



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

BYANCA GABRIELY SILVA

DE UM FRANCÊS PARA UM PARAENSE:
FLÂNERIE, MEMÓRIA E IDENTIDADE

Londrina
2021

BYANCA GABRIELY SILVA

DE UM FRANCÊS PARA UM PARAENSE:
FLÂNERIE, MEMÓRIA E IDENTIDADE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras..

Orientadora: Profa. Dra. Laura Taddei Brandini

Londrina
2021

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

S586 Silva, Byanca Gabriely.
De uma francês para um paraense: Flânerie, memória e identidade/
Byanca Gabriely Silva.
- Londrina, 2021.
94 f.

Orientador: Laura Taddei Brandini.
Dissertação (Mestrado em Letras Estrangeiras Modernas) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras Estrangeiras Modernas, 2021.
Inclui bibliografia.

1. Gilles Lapouge - Tese. 2. Flânerie - Tese. 3. Identidade - Tese. 4. Relações Brasil-França - Tese. I. Brandini, Laura Taddei. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras Estrangeiras Modernas. III. Título.

CDU 82

BYANCA GABRIELY SILVA

DE UM FRANCÊS PARA UM PARAENSE:
FLÂNERIE, MEMÓRIA E IDENTIDADE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Profa. Dra. Laura T. Brandini
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Profa. Dr. Regina Célia dos Santos Alves
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Valter César Pinheiro
Universidade Federal de Sergipe - UFS

Londrina, 27 de agosto de 2021.

AGRADECIMENTOS

Os estudos que foram desenvolvidos ao longo da pesquisa só foram possíveis com o apoio de Deus e de pessoas de bastante significância na minha vida, como meus familiares que sempre me ajudaram com palavras positivas e de incentivo nos momentos mais difíceis durante todo o período em que estive no mestrado.

Gostaria de agradecer à Universidade Estadual de Londrina que propiciou a oportunidade de conhecer os excelentes profissionais com quem tive contato nesses últimos dois anos. Também reconheço a acessibilidade dos materiais disponíveis nas bibliotecas da universidade e de participar dos projetos de pesquisa oferecidos pela minha orientados, bem como sobre as relações entre o Brasil e a França na literatura e os estudos dos textos de Roland Barthes, que me ajudaram a encontrar um objeto de estudo para o desenvolvimento desta dissertação.

Agradeço em especial a minha orientadora Laura Taddei Brandini que acreditou no meu potencial, até nos momentos em que houve desânimo nos estudos. A Laura foi o incentivo máximo que eu obtive e a quem serei eternamente grata. Os ensinamentos que adquiri por estar ao lado de minha orientadora serão levados até os últimos dias de minha vida, compartilhando com outras pessoas o que um dia recebi na companhia de minha professora. Não poderia deixar de agradecer também à CAPES que me contemplou com a bolsa de estudo durante todo o período em que estive cursando o mestrado.

“Os únicos que me interessam são os loucos, aqueles que são loucos por viver, loucos por falar, desejosos de tudo ao mesmo tempo, os que nunca bocejam nem dizem coisas de lugar-comum... mas queimam, queimam, queimam como velas romanas pela noite.”

(Jack Kerouac)

SILVA, Byanca Gabriely. **De um Francês para um Paraense: *Flânerie***, memória e identidade. 2021. 95 f. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Estadual de Londrina, Londrina.

RESUMO

O Brasil, desde a chegada dos Europeus no continente americano, sempre foi um dos temas frequentes nos relatos de viagem ou fantásticos de diversos escritores ao decorrer dos anos. O mesmo acontece atualmente, como nós vemos em Gilles Lapouge (1923-2020), autor fundamental para nossa pesquisa, um escritor francês que tematizou o Brasil de inúmeras maneiras em suas obras literárias. Entre os livros escritos por Lapouge, nós selecionamos a obra *Nuits Tranquilles à Belém* (2015), onde lemos a história de um Francês que viaja à Belém com a intenção de fazer um estudo cartográfico. Contudo, o projeto do personagem mudou completamente com a chegada de Ricardo, menino paraense que confundiu o viajante com seu pai. Esse mal-entendido ofereceu ao francês a oportunidade de viver uma nova vida, pela experimentação de uma cultura, língua e família diferentes daquilo que ele conhecia desde sua infância. Esse trabalho visa estudar por meio desse romance a maneira como a *flânerie*, a memória e a identidade são essenciais para a construção da personalidade do Francês que procura se tornar o pai de Ricardo, assumindo a vida de Luís Carlos. Buscamos tornar claro como a *flânerie* baudelairiana, a memória e os espaços se associam na construção da identidade do narrador-personagem francês. Além de um estudo dentro do campo das relações entre as literaturas brasileira e francesa sob um ponto de vista comparativo.

Palavras-Chaves: Gilles Lapouge; *Flânerie*; Identidade; Relações Brasil-França; Literatura Comparada.

SILVA, Byanca Gabriely. **From a French to a Paraense: *Flânerie*, memory and identity.** 2021. 95 p. Dissertação (Masters in Letras). Literary Studies, Londrina State University, Londrina.

ABSTRACT

Brazil has always been, since the arrival of the Europeans to the American continent, one of the recurrent themes in fantastic or travel reports of several writers throughout the years. The same is currently happening, Gilles Lapouge (1923-2020), fundamental author to our research, is a French author who has thematized Brazil in many different ways in his literary work pieces. Among Lapouge's written books, we selected the piece *Nuits Tranquilles à Belém* (2015), where we read the story of a French who travels to Belém aiming to study the city map. However, his plans changed completely with the arrival of little Ricardo, a paraense boy who confused the traveler with his father. This misunderstanding offered the French the opportunity to live a new life, trough experimenting a different culture, language and family different from those he knew since his childhood. This research aims to study in this novel how *flânerie*, memory and the identity are essential to the construction of a personality to the French man who tries to become Ricardo's father, assuming the life of Luis Carlos. We seek to make it clear how the baudelaire's *flânerie*, the memory and spaces associate in the construction of the identity for the French narrator character, as well as a study on the relations between Brazilian and French literature under the compared literature theories.

Além de um estudo dentro do campo das relações entre as literaturas brasileira e francesa sob um ponto de vista comparativo

Keywords: Gilles Lapouge; *Flânerie*; Identity; Brazil-France Relations; Compared Literature.

SILVA, Byanca Gabriely. **D'un Français à un Paraense** : *Flânerie*, mémoire et identité. 2021. 95 f. Thèse (Maîtrise en Lettres), Université d'État de Londrina, Londrina.

RÉSUMÉ

Le Brésil, depuis l'arrivée des Européens dans le continent américain, a toujours été un des thèmes fréquents dans les récits des voyages ou fantastiques de plusieurs écrivains au cours des années. Il est de même à l'heure actuelle, comme nous voyons chez Gilles Lapouge (1923-2020), auteur fondamental pour notre recherche, un écrivain français qui a thématisé le Brésil de plusieurs manières dans ses œuvres littéraires. Parmi les livres écrits par Lapouge, nous avons sélectionné l'œuvre *Nuits Tranquilles à Belém* (2015), où nous lisons l'histoire d'un Français qui voyage à Belém avec l'intention de faire une étude cartographique. Cependant, le projet du Français a complètement changé avec l'arrivée de Ricardo, garçon *paraense* qui a confondu le voyageur avec son père. Ce quiproquo offre au Français l'opportunité de vivre une nouvelle vie, par l'expérimentation d'une culture, d'une langue, et d'une famille différente celles qu'il connaissait. Ce travail vise d'étudier par le moyen de ce roman la manière comment la *flânerie*, la mémoire et l'identité sont fondamentales pour la construction de la personnalité du Français qui cherche devenir père de Ricardo, en assumant la vie de Luís Carlos. Nous cherchons à rendre clair comment la flânerie baudelairienne, la mémoire et les espaces s'associent dans la construction de l'identité du narrateur-personnage français. En plus d'une étude dans le domaine des relations entre les littératures brésilienne et française sous le point de vue comparative.

Mots-Clés : Gilles Lapouge; *Flânerie*; Identité; Relations Brésil-France; Littérature Comparée.

SUMÁRIO

Introdução: Um escritor entre o Brasil e a França.....	10
Capítulo 1: Diálogos entre as culturas francesa e brasileira	19
Capítulo 2 - Espaços belenenses e flânerie	34
2.1 ESPAÇOS BELENENSES	34
2.2 FLÂNERIE	43
Capítulo 3 - Identidade e Memória: Personificação de Luís Carlos.....	61
3.1 MEMÓRIAS CRUZADAS.....	80
Conclusão - Os resquícios de si e do outro aprendidos em meio à flânerie	88
Referências Bibliográficas	91

Introdução: Um escritor entre o Brasil e a França

A pesquisa que compõe essa dissertação tem sido presente ao longo da minha formação na Universidade Estadual de Londrina, primeiramente na iniciação científica sobre as relações entre o Brasil e a França, no terceiro ano de graduação em Letras - Francês. Inclusive agradeço ao CNPq que me agraciou com a bolsa para desenvolver o estudo naquele momento. Com o projeto me foi possível conhecer diversos mediadores franceses que fizeram parte da história do Brasil desde 1500, entre eles destaco Gilles Lapouge, autor de maior relevância em meus estudos e nesta pesquisa. As obras de Lapouge foram objeto de pesquisa na iniciação científica, em que analisei a percepção do autor sobre a significância da palavra saudade, que tem origem do latim e da língua galega. No trabalho de conclusão de curso estudei o modo em que o francês interpreta o Manifesto Antropófago de 1928. Ambos os temas são encontrados no livro *Dictionnaire Amoureux du Brésil* [Dicionário de um Apaixonado pelo Brasil] (2011), em que Lapouge expõe uma série de verbetes com assuntos variados, todos voltados ao que existe no Brasil. Como o autor apresenta a maneira como enxerga o país, podemos perceber um certo distanciamento em sua narrativa, o olhar estrangeiro/observador é muito evidente, contudo, como seria a sua visão sobre as características brasileiras numa narrativa longa, em um romance? Por meio deste questionamento adentrei no mestrado no ano de 2018 com o intuito de investigar uma narrativa sobre o mesmo assunto, o Brasil visto por um francês, por meio da obra *Nuits Tranquilles à Belém* [Noites Tranquilas em Belém] (2015).

Para desenvolver toda essa caminhada de conhecimento, durante minha formação, utilizei dos estudos da Literatura Comparada como auxiliador para a compreensão das literaturas sob o olhar das relações culturais entre o Brasil e a França. Tendo em vista que o campo da Literatura Comparada possui o ramo em que se ocupa de tais relações, é possível perceber a relevância dos estudos franco-brasileiros no Brasil, visto que grandes pensadores desenvolvem pesquisa nesta área, como Leyla Perrone-Moisés (USP), Leonardo Tonus e Michel Riaudel (ambos da Sorbonne Université), Maria Cláudia Rodrigues Alves (UNESP-São José do Rio Preto), Daniela Calipo (UNESP-Assis), Valter Cesar Pinheiro (UFS), Maria Luiza Berwanger da Silva (UFRGS), dentre outros.

O objetivo geral deste trabalho, portanto, é desenvolver um estudo dentro do campo das relações entre as literaturas brasileira e francesa, aprofundando nossos conhecimentos no tema. O objetivo específico consiste em analisar o romance *Noites Tranquilas em Belém* (2020), do escritor contemporâneo francês Gilles Lapouge, *corpus* deste trabalho, sob o ponto de vista comparativo das relações entre o Brasil e a França, com especial atenção para as relações do narrador com o espaço belenense. Observando o *flâneur* a vagar pelas ruas da cidade e o narrador a comparar lugares e paisagens de Belém com espaços franceses, vamos detalhar como a assimilação do espaço contribui para a apropriação de uma identidade brasileira, confluindo na constituição de uma identidade híbrida entre o narrador e personagem.

Nascido em Digne-les-Bains, historiador, geógrafo, escritor e jornalista, Gilles Lapouge (1923-2020) iniciou seu contato com o Brasil em 1950 ao ser convidado para trabalhar no jornal *O Estado de S. Paulo*, redigindo matérias como especialista em economia política. Em uma entrevista concedida a Christophe Mercier publicada em *La Maison des Lettres* (2009), Lapouge conta que teve a oportunidade de conhecer a cultura particular de cada região brasileira para escrever suas reportagens, despertando uma paixão pelo país, como podemos ver a seguir:

Eu amava o que fazia. Os artigos teóricos, cotidianos, sobre os preços do algodão, etc., não me cativavam, mas frequentemente eu viajava em reportagem. Isso me permitiu conhecer bem o Brasil. Naquela época, ainda era uma terra desconhecida. Pelo menos quanto ao Brasil que eu amo, isto é, o Nordeste, o sertão¹ (LAPOUGE, 2009, p. 74-75).

Quando o autor diz “Naquela época, ainda era uma terra desconhecida” (2009, p. 74-75) acreditamos que ele se refira ao fato de o mundo apenas conhecer as principais cidades do Brasil, como São Paulo, Rio de Janeiro, Belém, São Luís, Recife, etc., mas o interior de cada estado citado ainda era desconhecido, como o próprio sertão. Em um outro momento Lapouge explica que além do Nordeste e do sertão, o autor conheceu São Paulo, Rio de Janeiro, a Amazônia, o Sul do país, como por exemplo a silvicultura em Santa Catarina. Apesar de ter visitado alguns estados durante os três anos que trabalhou para o *Estado de S. Paulo*, Lapouge, que escreveu

¹ J'aimais ce que je faisais. Les articles théoriques, quotidiens, sur le cours du coton, etc., ne me passionnaient pas, mais je parlais souvent en reportage. C'est ce qui m'a permis de bien connaître le Brésil. À cette époque, il s'agissait encore d'une terre inconnue. Du moins pour ce qui est du Brésil que j'aime, c'est-à-dire le Nordeste, le sertão.

para o jornal até o ano de sua morte, retornou ao Brasil para participar do Colóquio Cinco Séculos de Presença Francesa no Brasil, em 2013, organizado pela USP. Também encontramos registro de sua vinda em 2016 para lançar o livro *Noites Tranquilas em Belém*, sem mencionar as possíveis viagens que o escritor fez ao país em caráter privado.

Com o panorama geral do romance é perceptível que a obra *Noites Tranquilas em Belém* (2020) envolve e se comunica sutilmente com o leitor. O romance conta a história do narrador, que também é personagem, francês da região de Digne-les-Bains, que passa uma temporada em Belém fazendo-se passar por Luís Carlos, morador da cidade, pobre e pai de Ricardo. O esforço do narrador para ser o personagem habitante da cidade é relatado passo a passo e este, a todo momento, também se vê diante de suas memórias de infância e de sua vida adulta em outros lugares, em viagens passadas e na França. Em nenhum momento o narrador é nomeado, apenas é dita sua nacionalidade, origem, identidade, infância, profissão e suas impressões sobre os lugares pelos quais passou ao longo da vida.

Por meio das viagens a trabalho como jornalista, Lapouge passou a considerar interessante escrever obras que retratavam as particularidades brasileiras, tanto numa perspectiva expositiva-ficcional, como se lê no *Dictionnaire Amoureux du Brésil* (2011), quanto puramente romanesca, como no caso de *Nuits Tranquilles à Belém* (2015), traduzido em 2020 como *Noites Tranquilas em Belém* por Martha Cimiterra, obra de maior relevância em nossa pesquisa. Segundo o jornal *Diário do Pará*, impresso em 13 de junho de 2016, o último romance de Lapouge “traz [um] cenário principal das reflexões sobre a vida e memórias [do autor] da capital paraense” (LAPOUGE, 2016, p. 9). Numa entrevista feita por Esperança Bessa em 19 de junho de 2016 para o mesmo jornal, Gilles Lapouge explica que conheceu Belém em 1953 e ao chegar à cidade em 2016 para lançar seu novo romance “em comemoração aos 400 anos da capital paraense” (2016, p. 1), percebeu a grande mudança que ocorreu durante os 63 anos que se passaram, como ele mesmo diz: “Quando falo isso tenho uma espécie de vertigem, como se um rio de 63 anos atrás estivesse passando em minha frente” (2016, p.1). E Lapouge complementa que a escrita do livro teve como intuito desmistificar a imagem que a Europa tem do Brasil:

A Europa como um todo tem imagens de horror do Brasil. De sangue, de tiroteio, de país violento. Mesmo assim, o Brasil tem uma mitologia especial, quase desconhecida. A França ama o Brasil, mas não sabe por quê. Para

mim, é um dos países mais calorosos, cheios de ternura, mesmo em cidades mais duras como São Paulo. O Brasil não tem a educação com polidez, mas tem a educação que vem direto do coração (LAPOUGE, 2016, p. 1).

Percebemos que há afeição entre o escritor e o Brasil, mesmo com as diferenças que são evidentes em questão de cultura, educação e até mesmo coração, nos seus termos. Lapouge, como francês, coloca-se como admirador de um país com imensas riquezas e por meio de seu romance apresenta uma Belém até então desconhecida pela Europa.

Belém já é figurada no *Dictionnaire Amoureux du Brésil* (2011) em dois verbetes: “Amazone” [Rio Amazonas] e “Pluie de Belém” [Chuva de Belém]. No primeiro, Lapouge relata suas impressões do rio amazonense que banha a cidade de Belém do Pará. Em seu verbete, o francês descreve o mercado a céu aberto e o porto mais famoso da capital, o Ver-o-Peso. O autor relata que esse mercado se localiza a beira do rio, denominado como Baía do Guajará, do Rio Guamá, afluente do Amazonas, em cuja margem é possível encontrar bancos em que “aposentados dos correios e [é onde] os amantes se encontram, como nas músicas de Brassens e como fazíamos nas margens de Bléone, em Digne-les-Bains, quando terminávamos de jogar bocha²” (LAPOUGE, 2011, p. 19).

Ainda tratando do rio em Belém, para melhor compreender o sistema de vendas e chegada de mercadorias no mercado, Lapouge vai às três horas da manhã acompanhar os pescadores com seus peixes; com isso o francês conhece a diversidade de espécies que são vendidas nas barraquinhas do mercado, sendo o pirarucu o peixe mais impressionante, visto que chega a pesar duzentos quilos e ter de dois a cinco metros de comprimento, sendo considerado um “peixe dinossauro” e o maior de água doce. A decisão de se aventurar pela madrugada de Belém em prol de conhecer os “bastidores” da venda das peixarias no Ver-o-Peso nos mostra a dedicação de um explorador para compreender o que realmente acontece em volta do rio Guajará, proveniente das águas amazonenses.

O outro verbete que trata de Belém é “Pluie de Belém” [Chuva de Belém], em que Lapouge relata uma de suas viagens a Belém para fazer uma reportagem sobre a capital paraense ao jornal a que trabalhava. Ao chegar na cidade, o francês menciona o período de triunfo de Belém com a época da borracha no século XX, se

² Les retraités des postes et les amoureux s’y rencontrent le soir, comme dans les chansons de Brassens et comme on le fait sur les bords de la Bléone à Digne, quand on a fini de jouer à la pétanque.

maravilha com a grandiosidade da metrópole, seus arranha-céus e “a história da cidade nas fachadas das casas³” (LAPOUGE, 2011, p. 140). Em uma de suas caminhadas pela cidade, Lapouge conhece uma belenense, pela qual se encanta. Em suas conversas a moça pergunta ao francês suas atividades em Belém e então o jornalista responde:

Eu flanava. Depois de alguns fins de tarde ao abandono. [...]. Em seguida, ela me perguntou o que eu fazia em todas essas ruas. Eu lhe disse que eu flanava. Ela achou surpreendente morar em Paris e flunar em Belém. Eu lhe respondi: “Justamente, são sempre os viajantes que flanam”⁴ (LAPOUGE, 2011, p. 141).

Após explicar sobre sua *flânerie*, Lapouge e a moça marcam um encontro após a chuva, contudo, como explana o francês, apenas os moradores locais sabem o que significa essa expressão “após a chuva”. O jornalista perguntou o significado de tal frase ao recepcionista do hotel, mas não obteve sucesso, então, sem rumo, Lapouge saiu em busca desta chuva, pois acreditava que encontraria a mulher logo que parasse a chuva. A chuva caiu e passou, mas não conseguiu localizá-la. Logo, o francês passou a flunar enquanto chovia com o propósito de encontrar a senhorita sob a chuva. Sem sucesso, Lapouge conclui que talvez ela não tenha aparecido por ter encontrado um homem paraense que lhe agradasse mais que ele. Esse flunar que o jornalista executou em Belém o auxiliou tanto a conhecer a cidade, como para se sensibilizar pelas características particulares da região, como a umidade causada pela chuva diária que ocorre na capital paraense.

As características brasileiras citadas por Lapouge permitem a construção prévia de uma das identidades do Brasil, elaborada no enredo do romance que se passa em Belém, cenário escolhido com amor pelo escritor francês, apresentando riqueza e detalhamento sociocultural da região.

O alicerce central sobre o qual se constrói a obra é o olhar francês sobre Belém. A relação entre o olhar do narrador francês e o espaço brasileiro demonstra que a construção da identidade do Brasil, na História, sofre o processo semelhante à busca da personalidade do narrador-personagem no romance: num primeiro momento

³ On lit l'histoire de la ville sur les façades des maisons.

⁴ Je flânaïs. Après quelques fins d'après-midi à l'abandon. [...]. Ensuite, elle m'a demandé ce que je faisais dans toutes ces rues. Je lui ai dit que je flânaïs. Elle a trouvé surprenant d'habiter à Paris et de flâner à Belém. Je lui ai répondu : « Justement, ce sont toujours les voyageurs qui flânent. »

observa-se uma distinção entre o próprio e o alheio, nos termos de Tania Carvalhal (2003), ou seja, a personalidade do narrador-personagem francês e a personalidade do brasileiro Luís Carlos. Observa-se, no romance, a tentativa de junção dessas duas personalidades, como na *História*, quando atentamos para a coabitação das duas culturas no Brasil, a presença da herança francesa na literatura brasileira. Assim, por meio desta pesquisa apresentamos o caminho em que ocorre um desprendimento parcial de ser francês associado à aceitação identitária de se tornar brasileiro, uma metáfora da miscigenação social e cultural como resultado de aceitação e compreensão da identidade voluntariamente adquirida.

Neste processo em que a memória se encontra entre duas nacionalidades, duas vivências e duas culturas, juntamente com ambas as identidades apresentadas na obra, serão utilizadas, como metodologia, leituras comparativas para observarmos pontos de convergência e de fricção entre o personagem e suas experiências francesa e paraense, realçando os momentos de observador, numa perspectiva cultural francesa e paraense, no caso a identidade adquirida, ou seja a dualidade presente no narrador-personagem do romance.

Por conta de sua intensa frequência ao país, o autor registrou em suas produções literárias as percepções sobre o Brasil, tendo escrito algumas obras que retratam características brasileiras, como: *Equinociais – Viagens pelo Brasil dos confins* (1977), *Belém, Manaus, São Luís: Brésil Équatorial* (1977), *A Missão das Fronteiras* (2002), *Dicionário dos Apaixonados pelo Brasil* (2011) e *Noites Tranquilas em Belém* (2015). Gilles Lapouge é conhecido como autor de literatura de viagem, ramo dos estudos literários ainda pouco teorizado, apesar de bastante praticado. Frédéric Tinguely, em artigo *Forme et Signification dans la Littérature de Voyage* [Forma e Significação da Literatura de Viagem] (2006), explica que “a literatura de viagem existe porque nós todos, um dia ou outro, a reencontramos” (TINGUELY, 2006, p. 53). E o autor vai além, como podemos ver a seguir:

A vasta junção textual que nós delimitamos empiricamente quando nós nos referimos à literatura de viagem é constituída de obras ao mesmo tempo relativamente homogêneas de um ponto de vista temático – todas elas dizem prioritariamente a experiência homogênea de um ponto de vista temático – e extremamente diverso quanto a estrutura que elas mobilizam. [...]. Concluimos que a literatura de viagem não é um gênero como os outros, uma

maneira de gênero secundário escapando fortemente de toda definição formalista⁵ (TINGUELY, 2006, p. 54).

Livre de determinações formais, como Tinguely (2006) explica, a literatura de viagem se caracteriza pelo tema. Em obras que se encaixam nessa classificação, é notável a particularidade da escrita voyeurística, em que podemos encontrar uma obra tanto com referências reais como imaginárias, ficcionalizadas. Como não se trata de um gênero como os demais, como foi mencionado na citação anterior, a literatura de viagem tem por descrição um “conjunto de textos referenciais relatando em prioridade a experiência de um deslocamento no espaço⁶” (TINGUELY, 2006, p. 55).

Noites Tranquilas em Belém (2020) se encaixa na caracterização da literatura de viagem defendida por Tinguely (2006), pois é uma narrativa em primeira pessoa da chegada de um francês em Belém do Pará, por volta de 1970, com o intuito de estudar o antigo mapa feito pelo geógrafo francês Blaise de Pagan, mais conhecido como Conde de Pagan, entre 1640 e 1655. Esse contexto muda num instante, a partir do momento em que o narrador foi confundido por uma criança que alegava que ele, o narrador, era seu pai que havia desaparecido há anos, atrás de ouro na Guiana Francesa. O narrador então se depara com a oportunidade de vivenciar uma aventura: viver e ser uma outra pessoa, um desconhecido com uma nova identidade, cultura, novos costumes e nova família. O francês não refaria mais os passos do Conde de Pagan, mas se tornaria um pai de família humilde, que reside nas zonas periféricas da cidade de Belém do Pará, ex-morador das palafitas paraenses. Para não ser descoberto, ele precisaria estar atento a qualquer vestígio de informação que receberia de sua nova família e de seus amigos para assim representar o verdadeiro Luís Carlos, pai do menino Ricardo, replicando a limitada percepção que tinha sobre a identidade dele, seu caráter, seus costumes e seu trabalho.

Tendo em vista essas informações, ao estudar a obra de Lapouge (2020) temos como justificativa da presente dissertação, primeiramente, a relevância dos estudos das relações entre o Brasil e a França na literatura, inserindo-nos nessa tradição que

⁵ Le vaste ensemble textuel que nous délimitons empiriquement lorsque nous nous référons à la littérature de voyage est constitué d'œuvres à la fois relativement homogènes d'un point de vue thématique – elles disent toutes en priorité l'expériences d'un déplacement dans l'espace – et extrêmement diverses quant aux structures qu'elles mobilisent. [...]. On en conclura que la littérature de voyage n'est pas un genre comme les autres, une manière de genre second échappant forcément à toute définition formaliste.

⁶ L'ensemble des textes référentiels rapportant en priorité l'expérience d'un déplacement dans l'espace.

brevemente revisaremos no primeiro capítulo desta pesquisa. Particularmente, analisar o olhar do narrador francês sobre a cidade de Belém no romance *Noites Tranquilas em Belém* (2020) é buscar nas relações entre os dois países, pautada na literatura, um olhar dialógico capaz de observar suas especificidades, contribuindo também para os estudos da obra do escritor francês, raros tanto na França, quanto no Brasil.

Este trabalho se fundamenta metodologicamente sobre o princípio comparatista dos diálogos entre culturas, exposto principalmente na obra *O próprio e o alheio. Ensaios de literatura comparada* (2003), de Tania Franco Carvalhal, no qual se fundamentam de um modo geral as análises do romance. O olhar comparatista será complementado com leituras de teóricos da *flânerie*, como Benjamin (1987;1989), por exemplo, e dos estudos do espaço literário, como Brandão (2013) e Careri (2013;2017), com o objetivo de direcioná-lo para elementos essenciais do romance como, por exemplo, o caráter estrangeiro do narrador.

