenre?* define a autoficção como “um discurso no qual o autor, o narrador e o protagonista têm a mesma identidade nominal e no qual o título genérico sugere que se trata de um romance” (LECARME, 1994, p.227, tradução minha). Dessa maneira, nasce esse amálgama entre realidade e ficção, que cria a terceira dimensão projetada em *Los amores fugaces*. Além dele, Alberca comenta que:

Podemos considerar las autoficciones hijas o hermanas menores de las novelas autobiográficas, pero en ningún caso debemos confundirlas, pues en las segundas el autor se encarna total o parcialmente en un personaje novelesco, se oculta tras un disfraz ficticio o aprovecha para la trama novelesca su experiencia vital debidamente distanciada mediante una identidad nominal distinta a la suya.³(ALBERCA, 2005-2006, p.6)

É possível entender que esse gênero autobiográfico trabalha com dicotomias como o real e o imaginário, o individual e o coletivo. Na obra a ser estudada, observa-se que a linha que separa o real e a ficção é muito frágil, e deve ficar claro que os acontecimentos apresentados no livro de Adoum serão inevitavelmente ficcionalizados. De igual forma, ao mesmo tempo em que estão presentes as memórias do narrador, observa-se a existência da memória coletiva dentro dos relatos. Observa-se isto na seguinte citação:

³Podemos considerar as autoficções como filhas ou irmãs mais novas dos romances autobiográficos, mas não devemos confundi-las, já que no romance autobiográfico, o autor encarna-se totalmente ou parcialmente em um personagem do romance. Oculta-se detrás de um disfarce fictício ou aproveita para a trama do romance sua experiência de vida devidamente distanciada por meio de uma identidade nominal diferente da sua.(ALBERCA, 2005-2006, p.6, tradução minha)

No caso da autobiografia ou das memórias, seria um eu presente que faz falar, ou traz para a cena, um eu que já não está presente, que se perdeu no tempo. Ou seja, trata-se de uma espécie de doação de voz e de rosto, por meio da linguagem, da representação, enfim, a um “eu” não presente. Enfim, trata-se de uma transferência impossível entre o acabado e o presente de uma enunciação de estatuto duvidoso. (CATELLI, 2007 apud CARLOS e ESTEVES, 2009, p.12).

Em *Los amores fugaces* existe um Adoum narrador, o Adoum que lembra aqueles acontecimentos, aquelas experiências que ele (Adoum do passado) viveu. Na obra, estão os Adoum’s que são o mesmo e são o outro. O Adoum do presente, aquele que se encarrega de contar as memórias das histórias de amor que viveu em diferentes épocas da vida; o Adoum do passado, aquele que só vive nas memórias e que é mutável toda vez que é lembrado; e ainda o Adoum protagonista das histórias, esse Adoum anti- herói é ao mesmo tempo o narrador e mais um outro, ou seja, aquele que conta, que relembra, e aquele que vivencia tudo de novo. Esse outro é um Adoum que já não existe, porque o tempo o transformou ou porque as próprias circunstâncias o transformaram. Se se interroga o Adoum do presente ele pouco se lembrará do Adoum do passado, porque toda memória, toda lembrança, está sujeita a mudanças.

O transcorrer do tempo altera aos poucos essas lembranças, fazendo com que nenhuma seja completamente verdadeira. E aqui cabe ressaltar que toda recordação tem um pouco de ficção, mesmo que isto não seja intencional por parte de quem relembra. Inclusive os textos que pretendem trabalhar com autobiografias vão carregar dentro deles elementos ficcionais, apesar dessa não ser a sua intenção. Para ressaltar este pensamento, é importante colocar aqui uma fala do escritor francês, Gregoire Bouillier, em uma entrevista à “Folha de S. Paulo”, onde comenta: “a realidade e a ficção não se opõem. A ficção não para de fecundar a realidade e a realidade nunca deixa de ser ficção em construção.” (BOUILLIER, 2009).

Uma característica interessante em *Los amores fugaces* é que o Adoum narrador vai julgar inúmeras vezes as decisões tomadas pelo Adoum que vive no passado. E acima de tudo, vai saber enxergar que foi por erros seus que nenhuma vivência amorosa relatada no livro acabou do jeito que ele gostaria. Essa maneira como o narrador desejaria que suas histórias tivessem se desenrolado, fica desconhecida para nós, leitores. E esse Adoum do presente aceita com humildade suas falhas, mas não sem antes apontá-las e mostrá-las aos leitores. Reconhece, sabiamente e com um pouco de melancolia, que talvez ele não saiba o que o outro quer.

O Adoum de *Los amores fugaces* é um homem fragmentado em vários outros. Dividido pelo tempo, pelas escolhas que se viu obrigado a fazer e aquelas que queria ter feito. Fragmentado em pedaços que seriam do narrador que está no presente, do homem que foi no passado, e do homem que teria sido se as coisas tivessem sido diferentes. O Adoum dessas memórias é um homem que vive em constante questionamento e é, provavelmente, por causa dessa grande dúvida na qual vive que ele viaja ao passado de quem foi a fim de se encontrar e responder essas questões. Os professores Ana Maria Carlos e Antonio Esteves, na introdução do livro *Escritas do Eu*, fazem um apontamento que confirma o que foi dito nesse parágrafo: “Em época de extremo individualismo como a nossa, o que se vê surgir nas narrativas autobiográficas é um sujeito enfraquecido, descentrado e fragmentado que tem, como única verdade, como diria Borges, a dúvida” (CARLOS e ESTEVES, 2009, p.17).

Seguindo a mesma linha de pensamento de Carlos e Esteves, ambos sugerem que a famosa frase do poeta francês Rimbaud: “*Je est un autre*”, que significa “Eu é um outro”, levanta uma questão fundamental na escrita autobiográfica que é a relação com a alteridade “ou seja, a representação desse eu que se lê e se escreve outro. (CARLOS e ESTEVES, 2009, p.18). É exatamente isso o que acontece com o narrador de *Los amores fugaces*, ou seja, trata-se de um narrador que também é um protagonista e um anti-herói que vive no passado.

A frase com a qual JorgenriqueAdoum termina suas notas para o prólogo e inicia *Los amores fugaces* é a seguinte: “*Cada día salto de la cama y camino por un terreno minado. El terreno minado soy yo. Tras la explosión, paso el resto del día juntando los pedazos*” (BRADBURYapudADOUM, 2010a, p.22). Essa frase confirma a ideia de que o protagonista é um ser fragmentado. Trata-se de uma pessoa que se considera algo que está prestes a explodir, alguém instável que, uma vez explodido, tem que ficar o resto do dia juntando pedaços de si mesmo, de sua essência. É isto que ele faz: volta ao passado para recolher os restos de si e, dessa forma, reconstruir-se no presente, trazendo de volta essas memórias para reviver seus amores fugazes.

2.1 Carambola

Esse relato é, possivelmente, o que retoma mais fatos entre todos os relatos de *Los amores fugaces*. No livro de JorgenriqueAdoum, *De cerca y de memoria*(2010b), encontram-se diversos

acontecimentos da vida de Adoum e relatos de pessoas que ele conheceu na sua vida. Assim, no romance em questão, mais especificamente em “Carambola”, aparecem trechos idênticos àqueles que se encontram na autobiografia escrita pelo autor. Além disso, na entrevista feita no documentário que leva seu nome, Adoum confessa certas coisas que estão presentes também em “Carambola”. Nesse sentido, parece fundamental retomar a ideia de autoficção, já que encontra-se frente a uma obra que se encaixa nas características desse termo.

Serge Doubrovsky (1977) foi o primeiro a utilizar esse termo. Para ele, autoficção se refere a uma ficção de acontecimentos e, também, de fatos estritamente reais. Esse termo está presente no seu romance *Fils*. Para Philippe Lejeune (2008), romance autobiográfico ou autoficção é definido da seguinte forma:

Chamo assim todos os textos de ficção em que o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver; que haja identidade entre autor e *personagem* [...]. Assim definido, o romance autobiográfico engloba tanto narrativas em primeira pessoa (identidade do narrador e do personagem), quanto narrativas impessoais (personagens designados em terceira pessoa) ele se define por seu conteúdo. À diferença da autobiografia, ele comporta graus. A “semelhança” suposta pelo leitor pode variar de um vago “ar familiar” entre personagem e autor, até uma quase transparência, que leva a dizer que aquele é o autor “cuspido e escarrado” (LEJEUNE, 2008, p.25)

Nesse primeiro relato, percebem-se os diversos graus dos quais Lejeune (2008) fala em seu livro. Como foi dito anteriormente, existem fragmentos dentro da narrativa aqui analisada que, graças ao livro que pode ser considerado sua autobiografia, graças à entrevista no documentário do qual se falou na apresentação do autor e graças à pequena autobiografia escrita por ele e encontrada por sua mulher, sabe-se que se tratam de relatos autoficcionais. É esta semelhança que Lejeune (2008) expõe que estará presente no decorrer de toda a obra. Em alguns trechos, serão mais visíveis essas semelhanças e, em outros, só restará a incerteza que faz o leitor se perguntar se esses dados que parecem coincidir com a vida do próprio Adoum não são mais do que coincidências entre personagem e autor ou se parecem tão reais porque de fato são. É inevitável admitir, porém, que apesar dos elementos que asseguram de que se está diante de alguns acontecimentos reais, é o narrador quem está no comando, ou seja, o leitor se encontra nas mãos de uma personagem.

Como há uma identificação entre o narrador e a personagem principal, aquele que vive as histórias de amor presentes na obra, deve ficar claro ao leitor que este precisa desconfiar de tudo

o que o narrador afirma ser verdade, já que é a própria personagem quem vai contar o que aconteceu. O que se lerá não será uma verdade absoluta, mas a visão das coisas filtrada pelo olhar do narrador. Lejeune (2008, p.103) afirma: “Como se pode ainda, no século da psicanálise, acreditar que o sujeito seja capaz de dizer a verdade sobre si mesmo?” Desse modo, pode-se afirmar então que toda autobiografia vai ter elementos ficcionais dentro dela mesma. E esta ideia será melhor reforçada no decorrer desse capítulo.

Como foi visto anteriormente, logo no início do primeiro relato, o narrador se lembra de uma fotografia onde Perla se encontra na transição de menina a mulher. A fotografia é um elemento usado para registrar. Dessa forma, a fotografia serve para registrar elementos que, revistos em outro momento, possam trazer às memórias do presente as lembranças do passado. Sousa (2010) comenta “A fotografia é a garantia de uma lembrança eterna. Daí a pertinência de sua relação com a memória”. Olhar uma fotografia é trazer de volta o passado ao nosso presente.

Naquela fotografia, que apesar do tempo o narrador ainda conservava, ele se lembra que, talvez, graças aos efeitos das fotografias e à maquiagem, Perla parecia uma mulher fatal, embora ele acreditasse que ela era incapaz de pecar. Barthes, no seu livro *A câmara clara*, comenta sobre a foto-retrato; que é justamente o tipo de foto que Perla tirou e que o narrador conserva. Barthes diz:

A foto-retrato é um campo cerrado de forças. Quatro imaginários aí se cruzam, aí se afrontam, aí se deformam. Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga, e aquele de que ele se serve para exhibir sua arte. Em outras palavras, ato curioso: não paro de me imitar. (BARTHES, 1984, p.27)

Aqui importa refletir sobre esse trecho acima citado. Primeiro, porque trata de uma noção fundamental sobre a memória, que aponta para o fato de a lembrança nunca ser exata ao que aconteceu, nem mesmo quando se tem uma fotografia que parece refletir a verdade. Barthes fala em imitação, por esse motivo deve-se aceitar a ideia de que a fotografia proporciona apenas a sensação de trazer de volta ao presente um momento do passado. Ao mesmo tempo essas fotografias podem trazer falsas lembranças.

Seguindo o relato, o leitor depara-se com a primeira passagem que consta na autobiografia do autor, que diz respeito às dificuldades iniciais que passou junto ao seu amigo.

Minha situação acabou comovendo a um vagabundo. Alguns dias depois de ter chegado a Santiago, fomos eu e José Arturo (sem esperança e sem dinheiro) nos

encontrar com um editor. Iludidos, porém necessitados, íamos pedir-lhe um trabalho. Carlos George, demonstrando assombrosos sinais de afeto por dois estrangeiros, levou-nos até uma cantina, autorizando que pedíssemos o que quiséssemos enquanto o esperávamos até às 18:00. Há mais de uma semana que revezávamos os dias para ver quem comia, pois nos alimentávamos apenas de uma bolacha e um copo de leite por dia. Juntávamos as moedas e aquele que tivesse comido no dia anterior deveria esperar para comer somente no dia seguinte. Por este motivo, pedimos lanches de carne, queijo, presunto, frango, salada e Nescafé. E, claro! Cigarros, cigarros e mais cigarros, já que não éramos obrigados a fumar tudo de uma vez só e nem devolver os que sobrassem. Pedimos cerveja, não mais por causa da sede, mas para esperar a Carlos George. Fazia muito frio, mas não pertencíamos à cultura do vinho, e apesar de estar no Chile, considerávamos estar abusando se pedíssemos um vinho. A única pessoa que entrou no meio da tarde foi um homenzinho, absurdamente magro, com olhos de louco, vermelhos de tanto beber e roupas rasgadas e sujas. Pediu dinheiro e envergonhados- a mesa estava lotada de comida e bebida- falamos que não tínhamos nada. O homem olhou-nos com desprezo. Foi então que explicamos que esperávamos um amigo e que esse amigo pagaria tudo. E já que não tínhamos dinheiro, falamos que ele podia pedir o que quisesse. Pediu vinho e sentou-se um pouco longe de nós. [...]. Perguntou-nos quem éramos e o que fazíamos ali, pois julgou imperdoável que dois estudantes universitários se encontrassem naquela situação (ADOUM, 2010a, p. 28-29, tradução minha).

Pegou um guardanapo e escreveu uma carta ao ministro da Economia, falando que se envergonhava de ser chileno já que, naquele país, dois jovens equatorianos tinham que depender da generosidade de um amigo para não morrer de fome. E que se envergonharia por ele, se ele, como ministro, não desse um jeito nessa situação, arranjando-lhes um trabalho. Dois anos depois, o ministro virou meu professor de Economia e, então, contei o que tinha acontecido dois anos antes e entreguei-lhe a carta, que sempre levei comigo. Então ele me disse: “E porque não me procurou para me entregar a carta? O homem que escreveu isto foi meu companheiro na Universidade e mesmo que não tenhamos nos visto mais, eu teria gostado de ter feito esse favor a ele” (ADOUM, 2010a, p.29, tradução minha).

Mais tarde, o narrador lembra que começou a trabalhar como garçom em um restaurante árabe. Esse acontecimento é importante por duas razões. Primeiro, porque depois de uma noite no trabalho quase surgiu um beijo entre ele e Perla: “E então, aproveitando o momento antes do beijo de despedida que ia dar em Mamá, beijei a Perla. E por um movimento involuntário, meu ou dela, o beijo quase foi na boca.” (ADOUM, 2010a, p. 34, tradução minha). O segundo, porque foi graças a esse trabalho que ele conseguiu outro.

O anti-herói enumera as várias vezes que a família turca o convidou para morar com eles. Porém relembra, com muito pesar, o motivo pelo qual era difícil aceitar essa proposta que poderia ter sido muito útil e que teria ajudado o protagonista a viver em vez de simplesmente sobreviver.

[...] Perla me perguntava, com um doce repreender e falando meu nome no diminutivo: ‘Porque não quer morar na minha casa?’ Será que eu poderia lhe dizer que sua voz, seu riso, davam-me vontade de ver seu corpo nu, para descobrir se ele era, de fato, suculento? E esse desejo, mesmo achando-o pacífico, envergonhava-me. (ADOUM, 2010a, p.31, tradução minha).

A ideia de morar com essa família era algo que o narrador não podia considerar, embora se sentisse na obrigação de visitá-los regularmente (tanto por gratidão como por remorso). De repente, apareceu Fuad na pensão e anunciou que aquela noite o protagonista ia morar com eles: “Não lembro ao certo o que estava fazendo naquele momento. Se estava com alguém, se precisava terminar algum artigo, ou algum outro trabalho. A verdade é que não ajudei. E não foi em protesto ao seu autoritarismo...” (ADOUM, 2010a, p.36, tradução minha).

As coisas melhoraram com o tempo, até que Clara anunciou ao anti-herói que a polícia estava procurando por ele. Foi esse o motivo que o levou a mudar de vez para a casa da família turca. Esse evento é relatado pelo autor na entrevista do documentário que leva seu nome. Viu-se obrigado a evitar Perla; atitude que contraditoriamente deixava a garota ainda mais interessada nele: “Quanto mais a evitava, mais me procurava. Perguntava-me porque eu evitava estar nos mesmos lugares que ela [...]. Chegava perto e eu levantava e ia embora, como se sua presença me incomodasse.” (ADOUM, 2010a, p.40, tradução minha). Aqui, então, ocorreu o acontecimento mais marcante dentro do relato. Um acontecimento que ficou na memória do narrador e que o mudou para sempre.

Era de manhã, fazia muito calor e havia muito sol, então não podia ficar na cobertura. Enquanto lia *Ulisses* ao lado da escada, ouvi a voz de Perla, que estava descendo os degraus. Levantei a cabeça e vi sua saia curta, que se levantava me permitia ver suas pernas nuas que terminavam onde a calcinha começava. [...] Era como se ela se iluminasse com sua própria luz. E meu único desejo se fez realidade momentos depois. Eu a vi subir as escadas, inocente do efeito que causava a cada passo que dava. Sua saia levantava e eu vi suas pernas e sua bunda. Soube então, que o verdadeiro mal, a verdadeira obsessão, começava nesse momento. O que eu sentia antes eram besteiras. (ADOUM, 2010a, p.41-42, tradução minha).

Esse evento fez com que o narrador, um homem que trabalhava escrevendo, se visse impossibilitado de escrever e inclusive de ler. Na narrativa, ele afirma o seguinte:

Deixei de escrever. Perla deitava na folha em branco. Subia e descia pelas linhas da folha, envolvia-se nos textos, até naqueles nada eróticos. E eu não queria satisfazer minha necessidade dela, com literatura. [...] Fiz uma tentativa de fazer

coincidir esse novo “eu” com aquele que eu era antes. (ADOUM, 2010a, p.43, tradução minha).

Nesse ponto, observa-se que o narrador considera o acontecimento nas escadas como algo que o faz mudar por dentro. Talvez esse acontecimento tenha sido aquele que fez com que se redescobrisse e se perguntasse quem era, quem tinha sido e no que se tornaria. O narrador admite que Perla ocupava todos os lugares, que não o abandonava nem em pensamento. Aos poucos ela se fazia cada vez mais presente fisicamente, e Clara, a namorada do narrador, não podia fazer mais do que satisfazê-lo fisicamente, já que o resto pertencia a Perla.

A memória, nesse primeiro relato, encontra-se em um trânsito constante. Viaja entre dois tópicos principais que são: Perla, o amor, sua família e sua vida fora da casa da família turca, além do outro que engloba seus problemas com a lei, sua amizade com Neruda e seu namoro com Clara.

Embora não tivesse coragem de sair à rua, pedi a Mamá que me deixasse chamar algum amigo. Entre os mais próximos e menos odiados politicamente, estava o diretor de uma livraria onde eu trabalhei. [...]. Me fez bem aquele contato com o mundo, até tinha esquecido como era. Mas agora que eu tinha um mensageiro, ele levaria minhas mensagens ao mundo. Precisava que ele falasse com Neruda, e que ele descobrisse o que a polícia queria comigo. Neruda era Neruda, além de Senador da Republica e, de todas as pessoas que eu conhecia, ele era o único que tinha acesso ao Ministério do Interior. Precisava que ele falasse com Clara e que lhe dissesse que sentia saudade. (ADOUM, 2010a, p.44, tradução minha)

Adoum deixa transparecer constantemente um jogo entre parecer, mas não ser. Passagens reais e fictícias misturadas e escritas de uma forma com que ambas se entrelacem e enganem o leitor, que não sabe mais o que é real e o que não é. Cabe aqui uma observação, visto que o leitor ao qual se refere não seria um leitor leigo, mas aquele que conhece o livro autobiográfico, escrito por Adoum, e a entrevista feita com ele. Somente esse leitor especializado é capaz de se confundir, de deixar-se enroscar na rede intertextual da ficção em análise e no jogo entre realidade e ficção que esse gênero de narrativa maneja. Os cenários se misturam e tudo quanto acontece na vida do narrador vai ser regido pelo amor e pelo desejo presentes no relato.

Personagens reais e fictícias dividem a cena. É possível observar personagens históricas, que são aquelas que também aparecem na autobiografia e que se encontram ficcionalizadas dentro do relato, tais como Pablo Neruda ou seu amigo José Carrera. Vê-se, por outro lado,

acontecimentos verdadeiros da vida do autor ocorrendo junto a acontecimentos que nunca se saberá se foram verídicos ou não.

É verdade que dentro dos relatos presentes em *Los amores fugaces* nunca surge o nome do narrador. No entanto, nas notas para o prólogo, Adoum admite ter se colocado no papel do herói/narrador. Nesse primeiro relato, sabe-se que alguns acontecimentos foram realmente vividos pelo autor, mas a ficção com a qual se misturam é algo bastante sutil e reelaborado, tomando outra dimensão, aquela puramente ficcional.

O Adoum presente nesse relato é um narrador jovem, que graças a uma fotografia que guardou e às memórias das aventuras vividas no Chile, consegue apresentar uma narrativa cheia de sentimentos. Em “Carambola” o que se percebe é uma espécie de introdução a esse anti-herói que acompanharão leitor durante os outros quatro relatos. Vários episódios presentes nesse primeiro relato aparecem em documentos autobiográficos de Adoum. Contudo, é necessário ressaltar que eles se encontram recriados de outra forma e inseridos ao lado de outras experiências, como as amorosas.

2.2 Noche de Walpurgis em Lucerna

Como aconteceu com o primeiro relato, nesse também conta-se com a presença de uma fotografia. Diferentemente do que aconteceu no relato anterior, nesse segundo, é a fotografia que faz com que o narrador se lembre dos acontecimentos passados. Jacy Seixas (2001), estudiosa que trabalha com memória histórica, comenta que “não há memória involuntária que não venha carregada de afetividade” (SEIXAS, 2001, p.47). Por esse motivo, entende-se que a memória involuntária é a mais poderosa e deve-se lembrar que ela é ativada por elementos externos e não vem pelo simples desejo de se rememorar algo. Esta memória é acionada por algum de nossos sentidos, diferentemente daquela voluntária que as pessoas são obrigadas a lembrar como, por exemplo, quando guardam um objeto em determinado lugar e se esquecem, mas quando precisam dele novamente são forçados a se lembrar onde ele foi deixado.

Voltando à fotografia, Philippe Dubois, quando comenta sobre a contemplação de uma imagem fotografada, no seu estudo sobre fotografia, observa:

Ver, ver, ver - algo que necessariamente esteve ali (um dia, em algum lugar), que está tanto mais presente imaginariamente quanto se sabe que atualmente desapareceu de fato - e jamais poder tocar, pegar, abraçar, manipular essa

própria coisa, definitivamente desvanecida, substituída para sempre por algo metonímico, um simples traço de papel que faz às vezes de única lembrança palpável. (DUBOIS, 1998, p.313)

Isto faz pensar sobre o fato de a fotografia ser capaz de levar àquilo que não existe mais; e isso parece ser algo mágico. Sabe-se que aquilo já se foi, mas ao mesmo tempo, a fotografia declara que aquilo existiu. A fotografia de um incêndio é o elemento que transportará o narrador ao passado nesse segundo relato. Neste, o protagonista se situa no ano de 1993 e quando observa a foto da ponte um sentimento de culpa o invade ao lembrar-se do incêndio que queimava a ponte *de Kapellbrücke* (a culpa foi atribuída a uma ponta acesa de cigarro). “A cena fotografada, sem antes nem depois, tem o poder de “eternizar” o acontecimento, sem poupar quem a vê, de um sentimento de ausência. Este descompasso entre a presença e a ausência, entre a distância e a proximidade” é o que comenta o estudioso Santos Júnior, (2008, p. 8) no seu artigo sobre como a fotografia contribui com a memória. E é exatamente isso que o narrador sente no momento de ver a foto da ponte que atravessou ao lado de Helga. É um sentimento de ausência de algo que esteve e que não voltará a estar. É isso que uma fotografia é capaz de fazer sentir, ou seja, algo que não existe mais volta a se aproximar de você, como um fantasma. Aqueles momentos vividos se transportaram no tempo e deixaram de ser- pelo menos por uns minutos- uma realidade distante.

Não sei por que motivo vem a mim um sentimento de culpa. Eu bebia um aperitivo enquanto uma ponta de cigarro acabava em poucas horas com aquela estrutura de madeira que tinha durado seis séculos e quase a metade do nosso, desde que eu a atravessei com ela. (ADOUM, 2010a, p.53, tradução minha)

O historiador francês, conhecido pelos seus estudos sobre a memória, Pierre Nora (1993, p.13), aponta que “os lugares da memória nascem e vivem do sentimento de que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações [...]” enfim, é preciso estabelecer relações. Analisando como o narrador viaja ao passado nesse relato, fica claro que a associação que ele fez ao se lembrar da noite que passou em Lucerna, ao lado de Helga, deu-se graças a um elemento externo aos pensamentos que ele poderia ter naquela noite. O narrador voltou todos aqueles anos no passado porque a fotografia no jornal mostrou esse lugar que já tinha sido visitado por ele anteriormente. A imagem fez com que se recriassem, em sua mente, as vivências de vários anos atrás. Dito de outro modo, essa rememoração se deu graças à memória involuntária. Dubois, (1998, p. 314) explica: “Em suma, essa obsessão que faz

de qualquer foto ou equivalente visual exato da lembrança. Uma foto é sempre uma imagem mental. Ou, em outras palavras, nossa memória é feita de fotografias.”

Voltando subitamente tantos anos, atravessando devagar a ponte de fogo da fotografia. Vejo-nos quando ainda estávamos intactos. Ela, explicando-me as cenas da história da Suíça, da vida dos santos Leodegar e Mauritius, patronos de Lucerna, que estavam pintadas em painéis embaixo de um teto. E eu, ouvindo sua voz, não suas palavras, vendo detidamente não as pinturas, mas sua figura. [...] seu cabelo, que o vento puxava para trás, suas nádegas embaixo daquele vestido de verão, aquelas pernas que não tinham final. (ADOUM, 2010 a, p.53-54, tradução minha)

Como o próprio narrador admite, não era a ponte e as pinturas que existiam na foto que ele observou naquela noite. Era a mulher que estava com ele que o narrador realmente olhava. Ao observar a fotografia no jornal, não foi a ponte que levou o narrador a relembrar a noite em Lucerna, mas o passeio que ele deu com Helga que fez com que essa ponte tivesse algum valor para ele.

Quando o narrador começa a relatar o começo dessa noite, ele fará outra referência a um passado ainda mais distante: “No momento em que o moço trouxe o uísque, não consegui fazer outra coisa senão atribuir toda a culpa do que aconteceu aos programas de ensino médio.” (ADOUM, 2010a, p.54, tradução minha). Novamente, foi a aparição de um elemento externo que o levou ao passado. Nesse caso, foi o motivo de encontrar-se na Suíça e ter que adivinhar a diferença entre dois pratos que constavam no cardápio. Por culpa da mudança no ensino médio, o narrador se viu impossibilitado de estudar o francês (acontecimento que teria impedido que conhecesse Helga) e só aprendeu o inglês, língua que não o ajudou naquele momento. Quando Helga viu que o narrador tinha problemas para entender essa diferença, ofereceu sua ajuda e, dessa forma, estabeleceram o primeiro contato entre eles.

Prosseguindo com a narrativa, o protagonista esclarece:

Refiz, mais tarde, o caminho daquela noite: tinha motivos para lembrá-lo perfeitamente, mesmo que eu tivesse reparado pouco nele para ficar olhando-a. Mas muitas vezes eu penso que foi invenção minha, como se tivéssemos passado lá novamente. (ADOUM, 2010a, p.56, tradução minha).

Aqui é possível observar a tentativa do narrador de recriar as memórias passadas no lugar em que elas aconteceram. Lacan (apud OLMÍ, 2006, p. 109) explica que “todo escritor sabe que é necessário que a ficção se duplique, se torne ficção de si mesma para que, dessa forma, ele possa levar o leitor ao verdadeiro lugar onde acontece o evento da verdade”. É isso o que acontece

nesse fragmento. Quando o narrador admite que refez o caminho e que às vezes acredita que esse novo caminho refeito é invenção dele mesmo, está admitindo que pode se tratar de uma ficção. E é nessa tentativa de reviver o momento passado que o narrador se sente transportado até o mesmo.

A lembrança da noite em Lucerna passa pelas mudanças que o tempo provoca nas memórias, ou seja, ele as altera. Assim, essa lembrança possui um toque de ficção. O filósofo e historiador francês, Georges Gusdorf, na sua obra intitulada *Memoire et personne* (1951, p.211), comenta que não existe nenhum conhecimento completamente verdadeiro, do mesmo modo, não há nenhuma lembrança completamente real, além disso, comenta que as lembranças nunca serão objetivas e que a sinceridade total está proibida. Concordando com esse apontamento feito por Gusdorf, as professoras Brigitte Hervot e Maria do Carmo Savietto (2009, p.33) comentam que isto acontece porque é inevitável “revestir esse tempo com a roupagem do presente”. E por essa razão, o passado vai sofrer uma mutação, já que ele “não pode ser restituído com a fidelidade de seus contornos originais”.

Nessa linha de pensamento, toda escrita que tenha a intenção de mostrar uma ação passada não vai conseguir realizá-la de maneira absoluta. O presente interfere no passado e muda as lembranças. O tempo que faz com que o passado seja lembrado é o mesmo que interfere no reflexo de sua veracidade. O narrador explica que somente lembra os nomes alemães dos lugares que conheceu ao lado de Helga porque ele os anotou, reforçando, dessa maneira, a ideia de que até o narrador está ciente de que a memória sucumbe ao tempo.

Ao narrar um passeio pela cidade com Helga, sua memória transporta-o ao passado de sua infância, quando viu um navio pela primeira vez: “Ao atravessar o *Seebrücke*, as luzes multiplicadas dos barcos me lembraram o Gladys Dunn, o primeiro navio que vi quando era adolescente.” (ADOUM, 2010a, p.56, tradução minha).

O anti-herói recorda novamente de quando voltou a Lucerna. Dessa vez estava chovendo e ele fez como da primeira vez que esteve lá (quando conheceu Helga). Só que em lugar de entrar no primeiro restaurante que viu, entrou no primeiro hotel, que coincidentemente era o mais próximo de *Kapellbrücke*. Nesse instante, o narrador reforça novamente esse argumento quando aponta que aquela ponte só fazia sentido para ele graças aos momentos juntos a Helga, já que: “...se tivesse chovido aquela noite, não teria existido aquele passeio pelas ruas. Não teria significado absolutamente nada para mim aquela ponte que queimava no jornal. Não teria

descoberto Helga por dentro, não teria me afundado em seu interior.” (ADOUM, 2010a, p. 58, tradução minha).

Novamente o narrador volta ao lugar onde está com o jornal em suas mãos. E olhando a fotografia, lembra o momento difícil pelo qual estava passando. Ele tinha uma filha e estava casado. Aquela parada feita em Lucerna era simplesmente isso, uma parada, porque seu destino final era outro. Não se pode deixar de acrescentar aqui a informação de que Adoum realmente visitou Lucerna antes de ir para China e quando visitou essa cidade pela primeira vez ficou ali apenas um dia, como conta o relato.