Para melhor delimitar como o trabalho será dividido teremos como foco, no primeiro capítulo, um breve panorama histórico das relações entre o Brasil e a França, com base principalmente em livro de Mário Carelli, *Culturas cruzadas* (1994), com o intuito de situar a obra de Lapouge (2020) nesse contexto, destacando o papel fundamental do diálogo entre as duas culturas de que o romance se vale. Será importante a dicotomia entre próprio e alheio, cunhada por Tania Carvalhal em *O Próprio e o alheio: Ensaios de literatura comparada* (2003), para pensarmos na construção da cultura brasileira de forma dialógica. Procuraremos também tratar, embora de forma sucinta, da presença de literatura brasileira na França, a partir de textos de Pierre Rivas (2005; 2006) e Maria Elizabeth Chaves de Mello (2010).

No segundo capítulo, teremos por foco as errâncias que proporcionaram ao narrador o conhecimento do espaço belenense, tendo em vista a tentativa de apropriação da personalidade do personagem Luís Carlos. Além disso, por toda a obra percebemos a *flânerie* do francês, sendo em Belém ou em qualquer outro lugar que já visitou, já que é evidente o hábito de flunar seja qual for a localidade que o narrador-personagem passe. Para compreender melhor a *flânerie* utilizamos como auxílio as obras de Walter Benjamin (1987;1989), Charles Baudelaire (1958;1996) e Edmund White (2001) em que os autores demonstram as nuances do *flâneur* dentro da sociedade e na literatura. Mais especificamente nos ocuparemos dos espaços

paraenses explorados pelo narrador-personagem na pele de Luís Carlos como modo de aprendizado e apropriação dessa identidade. Sendo assim, no primeiro capítulo utilizaremos as passagens do romance em que ocorre a descrição do ambiente, que estão interligadas aos momentos em que se passa a *flânerie*. Nesse capítulo, não lançaremos mão de estudos dedicados ao espaço literário como a leitura da obra de Luis Alberto Brandão, *Teorias do Espaço Literário* (2013), na qual o autor demonstra os meios de análise de espaço na literatura, bem como as obras *Walkscapes - O Caminhar Como Prática Estética* (2002) e *Caminhar e Parar* (2017) de Francesco Careri.

No terceiro capítulo vamos trabalhar com a identidade cindida em dois adquirida pelo francês, ou seja, sua identidade francesa que busca se tornar brasileira. A divergência entre memória e identidade entre o personagem Luís Carlos e o narrador-personagem francês evidencia uma dualidade interessante para análise do romance, por conta das culturas e realidades de vida diferentes de cada um deles, identidades, francesa e paraense, construídas com auxílio de memórias do espaço vivenciado em Belém e na França. Salientaremos os meios que o narrador-personagem usou para conseguir interpretar e, em alguma medida, tentar ser o Luís Carlos. Durante o processo de conhecer aquele que buscou se tornar, o narrador recorre a sua identidade francesa também por meio da memória, relatando muitos momentos de lembrança de sua infância e vida adulta na França, mais especificamente em Digne-les-Bains, sua cidade natal, e suas visitas à Paris.

Importante se faz mencionar que o narrador-personagem também se confunde com o autor do romance, Gilles Lapouge, pois este é igualmente nascido em Digne-les-Bains, viajou pelo Brasil e conheceu Belém. Contudo, a dimensão autobiográfica e as questões que envolvem as escritas de si não serão objeto deste trabalho, podendo vir a ser estudadas em outro momento.

Por fim, tal estudo nos levará ao discernimento não somente da percepção francesa de uma realidade de um habitante de Belém do Pará, mas também nos guiará a uma compreensão de um aspecto moderno das relações Brasil-França por meio da literatura, a saber, a construção identitária de um personagem francês que busca se incarnar em um paraense, invertendo o fluxo histórico que brevemente reconstituiremos, em que os brasileiros em certo momento buscaram ser como os franceses.

Capítulo 1: Diálogos entre as culturas francesa e brasileira

Ao longo da história do Brasil, o país foi visto de múltiplas formas, sendo em 1500, ano da chegada dos portugueses, como um “mundo criança” (CARELLI, 1994, p. 28), coberto de inocência e com uma temporalidade própria, como explica Mario Carelli em *Culturas Cruzadas: Intercâmbios Culturais entre França e Brasil* (1994), obra em que faz um panorama sobre as relações entre o Brasil e a França. Nesse período já se observa a iniciativa francesa de participar da conquista de territórios no novo continente, do outro lado do oceano Atlântico, como explica o professor de história da Université de La Rochelle, Laurent Vidal. O autor, em "La présence française dans le Brésil colonial au XVIe siècle" [A presença francesa no Brasil colonial no século XVI] (2000, p. 1), explica que as explorações das terras pelos franceses se iniciaram em 1504, por meio da chegada do primeiro francês ao Novo Mundo, o capitão Binot Paulmier de Gonneville. Movido pela curiosidade, o capitão contratou marinheiros portugueses em 1503 para auxiliar na empreitada, chegando nas “novas terras das índias” em 1504. Nesse momento, o capitão começou a escrever seus relatos sobre o que encontrou para compartilhar o conhecimento sobre esse lugar remoto com os franceses, que até então não tinham informações sólidas sobre o Brasil, com explica Mario Carelli (1994, p. 33).

Ao chegarem no Novo Mundo, os europeus se espantaram com as particularidades dos povos que encontraram, que diferiam deles, gerando, assim, um estranhamento cultural. Neste mesmo período, Michel Eyquem de Montaigne (1533-1593), escritor e filósofo francês, escreve em sua obra máxima, *Ensaio* (1595), um ensaio sobre os nativos encontrados no Novo Mundo, “Os Canibais”. Como o escritor não teve a oportunidade de ver de perto como era a realidade que os exploradores tinham encontrado junto aos índios tupinambás, ele colheu informações sobre o povo através de um homem que morou nas terras brasileiras durante “dez ou doze anos”, nos termos de Montaigne (1972, p. 105), na tentativa de estabelecimento de uma colônia, a França Antártica em 1555 comandada pelo francês Nicolas Durand de Villegagnon.

No ensaio, Montaigne levanta o questionamento sobre as definições de selvagens e bárbaros atribuídas pelos europeus em relação aos indígenas e faz uma análise dos relatos de viagem dos exploradores sobre suas impressões, em seguida

mostra seu ponto de vista. O filósofo aclara que quando esses povos foram descobertos, os exploradores se horrorizaram com a maneira primitiva como eles viviam, denominando-os como selvagens e bárbaros, pois eles não tinham nenhuma etiqueta, segundo os padrões da Europa. Pelo fato de existir a distinção entre os dois povos, o descobridor e o descoberto, os registros sobre essas diferenças eram negativos do ponto de vista dos europeus pelo seu eurocentrismo. Montaigne então questiona as observações advindas dos exploradores europeus e evidencia essa noção culturalmente autoritária do que é ser civilizado imposta sobre aqueles considerados bárbaros, como podemos ver em um pequeno trecho do ensaio em tradução de Sérgio Milliet:

[...] não vejo nada de bárbaro ou selvagem no que dizem daqueles povos; e, na verdade, cada qual considera bárbaro o que não se pratica em sua terra. E é natural, porque só podemos julgar da verdade e da razão de ser das coisas pelo exemplo e pela ideia dos usos e costumes do país em que vivemos⁷ (MONTAIGNE, 1972, p. 105).

Por meio da citação é possível notar a advertência do autor sobre a soberba europeia em relação aos nativos, tornando o uso do termo bárbaros incorreto e incoerente quando sobreposto ao estranhamento indígena quanto aos costumes e organizações sociopolíticas europeias na época. Montaigne (1972) relativiza, portanto, a concepção de bárbaro, aplicada habitualmente aos indígenas, direcionando-a para aquele que é diferente e, com isso, eliminando as hierarquias e colocando o bárbaro no plano do conhecido *versus* desconhecido. Ao concluir que os indígenas brasileiros não eram bárbaros, depois de refletir sobre seu modo de vida e seus costumes a partir do relato que ouviu, Montaigne coloca em paralelo as atitudes dos europeus, questionando se os verdadeiros bárbaros não seriam aqueles que matam e torturam os seus semelhantes na França da guerra de religiões, por exemplo.

Nesse ensaio, Montaigne (1972) evidencia o senso de ingenuidade como uma dádiva que os europeus não possuíam há muitos anos; contudo essa inocência dos índios não os levava a serem abnóxios. Muito pelo contrário, seus ideais culturais eram tão bem delimitados que quando havia alguma batalha entre eles esta sempre acontecia para defender o seu povo e aquilo em que eles acreditavam, diferentemente

⁷ [...] il n'y a rien de barbare et de sauvage dans cette nation, d'après ce que l'on m'en a dit, sinon que chacun appelle barbarie ce qui n'est pas dans ses coutumes, de même que, en vérité, nous n'avons pas d'autre point de mire pour la vérité et la raison que l'exemple et l'image des opinions et des usages du pays où nous sommes.

dos europeus, que guerreavam por ambição territorial e financeira. Os viajantes classificaram os nativos como selvagens principalmente pelo costume de comerem carne humana como um processo ritualístico, mas esses exploradores eram muito mais cruéis, como Montaigne (1972) declara:

Estimo que é mais bárbaro comer um homem vivo do que comer depois de morto; e é pior esquartejar um homem entre suplícios e tormentos e o queimar aos poucos, ou entregá-lo a cães e porcos, a pretexto de devoção de fé, como não somente o lemos mas vimos correr entre vizinhos nossos conterrâneos; e isso em verdade é bem mais grave do que assar e comer um homem previamente executado⁸ (MONTAIGNE, 1972, p. 107).

De modo geral, Montaigne (1972) reconhece as diferenças entre os indígenas e os europeus, porém discorda dos adjetivos voltados aos nativos brasileiros. Antes, questiona o que é realmente ser um bárbaro ou um selvagem, concluindo que essa perspectiva é relativa, visto que as realidades são diversificadas, apontando para os europeus como verdadeiros bárbaros e, enfim, invertendo a perspectiva eurocêntrica de olhar sobre os povos recém-descobertos.

No momento em que houve a tentativa de estabelecer a França Antártica na Baía de Guanabara em 1555, como foi brevemente mencionado anteriormente, vieram na tripulação de Villegagnon dois missionários que também registraram suas impressões sobre o Brasil, sendo eles: André Thevet e Jean de Léry. No século seguinte vieram mais franceses ao Brasil com o intuito de conhecer o Novo Mundo e catequizar os indígenas, estabelecendo assim a França Equinocial em 1612, em São Luís do Maranhão, como explica Carelli (1996, p. 47). Entre aqueles que vieram ao Brasil estavam nobres, soldados, artesãos e religiosos, como os padres Claude d'Abbeville e Yves d'Évreux. Com a chegada desses franceses, o Brasil obteve desde muito cedo contato com a França, estabelecendo uma relação cultural, por meio dos escritos desses religiosos sobre o país que lhes era estrangeiro, divulgando na Europa a fauna, a flora e os costumes das terras recém-descobertas.

Os séculos foram se passando e a relação entre a França e o Brasil foi se tornando mais sólida. Com o tratado de paz entre França e Portugal, houve a chegada

⁸ Je pense qu'il y a plus de barbarie à manger un homme vivant qu'à le manger mort ; à déchirer par des tortures et des supplices un corps encore capable de sentir, à le faire rôtir par petits morceaux, le faire mordre et dévorer par les chiens et les porcs (comme on a pu, non seulement le lire, mais le voir faire il y a peu ; et non entre de vieux ennemis, mais entre des voisins et des concitoyens, et qui pis est, sous prétexte de piété et de religion...) Il y a plus de barbarie en cela, dis-je, que de rôtir et de manger un corps après sa mort.

e a instalação da Academia de Belas Artes no Brasil, em 1816, composta de “artistas renomados no ambiente francês” (SCHWARCZ, 2009, p. 58), como explica Lilia Morritz Schwarcz (2009) em seu artigo “A Arcádia Francesa Chega ao Brasil”. A realeza portuguesa, através dessa instituição, não tinha apenas o propósito de difundir os conhecimentos e pensamentos franceses, mas também registrar o momento de transição da colônia, proporcionado pela chegada da corte lusitana, como podemos observar na citação a seguir:

Com efeito, transmigrada a corte, era preciso dotá-la de uma nova memória, e, nessa sociedade majoritariamente iletrada, nada melhor do que ter à disposição uma nova iconografia para criar uma representação oficial. E assim se faria: em vez de uma corte imigrada e bastante isolada diante da política europeia, surgiriam imagens inaugurais de um império nos trópicos; agraciado por alegorias clássicas, monumentos egípcios, gregos ou romanos, cujo conjunto pretendia dar legitimidade a uma situação política frágil e passageira (SCHWARCZ, 2013, p. 57).

A concepção de “império nos trópicos” expressada no trecho acima dá a ideia da transposição de imagens de prestígio da cultura europeia para o espaço tropical brasileiro, o que demonstra uma evidente inadequação, ou a vontade de recriar no Brasil um ambiente de fausto tal qual na corte portuguesa.

Ainda no ano de 1816, o Brasil tinha seu aspecto jovem frente à Europa e a população que o compunha não permitia que o país tivesse a imagem que a corte gostaria de demonstrar ao mundo. Sendo assim, como vimos na última citação, a Academia traria novos ares de conhecimento para enriquecer o intelecto brasileiro e a França, por representar “um modelo civilizatório” na época, era o país que melhor se encaixava como um modelo para a empreitada. Diante do princípio proposto pela corte, alguns artistas foram de suma importância para essa missão, dentre os mais ilustres o pintor Nicolas-Antoine Taunay, o escultor Auguste M. Taunay e o pintor Jean-Baptiste Debret. O convite aos artistas pela corte estabelecida no Brasil teve como intuito, como explica Schwarcz (2013), “expandir a ‘educação artística’ e promover a ‘civilização dos povos mormente nesse continente em expansão” (SCHWARCZ, 2013, p. 58), promovendo uma tentativa de início de formação artística laica.

Além de trazer saberes, a cultura francesa também tinha a tarefa “de mudar o estilo arquitetônico, assim como embelezar e higienizar os costumes urbanos”, como a doutora em sociologia Maria Orlanda Pinassi aclara em sua tese *Três Devotos, Uma*

Fé, Nenhum Milagre (PINASSI, 1996, p. 42). Se analisarmos os documentos do acordo firmado entre o Brasil e a França sobre a chegada dos artistas, não havia somente a promessa de ajustes no quesito artístico ou arquitetônico da cidade do Rio de Janeiro, mas havia a intenção, como explica Anderson Trevisan, em seu artigo “Debret e a Missão Artística Francesa de 1816: aspectos da constituição da arte acadêmica no Brasil” (2007), de propagar

[...] conhecimentos aos homens destinados aos empregos públicos, administração dos Estados, promovendo ainda o progresso da agricultura, mineralogia, indústria e comércio, mas, sobretudo, fornecer o ‘socorro estético’ que permitiria fazer o Brasil um Reino mais rico e opulento do que qualquer outro (TREVISAN, 2007, p. 15).

Com isso vemos que a Missão Artística Francesa de 1816, como ficou conhecida, teve por objetivo desempenhar o compartilhamento de conhecimentos técnicos e artísticos para fazer do Brasil, segundo o desejo do rei, “mais rico e opulento do que qualquer outro”, como lemos no trecho acima.

Entre todos os artistas que vieram até o Brasil, Debret deve ser destacado, primeiramente por ter sido primo do famoso pintor David, trazendo, assim, um peso maior para o grupo que se mudou para o país. Debret escreve um livro chamado *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil* [Viagem Pitoresca e Histórica no Brasil] (1834) com o intuito de relatar a viagem para os europeus, contudo, tendo tido uma “vida cotidiana local, a vida da corte” (LEENHARDT, 2013, p. 90), e por ter publicado o livro quinze anos depois de sua chegada, o pintor não era mais considerado como um viajante; esta forma, “Debret deixa de ser um viajante para se identificar com o povo brasileiro” (LEENHARDT, 2013, p. 90), conforme se lê no artigo “Jean-Baptiste Debret: Um filho da Revolução Francesa diante do Brasil Nascente” (2013) de Jacques Leenhardt. Essa identificação só foi possível pelo autor quando observamos o propósito de ter escrito tal obra: retratar a “marcha progressiva da civilização no Brasil” (DEBRET, 1834, p. II), destacando a escravidão, conforme Debret diz em *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil* (1834) com tradução de Sérgio Millet:

Tudo se assenta, pois, neste país, no escravo negro; na roça, ele rega com seu suor as plantações do agricultor; na cidade, o comerciante fá-lo carregar pesados fardos; se pertence ao capitalista, é como operário ou na qualidade de moço de recados que aumenta a renda do senhor (DEBRET, 1978, p. 139).

É perceptível como Debret observa de perto a realidade que existia entre os escravos e os senhores de engenho. O pintor transmite, por meio de seu livro, a dor daqueles que sofrem e ele “não imortaliza um estado das coisas dominado pelo poder português. Pelo contrário, ele se faz testemunha das transformações mais dramáticas que afetam o país” (LEENHARDT, 2013, p. 91).

Com esse diálogo cultural entre o Brasil e a França, os brasileiros começaram a seguir os modelos civilizatórios franceses, pois assim, como a corte desejava, o Novo Mundo estaria mais próximo do pensamento considerado correto de ser um cidadão, como um europeu. Vale ressaltar que neste período a predominância de habitantes no Brasil eram de europeus, a elite sendo constituída por eles. O rei e a corte gostariam de padronizar e revitalizar os padrões artísticos e de etiqueta segundo a perspectiva francesa, visto que a capital francesa “[era] a praça onde tudo circula[va], o ponto de encontro entre norte e sul, leste e oeste” (RIVAS, 2005, p. 119), como aclara Pierre Rivas em *Diálogos Interculturais* (2005).

Com isso a cultura francesa se tornou mais evidente na realidade brasileira, permitindo que ocorresse uma identidade mista entre o próprio e o alheio no quesito literário, pois a cultura e as artes francesas, especificamente, acarretaram em um convívio da cultura do outro com a cultura nacional, resultando em uma cultura híbrida. Para clarificar essa noção, Tânia Carvalhal em *O Próprio e o Alheio* (2003) esclarece que, ao observar obras brasileiras, houve uma “oposição entre o próprio e o alheio [que] se relativiza quando considerada na perspectiva intrínseca da produção literária, onde a absorção do alheio participa da construção do próprio” (CARVALHAL, 2003, p. 138). Ou seja, tendo a França como alheio, ou melhor, como o estrangeiro que oferece conhecimentos e técnicas, a literatura e as artes brasileiras se desenvolveram de maneira própria. Como exemplo, Carvalhal (2003, p. 143) afirma que diversos artistas estudavam obras francesas em busca de aperfeiçoamento e então, em suas produções pessoais, transmitiam fragmentos sobre o Brasil, assim como regiões em que habitavam, demonstrando as particularidades nacionalistas e regionalistas, concluindo que os conhecimentos adquiridos auxiliaram na formação identitária artística brasileira.

Refletindo sobre essa percepção de diálogos que foram construídos entre o Brasil e a França, tendo a participação também de diversas outras nações, percebemos que nunca existirá uma literatura ou obra artística que não tenha

fragmentos do outro ou do alheio, para usarmos o termo de Carvalhal (2003), visto que o conhecimento de um complementa e integra a ideia do outro. Essa interação, principalmente entre os brasileiros e franceses, povos de maior relevância em nossa pesquisa, permitiu que as relações Brasil-França trouxessem uma maturação do povo brasileiro e um crescimento artístico.

Em alguns momentos, como no final do século XIX e início do XX, a admiração pela cultura francesa levou alguns artistas e intelectuais a se tornarem obcecados pelos costumes desse país, causando assim “uma doença” denominada “parisina”, “cujos sintomas consistiam em ignorar o Brasil e suspirar por Paris” (BROCA, 1960, p. 92) como Brito Broca explica com humor em sua obra *A Vida Literária no Brasil – 1900* (1960). Entretanto, se observarmos a História do Brasil no seu período de colônia portuguesa, podemos nos questionar sobre como os brasileiros passaram a admirar a França e não Portugal. Pierre Rivas, em seu texto *Diálogos Interculturais* (2005), demonstra que essa troca de modelo, do modelo português para o francês, ocorreu após a emancipação das nações ibéricas, principalmente no quesito artístico. Com isso a América Latina buscou “construir sua autonomia [...] identificando-se simbolicamente com o modelo francês, bastante diferente para permitir a ruptura, bastante semelhante para permitir a identificação simbólica” (RIVAS, 2005, p. 122). Neste período em que houve a aproximação da América Latina do modelo francês, Paris era considerada como “um lugar nulo, um ‘fora’, lugar onde a maioria dos escritores estrangeiros viveu na insularidade em ‘colônias’, seu descentramento” (RIVAS, 2005, p. 122). Por ser esse local nulo ou fora de um sistema colonial opressivo ou de dependência, talvez tenha havido um maior acolhimento de Paris às culturas estrangeiras por conta deste “reconhecimento de outros exilados” (RIVAS, 2005, p. 122). Além disso, a América Latina tinha admiração pela França em si e por tudo o que a compunha, como podemos ver em citação de Rivas (2005):

O seu prestígio [de Paris] era grande sobre as elites crioulas, cuja corrente modernizadora, tanto na Espanha como em Portugal, reclamava, ela própria, o modelo francês; daí a tentação dessas jovens nações de beberem diretamente na fonte francesa. Como as revoluções nacionais se faziam contra a península e sobre o modelo francês de ruptura violenta, do “Novo Mundo”, do início absoluto, impunha-se a homologia francesa. Cortar o cordão umbilical ibérico devia conduzir à elaboração de uma nova filiação, adotiva, para a construção da identidade nacional. Assim se constrói uma genealogia mítica, diferente do modelo ibérico renegado, mas necessariamente próxima do modelo requerido, em seus fundamentos e em seu imaginário. Dupla origem mítica: a idade de ouro dos povos indígenas

pré-ibéricos e a sociedade ideal da Revolução Francesa da irmã mais velha latina, entre regressão mítica e projeto utópico (RIVAS, 2005, p. 119).

A tentativa de ruptura do vínculo com a cultura daqueles que exploraram o Brasil e a busca por um outro mentor cultural, um novo modelo com o intuito de se afirmar enquanto nação e cultura, explica bem o porquê de ter ocorrido até mesmo, em alguns casos, uma dependência dos modelos franceses na cultura e nas artes brasileiras no final do século XIX e no início do XX.

Como podemos observar ainda com base na citação acima, o brasileiro desejou recriar e reestabelecer sua referência de nação, e, assim, implementar um ideal de país para o Brasil. Desta forma, conforme Brandini esclarece no texto introdutório ao livro *Brasil e França: laços literários* (2016), o brasileiro rejeitou a cultura portuguesa e tomou para si a França como a sua “pátria-mãe cultural”. Com isso foi criada uma “imagem idealizada” tendo como ambição “a liberdade política e artística”, para que o Brasil se tornasse cada vez mais parecido com os franceses, os tendo como “espelho” para refletir “o que eles [brasileiros] gostariam de ter, os escritores que eles gostariam de ser” (BRANDINI, 2016, p. 9).

Dando continuidade a esse movimento de atenção à cultura francesa, em 1889 a República é proclamada no Brasil, apresentando como base política os princípios do Positivismo do filósofo francês Auguste Comte. Os fundamentos positivistas foram o principal direcionamento para a construção da estrutura política na transição do Império para a República, permanecendo presente a sua influência na bandeira do Brasil através da frase “Ordem e Progresso”, como explica Wolf Paul, Professor Titular de Teoria e Metodologia do Direito e Direito Comparado da Universidade Johann Wolfgang Goethe de Frankfurt, Alemanha, em seu artigo “Ordem e progresso: origem e significado dos símbolos da bandeira nacional brasileira”:

Proclama em letras verdes, inscritas sobre a tarja branca, as palavra-símbolo do batismo da República: "Ordem e Progresso". Essa divisa do republicanismo brasileiro se opõe claramente ao lema distintivo do republicanismo francês que, através da Bandeira Tricolor, enfatizava: Liberdade, Igualdade e Fraternidade! (PAUL, 2000, p. 252)

O princípio positivista e os princípios da Nova República implementada no Brasil remetem à França, não apenas como lembrança, mas como uma exemplificação do modo como os brasileiros reproduziam os ideais franceses, tendo em vista um país modelo a ser seguido. Segundo Alfredo Bosi, em “O positivismo no

Brasil: Uma ideologia de longa duração” presente na obra *Do positivismo à desconstrução* (2004) organizada por Leyla Perrone-Moisés, essa noção de Ordem e Progresso tinha o princípio do altruísmo e a composição dessa atitude deveria ser “o Amor por princípio, a Ordem por base, o Progresso por fim” (2004, p. 158), reproduzindo, desta maneira, a proposta de Comte.

A França desse final de século XIX vivenciava a *Belle Époque*, por volta de 1870 até a primeira Guerra Mundial, exportando para o mundo arte, costumes, moda, linguagens, filosofia. No Brasil artistas, intelectuais e toda a elite social que com eles convivia adotaram os modismos disseminados pela *Belle Époque* parisiense, replicando comportamentos e valores estéticos em capitais como São Paulo, Rio de Janeiro, Manaus e Belém, abastecendo suas elites com uma certa cultura parisiense tida como refinada e libertária. Segundo Carelli (1996), esse entusiasmo das elites e dos artistas cresceu na população rica do Brasil por conta da valorização alcançada da moeda, “graças à exportação de café” (CARELLI, 1996, p. 188), levando os grandes proprietários de latifúndios a se dirigirem a Paris com grande frequência. Além dessa vida boêmia, o período da *Belle Époque* também trouxe novos conhecimentos artísticos e literários para o Brasil, fortalecendo, mais uma vez, as relações culturais entre o Brasil e a França, por meio de “linguagens, gostos, atitudes, estéticas [e] sociabilidades”, como explica o historiador paraense Geraldo Mártires Coelho em seu artigo “Na Belém da belle époque da borracha (1890-1910): dirigindo os olhares” (COELHO, 2011, p. 141).

Como foi exposto, a França sempre teve um papel importante como um modelo para os brasileiros da classe mais alta da sociedade e em comemoração aos cem anos de independência do Brasil, no ano de 1922, ocorreu um evento que, paradoxalmente, teve em seu discurso o anseio pela liberdade artística e cultural sem, no entanto, romper com a metrópole cultural francesa. A Semana de Arte Moderna, marco simbólico do modernismo brasileiro, contou com a participação de um grupo seleta, dentre os quais destacamos os escritores Mário de Andrade e Oswald de Andrade, o músico Heitor Villa-Lobos, os pintores Di Cavalcanti, Rego Monteiro e Anita Malfatti e o escultor Brécheret. O discurso que era propagado pelos artistas e intelectuais modernistas refletia o desejo de uma renovação e maior autonomia da arte brasileira, embora esta tivesse em toda a sua história fundamentação em estéticas europeias. Os modernistas buscavam destacar as características da

identidade brasileira, sem abandonar ou excluir o papel fundamental da cultura francesa. De acordo com Raul Bopp a Semana de 22 veio para:

[...] acordar o Brasil de um estado de estagnação. O ânimo de renovação liquidou não somente um passivo de ideias antiquadas, que predominavam nas letras e nas artes, como chegou mesmo a influir na formação de um espírito novo, que veio ocupar a nossa órbita política (BOPP, 2008, p. 52).

A construção da nova identidade do Brasil pelos modernistas era baseada nas cores, paisagens e suas regionalidades culturais brasileiras presentes em suas obras, permitindo maior liberdade e desprendimento das realizações tradicionais de base acadêmica praticadas pela maioria dos artistas da época. Com isso, a Semana de 22 foi o evento marcante que abriu caminho para manifestos posteriores, baseados nos mesmos princípios essenciais de liberdade de pesquisa estética e busca das raízes culturais nacionais propostos pelos modernistas, como o Manifesto Pau-Brasil (1924), que contou com a colaboração do franco-suíço Blaise Cendrars e os brasileiros Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e Mario de Andrade. Alguns anos mais tarde, Oswald de Andrade idealizou e escreveu o Manifesto Antropófago (1928), teorizando formas estéticas já presentes em quadros e desenhos de Tarsila do Amaral e em obras literárias como *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, dentre outras.

Autores e obras que vieram depois do modernismo dos anos de 1920 procuraram identificar a identidade brasileira, dentro de um projeto mais amplo intelectual e esteticamente. Às obras regionalistas de Graciliano Ramos e Rachel de Queiroz sucederam os escritos de João Guimarães Rosa e outros caminhos literários foram percorridos, como os escolhidos por Clarice Lispector, pelos poetas concretistas e pela literatura marginal da década de 1970, para citar apenas alguns exemplos. A cultura francesa permaneceu como uma referência na formação dos escritores e desde a metade do século XX a presença francesa na literatura brasileira diminuiu de intensidade, junto do prestígio internacional da França, substituído pelo dos Estados Unidos, situação que perdura até o presente.

Os marcos históricos empregados como balizas ao longo deste capítulo não foram os únicos momentos de interação do Brasil com a França. Em cada século os franceses tiveram sua contribuição, sendo ela sucinta ou marcante. Desta maneira pudemos observar a presença francesa na cultura brasileira, contribuindo para a compreensão das identidades múltiplas do país, sempre formadas do próprio e do alheio, para citarmos, mais uma vez, Carvalhal (2003).

No sentido inverso, os brasileiros também sempre mantiveram alguma presença na França. Desde o Renascimento, há notícia de indígenas brasileiros que atravessaram o Atlântico e foram a Rouen, tendo suscitado grande interesse. Montaigne (1972), no mesmo ensaio “Os Canibais”, conta que se deslocou até a cidade para conversar com um indígena. O filósofo relata que os índios que foram levados à França, na época, foram questionados pelo Rei Carlos IX, após uma caminhada pelas ruas de Rouen, sobre o que eles haviam achado da cidade e o que eles gostariam de saber que os surpreenderam sobre o povo francês. Os índios responderam, conforme Montaigne (1972) cita em seu ensaio:

Disseram antes de tudo que lhes parecia estranho tão grande número de homens de alta estatura e barba na cara, robustos e armados e que se achavam junto do rei (provavelmente se referiam aos suíços da guarda) se sujeitaram em obedecer a uma criança e que fora mais natural se escolhessem um deles para o comando. Em segundo lugar observaram que há entre nós gente bem alimentada, gozando as comodidades da vida, enquanto metade de homens emagrecidos, esfaimados, miseráveis mendigam às portas dos outros (em sua linguagem metafórica a tais infelizes chamam “metades”; e acham extraordinário que essas metades de homens suportem tanta injustiça sem se revoltarem e incendiarem as casas dos demais⁹ (MONTAIGNE, 1972, p. 109).

A exposição desse tipo de pensamento trouxe uma nova perspectiva para a Europa sobre aquilo que foi encontrado na América: Montaigne (1972) propõe uma inversão do ponto de vista eurocêntrico sobre os nativos do Novo Mundo, o que era inédito até então.

Por meio da ativa atuação da França ao longo de séculos no Brasil, a imagem brasileira foi difundida ao mundo, segundo a perspectiva dos franceses, Gonneville, Montaigne, Thévet, Léry, Claude d’Abbeville e Yves d’Évreux, dentre muitos outros não mencionados neste texto. Atualmente ainda há essa aproximação e a cultura brasileira exerce poder de atração sobre os franceses. Como exemplo lembramos a difusão de produções cinematográficas de Glauber Rocha, Nelson Pereira Santos, Ruy Guerra, Anselmo Duarte e o filme “franco-brasileiro” *Orfeu Negro* (1959) de

⁹ Ils répondirent trois choses dont j’ai oublié la troisième – et j’en suis bien marri -, mais j’en ai encore deux en mémoire. Ils disent qu’ils trouvaient en premier lieu fort étrange que tant d’hommes grands, portant la barbe, forts et armés, qui étaient autour du roi (ils est vraisemblable qu’ils parlaient des Suisses de sa garde), consentissent à obéir à un enfant et qu’on ne choisit pas plutôt l’un d’entre eux pour commander ; secondement (ils ont une expression de leur langage qui consiste à appeler les hommes moitié les un des autres) qu’ils avaient remarqué qu’il avait parmi nous des hommes remplis et gorgés de toutes sortes de bonnes choses et que leur ‘moitiés’ étaient mendiants à leurs portes, décharnés par la faim et la pauvreté ; et ils trouvaient étrange que ces ‘moitiés’-ci, nécessiteuses, pussent supporter une telle injustice sans prendre les autres à la gorge ou mettre le feu à leur maison.

Marcel Camus e Vinícius de Moraes, músicas como a bossa nova, o samba, obras literárias que foram traduzidas para o francês, sendo os autores mais conhecidos na França: Machado de Assis, Mário de Andrade, Clarice Lispector, Lima Barreto, Carlos Drummond de Andrade e Paulo Coelho, como demonstra Teresa Dias Carneiro da Cunha em “A Literatura Brasileira Traduzida na França: O caso de *Macunaíma*” (1997).

Pierre Rivas, em “Matériaux pour une étude de la réception de la littérature brésilienne em France” [Materiais para um estudo da recepção da literatura brasileira na França] (2006), aclara que dentro do universo da tradução existem línguas hiper centrais (inglês), centrais (francês e alemão), semiperiféricas (espanhol e italiano) e periféricas (demais línguas). Dentro das categorias expostas, a literatura brasileira é encontrada em “ultra periférica”, pois os trabalhos de tradução de nossas obras no mundo literário são menores que 1%. O motivo é bastante simples, como podemos ver a seguir:

A desvantagem brasileira é aqui ainda manifesta: posição periférica; uma língua “rara” segundo a terminologia oficial, e há muito tempo não institucionalizada no ensino (e no futuro incerto e ameaçado hoje). [...]. O escritor brasileiro escreve numa língua pouco conhecida e sem outros ecos, às vezes, que seu “estado” regional, fora de grandes centros legitimadores (São Paulo, Rio). [...]. A herança portuguesa em si, prestigiosa e muito ignorada, é uma voz solitária, elegíaca e em desacordo diante da ostentação espanhola¹⁰ (RIVAS, 2006, p. 130).

Mesmo sendo uma literatura periférica ou ultra periférica, como vimos na citação acima, Rivas (2006) explica que o país que mais traduziu as obras brasileiras foram os franceses, tendo como os principais tradutores: Phileas Lebesque, Pierre Hourcade, Armand Guibert et Roger Caillois. São doze grandes editoras francesas que publicaram tais traduções: “Stock, Métailié, Messidor, Nagel, des Femmes, Presses de la Renaissance, Gallimard, Albin Michel, Plon, Anne Carrière, Flammarion et Acte Sud”, como explica Marie-Hélène Catherine Torres em “Le marché du livre en France: Emergence de la littérature brésilienne” [O Mercado do Livro na França: Emergência da Literatura Brasileira] (RIVAS, 2006, p. 20). Além das editoras já

¹⁰ Le handicap brésilien est ici encore manifeste : position périphérique ; une langue « rare » selon la terminologie officielle, et longtemps non institutionnalisée dans l’enseignement (et à l’avenir incertain et menacé aujourd’hui). [...]. L’écrivain brésilien écrit dans une langue méconnue et sans échos autres, parfois, que son « état » régional, hors de grands centres légitimant (São Paulo, Rio). [...]. L’héritage portugais lui-même, prestigieux et trop ignoré, est une voix solitaire, élégiaque et désaccordée face à l’ostentation espagnole.

citadas, houve trinta e sete pequenas editoras que também difundiram a literatura brasileira na França.

Pierre Rivas explica que os enredos que se destacavam no processo de tradução eram livros que eram carregados de regionalismo, ganhando, assim, maior êxito as produções de nortistas e nordestinos, “[...] atentos a uma linha de expressão social, romântica ou realista, às ‘cenas da natureza’ quase ou francamente exóticas¹¹” (RIVAS, 2006, p. 134). Por isso Ruy Pacheco de Azevedo Amaral, em sua tese *O ano do Brasil na França*, desenvolvida em 2008, explica que “É importante lembrar que o clichê, o estereótipo, não é necessariamente uma visão errada, mas uma percepção redutora, onde reside sua força. É uma percepção fixa, sem movimento e sem contradição” (AMARAL, 2008, p. 47). Com esse senso de exotismo estereotipado, as obras francesas sobre o Brasil têm um certo padrão temático. Rivas demonstra que podemos encontrar a presença de dois “brasis”, ambos voltados ao senso primitivista, como lemos:

[...] visão do Eldorado, do Paraíso Terrestre, o país do desejo (Hegel), do gozo (Lacan) e, no oposto, [na percepção] aqueles “conquistadores”, colonizadores cruéis: o Inferno, a violência, o escravo, a antropofagia, marcando negativamente conquistadores e nativos¹² (RIVAS, 2006, p. 135).

Maria Elizabeth Chaves de Mello, em seu artigo “France et Brésil: dialogues possibles à travers la littérature de voyage” [França e Brasil: Diálogos possíveis por meio da literatura de viagem] (2010) publicado na revista *Synergies*, expõe duas obras literárias do mesmo autor em que podemos identificar essa representação primitiva do povo brasileiro. As obras são do autor francês Jean-Christophe Rufin, cujo primeiro livro se intitula *Rouge Brésil* (2001), publicado no Brasil como *Vermelho Brasil* em 2015, tendo como tradutora Adalgisa Campos Silva. *Rouge Brésil* é um misto de ficção e realidade histórica, tendo como personagem Villegagnon que lidera uma expedição ao Brasil para fundar a França Antártica, na baía de Guanabara, Rio de Janeiro. O enredo trata das aventuras enfrentadas pelos os dois órfãos, Just e Colombe, trazidos para o Brasil com a expedição de Villegagnon, que estavam em busca de seus pais

¹¹ [...] attentifs à une lignée d’expression sociale, romantique ou réaliste, aux « scènes de la nature » quasi ou franchement exotiques.

¹² [...] vision de l’Eldorado, du Paradis Terrestre, le pays du désir (Hegel), de la jouissance (Lacan) et, à l’opposé, celui des « conquistadores » colonisateurs cruels : l’Enfer, la violence, l’esclavage, l’anthropophagie, marquant négativement conquérants et autochtones.

na selva desconhecida brasileira. Em meio à procura, os jovens presenciam “batalhas religiosas, intolerância, a vida dos colonos e dos indígenas¹³” (MELLO, 2010, p. 133), é aqui que podemos ter o primeiro Brasil mencionado anteriormente por Rivas (2006), como podemos ver a seguir:

Mas no lugar do inferno anunciado com florestas de monstros e antropófagos, eles encontram no Brasil um paraíso perdido, cujos verdadeiros selvagens não são os indígenas. [...]. Através dos destinos e das escolhas de Just e Colombe, esse livro coloca em cena duas concepções opostas do homem e da natureza. De um lado, civilização europeia, conquistadora e universal, que se quer libertadora e se descobre assassina; de outro, o mundo indígena, com sua sensualidade, sua relação com a natureza, seu senso de harmonia e de sagrado, o apelo permanente da felicidade...¹⁴ (MELLO, 2010, p. 133)

Podemos observar, por meio da citação, um Brasil cheio de exotismo e ingenuidade, no qual quem deturpa a pureza dos nativos são os próprios europeus com suas barbaridades. Por outro lado, já na segunda obra de Rufin, um Brasil coberto de criminalidade e perigos, como podemos ver em *La Salamandre* [A Salamandra] (2005) em que traz a narrativa de Catherine, uma francesa de 46 anos, que foi ao Brasil, a convite de uma amiga para passar as férias em Recife, “lugar onde ela descobre um país que se torna cada dia mais violento” (MELLO, 2010, p. 133). Nesta viagem, Catherine conhece Gil, um gigolô, em uma praia. Apaixonada, a francesa vende tudo na França e se muda definitivamente para o Brasil para ficar com o seu amado. Com essa mudança radical, Rufin (2005) demonstra a maneira como Catherine se transforma pouco a pouco, tanto fisicamente como moralmente, conforme os dias se passam, como Mello (2010) explica em seu artigo ao afirmar ainda que Rufin, por meio de suas produções literárias, traz uma visão do Brasil

como o lugar exemplar de todas as divisões: entre o norte e o sul, ricos e pobres, brancos e pretos, homens e mulheres. *La Salamandre* é um texto aos aspectos líricos, sobre os momentos da vida de uma mulher cuja razão e o

¹³ [...] des batailles de religion, de l'intolérance, de la vie des colons et de celle des Indiens.

¹⁴ Mais au lieu de l'enfer annoncé avec ses forêts de monstres et ses anthropophages, ils trouveront au Brésil un paradis perdu, dont les vrais sauvages ne sont pas les Indiens. [...]. À travers les destins et les choix de Just et de Colombe, ce livre met en scène deux conceptions opposées de l'homme et de la nature. D'un côté, la civilisation européenne, conquérante et universelle, qui se veut libératrice et se découvre meurtrière ; de l'autre, le monde indien, avec sa sensualité, son rapport avec la nature, son sens de l'harmonie et du sacré, le permanent appel du bonheur...

destino se perdem em contato com uma cultura burra e violenta. Um livro que apresenta um olhar bastante negativo sobre o Brasil¹⁵ (MELLO, 2010, p. 133).

Analisando de maneira geral, podemos concluir a diferença entre duas obras de Ruffin que, contudo, convergem para a leitura de Rivas (2006). Essas obras confirmam a compreensão de que o Brasil é um país que é visto pela França como primitivo, em seus dois sentidos: o de ingenuidade ligada a um paraíso perdido e o de selvageria violenta. Essa percepção ambivalente dos brasileiros permanece ainda no século XXI e reforça os relatos de viagem e literários sobre o que os europeus pensam do Brasil, um país paradisíaco e perigoso ao mesmo tempo.

¹⁵ Jean-Christophe Ruffin décrit le Brésil comme le lieu exemplaire de toutes les divisions : entre nord et sud, riches et pauvres, blancs et noirs, hommes et femmes. La Salamandre est un texte aux allures lyriques, sur les heures de la vie d'une femme dont la raison et le destin se perdent en contact avec une culture abrutie et violente. Un livre qui présente un regard plutôt négatif du Brésil.

Capítulo 2 - Espaços belenenses e *flânerie*

Somente a poesia pode efetuar a proximidade do estranho, e, mutuamente, a estranheza do cotidiano¹⁶ (Henri Lemaître, 1958, p. XVIII).

A citação de abertura de Henri Lemaître, extraída do livro *Spleen de Paris: Petits poèmes en prose* [Spleen de Paris: Pequenos poemas em prosa] (1958) de Charles Baudelaire, prevê de maneira precisa o que será tratado ao longo deste capítulo, a saber: a literatura como mediadora de relações de estranhamento e reconhecimento. Mais precisamente, no romance *Noites tranquilas em Belém* (2020), procuraremos evidenciar como a descrição do espaço belenense é importante para o narrador conhecer, reconhecer e estranhar a cidade, como forma de apoiar nela a construção de sua identidade de Luís Carlos.

2. 1 - Espaços belenenses

Como já foi elucidado na Introdução desta dissertação, o romance em foco é um exemplo de que o autor segue os passos dos escritores anteriores de sua geração, autores de uma literatura de viagem que trata do Brasil, como um meio de transportar os leitores a novas realidades, caracterizadas pela cultura e características regionais brasileiras.

A situação que o narrador coloca como desencadeadora do romance aconteceu com o autor, em São Paulo, conforme ele relembra na entrevista concedida a Philippe Valet, em *O Livro do Dia* da emissora de rádio *France Info*. Lapouge conta que após sair do elevador de um dos arranha-céus paulistas, foi surpreendido por um menino de oito ou nove anos dizendo: “Papai, você voltou. [...]. O meu papai voltou. Esse é o meu papai, ele estava na Guiana e agora ele voltou” (LAPOUGE, 2015, p. 1). Lapouge não revela o ano em que ocorreu este equívoco, mas esclarece que explicou à criança que não era seu pai. No romance que é objeto desta dissertação, o escritor explora esse equívoco com a imaginação e inicia a narrativa com: “Eu tinha dito ‘sim’ e, a partir de então, minha vida mudou muito” (LAPOUGE, 2015, p. 7).

A abertura da obra realizada pelo personagem contextualiza onde a história se passa e seu propósito inicial, como podemos ver:

¹⁶ Seule la poésie peut effectuer la proximité de l'étrange, et, réciproquement, l'étrangeté du quotidien.

No momento, estava em Belém do Pará, na Amazônia. Tinha um encontro com Olacyr de Freitas. Desenvolvíamos, juntos, uma pesquisa sobre Blaise de Pagan, o melhor geógrafo de Luís XIV e que realizou uma missão na Guiana; mas, alguns anos antes, eu tinha viajado para a Índia e, certo dia, num ônibus que me levava a Goa [...] (LAPOUGE, 2020, p. 7).

O geógrafo mencionado na citação foi um dos homens mais importantes da história da França no século XVII, visto que, como explica Pagan em *Les Fortifications du Comte de Pagan* [As Fortificações do Conde de Pagan] (1689), Blaise François de Pagan (1604-1665) era conselheiro do rei, “marechal dos campos fortificados e governador por sua santidade do castelo e Barão da Ponte de Sorgues¹⁷” (PAGAN, 1689, p. 1-2). Além de geógrafo, Pagan era engenheiro, matemático e astrônomo que escreveu tratados sobre fortificações e teses de matemática, úteis para o desenvolvimento de fortificações e métodos matemáticos na Europa.

Como geógrafo e explorador, o Conde de Pagan viajou até as Américas com o intuito de mapear os grandes rios amazônicos e, com isso, ampliar o conhecimento dos territórios que eram alvos de colonização pelos franceses. O registro da missão foi publicado por Pagan em 1655 no livro *Relation Historique et Geographique de la Grande Rivière des Amazone dans L’Amerique* [Relação Histórica e Geográfica do Grande Rio Amazonense na América], descrevendo e ilustrando o percurso de cada rio que percorre a Amazônia. O geógrafo também aproveitou para relatar suas impressões sobre os locais que visitou, por meio do mapa geográfico dos corpos hídricos amazonenses. Dentre os territórios descritos, destaca-se Belém do Pará, visto que a capital paraense é rodeada pelas águas do rio Amazonas. Seguir os passos de Pagan, portanto, aparece como mote da visita do narrador a Belém, gerando uma primeira identificação com o geógrafo e destacando o interesse pelo espaço literário, seja ele real ou imaginado.

Na mesma citação do romance o narrador destaca uma outra viagem que fez dez anos antes de chegar em Belém, a qual teve como destino Goa, localizada na Índia e território explorado pelos portugueses devido à busca pelas especiarias. Ao citar Goa, o narrador instiga o leitor a perceber as semelhanças no período de descoberta e estabelecimento colonial de Portugal tanto na América, em 1500, quanto

¹⁷ [...] Chevalier Comte de Merveilles, [...], Maréchal de Jcs Camps & Armées, & Gouverneur pour Sa Sainteté du Château & Baronie du Pont de Sorgues.

em Goa, em 1510. Como podemos ver no trecho da obra logo após o narrador-personagem chegar no aeroporto de Belém,

[...] não era por acaso que os portugueses – conquistadores heroicos e violentos que vinham de Lisboa, do Algarve e das embocaduras do Tejo, como poderia dizer o grande e imortal Camões – pegaram, no mesmo momento, lá pelos anos de 1500, a floresta amazônica do lado do mar ocidental e, do outro lado, na direção do Extremo Oriente, os pântanos negros de Goa, brilhantes, e como de ouro, como se fizessem coleção de paisagens tropicais, desgastadas e esplêndidas. (LAPOUGE, 2020, p. 8).

Neste trecho, o narrador-personagem faz referência ao rio que teve papel fundamental nas Grandes Navegações, visto que era das margens do Tejo que Portugal iniciava suas empreitadas marítimas. A referência às viagens do século XVI logo no início do romance, juntamente do poeta que melhor as retratou, Camões, permite-nos observar a identificação do narrador com os descobridores da época, fazendo com que ele repita o gesto de descoberta da região amazônica no início do século XXI. Por meio dessa alusão, ele se insere, portanto, nessa tradição dos viajantes que aportaram nas terras brasileiras e que escreveram relatos de suas experiências.

No momento em que o narrador francês menciona os destinos de suas viagens, primeiramente Goa e depois Belém, podemos perceber a presença dos espaços literários que proporcionam mais consistência à ambientação e situação que o francês está vivenciando, apresentando uma minuciosa e atenta descrição. Ao retratar o caminho de Goa, o narrador descreve as sensações sentidas e o que avistou enquanto aguardava o motorista acordar para seguir viagem, como podemos ver a seguir:

Uma vez na casa amarela, teria me preocupado em ter gestos naturais e um pouco melados por causa do clima. Teria feito faxina, pois, nesses climas, a poeira cai o tempo todo e teria esperado que minha mulher (admitindo que fosse casado), ou um dos meus filhos, ou até mesmo um simples vizinho ou carteiro, passasse e teria matado o tempo cozinhando almôndegas envolvidas numa vasta folha de alface [...]. Um fotógrafo estava comigo no ônibus, sem suspeitar de nada, e eu não tinha coragem de lhe anunciar, de supetão que fincaria minha vida lá, que ficaria naquela casa amarela e que, ali, esperaria minha mulher ou meus filhos se, porventura, tivesse filhos, o que, no momento, não podia saber (LAPOUGE, 2020, p. 8-9).

O narrador descreve o espaço que observa, foca sua atenção em uma casa abandonada, ocorrendo o questionamento da ausência de rua e a omissão da

identificação cidadina. Com o delineamento das primeiras impressões ao avistar tal casa é possível identificar a origem do desejo de experienciar uma nova vida, que fosse diferente da sua, construindo em sua fértil imaginação um contexto familiar no qual o narrador-personagem francês se faz integrante constitucional do núcleo da família fictícia.

No processo de observação, a personagem expõe seu desejo de viver uma atividade desconhecida, em um lugar remoto, sendo distinto da sua realidade cultural e geográfica de origem, principalmente em relação ao clima, proporcionando o total distanciamento do seu ser atual: um jornalista em pesquisa sobre as “sobrevivências da língua portuguesa em Goa” (LAPOUGE, 2020, p. 8). A exposição do desejo está relacionada ao espaço-pensamento metafísico, abordado por Brandão (2013), para quem o “pensamento almeja o plano das Ideias, lugar da Utopia” (BRANDÃO, 2013, p. 62). Essa ideia pode ser ampliada e complementada por Giuseppe Zanone, em *Metafísica da Ciudad* [Metafísica da Cidade] (1993), livro que fala sobre a particularidade da cidade grande em uma relação com a humanidade. Nesta obra Zanone explica que o conceito de Utopia nesse contexto espacial está relacionado à projeção “de um lugar como totalidade verdadeira” (ZANONE, 1993, p. 44 *apud*. BRANDÃO, 2013, p. 42), se tornando uma “imaginação utópica” em que idealiza “uma *outra* história” (ZANONE, 1993, p. 44) em determinadas situações ou espaços. Refletindo sobre o que Zanone (1993) explana, a casa amarela avistada pelo narrador-personagem, portanto, mostra-se um lugar de início de uma nova história, uma “*outra* história” utópica.

Em outra passagem do romance, o narrador aborda com mais detalhes sua atração por viver uma vida que lhe fosse desconhecida, demonstrando o anseio pela oportunidade de experienciar o desconhecido, como vemos a seguir:

Às vezes, dizia como se estivesse sozinho: “Será que não seria perfeito se pudesse me esconder na massa encefálica e na pele de um vendedor de abacaxis, de cenouras ou de ouriço-do-mar, ou no fim do século XVIII?” Não necessariamente em Goa ou Belém do Pará. [...]. Em qualquer lugar. [...]. Não estou nem aí. Não se trata de turismo, na verdade. Pode ser aqui ou ali. Pode ser ontem ou anteontem. É esse o objetivo. Ser não importa quem. Não importa quando. E não importa onde (LAPOUGE, 2020, p. 14-15).

A evidência do desejo utópico de viver “uma *outra* história” ou vida reforça a ideia da busca pelo abandono da própria rotina em troca de uma aventura para

adentrar no desconhecido. Esse processo para a construção de uma ficção pode ser relacionado com o ato de viajar, pois ambos desempenham o deslocamento do indivíduo para outro ambiente, contudo o último está sob a modelação física e concreta; enquanto o primeiro, a efabulação, é de ordem unicamente mental, permitindo total autonomia.

Após o breve deleite imaginário e descritivo em sua passagem pela cidade de Goa, onde há a apresentação do desejo de viver outra realidade, o narrador anuncia sua chegada em Belém e inicia seu processo de descobrimento da capital paraense, envolvendo desde o clima até as arquiteturas com inspiração ou herança europeia por toda a cidade. Ao apresentar Belém, o narrador executa dois tipos de narração, sendo que a primeira compara Belém e Goa, como podemos ver a seguir com a cidade indiana: “O calor [em Goa] estava intenso, o mesmo calor úmido que eu encontrava no momento, cinco ou dez anos mais tarde, no Brasil, na Amazônia, em Belém do Pará” (LAPOUGE, 2020, p. 8). Em seguida o narrador passa a estabelecer comparações entre Belém e Digne-les-Bains, cidade de origem do narrador e situada na região sudeste da França:

Em Belém do Pará, minha tática funcionava bem, pois, em Digne, temos um rio, o Bléone, que deságua depois no Durance, e, em Belém, eles têm um outro rio, o Amazonas, que é mil vezes maior que o Bléone, nem tem comparação, mas os dois municípios tiveram a mesma ideia porque, em Digne, na estrada de Nice, especificamente – a estrada de Napoleão, como é chamada – instalaram, já há alguns anos, [...], bancos verdes em que se pode ter uma bela vista. E, em Belém, a gente encontra bancos, também ao longo do rio (LAPOUGE, 2020, p. 12).

A exposição das características da cidade de Belém em comparação com Goa ou com Digne-les-Bains não tem o propósito de construir uma relação espectral de superioridade e inferioridade entre as cidades, já que a comparação presente nas citações e ao longo da obra apresenta o intuito de demonstração das diferenças e semelhanças entre as localidades; pois na Literatura Comparada ocorre apenas uma “investigação literária”, como explica Tânia F. Carvalhal quando trata sobre o conceito de Literatura Comprada em *Literatura Comparada* (CARVALHAL, 1986, p. 5). A autora, em sua obra, deixa claro que a noção de comparação não está ligada à ideia de qual obra é melhor ou pior, mas é “um procedimento mental que favorece a generalização ou a diferenciação” (CARVALHAL, 2006, p.6).