Nesse relato, foi possível observar o transcurso da memória. O cenário principal da mesma é a noite em que o narrador conheceu Helga, mas a partir dessa lembrança sua memória viaja a um passado ainda mais distante e depois volta ao presente da narrativa. No final do relato, há um presente mais atual. Um presente que mostra que o momento no qual a fotografia apareceu no jornal era um momento do passado, e não do presente. Dessa forma, fica fácil ver como o tempo não dá trégua.

Quando o narrador se lembra de Helga ajoelhada a seus pés, antes de relatar sua explosão de ira ao saber que não era nada para Helga e que ela só estava com ele porque precisava de duzentos dólares para o próximo dia, o narrador confessou o seguinte:

Tive quarenta anos para reproduzir mil vezes (sempre que voltava a Lucerna) o que aconteceu aquela noite. Vou tentar não alterar nenhum fato: percebo que muitas vezes corrijo a lembrança com outra, ou com a leitura de alguns gestos, ou das palavras que lembro. [...] Me custa tanto contar as coisas, voltar lá e então enxergá-las desde aqui e agora. Como se não tivesse voltado mais vezes aos lugares que estive com ela. [...]. Gostaria que reconhecessem esta tentativa de honestidade, porque pensando bem, poderia dizer que não era eu quem estive na sua casa, naquela noite, mas que era um outro alguém, muito parecido comigo, esse alguém que eu deixei de ser.) (ADOUM, 2010a, p.64-65, tradução minha).

Esse fragmento supracitado é um dos mais importantes para se analisar e entender o processo memorialístico nesse relato. Em primeiro lugar, ressalta-se novamente a noção de que toda memória se encontra alterada pelo tempo. O próprio narrador admite que muitas vezes as versões da lembrança original acabam mudando. Em segundo lugar, é importante ter em mente que pode se tratar de um testemunho. O narrador admite a dificuldade que sente ao contar o que aconteceu na casa de Helga. Não por acreditar que sua memória pode não ser justa com o que realmente aconteceu, mas pelo fato de aceitar que ele foi um fantoche de Helga.

Nesse ponto, é necessário voltar a um conceito que foi tratado na introdução desse capítulo. A ideia de que há dois “eus” no relato. Observa-se claramente que, apesar de ser o mesmo sujeito, o “eu” narrador se afasta várias vezes do “eu” protagonista, emitindo juízos de valor perante as atitudes tomadas no passado, interrompendo a narrativa com seus testemunhos e suas observações. É como se estivesse diante de dois seres distintos, aquele que narra e aquele que vivencia separando, assim, narrador e protagonista em vez de ser um narrador-protagonista. Enfim, é como se a voz narrativa não se reconhecesse naquele protagonista. Mas, ao mesmo tempo, esses seres também se fundem em um só, fazendo que o mesmo sujeito se questione sobre si mesmo.

Existem outros dois “eus” que se desdobram naquele “eu” do passado, do qual o “eu” do presente fala. O do presente admite ser um homem diferente daquele que viveu aqueles acontecimentos em Lucerna. Então é possível observar que, mesmo se tratando do mesmo homem, ele não se reconhece como tal quando revê suas atitudes naquela noite.

Barthes (1997), no seu livro *Introducción al análisis estructural de los relatos*, lembra que aquele que fala na narrativa não é aquele que escreve na vida real, e aquele que escreve não é quem acredita ser. Apesar de se tratar de um mesmo indivíduo, o tempo faz com que essa única pessoa se converta em várias; se fragmente. O narrador muda à medida que o tempo passa. Aquele que esteve em Lucerna é diferente daquele que observa a fotografia da ponte em chamas.

Após descrever o fatídico final daquela noite, o narrador lembra o seguinte: “Depois de onze anos entendi a verdadeira magnitude do papel ridículo que fiz naquela noite” (ADOUM, 2010a, p.67, tradução minha). Depois de fazer essa confissão, ele volta a ser o homem que estava com o jornal nas mãos, vendo a fotografia. E então confessa: “Agora bebo, mas tenho ressaca daquele momento”. (ADOUM, 2010a, p.68, tradução minha).

Finalmente, depara-se com um último parágrafo no qual o narrador conta que se passaram oito meses desde o incêndio da ponte. Ele acabava de voltar de Lucerna. Tudo está diferente, já que depois do incêndio várias pinturas foram queimadas e agora estavam sendo restauradas. E então, termina o relato de uma forma melancólica, com Helga em sua mente:

Percorri a ponte nos dois sentidos, tentava senti-la ao meu lado, imaginando os comentários que faria vendo aqueles cartazes colados em cima dos painéis. Mas, além disso, tentei imaginar o que ela pensaria de mim: de certa forma, eu também estou queimado pelo tempo, acabado, mal feito, mal retocado. Grotesco. (ADOUM, 2010a, p. 70, tradução minha).

Com esse toque final, com aquela comparação que o narrador faz de si mesmo com a ponte, entende-se que os diferentes “eus” presentes nesse segundo relato tem diversas formas de lembrar aquela noite. São diferentes, mas também não deixam de ser o mesmo quem reúne as lembranças para criar essa “Noche de Walpurgis em Lucerna”. Vê-se a um narrador ciente de que o tempo muda as recordações, mas isso não o impede de manifestar a sua vontade de relatar a noite mágica em Lucerna.

2.3 La Camarada de Pekín

Nesse terceiro relato, o narrador se encontra em Pequim. Ele lembra que seu quarto no hotel era enorme e comenta que: “A superfície do meu quarto era do mesmo tamanho de um apartamento onde iria morar em Paris, alguns anos depois”. (ADOUM, 2010a, p.73, tradução minha). Pelo que se percebe nesse fragmento e em vários outros de *Los amores fugaces*, alguns elementos de um relato podem ser prelúdios de outros. Neste, o narrador comenta que alguns anos depois iria morar em Paris. No quarto e quinto relatos, descobre-se que o narrador já mora em Paris. Outro trecho que une a memória do presente à outra memória de outro relato na mesma obra é o seguinte: “Depois fui a Berna, lugar onde a Embaixada da República Popular da China nos entregaria o visto. [...]. E à noite, estive nas pontes de Lucerna”. (ADOUM, 2010a, p.72, tradução minha). Nesse ponto, se o leitor ler as memórias na ordem em que se encontram no livro, perceberá que o narrador está fazendo uma referência ao segundo relato, quando passeava pelas pontes de Lucerna com Helga. E se o leitor parar para ler a biografia que se encontra no final de *Los amores fugaces*, compreenderá que esse transcurso foi verdadeiramente feito por Adoum.

O narrador conheceu a Li Siao-tien, uma vez que ela era a encarregada dos intérpretes. Lembrando que desde o momento em que solicitou ajuda a essa moça chinesa ela se tornou uma espécie de guia turística particular dele; assim comenta: “minha visão de Pequim não teria sido igual sem ela” (ADOUM, 2010a, p.74, tradução minha). E claramente, o narrador nomeia os lugares que conheceu e os conhecimentos culturais que adquiriu graças a essa moça. É como se tivesse conhecido Pequim através dos olhos dela.

Nesse ponto do relato o protagonista confessa:

Tenho [...] uma lembrança confusa, por acumulação ou sobreposição, dos primeiros dias, sessões, viagens entre o hotel e o lugar da Conferência, visitas deslumbrantes à Cidade Proibida [...], espetáculos de música e dança que parecem se confundir com banquetes infinitos nos quais todo prato revelava nos seus perfumes e nas suas cores toda a fineza da comida chinesa. (ADOUM, 2010a, p.75, tradução minha).

Graças a esta confissão feita pelo protagonista, volta-se ao que Gusdorf (1951) ressaltou, ou seja, as memórias nunca vão poder ser retratadas exatamente da maneira como ocorreram. Nesse trecho, observa-se que o narrador admite tratar-se de uma lembrança confusa. Admite também que as cenas acabam se misturando e se confundindo, dando a entender ao leitor que a lembrança dos primeiros dias e, possivelmente, do relato inteiro, está alterada e não coincide exatamente com os acontecimentos aqui lembrados, porque a memória é frágil e pode ser facilmente alterada.

Halbwachs, criador do conceito de memória coletiva, resalta um pensamento parecido com o de Gusdorf: “Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas ideias, nosso juízos de realidade e de valor.” (HALBWACHS apud BRANDÃO & CASTELLO BRANCO, 1995, p. 136-137).

Recupera-se, dessa maneira, a noção de que toda memória está sempre alterada e de que, muitas vezes, aquilo que a pessoa está rememorando é facilmente moldado pelos acontecimentos do presente. Por esse motivo, sua memória não sofrerá alterações unicamente por causa do passar do tempo, mas daquilo que acontece no “agora” do narrador e que pode mudar o que aconteceu em seu passado, uma vez que presente e passado se contaminam mutuamente. Mais adiante, o narrador conta que se lembra da noite do dia 1 de outubro e diz:

Lembro a noite do dia 1 de outubro. Tian'anmen estava iluminada unicamente pelos fogos de artifício, que tinham tantas formas diferentes e eram de cores tão vivas, que era possível tirar várias fotos e, sem precisar de iluminação extra, elas saíam perfeitas. A festa com garotas vestidas com roupas que usavam as minorias nacionais, com pessoas que usavam fantasias tradicionais (leões e dragões gigantes que precisavam de vários para segurar só a cabeça). [...] Era uma festa de um povo seguro de si mesmo, que nos enchia de uma ideia de que era possível acreditar em um futuro em que nossos países não iriam sofrer de fome, violência, escárnio e nem morte. [...] Me magoou que Siao-tien não estivesse comigo. Perdidos entre a multidão, em meio da qual eu ficava dando

voltas como se fosse minha festa, minha revolução, meu país. (ADOUM, 2010a, p.77, tradução minha).

Nesse ponto, parece relevante destacar um comentário feito pelo crítico literário Maurice Blanchot, que menciona que “escreve-se para salvar a escrita, para salvar sua vida pela escrita, para salvar seu pequeno ‘eu’ [...] ou para salvar seu grande ‘eu’, dando-lhe um pouco de ar, e então se escreve para não se perder na pobreza de dois dias...” (BLANCHOT, 2005, p.271). Como foi possível ver no fragmento anterior, o narrador se sentiu maravilhado pelo evento da noite do dia 1 de outubro que, de alguma forma, por meio da escrita, por meio dos detalhes, é como se desejasse registrar tudo aquilo que observou a fim de que não se perdesse com o passar do tempo. A sensação, os sentimentos que teve naquela noite ficam, dessa forma, registrados. A pessoa que o narrador era naquela noite não será esquecida, e embora Li Siao-tien não tenha estado com ele naquela noite, essa data não passou em vão. A imagem de um porvir melhor ficaria presente na sua narração e na sua memória.

A proximidade que a camarada e o narrador tiveram ajudou-o a não enxergar a Li Siao-tien como uma companheira de trabalho, mas como uma mulher que ele começava a desejar: “Eu a encontrava cada dia mais leve, mais amável, ou seja, mais desejável. Porque vê-la e ouvi-la rir eram minha única recompensa por aquele trabalho desnecessário e idiota.” (ADOUM, 2010a, p.78, tradução minha).

Um dia, com uma atitude que tinha adotado comigo, me perguntou se não me arrependia por não ter ido conhecer Tientsin, Shanghai, Nanquim. Eu lhe perguntei a mesma coisa, lembrando-lhe da sua decisão. [...]. E então, já que me olhava nos olhos, sorridente, imaginei que ela tinha ficado por mim. Então tentei beijá-la, mas senti sua rejeição. Ela não abriu os lábios. [...]. (ADOUM, 2010a, p.78, tradução minha).

O anti-herói continua sua narrativa lembrando como se sentia bem com Li Siao-tien ao seu lado: “Quando Li Siao-tien entrava no quarto, me deixava uma sensação de frescor, de fruta, ou de bebida que aos poucos se tornava embriagante” (ADOUM, 2010a, p.79, tradução minha). O narrador se sentia cada vez mais próximo dela, e ela se aproximava ainda mais. Ela o ajudava com os presentes de Natal, levava-o para ver eventos, para passear ou para comer.

Quando a “camarada” entrou no quarto do narrador e a outra interprete estava lá, ele comenta:

A camarada Li entrou sem bater à porta, é verdade que estava aberta. E começou a questioná-la com gritos silenciosos, que se viam escondidos na sua voz calma. A moça tentou falar, mas a camarada Li não escutava. Gritava sozinha só com as mãos e os olhos. [...] a garota me olhou surpresa e saiu sem falar nada. Li Siao-tien me olhou como um animal com rancor nos olhos. E foi embora, voltando só à noite, jogando umas cartas na mesa. ‘Chegaram nas duas últimas semanas’, disse com uma voz calma e um olhar colérico. [...] ‘São da sua mulher, não é?’ Indignado, levantei a voz e disse que ela não tinha o direito. Depois perguntou, ‘e o que ela estava fazendo aqui hoje de manhã?’ Irritado pelo que me disse, eu a deixei sozinha e sai do quarto. (ADOUM, 2010a, p.82, tradução minha).

Quando eles finalmente acabaram indo para a cama, o narrador lembra com pesar que representou uma “cópula triste”. O narrador, antes de terminar, admite até mesmo que sabia que no caso deles não haveria uma segunda vez. Esse início foi o fim. Aqui terminou todo encantamento, toda expectativa.

Finalmente, quando surgem os temores de que algum superior descubra o que aconteceu, Li Siao-tien pede ao narrador que não aceite uma oferta de trabalho que tinha recebido. Ela comentou que: “Talvez por se tratar de um convidado e por ter sido algo que aconteceu uma única vez não tivesse problema, mas um *affaire* estável com um funcionário não seria igual.” (ADOUM, 2010a, p.90, tradução minha). Aqui o narrador mostra sua surpresa: “Isso quer dizer que o que tivemos não foi um fracasso? [...] O que lhe fazia pensar que depois desses dias de ódio mútuo [...] eu iria querer retomar o *affaire*, uma vez instalado nesse lugar junto com minha mulher e minha filha?” (ADOUM, 2010a, p.90, tradução minha). Depois disso, o narrador lembra que ela o beijou e ele foi embora.

Doze anos depois, o narrador comenta que ele não pensava mais nela. Pode-se deter nesse ponto para refletir sobre o foco narrativo, pois é o narrador quem relata cada história e é unicamente sua verdade que se conhece; então, os leitores, devem caminhar com cuidado e não se deixar enganar pelo narrador. Por isso, deve-se lembrar que a história é contada por parte do narrador e não do protagonista, de maneira que nunca se saberá se pensava ou não na camarada.

O narrador mais tarde diz que muitas coisas tinham mudado desde a última vez que ele se foi. É como se ao regressar àquele lugar, o narrador pretendesse reviver em suas memórias todas as suas vivências desse ambiente com aquela mulher que não era a sua. É como se ele desejasse abandonar o presente para voltar ao passado e assim observar o que aconteceu. A impressão que deixa é a de que está comparando esses dois momentos, como se tentasse adivinhar o passado sem conseguir sair do presente. Convém lembrar que Heráclito acreditava na mudança de tudo,

que tudo se encontra em uma constante mutação. Assim, o protagonista de doze anos atrás não será o mesmo do presente do relato.

Finalmente, o narrador comenta que tinha sido contratado e que um dia descobriu que seu chefe era a “camarada”. Então sua memória volta doze anos atrás e os sentimentos de outrora são revividos no presente.

Lembrei durante muitas horas os dias de doze anos atrás nessa outra Pequim. A cidade secreta que Siao-tien me mostrou, o caminho escuro entre suas pernas que não atravesssei. De repente, eu a amei novamente, esquecendo o amargo dos últimos dias, sentindo desejo novamente, [...]. Teria me conformado com que nossos olhares se cruzassem e eu pudesse cumprimentá-la, mais do que falar com ela e dizer que a lembrava com carinho. (ADOUM, 2010a, p.94-95, tradução minha).

O relato finaliza com a tristeza por parte do narrador quando entende que ele não existe para Li Siao-tien, e que nunca existiu. Contudo, nessa forma com que ela o ignora o narrador entende que: “O fato de fingir que não existia, que nunca tinha existido, e que nada aconteceu, era uma amostra de que eu ainda existia, mesmo como uma lembrança ruim em sua memória, onde eu nasci novamente, se é que ela me matou alguma vez.” (ADOUM, 2010a, p.95, tradução minha). A esse respeito, torna-se relevante um apontamento feito pelas professoras Brandão e Castello Branco quando falam sobre a memória:

[...] é resto, é fragmento; que, sob o gesto de olhar para trás, um outro gesto tem lugar na rememoração: o movimento de saída, de invenção, de ruptura com o passado e de trajetória em direção ao inevitável futuro a que nos lança qualquer ato de linguagem. Por isso a memória é também exílio: para sempre abandono do lugar de origem, absurdo retorno ao lugar de onde nunca saímos. (BRANDÃO; CASTELLO BRANCO, 1995, p. 165).

O passado é lembrado como uma saída para entender o presente e, talvez, adivinhar o futuro. A memória é o lugar de exílio, o lugar onde o narrador está a salvo com seus pensamentos, com suas decisões. É o lugar para onde ele foge para tentar entender seu pensamento. A memória é o lugar para onde o anti-herói vai para poder aceitar seu destino. Para entender quem ele é.

2.4 Mademoiselle Bovary

No quarto relato, o narrador é professor em um liceu e o diretor apresentou-lhe alguns professores: “me apresentou a três inspetoras, das quais só memorizei o nome de Hélène e de Martine (dessa última, o diretor comentou que seu espanhol era muito bom)”. (ADOUM, 2010a, p.98, tradução minha). Assim sendo, o autor introduz em suas lembranças de Montivilliers essas duas mulheres que depois representariam tudo o que aquela cidade significaria para ele. Na sequência, o narrador relembra: “Hélène tinha uma beleza acostumada a ser exibida e Martine ainda se ruborizava por saber que era linda.” (ADOUM, 2010a, p.98, tradução minha).

Mais tarde, o narrador parece ficar submerso nos pensamentos e lembranças de um período que comenta ter começado no mês de setembro.

Tenho daquele período que começou em setembro uma sensação de tédio, de um tédio russo, como aquelas novelas do século XIX. Montivilliers era triste, chovia no outono, como as crianças choram às vezes, sem razão. No inverno, chovia e não nevava. Também sem razão. [...]. O liceu era triste, minhas aulas eram entediantes. Eram um jeito triste de ganhar dinheiro e de matar o tempo, até voltar a Paris, que era um lugar maravilhoso. Até mesmo a parada Saint-Lazare, impessoal e suja... (ADOUM, 2010a, p.99, tradução minha).

Memórias tristes e cinzas ocupam sua cabeça, que parece não ter nenhuma motivação. O tédio russo do qual fala o narrador pode se referir àquele presente na obra de Tchekhov, especialmente porque o protagonista se refere aos romances do século XIX e nas obras de Tchekhov, o tédio era uma constante, como pode ser visto nas obras *As três irmãs* em ou *Ivánov* onde está representado o tédio que dominava os últimos momentos da Rússia czarista. Voltando ao relato, o narrador comenta que acaba sendo tão miserável essa vida em Montivilliers, que nada naquele lugar parece animá-lo. Por outro lado, quando o narrador volta a Paris, tudo lhe parece como em um paraíso, inclusive as coisas mais banais. Parecia que a única coisa que era capaz de iluminar um pouco esses dias cinzas era Martine: “Parecia que, nas manhãs nubladas, apesar da sua tristeza e lentidão para viver, ela levava o sol dentro de si.” (ADOUM, 2010a, p.100, tradução minha).

Nesse ponto da narrativa, ele se desprende de seus variados pensamentos e relembra as duas moças das quais falou no começo do relato. Hélène e Martine, quando eram vistas por ele, estavam sempre juntas. Porém, Martine aparentava ser mais jovem do que sua amiga e normalmente era vista entrando ou saindo de uma aula.

Depois de ministrar a palestra sobre os problemas da América Latina, o narrador comenta que foi a uma pequena recepção na casa do diretor e ali percebeu as intenções deste em relação a Hélène. Isto o deixou incomodado, embora ele não soubesse o motivo. Em seguida, o narrador se refere a uma lembrança um pouco distante da realidade do relato. Ele comenta que nas viagens de Paris a Montivilliers chegou a ler algumas obras, mas a que mais o impressionou foi *Debaixo do vulcão*, e então lembra:

A cineasta venezuelana Margot Benacerraf me convidou para jantar um domingo, no seu apartamento em Paris. [...] Lá encontrei a Miguel Ángel Asturias, que eu tinha conhecido há vinte anos [...] e tinha mais duas pessoas que eu não conhecia. Um deles era Luis Buñuel. Asturias queria saber a nossa opinião sobre o pedido de Leopoldo Torres Nilsson, um cineasta argentino, de pagar dois mil dólares para poder filmar *O Senhor Presidente*. Os três comentamos que era pouco dinheiro e eu, aproveitando minha amizade com o escritor, comentei que não achava que Leopoldo fosse o indicado para filmar essa obra. Ele perguntou quem eu achava indicado e eu, sem falar nada, olhei a Buñuel. ‘Não’, disse ele, e ficou mal-humorado o resto da noite. [...]. Finalmente, Buñuel comentou que o único filme que tinha interesse em filmar, no tempo que ainda tivesse para viver, seria *Debaixo do vulcão*. Perguntei sobre a obra e ele, me olhando com irritação, comentou: ‘Se você não leu *Debaixo do vulcão*, me permita dizer que sua estada em Paris foi em vão.’ (ADOUM, 2010a, p. 104, tradução minha).

Novamente, volta-se a outro aspecto teórico visto anteriormente no qual, segundo o historiador francês Nora, não existe memória espontânea, e tudo é fruto das relações estabelecidas. O narrador comentou que um dia, no liceu, viu que tinha esse livro na biblioteca e, por esse motivo, foi tomado pelas lembranças daquele jantar onde tinha ouvido falar pela primeira vez dele. Nessas lembranças, o narrador vai fazer uso de personagens históricas para rememorar suas aventuras. Se não tivesse visto essa obra que o marcou naquela época certamente não teria se transportado, em pensamento, para o referido jantar com aqueles personagens famosos.

Macedo (apud OLMÍ, 2006, p.108), comenta que nas modalidades narrativas do memorialismo, autobiografia e ficção, é impossível determinar fronteiras, já que elas têm elementos em comum. Por essa razão, não é possível compreender ou conhecer onde termina a realidade e onde começa a ficção. A propósito disso, deve-se lembrar que toda realidade tem um pouco de ficção e que toda memória vai ser alterada pelo tempo. Para finalizar essa ideia, é importante ressaltar o que o ensaísta e romancista francês, Philippe Forest comenta, Forest (apud

OLMI, 2006, p.110): “a autobiografia conduz necessariamente à autoficção, porque há sempre uma invenção do ‘eu’”.

Mais tarde, o narrador conta diversas experiências sobre sua turma mais velha. Refere-se às aulas em uma cafeteria, às aulas no jardim da escola, aos “problemas” com a polícia; todas as situações que o deixaram mais próximo dessa turma. Depois da confusão com a polícia, que era um falso alarme, o anti-herói confessa que seu desejo por Martine aumentou. É nesse momento que a narrativa muda de destinatário. Até esse ponto, o leitor era cada um de nós, mas a partir desse momento da narrativa toda vez que o narrador contar alguma memória sobre Martine ela estará dirigida à própria Martine e poucas vezes a nós.

Foi a primeira vez, Martine, que passou pelos meus lábios o desejo de beijá-la. E esse desejo ficou mais forte no dia seguinte, quando a senhora deixou na minha mesa um livro de Lowry. A senhora me levou a tradução que tinha feito para o espanhol, da epígrafe de John Bunyan, para que eu a corrigisse. Fomos à biblioteca. A senhora estava sentada tão perto de mim que senti vontade de beijar o cheiro que saía da gola da sua blusa. Senti vontade de beijar a sua voz. [...] e com a mesma voz, me disse que queria traduzir para o francês alguns textos meus. Lamentei não ter poemas, que com algumas correções, teriam se transformado em cartas de amor que a senhora lia. (ADOUM, 2010a, p.108, tradução minha).

Com esse novo direcionamento da narrativa tem-se a impressão de que há uma recusa do protagonista em reviver, sozinho, aquelas memórias com Martine. Ao dirigir-se a ela é como se ele a convidasse a dar um pulo no passado a fim de lembrar todas as coisas que provavelmente também foram importantes para ela. Dessa forma, vale a pena ressaltar um comentário que Olmi (2006) fez sobre os textos de Virginia Woolf, e que se encaixa perfeitamente nesse relato. Ela explica que o sujeito-narrador parece estar dentro da história, parece não fazer concessões, nem a si mesmo e nem ao leitor, revelando a duplicidade de cada lembrança e a oposição entre a lembrança nua e crua e a reelaboração com o tempo e que, por outro lado, cada lembrança deve ser considerada como uma reelaboração criativa que permite resgatar a essência de uma série de eventos, apesar de essa lembrança ter sido deformada pelo tempo.

Contando a Martine o que aconteceu com eles dois há tantos anos atrás, o narrador aceita essa recriação de suas lembranças. Martine tem seguramente as lembranças daqueles dias perto do narrador. Assim, quando o narrador as relata como se tentasse lembrá-la daquilo que foi vivido, ele não está narrando o que aconteceu exatamente, mas a forma como ele as recorda.

Dessa maneira, isso se tornaria uma reelaboração, uma realidade semelhante, mas nunca igual àquela vivida por ambos.

Prosseguindo com sua vida em Montivilliers, o narrador conta que as saídas com o diretor, Hélène e a professora de espanhol, eram mais frequentes. Certa noite em que foram a Étrat, uma comuna francesa perto de Montivilliers, o narrador se surpreendeu com tudo e lembrou-se de Martine: “Nunca imaginei que existiria um lugar parecido com aquele. [...]. Eu imaginei, Martine, a partir das suas pernas que a primavera me mostrou, como seria seu corpo embaixo daquela lua.” (ADOUM 2010a, p.108, tradução minha).

Dessa vez, o narrador está realmente contando a Martine algo que ela desconhecia, já que esse pensamento nunca havia sido compartilhado com a moça até o momento da narração desse relato. O narrador, quando é convidado para ver uma exposição em Paris com Hélène e Martine, pensa em várias possibilidades:

Queria descobrir com que objetivo - já que nenhuma das duas (mesmo as conhecendo pouco) tinham demonstrado interesse pela arte - fariam uma viagem só para ver uma exposição e ainda mais se tratando de arte Maia. Se tinha outro motivo que não fosse a arte, então qual delas estava interessada em mim? (ADOUM, 2010a, p. 109, tradução minha).

Nesse momento, o narrador se transporta rapidamente ao relato anterior simplesmente para fazer uma observação: “Talvez Hélène fosse [...] uma aventura de um dia, estar longe de Montivilliers não a comprometia. Além disso, eu era estrangeiro, então não lhe causaria problemas a longo prazo. Isso eu aprendi bem na China.” (ADOUM, 2010a, p.109, tradução minha). Desse modo, observa-se, mais uma vez, que existe uma linha que une esses relatos.

Finalmente, o narrador descobre qual das duas moças tem interesse nele, quando Hélène se despede e o narrador comenta: “depois da despedida, abracei a senhora, Martine, dando-lhe as boas vindas” (ADOUM, 2010a, p.113, tradução minha). Quando o narrador lhe confessou o seu amor e Martine também lhe confessou o seu, o narrador menciona que: “A partir desse momento, as lembranças são nebulosas, envolvidas em uma poeira parda ou embaixo de água espessa. Não sei quanto bebi hoje...” (ADOUM, 2010a, p.114, tradução minha).

Entende-se então que o próprio narrador admite que as lembranças não são claras a partir desse momento. Em meio a essa nuvem de lembranças nebulosas, ele descobre uma verdade que o deixa ainda mais confuso: “‘Não sou uma inspetora, sou sua aluna!’ Não foi como receber um soco na cabeça, nem um banho de água gelada, nem uma facada, mas como se afundar

novamente depois de boiar. Como acordar de um pesadelo...” (ADOUM, 2010a, p.115, tradução minha). Mil soluções surgiram na cabeça do narrador. Todas magoaram Martine.

De repente, como se tudo fosse um sonho ou, como o narrador mesmo falou, um pesadelo, disse: “quando o garçom me acordou, levantei a cabeça e me senti desorientado, sujo, sozinho, sem coragem de perguntar que horas minha amiga foi embora”. (ADOUM, 2010a, p.116, tradução minha). Ao dia seguinte, apesar de encontrá-la com a intenção de conversar, ela não quis saber mais nada.

Dezoito anos depois que o narrador deixou de dar aula em Montivilliers, ele conheceu uma princesa africana. A princesa lhe contou que havia conhecido Martine e que esta lhe contou que tinha uma boa lembrança dele. Dessa forma, uma lembrança, apesar do tempo e das mudanças, conserva sua essência.

Sob o fio da memória, reconstrói o seu passado, na tentativa de compreender o presente. Essa tentativa se dá, de acordo com Gusdorf (1996, p.14), como um pretexto para o ‘eu’ da narrativa apresentar-se como foi no passado e com isso exercitar uma espécie de direito de repensar a sua existência no ‘agora’ e no ‘sempre’. (DE ANDRADE, 2009, p. 102).

Repensando seus atos, seus erros e tudo o que errou naquela noite, o narrador pretende ter uma oportunidade de, possivelmente, desculpar-se com Martine. Já que os anos se passaram, talvez só dedicando essas memórias à protagonista das mesmas é que o narrador pode achar uma forma de contar a sua versão dos fatos e, desse modo, achar uma maneira de se explicar.

2.5 Bach: Suíte para orquestra em Si menor BWV 1067

Para entender melhor o nome desse relato, em primeiro lugar é importante saber que uma suíte é uma peça instrumental em vários andamentos. Por outro lado, é relevante saber que Johann Sebastian Bach compôs as *Suítas para Orquestra, BWV 1066-1069*, que levam os nomes de *Suíte para orquestra n.º 1 em dó maior, BWV 1066*; *Suíte para orquestra n.º 2 em si menor, BWV 1067*; *Suíte para orquestra n.º 3 em ré maior, BWV 1068* e *Suíte para orquestra n.º 4 em ré maior, BWV 1069*. A Suíte n.º 2, que é aquela que está presente neste estudo, está formada da seguinte maneira: 1. *Ouverture*; 2. *Rondó*; 3. *Sarabanda*; 4. *Bourrée I/II*; 5. *Polonesa (Lentement) – Double*; 6. *Minueto* e 7. *Badinerie*. Além disso, convém destacar que ainda que o narrador conhecesse as quatro suítas, só a n.º 2 delas seria importante.

Eu era o único (acredito que depois do Bach) para quem essa música tinha um significado especial. O único, porque Fernanda tinha ido embora, morreu longe daqui e há algum tempo. E mesmo assim, eu escutava essa obra duas vezes seguidas. E, em algumas ocasiões, só ouvia essa. A mais íntima das quatro Suítes para orquestra. (ADOUM, 2010a, p.123, tradução minha).

Dessa vez, o narrador encontra-se em uma estação do metrô de Paris. Ele ouviu, vindo de algum canto daquela estação, a *Suíte para orquestra n.º 2 em si menor*. Essa música é o que vai transportá-lo de volta ao passado. “Foi naquele momento que comecei a ouvir, vinha de longe, aquela música que eu conhecia de cor, *par coeur*, como falam os franceses, mas que para mim tinha outro sentido.” (ADOUM, 2010a, p.123, tradução minha). Nesse ponto, é importante retomar a ideia de memória involuntária que se encontra em *Em busca do tempo perdido* de Proust. Quando o narrador come a madalena e ela se mistura com o chá, na sua boca, as memórias da infância retornam à sua mente.

E mal reconheci o gosto do pedaço de madalena molhado em chá que minha tia me dava (embora ainda não soubesse, e tivesse de deixar para muito mais tarde tal averiguação, por que motivo aquela lembrança me tornava tão feliz), eis que a velha casa cinzenta, de fachada para a rua, onde estava seu quarto, veio aplicar-se, como um cenário de teatro, ao pequeno pavilhão que dava para o jardim e que fora construído para meus pais aos fundos dela (esse truncado trecho da casa que era só o que eu recordava até então); e, com a casa, a cidade toda, desde a manhã à noite, por qualquer tempo, a praça para onde me mandavam antes do almoço, as ruas por onde eu passava e as estradas que seguíamos quando fazia bom tempo. (PROUST, 2006, p.34).

Claudine tocava em sua flauta a *Suíte para orquestra n.º 2 em si menor*. Ele lembra então de Fernanda. “(Fazíamos amor com qualquer música, com o volume praticamente inaudível. Por esse motivo não valia a pena escolher nenhuma. Era sempre no sofá da sala [...] não tirávamos a roupa, porque tínhamos medo que seu filho acordasse, entrasse e nos visse.)” (ADOUM, 2010a, p.124, tradução minha).

Nesse relato, a memória do narrador brinca com ele. Leva-o do passado recente ao passado distante em uma fração de segundos e faz com que sua cabeça, seus sentimentos e sua imaginação transformem Claudine e Fernanda em uma só pessoa. Claudine representaria para o narrador uma nova chance. Aquela suíte, aquela conexão que ele e Fernanda tinham quando ela tocava “sua” música, que agora chegava aos ouvidos do narrador por meio de Claudine, transformam seu universo em uma nova realidade.

Quando Claudine ia tocar o Minueto, me olhou, como se estivesse me desafiando, como se eu fosse seu aluno prestes a fazer uma prova. E então, eu assobiei as primeiras notas, e ela sorria. Os curiosos que estavam ouvindo ela tocar, pareciam ter ficado incomodados com a exclusividade que ela me deu, por esse motivo, temi que se sentissem eximidos de dar uma nota ou uma moeda para ela.

(Falei que eu beijava seus joelhos, no começo da despedida que dois minutos depois terminaria na boca. [...]. E ao olhar novamente, antes de me levantar do chão e olhá-la nos olhos, Fernanda sempre deixava cair uma lágrima que representava uma pergunta e uma resposta ao mesmo tempo “Quando vamos nos ver?”)

Gostaria de esclarecer que seu olhar não insinuava nada, além de uma cumplicidade musical. Não pedia nada. [...] Não sei dizer se me machucou o fato de a música ter terminado, ou se me deixou feliz saber que finalmente poderia conversar com ela [...].

(Antes só me machucava. O táxi buzina e nós nos levantávamos e nos beijávamos. Era o encontro depois de uma separação e não uma despedida. [...].) (ADOUM, 2010a, p.127-128, tradução minha).

Há nessa narrativa marcas bem delimitadas que separam as duas protagonistas dessa história. Toda vez que o protagonista viaja ao passado para trazer alguma lembrança de Fernanda ao “presente” essa lembrança aparece sempre entre parênteses, como se essa divisão fosse a fronteira, a delimitação do passado distante em relação ao passado recente; de uma história que terminou com uma que poderia ter início, como se a Suíte fosse esse elemento que junta e separa, ao mesmo tempo, Fernanda e Claudine.

Esse relato é, provavelmente, o que mais brinca com a memória pelo simples fato de a narrativa não ser linear, mas ir de trás para frente e andar circularmente, fazendo com que uma vivência, uma atitude ou uma música seja capaz de levá-lo de volta a outra realidade e, com a mesma velocidade, trazê-lo de volta ao presente da narração.

Sobre esse aspecto, é importante ressaltar uma observação feita por Blanchot (2005, p.272). “Narra-se o que não se pode relatar. Narra-se o que é demasiadamente real para não arruinar as condições da realidade comedida que é a nossa”

Como Blanchot observa, existem elementos que, por serem muito reais, não podem simplesmente ser contados. Isso não seria justo e não daria o verdadeiro valor àquilo que foi vivido. Como se pode observar nesse relato, as notas da *Suíte para orquestra n.º 2 em si menor, BWV 1067* podem não significar nada além de puramente música clássica para muitos. Mas, para o narrador, cada nota dessa suíte é capaz de transportá-lo ao passado de uma forma tão intensa que a única coisa que o mantém ligado ao presente do relato é o seu corpo. O narrador descreve

esse momento como “Mas a Suíte para orquestra n.º 2 em si menor do Bach era um presente pessoal. Destinado para ser meu e de mais ninguém. Só meu, simplesmente meu [...]. ” (ADOUM, 2000a, p.123, tradução minha).

Vale lembrar que o relato é narrado inteiramente em primeira pessoa e que isso dá um toque de confissão ao mesmo. Assim sendo, cabe uma reflexão sobre uma observação feita por Lejeune (2008), que diz que a identidade do autor ou do narrador na autobiografia ou na autoficção é caracterizada normalmente pelo emprego da primeira pessoa.

Para reforçar essa ideia, é necessário colocar em evidência um apontamento feito por Tununa Mercado em seu artigo “Testemunho, verdade e literatura”. Aqui, o escritor argentino comenta sobre o desdobramento do narrador em primeira pessoa, algo semelhante ao que ocorre em *Los amores fugaces*:

A posição do narrador em primeira pessoa se desloca na escrita não só em termos formais. O eu que narra só será um eu narrativo, um eu narrado, em aparência. Terei que me desdobrar para narrar esse eu que me atribuo e sobre o qual meus comandos de escrita têm a fantasia de exercer um poder. Ilusória unidade e ilusório domínio. Deixo de ser o amo desse impulso que parecia me conduzir, me divorcio de meu eu rasante e sou outra, é outro quem executa. (MERCADO, 2009, p. 34).

E para finalizar essa ideia do desdobramento do “eu”, nada mais oportuno do que um comentário feito em uma entrevista de Mario Vargas Llosa sobre um de seus livros e que pode ser muito bem utilizado na análise de *Los amores fugaces*: “el narrador de una historia no es nunca el autor (...) el narrador es siempre un personaje, es una invención, inclusive en los casos que el narrador usurpa el nombre del autor⁴”.

Eakin (apud THOMAS, 2000-2001), comenta que os materiais do passado são criados pela memória e pela imaginação para servir às necessidades da consciência presente. Dentro do relato é preciso observar que tudo aquilo que acontece no tempo “passado recente” vai ser uma projeção do que foi vivido pelo narrador no passado distante. Ou seja, quando o narrador ouve a suíte no metrô, quando vê Claudine tocando, quando conversa com ela, isso vai exigir que a memória do narrador volte ao passado para enriquecer o presente. Cada ação do presente precisa de uma ação passada que está registrada na memória do narrador para ter uma significação. Se não fossem as vivências que o narrador teve com Fernanda não seriam tão importantes as

⁴ O narrador de uma história nunca é o autor (...) o narrador é sempre uma personagem, uma invenção. Inclusive nos casos em que o narrador usurpa o nome do autor. (tradução minha)

vivências que ele estava tendo com Claudine. Talvez porque essas experiências com Claudine fossem apenas isso, experiências. Mas, no momento em que ele as coloca ao lado das lembranças que teve com Fernanda, essas novas experiências vão significar algo a mais na vida do narrador. Mesmo que nada tivesse acontecido, elas seriam importantes porque trouxeram Fernanda de volta. Com isso, o narrador reviveu o passado no presente.

No seguinte trecho, é possível observar como é que o passado volta e faz com que o presente seja mais significativo. “Claudine me olhou, com os olhos um pouco fechados. [...]. Mas naquele momento começava a “Polonesa”, e então imaginei (uma projeção de Fernanda?) fazer amor com ela.” (ADOUM, 2010a, p.126, tradução minha).

Fernanda representa o complexo “A partir daquele momento, viveu atormentada pelo pânico”. “Fernanda, a sofrida, aquela que fazia amor com roupa e sem falar” (ADOUM, 2010a, p. 130-134, tradução minha). Claudine representa o simples, a juventude, a novidade. “Mas nenhum daqueles motivos podia me fazer tirar da cabeça a ideia de morar com Claudine. Ela era jovem, alegre, transparente, nítida.” (ADOUM, 2010a, p. 132, tradução minha).

Essas duas mulheres vão dividir o protagonismo com o narrador. Forma-se um triângulo onde Fernanda é o oculto, o proibido, o incompleto e o melancólico. Claudine representa o novo, a aventura, a clareza e a alegria. Por último, o narrador é a ponta do triângulo onde as outras duas se fundem. É aquele que teve o que uma ponta oferece, mas que procura o que a outra ponta pode dar. Claudine trouxe Fernanda e esta entrou no narrador para possuir seus pensamentos. Este, em vez de voltar a Fernanda (coisa que só pode fazer por meio da memória, já que a mesma está morta), dirige-se a Claudine para alimentar seus pensamentos e seu desejo de viver com ela, por ela.

Tive muita sorte quando a encontrei, foi o destino que me fez estar naquela estação do metrô na hora certa. E nesse momento, poderia começar uma amizade que eu ia considerar única. [...] com uma moça linda, sensível, fascinante. [...] sem a obsessão de levá-la para a cama. (ADOUM, 2010a, p.131-132, tradução minha).

Fernanda é uma apreciadora de Bach enquanto Claudine é aquela que reproduz o trabalho desse compositor. O que traz lembranças ao narrador de uma é o que a outra faz. Dessa forma, é como se não fosse possível existir a lembrança de Fernanda sem a música tocada por Claudine. Apesar de o narrador, em algum ponto da sua vida, lembrar-se de Fernanda, sem precisar ouvir nada, a memória não seria igual porque a lembrança que o narrador teve não foi daquelas

lembranças que chegam à cabeça à toa. Foi a música que fez com que o anti-herói não só se lembrasse de Fernanda como também a revivesse. “(Quando terminava, fumávamos com Bach, ao lado da chaminé: Fernanda sentada na poltrona, eu no chão, no meio das suas pernas: foi nesse momento que pensei na imagem de um violoncelo.)” (ADOUM, 2010a, p. 124, tradução minha).

É graças às memórias do narrador que tudo parece tomar forma. É como se antes de escutar a Suíte no metrô Fernanda não fosse uma ideia concreta e Claudine nem existisse para ele. Mas essas lembranças permitem que essas mulheres se tornem algo concreto e voltem à vida, apropriando-se do relato até o ponto de se tornarem as protagonistas do mesmo, dividindo esse protagonismo com o narrador.

É como vê-se em *Em busca do tempo perdido*: “tudo isso que toma forma e solidez, saiu, cidade e jardins, de minha taça de chá.” (PROUST, 2006, p.34). Quando os ouvidos no narrador captaram a música que se transportava pelo metrô, todos os cenários vividos do lado de Fernanda começavam a tomar forma, de tal forma que era como se o passado não estivesse tão distante daquele presente. Georges Gusdorf, (1951, p.45), também comenta sobre memória afetiva ou memória involuntária e diz: “Em tempos de restrições, eu como um pedaço de carne e me vem a lembrança da *entrecôte à labordelaise* que há em um restaurante onde alguma vez estive. [...] A esta evocação, parece que a perfeição da boa comida de antigamente me visita novamente.” (GUSDORF, 1951, p.45, tradução minha).

Voltando à ideia de que essa obra pode se tratar de uma autoficção, torna-se possível encaixar um desdobramento do gênero memorialístico, isto é, a literatura de trauma. Imaginando que, com cada história de amor que não teve o final esperado, ou melhor, desejado, é possível que Adoum tenha escrito essas "memórias imaginárias" para deixá-las como um aprendizado, como uma experiência que trouxe muita dor, mas que talvez seja a única maneira de se reconciliar com essas mulheres, ou com ele mesmo por nunca ter conseguido entender o que uma mulher quer realmente. Aqui se observa que muitas vezes os eventos marcantes que foram vividos são narrados porque, dessa maneira, não se perdem na memória.

Uma vez que se observou o processo memorialístico em cada um dos relatos que formam *Los amores fugaces*, é possível entender que a maneira como a memória foi tratada dentro da obra é muito diversa. O ponto no qual todos os relatos coincidem é aquele em que o narrador conta suas histórias com a finalidade de se confessar. De confessar a si mesmo que errou, de entender em que ponto agiu “mal”. Como diz Blanchot (2005, p.277), observa-se que existe uma

articulação dos fragmentos entre os fatos vividos e a arte. Entre o Adoum que vive e o Adoum que escreve. O autor parece querer confessar-se ao anti-herói ou aos anti-heróis que ele teve pena de criar; parece querer dizer a todos eles que aceitou assumir para si mesmo os erros e sofrimentos a fim de aliviá-los dessa tortuosa experiência.

Olmi (2006, p.55), comenta que “o gesto autobiográfico não concerne apenas ao passado ou ao presente da narrativa, ele comparece toda vez que o protagonista ultrapassa a narrativa de sua vida e começa a questioná-la”. E isto pode ser observado em todos os relatos da obra. O narrador não se contenta em narrar de forma passiva. Ele questiona suas escolhas, critica suas atitudes e seus pensamentos. Tenta reviver o passado no presente, com a finalidade de entender quem ele é e de descobrir que é um homem diferente daquele que ele foi. O protagonista está no meio de uma mudança constante na qual ele não será mais quem foi e, talvez, para entender quem se tornou, seja necessário voltar e reviver suas memórias.

Há aqui um narrador que vai amadurecendo conforme a narrativa vai avançando. Há também um anti-herói que, ao mesmo tempo, parece dar menos importância à falta de sucesso conforme a obra avança. Em “Carambola”, o narrador não só pensa e deseja Perla, mas deixa transparecer que está possuído por tudo o que ela representa. Tem-se a impressão de que ele quer tê-la e, quando no fim se vê obrigado a abandonar o país, sente-se vazio e sozinho. Em “Noche de Walpurgisen Lucerna”, o narrador pensa em deixar sua família por Helga, mas quando ele escuta a verdade fica irritado, magoado. Grita com ela e chega a insultá-la, colocando seus sentimentos para fora. Em “La camarada de Pekín”, o narrador aceita que não daria certo essa história devido à falta de conexão sexual com Li Siao-tien; pensa também na impossibilidade de deixar sua família por ela. Em “Mademoiselle Bovary”, o narrador faz pouco caso de Martine em quase toda a narrativa. Ele se lembra dela apenas nas horas em que ela aparece em sua vida. Quando descobriu a verdade de sua situação, e ainda magoado, ele aceitou o fim da história. E em “Bach: Suite para orquesta en Si menor BWV 1067”, o narrador logo no começo deixa de enxergar Claudine como uma mulher desejável e passa a vê-la como uma amiga. E passa a querer simplesmente sua amizade. Quando se refere a Fernanda, ele se recorda com melancolia, mas aceita a sua morte, aparentemente sem muita tristeza.

Por outro lado, foi possível observar que a memória sempre sofrerá alterações e que é impossível relatar um acontecimento com absoluta fidelidade. Ou o passado é lembrado tantas vezes que acaba se misturando com outros sentimentos e desejos, ou ele fica esquecido a maior

do tempo e, quando é lembrado, várias coisas já foram esquecidas. De qualquer maneira, sabe-se que a memória nunca poderá ser retratada da forma como os fatos ocorreram e isso é comprovado pela memória dos relatos.

Observa-se também que o narrador apresenta ao leitor aspectos culturais dos países nos quais se encontra, tornando mais reais essas lembranças. Quando surgem elementos reais no meio da narrativa ela fica mais autêntica para o leitor que, muitas vezes, acaba associando essa mistura entre o real e o imaginário à vida do autor.

É necessário recordar que as memórias do narrador eram “ativadas” graças a um elemento externo que tinha relação com seu passado e com seu relato. Pode ser uma fotografia, um artigo de jornal, uma assinatura em uma folha, um livro em uma biblioteca ou uma peça musical. Qualquer objeto, diante de seus olhos, e que tenha relação com alguma lembrança, vai desencadear um processo memorialístico. Essas “escritas do eu” às quais Gusdorf se refere, levam ao leitor ao interior das memórias do narrador e, em forma de confissão, vê-se um homem que assume seus erros e que os revive.

Para concluir essa análise sobre memória na obra aqui estudada, julga-se importante colocar um apontamento feito pelo escritor equatoriano, Raúl Perez Torres no prólogo de *Los amores fugaces*. Graças a essa observação, é possível entender o que representam essas *memorias imaginarias* das quais Adoum e o narrador falam:

[...] quase sempre nossa memória é imaginária, a poeira do tempo vai acumulando signos, rendas, lixos, tesouros, na nossa lembrança. A lembrança é a fascinação do que foi vivido, o truque que a nostalgia faz conosco, a impressão ardente que deixou um vestígio, os olhos verdes que temos diluídos no coração, o som das pisadas perdidas, o cheiro do vento entre as árvores do tempo. A lembrança é a palavra. E a memória é o que vai além da palavra, ou seja, a literatura. (PEREZ TORRES, 2010a, p 10, tradução minha).

3. A REPRESENTAÇÃO DA FIGURA FEMININA

Em *Los amores fugaces* a figura feminina é o centro de cada um dos relatos. Em todos eles observa-se que, apesar de muitas vezes a narração recorrer a outros caminhos como eventos políticos, aventuras vividas pelo narrador, e pequenas histórias que fogem um pouco dessas modalidades temáticas predominantes, ela sempre retorna à mulher. A crítica literária, ensaísta e professora universitária Elisabeth (Beth) Brait, em seu estudo sobre as personagens, comenta que:

Esquece-se que o problema da personagem é antes de tudo linguístico, que não existe fora das palavras, que a personagem é “um ser de papel. Entretanto recusar toda relação entre personagem e pessoa seria absurdo: as personagens representam pessoas, segundo modalidades próprias da ficção.” (BRAIT, 1985, p.11).

Daí a importância de estudar a representação que o narrador faz da figura feminina dentro da obra. Existem diversas personagens femininas presentes nos cinco relatos, algumas que dividiram o protagonismo com o anti-herói e outras que, apesar de não serem personagens principais, enriquecem cada relato. Também se pode observar que, apesar de se tratar de representações de mulheres que possivelmente existiram na vida real, as personagens dentro da obra são apenas isso: personagens. Por esse motivo, elas se limitam a existir na narração. Porém, deve-se entender que existe, sim, a relação com a pessoa ou pessoas que inspiraram cada personagem, mesmo que se desconheça quem poderia ser.

Observa-se, por outro lado, que apesar de a intenção aparente do narrador residir no enfoque de uma mulher específica em cada relato ele, muitas vezes, acaba doando um pouco do protagonismo dessa mulher a outra. A figura feminina se desdobrará criando mais de uma, como se ela se multiplicasse. Nesse desdobramento, a figura feminina pode ser real, imaginária ou, inclusive, ela mesma, mas vista de outra perspectiva. Essa outra pode ser realmente outra mulher, ou pode se tratar simplesmente de outra faceta da mesma. Nos relatos ‘Carambola’, ‘Noche de Walpurgisen Lucerna’ e ‘Bach: Suite para orquestaen Si menor BWV 1067’, encontra-se exemplificado como o protagonismo é dividido entre figuras femininas diferentes: Perla e Mamá, Helga e ClawdiaChauchat, Fernanda e Claudine.

Os relatos também apresentam a figura feminina se desdobrando nela mesma, mas esse desdobramento resulta em algo oposto àquilo que já foi visto. ‘La camarada de Pekin’ e

‘Mademoiselle Bovary’ são claros exemplos disso. Li Siao-tien mostra-se de uma determinada forma durante toda a narrativa, mas, de repente, mostra também uma outra faceta, completamente diferente da primeira. Já Martine de Montivilliers e Martine de Paris acabam sendo, para o narrador, duas mulheres bem distintas.

Thomas observa que tanto o eu do narrador quanto o de suas protagonistas se desdobram em diversos papéis e identidades, produzindo o seguinte efeito: quanto maior o número de identidades mais fictícios serão esses ‘eus’. Um claro exemplo desse desdobramento pode ser notado no relato “NocheenWalpurgisen Lucerna”, no qual o narrador e Helga assumem (na cabeça do narrador) os papéis de Hans Castorp e ClawdiaChauchat, personagens do romance de Thomas Mann, *A montanha mágica*. O mesmo procedimento ocorre, ainda, no relato “Mademoiselle Bovary”, pois, como seu título sugere, Martine seria o resultado de uma duplicação de Madame Bovary, a personagem principal da obra homônima, do escritor francês Gustave Flaubert, como se verá mais adiante nessa dissertação.

Com esses apontamentos feitos por Thomas, parece plausível inserir uma afirmação feita por Brait (1985), de que para conhecer algo a respeito das personagens é necessário:

encarar frente a frente a construção do texto, a maneira que o autor encontrou para dar forma às suas criaturas, e aí pinçar a independência, a autonomia e a “vida” desses seres de ficção. E somente sob essa perspectiva, tentativa de deslindamento do espaço habitado pelas personagens, que poderemos, se útil e se necessário, vasculhar a existência da personagem enquanto representação de uma realidade exterior ao texto. (BRAIT, 1985, p.12).

Por esse motivo, acredita-se que seja importante analisar cada um dos relatos separadamente, já que cada um deles é construído a partir de diferentes modulações. Assim, talvez seja possível entender como é que cada uma das figuras femininas foi representada. Como comenta a professora, ensaísta e tradutora Ruth Silviano Brandão (2004, p.7), no seu estudo da representação da mulher sob a visão masculina, o que se tem em *Los amores fugaces* é: “a mulher como representação literária, ficção masculina.” A estudiosa comenta, ainda, que nesse tipo de escritura:

a personagem feminina, construída e produzida no registro do masculino, não coincide com a mulher. Não é sua réplica fiel, como muitas vezes crê o leitor ingênuo. É, antes, produto de um sonho alheio e aí ela circula, nesse espaço privilegiado que a ficção torna possível. (BRADÃO, 2004, p. 11).

O que se pode depreender desse comentário é que, apesar das tentativas que o narrador possa fazer, quando ele representa a figura feminina ele o faz a partir do seu ponto de vista sobre o feminino que, muitas vezes, não coincide em nada com a figura da mulher. O narrador a descreve como ele a vê, mas isto não significa que essa visão seja justa ou verdadeira.

Brandão (2004, p.11), comenta que é nesse espaço que nasce a heroína literária, aquela que vai estar sempre pronta para ser o desejo do desejo do narrador, nesse caso, do protagonista. Ela também explica que a “mulher ou cada mulher pode passar pela representação no sentido que lhe atribuem a poética e a psicanálise. O feminino não se representa, é irrepresentável, mas tenta-se sempre escrevê-lo.” (BRANDÃO, 2006, p.7).

3.1 Perla, Mamá e Clara

Em “Carambola”, a personagem principal, Perla, aparece na vida do narrador como se fosse uma jóia do Oriente.

Os joalheiros (acredito que são os únicos) chamam de ‘oriente’ o brilho especial que as pérolas⁵ têm e que ela tinha, não só na pele, mas também nos olhos, onde se refletia sua sombra de adolescente que estava deixando para trás. Esse brilho também estava presente nos seus lábios [...] eles formavam uma boca suculenta, especialmente quando ria. E, como pude comprovar mais tarde, esse brilho também estava na pele de suas pernas. (ADOUM, 2010a, p. 25, tradução minha).

Como é possível observar, o narrador enxerga essa jovem que tinha menos de vinte anos como alguém que está deixando aos poucos a sua inocência para se tornar uma mulher. A representação de sua boca como ‘suculenta’, o brilho que observou em suas pernas, e que ele se orgulha de afirmar, deixa claro que o que ele enxerga é o desejo físico que Perla lhe provoca.

Desde o início do relato a representação de Perla ocorre de forma fragmentada, ou melhor, na forma de uma adolescente que vai deixando para trás esse estado para apropriar-se da caracterização de mulher: “Mas tem uma fotografia [...] Ali esse maravilhoso exemplar se encontra perdido no estado intermédio entre a adolescente e a mulher.” (ADOUM, 2010a, p. 26, tradução minha). A personagem se encontra em um estágio intermediário, despertando o desejo do narrador. Passando à foto da qual o narrador se referiu:

⁵ O narrador faz referência ao brilho das pérolas, porque o nome da moça de quem esse primeiro relato fala é Perla, que significa pérola em espanhol.

“Virgem na foto? Sim, mas só no sentido que Daniel Santos⁶, vulgo El Jefe, deixou na moda com *Virgen de media noche*.⁷ Porque, voltando à época em que foi tirada, pareceria um truque do fotógrafo, que graças a retoques, montagem e engano, transformou em ‘Senhora do pecado’ alguém que era incapaz de pecar. (ADOUM, 2010a, p. 26, tradução minha).

Como a letra da música permite ver, trata-se de uma mulher que é uma ‘senhora do pecado’ que simplesmente simula ser uma santa. Mas o narrador quer fazer o leitor acreditar que essa sensação que a fotografia provoca não é a realidade, mas uma ilusão criada pelo fotógrafo, já que o narrador “sabe” que ela é inocente, ou pelo menos é dessa forma que ele a representa, não só para o leitor, mas para si mesmo. Novamente, deve-se lembrar aquilo que foi discutido no capítulo da memória, onde se aponta que o leitor deve tomar cuidado com as diversas coisas que o narrador pode lhe fazer acreditar. Deve-se lembrar que não se está diante das personagens tal e como são, mas encontra-se frente à forma como o narrador as enxerga. Ou seja, vê-se a verdade do ponto de vista do narrador.

Existe um poema de Jorgenrique Adoum intitulado “Virgen” (ADOUM, 1992, p.195), que comenta o seguinte: “...fiquei te amando por cima do hábito, esperando que você fosse mais nua, menos menina...” e “Talvez você não me deva nenhuma fidelidade com ele, aquilo comigo não era pecado, mas em cada altar vejo sua fotografia, com muito mais vestidos...” (ADOUM, 1992, p.195). É provável que esse poema de Adoum não se refira à personagem Perla, mas não se podem negar certas semelhanças entre o fragmento da narrativa supracitado e o poema apontado. Para começar, existe a ideia de que a moça de quem se fala é alguém inocente, alguém que como uma freira ou uma santa usa um hábito. Uma mocinha que ainda é uma menina, mas que aos poucos se transforma em mulher. Além disso, no poema Adoum faz referência a um provável marido, aquele com quem não lhe devia fidelidade nenhuma. Finalmente, Adoum fala da fotografia que sempre vê.

Retomando a ideia de Santos Junior (2008) sobre a fotografia ter o poder de eternizar o momento, verifica-se aqui o registro que a fotografia traz sobre o tempo em que ocorre a

⁶ Daniel Santos, melhor conhecido como ‘El Jefe’ foi um compositor porto-riquenho de boleros. Foi autor da música *Virgen de media noche*.

⁷ A letra de *Virgen de medianoche*(1945)fala o seguinte:

Virgem de meia noite, virgem, isso é você; para adorar-te toda, rasga teu manto azul.

Senhora do pecado, lua da minha canção, olha-me ajoelhado, junto ao teu coração.

Incensos de beijos te dou; escuta oh, minha prece de amor.

Virgem de meia noite cobre tua nudez, pegarei as estrelas, para iluminar seus pés. (tradução minha).

transição de garota a mulher pelo qual Perla está passando. Um momento captado em uma só imagem. Imagem que tem o poder de alterar a realidade, de mostrar alguém puro como pecador, de mostrar uma garotinha como uma mulher.

Brait (1985, p.17), ainda em seu estudo sobre as personagens, comenta que o que acontece nas fotografias é que, muitas vezes, a manipulação dos recursos fotográficos “impõe ao receptor dois rostos misteriosos, produzidos por um filtro que acaba por registrar não pessoas de carne e osso, mas ideais de beleza, sonho e glamour”. O narrador admite que o fotógrafo utilizou recursos para fazer com que essa jovem parecesse algo que ela não é. Inclusive, comenta que se tratava de uma “garotinha com máscara de mulher”. Novamente, entende-se que se trata de uma imitação. “Portanto, para essas fotos, a expressão registro do real começa a assumir características especiais. O fotógrafo não registra uma imagem. Ele cria uma imagem” (BRAIT, 1985, p.17).

O narrador admite que seu desejo por Perla não é amor, mas novamente: Será que pode-se confiar nessa confissão? Talvez, para defender essa ideia é que o narrador comenta logo depois: “Perla me dava a sensação de fruta suculenta que pedia para ser aberta com as mãos ou partida com golpes, e isso, logicamente, parece mais com o celibato do que com o matrimônio.” (ADOUM, 2010a, p.26, tradução minha). Mais uma vez o narrador se mostra sedento pelos prazeres que acredita que encontrará em Perla, talvez a presença de um noivo o impossibilite de enxergá-la como sua esposa, mas não impede que ele se sinta atraído fisicamente por ela. A analogia que se estabelece entre Perla e a fruta suculenta têm seu ápice no verbo desfrutar. Isso é o que o narrador realmente deseja, ou melhor, desfrutar e saborear essa moça. Desse modo, compara o corpo de Perla com o de alguma fruta suculenta, como se ele pedisse para ser devorado.

É provável que, em razão da idade na qual o narrador se encontra nesse primeiro relato, seu interesse por Perla não fosse além do sexo. Inclusive, ele a trata como objeto quando comenta que “herdou ela e sua família”. Em um determinado momento da narrativa, o anti-herói fala, inclusive, que o desejo que ela lhe causava impedia-o de enxergá-la como irmã e ainda usa a desculpa do noivo para justificar o motivo de não vê-la como sua namorada. Entende-se, então, que o narrador foge de qualquer responsabilidade que essa moça possa representar. Como um adolescente que só procura satisfazer seu desejo, o narrador não procura em Perla nada além de fantasiar com ela, ou pelo menos, é essa a ideia que passa para o narrador.

Será que eu poderia lhe dizer que sua voz, seu riso, davam-me vontade de ver seu corpo nu, para descobrir se ele era, de fato, suculento? E esse desejo, mesmo achando-o pacífico, envergonhava-me, me fazia reparar que eu era incapaz de olhar pro seu rosto ou pro seu corpo sem traspasar os limites da beleza que me levavam à lascívia e que essa mesma beleza me proibia. (ADOUM, 2010a, p.31, tradução minha).

Brandão, (2004, p.13), no mesmo estudo sobre a representação da mulher sob o olhar masculino, aponta que “a idealização feminina [...] sempre cumpre a sentença de morte da mulher. Se ela aceita este lugar, aceita sua petrificação, por mais bela e perfeita que seja a estátua onde ela se erige: aí é o lugar da alienação do seu desejo”. O narrador deixa subentendido que nunca comprovou se tudo o que ele pensava de Perla era verdade. Assim, ele a idealizava e idealizava todas as ações que poderiam se concretizar com ela. Por conta disso, ela acaba sendo representada como a tentação, mas uma tentação que o narrador sabe que nunca se transformaria em ação. Perla ficaria idealizada como a moça inocente a quem o narrador gostaria de apresentar seus desejos mais profundos. Porém, ele sabe que ela se guarda para seu noivo e, para o narrador, isso parece uma traição: “e como se fosse desleal comigo, me magoava imaginá-la deitada com ele, me magoava mais do que imaginá-la comigo, porque com ele parecia ridículo e obsceno.” (ADOUM, 2010a, p. 31-32, tradução minha).

Forster(apud BRAIT, 1985, p.42) comenta que as personagens podem ser classificadas em planas e redondas. As personagens planas são construídas ao redor de uma única ideia, não evoluem no transcorrer da narrativa e, dessa forma, não provocam nenhuma surpresa no leitor. Esse é o caso de Perla, quem se mantém a mesma, sem mostrar nenhuma face desconhecida.