Belém é o espaço central da obra em análise, conseqüentemente, a cidade se torna a base comparativa para o narrador, permitindo que o resgate de suas recordações em Goa e Digne sejam o alicerce para o sustento das novas memórias, que são baseadas nas sensações adquiridas em Belém. Goa, por exemplo, tem o clima semelhante ao de Belém, quando o narrador experiencia o calor intenso de Belém do Pará e o ar úmido. Quando se trata de Digne-les-Bains, como foi mencionado anteriormente, o narrador utiliza de seus conhecimentos prévios para estudar e apreciar o espaço em que se localiza, empregando a comparação como tática de ambientação. Ao tratar do rio amazonense se lembrando do rio Bléone em Digne-les-Bains, o narrador apresenta a superioridade em termos geográficos que diferencia os tamanhos dos rios. Contudo, o fato de haver bancos na beira dos rios estabelece uma aproximação entre as cidades (Belém e Digne-les-Bains) com os seus rios (Guamá e Bléone), se tornando um convite à contemplação ao mesmo tempo da paisagem geográfica e da paisagem da memória. Em Belém o narrador vive seu presente, em Digne viveu seu passado. No verbete mencionado na Introdução desta dissertação, “Amazone”, presente no livro *Dicionário dos Apaixonados pelo Brasil* (2011), Lapouge também escreve sobre os bancos em volta do rio Guamá, como podemos ver a seguir:

Finalmente eu encontrei o Grande Rio de Belém. Sobre suas margens, a prefeitura, isto é, a Câmara Municipal, colocou pequenos bancos. Os aposentados do correio e os amantes se encontram lá à noite, como nas canções de Brassens e como fazemos às margens do Bléone, em Digne, quando terminavam de jogar bocha. Eles pareciam aposentados de Caisse des Dépôts et Consignations de Angers ou de Amiens. Eles se entediam, eles flertam, eles contemplam as nuvens e nada é mais exótico que o Amazonas, nada é mais rotineiro. Muita água e águas tranquilas, tal é o rio que carrega o nome mais romântico do mundo¹⁸(LAPOUGE, 2011, p. 19).

A semelhança entre o verbete do dicionário e o romance evidencia a vivência do autor na capital paraense, de modo que enfatiza um conhecimento prévio do autor

¹⁸ J'ai fini par trouver le Grand Fleuve à Belém. Sur ses berges, la *prefeitura*, c'est-à-dire la mairie, a mis des petits bancs. Les retraités des postes et les amoureux s'y rencontrent le soir, comme dans les chansons de Brassens et comme on le fait sur les bords de la Bléone à Digne, quand on a fini de jouer à la pétanque. Ils ressemblent à des retraités de la Caisse des dépôts et consignations d'Angers ou d'Amiens. Ils s'ennuient, ils flirtent, ils contemplent les nuages et rien n'est moins exotique qu'une Amazone, rien n'est plus routinier. Beaucoup d'eau et de l'eau tranquille, tel est le fleuve qui porte le nom le plus romantique du monde.

que é empregado no desenvolvimento do enredo e este acaba se aproximando da verdadeira existência desses bancos nas margens do rio Guamá.

Após o encontro do pequeno Ricardo e o narrador, já como Luís Carlos, podemos observar uma breve descrição do caminho em que ambos percorreram até chegarem a sua casa, saindo do centro e indo em direção à região periférica da capital, como veremos a seguir:

Ele [Ricardo] falava o tempo todo. Estava eufórico. Atravessamos a praça. As lojas acendiam suas luzinhas natalinas e as árvores de Natal. O Papai Noel tinha chegado de helicóptero algumas semanas antes, na frente da Igreja Nossa Senhora de Nazaré. As vitrines estavam enfeitadas com neve e com Papais Noéis, pois estavam na Praça da República, e todo o mundo fazia compras. Ele me perguntou se tinha achado muito. Eu perguntei: “O quê? Os Papais Noéis?” Ele riu para valer. Contorcia-se. Ria tão alto que parecia um riso forçado (LAPOUGE, 2020, p. 22).

Com o encontro do “pai” de Ricardo, o período, talvez, faça alusão à época de presentes recebidos pelo Papai Noel, o que explica a felicidade do pequeno, contudo, mesmo se fosse em outro período é possível que o entusiasmo fosse tão grande quanto. Rodeado pelo espírito natalino e pela euforia pelas compras de presentes e alimentos para ceia, Ricardo e o narrador seguem seu caminho, por “ruas largas, vazias e, depois, por ruelas. As janelas estavam protegidas por belas grades de ferro fundido, um pouco como na Espanha, grades abauladas como barriga de mulher grávida. Mais bonitas do que as da Espanha” (LAPOUGE, 2020, p. 22). As características das casas que o narrador descreve demonstra mais uma vez os fragmentos históricos da cidade por conta das janelas que avistou; as ruas largas e depois ruelas, todas vazias demonstram a distância que percorreram para chegar até a residência de Ricardo, bem como evidenciam parte da geografia da cidade, introduzindo a sua relação com o narrador.

Saindo do centro da cidade onde estão localizados os pontos turísticos e prédios de arquitetura histórica, o narrador vai ao bairro em que sua nova família habita, mas antes menciona as impressões que o garoto Ricardo tinha da antiga região em que morava:

Ele [Ricardo] estava contente de ter deixado os pântanos do rio Guaná¹⁹, com todas aquelas “inundações monstro” todo verão, com sapos, cobras, mosquitos, baleias e tubarões. Felizmente, não ficamos muito longe do Guaná, a quinhentos metros apenas, do outro lado da igreja da Consolação; embora nossos vizinhos fossem os mesmos, não se podia mais falar em favela. A prefeitura tinha trabalhado bem. Tinha traçado avenidas que se cortavam em ângulo reto, como em Brasília, como em Nova York, e essas avenidas estavam repletas de casas de madeira ou de tijolo, com telhas de amianto e com um bom número de passarinhos (LAPOUGE, 2020, p. 28).

O trecho apresenta a exposição da área pobre de Belém e as condições em que o pequeno Ricardo morava com sua mãe, sua irmã Fernanda e o avô antes da reforma. O narrador relata como era a realidade das palafitas que persistem na atualidade da capital paraense, estando localizadas em diversas regiões, como Altamira, Terra Firme, Baía do Guarajá, entre outras. Em relação à região que o narrador menciona, a doutora em Filologia Cristiane Dominiqui Vieira Burlamaqui, em seu artigo “Entre as margens do rio Guamá em Belém do Pará: o texto narrativo argumentativo como acontecimento da vida” (2020), clarifica que os habitantes das casas submersas são “famílias que estão nesse território há várias gerações, em residências construídas sobre palafitas em áreas alagadas de várzea e estão distribuídas em comunidades situadas em braços de igarapés com foz no rio e na baía citados acima” (BURLAMAQUI, 2020, p. 53). A mudança deste ambiente de escassez, em relação a recursos, trouxe alívio parcial para a família de Ricardo, pois as condições de habitação eram mais precárias em comparação à nova casa em que passaram a morar. Ainda no bairro em que a família de Ricardo morava, o narrador conta como se sentiu ao entrar em “sua” casa:

Ele [Ricardo] empurrou a porta. Via “monstros” em todo lugar. Fiz-lhe essa observação. Ficou sério. Não era culpa sua, todos esses monstros. No Brasil, existem legiões de monstros. Entrou [Ricardo] pela porta adentro. Eu estava intimidado e tinha o coração apertado. Pensava na casa que tinha visto, no passado, em Goa. Aqui, no único cômodo da casa, havia algumas pessoas. Todas elas se pareciam, pois a gente os via muito mal. [...]. Em seguida, o senhor acendeu um cigarro com um grande isqueiro, e vi que o cômodo era grande, mas ocupado, pela metade, por folhas de tabaco e por uma mesa para enrolar os charutos. [...]. No fundo do único cômodo, adivinhava-se um fogão, panelas, algumas louças. Uma pia. Sobrava lugar para duas camas e um colchão. Não via nem jacarandá nem acaju. Esse Marboni era um fanfarrão. Acima da mesa pendia um enorme lustre de cobre e uma lamparina (LAPOUGE, 2020, p. 30-32).

¹⁹ Tanto Lapouge, na obra original em francês, como a tradutora, cometeram equívoco referente ao nome do rio localizado na zona sul de Belém do Pará. Segundo a página oficial da Prefeitura Municipal de Belém do Pará, o rio a que o francês se refere tem por nome Guamá, que “fica situado à margem da área que dá denominação à mesma”.

No trecho citado o narrador é transportado à casa amarela da viagem que fez a Goa. Como vimos, aquela casa evidencia de forma concreta o desejo de viver uma outra vida. Em outras palavras, o espaço oferece ao narrador uma possibilidade de vivência diferente das que ele conhecia. Ao entrar na habitação da família belenense, a memória da casa de Goa reaparece, indicando que naquele lugar, em Belém, o desejo de viver outra vida estava se realizando. Os monstros a que o narrador se refere são as dívidas que a família tinha e que se assemelhavam a monstros de tão imensas que eram, aterrorizavam Maria de Lourdes e até mesmo as crianças.

Segue-se então a descrição da casa, que tinha problemas de energia por falta de manutenção elétrica, negligenciada pelo dono da residência, Marcelo Marboni. Este também alegava que as madeiras que compunham a casa eram de jacarandá e acaju, o que não era a realidade, como descreve o francês na citação. O modo como a casa é descrita demonstra que a família ainda vivia apenas com o mínimo necessário para a sobrevivência, não estando tão distante assim da vida que tinham nas palafitas, uma vez que a única diferença era que os moradores não estavam sobre águas de esgoto. Ao adentrar ao espaço da família, tudo o que o personagem observa se torna mais uma peça em seu quebra-cabeça para saber quem haveria de se tornar como Luís Carlos, além de saber mais sobre seus familiares, evidenciando novamente seu método de conhecimento do espaço como elemento fundamental para se ambientar e se adaptar à nova realidade.

Outra descrição espacial interessante que podemos encontrar na obra de Lapouge (2020) trata da região florestal que existe na capital paraense, onde, como explica o narrador:

Quando a gente a sobrevoa [a cidade de Belém] de avião. Parece uma grande plantação de couve e, outras vezes, um tapete raspado, ou ainda, uma coleção de rios brilhantes que se entrelaçam em seus meandros e que não sabem mais que direção tomar; rios sofrendo de procrastinação, como dizem os filósofos, e eu sou um pouco como esses rios. [...]. Há quatro ou cinco andares de vegetação, um sobre os outros, e muitas árvores estão doentes e apodrecem. As árvores próximas as sustentam. Dir-se-ia um colóquio no cemitério, porque a floresta está cheia de poeira, de cipós, como se estivesse embrulhada em teia de aranha. Você vai em direção a umas luzes esverdeadas, com formigas, barulhos e sussurros. Dei uma volta grande com Olacyr. Você anda no fundo do mar (LAPOUGE, 2020, p. 36).

O voo que permitiu ao narrador ver Belém do alto, observar sua geografia e sua natureza, foi feito com seu companheiro Olacyr de Freitas com o propósito de

refazer os passos do Conde de Pagan, intuito inicial da ida à Belém. Percebe-se que o narrador observa a floresta desde o avião que sobrevoa pela cidade, possibilitando a vista da ilha e de toda a vegetação que está presente na capital paraense. Na citação, o narrador menciona o estado das árvores que são encontradas na floresta na região amazônica, que estão “doentes e apodrecem”. Segundo Peter Wohlleben, em *A Vida Secreta das Árvores* (2015), obra em que o autor faz um panorama das características das arvores, é comum ocorrer esse adoecer ou apodrecimento, como ele explica:

Mesmo as árvores fortes adoecem muitas vezes no decorrer da vida. Quando isso acontece, passam a precisar do auxílio das vizinhas mais fracas. Caso as árvores menores já tenham morrido, bastará um inofensivo ataque de insetos para selar o destino de árvores gigantescas (WOHLLEBEN, 2017, p. 18).

Podem haver outros motivos para ocorrer esse adoecer, contudo não temos como foco essa questão, já que não é bem descrito na obra de Lapouge (2020) o porquê dessas arvores morrerem.

No trecho do romance que reproduzimos acima, vemos também as linhas que os rios compõem na paisagem natural e notamos que, para o narrador, eles “não sabem mais que direção tomar” (LAPOUGE, 2020, p. 36). Ao retomar o percurso de Pagan nas terras belenenses e observar os caminhos perdidos dos rios, não poderíamos ver um anúncio do que se passará com o narrador, pois ele “é um pouco como esses rios” (LAPOUGE, 2020, p. 36)? Sem saber que direção tomar, o narrador agarra a oportunidade de ser um homem belenense, quando o garoto o confunde com seu pai. Paisagem e narrador se identificam no romance e tomam o mesmo rumo.

2. 2 Flânerie

A maneira como o narrador expõe suas memórias de viagem, utilizando-as como fundamento para uma nova experiência em Belém, permite ao leitor o deslocamento através da ficção baseado na narrativa repleta de descrições fundamentadas em suas impressões da cidade, aproximando-se dos relatos de viagem. Nos trechos em que há descrição dos espaços explorados pelo narrador durante sua estadia na capital do Pará, o leitor tem uma compreensão mais ampla sobre o local em que ocorre o enredo, pois o processo comparativo às experiências

que o narrador vivenciou em suas viagens torna a descrição do espaço em que se localiza mais rica em detalhes. Isto é, ocorre a transmissão de sensações através da leitura, permitindo a construção das memórias na mente do cativo leitor, como explica Luís Brandão em *Teorias do Espaço Literário* (2013), cuja obra apresenta os diversos âmbitos dos estudos espaciais na literatura. Brandão (2013) esclarece:

Na cena, trata-se de questionar não somente o espaço vivenciado, mas também a habilidade de imaginar o espaço para além da sua vivência (questionamento expresso na perplexidade quanto ao que se “quer dizer”). Em sentido mais amplo, a noção de espaço presume a inserção em um conjunto de referências. [...]. A literatura pode se oferecer como veículo no qual tais encontros, pouco prováveis em outros contextos, sejam propostos e experienciados. O espaço literário se define, assim, como a aproximação dos sistemas espaciais incompatíveis, mutuamente inconsistentes (BRANDÃO, 2013, p. 5).

Sendo assim, o modo como o francês realiza a observação dos espaços na cidade se aproxima de um olhar de *flâneur*, pois o ato de vagar ou flunar pelos ambientes citados na obra caracteriza, ao mesmo tempo, uma forma particular de apreensão do espaço e de conhecimento daquele que o narrador busca se tornar.

Contudo, antes mesmo de nos adentrarmos mais profundamente no senso da *flânerie* na obra de Lapouge (2020), apresentaremos as relações entre a *flânerie* e o ato de flunar, explorando seus significados e seu surgimento no âmbito literário. O termo *flâneur* surgiu em 1585 para significar “uma pessoa que passeia²⁰” pela cidade ou aquele “que gosta de não fazer nada²¹”, como consta na plataforma *on-line* do *Centre Nationale des Ressources Textuelles et Lexicales* (CNRTL) criada pelo *Centre Nationale de la Recherche Scientifique* (CNRS) francês em 2005. Já o termo *flânerie*, ainda de acordo com o CNRTL, significa “ação de flunar²²”, “caminhada deambulante²³”, “ação ou hábito de preguiçar, de agir com lentidão ou brandura²⁴”. A definição não para por aí; de acordo com Rodrigo Saturnino em seu texto “O último suspiro do *flâneur*”, os vocábulos são definidos por diversos dicionários como “ato de deambular sem destino; uma prática de quem ostenta a divagação” (SATURNINO, 2012, p. 1). Para melhor delimitar o significado do *flâneur* ou do ato de flunar, o autor

²⁰ Personne qui flâne.

²¹ Qui aime à ne rien faire.

²² Action de flâner.

²³ Promenade faite en flânant.

²⁴ Action ou habitude de paresser, d'agir avec lenteur ou mollesse.

e crítico literário americano Edmund White, em *O Flâneur: Um passeio pelos paradoxos de Paris* (2001), aclara que:

O *flâneur* é, por definição, um ser dotado de imensa ociosidade e que pode dispor de uma manhã ou tarde para zanzar sem direção, visto que um objetivo específico ou um estrito racionamento do tempo constituem a antítese mesma do *flâneur*. Um excesso de ética produtiva (ou um desejo de tudo ver e de encontrar todo mundo que conta) inibe o espírito farejador e a ambição deambulante de ‘esposar a multidão’ (WHITE, 2001, p. 48).

Sempre em um estado de observador e com aparência de entediado, o *flâneur* encontra divertimento no nada a ser feito e em seu descomprometimento com o horário. Apesar de parecer estar desatento, o *flâneur* tudo vê com atenção com seu “espírito farejador” (WHITE, 2001, p.48), não existindo começo ou fim para o trabalho de investigação. White (2001) explica, ao mencionar o escritor Louis Sébastien Mercier, que um “autêntico *flâneur*, [em] sua ‘pesquisa’, desorganizada e fragmentada, como não poderia deixar de ser, era algo que o absorvia sem descanso” (WHITE, 2001, p. 44-45). Desorganizado e fragmentado no momento em que o *flâneur* se sentia chocado por algum cenário ou por qualquer situação que presenciasse. Dependendo da velocidade em que ocorre a cena que o *flâneur* contempla, o registro do que o surpreende deve ser tão veloz quanto, para não se perder, por meio de distrações ou falhas de memória, o que aconteceu naquele momento; por conta disso, o padrão de escrita é o próprio fragmento, possivelmente o escritor escreve palavras-chave para mais tarde as organizar de modo adequado.

No entanto, White (2001, p. 55), ao citar Walter Benjamin, esclarece que o *flâneur* não anda pela cidade com um olhar curioso, como de um turista, muito pelo contrário, o “flanador” (BENJAMIN, 1989, p. 185) conhece cada rua da capital. Benjamin explica que o *flâneur*, além de conhecer as ruas, “precisa do espaço livre e não quer perder sua privacidade” (BENJAMIN, 1989, p. 50), por isso não se permite ser engolido pela multidão. Benjamin (1989) ainda afirma:

Este é, por assim dizer, o derradeiro refúgio do *flâneur*. Se no começo, as ruas se transformavam para ele em interiores, agora [refere-se às galerias] são esses interiores que se transformaram em ruas, e, através do labirinto das mercadorias, ele vagueia como outrora através do labirinto urbano (BENJAMIN, 1989, p. 51).

Assim como todo o espaço de privacidade é muito bem conhecido pelo indivíduo *flâneur*, as ruas são vistas da mesma maneira, com certa intimidade; sendo assim, o *flâneur* interage com a cidade e com o que a compõe; no ato de flunar há a característica de se tornar um só com a cidade e então vivenciar o que está em sua volta. A multidão entra como complemento na capital francesa e o *flâneur*, como aquele que a admira e a desposa em sua observação para executar o processo de escrita. Visto que “A multidão não é apenas o mais novo refúgio do proscrito; é também o mais novo entorpecente do abandonado. O *flâneur* é um abandonado na multidão” (BENJAMIN, 1989, p. 51).

Desta maneira, como explica White (2001), o *flâneur* “é um parisiense em busca de um momento íntimo, e não de uma aula, sendo que se as maravilhas, por um lado, podem ser edificantes, por outro não chegam a dar arrepios no observador” (WHITE, 2001, p. 55). Ou seja, um momento íntimo pode ser interpretado como um instante quase imperceptível que ocorre no meio da multidão, que só poderia ser visto por alguém que estivesse sensível para ver.

Nesse sentido, há um propósito fundamental ao *flâneur* oculto nas caminhadas, podendo ser encontrado na reportagem do narrador em Goa ou na reconstrução dos passos de Pagan em Belém, espaços associados a ações do narrador que visam uma experiência nova, vivendo uma vida desconhecida, seja habitando a casa amarela, seja descobrindo a geografia amazônica. Ainda segundo White (2001) o flunador tem “um excesso de ética produtiva (ou um desejo de tudo ver e de encontrar todo mundo que conta) que inibe o espírito farejador e a ambição deambulante de ‘esposar a multidão’” (WHITE, 2001, p. 48). Sendo assim, ao exercer a *flânerie*, o indivíduo que flana pelas ruas, se enamorando pela cidade ou multidão, se assemelha com a atitude do narrador ao descrever suas caminhadas por Belém seu modo de se ambientar no espaço que passou a habitar:

É esta tática que eu apliquei depois de uma semana em Belém do Pará. Eu vaguei nas suas ruas, flanei nos seus parques, à noite, como eu geralmente flano nos jardins de Luxemburgo, sem me apressar, sem olhar muitas coisas, me esforçando mesmo a me entediar, sem preocupações e sem propósito, de maneira que faça eu mesmo acreditar que eu estava na cidade, na cidade onde eu nasci e onde eu terei de morrer²⁵ (LAPOUGE, 2015, p. 17).

25 C'est cette tactique que j'avais appliquée depuis une semaine à Belém do Pará. Je m'étais baladé dans ses rues, j'avais flâné dans ses parcs, le soir, comme je flâne généralement dans le jardin du

O personagem se tornou *flâneur* para conhecer o espaço em que estava, flanou pelas ruas de Belém do Pará, explorando tudo o que lhe era e não lhe era permitido examinar; enquanto vagava, calmo e atentamente, respirava o ar paraense como se a cada movimento de inspiração o ar fizesse entrar no narrador mais e mais características do personagem belenense. As ruas e os parques de Belém deveriam se tornar tão familiares quanto os espaços de Paris, evocados pela menção ao Jardim de Luxemburgo, no *Quartier Latin*. O caminhar “sem preocupações e sem propósito” (LAPOUGE, 2015, p. 17) caracteriza o *flâneur*, como vimos acima, e seu movimento é a “tática” para que a cidade de Belém se torne um espaço de *flânerie* como o era Paris para o narrador no passado.

Outra ocasião que lembra a atitude do *flâneur* da parte do narrador é o próprio desejo de se tornar um desconhecido, o personagem Luís Carlos, quando o menino Ricardo o confundiu com o seu pai:

Dessa vez, eu tinha dito “sim”. Não por mérito meu. O garoto não me deu escolha. Assim que as portas do elevador se abriram, ele gritou: “Papai! Papai! Você voltou. Ai! Você voltou. Mas não é possível, não! [...] Eis como tudo se articulou. Um pouco por minha culpa também, por causa dessa ideia de que ser alguém se torna cansativo quando esse processo dura; e depois, porque as coisas na vida se desencadeiam, e não temos escolhas. [...] Eu me dizia, na verdade, que era uma ocasião única... (LAPOUGE, 2020, p. 18-19)

A decisão de se tornar o pai de Ricardo alterou completamente o plano inicial do narrador, mesmo que ele declare que não teve escolha para aceitar o desafio, a omissão de contar a verdade ao garoto está presente em seu discurso. Entretanto, ao decidir ser um desconhecido, o narrador inicia a realização de seu desejo mencionado quando ainda estava em Goa, de vivenciar o desconhecido. O narrador já tinha ideia do caminho que iria percorrer, com dificuldade, como ele mesmo declara na citação acima: “por causa dessa ideia de que ser alguém se tornou cansativo quando esse

Luxemburg, sans me presser, sans regarder grand-chose, en m'efforçant même de m'ennuyer, sans souci et sans projet, de manière à me faire croire à moi-même que j'étais dans ma ville, dans la ville où j'étais né et où j'aurai à mourir. Tradução de nossa responsabilidade, pois a tradutora da obra traduziu “j'avais flâné” como “andeí” suprimindo todo o significado que o termo carrega. Na parte “je flâne” poderia ser traduzido como “eu flano”, no lugar de “eu ando”, uma vez que o verbo *flâneur* no francês foi traduzido como flunar e está presente no *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa* publicado em 1986, por Antônio Geraldo da Cunha.

processo dura” (LAPOUGE, 2020, p. 18); neste trecho o narrador expõe os obstáculos por que passará ao interpretar um outro.

Ao decidir se tornar o pai de Ricardo, o narrador executa a verdadeira prática de viajar abordada por Lapouge em *Dictionnaire Amoureux du Brésil* (2011), como o autor relata no verbete “Encontros”:

Eis o que é a viagem: fundir-se à paisagem e se infiltrar, como se fosse invisível, em uma das existências que fazem parte dessa paisagem. Eu acabaria por visitar a mim mesmo, por perguntar a mim mesmo quem eu sou. Seria inebriante. Mudar-se para o lugar que estava à minha espera como me esperam milhões de lugares que nunca conhecerei pois, enfim, não se pode viajar sem parar²⁶ (LAPOUGE, 2011, p. 557).

Esse glossário trata dos encontros que teve enquanto conhecia o Brasil, encontros esses que foram marcantes em suas excursões. Com os apontamentos de Lapouge (2011) em “Encontros” podemos compreender a definição de viagem para o autor, que se associa menos a deslocamentos do que à fusão com um espaço, no intuito de vivenciar uma outra vida. Nesse sentido encaixa-se perfeitamente a viagem do narrador a Belém do Pará: não apenas um deslocamento em busca de novas paisagens e costumes, mas uma tentativa de fusão com uma pessoa da cidade, com o intuito de vivenciar uma outra vida. Essa reflexão no verbete “Encontros” evidencia a ideia de viagem como um encontro em seu sentido mais radical, um encontro total que chegaria à fusão com o espaço.

No fundir-se da realidade desconhecida com o propósito de descobrir mais sobre si e ao mesmo tempo desvendar o outro que tenta se tornar, o narrador se infiltra, como um explorador, na vida de Luís Carlos para executar o ato de viajar, segundo a concepção expressa acima. Essa decisão se aproxima do perfil do *flâneur*, em que o narrador faz alusão indiretamente à Baudelaire, visto que a atitude do narrador-personagem se assemelha com a do eu-lírico em “As Janelas” publicado em *Spleen de Paris: Pequenos poemas em prosa* (1869).

No poema em prosa de Baudelaire (1995), o eu-lírico observa as janelas fechadas das casas, o que desperta o questionamento sobre as realidades por elas escondidas. Entre todas as janelas, o eu-lírico avista uma moradora, “uma mulher

²⁶ Voilà le voyage : se fondre au paysage et se couler, comme un invisible, dans une des existences qui font partie de ce paysage. Je finirais par me visiter moi-même, par me demander à moi-même qui je suis. Ce serait enivrant. Emménager dans la place qui m’attendait comme m’attendent des millions de places que je ne connaîtrai jamais car, enfin, on ne peut pas voyager sans cesse.

madura, já enrugada, pobre, sempre curvada sobre alguma coisa, e que não sai nunca” (BAUDELAIRE, 1995, p. 115). Ao avistá-la ele reconstrói a história dessa senhora com aparência sofrida, “ou melhor, sua lenda, que às vezes, chorando, conto para [ele] mesmo” (BAUDELAIRE, 1995, p. 115). O eu-lírico do poema explica que não somente construiria uma história, mas seria tão preciso e intenso a ponto de sentir o viver do outro, como ele mesmo declara: “E vou me deitar orgulhoso de ter vivido e sofrido na pele de outros que não eu” (BAUDELAIRE, 1995, p. 115). Com o aflorar imaginativo, o eu-lírico vê como oportunidade de viver outras vidas e, com isso multiplicar suas experiências, amplificar suas vivências. Com isso, também reflete sobre si mesmo, como nosso narrador em *Noites Tranquilas em Belém* (2020). Personificar Luís Carlos seria uma oportunidade única, que expandiria sua vivência e ainda colocaria em prática seu desejo mais profundo:

Meu objetivo era convencer-me de que viver em Valparaíso ou em Pequim, em Monrovia ou em Luxor e viver em Digne, na cidade de meu nascimento e cidade da minha morte, é um pouco a mesma coisa. Em Belém, tinha encontrado um lugar conveniente (LAPOUGE, 2020, p. 13).

O ato de adentrar profundamente em uma cidade e por ela perambular a ponto de pertencer a ela, depreendemos da citação acima, é factível em qualquer cidade. Belém foi a cidade conveniente, escolhida para vivenciar essa experiência de ter outra vida. Nela o narrador se integra ao ritmo e à população belenenses ao cumprimentar “as pessoas que não conhecia, que nunca [tinha] visto” (LAPOUGE, 2020, p. 13). A intenção de imergir em Belém era tamanha a ponto de o narrador agir como um nativo, cumprimentando as pessoas como se as conhecesse desde a sua infância, como se conhecesse a cidade como a palma de sua mão.