Perla se transforma em uma obsessão para o narrador, ainda mais depois que o protagonista observou suas coxas e sua calcinha. A inocência de Perla parece ser o elemento que mais tentação provoca no narrador. Ela se transforma em seu vício e o narrador começa a viver na esperança de voltar a ver suas pernas. Encontra-se incapaz de escrever porque a moça turca está presente em todos seus pensamentos. Perla não é símbolo de amor, mas de desejo. O desejo que o narrador tem de descobrir o corpo de uma moça virgem que aos poucos se transforma em uma mulher.

“A mãe da família, a senhora Leila (devia ter se casado muito nova, já que ela ainda parecia jovem), desde o começou me tratou como se eu fosse o filho favorito” (ADOUM, 2010a, p. 27, tradução minha). Por esse motivo, entende-se que Leila, mãe de Perla, logo se torna uma

mãe para o narrador; uma mulher que era “mais carinhosa que minha mãe” e “também era mais generosa” (ADOUM, 2010a, p.29, tradução minha), de acordo com comentários do narrador. Ela representa a figura materna e, inclusive, pede ao narrador para ser chamada de ‘Mamá’⁸.

Mamá é uma figura sobre a qual não se fala muito no relato, mas é definitivamente quem causa surpresa no leitor. Brandão (2006, p.196), comenta que, para a figura masculina, “se é mulher, não é mãe, se é mãe, não é mulher”. A forma como o narrador representa Leila é como um filho representa a uma mãe. A ideia de Leila lembrar a uma mãe fez com que o narrador, ingenuamente, a representasse como alguém cuja única vontade fosse cuidar do marido e dos filhos. Porém, existe algo na atitude do narrador que faz com que o leitor perceba que ele não a enxergava totalmente pelo prisma da maternidade.

O narrador sente ciúmes do marido de Mamá e se sente bem quando ele não está presente. “Estava feliz porque pela primeira vez podíamos conversar só os três- Perla, Mamá e eu- sem marido ou noivo que atrapalhasse nossa conversa.” (ADOUM, 2010a, p.34, tradução minha). Por outro lado, referindo-se ao marido de Leila, o narrador comenta: “Agora eu o odiava, com inveja e desprezo”. (ADOUM, 2010a, p.41, tradução minha). Diante disso, é possível entender que o narrador tinha um desejo de exclusividade. Não era suficiente que Leila tomasse o papel de mãe, mas aparentemente o narrador queria ser o único homem de sua vida. Ele não se incomodava com a presença de Fuad, filho de Leila, mas não suportava a presença do marido.

Não é possível afirmar se o narrador desconfiava totalmente do amor que Leila sentia ou se talvez, no fundo, essa situação o agradava. Ele comenta sobre quando começou a trabalhar como garçom e teve que colocar o avental: “me incomodava que Mamá me visse assim, com uma fantasia que não ficava boa em mim” (ADOUM, 2010a, p.34, tradução minha).

Leila, ao ser colocada na posição de mãe, “aceita” sua despersonalização. Sabe-se que o narrador confessa que ela lhe dava dinheiro, mandava fazer ternos para ele e até mesmo arranjou-lhe um emprego para que não passasse necessidades. O narrador comenta que ela constantemente chorava um pouco e, por esse motivo, levava sempre um lenço na mão. Este também enxerga o choro de Leila como algo gracioso, como uma reação de ‘mãe’, e nem ao menos se questiona quanto ao motivo dessa atitude por parte da mulher.

⁸Mamá significa mãe em espanhol, então Leila pede ao narrador que ele a chame de ‘mãe’, em lugar de chamá-la pelo seu nome.

Leila, contudo, se “desliga” da despersonalização dada a ela até aquele ponto, no momento em que confessa seu amor pelo narrador. Assim que Leila se desprende da caracterização de mãe que, segundo o narrador, ela mesma se atribuiu, retoma seu desejo e volta a ter forma de mulher diante dos olhos do narrador.

Coloquei meu braço no seu ombro e lhe beijei a testa e falei ‘Mamá, não fique assim.’ Ela gritou: Chega de ‘Mamá! [...]’. Eu não sou sua mãe. Sua mãe é aquela que te espera em Quito. Você nunca entendeu nada!’ Entendi que não era o momento de lembrá-la que foi ela mesma quem me pediu que a chamasse assim. [...] As lágrimas deslizavam até os lábios e o lenço que estava encharcado só servia para ser apertado entre suas mãos. ‘Mamá! Mamá! Você achava que eu era sua mãe porque me preocupava pela sua saúde e pelas suas roupas? [...]’. De onde você achou que eu podia arranjar dinheiro com a nossa situação? [...] Você não percebia que fiz tudo isso por você? E nunca esperei que você me pagasse, meu menininho, só esperava que você me entendesse. Era a única coisa que queria: que você me entendesse. [...]’. E agora você vai embora. Vá embora, então. De qualquer forma, mesmo quando você estava aqui, mesmo quando te ouvia e te via, mesmo quando você me beijava a testa ou a bochecha, era como se você nunca tivesse estado comigo. Você estava com ‘Mamá’, não é? Então saia daqui e vá com a sua mãe, porque essa aqui já era.” (ADOUM, 2010a, p.50, tradução minha).

No começo, Mamá era como Eco, a ninfa, porque durante uma boa parte da narrativa não tem voz. Vive debaixo da sombra de algo que não existe, de algo que a faz sofrer. Mas quando toma valor e confessa o verdadeiro motivo de tudo o que fez, ela recupera sua voz perdida. Cândido (2007, p.55), comenta que, no romance, é possível mudar nossa interpretação da personagem, ainda que o escritor tenha lhe dado uma linha de coerência fixa, pois é ela quem delimita a natureza do seu modo de ser. Leila vem de uma família turca e, por esse motivo, sabe que o casamento com seu marido podia ter sido planejado sem o seu consentimento. Por essa razão, Leila é uma mulher que nunca teve a oportunidade de escolher, mas que simplesmente aceitava o que acontecia. No momento em que toma coragem para fazer com que sua voz seja ouvida, ela toma consciência de si mesma e do seu desejo, mas essa liberdade dura apenas alguns minutos, antes que ela aceite novamente o que a vida lhe dá e volte a ser a mulher resignada que sempre foi.

É possível admitir que em “Carambola” tanto Perla quanto Mamá dividem o protagonismo com o narrador. É verdade que Perla é o objeto de desejo dele, mas Mamá é a única dentro da narrativa que consegue comunicar seu desejo aos outros. Perla é uma personagem fragmentada, uma jovem que aos poucos se transforma em uma mulher. Mamá está fragmentada

pelo desejo, o que a faz aceitar uma situação que pode aproximá-la do objeto de seu desejo, que é o narrador.

Por outro lado, Clara, a namorada do narrador, surge com muito menos frequência. É uma mulher que já foi casada e de quem o narrador comenta que o marido não foi capaz de fazê-la feliz. Então, o narrador comenta que se sente empolgado com o desafio que ela representava, ou seja, tentar fazer o que o marido não conseguiu. O narrador afirma que a amava, porém não comenta muito sobre o assunto e descreve Clara como uma companheira. Em um dado momento da narrativa admite: “cruzou pela minha mente a ideia horrível de pensar que Clara era um substituto da masturbação.” (ADOUM, 2010a, p.45, tradução minha).

Pode-se concluir afirmando que o narrador vai relatar a verdade segundo ele. Nessa representação que o protagonista faz das mulheres que o acompanham nesse relato vê-se, em primeiro lugar a Perla, que está representada como objeto de desejo do narrador, um desejo platônico e que, aparentemente, não pretende se tornar realidade; em segundo lugar, está Mamá, representada como alguém que deve lutar contra o amor e o desejo que sente pelo anti-herói, porque sabe que seu amor é platônico e que não é correspondido, e finalmente está Clara, representada como aquela que lhe serve como via de escape de sua libido, pois representa quase um acessório para ele. Embora o narrador admita ao leitor que a ama, Clara é mostrada como uma certeza do narrador, como um elemento que está e sempre estará disponível e talvez por esse motivo ele não se mostre tão interessado por ela, como faz com Perla.

3.2 As intertextualidades na representação de Helga

A primeira impressão que o narrador tem em relação a Helga é a de que sua voz rouca lembra Marlene Dietrich.⁹ Aproveita-se para comentar os motivos que levam a acreditar a razão do narrador se referir a Marlene Dietrich. Para começar, o protagonista se encontra na Suíça, em Lucerna, que é um lugar onde se fala alemão e, por esse motivo, a voz e a língua que o narrador ouviu, podem ter lhe remetido a essa mulher. Além disso, a atriz alemã era sempre vista fumando e quando o narrador conhece Helga ela também está fumando. E finalmente, uma das características mais marcantes da atriz e cantora era a sua voz rouca. Sem esquecer também da

⁹ Marlene Dietrich foi uma atriz e cantora alemã.

beleza de Marlene, que era muito comentada, e que talvez lhe tenha feito lembrar-se da beleza de Helga. Mais tarde, uma descrição física acompanha essa impressão de sua voz.

Dei meia volta e a vi. Não era bonita, era linda, talvez até demais. Era uma mulher, não uma garotinha. [...]. Segurava o cigarro com uma mão e com a outra mexia no cabelo, que estava preso. [...] Tinha os olhos claros e úmidos, a sua voz e seu sorriso estavam cheios de tristeza. Parecia aquelas mulheres alemãs, dos calendários [...]. Sua beleza parecia irreal, como se fosse um fantasma que não desaparecia [...] (ADOUM, 2010a, p. 54, tradução minha).

Aproveita-se agora para comentar que esse segundo relato está cheio de intertextualidades. Para explicar melhor essas intertextualidades, acredita-se necessário apresentar aqui a teoria. Primeiramente, é preciso saber que o termo intertextualidade está presente desde a década dos anos 60, quando a escritora e crítica literária francesa, Julia Kristeva, o criou. Para Kristeva (1974, p.64), “Todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”. Considerando que todo texto é absorção de um anterior, entende-se que a construção da personagem Helga é espelhada em outros textos, em outras artes. A primeira descrição que se faz em relação a ela é a comparação com a alemã famosa do século XX, Marlene Dietrich.

Para se aprofundar um pouco melhor na ideia de intertextualidade, é importante deter-se na observação feita por Barthes, no capítulo “A morte do autor” (2014), quem comenta que o texto não é feito para produzir um único sentido, mas um espaço de várias dimensões. Nessas dimensões, diversas escritas se unem e se contestam, nenhuma escrita é original. E por essa razão o texto é o resultado dessa união de citações.

A propósito, é necessário introduzir, ainda, um conceito que vai ajudar a entender o papel que Helga desempenha nesse relato. Herrero (2011), explica o mito do duplo da seguinte forma:

Desde el Romanticismo el mito del doble es un tema recurrente en la literatura occidental. (...) Por sus fascinantes figuras, reveladoras de inquietantes y sugerentes significaciones, el mito del doble ha suscitado y seguirá suscitando estudios diversos (...) porque nos remite a la problemática de la misteriosa identidad del ser humano y al enigma de su duplicidad y su desdoblamiento.¹⁰(HERRERO, 2011, p.18).

¹⁰Desde o Romantismo o mito do duplo é um tema recorrente na literatura ocidental. (...) Pelas suas fascinantes figuras, reveladoras de inquietantes significações, o mito do duplo suscitou e suscitará estudos diversos (...) porque nos remete à problematização da misteriosa identidade do ser humano e ao enigma da sua duplicidade e do seu desdobramento. (HERRERO, 2011, p.18, tradução minha).

Graças a essa observação, nota-se que na narrativa em análise as personagens sofrem fragmentação ou desdobramento. A esse respeito, Thomas (2000-2001), comenta que não é só Helga quem se desdobra, mas o narrador também. Isso acontece quando assumem os papéis de ClawdiaChauchat e de Hans Castorp. Ele ainda acrescenta que além desse desdobramento existe outro em que Helga se identifica com a personagem do conto *Sozinha com sua alma*.

Novamente, retoma-se aqui a noção de intertextualidade. As estudiosas brasileiras Koch e Elias, (2008, p.87), comentam que “a intertextualidade explícita ocorre quando há citação da fonte do intertexto”. Muitas vezes, dentro do segundo relato de *Los amores fugaces*, está-se frente a esse tipo de intertextualidade. Alguns excertos do capítulo do livro de Thomas Mann, *A montanha mágica*, intitulado “Noite de Valburga”, estão presentes no relato.

Como é possível observar, a primeira intertextualidade dentro do relato começa logo no título. Considerando que a maior intertextualidade aqui presente é a obra *A montanha mágica*, de Thomas Mann, é necessário lembrar que essa obra tem um capítulo intitulado “Noche de Walpurgis” ou “Noite de Valburga”. Por este motivo, entende-se que o nome do relato seria uma representação desse capítulo adaptado à cidade onde o narrador e Helga se encontram, isto é, Lucerna. Desse modo nasce o nome “Noche de Walpurgisen Lucerna”. Por outro lado, é importante considerar que o narrador faz referência a esse capítulo do livro de Mann quando Helga pergunta se na versão em espanhol os diálogos franceses foram conservados.

Retomando Thomas Mann e sua obra *A montanha mágica*, me perguntou se nas edições em inglês e em espanhol que eu tinha lido, o francês se mantinha, como acontecia nas edições alemãs, no capítulo “Noite de Valburga”. [...]. Era talvez uma insinuação de que fôssemos eu, o jovem Hans Castorp, ela a adorável ClawdiaChauchat e que Lucerna fosse Davos? (ADOUM, 2010, p.59, tradução minha).

Noite de Valburga é uma celebração realizada na noite do dia 30 de abril. Celebra-se a transição da primavera ao verão. Começou como uma festa pagã. A festividade é celebrada com fogueiras e pessoas fantasiadas dançando ao redor delas. É o carnaval. Por esse motivo, nesse ponto é importante lembrar do termo “carnavalização”. Bakhtin (apud BARROS, 1994, p.7), comenta que carnavalização é a festa na qual sumiam as restrições, onde a ordem se invertia e o medo pelas desigualdades não existia. Graças ao uso de máscaras, as pessoas escondem a sua

identidade e podem ser quem elas quiserem. No livro de Mann, observa-se como era a ambientação dessa festa.

À tarde, todo mundo foi a Davos-Platz para olhar o movimento carnavalesco nas ruas. Desfilavam as fantasias, uns pierrôs e os arlequins, agitando as matracas. Entre os pedestres e as pessoas fantasiadas que ocupavam os trenós enfeitados e providos de guizos, iam sendo travadas batalhas de confete. Na hora do jantar, os pensionistas reuniram-se sumamente alegres em torno das sete mesas, decididos a manter o entusiasmo público nesse recinto fechado. As carapuças de papel, as cuícas e as cornetas do porteiro tinham sido vendidas com grande rapidez. (MANN, 2005, p.209)

O narrador coloca em sua mente a ideia de que Helga talvez quisesse viver esse capítulo, junto a ele. Como o narrador explica no seu relato, ele e Helga não se conhecem completamente. Quando ele esconde que é um homem casado e que tem uma família no Equador está utilizando uma máscara. O mesmo acontece com Helga, que não permite que o narrador saiba nada sobre ela. Dessa forma, os dois estariam vestindo máscaras, interpretando quem eles quisessem e se travestindo de pessoas diferentes da realidade cotidiana. Desse modo, de certa forma, eles estariam vivendo plenamente uma Noite de Valburga em Lucerna.

Uma vez introduzida a ideia de que ele poderia ser o protagonista de *A montanha mágica* e de que ela poderia ser ChawdiaChauchat, o leitor pode perceber que o narrador vai enumerar alguns elementos que acontecem na obra de Mann e que também aparecem em sua história. Para começar, está a cena em que Hans Castorp pede emprestado um lápis a Madame Chauchat.

A voz levemente velada, agradavelmente rouca, dava às palavras uma acentuação esquisita que as fazia parecer completamente novas. Enquanto isso, remexia a bolsinha de couro, vendo se descobria um lápis. De sob um lenço tirou uma minúscula lapiseira de prata, frágil e fininha, artigo de fantasia inútil para trabalho sério. O lápis de outrora, o primeiro, fora diferente, mais prático e mais autêntico.

Voilà – disse ela, pondo diante dos olhos de Hans Castorp a pequena lapiseira, que segurava pela ponta, entre o polegar e o indicador, balouçando-a ligeiramente. (MANN, 2005, p.215).

No relato de Adoum, a ideia de emprestar o lápis é um pouco diferente, porém, se mantém. Nesse caso, o narrador reparou que Helga estava procurando uma caneta ou um lápis, e então ele ofereceu o seu.

Deixei uma nota para pagar o vinho. Parecia que ela queria assinar alguma coisa, talvez fosse a conta. Assim que começou a procurar na sua bolsa, me pediu emprestada uma caneta. Foi maravilhoso pensar que ela deixaria suas digitais, essa senha tão íntima, no instrumento que eu utilizaria todo dia [...]. (ADOUM, 2010, p.56, tradução minha).

Mais adiante, observa-se a presença de um conto dentro do relato. Helga comenta que sua vida é como o conto mais curto do mundo, que leva o nome de *Sozinha com sua alma* de Thomas BaileyAldrich. O conto é o seguinte: “A woman is sitting alone in a house. She knows she is alone in the whole world: every other living thing is dead. The doorbellrings.”¹¹ (ALDRICH, 1982, p. 341). Rapidamente, o narrador comenta os motivos pelos quais ele acredita que Helga mencionou esse conto para falar de sua vida.

Nesse ponto, considera-se a importância de se colocar outro conceito dentro da intertextualidade. O termo é conhecido como metatextualidade. Genette (apud KOCH, 2007, p.132), comenta que a metatextualidade corresponde a uma relação de comentário que une dois textos, o texto fonte e o texto que trata dele. Também diz que “Muitas vezes, a crítica, ou a convocação do texto-fonte, aparece sob a forma de uma alusão.” (KOCH, 2007, p.133). Dessa forma, observa-se que essa prática é trabalhada no relato “Noche de Walpurgisen Lucerna” e, especialmente quando o narrador comenta os motivos pelos quais ele acredita que Helga mencionou esse conto para falar de sua vida. O narrador diz:

(A porta da qual ela falava era a cidade? Ela estava falando de mim? Era eu quem bateu à porta? Eu era a sua alma? [...] Era o conto de Aldrich a única coisa dela que ficaria para mim? Teria valido a pena bater à porta, perguntar por alguém que viveu lá há vinte e cinco anos? (ADOUM, 2010, p.58, tradução minha).

O narrador se faz algumas perguntas na tentativa de conseguir entender o motivo pelo qual Helga falou que sua vida era como esse conto. O conto é introduzido nesse relato e não fica simplesmente como uma ideia, mas ele provoca no narrador uma série de dúvidas, fazendo com que o texto seja comentado, repensado, analisado.

Tudo o que Helga comenta serve como justificativa para o narrador compor sua crença de que eles estariam vivendo o romance de Thomas Mann ou o conto de Aldrich. Brandão (2004, p.19) assinala que “os títulos dialogam com outros títulos, vindos de outras artes, que não a

¹¹ “Uma mulher está sentada sozinha na sua casa. Sabe que não existe ninguém no mundo além dela: todos os outros seres estão mortos. Batem à porta.” (ALDRICH, 1982, p. 341, tradução minha).

literária, mas fazendo um todo que se completa e que se lê duplamente.”. Desde a escolha do título vê-se que este relato pretende ser uma releitura.

O narrador diz que não sabe nada sobre Helga. Em consequência disso, ele acaba fantasiando tudo para transformá-la na mulher do conto e do livro, já que encontrou uma personagem para moldar, para servir de atriz, de protagonista do seu relato. Na verdade, tudo indica que para o narrador pouco importa quem é essa mulher, pois apenas lhe interessa quem ela pode representar. O que faz com que essa mulher pareça tão interessante aos olhos do narrador é a probabilidade de ela querer reviver um capítulo de *A montanha mágica* ao seu lado. No seu estudo das personagens femininas na literatura, Brandão (2006, p.35) fala sobre a mulher ser a fabricação de um ser de ilusão; uma ilusão que se torna real. Refere-se, nesse caso, à personagem do romance se tornando real para o narrador. Nesse universo fictício, chama a atenção a vontade um pouco romântica por parte do narrador, como aconteceu com Madame Bovary ou com Luísa, no primo Basílio. Parece que, assim como essas mulheres, ele queria ser uma personagem de romance, ou melhor, daqueles romances que tinha lido. Quando se enxerga como Hans Castorp e acredita que Helga pode ser sua Clawdia, fica com essa ideia na cabeça e acaba idealizando os acontecimentos vividos.

Finalmente, quando o narrador descobre que essa mulher não vai jogar seu jogo, que ele não representa absolutamente nada para ela, vive-se a morte da personagem. “Morre-se pelo excesso de idealização, por petrificação ou fixidez.” (BRANDÃO, 2006, p.154). Foi exatamente isso o que aconteceu com Helga. É necessário compreender que o narrador não tem olhos para Helga, mas para sua idealização. Helga até poderia chegar a viver o papel de Clawdia e, desse modo, o narrador concretizaria o capítulo da noite de Valburga. Mas esse é um jogo que ele joga sozinho. Toda vez que uma oportunidade de reviver a história é eliminada, a personagem morre para o narrador. Quando ela não cumpre suas expectativas, o narrador lamenta nos seus pensamentos que ele nunca ouvirá de Helga as palavras que Clawdia Chauchat disse a Hans Castorp “*Petit bourgeois! Joli bourgeois à la petite tache humide. Est-ce vrai que tu m’aimes tant?*” (MANN, 2005, p.221). O narrador comenta “Essa coitada e derrotada Clawdia nunca me diria ‘pequeno burguês, lindo burguês da mancha úmida. É verdade que você me ama tanto?’ já que ela nunca saberia quanto a amei.” (ADOUM, 2010, p.68, tradução minha). E finalmente conclui que ela nunca terminaria essa noite como o capítulo “Noite de Valburga”:

Ela nunca falaria essa despedida: Adeus, príncipe do carnaval. Essa noite a linha da tua febre será má, eu predigo isso! [...]. E então, só consegui pensar em inverter os papéis do capítulo mais uma vez e falar ‘Não esquece de me devolver o lápis’. E assim, terminando essa noite, como termina o capítulo, seria o fim de algo que nunca teve início. Só pensei nisso, mas não fiz nada. (ADOUM, 2010, p.68, tradução minha).

E lhe pôs na cabeça o gorro de papel. – Adieu, monprince Carnaval! Vous aurez une mauvaise ligne de fièvre ce soir, je vous le prédís. Com essas palavras, resvalou a cadeira, deslizou pelo tapete, rumo à porta, sob cujo umbral hesitou um instante, meio voltada, levantando um dos braços nus, com a mão a repousar no gonzo. Por cima do ombro disse baixinho: – N’oubliezpas de me rendremon crayon. E saiu. (MANN, 2005, p.222)

É digno de nota observar que ao término do relato o narrador não chama mais Helga pelo seu nome, ela vira a “coitada e derrotada Clawdia”. Parece que é tão insignificante para o narrador quem era, de fato, Helga que ele a concebe como alguém despersonalizado. Observa-se, além disso, o lamento do narrador por sua história não ter tido o mesmo fim que teve a de Hans e Clawdia. No entanto, não se lamenta que sua história com Helga não tenha dado certo.

Vale ressaltar que tanto Helga quanto ClawdiaChauchat dividem o protagonismo nesse relato, embora não seja improvável que Clawdia tenha um papel mais importante do que Helga. Esta, por sua vez, não é uma personagem plana. Ela é capaz de surpreender o leitor, pois no começo mostrou-se uma mulher fria, independente, segura, de uma aparência praticamente perfeita. Porém, a Helga do final do relato é uma mulher cálida, necessitada, dependente, coitada. Dessa forma, observa-se uma mudança significativa nas atitudes da personagem e isso é o que surpreende o leitor ao comprovar que não se tratava de uma personagem estática.

3.3 A camarada de Pequín; A amante Li Siao-tien e O retorno da camarada

“Tinha-a visto várias vezes (...). Usava o uniforme Mao, como todos [...]. Tinha uma beleza tranquila, que lembrava a luz. Devia ter uns trinta anos, era pálida, tinha os pômulos altos, o cabelo curto, de boca grande. Tinha os dedos mais finos e os gestos mais delicados que eu vi na minha vida. Parecia ser magra [...]. Tinha uma leveza que fazia com que parecesse que estava flutuando, ou se deslizando, como se fosse uma bailarina chinesa. (ADOUM, 2010a, p.74, tradução minha).

A camarada de Pequim, forma como o narrador nomeia Li Siao-tien no título, é uma mulher representada a partir da fragmentação. É uma personagem que se apresenta como dupla. Por um lado, tem-se a camarada, a amiga, a colega. Por outro, a amante, a ciumenta. Essa

personagem dupla acaba se desdobrando em diversos fragmentos e esse modo de representação alude a dois tipos de duplo, segundo Herrero:

o duplo subjetivo, que é aquele que se refere ao eu fragmentado interiormente, em personalidades opostas ou o externo, o eu desdobrado em outro, em um ser exterior diferente com o qual se identifica. E o duplo objetivo que se refere não a problemática do sujeito com ele mesmo, mas com relação ao mundo que o rodeia. (HERRERO, 2011, p.27-28)

O duplo que encontra-se na personagem de Li Siao-tien é o subjetivo, posto que ela se fragmenta interiormente, afastando-se da figura que foi representada no começo da narrativa. Isso se manifesta, por exemplo, nessas palavras do narrador: “A camarada Li que entrou no meu quarto, profissional, militante, esquiva, quase anti-social, não lembrava em nada àquela que tinha entrado por essa porta tantas vezes.” (ADOUM, 2010a, p.87, tradução minha). Nesse sentido, é fundamental estudar essa personagem dupla separadamente, ou seja, primeiro observar-se Li Siao-tien como “a camarada” e depois como “a amante”.

Li Siao-tien estava presente em todos os momentos em que o protagonista precisava. A forma em que a personagem aparece é a de uma mulher prestativa, amiga e uma boa colega de trabalho. O narrador comenta que tentou beijá-la, mas sentiu sua rejeição e então imaginou que talvez o beijo não existisse em sua cultura. Nesse momento, a personagem não morre para ele, como aconteceu com Helga, no relato anterior. Ao contrário, ele comenta que depois disso: “Parecia-me cada vez mais leve, mais amável [...] porque vê-la e ouvi-la rir eram minha única recompensa” (ADOUM, 2010a, p.78, tradução minha).

O narrador admite ao leitor que a visão de Pequim nunca teria sido a mesma se não fosse por ela. É que essa mulher não era só uma colega de trabalho, mas uma guia turística, uma enciclopédia, uma professora de literatura, entre outras coisas. O narrador estava ciente de que apesar de todos os afazeres que ela tinha, por tratar-se de uma mulher tão importante, nunca deixava de acompanhá-lo em todos os momentos, ausentando-se, apenas, quando era impossível estar com ele. Sabia, enfim, que quando ela se ausentava fazia uma falta imensa: “Me magoou que Siao-tien não estivesse comigo. Perdidos entre a multidão” (ADOUM, 2010 a, p.77, tradução minha). O protagonista também comenta que deixava que ela o ajudasse com a tradução, mesmo que fosse desnecessário, pela única razão de que: “eu a deixava fazer isso, só para estar com ela, só para ouvir a sua voz” (ADOUM, 2010 a, p.77, tradução minha).

Essa camarada estava representada como alguém que tinha o dom de proporcionar certo frescor à vida do narrador, mas ele admite o fato de que ele começa a vê-la cada vez mais parecida com as mulheres do Ocidente. Apesar de admitir que ela “estava-me fazendo renunciar a qualquer projeto amoroso, e inclusive a noite parecia ser um muro que a protegia de mim [...]” (ADOUM, 2010 a, p. 80, tradução minha), ele não pensa em se afastar dela e se resigna a aceitar a decisão que sua colega tomou.

O narrador sabe que essa mulher casou-se muito nova, quando tinha apenas treze anos, e que teve que agir como mulher quando ainda era uma criança, mas que graças à revolução ela pode se divorciar do homem que tinha sido seu marido. Ele também se mostra admirado em relação a ela, não só pela vida que teve que viver, mas pelos conhecimentos que possuía e os ensinamentos que lhe transmitia.

Essa parte de Li Siao-tien alude muito à Malinche, a indígena que foi intérprete, guia e amante de HernanCortéz. Ambas são mulheres que, no seu território, apaixonam-se pelo estrangeiro que traz costumes diferentes de outro continente. Ambas cumprem a mesma função, ambas perdem um pouco a razão por causa do amor que sentem pelo homem de quem se apaixonam.

Esse duplo da Li Siao-tien que se conhece é, sem sombra de dúvidas, uma personagem muito mais complexa que a camarada. Brandão (2004, p.43) comenta sobre a presença de uma personagem feminina que transgride uma interdição do código moral no plano da sexualidade, realizando assim uma ruptura que supõe a subversão de uma determinada ordem. Essas personagens são, ao mesmo tempo, agentes que se tornam vítimas de sua própria transgressão. Isso acontece com Li Siao-tien e acontecerá com Martine no próximo relato.

Embora a camarada saiba que o narrador é um homem casado, este relata que ela se mostra ciumenta por causa da presença da intérprete em seu quarto fugindo, assim, da representação encenada no começo da narrativa. A partir desse momento, encontra-se diante da outra face de Li Siao-tien: “Li Siao-tien me olhou como um animal com rancor nos olhos, e foi embora, pela primeira vez, sem sorrir.” (ADOUM, 2010 a, p. 82, tradução minha). Nesse fragmento manifesta-se todo o sentimento de raiva que ela experimentou e que se encontrava oculto até então.

Esse sentimento de ciúme do qual fala Barthes (2003), no livro em que trabalha com termos usados para falar de amor, é o que incute na camarada o medo de perder o narrador e este,

por uma vez, faz com que se acredite que ela tem medo de que ele preferisse a intérprete que estava no seu quarto ou de que voltasse para a sua mulher. É nesse momento que ela demonstra seu interesse pelo narrador, assumindo um lugar equivalente ao de sua mulher. Talvez por esse motivo o narrador tenha se sentido um pouco deslocado. Uma mulher que não demonstrou nada além de amizade e camaradagem estava lhe reclamando a presença de outras mulheres, que não ela, na sua vida. A esse respeito, acredita-se que é possível entender a raiva que o narrador começava a sentir. De qualquer forma, o que representava essa mulher na sua vida para exigir tudo isso dele?

Entrei no meu quarto e acendi a luz. Ela estava lá [...] me olhava assustada como uma criança, com raiva como uma mulher e pronta para atacar como uma esposa. Coloquei meu paletó no cabide e pegando-a pela nuca, beijei-a. Era verdade que ela não sabia beijar, mas abriu os lábios como se quisesse aprender, voltou a sorrir, voltei a sentir a ternura desfigurada pelo desejo acumulado. Pediu-me que apagasse as luzes e entrou debaixo das cobertas enquanto eu tirava a roupa. O que veio depois foi penoso. Desde o começo estive tensa, arrependida, travada, começando abraços que não terminava. Era claro que seus dedos, feitos para desfolhar as flores, cuidar de rouxinóis ou escrever nas antigas máquinas taquigráficas de ideogramas na sua língua, não estavam acostumados a acariciar. Ou perderam o costume entre o marido e a revolução. [...] Não tirou a blusa de lã que usava embaixo da jaqueta. E procurando não encontrei nem uma tentativa de seios acima das costelas dela [...]. Não deixou que lhe tocasse a bunda [...]. Não podendo, então, encostar em nenhuma parte do seu corpo [...] com minha cabeça na sua clavícula, falei no seu ouvido todas as obscenidades que eu lembrava em espanhol. (ADOUM, 2010a, p. 82-83, tradução minha).