Essa imersão tem uma relação com o ato de estar à deriva, abordado pelo arquiteto e urbanista Francesco Careri em *Caminhar e Parar* (2017), em cuja obra o autor faz uma analogia com as viagens e as navegações que estão em estado de deriva, ou seja, Careri (2017) se refere a perder-se, pois desta forma o viajante porta “consigo o tema do encontro com o Outro, [sendo] estrangeiro e a encontrar outros estrangeiros – é este que talvez [...] pareça ser hoje – o aspecto mais atual da errância” (CARERI, 2017, p. 16). Decidindo se tornar Luís Carlos, o narrador-personagem vai ao encontro do Outro como se paradoxalmente estivesse à deriva,

perambulando pela cidade guiado pelo acaso, ao cravar âncora em Belém, se familiarizando com tudo o que compunha a cidade:

Habitua-me, ou melhor, habituava as pessoas a mim, habituava as ruas a mim, as fachadas das casas deterioradas, os palácios, as árvores, os anos, as flores. Introduzia-me na cidade a passos leves, a passos silenciosos, a passos perdidos. [...]. [...]. Tornava-me *couleur de muraille*²⁷, como se diz na França, fundia-me na paisagem, na cidade e de que cor? Cor de árvore ou cor de morte? Cor de luas e de noites? Dava uma de camaleão (LAPOUGE, 2020, p. 60-61).

O francês gostaria de ser contaminado pelo espírito que vagava por Belém, espírito esse que faz o caráter do brasileiro, do paraense; com essa atitude, o narrador aplica o método de apropriação de espaço, fazendo da cidade e de tudo o que a compõe o seu lar, ao modo do *flâneur*. Esta busca por “experiência, não conhecimento. [Visto que] grande parte da experiência acaba sendo interpretada como – e substituída por – conhecimento, mas para o *flâneur*, a experiência permanece de alguma forma pura, inútil, em estado bruto” (WHITE, 2001, p. 56), como explica White em *O Flâneur: um passeio pelos paradoxos de Paris* (2001).

Partindo da primícia de experiência como meio de conhecer, Walter Benjamin (1987) explica que existem dois tipos de maneiras de adquirir conhecimento: o primeiro se dá por meio da experiência (*Erfahrung*) transmitida de geração em geração, como uma tradição, sendo uma forma de comunicar ou ensinar os mais jovens; ou seja, como diz Benjamin em “Experiência e Pobreza”, presente no livro *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história da cultura* (1987): “De forma concisa, com a sua loquacidade, em histórias; muitas vezes como narrativas de países longínquos, diante da lareira, contadas a pais e netos” (BENJAMIN, 1987, p. 114). Com isso compreendemos que o conhecimento adquirido por meio daquilo que se aprendeu ao longo da vida muitas vezes é transmitido para aqueles que estão em nossa volta, principalmente quando se trata dos mais jovens, para não cometerem os mesmos erros, como diziam nossos avós.

O segundo modo de se adquirir conhecimento, *Erlibnis*, para Benjamin (1987), enquadra-se perfeitamente em sua compreensão do *flâneur*, visto que se trata de

²⁷ Segundo nota da tradutora da obra a expressão significa “cor de parede, tom cinza; é uma cor fosca, que não chama a atenção” (LAPOUGE, 2020, p. 103).

Experiência vivida, característica do indivíduo solitário; esboça, ao mesmo tempo, uma reflexão sobre a necessidade de sua reconstrução para garantir uma memória e uma palavra comuns, malgrado a desagregação e o esfacelamento do social (BENJAMIN, 1987, p. 9).

Ou seja, a vivência, ao contrário da experiência, está primeiramente no âmbito individual e, posteriormente, passa a integrar uma memória comum. Em princípio não tem a capacidade de criar raízes profundas do campo da memória, a não ser num processo de reconstrução, “pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois” (BENJAMIN, 1987, p. 15). Esse fato finito confirma mais uma vez a necessidade do *flâneur* de escrever rapidamente e de modo fragmentário o que o impactou para que não esqueça o que vivenciou.

Com o entendimento da diferenciação entre *Erfahrung* e *Erlibnis* retomamos a citação de White (2001) que diz que o *flâneur* busca por experiência e que a mantém em estado bruto; ou seja, o que White (2001) chama de “experiência”, Benjamin (1987) chama de *Erlibnis* e traduzimos por vivência. Esta concepção de não alterar o que foi recebido ou o choque que o *flâneur* sofreu permite que ocorra uma assimilação total do acontecido, sem a tentativa de retirar desta ocasião algum conhecimento que poderia ser compartilhado de geração em geração, como no caso da *Erfahrung*. O *flâneur* pode, por sua vez, apenas demonstrar o modo como foi impactado, contudo não consegue transpassar essa vivência para o outro, visto que o fato aconteceu apenas no campo individual, por isso o *flâneur* não altera a matéria, mas a escreve em seu estado bruto.

Em *Noites Tranquilas em Belém* (2020) podemos ver claramente tanto o conceito de *Erfahrung* como o de *Erlibnis* ao longo do romance. No início da obra, logo quando o narrador-personagem é confundido por Ricardo e se posiciona ao leitor sobre seu ponto de vista de criar “duplos” fantasiosos comuns na literatura, “São besteiras”, como ele mesmo diz (LAPOUGE, 2020, p. 20). Neste momento o personagem relata um momento de *Erfahrung*, experiência, como podemos ver a seguir:

Em Belém, pode-se ver uma jovem muito bonita com o pescoço ensanguentado que vive nas coxias do Theatro da Paz. Nas noites de gala, ela vai de camarim em camarim e cantarola só para você as árias de *La Traviata* ou, às vezes, de *Nibelungos*. Na ocasião da minha estada

precedente e única, [...], tinha ido ao Theatro da Paz expressamente para vê-la, mas não consegui, pois ela não existe. Na verdade, existe. Vi muitas delas nos corredores de veludo e ouro, mas não tinham o pescoço ensanguentado (LAPOUGE, 2020, p. 20).

Não há relatos de que essa história, ou lenda urbana, circule pela cidade de Belém, contudo podemos perceber a característica de um conhecimento adquirido através das narrativas que foram passadas de geração em geração, contadas em volta de fogueiras e cuja comprovação não importa. O que é relevante é a experiência (real ou imaginada) que se transmite, refletindo a compreensão benjaminiana da experiência, de *Erfahrung*. Como o próprio narrador-personagem diz: “tinha ido ao Theatro da Paz expressamente para vê-la, mas não consegui, pois ela não existe. Na verdade, existe” (LAPOUGE, 2020, p. 20). Apesar de explicar que havia belas moças que cantavam e que nenhuma delas estava com o pescoço ensanguentado, como na lenda mencionada anteriormente, o narrador sai em busca da experiência relatada. A moça fantasma não existe concretamente, mas existe enquanto lenda compartilhada por uma coletividade.

Em outro momento percebemos a presença da *Erlibnis* em que o narrador relata um dos instantes em que está em processo de conhecer a si mesmo. Nesta altura, o narrador-personagem já está integrado à família, mas longe de estar confortável em sua nova identidade. Como bem sabemos, Luís Carlos, aquele que o narrador busca se tornar, é casado com Maria de Lourdes e descobre que havia muitas brigas entre eles. Em dado momento, diz:

Todos os caminhos que levavam a mim estavam bloqueados ou tão intrincados que desapareceria em seus labirintos. Era por isso que aquelas brigas eram úteis para mim. Abriam-me portas. Serviam-me de bússola para explorar essa “*no man’s land*” em que tinha me transformado, depois que o pequeno Ricardo me encontrara. Infiltrava-me em direção a mim mesmo em silêncio e quando estiver bem próximo, rapidamente, vou me agarrar com unhas e dentes. Juntando todas as lembranças que Maria de Lourdes me fornecia, esboçava meu retrato falado, como diziam os policiais franceses. Meu rosto saía da sombra (LAPOUGE, 2020, p. 50).

Como o narrador não poderia perguntar à sua esposa sobre a personalidade que buscava assumir, ele precisaria aprender sobre si por meio dos fragmentos recebidos de conversas ou até mesmo de discussões que tinha com sua mulher, como vimos na citação acima. Esse método de autoconhecimento por meio da observação, infiltrando-se em curso de “si mesmo em silêncio” (LAPOUGE, 2020, p. 50),

encaminhou-o à *Erlibnis*, uma vez que aprender sobre aquele que tentava se tornar o levou à experiência adquirida por meio da vivência. O narrador não teve nenhuma informação prévia sobre Luís Carlos, mas com o convívio junto a seus familiares e amigos houve o aprendizado e “uma reflexão sobre a necessidade de sua reconstrução para garantir uma memória” (BENJAMIN, 1987, p. 9) e melhor personificação de Luís Carlos.

O processo de caminhar e parar em busca das vivências do personagem paraense praticado pelo francês permite a compreensão de que o percurso realizado pode ser lido como uma estadia numa trajetória de viajante que visa explorar e apreciar a viagem-encontro no norte do Brasil, como antes tantos franceses fizeram, inserindo-se, o narrador, na tradição de viajantes rememorada no primeiro capítulo desta dissertação. Belém é um receptor da cultura europeia que atraiu diversos estrangeiros por conta do porto, sendo importante salientar que a cidade apresenta maestria na construção de uma identidade única ao mesclar as heranças culturais e os costumes indígenas com os ideais europeus, praticando a mescla do próprio e do alheio, nos termos de Tania Carvalhal (2003).

O narrador no romance de Lapouge (2020) realiza a migração de sua cultura francesa para a cultura belenense, tornando as suas experiências da viagem sólidas a ponto de inscrevê-las em sua identidade. Sendo guiado pela *flânerie* como método de aquisição de experiência com o anseio de se tornar mais Luís Carlos a cada dia, isto é, a viagem-encontro do narrador não se limita à estrutura física das regiões envolvidas, mas engloba o seu eu, transitando entre o francês e o paraense.

Esse processo de migração de personalidades é a matéria principal do romance e o aprendizado do narrador para se tornar Luís Carlos passa pela apreensão dos espaços belenenses. A importância de conhecer o local em que se situa permitiu para o francês descobrir o perfil cultural da cidade, assim como o de Luís Carlos. Segundo Brandão, em *Teorias do Espaço Literário* (2013), conhecer o ambiente geográfico auxilia no descobrimento da identidade regional, pois esse espaço “é marcado não apenas por convergência de interesses, comunhão de valores e ações conjugadas, mas também por divergência, isolamento, conflito e embate. [Desta maneira o] ‘Espaço de identificações’ pode ser entendido, genericamente como sinônimo de cultura” (BRANDÃO, 2013, p. 31). Com as longas *flâneries* pelas ruas de Belém, vale ressaltar que o narrador obtém o conhecimento da cidade ampliando,

assim, seu saber sobre a identidade paraense, colando-a a sua identidade francesa, uma vez que mais e mais personagens passam a reconhecê-lo como Luís Carlos. Por meio do estudo geográfico, realizado a partir da *flânerie* como método de aquisição de vivências, o narrador destaca suas percepções dos resquícios históricos que sobrevivem pela cidade, resgatando, assim, a presença europeia em Belém, como o trecho a seguir demonstra:

As pequenas ruas vetustas que pegava, por cautela, eram mais bonitas do que as amplas alamedas modernas. Atravessava o bairro histórico de Belém. Nunca tinha visto nada tão elegante quanto aquelas casas gastas e suas fachadas. Não eram palácios que eu encontrava pelo caminho. Eram séculos, dois ou três. Os azulejos azuis e brancos estavam amarelos. Grandes trepadeiras saíam dos muros entumecidos, muros dilacerados, e saíram também pelas janelas como veias e artérias (LAPOUGE, 2020, p. 67).

Belém era uma das principais cidades portuárias administradas por Portugal em seu período de colônia, em razão disso, a identidade arquitetônica portuguesa foi estabelecida na capital paraense em seu período de fundação. As casas a que o narrador se refere fazem alusão aos fragmentos da presença portuguesa que resistem até os dias atuais, como os “azulejos azuis e brancos” (LAPOUGE, 2020, p. 67) que, por conta do tempo, foram ficando amarelados. O narrador classifica essas frações de história como fantasmas, que perduram desde a chegada dos europeus, africanos e asiáticos, cada um dos estrangeiros tendo deixado sua marca cultural na cidade. A França, país de maior relevância em nossa pesquisa, também deixou seus fantasmas em Belém ao longo da História, como a Casa Paris n’América, toda projetada em *art nouveau*, o Teatro da Paz, O Jardim Botânico de Belém, os bulevares, as praças, “lojas, cafés, teatros, moda, tertúlias, conferências, exposições, e [...] a exaltação da cidade urbanizada e saneada” (COELHO, 2011, p. 149-150), que foram projetados dentro do estilo conhecido como da *Belle Époque*. O Ciclo da Borracha reestruturou toda a cidade de Belém do Pará com as estruturas arquitetônicas em estilo *art nouveau*, assim como no quesito intelectual da elite paraense. O narrador, no trecho acima citado, observa todos esses anos de História na arquitetura colonial e modernista que descobria, ao flunar pela cidade.

O narrador executa de maneira mais efetiva suas caminhadas, o seu flunar, explorando o espaço geográfico de Belém. João do Rio em *A Alma Encantadora da Rua* (1908) explica que esse flunar pelas ruas faz com que o indivíduo descubra as

“impressões humanas” (1908, p. 3) que resistem em cada aspecto encontrado pelo caminho, pois:

[...] as ruas têm alma! Há ruas honestas, ruas ambíguas, ruas sinistras, ruas nobres, delicadas, trágicas, depravadas, puras, infames, ruas sem história, ruas tão velhas que bastam para contar a evolução de uma cidade inteira, ruas guerreiras, revoltosas, medrosas, *spleenéticas*, *snoobs*, ruas aristocráticas, ruas amorosas, ruas covardes, que ficam sem pinga de sangue... (RIO, 1995, p. 7)

O trecho exposto demonstra o modo como o autor encara a rua, com certo fascínio e admiração. Em sua obra, dedicada especialmente às ruas e seus encantos, o narrador do conto coloca em evidência a importância que a rua tem para si, com sua nobreza, seus mistérios e suas histórias escondidas em cada esquina, como podemos ver na citação. Esse deslumbre também se faz presente nas declarações do narrador em *Noites Tranquilas em Belém* (2020), pois é nas ruas que o narrador encontra aconchego por ser o espaço de exploração do território desconhecido e de aprendizagem de uma nova vida.

Assim, o delineamento do espaço belenense ocorre por meio das ruas, através das quais o narrador não apenas desenvolve um discernimento da capital paraense, mas descreve ao leitor as características das ruas juntamente da presença constante de chuva todos os dias e do calor intenso, intrínsecos à realidade da cidade. Nos termos do narrador:

O final do dia estava a caminho. As ruas se tornavam vermelhas. Patinávamos na lama, pois nesta região, chove o tempo todo, e a chuva é um inferno! Você constrói sua casa de manhã. Ela está enferrujada quando o sol se põe, principalmente no verão, porque na linha do Equador, nesta época do ano, é como se você tivesse substituído o lugar por uma chuva (LAPOUGE, 2020, p. 28).

A frequência das chuvas é uma importante característica regional, visto que o calor intenso, quase perpétuo, é um resultado direto das chuvas torrenciais que tornam o ar mais úmido e denso, conseqüentemente, as partículas de água suspensas na atmosfera da cidade retêm o calor da irradiação solar, permitindo níveis mais elevados de temperatura e sensação térmica. Na passagem citada, o narrador caracteriza a chuva como “um inferno” (LAPOUGE, 2020, p. 28), como algo que corrói a estrutura da casa, como uma verdadeira inimiga do homem. Caminhar pelas ruas se torna difícil por causa da lama provocada pela chuva; em suma, esta torna a cidade

inóspita e chega até mesmo a tomar o seu lugar, consumindo a cidade e fazendo-a desaparecer.

Como colocamos na Introdução deste trabalho, Gilles Lapouge, no *Dicionário dos Apaixonados pelo Brasil* (2011) dedica um verbete às chuvas de Belém. No verbete, Lapouge (2011) conta como conheceu a expressão “depois da chuva”, frase muito comum entre os paraenses, pois alude a encontros após o horário da queda de chuva que ocorre diariamente na capital. Para compreender o sentido da expressão, o autor relata que vivenciou a chuva em cada um de seus momentos, como podemos ver a seguir:

Eu consagrei longas horas para compreender o mecanismo das chuvas e categorizando-as, como classificamos as ervas daninhas, as coníferas ou ungulados. Esse tempo não tinha sido de todo perdido porque eu fiz progresso em matéria de chuva. Quando se presta bastante atenção às chuvas, a gente percebe que existe de todos os tipos. Por exemplo, elas são de diferentes cores. Eu me divertia também em matar o tempo que não passava rápido debaixo das minhas palmeiras, minhas mangueiras ou nogueiras do Pará, para determinar a idade das chuvas. Eu preferia as antigas e mesmo as obsoletas. Numa tarde, eu me perdi em uma tempestade da época barroca. Eu não esquecia a jovem. Cada nuvem era uma promessa. Eu percorria as chuvas como se percorre o campo e a jovem não residia em nenhuma delas. No meu desespero, eu imaginei que ela tinha observado meus passeios e que ela me espiava de longe. Talvez ela zombasse de mim com suas amigas amazonenses e jovens pré-colombianos²⁸ (LAPOUGE, 2011, p. 141).

Ao observar as chuvas e flunar por elas, Lapouge (2011) demonstra de modo lírico suas fases, sendo, desde a formação das nuvens, que fecham e escurecem os céus de Belém, como durante, com a queda da chuva, que “são de diferentes cores” (LAPOUGE, 2011, p. 141), e sua força tempestuosa. A admiração pelas particularidades das chuvas era tamanha que o autor até as relacionou ao movimento artístico barroco, com suas características obscuras e tencionais. A moça a que Lapouge (2011) se refere é uma mulher que combinou de encontrá-lo após a chuva,

²⁸ J'ai consacré de longues heures à comprendre la mécanique des pluies et à les ranger en catégories, comme on classe les herbacées, les résineux ou les ongulés. Ce temps n'était pas tout à fait perdu car j'ai fait des progrès en pluie. Quand on porte beaucoup d'attention aux pluies, on s'aperçoit qu'il en est de toutes sortes. Par exemple, elles sont de différentes couleurs. Je me suis également amusé, pour tuer le temps qui ne passait pas vite sous mes palmiers, mes manguiers ou mes noyers du Pará, à déterminer l'âge des pluies. Je préférais les anciennes et même les démodées. Un après-midi, je me suis égaré dans une tempête de l'âge baroque. Je n'oubliais pas la jeune fille. Chaque nuage m'était promesse. Je battais les pluies comme on bat la campagne et la jeune fille ne résidait dans aucune. Dans mon désarroi, j'ai imaginé qu'elle avait repéré mes manèges et qu'elle m'épiait de loin. Peut-être se moquait-elle de moi avec des copines amazoniennes et des jeunes précolombiens.

mas que ele acabou não encontrando e, por isso, ocorre uma busca por ela em meio às chuvas. Após observar e categorizar as chuvas, o autor se utiliza delas como caminho para o possível encontro, que não acontece.

Voltando à *Noites Tranquilas em Belém* (2020), além de tratar das chuvas na cidade e do caminhar sob ou após as mesmas, patinando, o narrador se utiliza do caminhar como meio de desvendar a alma da cidade através da *flânerie* pelas ruas belenenses. Seu momento de maior interação com a cidade ocorre nas noites paraenses. A importância da noite para a composição do enredo é presente desde o título da obra.

Ao refletirmos sobre a noite temos, por um lado, uma concepção cristã, com a divisão do dia e da noite quando Deus ordena luz à terra que era “sem forma e vazia”, presente em Gênesis primeiro. Por outro lado, temos a noção supersticiosa, em que há uma relação entre o bem e mal, aquele que é bom está coberto de luz e o mau vive em trevas, no oculto, como explica A. Alvares em *Noite: A vida noturna, a linguagem da noite, o sono e os sonhos* (1996).

Apesar das diferentes interpretações da noite, elas estão interligadas. Alvares (1996), em sua obra, faz uma análise das diversidades de noites que existem, abarcando tanto aquela que nos rodeia, quanto a que há dentro que cada indivíduo, nos aspectos “literal e metafórico”. O autor destaca que na noite sempre existirá algo de “sombrio em todos os sentidos” e mesmo que haja a presença de luz pelas ruas ou o luar “nunca [poderemos] eliminar a suspeita primitiva de que os notívagos não têm boas intenções. Eles trabalham sob o manto da escuridão porque o que fazem não pode ser submetido ao escrutínio do dia” (ALVARES, 1996, p. 11-12). Já o romancista americano Tom O’Brien, como menciona Alvares, em *The Things They Carried* [As Coisas que Eles Carregavam] (1990), obra que relata os horrores vividos na guerra e no campo de batalha, traz uma outra perspectiva da noite com a declaração de um soldado no Vietnã: “Você tenta não assustar as pessoas em plena luz do dia. Você espera. Porque a escuridão espreme você dentro de si mesmo; você se desliga do mundo exterior e a imaginação toma conta” (O’BRIEN, 1990 *apud*. ALVARES, 1996, p.18). Nesse relato, o soldado se refere ao medo que surge em meio à noite e que por meio da imaginação, coberta de terror, o indivíduo começa a ver o que não existe, como monstros, fantasmas ou inimigos.

Já Baudelaire (1995), diferentemente dos sentidos atribuídos pelos autores mencionados acima, no poema em prosa “Crepúsculo da Tarde”, estabelece uma relação amorosa com a noite, como podemos ver:

Ah noite! Ah refrescantes trevas! Sois para mim o sinal de uma festa interior, o livramento de uma angústia! Na solidão das planícies, nos labirintos pedregosos de uma capital, fulgor das estrelas, explosão de lanternas, sois o fogo de artifício da deusa Liberdade! (BAUDELAIRE, 1995, p.73).

Para o poeta *flâneur*, à noite representa a “deusa Liberdade”, ou seja, na escuridão, longe dos olhares das pessoas, quando está só, ele se sente livre e liberto da angústia. Concluímos que, para além da dicotomia “bem *versus* mal”, na visão de Baudelaire, que também busca vivências nas ruas de Paris, a *flânerie* noturna, à luz das estrelas e das lanternas ao invés de sob a claridade do sol, mostra-se mais propícia para as expansões da alma, para a “festa interior” (BAUDELAIRE, 1995, p.73). Trazendo essas noções associadas à noite para o romance de Gilles Lapouge (2020), vemos que o narrador utiliza a noite para se encontrar dentro de si, analisando o que vivenciou ao longo do dia, questionando as impressões que recolheu e a decisão de tentar se tornar um outro. A noite se torna um refúgio em que o narrador consegue retirar as máscaras e permite que o seu verdadeiro eu se revele, do mesmo modo como se dá com o poeta-*flâneur* baudelairiano. Sendo assim, a noite oferece ao narrador do romance, como ao *flâneur* de Baudelaire, a liberdade que a luz do dia recusa, visto que à noite não há os olhares julgadores. No romance todo o francês evidencia seu encanto pela noite e seu propósito em meio à escuridão, como vemos no trecho abaixo:

Bela noite e noite misericordiosa. Já era hora. [...] Enrolava-me na noite. Escondia-me nos esconderijos da noite. [...]. Acho que a gente é um pouco negligente com a noite. A gente a deixa de lado. Cada vez que se pode ficar sem ela, a gente a evita. A gente não quer conhecer senão o dia. Mas, no momento, teria gostado bastante de ter uma pequena carta geográfica da noite, como em determinados dias, [...], uma bússola especial e feita, especialmente, para a gente se virar no escuro, e ninguém, ninguém mesmo, nem uma mão amiga (LAPOUGE, 2020, p. 43; 45; 47).

O personagem encontra um recanto de refúgio e ainda se queixa da ausência de um guia para andar em meio à escuridão, lamentando não ter uma bússola e um mapa especiais. O consolo que vem junto à noite leva o narrador-personagem a ter sua fuga da agitação diurna para explorar a geografia da noite, desconhecida, pois,

como escreve, “Acho que a gente é um pouco negligente com a noite” (LAPOUGE, 2020, p. 45). Nessa evasão do dia podemos ver de maneira mais evidente o caráter viajante e explorador do francês, pois em suas *flâneries* noturnas ele deseja ter os instrumentos de localização (mapa, bússola) para melhor descobrir essa nova cidade, Belém à noite, como o poeta *flâneur* de Baudelaire, o narrador também se sente mais à vontade para vivenciar as ruas da cidade à noite.

Além de refúgio para reflexão e espaço de descobertas e aprendizado, o narrador utiliza-se da noite para fugir dos possíveis olhares desconfiados da farsa em que está vivendo, pois o francês

[...] tinha a impressão, talvez infundada, de que certos vizinhos [o] olhavam de um jeito estranho. Não diziam nada. Detinham-se no meu queixo, nos meus olhos, nas minhas sobrelhas ou sei lá o quê, para procurar a fisionomia, como se eu não tivesse mais fisionomia. Será que estavam com a pulga atrás da orelha? Evitava sair em pleno dia. Procurava dias “picados”. Passeava de manhã, ou então, no fim do dia (LAPOUGE, 2020, p. 43).

Em diversos outros momentos o narrador sente medo de ser desmascarado, com isso passa a andar pela cidade apenas durante a noite, às escondidas, e por ruelas, para não trombar com nenhum conhecido do verdadeiro Luís Carlos e talvez ser descoberto. De maneira geral, a noite se torna aliada de sua descoberta de Belém e de tudo o que estava vivenciando; são nessas *flâneries* pela noite que o narrador pode ter mais traços da personalidade do personagem paraense, auxiliando, assim, o leitor a ter um panorama das diferenças de identidade do francês e de Luís Carlos, como podemos ver no trecho a seguir:

Eu não tinha lembranças. Dia e noite, eu as fabricava. Há seis meses, há oito meses, depois que voltei da Guiana, acelerei o processo. Uma porção de gente tinha colocado na minha cabeça sua pequena colheita. O padre Vieira, o Ricardo e seu bando de moleques, mas também o guarda florestal tão robusto cujo nome eu esquecia, o Gordinho e o Marcelo e os outros empregados da peixaria, a dona da mercearia da rua Getúlio Vargas, e Graça e a própria Maria de Lurdes, todos investiram para me passar pequenos pedaços arrancados dos dias antigos, e eu começava a fazer uma ideia de mim (LAPOUGE, 2020, p. 80).

Coletando fragmentos de informações, o narrador consegue, com certa dificuldade, traçar o perfil de Luís Carlos segundo as declarações de cada indivíduo que passou por seu caminho. Mesmo com oito meses de contato direto com os familiares e amigos do verdadeiro Luís Carlos, o narrador ainda tinha problemas para

delinear quem estava interpretando, ou seja, o medo de ser descoberto ainda era presente na mente do narrador, o que denuncia não só sua insegurança em seu próprio desempenho, mas, principalmente, a fratura existente entre as duas identidades, a francesa e a paraense.

O modo como o espaço literário é exposto, juntamente com a *flânerie* no caminhar pela cidade como método de conhecimento espacial, se tornaram essenciais para o narrador, tanto como estrangeiro, como na interpretação de Luís Carlos. Os dois subcapítulos apresentados neste capítulo tentam demonstrar o processo evolutivo com o intuito de aprender sobre o outro, sendo a cultura paraense como a realidade da vida e família de Luís Carlos. Desta maneira, podemos concluir que a exploração dos espaços belenenses, ao mesmo tempo em que associa ao narrador os movimentos dos exploradores franceses que séculos antes estiveram no Brasil, remete também à figura do *flâneur* baudelairiano, que usufrui dos espaços da cidade como método de aquisição de vivências. Deste modo, ele obtém informações necessárias para seu aprendizado da vida do outro, Luís Carlos. O próximo capítulo terá por foco o processo pelo qual o narrador passa a fim de tentar se tornar Luís Carlos.

Capítulo 3 - Identidade e Memória: Personificação de Luís Carlos

O poeta goza desse incomparável privilégio de poder, quando lhe agrada ser ele mesmo e um outro. Como essas almas errantes que buscam um corpo, ele entra, se quiser, na personagem de alguém. Só para ele tudo está disponível; e se certos lugares lhe parecem vedados, é que não merecem, a seus olhos, receber uma visita (BAUDELAIRE, 1995, p. 41).

O *flâneur*, como um caminhante, utiliza do seu olhar sensível para vivenciar tudo o que está em sua volta, como podemos ver em trecho do poema “As Multidões”, de Charles Baudelaire, em *Spleen de Paris: Pequenos poemas em prosa* (1869), mencionado na epígrafe. Nesse poema podemos observar a particularidade do *flâneur*, como vimos no capítulo anterior, em que um homem se torna um com o espaço em que se localiza, observando tudo o que o rodeia como meio de ser impactado por novas vivências. Essa característica de adaptação, que vimos na citação acima, capacita o *flâneur* a entrar na realidade de desconhecidos, assim como nosso narrador em *Noites Tranquilas em Belém* (2020) quando se esforça a ser o paraense Luís Carlos.

O romance de Lapouge (2020) carrega em si toda uma história de experiência e aventura que o narrador vivencia ao tentar ser Luís Carlos. Desde o momento em que o francês chega na capital paraense o narrador apresenta de antemão sua curiosidade e o desejo de aprender mais sobre o outro, sendo o outro, como, por exemplo, ao pretender refazer os passos do Conde de Pagan. Quando Ricardo o confunde com o seu pai, o narrador se sente tentado a ser outra pessoa, aquele pai tão querido pela criança.

Ao observarmos a obra de modo integral podemos perceber que o narrador-personagem perpassa por processos identitários ao longo do enredo, ou seja, as identidades individuais do francês e de Luís Carlos e a identidade dupla que o francês busca adquirir. Por esse motivo, este capítulo se debruçará, primeiramente, em demonstrar os tipos de identidades presentes e então, por meio de passagens destacaremos a diferenciação entre a identidade do francês e a de Luís Carlos.

Já buscando ser Luís Carlos, o narrador descobriu como era a vida dos moradores de periferia em Belém do Pará, se tornou esposo de uma mulher que tinha três empregos para conseguir sustentar seus filhos, Ricardo e Fernanda, enquanto o verdadeiro Luís Carlos estava na Guiana Francesa em busca de ouro. Com o passar

dos dias, o narrador aprendeu mais sobre quem estava tentando se tornar, nas escuras, ou seja, à noite e escondido, quando refletia sobre as diferenças entre a sua própria identidade diante da personalidade de Luís Carlos. Os conflitos internos e externos são presentes durante todo o romance, transportando assim o leitor por meio de uma narrativa viva.

Ao decidir personificar um paraense, o narrador-personagem inicia uma batalha no seu âmago pela busca de autoconhecimento, pois o caminho de descoberta torna seus dias agoniantes e uma peleja silenciosa, com o intuito de aprender secretamente mais sobre si, como podemos ver a seguir:

Estava incomodado. Não sabia como aquele garoto do elevador se chamava. Não ia lhe perguntar seu nome, não teria cabimento! Ele me consideraria um impostor. O mesmo ocorria em relação ao meu próprio nome, o que é, absolutamente, anormal. É mesmo muito desagradável, e vejo-me a ponto de perguntar meu nome ao meu filho! O pior é que desagradável comigo é que não conhecia nem mesmo minha personalidade. [...]. Não fazia a mínima ideia. Estava vazio como um zero; precisamente, no que se refere ao algarismo zero, é seu vazio que faz seu poder e glória (LAPOUGE, 2020, p. 21).

A falta de informação sobre aquele que ele buscava se tornar e aqueles que tinham relação com Luís Carlos deixou o narrador-personagem em uma posição de insegurança e luta interna sobre as semelhanças entre o verdadeiro paraense e suas características próprias. Para descobrir o nome de seu filho precisou prestar atenção em como os familiares do menino o chamavam: Ricardo. Em um passeio descobriu seu próprio nome ao ser abordado por um homem, e, o francês declara: “Chamava-me, pois, Luís Carlos. Fazia progressos. Já conhecia dois nomes, o do garoto e o meu, mas gostaria, sobretudo, de saber o da minha mulher. Disse a mim mesmo que a chamaria de ‘minha querida” (LAPOUGE, 2020, p. 32). Com o receio de ser descoberto, todo o cuidado era tomado para haver essa autodescoberta de modo sutil e eficaz. O narrador-personagem se torna o observador da própria história para assim personificar Luís Carlos e, conseqüentemente, desfrutar da melhor maneira possível a experiência que será adquirida ao longo do romance.

Refletindo sobre a estrutura da obra, observamos que o narrador tem o papel fundamental no romance, que é narrado em primeira pessoa. Em *O Foco Narrativo* (1985) de Ligia Chiappini Moraes Leite, a autora apresenta reflexões sobre a narração desde Aristóteles até Roland Barthes e explica que o narrador, aquele que conta e

guia a narrativa da obra literária, tem diversas funções e categorias. Leite (2002), ao mencionar os conceitos do escritor inglês Norman Friedman (1967), destaca que o narrador no enredo é aquele que conta a história, sendo em primeira ou terceira pessoa, como observador ou um personagem do enredo. O espaço ou “ângulo em relação à história” (FRIEDMAN, 1967 *apud.* LEITE, 2002, p. 25) auxilia na categorização em que se passa a narrativa, sendo numa perspectiva do alto, na periferia, no centro, de frente à situação ou em um olhar mutável.

Outro fato importante referente ao narrador e ressaltado por Leite (2002) é observar se a comunicação com o leitor se dá por meio de pensamentos, percepções, sentimentos, do autor ou da personagem, ou se se trata de uma mistura de todos esses tipos de enunciações. E por fim, cabe refletir sobre a distância que o leitor tem do narrador, sendo próximo, distante ou variante. Essas características estabelecidas por Friedman (1967) auxiliam na identificação do tipo de narrador, pois cada um deles, que foram expostos anteriormente, está relacionado ao narrador onisciente intruso, narrador onisciente neutro, “eu” como testemunha, narrador-personagem, onisciência seletiva ou múltipla, modo dramático, câmera, análise mental, monólogo interior e fluxo de consciência. Entre todos os tipos citados, o narrador-personagem se destaca na obra de Lapouge, *Noites Tranquilas em Belém* (2020), visto que, como explica Leite (2002):

O NARRADOR, personagem central, não tem acesso ao estado mental das demais personagens. Narra de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos. [...] ele pode servir-se seja da CENA seja do SUMÁRIO, e, assim, a DISTÂNCIA entre HISTÓRIA e leitor pode ser próxima, distante ou, ainda, mutável (LEITE, 2002, p. 43, grifos da autora).

O narrador da obra de Lapouge (2020) não tem a capacidade de saber o que se passa na mente dos demais personagens. Antes, apresenta os fatos segundo sua própria perspectiva, como mencionado na citação acima. Nos quesitos cena e sumário, Friedman (1967) define como sendo “um relato generalizado ou a exposição de uma série de eventos abrangendo um certo período de tempo e uma variedade de locais, e parece ser o modo normal, simples, de narrar” (FRIEDMAN, 1967 *apud.* LEITE, 2002, p. 26). No romance que estudamos, o narrador, como sumário, apresenta sua presença em Belém do Pará com o intuito de investigar o percurso de Pagan, mas acaba por decidir tentar ser Luís Carlos. A cena então, sendo a descrição

dos “detalhes específicos, sucessivos e contínuos de tempo, lugar, ação, personagem e diálogo, começa[m] a aparecer. Não apenas o diálogo, mas detalhes concretos dentro de uma estrutura específica de tempo-lugar” (FRIEDMAN, 1967 *apud.* LEITE, 2002, p. 26). O detalhamento de cena em *Noites Tranquilas em Belém* (2020) seria o momento em que o narrador encontra Ricardo e sua família na região periférica de Belém, quando e como se apaixona por Maria de Lurdes e os altos e baixos para aprender mais sobre quem estava tentando se tornar: Luís Carlos. Como se trata de um narrador-personagem, o leitor tem um contato apenas aproximado com ele, visto que é somente por meio do que ele revela que se dá o acesso a seus pensamentos e suas sensações. O narrador, portanto, é o responsável pelas escolhas feitas na construção da narrativa e é ele quem expõe a cisão entre sua versão francesa e a busca por se constituir em uma versão belenense.

Walter Benjamin, em *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política* (1985) trata de maneira mais detalhada questões artísticas, políticas e literárias no seu âmbito técnico, como o próprio título antecede, há um ensaio intitulado “O Narrador: Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov”, que traz uma reflexão interessante sobre o que é ser um narrador e a arte de narrar. Em um primeiro momento, Benjamin (1987) alega que não existem verdadeiros narradores na modernidade, visto que não apresentam mais em suas narrativas fragmentos de suas experiências e com isso ocorre um certo distanciamento entre o leitor e o narrador. Nos termos de Benjamin (1987) “Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 1987, p. 197-198). O motivo dessa ocorrência é bastante simples: como Benjamin (1987, p. 198) argumenta, o nível de comunicabilidade da experiência tem caído de maneira brusca e um dos primeiros sinais desse fenômeno é visto nas notícias nos jornais que com o tempo sofreram transformações consideráveis, como por exemplo “o incêndio num sótão do Quartier Latin é mais importante que uma revolução em Madri” (VILLEMESSANT, *apud.* BENJAMIN, 1987, p. 203) como aborda Hippolyte de Villemessant, fundador do jornal *Le Figaro* em 1826. Outro fato que preocupa Benjamin (1987), no texto em que nos apoiamos, é que soldados veteranos já não retornam de suas guerras cheios de histórias para contar, apenas se encontram mudos, “pobres de experiência comunicável” (BENJAMIN, 1987, p. 198). A crítica que

Benjamin (1987) destaca está relacionada à ausência crescente de histórias que se contam oralmente, de geração em geração, como a transmissão de experiência que foi abordada no capítulo anterior. Em vista disso, o filósofo alemão argumenta:

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. Entre estes, existem dois grupos, que se interpenetram de múltiplas maneiras. A figura do narrador só se torna plenamente tangível se temos presentes esses dois grupos. “Quem viaja tem muito que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e outro pelo marinheiro comerciante. Na realidade, esses dois estilos de vida produziram de certo modo suas respectivas famílias de narradores. Cada uma delas conservou, no decorrer dos séculos, suas características próprias (BENJAMIN, 1987, p. 199).

Benjamin (1987), no trecho acima, distingue os narradores orais entre aqueles que têm suas vivências graças a viagens e aqueles que pouco ou nada viajaram, mas que também têm experiências para compartilhar e, portanto, histórias para narrar. Pensando no nosso narrador-personagem em *Noites Tranquilas em Belém* (2020), ele comporta elementos dos dois tipos de narradores benjaminianos, o camponês sedentário e o marinheiro, visto que por ter feito diversas viagens ele tem seu olhar e suas vivências de estrangeiro, como francês, e também como aquele que já conheceu diversos lugares. Como viajante, o narrador do romance de Lapouge (2020) tem a característica de ficar por pouco tempo em um determinado lugar, colhendo, assim, experiências por onde passa, mas ao mesmo tempo decide permanecer em Belém do Pará, como um camponês sedentário, que observa e absorve tudo o que está em sua volta como método de aprendizado, experiência e vivência. Não podemos afirmar que a história que o narrador relata no romance nasceu da oralidade contada aos pequenos ou aos colegas de pescaria, contudo, é possível dizer que a particularidade do enredo pode sim despertar a curiosidade do ouvinte ou leitor, num movimento de partilha de experiências que caracteriza a narração, para Benjamin (1985).

Outra característica interessante que Benjamin (1987) aborda em seu ensaio é a arte literária que aflorou entre os artesãos que estão presentes “no campo, no mar e na cidade” (1987, p. 205), como nosso narrador. Com isso, Benjamin (1987) explica que a arte de tecer uma narrativa está relacionada ao “transmitir o ‘puro em si’ da

coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele.” (BENJAMIN, 1987, p. 205). Ou seja, as experiências adquiridas ao longo dos anos estão no âmago do narrador e no momento de exercer o ato de narrar, todo esse compilado de informação frutifica na narrativa, “como a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 1987, p. 205). E o autor continua: “Os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, a menos que prefiram atribuir essa história a uma experiência autobiográfica” (BENJAMIN, 1987, p. 205). Esse processo de contextualização ocorre na obra de Lapouge (2020), quando o narrador expõe o motivo de estar em Belém do Pará, que é refazer os passos de Blaise de Pagan com seu amigo Olacyr de Freitas, e a origem de seu desejo de vivenciar o desconhecido na sua totalidade, a ponto de buscar se tornar outra pessoa.

A crítica de Benjamin (1987), nesse ensaio, está voltada à falta de narrativas ricas e genuínas que começaram a desaparecer após o período moderno e que permanece até os dias de hoje. Essa falta está relacionada, segundo a autor, à superficialidade engendrada pelo romance burguês moderno que deseja acelerar qualquer processo, inclusive na narrativa, eliminando do ato de narrar a transmissão de uma vivência, condição para a existência do narrador. Benjamin (1987), inclusive, distingue o narrador do romancista, associando o segundo à condução de um enunciado informativo e, portanto, preso ao momento da escrita, temporal. Contudo, o ensaio de Benjamin (1987) encontra na obra de Leskov a essência do narrador, diferente do romancista, pois ele é aquele que transmite uma vivência durante o ato de narrar.

A obra *Noites Tranquilas em Belém* (2020) parece se enquadrar nessa conceituação benjaminiana segundo a qual o narrador tem a função de transmitir uma vivência. Nela temos a presença dessa narrativa que falta nos dias atuais aos olhos de Benjamin (1987), ou seja, a transmissão de experiência e até da vivência estão presentes por todo o romance de Lapouge (2020), aproximando-o, assim, da narrativa ideal para Benjamin (1987), encontrada em Leskov. O intelectual alemão, em seu ensaio, pondera que:

Assistimos em nossos dias ao nascimento da *short story*, que se emancipou da tradição oral e não mais permite essa lenta superposição de camadas

finas e translúcidas, que representa a melhor imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia, com coroamento das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas (BENJAMIN, 1987, p. 206).

A narração, tal como a concebe, é, portanto, formada por duas vozes, constituindo a do narrador e do narrador-personagem sendo Luís Carlos, o que percebemos quando pensamos nas narrativas orais que são transmitidas de narrador para narrador, nas quais cada um acrescenta uma experiência. Tal constituição podemos observar no processo do romance de Lapouge (2020) que, embora não tenha outras características da oralidade, tem um narrador-personagem que se apresenta em duas camadas: como francês em Belém e dentro de uma tentativa de se tornar Luís Carlos.

No momento em que o francês narra o motivo da sua chegada à Belém, cujo propósito era refazer os passos do seu conterrâneo Pagan, temos a presença de uma história em si, que está voltada à exploração dos caminhos que o conde percorreu. Contudo, outra narração é destacada na obra, que é a tentativa do narrador-personagem viver a vida de Luís Carlos. Temos, portanto, as duas camadas mencionada, sendo a primeira o objetivo inicial de estudar o mapeamento dos rios amazonenses feito por Pagan e, como segunda camada, a mudança de narrativa quando o narrador conta como foi tentar ser um desconhecido. Por meio dessas camadas de vivências é possível destacar que ambos os níveis podem gerar e adquirir vivências de outros, no caso de Blaise de Pagan e Luís Carlos. É a voz narrativa, portanto, o narrador-personagem, que estabelece duas camadas de vivências, uma efetivamente narrada, que constitui a maior parte do romance, outra, apenas entrevista pelo leitor, anunciada no início da narrativa, à qual lê-se algumas alusões ao longo do enredo.

Em razão dessa pluralidade de camadas e vivências é que a *rememoração* do romance se torna *memória* narrativa, para empregar os termos de Benjamin (1987), que estabelece uma diferença entre rememoração (romance, uma única história) e memória (narrativa, plural, pois cada narrador acrescenta algo seu). O romance sempre terá consigo o “desenraizamento transcendental” (LUKÁCS, 1916 *apud*. BENJAMIN, 1987, p. 212), como explica Georg Lukács em *Teoria do Romance* (1916) citado por Benjamin:

“O tempo”, [...], “só pode ser constitutivo quando cessa a ligação com a pátria transcendental... Somente o romance... separa o sentido e a vida, e, portanto, o essencial e o temporal; podemos quase dizer que toda a ação interna do romance não é senão a luta contra o poder do tempo... Desse combate... emergem as experiências temporais autenticamente épicas: a esperança e a reminiscência... Somente no romance... ocorre uma reminiscência criadora, que atinge seu objeto e o transforma... O sujeito só pode ultrapassar o dualismo da interioridade e da exterioridade quando percebe a unidade de toda a sua vida... na corrente vital de perceber essa unidade é a apreensão divinatória e intuitiva do sentido da vida, inatingido e, portanto, inexprimível.” (LUKÁCS, 1916 *apud*. BENJAMIN, 1987, p. 212).

Na citação acima, Benjamin explica, ao citar Lukács (1916), que o romance e o tempo têm finalidades diferentes: com o tempo não temos a informação por completo de determinada ocasião, ela estará sempre ligada a um fato que ocorre dentro de determinados períodos, transpassando as experiências no seu estado bruto. Já o romance leva o leitor a refletir sobre tudo o que leu após o vocábulo *fim* na última página do livro, além de haver uma transformação e interpretação das vivências expostas na narrativa; sendo assim, há um limite na obra que o romance não pode ultrapassar, visto que já chegou a sua conclusão. No momento em que o final é determinado em um romance, o narrador “convida o leitor a refletir sobre o sentido de uma vida” (BENJAMIN, 1987, p. 213), na qual observamos a junção da vivência mencionada na narração com as experiências pré-existentes daquele que lê, causando assim, uma reflexão sobre suas vivências já existentes e adquiridas pela leitura.

Quando acontece essa “reminiscência criadora, que atinge seu objeto e o transforma” (BENJAMIN, 1987, p. 212) o indivíduo que lê encontra então um caminho para executar o processo de reflexão sobre a própria identidade. No romance de Lapouge (2020) ocorre essa reflexão sobre si na própria narrativa, visto que com a junção das memórias do francês com as adquiridas por terceiros sobre Luís Carlos, o narrador-personagem questiona a sua própria identidade.

Como um investigador que tudo observa, o narrador direciona seus olhos às diferenças noturnas em Belém em comparação aos espaços franceses, como vemos a seguir:

Na França, temos mil noites, e, a cada noite, centenas delas. Temos escolha. Você não vai me dizer que uma noite de Paris e uma noite de Limoges são a mesma noite. No Brasil, tem-se apenas uma noite. E uma única escuridão, uma escuridão dura e brilhante, como uma carapaça de inseto, uma escuridão indestrutível. Mas as noites do Brasil têm, também, vantagens. São mais infinitas que as nossas, pois não têm tantas estrelas, e sempre gostei

das noites quando são grandes. Aliás, com os dias também é assim, gosto de grandes céus. Acho engraçado quando penso nesses céus acanhados que a gente encontra em certos departamentos franceses. Fala-me dos céus do Brasil, *please!* São intermináveis, esses céus, vão até o fim do mundo. Era o que pensava naquela noite. Hoje, não diria a mesma coisa. As noites do Brasil são tão desparelhadas como as da Europa e até mais especificamente, quanto as dos Alpes. Existem de todos os tamanhos. É como em relação às palavras. Em relação às mulheres. É preciso conhecê-las. São necessárias muitas noites para ver a noite (LAPOUGE, 2020, p. 29-30)

Ao observarmos as percepções do narrador-personagem, vemos um processo comparativo entre a Europa e o Brasil, em que ocorre o destaque das diferenças em que são encontradas até mesmo na imensidão do céu que cobre todo o mundo. Sendo assim, a noite se torna para o francês um espaço de conhecimento do ambiente em que se localiza, sendo Belém por completo, e, também, uma autoanálise dos passos que tomou para ser Luís Carlos.

Como observador, o narrador-personagem utiliza seu talento de descobridor para compreender a relação de Luís Carlos com a sua esposa e assim entender o tipo de casamento que o francês precisará replicar. No momento em que o narrador, sendo Luís Carlos, encontra-se com Maria de Lurdes, em sua casa, a reação dela é de frieza e desprezo pelo retorno de seu marido. Com o passar do tempo ele descobre que essa hostilidade é fruto das infidelidades de Luís Carlos, como o narrador explica: “Infelizmente, Luís Carlos, depois de alguns meses de lua de mel, passou a correr como rato atrás de todas as vadias do bairro” (LAPOUGE, 2020, p. 74). Com essa passagem podemos compreender o caráter do paraense; o que nos chama a atenção é a relação de rancor que ficou no casamento por conta das traições. O narrador-personagem então se depara com um casamento fadado à falência. Também a família estava passando necessidade por conta do abandono de Luís Carlos em busca de ouro na Guiana Francesa. Maria de Lurdes, para sustentar a casa, tinha três empregos, sendo eles: pela manhã trabalhava como faxineira na capital paraense, à tarde enrolava folhas de tabaco para fazer charuto e à noite era professora formada para alfabetização de crianças. Sabemos que o francês decidiu embarcar na aventura de tentar se passar por outra pessoa e observamos que, com o tempo, esse objetivo toma uma forma maior, o narrador-personagem se apaixona por Maria de Lurdes e por amor retorna ao emprego de Luís Carlos como pescador, primeiro para ajudar nas contas e para se reaproximar de sua esposa, conquistando a confiança que o outro Luís Carlos havia perdido.

Refletindo sobre a identidade, o entendimento sobre o assunto é muito amplo por ainda ser um conceito complexo, “muito pouco desenvolvido e muito pouco compreendido na ciência social contemporânea para ser definitivamente posto à prova” (HALL, 2006, p. 8) como explica Stuart Hall em *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade* (1992). Como não temos a pretensão em nos alongar nas possíveis definições de identidade, adotaremos a definição de Hall, que se mostra oportuna para o objeto desta dissertação.

Como o próprio título de seu livro prevê, o sociólogo Hall (2006) faz um estudo sobre a identidade do sujeito dentro de um contexto pós-moderno, colocando em evidência a compreensão do conceito em si e tudo o que envolve e complementa a aproximação da possível definição do termo. Segundo Hall (2006), a identidade pode ser composta por três concepções, sendo elas: o sujeito do Iluminismo, em que a “pessoa humana [é] como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo ‘centro’ consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia” (HALL, 2006, p. 10-11); a segunda concepção é o sujeito sociológico, que segue a compreensão de que o indivíduo não “era autônomo e auto-suficiente” (HALL, 2006, p. 11), antes havia a necessidade da intervenção de pessoas em sua volta, como mediadores, para se desenvolver. E, por fim, o sujeito pós-moderno, que é caracterizado por conta do sujeito sociológico, pois se torna

conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma ‘celebração móvel’: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 1987 *apud*. HALL, 2006, p. 10-11).

Sendo assim, as mutações identitárias ocorrem de maneira histórica, ao invés de biológica, como Hall (2006) explica em sua obra. Dentre as definições de identidade de Hall (2006), destacamos as compreensões de sujeito sociológico e de sujeito pós-moderno, que segue uma como um complemento da outra, visto que essas identidades podem ser encontradas no perfil do nosso narrador-personagem em *Noites Tranquilas em Belém* (2020), ele que é um ser que frequentemente se modifica e se utiliza das vivências como meio de evolução identitária, sempre alterando seu estado em busca da melhor versão. Um dos agentes dessa renovação da

personalidade, a cultura, tem um papel importante na vida deste indivíduo, como Hall (2006) explica:

De acordo com essa visão, que se tornou a concepção sociológica clássica à questão, a identidade é formada na “interação entre o eu e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o “eu real”, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais “exteriores” e as identidades que esses mundos oferecem (HALL, 2006, p. 11).

Pelo fato de haver interação com a sociedade a atuação cultural e regional tem grande significância no desenvolvimento identitário do indivíduo, com isso, se houver qualquer tipo de modificação na realidade social em que a pessoa vive, sua identidade pode sofrer alterações, se tornando “mais provisória, variável e problemática” (HALL, 2006, p. 12). Por sempre ocorrer mudanças nos âmbitos culturais ou populacionais com o passar dos anos, sendo algumas delas as crises econômicas, catástrofes naturais ou a modernização tecnológica, o sujeito acaba desenvolvendo uma identidade pós-moderna. Nessa concepção, o indivíduo se torna flexível, ele assume “identidades em diferentes momentos” (2006, p. 13), deixando de ser definida apenas no quesito biológico, mas historicamente também, como explica Hall (2006). Como resultado dessa flexibilidade, a identidade pode conter contradições, pois, como o sociólogo aclara:

[...] à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar - ao menos temporariamente (HALL, 2006, p. 13).

Nesse perfil pós-moderno se encaixam as características do narrador-personagem na obra de Lapouge (2020), pelo fato do narrador-personagem tentar se tornar um Outro, como vemos no trecho a seguir na qual o narrador questiona as duplicidades que podem ser encontradas nas pessoas, que podem ser boas e ao mesmo tempo más, como se fossem duas pessoas em uma só:

E Descartes que dizia: “Penso, logo existo.” E quem é esse “eu” que existe? Aqui está o que tenho vontade de dizer, pobre Descartes! Estou ciente de que estou mal posicionado para exigir tamanho rigor em relação a essa história de Belém do Pará que trago debaixo do braço, no entanto, quem nunca deu um mau passo? A gente não pode dar apenas “passos certos”. Existe na face da Terra um único homem ou uma única mulher que nunca tenha tido, ao menos uma vez, um comportamento ilógico, obscuro ou contraditório?

Incluindo Jesus Cristo e até o grande mufti de Istambul. Quem nunca pecou contra a razão que me atire a primeira pedra. Eis porque faço questão de lembrar essas regras que decoro, mesmo estando em Belém do Pará e mesmo tendo a consciência de estar caduco: a lógica, as regras da lógica, eis minha razão, e é o caso de dizê-lo (LAPOUGE, 2020, p. 75).

Com essa passagem podemos notar a reflexão sobre si. Mesmo criticando aqueles que têm mais de uma personalidade, o narrador admite que também está cometendo o mesmo erro, contudo, não o faz como os demais que deprecia; antes, evidencia o que o diferencia deles, sendo o caráter de ser ele mesmo, ainda que esteja buscando ser Luís Carlos. O narrador deixa de lado sua verdadeira identidade, mas não de modo integral. Ele a complementa com as características daquele que tenta se tornar. Esse processo de observar a atitude de ser outra pessoa leva o narrador a ponderar sobre si, como podemos ver no início da citação ao relatar: “E quem é esse “eu” que existe?” (LAPOUGE, 2020, p. 75). Ao questionar quem ele realmente é e sua existência, constata-se o perfil do pós-moderno que não apenas se olha criticamente, mas tenta sempre multiplicar sua identidade, para usarmos o termo de Hall (2006). O narrador francês coloca em paralelo sua própria individualidade com a do Outro, não descartando aquela que está descobrindo e adquirindo. Pelo contrário, ele encara a multiplicidade de identidades possíveis como uma oportunidade de receber mais vivências, semelhante ao *flâneur*.

No capítulo anterior vimos que o francês no romance de Lapouge (2020) inicia sua narrativa justificando o porquê e como chegou em Belém do Pará. Logo de início não temos muitas informações a respeito da personalidade do narrador, mas ao longo da obra descobrimos que se trata de um jornalista, que por volta da década de cinquenta e sessenta trabalhou em um jornal de São Paulo e no jornal *O Globo* no Rio de Janeiro. Para conseguirmos discernir o caráter do francês o narrador expõe memórias de sua vida que nos auxiliam na compreensão identitária que é colocada em paralelo com a identidade de Luís Carlos.