A partir desse momento, a forma em que o narrador enxergava Li Siao-tien muda completamente. Brandão (2006, p.30) explica que “é ideal a mulher que funciona como recusa da castração, que reassegura o narcisismo masculino, [...], que é máxima figura fálica”. Com esse apontamento de Brandão poderia-se concluir que Li Siao-tien não soube preencher as necessidades do narrador como se esperava de uma mulher ideal. Dentro dessa personagem dupla, pode-se ver que ela se fragmenta em mais partes “me olhava assustada como uma criança, com raiva como uma mulher e pronta para atacar como uma esposa.” (ADOUM, 2010a, p.83, tradução minha). A mulher que o narrador tinha idealizado mostra-se como uma personagem castrada, sem desejo. É justamente nesse momento que começa a morte da personagem para o protagonista.

Eu não tinha ao meu lado uma mulher, eu tinha um projeto de criatura das trevas: invisível, inaudível, intocável. Poderia ter sido disforme e eu nem teria percebido. E o melhor, para não me sentir frustrado, fui culpá-la. Falei que depois de tudo o que tinha vivido desde que eu cheguei, achava que podia esperar por parte dela uma entrega. [...] inclusive lhe disse que se no meio da transa ela não pegou o jornal para ler foi porque estava escuro. (ADOUM, 2010, p.84, tradução minha)

Essa “morte”, provocada pelo excesso de idealização, faz com que o narrador não se sinta somente desiludido, mas passe a demonstrar o desprezo que ele sente, agora, por ela e que figura como um intenso contraste em relação à inspiração que a camarada lhe causava no início. O narrador perde qualquer sentimento positivo sobre ela e admite, inclusive, que tudo chegou ao fim, pois o que eles tinham feito tinha sido mal feito.

Quando o desejo por Li Siao-tien morre, o narrador percebe que essa mulher voltava a ser a camarada por quem tinha se apaixonado. “Voltou a sorrir do jeito que ela sorria.” (ADOUM, 2010 a. p.90, tradução minha). No entanto, percebe que dessa vez trata-se de uma mulher que perdeu algo, que não parece mais estar completa: “tinha um olhar de amante abandonada ou de esposa viúva de um marido que por sorte ou por azar não era o seu”. (ADOUM, 2010 a. p.90, tradução minha).

O efeito da morte simbólica de Li Siao-tien no desejo do narrador atua como um elemento motivador para que ele se aproxime novamente de sua esposa e de sua filha. Passa a achar ridícula, inclusive, a ideia de continuar com a camarada e sua mulher por perto. Porém, doze anos depois, quando o narrador lembra essa mulher, admite que voltou a amá-la: “De repente, eu a amei novamente [...] sentindo desejo novamente, como se estivesse com meses de abstinência, como daquela vez. Lembrei do seu hálito e do seu cabelo, quando colocava a cabeça perto do meu ombro.” (ADOUM, 2010a, p.94, tradução minha). Então, o narrador volta a descrevê-la como no começo, sobretudo, quando percebe que agora ele está morto para a camarada de Pequim.

Li Siao-tien é uma personagem redonda, cheia de surpresas. Pode-se afirmar que de todas as mulheres dos cinco relatos esta é que mais surpreendeu. Ela se apresenta multifacetada, cheia de características que demonstram que sua personalidade não gira em torno de uma ideia só, mas que muda constantemente e, desse modo, pode ser tanto a mulher leve do início como a fera com olhos cheios de rancor. Ora se tem uma mulher forte, segura de si, que segue suas regras e ora se

tem a outra mulher que embora se mostre mais agressiva, é mais fraca. Está enfraquecida pelo medo, pela insegurança, pelos ciúmes, pelo desconhecido.

3.4 Mademoiselle Bovary

Este quarto relato causa estranhamento desde seu título. É amplamente conhecida a história de Emma Bovary, escrita por Gustave Flaubert. A diferença entre a obra prima e esse relato começa no estado civil da personagem. No primeiro, sabe-se que se trata de uma mulher casada, graças à palavra *Madame*. No segundo, trata-se de uma senhorita, uma moça solteira, como denota a palavra *Mademoiselle*.

Em *Madame Bovary* verifica-se a mudança do narrador durante o relato, permitindo que o leitor tenha uma perspectiva dos acontecimentos a partir da visão de diversas personagens presentes na obra. Em “Mademoiselle Bovary” uma das características mais importantes é, provavelmente, a mudança do interlocutor. O narrador deixa de se dirigir ao leitor e passa a falar diretamente com a personagem Martine, como é possível observar no seguinte parágrafo:

Uma tarde, um pouco antes das aulas terminarem, ouvi um barulho de passos apressados no corredor, chamaram-me à porta. Jean-René, duas colegas suas e Martine estavam lá, acenando para mim. A polícia estava me procurando, disse Martine [...]. Nunca esqueci o primeiro contato com seus dedos, Martine. Depois, quando lembrava esse momento, tive a sensação de nostalgia de um lugar no qual nem eu e nem você estivemos [...]. Aproveitei para apertar seus dedos, como uma senha, que possivelmente você não entendeu. (ADOUM, 2010 a, p. 107, tradução minha).

Com o uso do pretérito, é possível que o leitor se transporte ao momento em que ocorreram os acontecimentos, como se estivesse presente no tempo em que aconteceram. Quando o narrador decide trocar de interlocutor e deixa de se dirigir ao leitor para falar de suas lembranças de Martine e do que eles tinham vivido juntos, o leitor volta à superfície e não observa as coisas como se fizesse parte delas, pois sabe que se encontra de fora. De repente, é como se o narrador não tivesse mais interesse em comunicar ao leitor o que aconteceu e se esquecesse dele, voltando-se diretamente para Martine, pois deseja fazê-la reviver esses momentos ao seu lado. “Nesse instante, a vi rir pela primeira vez desde que a conheci. Naquele

momento, a senhora era uma nova mulher, acessível, mais linda.” (ADOUM, 2010a, p.111, tradução minha).

Essa não é, contudo, a única mudança dentro da narrativa. Quando começa a se dirigir a Martine, o narrador decide tratá-la de “a senhora”, mas depois que ambos confidenciam seu amor o tratamento muda de “a senhora” para “você”¹². “Foi a primeira vez que passou pelos meus lábios a ideia de beijá-la” (ADOUM, 2010a, p.107, tradução minha). “Então te beijei demoradamente, segurando tua cara”. (ADOUM, 2010a, p.113, tradução minha). Thomas (2000-2001) se refere a este fenômeno como o desdobramento da personagem Martine, enfim, aquela com a qual o narrador mantém distância ao tratá-la formalmente e aquela outra que fica próxima dele. Esse desdobramento é causado a partir do amor correspondido por parte de Martine. A mesma mulher também recebe um tratamento duplo no mesmo relato, como se o narrador estivesse se dirigindo a duas personagens diferentes. É o que se denomina de personagem fragmentada.

Algumas das semelhanças que podem ser observadas entre as duas “Bovary” é o lugar de origem de ambas, visto que as duas são da Normandia. Outra semelhança é o amor de ambas pela literatura: “Me vi na obrigação de agrupar as minhas aulas para não me ver obrigado a viver nesse canto da Normandia e renunciar a Paris.” (ADOUM, 2010a, p.97, tradução minha). “... me pediu que lhe recomendasse alguns livros sobre América e literatura hispano-americana” (ADOUM, 2010a, p.102, tradução minha).

O conceito que Jean Paul Richter criou em 1976, do *Doppelgänger* que, segundo Bravo (2000, p.261), pode ser traduzido por: “duplo”, “segundo eu” e significa literalmente “aquele que caminha ao lado”, “companheiro de estrada”, aparece novamente com a duplicidade de Martine em Madame Bovary. O título sugere que o relato vai falar de uma moça solteira que é a representação de Madame Bovary, mas ao longo da narrativa observa-se que não só se desdobra nela, mas também em outros fragmentos, como a Martine distante e a Martine próxima.

O narrador caracteriza Martine como a “dona de uma beleza tímida.” (ADOUM, 2010a, p.98, tradução minha). Contudo, fala muito pouco dela durante grande parte do relato, talvez pela confissão que ele fez depois que a viu rir pela primeira vez, talvez porque, até aquele momento,

¹² Na versão original é possível observar de uma melhor maneira a utilização dos pronomes *ustedetú*. “Fue la primera vez que se me cruzó por los lábios el deseo de besarla” (2010a, p. 107). “Entonces, te besé largamente sosteniendo tu cara”. (ADOUM, 2010a, p. 113, tradução minha)

ele a sentia mais distante e não tão bela. O corpo de Martine parecia lindo aos olhos do narrador, mas ele mesmo admite que, naquela época, qualquer corpo de vinte anos lhe parecia lindo.

Quando se encontram em Paris, o narrador e Martine, o leitor tem a impressão de que está diante de uma mulher diferente. Martine, embora não mude o seu jeito de ser durante toda a narrativa, deixa transparecer uma faceta ainda desconhecida do leitor. Ela se mostra disposta a aceitar a vontade do narrador apesar de saber que o que ela quer é proibido. Dessa maneira, ambos se entregam sob os olhares de pessoas desconhecidas.

“E colados pelas nossas línguas, acariciei seus peitos pequenos, mornos e redondos [...]. ‘Cuidado, tem gente’ você disse sorrindo. Sim, tinha muita gente, a cafeteria estava cheia, mas finalmente eu podia atuar como os outros, como os jovens, orgulhoso de que me vissem com você.” (ADOUM, 2010 a, p.114, tradução minha).

Ao ser correspondido por Martine o narrador sente que a ama ainda mais. Seu desejo de levá-la para cama torna-se cada vez mais forte e ele começa a dar mostras disso em lugares públicos, já que lhe parece impossível esperar até chegar a um lugar privado. O narrador sente e age como um adolescente, cheio de luxúria por dentro. No entanto, quando a verdade lhe é revelada e ele descobre que está com sua aluna tudo parece chegar ao fim. É a partir desse momento que se chega novamente à morte da personagem, assim como já havia acontecido em outros relatos. A impossibilidade de ficarem juntos faz com que o narrador desista rapidamente da ideia anterior, apesar de admirar muito a coragem de Martine ao confessar o que sentia por ele e de acompanhá-lo até Paris para que pudessem ficar juntos ao menos uma vez.

Senti ternura por Martine [...] eu a tinha ofendido por pretender outra dimensão do amor que ela, inclusive no caso de estar disposta a oferecer, estava impossibilitada de dar. [...] poderia, no encontro de hoje [...] oferecer à linda e insatisfeita aluna de Normandia, um dia em Paris, com o homem escolhido por ela e que não lembrava em nada seu professor. (ADOUM, 2010 a, p.117, tradução minha).

De repente, o protagonista percebe que ele morreu para Martine também, e diante do fato de não poder aceitar ser ignorado por ela decide impor sua vontade utilizando-se do status de professor. Quando a personagem principal a coloca para ler na frente de toda a sala para que, desse modo, ele pudesse observá-la, é impossível que seu rosto não fosse substituído pelo da

desejada ‘NiñaChloe’¹³. Novamente observa-se que o narrador a enxerga como uma personagem de uma obra literária. Isto já se constatou em ‘Noche de Walpurgis em Lucerna’. Martine não é só apresentada como a Senhorita Bovary, mas aqui o rosto da NiñaChloe toma o lugar ocupado por Martine que, por sua vez, passa a ser a protagonista do *Soneto del estio*, de Valle-Inclán. Manifesta-se, novamente, o desejo do narrador de viver os romances e não só de lê-los.

Aproveitando-se, ainda, da autoridade de professor o narrador atua como um ventríloquo, destinando a Claudine o papel de sua boneca, de sua porta-voz. Assim, ele a obrigal a *Canção desesperada* somente para ouvi-la pronunciar os seguintes versos: “*Mi deseo de ti fue el más terrible y corto, el más revuelto y ebrio, el más tirante y ávido.*”. Não é Martine quem fala isso, porque nesse momento a voz dela se cala. O narrador, ciente que Martine não quer mais falar com ele, vai obrigá-la a pronunciar as palavras que ele quer ouvir para se satisfazer e, desse modo, poder desfrutar do final literário que deseja.

Aqui se visualiza, novamente, a duplicidade de Martine: a de ser mulher e boneca do ventríloquo, agindo não mais por querer, mas por dever. Anula-se, assim como suas decisões.

Para não perdê-la novamente usei a minha autoridade de professor e falei: ‘Martine, espero que não falte à aula’. Eu a coloquei para ler durante quarenta e cinco minutos [...]. Na verdade fiz isso porque assim eu poderia observá-la sem desviar o olhar de seu rosto, de seus lábios e de seus joelhos. E porque depois de colocá-la para ler algumas páginas de *La sonata delestío*, de Valle-Inclán, o rosto de Martine substituí o da desejada NiñaChloe. E a *Canção desesperada* de Neruda oferecia-me a oportunidade de lhedizer e de ouvi-la me dizendo: ‘*Mi deseo de ti fue el más terrible y corto, el más revuelto y ebrio, el más tirante y ávido.*’ (ADOUM, 2010a, p.119, tradução minha).

Brandão (2004, p.13), quando se refere aos textos de autoria masculina que falam sobre a mulher, comenta que “a voz que aí se ouve não é feminina, mas seu simulacro, fina modulação da ilusão que a faz existir”. Acontece o mesmo nesse caso. A voz que se ouve não é de Martine, mas a do desejo do narrador. O mesmo acontece quando o narrador menciona que Martine manifestou interesse em traduzir alguns poemas para o francês. Nesse momento, o narrador assinala que teria gostado de ter algum poema para que, mudando algum detalhe, ela o lesse. Essa experiência seria, então, como cartas de amor lidas por ela.

¹³NiñaChloe é uma jovem que tem uma relação de amante com seu pai, mas que é desejada pelo protagonista que quer conquistá-la acima de tudo e fazê-la fugir com ele. Esse é o enredo da *Sonata delestío* (1903), escrito por Valle-Inclán.

Em suma, convém ressaltar que o protagonista dos relatos também pode ser um poeta, como acontece com o autor do livro, já que nesse ponto da narrativa confessa que lamentou não ter nenhum dos seus poemas com ele para que Martine pudesse lê-los.

Lembrando a classificação das personagens por Forster (1985), Martine poderia ser caracterizada como uma personagem plana, já que fica escondida durante toda a narrativa e, embora seja capaz de surpreender no final quando revela ser a aluna do narrador, ela como personagem não surpreende. É verdade que quando se encontra em Paris o leitor pode observar uma faceta que estava escondida, mas ela fica sem voz o tempo todo. O narrador porta-se de uma forma que não era o comum para ele, mas Martine, apesar de ser o foco em grande parte no relato, sempre se mantém oculta. Inclusive, quando o relato está no fim e o narrador comenta que ela estava com raiva e, por isso, decide ficar calada, não muda seu estado de ânimo. Apesar das poucas falas que lhe foram atribuídas, não era ela quem falava, mas o narrador que, com sua voz, repetia o que ela disse naquela época. Aqui se observa, novamente, seu estado de boneca de ventríloquo.

3.5 Claudine/ Fernanda e Claudine: uma projeção de Fernanda

A figura de Fernanda surge à mente do narrador quando ele escuta as notas da suíte, porém, o único que resta dessa mulher são as lembranças que o narrador tem dela, pois, como ele mesmo explica, Fernanda está morta. Mas, apesar de estar morta e não poder acrescentar nenhuma nova vivência ao narrador, é em torno dela que gira esse último relato. Quando eles faziam amor, a música quase não era audível e sempre se restringia ao mesmo lugar: o sofá da sala. Ainda que esse lugar fosse incômodo, que eles fizessem sexo de roupa e que o narrador se sentisse inibido com a presença do filho de Fernanda na casa, ele sempre relembrava essa mulher.

Não podiam falar sobre o futuro porque ele parecia incerto e, além disso, Fernanda está representada como uma mulher incompleta, de quem o narrador assume que não podia esperar muito: “[...] lembrava a frequência com a qual Fernanda me dizia que fazer amor em uma cama, nus e ouvindo a *Suite N°2* era sua maior ilusão, comentando que até aquele ponto tinham diminuído suas aspirações” (ADOUM, 2010a, p. 125, tradução minha). Mas o narrador admite que isso não lhe deixava mágoas pelo fato de não esperar nada além disso, com ela.

A protagonista desse relato era uma mulher que vivia em constante arrependimento, com medo, e de quem o narrador sabia que não podia receber muito. Ele sofria com todas as despedidas de Fernanda pelo medo de não saber quando iriam voltar a se ver.

(Antes só me machucava. O táxi buzina uma vez, nos levantávamos e nos beijávamos. Era um encontro depois de uma separação e não uma despedida. Houve uma vez em que sai, pago o motorista, entrei novamente e nos desfizemos, vestidos e desesperados, como se fosse a última vez.) (ADOUM, 2010a, p. 128, tradução minha).

Aos poucos a imagem de Fernanda torna-se mais dispersa. O narrador enxergava o filho da sua amada como um peso, como um impedimento para que eles pudessem ser felizes. Queria levá-la à Europa, tê-la unicamente para si mesmo, sem precisar compartilhá-la com ninguém, sem ter medo de perdê-la para ninguém. Mas, como não poderia deixar de ser, chegou o dia da morte da personagem. Esta, contudo, foi uma morte diferente, não como aconteceu com as outras mulheres dos relatos anteriores. Dessa vez, quando a personagem morre realmente, sua lembrança vive no narrador e, dessa forma, ela também se mantém viva.

(Fernanda, a sofrida, aquela que fazia amor com roupa sem falar em um sofá, a que escutava comigo a *Suíte para orquestra N°2* de Bach enquanto eu lhe beijava os joelhos e as coxas -apesar de saber que aquilo não duraria- morreu de tétano, depois de machucar o pé na praia de Salinas¹⁴ [...]). (ADOUM, 2010a, p.134, tradução minha).

Fernanda representa o complexo, o irrealizável. Trata-se de uma mulher dividida, sem vida. Ela é uma personagem plana, construída sobre uma ideia única, aquela de mulher sofrida e escondida. Fala-se de uma personagem sem evolução, cuja única surpresa foi aquela do fim de sua vida. E apesar disso, ela já se encontrava sem vida, levada aonde os outros queriam. Descreve-se aqui um fragmento do poema de Vinícius de Moraes que serve como intertexto ao narrador de Adoum:

Como o âmbar de uma tarde. Ah, deixai-me dizer-vos
Que é preciso que a mulher que ali está como a corola ante o pássaro
Seja bela ou tenha pelo menos um rosto que lembre um templo e
Seja leve como um resto de nuvem: mas que seja uma nuvem
Com olhos e nádegas. Nádegas é importantíssimo. Olhos, então
Nem se fala, que olhem com certa maldade inocente. Uma boca

¹⁴ Salinas é uma praia equatoriana.

Fresca (nunca úmida!) é também de extrema pertinência.¹⁵

Quando o narrador finalmente observa a moça tocando a suíte ele começa a descrevê-la e, então, refere-se à imagem de mulher ideal que ele deseja, tomando de empréstimo o poema supracitado:

Parecia uma eslava latina: branca, de cabelo escuro e olhos verdes. Tive sorte em ter podido ver seu sorriso, porque seu lábio superior se deformava no momento de assoprar a flauta transversal. Vestia-se de acordo com a moda dos jovens daquela época, uma mistura de cossaco e cigana. Porém, sob aquele excesso de tecidos e dobras era possível enxergar a timidez dos peitos e da cintura. Podia ser, embora jovem, a mulher madura que sempre imaginei, aquela da receita estabelecida por Vinicius de Moraes: algo nela, talvez a música, a deixava ‘leve como um resto de nuvem’, mas do jeito que ele queria, ‘uma nuvem com olhos e nádegas’. (ADOUM, 2010a, p.125, tradução minha).

Um laço de cumplicidade é criado entre o narrador e a moça flautista. Esse laço é formado pela *Suite N°2*. O narrador comenta que se sente curioso e que imagina o corpo da bela jovem embaixo de todas as vestes. Brandão (2006, p.170), comenta que o corpo vestido é o corpo simbolizado. Pode-se observar que o protagonista começa a idealizar o que pode achar quando tirar as suas roupas: “Desvesti-la começou a ser uma ideia fixa, do mesmo modo que fazê-lo sem pressa, nem violência. A aparente abundância de roupas prometia prolongar a festa [...]” (ADOUM, 2010a, p.127, tradução minha).

No momento em que Claudine ia começar a “Polonesa” o narrador imagina fazer amor com ela, admitindo a possibilidade de que essa moça pudesse ser uma projeção de Fernanda. Nesse instante, o narrador encontra-se frente à duplicação da imagem idealizada. Fernanda, então, torna-se um duplo, convertendo-se na figura da moça flautista. Barthes (1977, p.88), comenta que em alguns relatos dois adversários podem se enfrentar em função de um objeto de disputa. Aqui o sujeito é duplo e não pode ser reduzido por substituição. Tem-se a Fernanda das lembranças e a Claudine musicista, projeção de Fernanda. Ambas relacionadas à *Suite N°2*.

A participação do narrador na suíte, por meio de olhares e assobios, faz com que tenha início uma forte conexão com Claudine, passando, assim, às fantasias com essa jovem. Ele se sente exclusivo por ser essa a sua música especial, o que contribui para que Claudine seja, em sua opinião, merecedora do lugar que Fernanda deixou. O narrador admite que essa cumplicidade formada, durante a execução da suíte, era simplesmente uma cumplicidade musical.

¹⁵ Trecho extraído do poema *Receita de mulher* de Vinicius de Moraes.

Claudine era uma mulher diferente de Fernanda. Ela era uma moça alegre que tinha “seu jeito honesto de olhar risonha e sempre para frente” (ADOUM, 2010a, p.130, tradução minha), e se mostrava “jovem, alegre, transparente, nítida.” (ADOUM, 2010a, p.132, tradução minha). De repente, o medo se apodera do narrador ao percebê-la assim. Então a única solução para ele é matar a personagem, não para eliminá-la completamente, mas eliminá-la de seu campo de desejo, deixando de idealizá-la. Para conseguir isto, o protagonista passa a enxergá-la como se fosse uma filha. Desse modo, ele conclui que ela lhe parecia “menos linda, menos desejável e nada perigosa”. (ADOUM, 2010a, p.132, tradução minha).

Quando o narrador percebe que a perde para sempre, comenta que seus olhos estavam irados e úmidos, mas que saiu rápida e serenamente do lugar onde se encontravam. Claudine está representada como uma personagem muito mais complexa do que Fernanda. Primeiro, pelo fato de ter que carregar nela a sombra de outra mulher e de poder se desdobrar. Segundo, pelas suas mudanças durante a narrativa toda. Ela se mostra cada vez mais nova para o narrador, pois está sempre se criando e se recriando. Assim ela é representada, a cada vez, com mais detalhes e com mais interesse.

Tudo indica que o que o narrador pretende fazer com Claudine é, na verdade, usá-la para sanar a perda que ele teve. Por isso, parece-nos que ele procura substituir a pessoa que não está mais presente em sua vida, e esta pessoa é Fernanda. Uma vez que Fernanda era uma mulher que não lhe oferecia nada além de um amor escondido, parece evidente que procuraria em Claudine uma substituta. Acredita-se que é exatamente nisso que ela se torna para o narrador, ou seja, uma substituta de Fernanda. Atraído pela suíte, logo ele busca reviver e continuar a sua história ao lado dessa moça que acabou de conhecer.

Porém, pode-se concluir que seu interesse não é por Claudine, já que a narrativa é inúmeras vezes entrecortada pelas lembranças que ele tem de Fernanda. O presente é rapidamente substituído pelo passado, como se o narrador estivesse comparando essas duas mulheres e tentando fazer delas umas só. Brandão (2006, p.81), afirma que “o homem amará sempre o que estiver no lugar da falta...”. Sendo assim, essa suíte acaba se transformando no consolo do narrador. É como se a suíte tivesse aparecido para lhe dar uma nova chance, com uma nova mulher; já que o protagonista não tem mais Fernanda então Claudine se transforma em sua nova amada. A imagem de Fernanda projetada em Claudine faz com que o narrador fantasie com essa

moça e a suíte se transforme em uma recordação de Fernanda. Ao ouvir a suíte ser interpretada o narrador tenta enxergar em Claudine a Fernanda que morreu.

Como todo relato da memória, o que se têm nunca é uma recuperação do passado, a emergência dos fatos na sua pretendida verdade, na sua primitiva e original pureza. O que há é sempre reconstrução, novo sentido, que aparece na encruzilhada da enunciação, a leitura nunca atingindo o sentido único e indiscutível. (BRANDÃO, 2006, p.52)

Porém, quando o narrador a percebe diferente da mulher que perdeu, ele comenta: “Terminamos a pizza e ainda havia meia garrafa de vinho. Ia acender um dos cigarros e lhe entregar um deles, da mesma forma que fazia com Fernanda, mas pareceu-me de mau gosto, como beijá-la abusivamente na boca” (ADOUM, 2010a, p.132, tradução minha). Percebe-se que, finalmente, separa a ideia de que essa moça possa substituir Fernanda e, por esse motivo, não lhe parece uma boa ideia fazer algo com ela, da mesma forma que fazia com Fernanda.

Chega-se a um ponto no qual o narrador não sabe o que o outro quer e também nem ele mesmo tem certeza do que deseja. Na obra surgiram várias dúvidas como: O que queria Perla? Ter uma vida normal e poder escolher seu próprio marido ou preferia as coisas do jeito que elas estavam? E Mamá? Gostaria de ter ficado com o narrador, apesar de ele ser uma criança para ela e apesar de ela ser casada, ou preferia ter o narrador só como um amor platônico? Mas, se foi assim, por que confessou seu amor por ele?; O que queria Helga? Dinheiro para o quadro? Amor?; E Li Siao-tien? Queria ser a mulher do narrador? Queria ser sua amante? Ou simplesmente queria que estivesse perto dela, mas sem ‘pertencer’ a nenhuma outra mulher?; O que queria Martine? Um relacionamento com o professor? Um amor clandestino? Nenhum deles? Uma história de amor de um dia?; O que queria Fernanda? Seu ex marido e sua família completa de volta? Uma nova família com o narrador?

Nesse capítulo foi possível identificar as diversas representações das figuras femininas presentes nos cinco relatos, ou como comenta Brandão (2004), observou-se a mulher como representação literária, como ficção masculina. Isto é, a representação da mulher sob o olhar masculino. Desfilam pela narrativa personagens femininas que surpreendem, outras que se mantêm imutáveis, algumas que são comparadas com outras, mas no final, descobre-se que todas são idealizadas.

Brait (1985, p.49), afirma que as personagens de um romance agem umas sobre as outras e revelam-se umas pelas outras. Nesses cinco relatos identifica-se essa relação entre as figuras

femininas e o protagonista. É uma esfera na qual o narrador exerce poder sobre essas figuras, mas muitas vezes elas se revelam contra ele e contra seus desejos, demonstrando, dessa forma, que são figuras com voz. E nesse caso, quando se rebelam contra a idealização feita pelo narrador, a única solução que ele tem é a morte da personagem. É necessário apontar que não é propriamente a morte da personagem na narrativa, mas a morte dessa idealização e, portanto, o desinteresse do narrador por elas.

Outra característica desses relatos é o desdobramento da figura feminina, não só pelo fato de terem um duplê dentro da narrativa, mas porque muitas vezes essas figuras se desdobram nelas mesmas, permitindo que o leitor observe outra faceta da mesma mulher. Surgem, desse modo, mulheres compostas por vários fragmentos, assim como mulheres multifacetadas e divididas. Todas essas figuras no decorrer na narrativa se mostram duplas e o narrador também se encontra fragmentado. Ao estudar a poética de Adoum chama a atenção um poema intitulado “Enel principio era el verbo”. Nesse poema, Adoum relata de uma maneira muito peculiar um encontro com uma mulher. No final do poema, eles terminam fazendo sexo e o último verso do poema diz o seguinte: “multiplicada você, eu mil dividido”. Novamente aqui se encontra a ideia da mulher sendo fragmentada, nesse caso não em outras mulheres, mas em partes dela mesma. E, por outro lado, encontra-se o poeta igualmente dividido, nesse caso, ele se refere à parte física, quando ejacula. Portanto, é interessante falar deste poema porque ele representa a fragmentação desses seres.

Nessa linha de pensamento, destaca-se Perla, representada como o objeto de desejo do jovem narrador, intocável, imaculada. Contracenando ao seu lado estava Mamá, uma mulher que se anula para estar próxima do narrador, seu objeto de desejo. No início Mamá é a mulher generosa, desinteressada que, no final, se desespera. No segundo relato está Helga, uma mulher linda, aparentemente perfeita, séria e segura, sobre quem o narrador projeta a personagem ClawdiaChauchat, desejando reviver as páginas de *A montanha mágica*. Mais tarde, encontra-se a Li Siao-tien, uma mulher representada de duas formas. A primeira, como aquela mulher leve, amiga, que não aceita as segundas intenções do narrador. A segunda, uma mulher amante, forte, que aceita conviver com o narrador apesar de ele ser um homem casado. Depois se encontra Martine, representada como uma senhorita Bovary, sempre desejando e vivendo em meio a uma onda de insatisfação. Nesse sentido, também surge como uma boneca sem voz. Finalmente, encontra-se Claudine, uma jovem que traz frescor e alegria, porém, representada como uma

possível substituta ou projeção de Fernanda, que é a mulher sofrida e medrosa que vive nas lembranças do narrador.

A presença das intertextualidades dentro dos relatos enriquece a representação das figuras femininas. As vozes literárias se juntam e dialogam, criando uma nova realidade, fortalecendo a representação dessas personagens. Brandão (2006, p.30), aponta que “Como tal, a mulher entra no circuito da literatura, produzindo efeitos de leituras, faz-se ler e instaura-se como modelo, passando por real o que é cópia de cópia, simulacro”. O narrador faz uma leitura das personagens e o leitor faz outra, ambos comparando-as com aquelas que servem de modelo, como Madame Bovary, HelgaChauchat, a Virgem de Meia noite, a mulher da receita de Vinicius de Moraes. E graças a estas intertextualidades presentes, nascem uma variedade de possíveis leituras de cada uma das figuras femininas dos cinco relatos.

São cinco relatos, porém as protagonistas não se limitam a esse número. Multiplicam-se, desdobram-se e enchem os relatos delas mesmas. O narrador as introduz no texto e elas são apresentadas ao leitor, assim como ocorre com a imagem refletida de Narciso com ele mesmo. Essas figuras femininas atraem e depois é impossível se afastar delas.

4. DESLOCAMENTOS E FRONTEIRAS

O acadêmico belga Jacques Joset, em seu livro sobre literatura da América Hispânica, apresenta uma história da literatura desde a conquista dos países de fala espanhola até a atualidade. Joset comenta que no século XIX o romance hispano-americano ainda não existia, mas que na época do modernismo ele começou a aparecer, especialmente no Uruguai. Também comenta que os romances daquela época não possuíam um estilo próprio que marcasse a escrita da América Hispânica, porém depois de 1920, o romance se tornou o gênero mais representativo da literatura hispano-americana.

Joset assinala, ainda, que “es difícil encontrar características comunes a todas esas “nuevas” novelas hispanoamericanas de corrientes tan divergentes y de personalidades tan acusadas”¹⁶ (1974, p.130) e finalmente, comenta sobre o tipo de literatura que se encontra em *Los amores fugaces*, que se trata de uma literatura de exílio. Ele também se refere a vários escritores que viveram ou ainda vivem na Europa, especialmente na Espanha ou na França e comenta que: “Estos exílios forzosos o voluntarios, obligados por elservicio diplomático o las comodidades materiales de laedición europea, se reflejan en sus obras en diversos grados”¹⁷ (p.140). Isto acontece em *Los amores fugaces* e, como será visto nesse quarto tópico da dissertação, o protagonista é um ser que vivencia o exílio.