Como já foi tido, as informações que temos do narrador são vagas no início do romance, sabemos apenas sobre o local em que está e seu propósito inicial, contudo, após conhecer Ricardo e começar a tentar se tornar Luís Carlos, o narrador-personagem vai até à Igreja Nossa Senhora da Consolação se confessar com o padre

Vieira²⁹ e aproveitar para colher mais informações sobre o paraense que estava buscando se tornar. E é neste instante que conhecemos um pouco sobre a identidade do francês:

É verdade que não estava mais habituado a padres, no entanto me lembrava da experiência. Tinha, com tanta frequência, seguido o caminho da Maison Rose, em Digne, aos domingos, em família, para assistir à missa por Dom Olivier, na igreja Sainte-Thérèse, e na véspera ou, por vezes, na antevéspera do domingo, fazia o mesmo percurso para me confessar (LAPOUGE, 2020, p. 52).

O fato de o francês não ter mais esse hábito de confessar seus pecados demonstra um traço de sua identidade, em que sua vida na França o levava a eventualmente ir ao confessionário, e que essa vivência, uma lembrança do passado, ao se repetir durante a tentativa de ser Luís Carlos, torna-se uma memória, por pertencer a ambos: ao narrador francês e a Luís Carlos.

Nota-se que seu ato, no passado francês, está mais ligado a um ritual automatizado do que a um compromisso, como vemos:

O abade Olivier me punha no seu confessionário e fazia, ele mesmo, todo o trabalho. Contava-lhe um bocadinho das minhas faltas, se possível, um bocadinho repugnante, pois tinha notado que aqueles bocadinhos lá funcionam melhor do que os outros. Confessava pecados que não cometera, que tinha a intenção de cometer um dia e dos quais estava contente de poder falar o tanto que quisesse e com palavras mesmo cruas. O rito da confissão sempre me pareceu agradável. Arrependi-me no dia em que acreditei ter perdido a fé (LAPOUGE, 2020, p. 52).

Nesta citação vemos uma ausência de devoção pela religião católica, o automatismo é presente em toda a declaração sobre as idas à igreja para se confessar ou até mesmo participar de uma missa. A maneira como o francês escolhia as

²⁹ O próprio nome do padre vem carregado de significado, visto que aparece com uma piscadela para a História do Brasil que tem como um de seus primeiros autores o Padre Antônio Vieira (1608-1697). A escolha desse nome para o padre do romance remete à colonização e reforça a ligação de Lapouge com os viajantes e autores estrangeiros que escreveram sobre o Brasil, tratada no primeiro capítulo desta dissertação. Antônio Vieira, segundo Sezinando Luiz Menezes em “O Uso Correto da Riqueza: O padre Antônio Vieira e o Brasil” (2001), foi um dos padres mais importantes na história do Brasil. O português, como explica Menezes, “preocupou-se, principalmente, com as invasões holandesas, a escravidão do negro, a catequização e o combate à escravidão dos índios (sobretudo no período passado no Maranhão) e, finalmente, a luta pela criação de uma moeda provincial” (MENEZES, 2001, p. 32). Esse cuidado que o Padre Antônio Vieira tinha pelo povo brasileiro também é encontrado no personagem padre Vieira, apesar de não ser português, antes flamengo, contudo, “não media as palavras, era como seu ancestral, o verdadeiro padre Vieira, o jesuíta mirabolante que arrastava pela lama os colonos egoístas e indecentes de São Luís em seu ‘Sermão dos peixes’” (LAPOUGE, 2020, p. 53-54).

declarações sobre si se guiava pela relevância aos ouvidos do padre, como se estivesse sendo avaliado por suas exposições. Contudo, a narrativa do francês em relação ao ato de se confessar não lhe trazia boas recordações, como se houvesse um certo tipo de medo, como podemos observar na reação do narrador ao entrar na cabine de confissão com o padre Vieira:

Acabou se fechando em seu nicho [o padre Vieira]. Ajoelhei-me do outro lado. Podia habituar-me à escuridão e até, apreciá-la, pois assemelhava-se às escuridões encantadas da minha infância, no entanto, aquele barulho seco da grade de correr quando o padre Vieira a manuseou já me causava horror no tempo do abade Olivier; era como uma porta que se fechava no nada no qual eu acabava de cair, e ficava ajoelhado, paralisado por uma artrose metafísica que parecia vir à tona para durar bastante tempo, em todo caso, até no Juízo Final, até o tocar das trombetas (LAPOUGE, 2020, p. 53).

Quando o narrador se vê novamente na posição de confissão surge o sentimento de estar sendo julgado, como se estivesse diante de Deus e que seria sentenciado naquele momento. O horror, ou temor, de se confessar os pecados o levou novamente a sua infância, e além de ser transportado por meio da memória, toda a sensação de temor vem junto à lembrança, causando, assim, mais receio.

Ao conversar com o padre Vieira o francês não apenas resgata antigas memórias das suas idas à igreja na França, mas também adquire novas memórias em relação à religião, mas agora advindas de Luís Carlos. As primeiras palavras do padre já demonstram o nível de intimidade que ele tinha com o paraense: “Vou arrancar o seu couro” (LAPOUGE, 2020, p. 54). Nesse momento o narrador descobre que Luís Carlos havia traído Maria de Lurdes por diversas vezes e isso causou muita raiva no padre. E o medo da confissão voltou a se alojar, como o narrador declara:

Ser repreendido por pecados que a gente não cometeu não é uma experiência engraçada. Temia um erro de transmissão, e que todas as canalhices que tinha cometido e que o padre Vieira debitava não fossem consideradas pelo Espírito Santo como pagas, registradas e me fossem apresentadas no Juízo Final. É idiota, mas quando você está num confessionário quase preto e sufocante, tendo um padre gordo como carga suplementar, um padre flamengo ou um flamengo do fim do mundo, você perde o controle. Tinha medo. Dizia-me que me encontraria no inferno por um simples erro administrativo. Morria de angústia. Felizmente, aquela angústia me agradava, pois compreendia, naquele odor de noite e de Flandres e entre aquelas pequenas explosões de língua, de garganta ou de laringe, que a fé da minha infância estava voltando pouco a pouco, ao meu controle, um pouco estropiada e parcialmente extenuada, desgastada até os ossos, porém teimosa como uma mula, e sempre pensei, que cada mula era um rosto de Cristo (LAPOUGE, 2020, p. 54).

Ao saber dos pecados de Luís Carlos vemos o medo retornar, o horror de ser julgado pelos próprios pecados, juntamente com os de outro homem, ainda mais um que cometeu diversas canalhices, como o narrador declara na citação acima. Ao mesmo tempo que aprende sobre aquele que está tentando se tornar, o francês olha para si e encontra alegria ao perceber que ainda existia a essência religiosa dentro de do próprio ser, vivência adquirida na sua infância.

O ato de se lembrar de algo que já viveu permite que o indivíduo reviva. Essa “memória afetiva”, ligada à infância do narrador francês, demonstra a importância que determinado instante foi para a pessoa, contudo, não se pode evocar toda a sensação de maneira voluntária, por mais que façamos quaisquer esforços para resgatar essa memória, visto que a lembrança apenas se manifesta quando há contato com certo objeto material ou situação, como a situação de confissão com o padre Vieira. Walter Benjamin reflete sobre essa memória em *Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo* (1989): “o passado encontrar-se-ia ‘em um objeto material qualquer, fora do âmbito da inteligência e de seu campo de ação. Em qual objeto, isso não sabemos. E é questão de sorte, se nos depararmos com ele antes de morrermos ou se jamais o encontrarmos” (BENJAMIN, 1989, p. 106). Esse mesmo resgate da memória acontece com o narrador em *Noites Tranquilas em Belém* (2020) quando o francês se vê no mesmo lugar de quando criança, no confessionário com o padre Vieira. Apenas por estar em um espaço que remete a algo que fazia quando criança, todo o processo de ir à igreja e até mesmo de confessar os pecados foi resgatado de maneira involuntária, e com essa lembrança emergem também as sensações de medo e temor por ser julgado.

Com esse diálogo, entre o narrador-personagem e o padre, podemos identificar de maneira clara a identidade definida do francês, juntamente com a identidade que foi em parte adquirida ao tentar se tornar Luís Carlos. No confessionário, o padre Vieira revela elementos da personalidade do paraense ao relatar que este cometeu diversas traições a Maria de Lurdes, causando um conflito entre as duas identidades. Ao descobrir a infidelidade e, mais ainda, que não havia se consumado com apenas uma mulher, mas “na verdade [com] uma grande quantidade de mulheres”, o personagem se queixa: “Tinha incorporado um tipo estranho, ou melhor, Ricardo tinha me colocado num tipo estranho. Um obcecado, esse tal de Luís Carlos! Não pensava em outra coisa senão ‘naquilo’” (LAPOUGE, 2020, p. 54). O choque que o francês

teve ao encarar uma identidade distinta da sua o levou a opor-se, de certa forma, ao caráter que aprendeu, como vemos na qualificação “tipo estranho”. Esse conflito de identidades evidencia a separação entre elas, tanto a já definida do francês como a que está em processo de reconstrução. Essa objeção do narrador em relação à atitude de Luís Carlos é melhor elucidada pelo francês quando o padre explica que o paraense se envolvia com belas mulheres, e então o narrador-personagem declara sua reprovação a tal comportamento dizendo:

Entendi, finalmente, porque Maria de Lurdes me acolhera, no início, com raiva e desprezo e porque ainda, em determinadas manhãs, quando a lembrança de minhas vilanias lhe voltava à mente, derramava sobre mim toneladas de fel. É o que eu condenava nesse sujeito, o pai do Ricardo. Que um homem goste de mulheres – afinal de contas, são coisas que acontecem, e estou em má posição para criticá-lo – mas que Luís Carlos tenha torturado sua mulher a esse ponto e, além, essa mulher era *minha* mulher, a Maria de Lurdes, que gostava tanto de encontrar bela, esse sujeito era um traste (LAPOUGE, 2020, p. 55, grifo do autor).

Nesse trecho identificamos a diferenciação de identidades, clara na reprovação imediata do francês ao saber a índole daquele que estava buscando se tornar, causando um conflito de comportamentos. Podemos interpretar que o francês reprovou tais atitudes por acreditar na fidelidade dentro do casamento ou por ter se apaixonado por Maria de Lurdes. De qualquer forma, nesse caso o que importa é que esse traço identitário do francês é contrário ao do paraense. Se analisarmos as declarações “É o que eu condenava nesse sujeito, o pai do Ricardo” (LAPOUGE, 2020, p. 55) e “[...] mas que Luís Carlos tenha torturado sua mulher” (LAPOUGE, 2020, p. 55) é possível notar um desligamento, o narrador parece querer se distanciar de Luís Carlos. Contudo, em seguida, temos “essa mulher era *minha* mulher” (LAPOUGE, 2020, p. 55, grifos do autor), frase que evidencia uma aproximação entre ambos, o narrador francês e Luís Carlos. Esse movimento de distanciamento e aproximação que o narrador faz mostra a dinâmica do processo de se apropriar da personalidade do outro não abdicando de sua própria identidade, que constitui o enredo do romance.

Nessa situação, a diferença entre as identidades já não era mais vista somente de maneira sigilosa, quando apenas o leitor podia identificar essa distinção. O padre Vieira percebeu que Luís Carlos não agia como de costume. Ao contar todas as proezas que Luís havia cometido antes de viajar para a Guiana, o padre se exaltou,

deixando seu confessor, pegando o narrador-personagem pelos ombros. Contudo, assustado, o francês não esboçou reação, gerando assim, desconfiança levando o padre a não reconhecer mais Luís Carlos, e o narrador-personagem descobriu: “Não era meu gênero aguentar calado sem protestar. A Guiana me mudara? Eu não soube o que dizer. Pensava em outra coisa. Em alguns momentos, tomava ciência de que era um mulherengo, que era cínico e violento” (LAPOUGE, 2020, p. 56).

O que fazer quando se toma o lugar de alguém que é o oposto de você? Encontramos aqui o distanciamento das identidades que impede que ocorra a identificação completa entre o narrador e Luís Carlos, pois algumas atitudes são reprovadas e estranhadas pelo francês quando se trata do paraense. O narrador-personagem não queria mais sair do personagem naquela altura, pois já havia conseguido a confiança do Gordinho, de amigos e da família. O impacto entre a diferença de identidades era uma questão importante a ser pensada, já que uma coisa é modificar pequenas partes da sua personalidade, outra coisa é ter atitudes que sempre repugnou, e o narrador-personagem se encontrou nesta situação. Então o francês, distinguindo-se de Luís Carlos, diz:

O que ia fazer com a violência de Luís Carlos? As mulheres, em última análise, eu compreendia, pois também gostava muito das mulheres, mas, depois de algumas semanas, eu olhava Maria de Lurdes de outra maneira, melhor dizendo, ela se deixava olhar de outra maneira, e isso me dava prazer, porque era corpulenta e bela. Entretanto, não via a necessidade nem a utilidade daqueles acessos de raiva, daquela má-fé, daquelas baixarias que estavam nas costas de Luís Carlos, nas *minhas* costas, é preferível dizer. Eu estava encurralado (LAPOUGE, 2020, p. 57, grifo do autor).

O conflito que o narrador-personagem estava vivenciando resumia-se em decidir se se mantinha como Luís Carlos e suas atitudes que desaprovava ou se abandonava seu posto e encerrava sua tentativa de se tornar o Outro. Contudo, vemos na citação que o personagem encara essa diferenciação de identidade de maneira sóbria. O francês recolhe tais informações como mais uma peça de seu quebra-cabeça, traçando melhor o desenho de Luís Carlos. Apaixonado por Maria de Lurdes, o narrador-personagem apenas decide não dar continuidade à baixaria que Luís Carlos cometia quando estava em Belém, por não ser do feitio do francês e por desejar apenas sua mulher paraense.

Em outro momento do livro podemos perceber essa diferença de personalidade entre os dois, do narrador e de Luís Carlos:

Vê-se que meus crepúsculos pacientes entre o rio, minha cabana, a castanheira do Pará, Maria de Lurdes e os peixes gigantes do Gordinho eram frutuosos. Cansativos também. Pois afinal, saber mais sobre mim mesmo do que eu próprio sabia me faz reconhecer que, nesse estágio, o pensamento treme. Ainda bem que minha mente é pacífica, inapta a lirismos, que fui nutrido com leite da razão e que a mescla das lições de nosso grande Descartes e de nosso grande Auguste Comte compõem meu evangelho (LAPOUGE, 2020, p. 87).

A paciência e a sutileza de permanecer nesse ambiente de incerteza e perigo fez toda a diferença na empreitada do narrador e demonstra a dessemelhança do narrador francês com Luís Carlos e seu perfil colérico. Podemos interpretar que a tranquilidade de se aproximar de Maria de Lurdes com toda delicadeza que existe, para não causar espanto, comprova que os passos calmos fazem parte da identidade do francês, dificultando, assim, a identificação com a personalidade de Luís Carlos. Como observador, o narrador-personagem utiliza seu talento de descobridor para compreender a relação de Luís Carlos com a sua esposa e assim entender o tipo de casamento que o francês precisará tentar replicar. No momento em que o narrador, sendo Luís Carlos, encontra-se com Maria de Lurdes, em sua casa, a reação dela é de frieza e desprezo pelo retorno de seu “marido”. Com essa passagem podemos ver mais uma vez a desaprovação do narrador com relação às atitudes de Luís Carlos, o que nos chama a atenção é a relação de rancor que ficou no casamento por conta das traições.

Sabemos que quando o francês aceita a aventura de se passar por outra pessoa ele vê a oportunidade de concretizar uma vivência única. Ao final da obra, mais precisamente no capítulo oito, o narrador-personagem diz:

Minha vida era um emaranhado. A de Maria de Lurdes também. Tinha esperança de que esses dois emaranhados se misturassem e formassem, assim, um emaranhado tão gigantesco que nenhuma Ariane jamais saberia desfazê-los. Maria de Lurdes ficou uma mulher doce, pacífica como ela era quando a tinha visto a quarenta anos antes, depois do baile de Condor Norte, no banco do rio, e ela era tão jovem, na verdade, quando ela era jovem, mas, de vez em quando, ela se tornava, novamente, aquela mulher furiosa que tinha conhecido, depois que Ricardo me tinha pegado no elevador da avenida Nossa Senhora, faz um ano agora, no momento em que ia ver Olacyr de Freitas para recolher traços do geógrafo cego de Luís XIV e, por causa daquele bravo pequeno Ricardo, não saberia nunca, não, nunca na vida, se

Blaise de Pagan se tornou cego de verdade ou se é uma lenda! (LAPOUGE, 2020, p. 89)

Nessa citação vemos o conflito das identidades, contudo é evidente que a personalidade de Luís Carlos está mais bem sobreposta à do narrador-personagem, ainda há a lembrança do propósito inicial ao chegar em Belém, refazer os passos de Blaise de Pagan, contudo passou-se um ano e neste período o personagem adquiriu memórias que não vivenciara. O emaranhado que o narrador menciona na passagem faz alusão a uma metáfora dos fios, como se cada identidade fosse um fio, com os quais ele buscasse trançar ao redor de um terceiro, Maria de Lurdes. A própria relação matrimonial já apresentava indícios desse emaranhado, com o contraste identitário de Maria de Lurdes e de seu marido, ela gentil e ele irritadiço; Maria se mostrava brava em certos momentos do romance por causa de seu esposo e suas gafes, mas quando o francês passou a se dar bem com a mulher, a paraense voltou a ser amável como sempre, como podemos ver:

Maria de Lurdes ficou uma mulher doce, pacífica como ela era quando a tinha visto quarenta anos antes [...], de vez em quando, ela se tornava, novamente, aquela mulher furiosa que tinha conhecido, depois que Ricardo me tinha pegado no elevador da avenida Nossa Senhora [...] (LAPOUGE 2020, p. 89).

Com o entrelaçar de Luís Carlos e o francês podemos compreender que é possível haver esse emaranhado também, mas por meio da memória, pois esta é formada por mais de uma voz, que, no entanto, não se unem: no trecho citado distinguimos uma da outra por critérios espaciais e temporais.

Como o francês sabia que Maria de Lurdes era doce há quarenta anos atrás, quando estavam no começo de seu relacionamento? Com a nova identidade parcialmente adquirida e em constante processo de aquisição, talvez o narrador tenha imaginado a mulher quarenta anos antes e inventado esse primeiro encontro; talvez ela mesma ou algum outro personagem tenha evocado esse primeiro encontro, de que, então, o narrador passava a se apropriar. A relação entre o personagem e Maria de Lurdes se tornou amorosa e agradável, como o francês desejava, mas as lembranças sobre a identidade francesa sempre retornavam e impossibilitavam a identificação completa com Luís Carlos. A respeito de Maria de Lurdes, o francês reflete sobre seus passados, como podemos ver a seguir:

Sobre Maria de Lurdes, por exemplo, aprendia coisas que a própria Maria de Lurdes tinha perdido de vista há muito tempo. Tudo caminhava ao contrário: meu passado irreal aparentava ser real. E, ao mesmo tempo, o passado de Maria de Lurdes, aquele lá bem real, perdera-se no caminho. Tinha desertado da memória de Maria de Lurdes, como um cavaleiro deixa seu estribo, mas, por sorte, aquele pedaço perdido de Maria tinha encontrado guarita e refúgio na minha cabeça. Minha memória e a de Maria de Lurdes brincavam de cabra-cega. Não se entendia mais nada (LAPOUGE, 2020, p. 85).

O desejo de realmente se tornar Luís Carlos para ficar com Maria de Lurdes estava cada vez mais evidente, como podemos ver na citação. As memórias que o narrador tinha do romance do casal eram mais baseadas nas declarações do padre Vieira, do que nas falas de Maria de Lurdes, que pouco são reportadas pelo narrador. Quando o francês diz que ele havia “desertado da memória” (LAPOUGE, 2020, p. 85) de sua esposa, compreendemos que tal como era o narrador, fiel, amoroso, gentil com sua esposa, Luís Carlos, com quem ela achava estar convivendo novamente não existia. Ela não tinha lembranças do homem tão diferente daquele que conhecera e que partira para a Guiana. Aquele Luís Carlos-narrador francês não tinha registros prévios e, como o narrador mesmo escreve, “Não se entendia mais nada” (LAPOUGE, 2020, p. 85). Nesse desentendimento entre duas identidades florescia o amor do narrador por Maria de Lurdes.

3.1 Memórias cruzadas

A memória de sua infância, adolescência e dos professores que teve ao longo da vida, bem como dos espaços que frequentou, impedia o narrador de se entregar totalmente a nova identidade paraense. Em uma conversa com seu colega escritor Nicolas Bouvier o francês questiona: “o que são esses viajantes que sempre voltam para seu país como cobras amarradas em suas estacas?” (LAPOUGE, 2020, p. 90). Talvez o narrador-personagem sentisse, de maneira particular, que as lembranças sobre quem era estavam surgindo com frequência para ele se recordar da sua verdadeira história e identidade, para sempre voltar para seu país como se fosse uma cobra amarrada em uma estaca.

Ao relatar as percepções pessoais, o personagem apresenta somente uma perspectiva de toda a trama que se passa em Belém do Pará. Em sua visão a família de Luís Carlos não desconfia em nenhum momento de que se trata de um impostor, os únicos que chegam perto da descoberta são o padre Vieira e Maria de Lurdes.

Ambos expõem sua desconfiança pelas frases “você não é mais o mesmo” ou “eu não te reconheço mais” (LAPOUGE, 2020, p. 81), e, como possibilidade de explicação vemos que talvez a Guiana tenha mudado o paraense. Ao percebermos que temos um ponto de vista convergente sobre o narrador-personagem, somos levados ao conceito de Aduino Novaes em seu artigo “De Olhos Vendados” (1988) que diz que o:

conhecimento sensível é vago, confuso e inadequado porque no mundo dos sentidos não há estabilidade nem harmonia. A realidade sensível jamais pode produzir um saber porque as coisas sensíveis são ao mesmo tempo dissemelhantes, muitas e múltiplas nelas mesmas. Aquele que se deixa seduzir apenas pelos sentidos deve assumir os riscos da incerteza ou perder-se naquilo que vê. Os sentidos, como as paixões, perturbam a alma, e, sem temperança, conduzem ao vício e à loucura. O homem que contempla é absorvido pelo que contempla (NOVAES, 1988, p. 1).

Assim como explica Novaes (1988) na citação, a trajetória que o narrador-personagem percorreu em Belém, ao adquirir novos conhecimentos, por meio da vivência que recebeu como um paraense, o francês evidencia esse saber vago e confuso, do qual só pode ser demonstrado com o tempo. Assumindo o lugar de Luís Carlos, o narrador correu o risco que mencionamos com Novaes (1988), que ao se deixar ser seduzidos pelos sentidos a incerteza abraçou cada passo que o francês deu em direção a personalidade do paraense. Ao se permitir se perder, com a nova realidade que enfrentava na capital do Pará, o narrador sofreu os males que a entrega dos sentidos pode causar: “como as paixões, [que] perturbam a alma, e, sem temperança, conduzem ao vício e à loucura” (NOVAES, 1988, p. 1); não podemos afirmar que o francês chegou à loucura, pois não há indícios disso, contudo o conflito interno entre a própria identidade e a de Luís Carlos se aproxima da insanidade. Por fim, ao se permitir encarar o desconhecido, o narrador passa a ser absorvido pela realidade e vida que contempla ao estar na pele de Luís Carlos, pois há o distanciamento da vida que sempre levou.

Por se tratar de uma narrativa em primeira pessoa, podemos interpretar que as informações presentes no romance são determinadas pela visão do narrador-personagem, o que nos permite questioná-las. Ao desconfiar dos relatos do narrador-personagem na obra podemos levantar questões relevantes sobre o processo de descobrimento daquele que o francês busca personificar. Até que ponto ocorreu um mergulho na vida de Luís Carlos decorrente de uma intenção de vivenciar outra nacionalidade, de uma nova vida imersa em uma cultura estrangeira? O modo como

encaramos as narrativas no romance auxiliará no entendimento do propósito de Lapouge, mesmo se tratando de um enredo ficcional.

Ao desconfiarmos da narrativa do francês no romance, em razão do foco narrativo, somos levados a questionar igualmente a percepção do narrador sobre os fatos vividos em Belém, bem como a interpretação identitária de Luís Carlos, as atitudes de seus familiares, principalmente de Maria de Lurdes, de amigos e, por fim, do seu chefe de trabalho.

No último capítulo do romance, o narrador conta que estava retornando até sua casa durante a madrugada após seu trabalho no porto e ao chegar na favela avistou as ruas agitadas, e sua casa era como um formigueiro. A polícia estava presente, havia choro e toda a vizinhança estava curiosa para saber o que ocorrera. Intrigado, o francês perguntou a um rapaz desconhecido o que tinha acontecido:

Dez tiros de revólver à queima-roupa. Uma chacina! Ele me apontou, ao longe, depois da igreja, o bairro da casa Marboni, da minha casa. Segundo ele, um revólver, dez tiros à queima-roupa era coisa de mulher, porque, hoje em dia, as mulheres são tão boas para matar quanto os homens (LAPOUGE, 2020, p. 93).

Assustado, o personagem agia com cautela, se esconde e se aproxima lentamente da casa para saber melhor o que aconteceu. Com uma distância segura foi possível ver “debaixo da castanheira do Pará, um corpo enrolado numa coberta cinza e encharcada”, como o narrador-personagem diz: “Não podia ver o rosto, mas o pacote era bem comprido. Tinha, mais ou menos, meu tamanho. Não me enganara: era mesmo Luís Carlos que tinha sido morto” (LAPOUGE, 2020, p. 95). Com a morte do verdadeiro Luís Carlos, o personagem é forçado a voltar a ser quem ele sempre foi: um francês. No velório, além de velarem o corpo do paraense, também acontece o óbito da personificação do narrador-personagem, uma vez que os únicos sentidos de permanecer como Luís Carlos eram a oportunidade de acumular vivências e a afeição que foi construída pela família de Ricardo. Na citação, quando o narrador diz “o bairro da casa Marboni, da minha casa” (LAPOUGE, 2020, p. 93), é possível perceber novamente as identidades insolúveis, em determinado momento há certo distanciamento de Luís Carlos e logo em seguida acontece uma reaproximação da personalidade do paraense. Em suma, nunca se observa uma fusão completa, narrador francês e Luís Carlos se tornando um só.

Enquanto Maria de Lurdes se despedia do autêntico Luís Carlos, o narrador-personagem se desligava de modo involuntário da vida que buscou fazer com que fosse a sua, do seu amor pela esposa, pelo filho, pelo trabalho e pela cidade. Ao ser forçado a regressar plenamente à identidade francesa, de origem, o narrador lamentava tal posição que lhe foi imposta, como ele alega: “Observei muito [o velório]. Teria querido chorar, não sobre Luís Carlos, mas sobre Maria de Lurdes que tinha amado tanto, sim, sobre Maria de Lurdes, sobre a inesquecível” (LAPOUGE, 2020, p. 96). Quando notamos que o francês se apaixonou por Maria de Lurdes, ela deixa de ser um espaço de rememoração de Luís Carlos, nos termos de Benjamin (1987), como vimos anteriormente, e passa a entrar no campo da memória coletiva do narrador, por conta da vivência que este adquiriu ao lado daquela que fora como sua esposa. O laço entre o francês e Maria e Lurdes foi intenso a ponto de o narrador-personagem permanecer um ano vivendo a vida de alguém que tinha atitudes repugnantes a seu ver, tudo para ficar com ela:

Certa vez, ela falou: “Estou quase acreditando que você é outra pessoa”. Pensei novamente naquele dia. Tínhamos sido felizes, e não conheço nada de mais triste que a lembrança de uma felicidade, e uma vez que já estava chorando na minha cova, continuei a chorar. O tempo todo. Todo o tempo (LAPOUGE, 2020, p. 97).