Já no livro *América latina ensu literatura* (1972), encontra-se um capítulo escrito pelo crítico literário argentino Noé Jítrik, que comenta sobre a função do escritor e aponta que, muitas vezes, quando o escritor generaliza o protagonista, quando ele lhe tira sua excepcionalidade, ambos acabam se diluindo em um só e o escritor acaba se projetando nos traços da personagem. Jítrik, ao se aprofundar na questão da personagem na narração, comenta que esta não é um só, mas inumeráveis personagens e muitas vezes as mudanças da personagem vão coincidir com momentos de mudança na própria narração. Tudo isto acaba coincidindo também com o que acontece em *Los amores fugaces*, porque como foi e será visto no decorrer dessa dissertação, o protagonista vai experimentar a fragmentação de si mesmo. E deve-se lembrar que ele não foi o

¹⁶ É difícil encontrar características comuns a todos esses “novos” romances hispano americanos de correntes tão divergentes e de personalidades tão difamados.(JOSET, 1974, p.130, tradução minha)

¹⁷ Esses exílios forçados ou voluntários, obrigados pelo serviço diplomático ou pelas comodidades materiais da edição europeia, refletem em suas obras em diversos graus. (JOSET, 1974, p.140, tradução minha)

único, pode-se ver nas suas coadjuvantes, como se observa no terceiro tópico desse trabalho, enfrentam muitas mudanças nas atitudes ou no jeito de ser. E é importante lembrar que essa fragmentação das personagens vai fazer com que ocorram mudanças na forma de escrita da narração.

Continuando com o estudo de Jítrik (1972, p.225), ele também comenta sobre uma característica que existe em várias obras contemporâneas da América Latina, isto é: “se perguntar, se buscar, se projetar em outros para encontrar uma resposta ou uma solução. Acredita-se que isto pode ser notado em *Los amores fugaces*, já que o protagonista se encontra em um processo constante de questionamento, de busca de si mesmo e de reconhecimento em outros, como pode-se ver nos subcapítulos desse último capítulo da dissertação.

Ainda convém comentar que a professora brasileira, Stelamaris Coser (2005, p.177), em um artigo que trabalha com literaturas híbridas, aprofunda-se na análise de culturas híbridas do antropólogo argentino García Canclini, e comenta que, segundo ele, o deslocamento que o sujeito vivencia nos dias de hoje não é algo específico do momento contemporâneo, mas marcou a experiência de escritores latino-americanos que durante diversas épocas escreveram trabalhos sobre o exílio. Em outras palavras, a escrita do exílio nos escritores latino americanos não é algo novo, mas um elemento que está presente há muito tempo.

A obra *Los amores fugaces* apresenta cinco relatos marcados pela diferença cultural, pela história de um sujeito que experimenta o exílio, que atravessa as fronteiras e se desloca entre elas. Para começar, é necessário entender o conceito de fronteiras não como algo que separa ou divide, mas como um espaço no qual pode-se comunicar, um lugar de encontro. Essas fronteiras não se limitam unicamente à geografia. Falam-se igualmente de fronteiras culturais, políticas, afetivas, entre outras.

No que se refere às fronteiras afetivas, verifica-se uma linha porosa entre o amor, a sedução e o erotismo, visto que as figuras femininas dentro da obra usam o jogo da sedução para manipular o protagonista. Contudo, em alguns casos, o narrador não deixa claro se está diante de um jogo ou se o protagonista também se enamorou. Essa atmosfera ambígua parece estar relacionada às fronteiras culturais e aos diferentes rituais que o protagonista deverá realizar para tentar conquistar a mulher que deseja. Dessa maneira, pretende-se, com o apoio dos pressupostos teóricos de Barthes, Bruckner, Finkelkraut, Durigan, Baudrillard, entre outros, adentrar as fronteiras do amor, do erotismo, da sedução, e claro, compreender as fronteiras culturais.

Uma característica muito importante, dentro de *Los amores fugaces*, é a forma com que o narrador se refere ao corpo da mulher, assim como o impacto que esse corpo, ou território, tem sobre ele. Tomado por um profundo desejo, o errante protagonista constrói, primeiramente, uma imagem possível dessa geografia corporal feminina que ele almeja percorrer. É como se estivesse diante de um cartógrafo e um mapa: o protagonista é o cartógrafo e o mapa é o território a ser percorrido, ou seja, o corpo da mulher.

Além disso, direcionando-se às fronteiras geográficas, vale ressaltar um apontamento feito pelo crítico literário palestino, Edward Said (2003, p.46-60), na sua obra que trata do exílio, e onde comenta que se vive na era do refugiado, da imigração em massa, das pessoas deslocadas. Por esse motivo, convém lembrar que nem todo exílio é imposto. Algumas vezes ele ocorre por escolha da pessoa que se tornará um exilado, movido pela esperança de que ultrapassar as fronteiras significa entrar em uma nova vida muitas vezes melhor do que a antiga. Em *Los amores fugaces*, o narrador viajante relata suas experiências com diferentes tipos de exílio, alguns impostos, outros não.

Essa situação de viver em muitos países, convivendo sempre com as diferenças, fará com que o narrador experimente o sentimento de ser um estranho na terra dos outros. Desse modo, a noção de ser um estrangeiro configura um sentimento, uma identidade, que o acompanha durante toda a narrativa. A obra confere destaque à diversidade cultural, às diferentes tradições, aos diferentes rituais, aos vários idiomas e a convivência com personagens de várias nacionalidades, as quais sempre vão fazer parte do lugar onde sucedem essas histórias e para as quais o protagonista vai ser sempre alguém vindo de fora.

“Estranhamente, o estrangeiro habita em nós: ele é a face oculta da nossa identidade [...]” (KRISTEVA, 1994, p.9). Kristeva, no seu livro “*Estrangeiros para nós mesmos*”, comenta que o estrangeiro surge em cada um de nós quando se toma consciência de que cada um de nós é diferente. Considerando “estrangeiramento” como um sentimento que esconde quem se é, logo, a sua aceitação pode levar ao reconhecimento de sua identidade. Em suas reflexões, Kristeva também assinala que:

Não pertencer a lugar nenhum, nenhum tempo, nenhum amor. A origem perdida, o enraizamento impossível, a memória imergente, o presente em suspenso. O espaço do estrangeiro é um trem em marcha, um avião em pleno ar, a própria transição que exclui a parada. (KRISTEVA, 1994, p.15)

Esse viver “em suspenso”, como afirma Kristeva, resulta na visão fragmentada do protagonista que, por sua vez, reflete-se em sua linguagem, em seu modo de conceber as relações.

Na sua obra que discute a identidade e a cultura do sujeito na pós modernidade, o sociólogo e teórico jamaicano, Stuart Hall (2003, p.27), comenta: “na situação da diáspora, as identidades se tornam múltiplas.”. Dessa maneira, entende-se também como se desdobram os diferentes “eus” presentes em *Los amores fugaces*.

Para complementar a ideia citada anteriormente, é oportuno destacar que em sua dissertação de mestrado a estudiosa Isabelle Amorim (2006, p.43), referindo-se ao tema do desdobramento do sujeito, comenta: “Freud argumentou que o ser humano ‘não é uno, mas, ao contrário, nele vivem forças que se chocam a todo instante. O indivíduo, neste sentido, é um ser fracionado e possui múltiplas identidades”. Stuart Hall (2006, p.12-13), reforça essa ideia:

O sujeito [...] está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não- resolvidas. [...]. O sujeito assume identidades diferentes, em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente. (HALL, 2006, p.13)

Apesar de ter deixado claro que não interessa para esse estudo a veracidade dos fatos contados pelo narrador, parece necessário situá-los na realidade de migrante que tanto o autor quanto o protagonista fizeram parte. Sabe-se, pelo livro *De cerca y de memória* (2010b), que Jorgenrique Adoum nasceu numa família libanesa que migrou ao Equador, país onde ele nasceu. De acordo com relatos dessa obra, seu pai, Jorge E. Adoum, era um homem de princípios e costumes muito arraigados e que procurava manter, a todo custo, seus hábitos libaneses, mesmo vivendo no Equador. Descontente com essa situação ou inadequação cultural, Adoum filho resolve viajar ao Chile sob justificativa de que havia conseguido uma bolsa de estudos. Esse país será, na autoficção aqui analisada, o cenário de seu primeiro relato.

As professoras associadas da Universidade Federal Fluminense, Maria Bernadette Porto e Sonia Torres, em um artigo sobre Literaturas Migrantes, falam sobre as escritas da desterritorialização, onde comentam que:

Nas Américas [...] a expressão “literaturas migrantes” designa a produção literária construída a partir da perspectiva do (i)migrante, constituindo-se como uma prática concreta e crítica da desterritorialização, [...] do estranhamento produtivo, vivenciado no espaço estrangeiro sob a forma de tensões, trocas e travessias de línguas e culturas, de trânsitos entre o *ser* ou *tornar-se*. Situados

em entre-lugares marcados pela articulação de diferenças culturais, tais escritores encontram, nestes interstícios, a oportunidade de rever o conceito de fronteira [...]. (PORTO e TORRES, 2005, p.228).

Revê-se aqui o termo “desterritorialização” para entender melhor o texto acima citado. Esse conceito foi criado pelos filósofos franceses Deleuze e Guattari. Em uma entrevista em vídeo, retirada do artigo escrito pelo professor Rogério Haesbaert e pelo estudante de geografia, Glauco Bruce, Deleuze comenta o seguinte:

[...] construímos um conceito de que gosto muito, o de desterritorialização. [...] precisamos às vezes inventar uma palavra bárbara para dar conta de uma noção com pretensão nova. A noção com pretensão nova é que não há território sem um vetor de saída do território, e não há saída do território, ou seja, desterritorialização, sem, ao mesmo tempo, um esforço para se reterritorializar em outra parte.

Segundo Said (2003), o exílio é uma fratura entre uma pessoa e um lugar natal. Ele explica que a tristeza essencial nunca poderá ser superada, visto que “as realidades do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre” (SAID, 2003, p.46). Resta, para o exilado, a sensação de que nunca poderá recuperar aquilo que foi deixado. É necessário entender, de igual maneira, que uma vez experimentado o exílio, o exilado viverá constantemente esse estado de incompletude. Se voltar ao seu lar, sentirá falta dos novos lugares pelos quais transitou; se ficar transitando por diversos lugares, sentirá falta do seu lar.

Quando o narrador se vê obrigado a deixar o Chile e retornar ao seu país de origem fica clara essa sensação da qual Said (2003), fala. O narrador explica “cheguei derrotado, pobre, visivelmente exilado e viúvo [...]” (ADOUM, 2010 a, p.51, tradução minha).

Para Edward Said (2003, p.54), é importante distinguir termos como exilados, expatriados e refugiados. Os primeiros lembram uma espécie de castigo, de banimento. Os expatriados são aqueles que decidem morar em outro país por motivos pessoais ou sociais e os refugiados carregam aquele sentimento de dependência da ajuda internacional, já que são pessoas que, por algum motivo que não conseguiram evitar, tiveram que deixar o seu lar.

Em *Los amores fugaces*, o protagonista passa por todos esses estágios, mas em cada relato sua situação será diferente. Em “Carambola”, primeiramente, tem-seo caso do migrante que decidiu, por motivos pessoais, deixar seu país e ir morar em outro. Porém, em um ponto da narrativa, o narrador comenta:

E assim, procurado pela polícia, sem saber o motivo e nem até quando, não me transformava em peregrino que recebe pousada, nem em hóspede por alguns dias, nem em viajante que está de passagem, nem em alguém que paga aluguel em uma pensão. Transformava-me em refugiado, como um militar que recebe hospedagem gratuita por ordem de alguma autoridade. (ADOUM, 2010a, p.41, tradução minha).

Com essas mudanças ocorridas no Chile, o narrador passou da condição de migrante para a condição de refugiado. Escondido e procurado pela polícia, acaba aceitando o convite da família turca para ir morar com eles. Esse convite, contudo, não apaga a frustração inicial: “tive a consciência de que tudo em mim era contraditório, como em um exílio: estava abandonando minha residência por tempo indeterminado; estava aliviado da ansiedade de ser perseguido, mas me angustiava a perspectiva de uma vida que não podia sequer imaginar.” (ADOUM, 2010a, p.39, tradução minha).

Mais tarde, em “Mademoiselle Bovary”, explica o motivo de não poder voltar ao seu país: “O dia em que cheguei a Jerusalém soube que uma ditadura tinha se instaurado em meu país [...] por isso me ‘aconselharam’ que não voltasse à minha terra, já que o chefe dos militares não ‘podia garantir minha integridade física’” (ADOUM 2010 a, p.100, tradução minha). Nesse caso, o protagonista se vê diante da impossibilidade de retornar ao seu lar.

Em “Noche de Walpurgis em Lucerna”, sabe-se que o narrador está em trânsito, seu destino final temporário não é a Suíça, mas a China. Em “La camarada de Pekín”, encontra-se na China por um tempo determinado. Já no último relato, imagina-se que o narrador esteja vivenciando a situação de migrante.

Deve-se observar o exílio não apenas como geográfico, mas como algo subjetivo que irradia outras condições de exílio. Na citação a seguir, pode-se ver uma descrição que o narrador faz de si mesmo: “Além disso, estrangeiro, sem dinheiro, procurado pela polícia, escondido...” (ADOUM, 2010a, p.39. tradução minha). Ciente de sua atual situação e impossibilitado de mudá-la, o anti-herói aceita e tenta aprender a lidar com ela.

Como foi dito anteriormente, o exílio dará ao exilado uma sensação de deslocamento, de ausência constante de “algo” que corresponde não apenas a uma ausência geográfica, mas também econômica, afetiva, etc. No caso de “Carambola”, o exílio geográfico ocorre, não somente no momento em que o narrador abandona o Equador, mas também quando está morando no Chile e se vê obrigado a abandonar esse país que o acolheu para voltar à realidade da qual ele havia fugido. Em Lucerna, constata-se que o protagonista se vê novamente no exílio no momento

em que, ao se sentir usado por Helga e depois de insultá-la, entende que não pode continuar naquele lugar. No terceiro relato, o exílio se faz presente quando a camarada pede ao narrador protagonista que não aceite o trabalho na China. Em “Mademoiselle Bovary, ele ocorre quando recebe a carta de agradecimento pelos serviços prestados como professor. E no último relato, quando se vê abandonado no restaurante, sem Claudine e sem Fernanda.

Esse anti-herói que se encontra exilado estará em constante movimento. Trata-se de um ser que está de passagem; um homem que não se fixa em solo algum, em amor algum; é uma personagem em trânsito.

Assim é o protagonista; assim são os lugares pelos quais ele transita, ou seja, são espaços onde não se consegue fixar e que se prestam exclusivamente ao seu deslocamento. Em primeiro lugar o Chile, que é para onde o narrador vai fugir de sua vida no Equador. Depois vem Lucerna, esse talvez seja o lugar que melhor representa a ideia de que o narrador é um sujeito de passagem: “Eu estava de passagem indo para Pequim (antes, fui a Berna para buscar meu visto da China, e já que tive um dia livre antes da viagem, resolvi ir a Lucerna) [...]” (ADOUM, 2010a, p.60, tradução minha). Outro espaço de deslocamento é Pequim, que desde o começo da narrativa representa um lugar de passagem, com previsão de saída. Mais tarde seria a cidade de Montivilliers, junto com Paris. Como pode ser observado na narrativa, o protagonista transita entre essas duas cidades, Paris e Montivilliers, durante todo o relato. Não se pode esquecer, ainda, do metrô de Paris, espaço frequentado por pessoas que estão sempre de passagem.

Alguns espaços pelos quais o narrador transita, podem ser chamados de não-lugares. O antropólogo francês que criou o termo “não-lugares”, Marc Augé, o denominou da seguinte forma:

Os não-lugares são tanto as instalações necessárias à circulação acelerada das pessoas e bens (vias expressas, trevos rodoviários, aeroportos) quanto os próprios meios de transporte ou grandes centros comerciais, ou ainda os campos de trânsito prolongado onde são estacionados os refugiados do planeta. (AUGÉ, 1994, p. 36),

Na obra sobre os não-lugares, Augé (1994, p.73), comenta que um lugar é um espaço onde o sujeito cria uma identidade. O antropólogo francês também comenta: “Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como

identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar”. E, finalmente, para que não existam dúvidas sobre quais espaços podem ser não-lugares, Augé comenta:

Avenidas, rodovias, aeroportos, hotéis, shoppings, redes de fast-food, campos de refugiados, caixas eletrônicos; são todos não-lugares. O que têm em comum? São todos destinados à passagem, não são ambientes de habitação, e não requerem que se esteja sempre em contato com eles a ponto de serem criadas relações duradouras. São lugares que são indiferentes, iguais em todos os lugares, e planejados previamente aos que os visitarão. As relações que neles se desenvolvem são previstas antecipadamente, e de certa forma são inibidas quaisquer relações que fujam da transitoriedade para os quais os não-lugares se destinam. O espaço de passagem, do turista, do visitante, é o maior exemplo de não-lugar; o espaço destinado àquele indivíduo que não intenta construir novas relações e só está presente – provisoriamente - em nome de relações estabelecidas em outros lugares. (AUGÉ, 1994, p.87)

Enfim, os não-lugares são espaços onde o sujeito não cria relações, são espaços onde quem passa por eles só está de passagem, como foi visto nos exemplos acima. Dessa forma, pode-se afirmar que os não-lugares pelos quais o narrador passa nos relatos de *Los amores fugaces*, seriam a enfermaria e o trem, no quarto relato, e o metrô onde conhece a Claudine, no quinto relato. Existem não-lugares que acabam sendo lugares para muitas pessoas como, por exemplo, os mendigos, já que para muitos deles o metrô pode representar algo além de um espaço de passagem, mas o espaço no qual ele vai para ficar. Mas, como esse não é o caso do narrador, atreve-se a afirmar que o metrô é o não-lugar pelo qual ele transita.

É preciso considerar que não é só o narrador que está de passagem, pois no primeiro relato observa-se que seu pai também é um sujeito que se desloca constantemente: “Quando meu pai continuou a sua viagem em busca de si mesmo e da sua morte, primeiro em Buenos Aires e depois no Rio de Janeiro, me deixou instalado em uma família, diferente daquela que ele e eu tivemos e abandonamos separadamente.” (ADOUM, 2010a, p.27, tradução minha). Nesse caso, observa-se que o narrador compreende sua situação e entende que deixou de lado a sua família, pois logo comentará que “herdou” outra. De certo modo, não se pode negar a sensação impressa de que as relações que o protagonista mantém estão sujeitas ao esquecimento uma vez transpostas as fronteiras geográficas.

O exilado sabe que, num mundo secular e contingente, as pátrias são sempre provisórias. Fronteiras e barreiras, que nos fecham na segurança de um território familiar, também podem se tornar prisões e são, com frequência, defendidas para

além da razão ou da necessidade. O exilado atravessa fronteiras, rompe barreiras do pensamento e da experiência. (SAID, 2003, p.58).

Em um mundo no qual as pátrias são provisórias, é possível entender que seus habitantes estão constantemente se deslocando. No caso do exilado, ele deverá cruzar diferentes fronteiras com a finalidade de se adaptar àqueles lugares que são novos. Além disso, é importante ressaltar que o exilado vive sempre à margem. Sua existência se restringirá a isso, a ser mais um daqueles rostos que se observam todos os dias, mas que se desconhece. Rostos que representam o sofrimento, a necessidade de algo, mas que não fazem diferença na vida daqueles que moram no centro e não na margem.

No primeiro relato, observa-se o protagonista tentando passar despercebido pela casa que ele aceitou morar e também vê-se que ele e Clara transitam fora do centro e sempre às margens:

procurei um lugar [...] onde ninguém pudesse me ver, onde nem a minha sombra aparecesse, um lugar onde eu não incomodasse ninguém [...]. Encontrei esse lugar em uma cadeira com o encosto quebrado [...]. Os dias eram demorados, passavam devagar e cada vez mais devagar, pelo motivo de não ter comunicação com o mundo, nem notícias de mim como fazendo parte dele. (ADOUM, 2010a, p.41. tradução minha).

jantávamos quando podíamos, ou nos amávamos onde pudéssemos: em hotéis baratos nos quais ficava a sensação de se sujar de outros [...]; nos bancos da praça [...] sentados, nos cobrindo apenas com o abrigo de Mamá; em pé, na porta da sua casa; e uma vez, quando estava doente, deitada na sua cama, cobertos com uma manta [...] (ADOUM, 2010a, p.32, tradução minha).

Por se tratar de um sujeito que vem de fora, entende-se que a personagem principal se vê obrigada a aceitar aquilo que lhe é imposto: “Compreendi, pelo motivo de que aceitaria ir a qualquer lugar [...] mais que um professor ocasional, eu parecia ser um daqueles militares e diplomáticos que se veem obrigados a ir ao destino que lhes é indicado [...]” (ADOUM, 2010 a, p.97, tradução minha).

Said (2003, p.50), comenta que depois da fronteira entre “nós” e os “outros” encontra-se “o território do não-pertencer”, o resultado disso são aqueles sujeitos deslocados ou refugiados. Muitas vezes o narrador vai ser tomado por esse sentimento de deslocamento e isso acontece, normalmente, quando a identidade do protagonista entra em conflito com o meio no qual está inserido.

Na introdução de seu livro intitulado *O local da cultura*, o teórico sobre o pós-colonialismo, Homi Bhabha começa com uma frase do filósofo alemão, Martin Heidegger que diz “Uma fronteira não é o ponto onde algo termina, mas, como os gregos reconheceram, a fronteira é o ponto a partir do qual algo *começa a se fazer presente*.” (BHABHA, 1998, p.19). Assim, nota-se exatamente esse fenômeno nos relatos analisados, visto que neles as fronteiras funcionam como elementos que possibilitam a consumação dos amores fugazes do protagonista.

Para falar sobre as fronteiras que se referem aos países, é necessário deixar claro que esses países são como um centro de encontro, um ponto de fuga que permite que as histórias de amor do protagonista aconteçam. Esses espaços figuram como cenários de um homem em trânsito que, muitas vezes, tem seus passos interrompidos pelo desejo de ficar e concretizar os amores que almeja viver. Muitos dos lugares que deveriam ser passageiros em sua travessia acabam tentando se tornar permanentes. É o que acontece no segundo relato, quando o narrador considera ficar em Lucerna para viver com Helga.

Não se podem ignorar, ainda, as fronteiras culturais que contribuem para a sucessão de equívocos e mal entendidos ocasionados pelas diferenças. Em razão disso, muitas são as situações em que o narrador protagonista se vê perdido e sem saber resolver os obstáculos que surgem pelo caminho. Também nota-se que, por outro lado, essas fronteiras culturais acabam resultando em um atrativo; um convite sedutor para que o protagonista se arrisque a vivenciar o amor dentro delas. Dessa maneira, ressalta-se a citação de Bhabha sobre esse choque de fronteiras:

Os embates de fronteira acerca da diferença cultural têm tanta possibilidade de serem consensuais quanto conflituosos; podem confundir nossas definições de tradição e modernidade, realinhar as fronteiras habituais entre o público e o privado, o alto e o baixo, assim como desafiar as expectativas normativas de desenvolvimento e progresso. (BHABHA, 1998, p.21).

O espaço é uma categoria muito significativa dentro da narrativa e, geralmente, se sobrepõe às demais pelo simples fato de delinear a trajetória do sujeito. É o espaço no qual ele se encontra inserido que vai fazer dele aquilo que ele realmente é, influenciando quase sempre em suas decisões. Em conclusão, há um anti-herói em constante deslocamento e que carrega um sentimento de não pertencimento, não apenas aos lugares por onde transita, mas à cultura dos países que visita, sendo vítima de infortúnios e mal entendidos que fazem com que suas atitudes pareçam insólitas aos olhos dos outros, assim como as dos outros aos olhos dele.

4.1 O entre-lugar e o desdobramento das personagens

Outro elemento de grande importância em *Los amores fugaces* é o que o escritor brasileiro, Silviano Santiago, chama de “entre-lugar” e que Nubia Jacques Hanciau (2005, p.127), afirma tratar-se de “Uma terceira margem, um caminho do meio, consiste nesses procedimentos de deslocamento, de nomadismo, em que o projeto identitário possa nascer da tensão entre o apelo do enraizamento e a tentação da errância”.

Esse procedimento de deslocamento entre a memória e o presente do protagonista, entre decidir por continuar sua vida ou se arriscar a perder tudo em troca do amor e do desejo, mostra a presença do entre-lugar na obra toda, já que paralelamente à narrativa e à memória existe outro caminho, uma espécie de terceira margem que mostra a verdadeira vontade do protagonista. Não se trata somente do que aconteceu, ou dos possíveis acontecimentos, mas da vontade do narrador, dos desejos que muitas vezes ele mantém escondidos. A título de exemplo, ele diz que ficava sentado embaixo das escadas para poder, com certa timidez, ver as pernas de Perla quando subia ou descia para o quarto dela. “Trata-se, evidentemente de uma garotinha com máscara de mulher [...] seu quadril também árabe, e suas pernas universais, que me magoaram tanto.” (ADOUM, 2010a, p.26. tradução minha).

Há, também, os espaços nos quais o narrador se encontrava em trânsito, um lugar intermediário, aqueles que se chamou anteriormente de não-lugares como quando não estava nem em Paris e nem em Montivilliers. O narrador sente, muitas vezes, que esse intermédio é o espaço que ele tinha só para ele. “Aquelas dez ou doze horas semanais de leitura no trem e na enfermaria eram o melhor que tinha me acontecido, além da presença, mais pressentida que real, de Martine” (ADOUM, 2010a, p.103, tradução minha). Acrescentam-se, ainda, os momentos no metrô em que a personagem principal podia apreciar a música: “Toda música no metrô de Paris é um presente. Coloca algo humano nos seus túneis [...]” (ADOUM, 2010a, p.123, tradução minha).

Nubia Hanciau escreveu: “Além de abarcar amplos domínios, as fronteiras geralmente são porosas, permeáveis, flexíveis. Deslocam-se ou são deslocadas. Se há dificuldade em pensá-las, em apreendê-las é porque aparecem tanto reais como imaginárias” (HANCIAU, 2005, p.133). E o que interessa não é o que se tem de um ou de outro lado da fronteira, mas o caminho entre ambos os espaços, o entre-lugar. Aquele espaço que permite que o narrador transite.

O entre-lugar também poderia ser o espaço onde esses relatos foram criados, um espaço que está entre o que aconteceu e o presente, o momento da rememoração, o espaço no qual o narrador vive as memórias dos seus amores fugazes. Um espaço onde os acontecimentos do passado são revisitados e analisados. Um lugar onde se cria esse terceiro espaço. Que não é o presente e não é o passado, mas é um: “e se”? Uma espécie de purgatório no qual o narrador tem chance de rever suas ações e onde não permanecerá quieto frente às ações feitas por quem ele fora um dia e não é mais. Onde tem a chance de observar alguém que deixou de existir e momentos que não se repetirão.

Essas fronteiras podem existir tanto nos relatos quanto na imaginação e no desejo do narrador. Entende-se que esses relatos abarcam duas dimensões que se contaminam mutuamente. Essas dimensões são o real e o imaginário. A professora de literatura Hispano Americana, Selena Millares Martín, no ensaio em que trabalha com cem anos de poesia latino-americana, comenta sobre o sentimento presente na obra *Relato delextranjero*, de Jorgenrique Adoum, fazendo um apontamento de algo semelhante ao que acontece em *Los amores fugaces*: “Igualmente, *Relato delextranjero* (1992, p.131) ha de insistir en el trauma del destierro, la soledad y el desarraigo (...)”¹⁸. (MILLARES MARTIN, 2011, p.195). Ambas as obras carregam o sentimento do exílio e do deslocamento. O livro de poemas de Adoum também transmite a mesma sensação, o mesmo sentimento que o narrador da obra aqui estudada revela. Como pode-se ver nos seguintes trechos do poema homônimo: “‘Fala outra língua’, disse o acadêmico, talvez pelo dialeto de extrema ternura”; “‘É um estrangeiro- disse espreitando o policial- seguramente um inimigo’” (ADOUM, 1992, p.131, tradução minha).

Stuart Hall (2006, p.7), em seu livro sobre o sujeito pós-moderno, explica a presença, em nossa época, de um ser fragmentado: “as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno [...]”. Na introdução do capítulo dessa dissertação que trabalha com a memória apresenta-se um sujeito fragmentado do qual o autor se refere quando cita Bradbury. Os pedaços, que são recolhidos após a explosão, são os fragmentos desse anti-herói. Um homem desdobrado em tantas partes que no final de cada dia recolhe seus fragmentos para voltar a ser um só. Por outro lado, Pérez Torres afirma que com essa frase de Bradbury:

¹⁸ Como acontece em *Relato delextranjero* (1992, p.131), insiste no trauma do exílio, da solidão e do desarraigamento (...). (MILLARES MARTIN, 2011, p.195, tradução minha).

Adoum procura os pequenos restos cotidianos, que o terremoto devastador deixa, de um espírito romântico assediado pela filigrana da sempre nova aventura amorosa e da torturante mania de observar tudo antes e depois da tragédia, antes e depois da explosão. Como se os pedaços do amor que ficaram no caminho não fossem seus. Com uma desapiedada vingança analítica, vingança contra si mesmo, expiação da culpa por se reconhecer como um fantoche nas mãos da amada real e imaginária. (PÉREZ TORRES, 2010a, p.9, tradução minha).

Esse Adoum, que precisa ver e rever infinitas vezes a construção e a destruição de suas aventuras amorosas, desdobra-se em um Adoum narrador que tem pouca relação com o escritor. Esse narrador, que é ao mesmo tempo o protagonista dos cinco relatos, sente a necessidade de se deslocar em suas memórias como se empreendesse um retorno a cada um dos momentos em que vivenciou as aventuras amorosas aqui narradas. Nesse caso, há uma divisão dupla: o Adoum que relata as histórias e aquele que não existe mais porque se trata de um Adoum do passado. Assim, apesar de estar diante de uma narrativa em primeira pessoa é preciso entender que esse “eu” que assume a voz do narrador é, muitas vezes, apenas um fragmento dele.

Adoum (2010a, p.19), nas “Notas para prólogo”, aponta: “O emprego da primeira pessoa [...] apresenta na narrativa, em meio de todos seus problemas- o pior de todos: a hipertrofia do eu [...]”. Portanto, deve-se entender que muitas vezes os desdobramentos das personagens, do protagonista e do narrador, podem coincidir, mas se está diante de diferentes fragmentos e não de um todo.

Carla Cunha (2009), no dicionário de termos literários, comenta que ele não aparece do nada, mas que é criado:

a partir de um “eu” original que detém o conhecimento suficiente de sua interioridade, para a exteriorizar através de outra entidade que o imita, duplicando-o. Mas, sendo uma cópia, uma imitação desse “eu”, ele não é exatamente o “eu” [...] passando a assumir-se como o Outro. [...] que assombra e inquieta o “eu”. (CUNHA, 2009).

Quando observa-se o narrador dessa obra, está-se diante um sujeito que se fragmenta. O próprio narrador se desdobra para assumir o papel de protagonista e, muitas vezes, esse protagonista não é um só. É o anti-herói do presente, do passado, do imaginário, do real. E cada desdobramento acaba recebendo uma vida própria. Todos e cada um dos fragmentos tornam-se

independentes do “eu” de onde se originaram. Esse desdobramento de si mesmo também está presente em uma das poesias de Adoum (1992, p.323), intitulada “La visita” e diz o seguinte:

Bato à porta
 -Quem é, pergunto.
 -Eu, respondo.
 -Passa, digo.
 Eu entro.
 Olho-me àquele que fui faz tempo.
 Espera-me o que sou agora.
 Não sei quem de nós dois está mis velho.¹⁹

Como foi observado, nesse poema o eu lírico acaba admitindo um desdobramento de si mesmo. É ele mesmo na porta, porém é alguém diferente, porque apesar de ser a mesma pessoa, um não existe mais e o outro está presente naquele momento. O mesmo procedimento se verifica no narrador de *Los amores fugaces*, já que o narrador não é mais aquele protagonista das histórias. Ambos são a mesma pessoa, mas eles são diferentes.

Voltando ao desdobramento das personagens, como já foi observado no capítulo sobre a representação da figura feminina, as protagonistas femininas têm seu duplo. Esse conceito criado por Richter em 1796 foi trabalhado por Otto Rank (1914). Mais tarde, na obra de Freud *O inquietante*, (1919, p.263), o psicanalista apresenta um estudo feito por Rank sobre o duplo. Então comenta que naquele estudo trabalham-se as ligações do duplo com “a imagem no espelho, e a sombra, com o espírito protetor, a crença na alma e o temor da morte,”. Além disso, assinala que o duplo aparece como uma “garantia contra o desaparecimento do Eu”.

No conjunto dessas reflexões, o que se observa é a existência de um mecanismo que garante a sobrevivência do “eu” no processo memorialístico adotado por Adoum, uma vez que quanto maior o número de vezes o narrador reviver suas memórias, mais desdobramentos esse “eu” sofrerá, permanecendo, desse modo, eterno.

Segundo Thomas (2000-2001, p.91): “Tanto o ‘eu’ do narrador-personagem quanto o ‘eu’ das protagonistas femininas de *Los amores fugaces* se fragmentam e se revelam cada vez mais

¹⁹Llamo a la puerta

-Quién es, pregunto.

-Yo, contesto.

-Adelante, digo.

Yo entro.

Me veo al que fui hace tiempo.

Me espera el que soy ahora.

No sé cuál de los dos está más viejo. (ADOUM, 1992, p. 323, tradução minha)

fictícios, de acordo com a grande quantidade de papéis diversos e identidades alheias que adotam”. Em “Carambola” Perla se fragmenta em virgem da meia noite, senhora do pecado e menina com máscara de mulher. Em “Noche de Walpurgisen Lucerna” Helga se fragmenta em Marlene Dietrich, na mulher do conto “Sozinha com sua alma” e, principalmente, em ClawdiaChauchat. Li Siao-tien se desdobra em outra face dela mesma. Em “Mademoiselle Bovary”, Martine se desdobra em uma Madame Bovary e na protagonista do *Vale do estio*, NiñaChloe. E finalmente em “Bach: Suite para orquestraen Si menor BWV 1067”, Claudine se fragmenta numa projeção de Fernanda e na mulher da receita de Vinicius de Moraes.

Um novo aspecto que pode ser integrado ao conjunto dessas reflexões é o desdobramento que ocorre no momento em que o narrador reencontra Li Siao-tien, doze anos depois: “Ela, idêntica a si mesma, àquela de antes, deteve-se na idade que tinha quando a conheci, como se só eu tivesse envelhecido.” (ADOUM, 2010a, p.94, tradução minha). Quando comenta que essa mulher era “idêntica a si mesma” o narrador nega esse terceiro desdobramento dela. Dessa forma, a atual camarada e a antiga seriam as mesmas, diferenciando-se daquela que muitas vezes fez o papel de amante e não mais de camarada.

Pérez Torres (2010a), no prólogo de *Los Amores Fugaces*, entende que quando um escritor trabalha na criação de suas personagens ele não só transfere um pouco de si para eles como também sofre a influência das mesmas. É que as personagens tendem a adquirir vida própria podendo, inclusive, transformar-se em hábeis manipuladoras que passam a ter o autor como um títere em suas mãos. Talvez seja esse o sentimento que o narrador algumas vezes manifesta, ou seja, o de se sentir como um títere manipulado pelas personagens femininas. É um processo semelhante ao que Flaubert explicou quando lhe perguntaram sobre Madame Bovary e ele respondeu: “Madame Bovary sou eu”. Adoum é cada um dos fragmentos presentes no livro, cada uma das personagens, enfim, Adoum é todos e todos são um.

Nicole Bravo, (2000, p.262), quando discorre sobre o mito do duplo, em sua concepção sobre a ideia dual de um sujeito: “masculino/feminino, homem/ animal, espírito/carne, vida/morte [...]” leva a pensar que dessa figura masculina, que é o protagonista, nasce sua contraparte feminina. Assim como o protagonista, essa outra metade feminina também se desdobra. Em “Noche de Walpurgisen Lucerna” o narrador comenta sobre uma imagem que habitava sua mente. Naquela imagem ele se reconhece como fictício, entendendo que o “eu” dessa imagem não é o mesmo “eu” daquele que a imagina. Ao mesmo tempo, ele reconhece como fictícia a

mulher que o acompanha nessa imagem: “Habitava-me uma imagem, talvez criada em um sonho [...]: vejo-me em uma noite, em um restaurante ou em um bar luxuoso, ao lado de uma mulher, tão linda e elegante nos seus gestos que se pode dizer que ela é também fictícia, imaginada [...]” (ADOUM, 2010 a, p.60, tradução minha).

A professora, Ana Maria Lisboa de Mello (2000, 121-122), referindo-se ao duplo na literatura, aponta que o duplo é uma experiência inquietante na qual “o sujeito se vê como outro ou em face de um ser com quem muito se parece. Esse encontro pode provocar angústia, mal-estar e medo”. No primeiro relato, o narrador refere-se a uma situação na qual ele se enxergou como se fosse outro, mas fora de si: “O que aconteceu depois parecia um velório, no qual eu era o defunto e o parente ao mesmo tempo, e os outros três parentes esforçavam-se para que eu não morresse.” (ADOUM, 2010 a, p.48, tradução minha).

Bakhtin (1990) faz o seguinte comentário sobre a insatisfação que o protagonista do romance experimenta: “Um dos principais temas interiores do romance é justamente o tema da inadequação de uma personagem ao seu destino e à sua situação. O homem ou é superior ao seu destino ou é inferior à sua humanidade.” (BAKHTIN, 1990, p. 425). A insatisfação a qual se refere Bakhtin manifesta-se no fragmento em que o narrador descreve a sensação de se fragmentar, de se desdobrar: “E, perto de fazer quarenta anos, sem motivo para viver, sem país e sem trabalho, tinha a sensação de me desfazer, postergando para sempre minha atividade intelectual, física, afetiva, sexual e política.” (ADOUM, 2010a, p.100, tradução minha).

Essa incompletude faz com que o protagonista procure ir além daquilo que tem diante de si. Ao mesmo tempo, essa insatisfação leva-o a adentrar a essência de sua identidade, além de fazê-lo se sentir deslocado em relação aos outros: “E eu não queria satisfazer minha necessidade dela, com literatura. [...]. Fiz uma tentativa de me reencontrar, de fazer coincidir esse novo ‘eu’ com aquele que eu era antes. (ADOUM, 2010a, p.43-44, tradução minha).

Muitas vezes, pode-se observar que o narrador revolve seus pensamentos vendo-se como um ser diferente e aponta para a existência de dois “eus”. O primeiro seria aquele que olha para o passado, mas que fala desde o presente. O segundo seria aquele que ficou no passado, que é só mais uma lembrança: “Custa-me contar as coisas, me situando novamente lá, e então, sem olhá-las desde aqui e agora, como se não tivesse voltado mais de uma vez ao WirsthausGalliker[...] (ADOUM, 2010a, p.65, tradução minha); “Lembrei-me durante muitas horas os dias de doze anos atrás nessa outra Pequim. A cidade secreta que Siao-tien me mostrou, o caminho escuro

entre suas pernas que não atravesssei. De repente, eu a amei novamente [...]” (ADOUM, 2010a, p.94, tradução minha).

A partir dos fragmentos supracitados pode-se entender como acontece esse desdobramento na mesma personagem, que nesse caso é o protagonista. Ele transita entre suas memórias, como se quisesse trazer de volta aquilo que já foi vivido, e então, ele se desdobra em mais um “eu”, que não é aquele que reviu o passado, nem aquele que atuou no passado. Esse novo é o “eu” que voltou a sentir o que seu outro “eu” sentia há vários anos antes.

O narrador também coloca ao leitor diante de vários desdobramentos de suas protagonistas: “Enxerguei de longe todos os rostos da mutável camarada, me esforçando para fazer com que o risonho ocultasse o furioso, o amável, o enfurecido, o apaixonado pelo ódio.” (ADOUM, 2010a, p.93, tradução minha). Desta forma, quando o narrador se refere a ela como mutável, entende-se que se trata de um ser fragmentado, que está em constante desdobramento.

No quarto relato, quando a personagem principal vê Martine sorrindo, comenta: “Naquele momento, a senhora era uma nova mulher, acessível, mais linda” (ADOUM, 2010a, p.111, tradução minha). Então, aqui é possível ver que Martine se desdobra em outra, diferente daquela que o protagonista conhecia.

Hall (2006, p.9) trata sobre a “perda de um ‘sentido de si’ estável” e se refere ao mesmo como deslocamento ou descentralização do sujeito. Em *Los amores fugaces*, está-se em face de um anti-herói que estará muito próximo da noção de identidade pelo fato de atravessar situações que o fazem refletir sobre quem ele é. Esse mesmo sujeito sofre um processo de desconstrução e sua identidade encontra-se fragmentada.

Finalmente, reforçando a ideia de que em nossa época contemporânea o tema do sujeito fragmentando está muito presente, vale destacar uma citação do escritor equatoriano, Raul Vallejo (2014) sobre a literatura equatoriana:

Senti-me deslumbrado ao perceber a frágil constituição do sujeito de hoje, submetido à pressão de uma experiência de vida que o fragmenta e à recuperação muitas vezes cínica da experiência erótica desde uma masculinidade que não se constitui desde o “macho”, mas desde a sorte. Talvez porque acaricia a consciência pessoal da minha fragilidade e talvez porque sua escritura faz do texto um espaço lúdico para a felicidade impossível. (VALLEJO, 2014, p.6, tradução minha).

4.2 O estrangeiro /O estranho

Pensando na situação do exilado, Stuart Hall comenta sobre a experiência do deslocamento:

Esta é a sensação familiar e profundamente moderna de deslocamento, a qual — parece cada vez mais — não precisamos viajar muito longe para experimentar. Talvez todos nos sejamos, nos tempos modernos — após a Queda, digamos — o que o filósofo Heidegger chamou de *unheimlichkeit*— literalmente, "não estamos em casa" (HALL, 2003, p.27).

Como foi dito anteriormente, vive-se em uma época na qual o exílio é um tema recorrente. O sentimento de ser alguém “de fora” não existe, necessariamente, somente naquele que se desloca fisicamente a um espaço distinto. Um exemplo disso é a situação retratada em “Carambola”, quando o protagonista começa a se sentir vigiado na casa em que estava alojado: “Sentia-me, mais do que nunca, inoportuno, pessoa não grata, então voltei a me trancar no quarto ou no terraço [...]” (ADOUM, 2010, a, p.46, tradução minha).

O protagonista tenta fazer-se de indiferente frente a diversas situações. Isso acontece, muitas vezes, porque em seu interior ele não se sente indiferente. Kristeva (1994, p.15) tece, a esse respeito, o seguinte comentário: “A indiferença é a carapaça do estrangeiro: insensível, distante, no fundo ele parece fora do alcance das agressões que, contudo, sente com a vulnerabilidade de uma medusa.” Esse, portanto, seria um dos meios de proteção da personagem principal, a qual, por viver na situação de estrangeiro, precisaria de mecanismos para se proteger daquilo e daqueles que o consideram “estranho”.

O tema do estranho aparece em um artigo escrito por Freud em 1919 (p.249-250). Nesse artigo intitulado “*O estranho*” ou “*O inquietante*”, pode-se refletir sobre o estranho como algo oculto que deve-se reconhecer em todos nós. Inclusive, observa-se que no grego uma das definições de estranho é “estrangeiro”. Kristeva (1994, p.201), de forma semelhante, comenta que o estrangeiro está em todos e que quando se nega estamos negando o próprio inconsciente.

É necessário precisar outro aspecto desse estrangeiro, que é a empatia com o “outro” que seja estrangeiro, que se sinta estrangeiro ou que viva na condição de estrangeiro. No primeiro relato, evidencia-se sua aproximação de Clara que, apesar de não ser estrangeira, era uma personagem que vivia na margem, assim como o narrador. Em consequência disso, o

relacionamento de ambos era bastante facilitado pelo reconhecimento mútuo desse estado de estranhamento. O narrador ainda se lembra, no quarto relato, que Martine e ele eram estrangeiros em Paris. Antes, porém, no terceiro relato, demonstra sua euforia com a camarada: “Perdidos entre a multidão, mais anônimos que nunca, mais imensa que nunca, em meio da qual eu ficava dando voltas como se fosse minha festa, minha revolução, meu país” (ADOUM, 2010a, p.77, tradução minha). Esse sentimento de poder viver algo específico de uma cultura, mesmo quando se está imenso em outra, é um estado de espírito constante no estrangeiro. Assim, constata-se a manifestação desse insólito sentimento expresso pela voz narrativa quando, no meio de uma festa chinesa, se imagina vivendo ou celebrando uma revolução dentro de seu país.

Nessa direção, e ainda considerando a reflexão proposta por Freud (1919), acerca do “estranho”, destaca-se a presença de um elemento desestabilizador que ele provoca, ou seja, o medo. Seja qual for a razão desse incômodo, o estrangeiro tende a atribuir a culpa de muitos acontecimentos ao fato de ser um estranho na terra dos outros. No primeiro relato, observa-se que esse sentimento toma conta do narrador: “não tinha coragem, em uma casa alheia, de entrar no banheiro, acender as luzes, preparar um café, caminhar sobre o tapete- colocar a chave na fechadura.” (ADOUM, 2010 a, p.30, tradução minha). Ainda no mesmo relato, quando o narrador está ciente de uma possível situação irregular em seu país, comenta: “devia ir no dia seguinte à Polícia Federal, aquilo, para qualquer estrangeiro, é sinal de alguma desgraça [...]” (ADOUM, 2010 a, p.37, tradução minha). No terceiro relato, verifica-se como a situação de se saber estrangeiro faz com que ele se sinta deslocado: “era um estrangeiro e não tinha a autoridade de entrar em uma discussão com duas revolucionárias chinesas.” (ADOUM, 2010a, p.82, tradução minha).

Por outro lado, o narrador também está ciente que, muitas vezes, por ele ser um estrangeiro, experimenta certos benefícios que sabe que não teria se sua situação não fosse aquela: “Entendi meu privilégio de ser estrangeiro: eu também era censurável, mas ninguém me sancionaria.” (ADOUM, 2010a, p.87, tradução minha); “Por ser estrangeiro, não lhe causaria problemas por muito tempo [...]” (ADOUM, 2010a, p.109, tradução minha).

Kristeva (1994, p.190-191), assim como Freud (1919), enfatiza a ideia de que o estranho está dentro de todos, que todos são seres divididos. A respeito disso, a compreensão do estranho começaria a partir do reconhecimento do estrangeiro que vive em nós. Kristeva (1994, p.30) também comenta: “Os amigos do estrangeiro [...] somente poderiam ser aqueles que se sentem

estrangeiros de si mesmos.” Dito isto, pensa-se que apesar de afirmar que todos tem o estranho dentro, ele aparece quando é aceito. Desse modo, o narrador, reconhecendo-se estrangeiro, reconhecendo que é um estranho, um ser de fora, assume e se apropria do estranho que o caracteriza.

Seguindo essa linha de pensamento, é fácil entender o motivo pelo qual as personagens principais de *Los amores fugaces* ficam tão próximas do protagonista. Se aquelas mulheres que dividem o protagonismo com o anti-herói não se reconhecessem também como “estrangeiras”, talvez nenhuma das histórias fosse possível: “Ela me sorriu, como uma cúmplice: naquele lugar e naquele momento éramos dois e Bach, os que fazíamos um complô contra o resto.” (ADOUM, 2010 a, p.125, tradução minha).

Nessa perspectiva, quando o estrangeiro encontra algum motivo que o faça desistir de ficar se deslocando pelas diversas fronteiras, ele acaba se entregando momentaneamente, mas de uma forma intensa. “a partir do momento em que os estrangeiros têm uma atitude ou uma paixão, eles fixam raízes. De forma provisória, com certeza, mas intensamente.” (KRISTEVA, 1994, p.16). Essas raízes apontadas por Kristeva estão sempre presentes nos relatos do narrador. Pode-se observar isso claramente, no segundo relato, quando se apaixona por Helga e cogita deixar sua família e mudar seu destino por causa dessa mulher.

Segundo Hall (2006, p.48) as identidades nacionais se formam e se transformam no interior da representação, isto quer dizer que o conhecimento que se tem do mundo, e de outras culturas, chega até nós por meio de elementos que são representados. Na obra, destaca-se que, muitas vezes, o narrador demonstra seu preconceito em relação à cultura chinesa e com a forma de ser do povo oriental: “aquele sorriso com que os orientais escondem dos outros o seu estado de espírito. Por isso ninguém nunca viu um chinês chorando” (ADOUM, 2010 a, p.75, tradução minha). No fragmento a seguir, observa-se a mesma recorrência na representação pré-concebida dos orientais: “Apesar de não existir o beijo na sua cultura, lembrei que alguém me contou que os orientais esfregam o nariz no nariz dos outros, no lugar de esfregar os lábios em outra boca.” (ADOUM, 2010 a, p.78, tradução minha).

Finalmente, vê-se que inclusive Li Siao-tien, uma personagem pertencente à cultura chinesa, também se deixa levar pela representação da mesma: “explicou-me [...] que o costume de não demonstrar os próprios sentimentos aos outros era uma herança do budismo. Disse também que esse costume era tão arraigado que deixou de ser uma marca cultural e virou uma

característica inata.” (ADOUM, 2010 a, p.85, tradução minha). Talvez isso esteja de acordo com o que Hall (2006, p.49), comenta: “As pessoas [...] participam da ideia de nação tal como representada em sua cultura nacional.”

Por essa mesma via das identidades culturais, constata-se o desejo do narrador em transmitir oralmente, a outro povo, as dores e os problemas que as pessoas sofriam em sua terra para que eles, filhos de uma cultura distinta, pudessem entender a dele: “Tentei explicar os nossos infortúnios [...] àqueles jovens franceses para que conhecessem uma realidade diferente, uma situação estranha e até incompreensível àquela do seu país” (ADOUM, 2010a, p.101, tradução minha). Quando o narrador consegue comunicar os problemas do seu país àqueles jovens franceses se sente vitorioso porque, de alguma maneira, havia rompido as fronteiras da distância, fazendo-lhes enxergar algo que parecia inimaginável em sua cultura.

Tomando o caminho da fronteira linguística que o narrador atravessa, entende-se que esta é uma das mais problemáticas para ele. Excluindo os relatos primeiro e o quinto (quando fala com Fernanda), onde o narrador não sofre essa fratura linguística, nos outros relatos ele se encontra em constante deslocamento causado pela falta de compreensão na língua falada pelas personagens. No segundo relato, Helga, suíça, e o protagonista, equatoriano, acabam conversando em inglês. O mesmo acontece no terceiro relato, onde a protagonista feminina é uma mulher chinesa. Já no quarto e no quinto, a língua falada é o francês e, nesse caso, as protagonistas femininas são falantes nativas dessa língua. Kristeva (1994, p.23) aponta: “Entre duas línguas, o seu único elemento é o silêncio.” Um exemplo dessa fratura linguística é quando o narrador está em Lucerna e tenta entender a diferença do valor entre dois itens do cardápio: “Estrangeiro, consulte o cardápio, que eu não entendia nada por estar em alemão.” (ADOUM, 2010a, p.54, tradução minha). Ou quando está na China e fica confuso com o que Li Siao-tien quis dizer quando decidiu não viajar: “E assim como os chineses, que quando ouvem uma piada não se atrevem a rir na frente de um estrangeiro, por medo de errar, eu não me atrevi imaginar o que a linda camarada tinha acabado de falar, por medo de errar” (ADOUM, 2010a, p.76-77, tradução minha).

“Ser ex-cêntrico, ficar na fronteira ou na margem, ficar dentro e, apesar disso, fora é ter uma perspectiva diferente” (HUTCHEON, 1991, p.96). Esse sujeito a quem a acadêmica Linda Hutcheon se refere, que está fora do centro, que vive nas margens, é alguém capaz de enxergar as coisas de forma diferente. É perceptível que no momento em que o narrador se desprende de seu

centro e se vê obrigado a transitar entre as diferentes fronteiras, acaba adquirindo uma perspectiva distinta daquela que tinha quando virou um ser de fora.

Ortega (2007, p.61) comenta que a rejeição que muitos sentem em relação ao estranho e ao estrangeiro reside no medo de que essa presença seja um veículo de destruição da identidade do lugar no qual estão inseridos. Tudo é acentuatadamente ameaçador devido ao contraste cultural que marca a diferença entre o estrangeiro e os demais. Para suportar esse estado de coisas é que o estrangeiro costuma apegar-se à indiferença como uma via possível de ocultar o medo e a solidão que sentem.

4.3 O ritual do amor e da sedução

O amor é o tema central de toda a narrativa de *Los amores fugaces*. Porém, o autor dessa obra, comenta algumas vezes nas notas para o prólogo que, nesse livro, o amor não tem o esperado final feliz. Adoum (2010 a, p.21), atribui essa culpa às decisões tomadas pelas figuras femininas que o acompanham durante a narrativa. O autor comenta nas notas para o prólogo: “Acredito que o amor não aconteceu ou não pôde acontecer pela indiferença, rejeição, maus entendidos ou proibição [...]. E é sempre o homem o perdedor [...]. (ADOUM, 2010 a, p.21, tradução minha).

Porém, quando passa-se à reflexão de cada um desses relatos a impressão que se tem é a de que o amor foi possível. É o que comprova, por exemplo, o próprio título da obra que trata de amores, apesar de breves. Assim, é bem provável que a compreensão ou a resposta para entender a questão sobre o que quis dizer Adoum quando comentou que o amor não deu certo talvez seja a visão do mito do andrógino.

Esse mito surgiu no *Banquete* de Platão. Aristófanes conta que no início existiam homens, mulheres e andróginos. Esses últimos eram seres completos, estavam duplicados. Tinham dois sexos, dois corpos que estavam juntos pelo umbigo. Zeus os separou por medo a sua auto-suficiência. Por isso, cada uma das partes viverá sempre procurando sua outra metade. E para Aristófanes essa busca eterna pela sua outra parte é o amor. Desse modo, talvez, o que Adoum quis dizer quando afirmou que o amor não deu certo, é que talvez o narrador tenha se referido ao fato de não permanecer com nenhuma dessas mulheres para sempre. Elas foram passageiras, e dessa forma, elas não podiam ser a sua outra metade.

Em complementação a essa ideia, não pode-se deixar de mencionar o que o Nobel de literatura, Octavio Paz (1993, p.69), comenta em seu ensaio sobre o amor e o erotismo. Aqui, afirma que “o amor é desejo de completude e assim responde a uma necessidade profunda dos homens”. Se se lembrar, portanto, da mitologia do duplo que revela a angústia do homem em busca de sua outra metade, de sua completude que, no caso em questão, refere-se à mulher, poderia-se concluir que o amor é um duplo que segue dois caminhos: “o amor é duplo: é a suprema ventura e a desgraça suprema.” (PAZ, 1993, p.187). Assim sendo, o amor é a suprema contradição que não impede, contudo, a concretização de instantes de plenitude e de felicidade. “Todos os amores são infelizes porque todos são feitos de tempo, todos são o nó frágil das criaturas temporais que sabem que vão morrer; em todos os amores, até nos mais trágicos há um instante de felicidade [...]” (PAZ, 1993, p.189).

É verdade que todos os amores da obra não terminaram em casamento, ou com amor eterno, que podia ser possivelmente o que o narrador esperava, mas é impossível admitir que não existiram momentos de felicidade. Os amores dessa narrativa estavam, desde o início, destinados a terminar. Há que se considerar, inclusive, o amor de Fernanda, que termina não apenas pela distância, mas também pela morte. O amor ao qual Adoum (2010a, p.16), se refere “é aquele distante, contrariado, efêmero ou impossível, por culpa daquela que não está apaixonada, ou do destino, que no final, são a mesma coisa [...]”. Entende-se, então, que o amor presente na obra é um amor elegíaco. Aquele que não perde a esperança, até perceber que o fim estava presente antes de ter começado: “Tinha a crescente impressão que estava me afogando em um amor desesperançado.” (ADOUM, 2010a, p.57, tradução minha).

O amor faz perder a razão: “não se trata de ser lúcido, mas de amar” (ADOUM, 2010 a, p.60, tradução minha). E não é simplesmente o narrador que perde a razão, mas suas coadjuvantes também. No primeiro relato, quem perde a razão por causa do amor é Mamá, que não se importa em abrir seu coração mesmo diante de seus filhos:

ocê não percebia que fiz tudo isso por você. E nunca esperei que você me pagasse, meu menininho, só esperava que você me entendesse. Era o único que queria: que você me entendesse. [...]. E agora você vai embora. Vá embora, então. De qualquer forma, mesmo quando você estava aqui, mesmo quando te ouvia e te via, mesmo quando você me beijava a testa ou a bochecha, era como se você nunca tivesse estado comigo. (ADOUM, 2010 a, p.50, tradução minha).

O protagonista também perde a razão inúmeras vezes, especialmente quando pensa em deixar sua mulher e sua filha por uma aventura passageira com Helga: “tratei de lutar contra aquilo mas não pude, ou melhor, não quis [...], sou parte da minha família e tenho responsabilidades e obrigações comigo mesmo. Penso, que a primeira obrigação da gente é ser feliz.” (ADOUM, 2010a, p.61, tradução minha). Situação semelhante ocorre quando ele pensa em levar adiante um relacionamento ou um amor furtivo com sua aluna: “minha condição não constituía uma proibição de amar”.

Na obra depara-se com várias personagens femininas que ao contracenar com o protagonista chegam a um tamanho grau de empoderamento que parecem zombar dele, como se este fosse um fantoche. Mesmo assim, o que mantém o desejo aceso, assim como a atenção do leitor, é a possibilidade de realização desses amores.

Segundo o filósofo francês, Jean Baudrillard (2008, p.47), em uma obra que trata sobre a sedução, ela é um processo altamente ritualizado e também diversificado segundo cada época ou cultura. Já o amor é um ritual, sempre igual, mas ao mesmo tempo tão distinto: “A lei da sedução é primeiro a de uma troca ritual ininterrupta, de um lance maior onde os jogos nunca são feitos, de quem seduz e de quem é seduzido e, em virtude disso, a linha divisória que definiria a vitória de um e a derrota de outro é ilegível.” (BAUDRILLARD, 2008, p.29).

Um dos mecanismos da sedução é a paquera. O escritor francês Bruckner e o filósofo francês Finkielkraut, em uma obra que trabalha com a sexualidade, comentam que: “A paquera é o ponto de passagem obrigatória de todas as trocas, a incontornável coação da intersubjetividade amorosa” (BRUCKNER e FINKIELKRAUT, 1981, p.200). Representada de diversas formas, ela é compreensível apesar das fronteiras culturais. É um jogo, faz parte do jogo da sedução. Trata-se daquilo que atrai o ser desejado até si mesmo.

Em *Los amores fugaces*, observa-se que esse jogo da sedução sempre está presente. Perla, uma mocinha que, segundo o que o narrador fala, é incapaz de pecar, e aparentemente conhece muito bem seu poder de sedução: “[...] me perguntava com um tom de doce reproche, chamando-me carinhosamente, o motivo de não querer viver na sua casa” (ADOUM, 2010a, p.31, tradução minha). Novamente ressalta-se que é preciso tomar cuidado com esses pensamentos do narrador, já que não pode-se acreditar neles como em uma verdade absoluta, se é que pode existir alguma, pelo motivo de ele ser a única voz narrativa. O narrador, referindo-se à atitude de Perla, comenta: “Quanto mais a evitava, mais me procurava” (ADOUM, 2010a, p.40, tradução minha). Ele

também ponderava se “não era aquilo que procurava sua paquera inocente, feita de sorrisos, de uma voz mimada, de convites, de evasivas carinhosas?”(ADOUM, 2010 a, p.39, tradução minha). O narrador acredita estar ciente dos jogos que Perla jogava com ele, mas, apesar disso, apaixonou-se e encanta-se por ela.

A estratégia de sedução utilizada por Helga resulta de um aparente desinteresse, segundo o narrador, que acredita que esse desinteresse transforma-se em possíveis convites que vão deixando-o confuso: “Perguntei se podia me sentar com ela. Fez um gesto que podia significar sim, não, talvez [...] (ADOUM, 2010a, p.55, tradução minha) e mais tarde: “havia algo que não estava imaginando, segurava meu braço para atravessar a rua, ou subir umas escadas. E cada vez que acendia um cigarro, ficava colada em mim [...]” (ADOUM, 2010 a, p.57, tradução minha).

Baudrillard (2008, p.80), afirma que a estratégia da sedução é o engano e é exatamente isso que o narrador acredita que Helga faz. A narração do protagonista não deixa claro se ela estava interessada nele, mas também mostra que ela não faz nada para afastá-lo. O narrador crê que ela faz com que ele acredite em um possível final feliz e, assim, ele passa a sentir que a ama e considera deixar tudo para ficar com ela. Na narração vê-se que Helga não hesita enganá-lo até o ponto em que o encontra completamente manipulado para, somente depois disso, confessar o verdadeiro motivo de seu jogo de sedução. O protagonista, ao descobrir que tinha sido usado comenta: “Toda a paquera dessa noite, todas as insinuações eram para me fazer esta confissão de amor?” (ADOUM, 2010a, p.65, tradução minha).

No que se refere a Li Siao-tien constata-se um tipo de sedução progressiva, tímida, quase oculta. Quando ele pergunta o motivo pelo qual ela tinha ficado com ele a camarada age de acordo com a descrição que se segue: “me olhava sorridente e esquiva, imaginei que tivesse ficado por mim” (ADOUM, 2010a, p.78, tradução minha). Nesse momento observa-se que o narrador acredita ter entrado no jogo da camarada. Acredita que ela ficou por ele e então tenta beijá-la. No momento em que o beijo lhe é negado ele fica ainda mais seduzido por essa mulher: “Parecia-me cada vez mais leve, mais amável [...]” (ADOUM, 2010a, p.78, tradução minha). Então o protagonista volta a considerar que foi manipulado e, seduzido pela camarada, aceita seguir o caminho que seu coração manda e pactua com ela. “É através da nossa fragilidade que seduzimos” (BAUDRILLARD, 2008, p.94), assim como aconteceu com Perla, a moça que segundo o protagonista era inocente. O mesmo também se vê em Li Siao-tien, essa mulher

aparentemente leve, pequena, que segundo o narrador utiliza de uma aparente fraqueza para seduzi-lo.

Na narração, Martine parece que o seduz de uma forma mais passiva e promove um jogo de esconde- esconde. Aparece só algumas vezes, e isto faz com que o narrador pense mais nela do que desfrute de sua presença. Quando está com o narrador crê que Martine se mostra calma, inocente, acreditando que a seduziu. Contudo, pode-se ver que é ela quem o leva a Paris, quem se desfaz de Hélène, quem oculta a verdadeira situação até ser beijada pelo protagonista. É mais pertinente pensar que ela manipula o jogo desde o começo e ainda faz com que o narrador acredite no contrário.

Finalmente, no último relato vê-se que Fernanda é quem seduz o narrador. Ela o seduz tão intensamente que até depois de morta ele procura por Fernanda em Claudine. Em seu jogo, tudo acontecia quando Fernanda podia e não quando o protagonista queria.

Outro elemento fundamental nos jogos de sedução dos relatos é a presença constante do álcool que alude, portanto, ao amor dionisíaco, ao amor erótico, ao amor que está cheio de desejo. “Fuad nos servia o vinho [...] e assim que bebia o primeiro gole, Perla parecia uma mocinha corada [...]” (ADOUM, 2010a, p.27, tradução minha); “Por causa do vinho, do clima morno no começo da primavera, da companhia de Clara [...] imaginei que assim deviam se sentir aqueles que estavam de férias” (ADOUM, 2010a, p.37, tradução minha); “Perguntei se podia me sentar com ela. [...]. Pedi uma garrafa de vinho.” (ADOUM, 2010a, p.55, tradução minha); “Bebemos um conhaque, olhando-nos de frente [...] (ADOUM, 2010a, p.57, tradução minha); “Pedi-me que nos servisse algo de beber.” (ADOUM, 2010a, p.63, tradução minha); “me deixava uma sensação de frescor, de fruta, ou de bebida que aos poucos ficava embriagante” (ADOUM, 2010a, p.79, tradução minha); “O fato de aquela tarde ter bebido tanto conhaque era a certeza de que uma bebida mais forte que a cerveja e o vinho me curariam” (ADOUM, 2010a, p.113, tradução minha); “Não sei quantas taças de conhaque tinha bebido [...]” (ADOUM, 2010a, p.114, tradução minha); “Tínhamos terminado de comer a pizza e ainda tinha meia garrafa de vinho.” (ADOUM, 2010a, p.132, tradução minha). E tudo isto pode transportar à ideia de estar “inebriado de amor”.

4.4. O erotismo

O sociólogo britânico, Anthony Giddens (1993, p.9), em sua obra sobre o amor, o erotismo e a sexualidade, comenta que “o sexo hoje em dia aparece continuamente no domínio público.” Há, nessa obra, tanto o desejo quanto o ato sexual, mas, talvez uma de suas características mais importantes seja a revelação do desejo feminino, e não exclusivamente o masculino. Está-se diante de personagens femininas que desejam, que querem, que sentem prazer.

Perla seduz o narrador subindo e descendo as escadas. Tudo indica que ela deseja seduzir, já que sabe que não pode ir além, uma vez que seu destino já havia sido determinado por seus pais. Helga não se entrega até ter certeza de que terá em troca aquilo que ela deseja. Li Siao-tien aceita manter relações com um homem casado porque seu desejo lhe permite. Martine se arrisca e se entrega, na medida do possível, a seu professor e Fernanda consome seu desejo de amar, mesmo que escondida.

Em todas as circunstâncias apresentadas é necessário entender, segundo Octavio Paz (1993, p.16), que “O erotismo varia de acordo com o clima e a geografia, com a sociedade e a história, com o indivíduo e o temperamento. Também com a ocasião, a sorte e a inspiração do momento”. Nessa mesma linha de pensamento, o professor brasileiro Jesus Antônio Durigan (1985, p.7), falando sobre a sexualidade na literatura, comenta que “o texto erótico se apresenta como uma representação que depende da época, dos valores, dos grupos sociais, das particularidades do escritor, das características da cultura em que foi elaborada.” Também no que se refere ao texto erótico, deve-se entender que a utilização de cores fortes nas paisagens acaba contribuindo com o toque erótico que se pretende no texto. O mesmo se pode dizer com respeito às bebidas alcoólicas e o constante e pulsante desejo do narrador.

De acordo com os elementos levantados até aqui, pode-se afirmar que o erotismo nunca atua de forma única em cada indivíduo e até mesmo em cada sociedade. Na obra em questão esse fato é colocado em evidência já que se trata de uma narrativa transnacional e multicultural. Octavio Paz (1993, p.35), assinala, ainda, o papel da fronteira entre o amor e o erotismo, explicando que o primeiro é a atração por uma única pessoa e, o segundo, a aceitação. Assim como o erotismo, o amor também é mutante e se modifica segundo cada época ou sociedade. Em “Carambola”, o narrador aceita entrar em uma aventura que desde o início é dada como perdida. Perla é filha de uma família árabe e em sua sociedade muitos casamentos são arranjos. Seu caso não era diferente e ela estava noiva de um homem que não suportava, mas acaba casando-se

com ele para tentar salvar sua família de uma ruína econômica. No mundo de Perla de nada adianta amar o outro porque não se casa por amor.

Apesar disso, um dos maiores choques culturais para o narrador foi o encontro com a oriental Li Siao-tien, a começar pela rejeição do beijo, que o deixou transtornado. No entanto, também deve-se compreender que os acontecimentos insólitos do livro se transformam no combustível que mantém aceso o erotismo. Em “Carambola”, a surpresa está presente desde o título. Carambola pode significar algumas coisas, dentre elas, uma partida de bilhar. Nesta, joga-se somente com o taco e mais três bolas. O jogador deve tocar a bola assinalada e esta deve atingir as outras duas que estão na mesa. Simbolicamente é isso o que acontece nesse relato, ou seja, a tacada corresponde à mudança do narrador para a casa da família de Perla. Ele, portanto, seria a primeira bola que em vez de tocar em Perla acaba atingindo um terceiro elemento, Mamá.

Outro significado possível para o termo “carambola”, segundo o Dicionário da Real Academia de Língua Espanhola, refere-se a uma coincidência favorável e, também, a um duplo resultado conseguido por meio de uma única ação. É exatamente o que acontece no relato, pois na tentativa de conquistar a Perla o narrador acabou conquistando também a mãe dela.

Quando em “Mademoiselle Bovary” o protagonista tenta adivinhar “Qual das duas estava interessada nele” (ADOUM, 2010 a, p.109, tradução minha), aludindo a Hélène e a Martine, essa dúvida invade também o leitor. Porém, os acontecimentos insólitos não terminam nesse ponto. Tanto a personagem principal quanto o leitor se surpreendem quando Martine revela a verdade: ela era mais uma aluna do liceu onde o protagonista era o professor.

Não se trata do prazer do strip-tease corporal ou do suspense narrativo. Em ambos os casos, não há rasgão, não há margens; há uma revelação progressiva: toda a excitação se refugia na esperança de ver o sexo (sonho de colegial) ou de conhecer o fim da história (satisfação romanesca). (BARTHES, 1987, p.17)

Essa revelação progressiva é o mecanismo que envolve tanto as personagens de *Los amores fugaces* quanto os elementos insólitos presentes na obra, usados para seduzir o protagonista e o leitor. A personagem principal continua sendo seduzida e manipulada, porque mantém a esperança de que algum daqueles amores vai dar certo. Já o leitor, igualmente seduzido pela narrativa, se mantém curioso por saber o desenlace de cada história.

Finalizando com o tema do erotismo, é necessário entender que um dos elementos mais importantes nas práticas sexuais é o gozo. O gozo, o êxtase, o ponto mais alto na relação sexual é importante para homens e mulheres. Bruckner e Finkielkraut (1981) comentam que:

Estranhamente, em todos os discursos da modernidade o gozo não tem sexo; fala-se dele do mesmo modo, quer se trate de homens ou de mulheres; a palavra é neutra, diz respeito às duas vertentes da humanidade, como se fosse evidente que tudo aquilo que vale para o ser humano masculino valesse por isso mesmo para o ser humano em geral. (BRUCKNER E FINKIELKRAUT, 1981, p.11)

O único relato no qual a relação sexual é narrada é o terceiro. Desde o começo o narrador explica que a relação não tinha sido satisfatória para ele e que percebia que Li Siao-tien estava arrependida, sem vontade de se entregar. Finalmente, a frustração surge quando o narrador vê que seu gozo não chegará. Ele também acredita que não conseguiu fazer a camarada gozar. “Mais humilhante do que não ter gozado, era não ter acalmado o desejo tímido de Li Siao-tien” (ADOUM, 2010 a, p. 84, tradução minha).

Frustrado com o resultado da relação sexual, sabendo que possivelmente nenhum dos dois conseguiu experimentar o prazer final do ato, o narrador perde toda esperança naquele amor pela camarada.

Não precisaria ir muito além para perceber que as linhas ou as fronteiras divisórias entre o amor, a sedução e o erotismo são muito tênues. É claro que muitas vezes a sedução acompanha o erotismo, mas isso não significa que tudo isso vai levar ao amor. De qualquer forma, os três fazem parte dos rituais de conquista. Esses rituais que sempre vão existir quando começa uma nova história amorosa.

4.5 Cartografias do corpo

Como falar das fronteiras presentes em *Los amores fugaces* e deixar de lado os deslocamentos da cartografia corporal? Como foi dito anteriormente, na narrativa em análise o anti-herói sempre está transitando nos mais diversos territórios e um deles diz respeito à cartografia do corpo feminino. Há momentos em que o narrador se refere ao corpo feminino como se estivesse falando de um mapa, ou de um terreno: “A viagem na geografia dessa mulher que andava ao meu lado, e dentro dela, como se fosse uma viagem ao centro da Terra [...] (ADOUM, 2010a, p.62, tradução minha). Também é digno de nota seu aviltado desejo de transitar por essa cartografia:

tinha pensado no caminho ideal até seus peitos. Ele não era em linha reta, mas eu pensava em seguir, manual e labialmente, um caminho que começasse no seu

mamilo esquerdo, descesse pela sua cintura, atravessasse seu ventre, permeasse diagonalmente seu quadril e que envolvesse em movimentos espirais coxas e panturrilhas, até os pés. E que, subindo pela garganta, chegasse no seu ouvido e depois descesse até o outro mamilo. (ADOUM, 2010a, p.64, tradução minha)

Outro aspecto que se refere ao deslocamento pela cartografia feminina evidencia-se quando o narrador comenta seu medo de entrar nela, comparando esse ato a um perigoso mergulho no mar: “meu medo de entrar na mulher, como entrar no mar, não se devia simplesmente a não saber nadar pela timidez da idade, mas à lucidez das vítimas.” (ADOUM, 2010a, p.60, tradução minha). Entende-se, portanto, que o narrador mistura duas cartografias, uma real e uma imaginária. A real seria a geográfica e a imaginaria aquela que ele imagina percorrer antes mesmo de conhecer o corpo feminino, estabelecendo analogias entre as duas. O narrador sempre se exercita e se excita imaginando a cartografia que o espera: “deixei que ela andasse na minha frente. Poderia dizer que foi por cortesia, mas na verdade, foi para ver seu corpo inteiro (o resto virá depois). Seu vestido a mostrava para mim, na contraluz, inteira.” (ADOUM, 2010a, p.56, tradução minha); “Parecia ser magra embaixo da sua roupa de outono [...]” (ADOUM, 2010a, p.74, tradução minha); “Desvesti-la começou a ser uma ideia fixa, do mesmo modo que fazê-lo sem pressa, nem violência. A aparente abundância de roupas prometia prolongar a festa, que era ao mesmo tempo, preparação da festa [...]” (ADOUM, 2010a, p.127, tradução minha).

Octavio Paz (1993, p.182), menciona que “o encontro erótico começa com a visão do corpo desejado. Vestido ou desnudo, o corpo é uma presença, uma forma que, por um instante, é todas as formas do mundo.” Por essa razão, pode-se entender o desejo que possui o narrador e que faz com que ele viva para ver esses corpos: “Eu a vi subir as escadas, inocente do efeito que causava a cada passo que dava. Sua saia levantava e eu vi suas pernas e sua bunda.” (ADOUM, 2010a, p.42, tradução minha). Uma vez que o narrador vê além do que lhe era permitido, isto é, quando consegue ver as pernas de Perla, fica hipnotizado por elas.

O lugar mais erótico de um corpo não é lá onde o vestuário se entreabre? Na perversão (que é o regime do prazer textual) não há zonas erógenas (expressão aliás bastante importuna); é a intermitência, como o disse muito bem a psicanálise, que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças (as calças e a malha), entre duas bordas (a camisa entreaberta, a luva e a manga); é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento. (BARTHES, 1987, p.16).

O narrador é seduzido não tanto pelo que encontra, mas pelo que imagina que poderá encontrar debaixo das roupas. É justamente a probabilidade de ver um pouco além do permitido. Mais uma vez, no fragmento a seguir, é possível constatar como o narrador, atraído pela possibilidade de ver as pernas de Perla de novo, fica incomodado com quem possa impedir esta façanha: “Pensava com raiva em todos os que podiam me afastar daquele mirante único. (ADOUM, 2010a, p.42, tradução minha). Novamente o que se vê é a referência ao corpo como uma paisagem e, por isso, a presença da palavra mirante. E já que o narrador se reconhecesse como um sujeito em trânsito, não são apenas esses territórios que ele percorre, uma vez que seu deslocamento se faz no corpo do próprio texto na medida em que transita entre o tempo cronológico e o tempo psicológico.

O sociólogo e antropólogo brasileiro, José Carlos Rodrigues (2004, p.117), no seu livro que trabalha com os tabus do corpo, defende que o corpo é uma representação da sociedade. Adoum (2010a, p.26), confere, inclusive, uma nacionalidade às partes do corpo de Perla: “seus quadris, também árabes, e aquelas pernas universais que me magoaram tanto.” (tradução minha). O narrador aceita que sua paixão por Perla é proibida, que está limitado a conseguir aquilo que deseja dela, isto é, sua cartografia. Rodrigues, também comenta que “tudo o que representa o insólito, o estranho, o anormal, o que está na margem das normas [...] converte-se imediatamente em fonte de perigo” (RODRIGUES, 2004, p.22). O narrador reconhece que não pode percorrer o corpo de Perla, ou de Martine, inclusive ele aceita o perigo que está por trás do seu desejo, porém, se recusa a abandonar esse mesmo desejo. Barthes, referindo-se ao prazer do texto e do erotismo que ele contém, faz um apontamento que deve ser observado:

Parece que os eruditos árabes, falando do texto, empregam esta expressão admirável: o corpo certo. Que corpo? Temos muitos; o corpo dos anatomistas e dos fisiologistas; aquele que a ciência vê ou de que fala: é o texto dos gramáticos, dos críticos, dos comentadores, filólogos (é o fenotexto). Mas nós temos também um corpo de fruição feito unicamente de relações eróticas, [...]. (BARTHES, 1987, p.25).

Graças a essa observação, pode-se entender um pouco melhor o tipo de texto com o qual está-se trabalhando. Não pode-se restringir o uso da palavra “corpo” ao corpo das personagens femininas, ou do protagonista, porque dentro da narrativa encontram-se outros tipos de corpo distintos. É o caso do corpo do texto, visto que ao mesmo tempo em que os fatos dentro da obra

seduzem, a forma como o texto é escrito também deve ser sedutora. E não é só o leitor que está sob o feitiço da sedução do corpo do texto porque o protagonista também revela seu desejo de percorrer as memórias que guarda e de se deter nas representações das figuras femininas.

CONCLUSÃO

Como foi possível observar, *Los Amores Fugaces* é uma obra rica em temas atuais. Para começar, observou-se que apesar das várias semelhanças entre a vida do autor e do narrador-protagonista existem elementos que não permitem que chamemos a obra aqui estudada de autobiografia. Lejeune explica que sem uma identidade nominal esta obra se encaixa na temática da autoficção. Também deve ficar claro que apesar das inúmeras tentativas de fazer com que um texto memorialístico seja fiel aos acontecimentos suscitados este feito nunca seria possível, já que a memória é muito suscetível a interferências e esquecimentos, fazendo com que todo texto memorialístico tenha um pouco de ficção, inclusive aqueles que têm a pretensão de ser puras autobiografias.

Outra questão digna de nota recai sobre a voz narrativa, que não está apenas relacionada a um mesmo protagonista, mas a um homem fragmentado, visto que o leitor parece estar diante de duas vozes, de dois “eus” diferentes. Um é aquele que narra e o outro é aquele que vive. Naquele está o presente e neste o passado. Nessa dupla perspectiva, o narrador não se comporta de modo passivo, pois está sempre observando criticamente os passos daquele que ele foi um dia. O mesmo fenômeno também abrange os papéis femininos e as mulheres, coadjuvantes desse narrador-protagonista, que se tornam, muitas vezes, duplas, multifacetadas e fragmentadas.

A personagem feminina, vista a partir do olhar masculino, é extremamente sedutora e sabe como transformar um homem em um fantoche. Assim, o protagonista se vê minimizado diante dessas mulheres que lhe roubam a cena, tomam seu centro e fazem com que ele se torne totalmente dependente delas. São essas personagens que determinam a movimentação na obra e os deslocamentos do protagonista que, sozinho, é uma personagem estática.

Em *Los Amores Fugaces* as mulheres são poderosas, surpreendentes e, inclusive, manipuladoras. Enganam o narrador e até o leitor pela aparência de meras coadjuvantes, mas são elas que movimentam, espacial e afetivamente, o protagonista, sobretudo, pelas idas e vindas de seu constante lembrar. O mais insólito dessa questão é o modo como as personagens femininas reconhecem que o protagonista é ingênuo e o modo como elas fingem ser ainda mais ingênuas. No entanto, a finalização dos episódios parece refletir o que elas queriam enquanto o protagonista é frustrado em suas expectativas pelo fato de ser constantemente surpreendido por elas, em vez de correspondido.

É válido considerar, ainda, a dimensão narrativa que coloca em evidência a experiência do herói quanto ao sentimento de pertencimento. Transitando pelas diversas fronteiras impressas no livro e vivenciando as tensões do homem moderno, o protagonista experimenta sempre a sensação de se sentir estrangeiro. Como parte dessa experiência, depara-se constantemente com a solidão. Começa cada aventura amorosa imerso na solidão e termina cada relato da mesma forma. Talvez essa seja a chave para compreender seu julgamento sobre as histórias que vivenciou com as mulheres, uma vez que considera sempre que elas não deram certo. Sua desilusão é resultado dessa sensação de estar só, de sentir-se incompleto. Por tratar-se de uma personagem que vive nas margens, tentando se reencontrar nele e nos outros, sua perspectiva de ver o mundo é o que lhe salva de diversas situações difíceis e embaraçosas. Nesse auto-reconhecimento, nessa busca por si mesmo, o protagonista se fragmentará, assim como suas companheiras. Esse caráter fragmentário faz com que a obra esteja recheada de sujeitos ansiosos por encontrar algo que os complete e que os faça inteiros. Porém, apesar desse sentimento de isolamento e deslocamento, o herói vai conseguir ter uma perspectiva diferente de quem está no centro.

Foi graças às diferenças culturais que o narrador atravessou vários conflitos sentimentais, frustrações e desencontros que colaboraram para sua autocrítica. O choque cultural mais evidente talvez tenha sido com a camarada de Pequim, com quem cada demonstração de afeto era, na verdade, um mistério a ser desvendado; fato que o inquietava muito, colaborando para o seu afastamento.

Esse narrador, que vive na margem, transitando pelas fronteiras culturais, sociais e econômicas, também se mostrou resignado com esse movimento onde tudo é passageiro, inclusive os amores que vivenciou e os encantamentos que teve. Em consequência, temos sempre a impressão de estarmos diante de um sujeito que não se detém em lugar nenhum porque simplesmente sente que não pertence a lugar algum.

Sabe-se também que o narrador vai adotar e aceitar a sua identidade de estrangeiro e de ser um estranho na terra dos outros, onde vai criar laços e se integrar com pessoas que, assim como ele, se reconhecem estrangeiras apesar de estarem em seu país natal. Esse estranhamento mútuo entre ele e os demais que encontra pelo caminho forma uma espécie de elo, de identidade entre deslocados.

Entende-se que o protagonista é levado cegamente pelo amor. Um amor elegíaco, destinado a não ser, mas que antes de conhecer seu fim atravessou as mais belas e sedutoras

paisagens da vida, do texto e do corpo. Apesar das fronteiras culturais e geográficas o protagonista é sempre levado a cumprir o ritual da conquista, da sedução e do amor. Adentra-se nesse universo de uma maneira sempre cautelosa, porque cada mulher representa um complexo único e cada aventura tem um sabor diferenciado.

Observou-se, ainda, que o narrador percorreu não só a cartografia geográfica dos diversos países, mas também se imaginou percorrendo a cartografia corporal dessas mulheres com quem dividiu o protagonismo do romance. O corpo feminino, o corpo do texto, a cartografia corporal e a cartografia geográfica formam terrenos que o narrador deseja conquistar.

Finalmente, o protagonista sabe que está de passagem, que não poderá fazer desses lugares um lar. Ele se perdeu, se fragmentou em tantos outros que seria impossível atingir o sentimento de completude. No momento em que ele experimentou o exílio este o transformou porque deixou de pertencer. O estrangeiro sentirá falta do seu lar, mas, quando retornar, sentirá falta dos outros lugares onde esteve. Dessa forma sempre se sentirá insatisfeito com sua situação. É por esse motivo que ele se deslocará entre o presente, o passado e o que poderia ter sido, mas que não foi.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADOUM, Jorgenrique. *De cerca y de memoria-* lecturas, autores, lugares. Quito: Archipiélago, 2010b.

ADOUM, Jorgenrique. De cerca y de memoria con Jorge Enrique Adoum: entrevista. [abril de 2004]. São Paulo: *Agulha. Revista de cultura*. Entrevista concedida a Edwin Madrid.

ADOUM, Jorgenrique. *El tiempo y las palabras*. Quito: Libresa. 1992.

ADOUM, Jorgenrique. *Los Amores Fugaces: Memorias Imaginarias*. Quito: La Palabra, 2010a.

ADOUM, Jorgenrique; Rouan-Adoum, Nicole. Biografía . In: ADOUM, Jorgenrique. *Los Amores Fugaces: Memorias Imaginarias*, Quito: La Palabra, 2010a.

ADOUM, Jorgenrique. Notas para um prólogo. In: ADOUM, Jorgenrique. *Los Amores Fugaces: Memorias Imaginarias*, Quito, La Palabra, 2010a.

ALBERCA, Manuel. ¿Existe la autoficción hispanoamericana? In: *Cuadernos del Cilha*. Cuyo. v. 7/8, 2005-2006. Disponível em: http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitaes/1095/albercacilha78.pdf. Acesso em: 30 de jul. 2015.

ALDRICH, Thomas Bailey. *The book of fantasy*. Vol.9. 1912. pp. 341.

ÁLVAREZ, Pocho; Adoum, Alejandra; Bonilla Alexandra. *Jorgenrique Adoum*. [Documentario]. Roteiro e direção de Pocho Álvarez, diálogo e entrevista de Alejandra Adoum, produção executiva de Alexandra Bonilla. Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador, 2010. 1 DVD/NTSC, 115 min. color. son.

AMORIM, Isabelle R. de. *Uma poética da dualidade: Identidade e intertextualidade no teatro de José Régio*. 2006. 154 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários)- Faculdade de Ciências e Letras da Unesp- campus de Araraquara. Araraquara. 2006.

AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Editora UNESP, 1990.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, polifonia e enunciação. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Org.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 1994. p.1-9.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. trad. J. Guinsburg, SP: Perspectiva, 1987.

BARTHES, Roland. Introducción al análisis estructural de los relatos, In: *La aventura Semiológica*, Buenos Aires: Paidós, 1997.

BARTHES, Roland. *A câmara clara. Notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAUDRILLARD, Jean. *Da sedução*. 7 ed. Campinas, SP: Papirus, 2008.

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BLANCHOT, Maurice. O diário íntimo e a narrativa. In: _____. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 270-278.

BOUILLIER, Gregoire. Francês que vem à FLIP, rechaça a ficção como material literário: entrevista. [26 de junho de 2009]. São Paulo: *Folha de S. Paulo*. Entrevista concedida a Teresa Chaves.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.

BRANDÃO, R. S.; CASTELLO BRANCO, L. *Literaterras: as bordas do corpo literário*. São Paulo: Annablume, 1995.

BRANDÃO, Ruth. A mulher escrita. In: BRANCO, Lúcia C. & BRANDÃO, Ruth S. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro, Lamparina Editoria, 2004, p. 11- 96.

BRANDÃO, Ruth. *Mulher ao pé da letra: A personagem feminina na literatura*. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BRAVO, Nicole F. Duplo. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. 3. ed. Brasília: UNB; Rio de Janeiro: J. Olympio, 2000. p. 261-288.

BRUCKNER, Pascal; FINKIELKRAUT, Alain. *A nova desordem amorosa*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio (Org). *A personagem de ficção*. 10 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007, p.51-80.

CANDIDO, Antonio. Poesia e ficção na autobiografia. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p. 51-69.

CARLOS, Ana M. & ESTEVES, Antonio R. Introdução. In: *Narrativas do eu: a memória através da escrita*. - Ensaios/ Ana Maria Carlos e Antonio R. Esteves (Organizadores) Bauru: Ed. UNESP, 2009, p. 9-22.

CARLOS, Ana Maria & ESTEVES, Antonio R. (Org.). *Narrativas do eu: memórias através da escrita*. Bauru: Canal16, 2009.

COSER, Stelamaris. Híbrido, Hibridismo e Hibridização. In: FIGUEIREDO, E. *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: Editora UFJF/Niterói: EdUFF, 2005, p.163-224.

CUNHA, Carla. Duplo. In: CEIA, Carlos. *E-dicionário de termos literários*. Disponível em: <http://www2.fcsb.unl.pt/edtl/verbetes/D/duplo.htm> . Acesso em: 23 abr. 2015.

DE ANDRADE, Cátia I. N. B. Longa memória de todos nós. In: *Narrativas do eu: a memória através da escrita*. - Ensaios/ Ana Maria Carlos e Antonio R. Esteves (Organizadores) Bauru: Ed. UNESP, 2009, p. 97-108.

Diccionario de la lengua española. Disponível em: <http://lema.rae.es/drae/?val>. Acesso em: 18 abr. 2015.

DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, Papirus, 1998.

DURIGAN, Jesus Antônio. *Erotismo e Literatura*. São Paulo: Ática, 1985.

ESTEVES, Antonio R. Os desastres da guerra nas memórias de Francisco Ayala. In: *Narrativas do eu: a memória através da escrita*. - Ensaios/ Ana Maria Carlos e Antonio R. Esteves (Organizadores) Bauru: Ed. UNESP, 2009, p. 79-96

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Paris: Pocket. 1998.

FREUD, Sigmund. O inquietante. In: *Obras completas*. v. 14. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade*. São Paulo: UNESP, 1993.

GUSDORF, Georges. *Mémoire et personne*. Paris : PUF, 1951.

HAESBAERT, Rogério; BRUCE, Glauco. *A desterritorialização na obra de Deleuze e Guattari*. Rio de Janeiro: Departamento de Geografia da UFF. Disponível em: <http://www.uff.br/geographia/ojs/index.php/geographia/article/viewFile/74/72>. Acesso em: 02 de set. 2015.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. Pensando a Diáspora: reflexões sobre a terra no exterior. In. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. Org. Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora UFMG, Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HANCIAU, Nubia J. Relações Literárias Interamericanas. O entrelugar. In: FIGUEIREDO, E. *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: Editora UFJF/Niterói: EdUFF, 2005, p. 125-140.

HERRERO, Juan C. (2011): *Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas*. Monografías de Cédille, 2, 17-48. Disponível em: <http://webpages.ull.es/users/cedille/M2/02herrero2>. Acesso em: 12/11/2014.

HERVOT, Brigitte & SAVIETTO, Maria do Carmo. A escrita autobiográfica. In: *Narrativas do eu: a memória através da escrita*. - Ensaios/ Ana Maria Carlos e Antonio R. Esteves (Organizadores) Bauru: Ed. UNESP, 2009, p. 23-36.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo – História teoria ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JÍTRIK, Noé. Destrucción y formas en las narraciones. In: *América Latina em su Literatura*. FERNANDEZ MORENO, César. (Organizador). México: Siglo XXI editores, 1972.

JOSET, Jacques. *La literatura hispanoamericana*. Barcelona: oikos-tau, s.a. ediciones. 1974.

KOCH, I. V. A construção dos sentidos no texto: intertextualidade e polifonia. In: KOCH, I. V. *O texto e a construção dos sentidos*. São Paulo: Contexto, 1997. p. 46-57.

KOCH, I, V; ELIAS, V, M. *Ler e compreender os sentidos do texto*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

KRISTEVA, Julia. *Introdução a semanalise*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

LECARME, Jaques, L'autofiction: un mauvais genre. In : *Autofictions et Cie.*, Cahiers RITM, Université de Paris X, 6, 1994.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MANN, Thomas. *A montanha mágica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MARÍN HERNANDEZ, Juan José. *Melodías de perversión y subversión*. Una aproximación a la música popular en Costa Rica. *Diálogos: Revista electrónica de historia*. San Pedro. Volume 6, n° 2. Agosto-Febrero. 2005. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=43960212> Acesso em: 08/12/2014.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. As faces do duplo na literatura. In: INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo (Org.). *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzatto, 2000. p.111-123.

MERCADO, Tununa. “Testemunho. Verdade e literatura”. In: GALLE, OLMOS, KANZEPOLSKY et alia (orgs.). *Em primeira pessoa. Abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo, Annablume, 2009.

MILLARES MARTIN, Selena. *De Vallejo A Gelman : Un Siglo De Poetas Para Hispanoamérica*. Valencia: Editor: UNIV.ALICANTE, 2011.

MORAES, Vinicius de. Receita de mulher. In: MORAES, Vinicius de. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: José Olympio. 1987.

NORA, Pierre. *Entre memória e história*. A problemática dos lugares. *Projeto História*, n. 10, São Paulo, dez 1993, p.7-28.

OLMI, Alba. *Memória e memórias: dimensões e perspectivas da literatura memorialista*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2006.

ORTEGA, Pedro R. et al. *Educar en la Alteridad*. Libro primero del tomo I. Colombia: Redipe y Editum, 2007.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1993.

PLATÃO. O Banquete. Pará de Minas: Virtual Books Online M&M Editores Ltda. 2000-2003.

PORTO, Maria B.; TORRES, Sonia. Literaturas Migrantes. In: FIGUEIREDO, E. *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: Editora UFJF/Niterói: EdUFF, 2005, p.225-259.

PROUST, Marcel. No caminho de Swann. In: *Em busca do tempo perdido*. 3. ed. São Paulo: Globo, 2006.

RODRIGUES, José Carlos. *Tabu do corpo*. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2006.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, Antonio. (Org). *A personagem de ficção*. 10 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 9-51.

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p.46-60.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS JUNIOR, Natalicio Batista dos. *Fotografia e Memória: contra a ação do tempo, foto fortalece tradição das técnicas de memorização*. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE COMUNICAÇÃO, CULTURA E MÍDIA, 5., 2008, São Paulo.

SEIXAS, Jacy Alves de. *Percursos de memórias em terras de história: problemáticas atuais*. In: BRESCIANI, Stella; NEXARA, Márcia (Org.). *Memória e (Res) sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: UNICAMP, 2001.

SOUSA, Fábio d'Abadia de. *Fotografia e memória em Marcel Proust*. In: I Encontro de História da Mídia da Região Norte, Palmas, 2010.

THOMAS, Peter. *El Yo Problemático en los Amores Fugaces de Jorge Enrique Adoum*, Kipus Revista Andina de Letras, Corporación Editora Nacional, UASB- Ecuador, v12 p, 185- 192, 2000-2001.

TORRES PEREZ, Raúl. Los Amores Fugaces. In: ADOUM, Jorgenrique. *Los Amores Fugaces:MemoriasImaginarias*, Quito, La Palabra, 2010a.

VALLEJO, Raúl. Apuntes sobre algunas novelas ecuatorianas del final del siglo XX. In: *Revolucion y cultura N°1*. La Habana: jan/mar. 2014

VARGAS LLOSA, Mario. El narrador no es nunca el autor. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wMvtaprRoD8>. Acesso em 2 de agosto. 2015.

VOGLER, Christopher. *A Jornada do Escritor*. 2ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.