Nessa citação vemos como o francês mergulhou na realidade paraense, pois não havia, até a morte do personagem, nenhuma pretensão de retorno à França ou receio da volta de Luís Carlos a Belém. O desejo de permanecer ao lado de Maria de Lurdes, ter a liberdade de uma vida simples e tranquila belenense, enchia o personagem de coragem para permanecer tentando ser Luís Carlos. O narrador vive dentro dessa nova identidade, distinta da sua original, fazendo com que ambas coexistam. Após aprender sobre o Outro, o francês, passa a se constituir como um emaranhado de fios, para empregarmos uma metáfora presente no romance e já citada, em que os fios se misturam, mas cada um pode ser identificado separadamente, em uma *mélange* entre França-Belém que ocorreu no âmago do indivíduo, concretizando a *Erlibnis* (vivência) de Benjamin (1987) mencionada no capítulo anterior.

As reflexões suscitadas pelo romance no que tange a constituição identitária do narrador-personagem nos levam a refletir sobre o papel do estrangeiro na trama narrativa. Julia Kristeva, em *Estrangeiros para nós mesmos* (1988), apresenta uma

reflexão interessante sobre quem é o estrangeiro em um território novo, como veremos a seguir:

Sem lar, pelo menos contrário, propaga o paradoxo do comediante: multiplicando as máscaras e os “falsos selfs”. Ele jamais é inteiramente verdadeiro nem inteiramente falso, sabendo adaptar aos afetos e aos desafetos as antenas superficiais de um coração de basalto. Uma vontade insana, mas que se ignora, inconsciente, desvairada. A raça dos durões que sabem ser fracos (KRISTEVA, 1994, p. 16)

Aquele que está sempre em contato com o outro e que tem um caráter mutável não vê como fraqueza aprender e crescer, bem como não se enquadrar nos padrões; esses são os verdadeiros estrangeiros, segundo Kristeva (1994), isto é, pessoas sempre em trânsito. A habilidade de ser todos e ao mesmo tempo ninguém possibilita que o estrangeiro seja como um camaleão, criando diversos “falsos *selfs*” (KRISTEVA, 1994, p. 16). O narrador em Lapouge (2020) tem essa particularidade dupla. Por um lado, ele é francês e, estando no Brasil, é um estrangeiro num sentido evidente. Por outro lado, podemos perceber nesse narrador certa facilidade em deixar de ser ele mesmo para ser um outro, ainda que tenha enfrentado dificuldade para descobrir quem estava tentando ser, o que faz dele um indivíduo “jamais inteiramente verdadeiro nem inteiramente falso” (KRISTEVA, 1994, p. 16), nos termos de Kristeva (1994).

Ainda segundo a autora, o estrangeiro sempre se coloca disponível para as experiências e vivências, como podemos ver a seguir:

O estrangeiro crédulo é um curioso incorrigível, ávido por encontros: alimenta-se deles e os atravessa, eterno insatisfeito, eterno farrista também. Sempre em direção a outros, sempre mais longe. Convidado – ele sabe se convidar -, sua vida é um desfilarmas de festas desejadas, mas sem futuro, cujo brilho ele aprende a embaçar imediatamente, pois sabe que elas não têm consequência. [...]. O cínico está ainda mais apto para o encontro: ele nem mesmo o procura, nada espera dele, mas participa de qualquer modo, persuadido de que mesmo se tudo desmoronar, vale mais a pena ser “um deles”. Ele não deseja os encontros, porém estes o desejam. Vivencia-os numa vertigem onde, desvairado, não sabe mais quem viu nem quem ele mesmo é (KRISTEVA, 1994, p. 18-19).

Assim como o estrangeiro descrito por Kristeva (1994), o narrador em *Noites Tranquilas em Belém* (2020) se torna esse cínico que busca os encontros, o que observamos no encontro de identidades – francesa e belenense. Como estrangeiro, o narrador, além de demonstrar interesse em viver uma realidade distinta da sua, realiza

o encontro enquanto forma de viagem, como Lapouge aclara em “Rencontres” (Encontros) do *Dicionário dos Apaixonados pelo Brasil* (2011):

Navegar de uma vida a outra. Ter sido uma criança da floresta do Congo, do porto de Oakland, perto de São Francisco, do deserto de Calaári, perder essa floresta, esse porto e esse deserto, os esquecer, e me contentar durante cinquenta anos com um outro destino, escolhido por acaso ou por engano, numa cidade dos Alpes, para no fim me tornar um habitante de Alagoas ou de Sergipe, continuar minha vida com a minha mulher e meus dois ou três filhos brasileiros, abrir minha loja de manhã na cidade de João Pessoa ou nos subúrbios de Recife. Eis a viagem: se funde a paisagem e se colore, como um invisível, em uma das existências que fazem parte dessa paisagem. Acabarei por me visitar a mim mesmo, por me questionar a mim mesmo, quem eu sou. Seria o máximo. Mudar-me para o lugar que me esperava, como esperam milhões de lugares que nunca conhecerei, porque não podemos viajar o tempo todo³⁰ (LAPOUGE, 2011, p. 558).

Ao se permitir adentrar em nossas realidades sem uma escolha previa, o viajante se coloca em disposição para diversas situações como um navio que está sempre se deslocando para vários continentes com culturas, linguagem e alimentos diferentes. Segundo Lapouge (2011), esse processo de viajar é como um atalho para conhecer a si mesmo, como uma oportunidade de fazer autoquestionamentos e autoanálises. Em *Noites Tranquilas em Belém* (2020), o narrador coloca em prática no viajante a proposta escrita em sua obra *Dicionário dos Apaixonados pelo Brasil* (2011); com o olhar francês diante de uma cultura diferente, ao adentrar na vida de Ricardo tentando ser Luís Carlos, o narrador demonstra em sua narrativa as surpresas e dificuldades por que os belenenses desassistidos socialmente passam todos os dias, trabalhando em três empregos para sustentar a família, como no caso de Maria de Lurdes, ou vivendo em habitações precárias. A vivência dos conflitos de Luís Carlos, para o narrador, como encontros com uma vida que desconhecia, concretização de uma verdadeira viagem, o conduz à vertigem da identidade cindida entre a francesa e a paraense, desaguando no que Kristeva (1994) descreve como “não sabe mais quem viu nem quem ele mesmo é” (KRISTEVA, 1994, p. 16).

³⁰ Naviguer d'une vie à l'autre. Avoir été un enfant de la forêt du Congo, du port d'Oakland, près de San Francisco, du désert de Kalahari, perdre cette forêt, ce port et ce désert, les oublier, et me contenter pendant cinquante ans d'un autre destin, prélevé par hasard ou par erreur, dans une ville des Alpes, pour à la fin devenir un habitant de l'Alagoas ou du Sergipe, continuer ma vie avec ma femme et mes deux ou trois enfants brésiliens, ouvrir mon magasin le matin dans la ville de João Pessoa ou dans les banlieues de Recife. Voilà le voyage : se fondre au paysage et se couler, comme un invisible, dans une des existences qui font partie de ce paysage. Je finirais par me visiter moi-même, par me demander à moi-même qui je suis. Ce serait enivrant. Emménager dans la place qui m'attendait comme m'attendent des millions de places que je ne connaîtrai jamais car, enfin, on ne peut pas voyager sans cesse.

O olhar maravilhado lançado sobre a cidade desde o momento em que o narrador chega em Belém do Pará demonstra como o francês se colocou aberto para novas experiências e vivências. O narrador não encara essa vida como algo ruim, apesar das dificuldades, mas como uma vivência única que só a experiência da viagem, em sua forma completa, pode proporcionar; Nesse momento de contato com a dura realidade em que vivem muitos belenenses pobres, percebemos o olhar curioso, que não hesitou em continuar a seguir o pequeno Ricardo pela cidade até chegar ao bairro onde a família vivia e, mais adiante concluiu: “Constated rapidamente, desde o primeiro o dia, a primeira noite, que eu era um subalterno. Não somente um empregado subalterno. Um subalterno de modo geral. Não me queixava” (LAPOUGE, 2020, p. 44). O narrador, como subalterno, deixava-se levar pelo garoto e pela vida de Luís Carlos, conduzido mansamente pelas vivências que adquiria nessa viagem.

No romance, o francês relata que já havia ido a Belém outras vezes, contudo, nunca havia estado naquela parte da cidade, o que não lhe parecia um problema pois em sua compreensão do encontro como modo de viajar, não tinha vontade de ocupar o lugar de uma pessoa importante, como, “por exemplo, chefe da brigada ou Presidente da República. [Antes, seu] projeto de carreira era muito modesto. Devia passar despercebido e ponto final” (LAPOUGE, 2020, p. 44). Entendemos, pela citação, que situação financeira e prestígio social nada têm a ver com o desejo de recolher vivências do Outro como forma de viagem.

O romance expõe a impossibilidade de tentar ser o outro o tempo todo, incluindo no momento da morte: Luís Carlos morre, mas o narrador não, ele simplesmente vai embora. Como interpretar esse processo que não se completa? Se olharmos para o modo como o narrador relata toda a história podemos perceber que o tempo verbal está no passado, como se o francês estivesse relembando o que ocorreu e contando para alguém. Em um dado momento, o narrador faz uma declaração que nos dá indícios de uma obra póstuma, como podemos ver a seguir:

eu geralmente flano nos jardins de Luxemburgo, sem me apressar, sem olhar muitas coisas, me esforçando mesmo a me entediar, sem preocupações e sem propósito, de maneira que faça eu mesmo acreditar que eu estava na cidade, na cidade onde eu nasci e onde eu terei de morrer” (LAPOUGE, 2015, p. 17).

Vemos, na citação, a *flânerie* relatada com verbos no presente quando em Paris, nos jardins de Luxemburgo, e no passado quando se refere à cidade de Belém.

Curioso que o narrador trata a cidade como lugar onde nasceu e onde terá de morrer, numa possível alusão à vida de Luís Carlos que ele tenta tomar como sua e que constitui o enredo do romance.

No início, quando começa a tentar se tornar Luís Carlos, o narrador se utiliza do flunar para adquirir vivências, mas ao se apaixonar por Maria de Lurdes o propósito se transforma em desejo de permanecer ao lado da esposa até o dia da sua morte, como se estivesse relatando uma vida já vivida do ponto de vista de um morto. Esse modo narrativo, como bem lembrou o professor Valter Cesar Pinheiro em sua arguição do relatório de qualificação deste trabalho, evoca a obra de Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), em que Brás Cubas conta sua história postumamente, relatando a boa infância que teve com sua família afortunada, sua busca por uma esposa e a constante rejeição em ir para a faculdade em Portugal. Assim como o protagonista na obra de Machado, o narrador em Lapouge (2020) relata os fatos no passado, como se, depois de morto, estivesse reanalisando tudo o que ocorreu. No final do romance *Noites Tranquilas em Belém* (2020) nós não temos mais informações sobre a vida do francês, o enredo termina com reflexões do narrador sobre a existência de diversos tipos de pessoa no cemitério Machadinho d'Oeste onde o verdadeiro Luís Carlos foi enterrado, numa clara alusão ao nome do grande escritor brasileiro. Não há indícios de que o francês retornou à França, nem de continuidade de sua história, mas o narrador nos leva a entender que a sua vida acabou ali, no momento da morte do paraense.

Podemos interpretar *Noites Tranquilas em Belém* (2020) como o relato de uma viagem do narrador, estrangeiro e francês, a Belém do Pará a partir da concepção de viagem de Lapouge (2020), que a vê como um encontro. A viagem perfeita é aquela em que o viajante não apenas passa por um lugar, mas integra-se e adquire vivências nele, como o narrador faz ao tentar se tornar Luís Carlos. Essa viagem pode ter sido relatada por um narrador que, além de estrangeiro e francês, está morto, como o narrador machadiano. Ao mesmo tempo, pois uma interpretação não invalida a outra, também pode-se ler o romance como uma tentativa moderna de inserção do narrador como mais um integrante da genealogia de viajantes franceses que estiveram no Brasil e sobre o país escreveram, recriando suas paisagens, suas cidades, sua gente.

Conclusão - Os resquícios de si e do outro aprendidos em meio à *flânerie*

A história das relações entre o Brasil e a França se iniciou desde o momento da chegada dos portugueses no Novo Mundo, construindo assim um laço de séculos que permanece até a atualidade. A maneira como o Brasil foi apresentado à Europa, se difundindo para o mundo, em seus primórdios, carregava o senso pejorativo de um povo selvagem ou bárbaro se referindo aos indígenas por conta da diferença cultural. Os relatos de viagens de europeus pelo Brasil, ao longo dos anos, construíram estereótipos do povo brasileiro que incluem, no momento presente o carisma, a paixão por futebol e carnaval, as mulheres corpulentas e os homens preguiçosos. O poder de criar uma imagem sobre o outro por meio da literatura demonstra a força que a palavra e a percepção têm no ato de escrever. Contudo, diversos escritores têm desconstruído essa visão engessada sobre o Brasil, como por exemplo Gilles Lapouge, com seus escritos situados nas terras brasileiras. Como a França, durante séculos, foi o país de maior referência cultural para o mundo, no Brasil esse papel importante se tornou parâmetro tanto no quesito artístico, quanto político e educacional, como Rivas explica em *Diálogos Interculturais* (2005):

Cortar o cordão umbilical ibérico devia conduzir à elaboração de uma nova filiação, adotiva, para a construção da identidade nacional. Assim se constrói uma genealogia mítica, diferente do modelo ibérico renegado, mas necessariamente próxima do modelo requerido, em seus fundamentos e em seu imaginário (RIVAS, 2005, p. 119).

Esse fundamento que começou a ser reconstruído tinha como espelho Paris em lugar de Lisboa. Essa troca de referencial para a elite brasileira teve maior ênfase na área artística, particularmente na literatura, foco desta dissertação. Se, por um lado, a capital francesa atraía os olhares dos escritores brasileiros desde meados dos séculos XVII e XVIII, no início da colonização eram os viajantes franceses que escreviam sobre o Brasil – movimento esse que nunca cessou, tendo as viagens se modernizado.

Até mesmo recentemente, com seu romance *Noites Tranquilas em Belém*, Lapouge (2020) apresenta, por meio do narrador da obra, um viajante francês, o lado escondido do Brasil, a pobreza que é encontrada nas periferias na capital do Pará, se distanciando dos relatos sobre o país com uma visão superficial e estereotipada. Como um viajante que conhece diversas regiões do Brasil, o francês que nos conta a

história não apenas observa a vida dos suburbanos, antes adentra na realidade, sentindo na pele as dores e alegrias que existem no contexto social que a classe baixa belenense vive diariamente.

No romance, Lapouge evidencia os espaços belenenses, tanto a natureza que rodeia a capital do Pará, como a cidade em si, com suas largas ruas e arquiteturas históricas. O narrador sempre descreve o ambiente em que está localizado com um olhar curioso, aberto, receptivo, amoroso, como se estivesse diante de um paraíso tropical, mas ao mesmo tempo o francês não deixa de relatar a miséria e violência que vivenciou sendo Luís Carlos, como a pobreza da sua nova família, com Maria de Lurdes trabalhando em três empregos para sustentar seus dois filhos, Ricardo e Fernanda, e sua casa de apenas um cômodo com problemas de energia, e, por fim, o próprio assassinato do verdadeiro Luís Carlos no final da obra.

Os três capítulos se correlacionam e se complementam, já que o narrador utiliza do espaço e da *flânerie* como meio para conhecer e desbravar a cidade de Belém. Ao adentrar na realidade de Luís Carlos, o narrador utiliza da memória adquirida juntamente ao espaço para compor a personagem que está se tornando, formando assim uma identidade que se aproxima do verdadeiro Luís Carlos. Desta maneira, o espaço e *flânerie*, a memória e a identidade se complementam em cada estágio da narrativa.

Ainda que a história do escritor tenha grande aproximação com os relatos de vida que temos do narrador durante todo o romance, como se tratasse da mesma pessoa, foi escolhido deixar essa questão para outro momento, como no doutorado, visto que, por falta de tempo, não seria possível nos aprofundarmos nessa questão. Não é atoa que haja essa semelhança entre o autor e o narrador, já que ambos nasceram e cresceram em Digne, são historiadores, geógrafos e apaixonados por viagens.

Se refletirmos sobre a relevância de publicações e traduções de obras, tanto brasileiras como francesas em ambos os países, podemos afirmar que as relações entre esses povos se tornam cada vez mais fortes. Ainda que a literatura brasileira seja considerada “ultra periférica”, como argumenta Pierre Rivas em “Matériaux pour une étude de la réception de la littérature brésilienne en France” (2006), que vimos no primeiro capítulo, e as traduções de obras brasileiras respondam por menos de 1% no mundo, a maneira como o Brasil é retratado pelos escritores brasileiros difunde o

conhecimento sobre o regionalismo e as particularidades do povo, trazendo uma nova perspectiva sobre o Brasil, quebrando, de certa forma, alguns estereótipos que surgiram inicialmente em relação ao país. Em contrapartida, quando os franceses tratam do Brasil em suas obras literárias, a presença dos dois “brasis” destacados por Rivas (2006), o edênico e o infernal, é representada na narrativa como uma visão utópica e a outra violenta. E essa mesma percepção é encontrada na obra de Lapouge (2020), pois encontramos uma Belém maravilhosa e histórica, assim como a brutalidade nas ruas e o calor infernal, como o narrador relata.

De modo geral, concluímos que o romance de Gilles Lapouge (2020) possui um enredo que se baseia na tentativa de um francês de se tornar um brasileiro, nos dizendo muito, de maneira metafórica, sobre a importância das relações íntimas entre as literaturas brasileira e francesa, iniciada na colonização e que dura até os dias atuais.

Referências Bibliográficas

ALVAREZ, Alfred. *Noite: A vida noturna, a linguagem da noite, o sono e os sonhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

AMARAL, Ruy Pacheco de Azevedo. *O ano do Brasil na França: um modelo de intercâmbio cultural*. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2008.

BAUDELAIRE, Charles. *O Spleen de Paris: Pequenos poemas em prosa*. Apresentação e tradução: Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

_____. *Le Spleen de Paris: Petits poèmes en prose*. Introduction, notes, bibliographie et choix de variantes par Henri Lemaitre. Paris: Garnier frères, 1958.

_____. *As Flores do Mal*. Tradução: Ivan Junqueira; Apresentação Marcelo Jacques. Ed. Especial. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2016.

_____. *Sobre a Modernidade*. Org.: Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. Exposition Universelle: 1855. In : *Curiosités Esthétiques*. Paris : Michel Lévy frères, 1868. Disponível em: <http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/critique/ baudelaire_curiosites-esthetiques/>. Acesso em: 07 mar. 2021.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo*. Tradução: João Carlos Matias Barbosa e Hemerson Alves Baptista. v. 3. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

_____. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. v. 3. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BOPP, Raul. *Vida e Morte da Antropofagia*; apresentação de Régis Bonvicino. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

BRANDINI, Laura Taddei (org. e pesquisa). *Crônicas e Outros Escritos de Tarsila do Amaral*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2008.

_____. *Brasil e França: Laços literários*. Londrina: Eduel, 2016.

_____. “Um Rio de Janeiro feérico e decadente”. In: *IPOTESI, JUIZ DE FORA*, v.22, n.1, p. 30-38, jan./jun. 2018.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do Espaço Literário*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

BROCA, Brito. *A Vida Literária no Brasil, 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

BURLAMAQUI, Cristiane Dominiqui Vieira. “Entre as margens do rio Guamá em Belém do Pará: o texto narrativo argumentativo como acontecimento da vida”. In: *Argumentação e discurso: fronteiras e desafios*. Zilda G. O. de Aquino; Paulo Roberto Gonçalves-Segundo; Maria Alexandra G. Pinto (Organizadores). São Paulo: FFLCH/USP, 2020. Disponível em: <<https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/127670/2/404527.pdf#page=52>>. Acesso em: 09 mar. 2021.

CARELLI, Mario. *Culturas Cruzadas: Intercâmbios Culturais entre França e Brasil*. Tradução de Nícia Adan Bonatti. São Paulo: Papyrus, 1994.

CARERI, Francesco. *Caminhar e Parar*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Gustavo Gili, 2017.

_____. *Walkscapes - O Caminhar Como Prática Estética*. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

CARVALHAL, Tânia Franco; COUTINHO, Eduardo F. (orgs.) *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. *Literatura Comparada*. São Paulo: Editora Ática, 4ª ed., 2006.

_____. *O Próprio e o Alheio: Ensaio de literatura comparada*. São Leopoldo: Unisinos, 2003

COELHO, Geraldo Mártires. “Na Belém da belle époque da borracha (1890-1910): dirigindo os olhares”. In: *Revista Escritos*, Ano 5, nº 5, 2011, p. 141-168. Disponível em:

<http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero05/FCRB_Escritos_5_8_Geraldo_Martires_Coelho.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2021.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Assistentes: Cláudio Mello Sobrinho [et.al.]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

CUNHA, Teresa Dias Carneiro de. “A Literatura Brasileira Traduzida na França: O caso de *Macunaíma*”. In: *Cadernos de Tradução*, v. 1 n. 2, 1997, 287-329. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5209/4621>>. Acesso em: 18 mar. 2021.

DEBRET, Jean-Baptiste. *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*. Paris: Firmin Didot Frères, Imprimeurs de l’Institut de France, 1834. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b85530100/f8.planchecontact>>. Acesso em: 14 jan. 2021.

_____. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Tradução brasileira de Sérgio Milliet, São Paulo: USP, 1978.

“Flanar”. *Verbetes do Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 1354.

“Flâneur”. In: *Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales*. Disponível em :<<https://www.cnrtl.fr/etymologie/fl%C3%A2neur>>. Acesso em: 19 mar. 2021.

“Flânerie”. In: *Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales*. Disponível em :<<https://www.cnrtl.fr/definition/fl%C3%A2nerie>>. Acesso em: 19 mar. 2021.

“Guamá”. In: *Prefeitura Municipal de Belém*, s.d, p. 1. Disponível em: <<http://www.belem.pa.gov.br/segep/download/mapas/bairros/Guama.htm>>. Acesso em: 09 abr 2021.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 1992.

KEROUAC, Jack. *On the Road - Pé na Estrada*. São Paulo: L&pm, 2010.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução: Maria Cartola Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LAPOUGE, Gilles. *Nuits Tranquilles à Belém*. Paris: Arthaud, 2015.

_____. *Noites Tranquilas em Belém*. Tradução: Martha Cimiterra. Campinas: Ed. Pontes, 2020.

_____. *La Maison des Lettres : Conversations avec Christophe Mercier*. Paris : Éditions Phébus, 2009.

_____. *Dictionnaire Amoureux du Brésil*. Paris: Plon, 2011.

_____. *Dicionário dos Apaixonados pelo Brasil*. Tradução: Maria Idalina Ferreira Lopes. São Paulo: Amarilys Editora, 2014.

LEMAÎTRE, Henri. "O Insólito e o Quotidiano". In: *Spleen de Paris: Les petites poèmes en prose*. Paris : Garnier, 1958.

LÉRY, Jean de. *Viagem à Terra do Brasil*. São Paulo: Martins Editora, 1967.

LEENHARDT, Jacques. “Jean-Baptiste Debret: Um filho da Revolução Francesa diante do Brasil Nascente”. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla (Org.). *Cinco Séculos de Presença Francesa no Brasil: Invasões, Missões, Irrupções*. 1 ed. São Paulo: Edusp, 2013, v. 1, p. 87-98.

LUCA, Tânia Regina de; VIDAL, Laurent (Orgs.). *Franceses no Brasil: séculos XIX-XX*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri. *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*. Lisboa: Edições 70, 1988.

MELLO, Maria Elizabeth Chaves. “France et Brésil: dialogues possibles à travers la littérature de Voyage”. In: *Synergies Brésil*, n. spécial 2, 2010, p. 127-134. Disponível

em: <https://gerflint.fr/Base/Bresil_special2/chaves_de_mello.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2021.

MENEZES, Sezinando Luiz. "O Uso Correto da Riqueza: O Padre Antonio Vieira e o Brasil". In: *Comunicações: Caderno do Programa de Pós-Graduação em Educação*. Ano 8, n. 1, 2001. Disponível em: <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-unimep/index.php/comunicacoes/article/view/1439/912>>. Acesso em: 10 jun. 2021.

"Michel Eyquem de Montaigne, 1533-1593: Que sais-je?". In: *Bibliothèque Nationale de France*. Disponível em: <<http://classes.bnf.fr/dossitsm//b-montai.htm#TOP>>. Acesso em: 12 abr. 2021.

MONTAIGNE, Michel de. *Les Essais*. Paris: Quarto Gallimard, 2009.

_____. *Ensaio*. Tradução: Sérgio Milliet. Porto Alegre: Editora Globo S.A, 1972

PAGAN, Blaise François. *Relation Historique et Géographique de la Grande Rivière des Amazones dans l'Amérique*. Paris: Cardin Besongne, 1656.

PAUL, Wolf. "Ordem e progresso: origem e significado dos símbolos da bandeira nacional brasileira". In: *Revista da Faculdade de Direito*. São Paulo: Universidade de São Paulo, v. 95, p. 251-270, 1 jan. 2000. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rfdusp/article/view/67468>>. Acesso em 10 abr. 2021

PERRONE-MOISÉS, Leyla. "Alegres Trópicos: Gonneville, Léry e Thevet". In: *Revista USP*, v. 30, 1996, p. 84-93.

_____. *Do positivismo à desconstrução*. São Paulo: EDUSP, 2004.

PINASSI, Maria Orlanda. *Três devotos, uma fé, nenhum milagre: um estudo da Revista Niteroi, 1836*. 1996. 204f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/279991>>. Acesso em: 21 mar. 2021.

RIO, João do. *A Alma Encantadora das Ruas*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1995. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4204210/4101365/alma_encant_ruas.pdf>. Acesso em: 27 abr. 2021.

RIVAS, Pierre. *Diálogos Interculturais*. São Paulo: Hucitec, 2005.

_____. "Matériaux pour une étude de la réception de la littérature brésilienne em France". In: *Abralic*, v. 8, n. 9, 2006. Disponível em: <<https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/133/134>>. Acesso em: 15 mar. 2021.

RUFIN, Jean-Christophe. *Rouge Brésil*. Paris: Gallimard, 2001.

SATURNINO, Rodrigo. "O último suspiro do *flâneur*". In: BOCC. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/saturnino-rodrigo-o-ultimo-suspiro-do-flaneur.pdf>>. Acesso em: 12 mar. 2021.

SCHWARCZ, Lilia Morritz. "A Arcádia Francesa Chega ao Brasil". In: PERRONE-MOYSÉS, L. *Cinco séculos de presença francesa no Brasil: invasões, missões, irrupções*. São Paulo: Edusp, 2013.

TINGUELY, Frédéric. Forme et Signification dans la Littérature de Voyage. In: *Le Globe*, tome 146, 2006. Disponível em: <https://www.persee.fr/doc/globe_0398-3412_2006_num_146_1_1514>. Acesso em: 03 fev. 2021.

THÉVET, André. *As Singularidades da França Antártica*. Rio de Janeiro: Itatiaia, 1978.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. "Le marché du livre en France: Emergence de la littérature brésilienne". In: *Cadernos de Tradução*, v. 2, n. 6, 2000, p.19-31. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5678/5179>>. Acesso em: 12 mar. 2021

TREVISAN, Anderson Ricardo. "Debret e a Missão Artística Francesa de 1816: aspectos da constituição da arte acadêmica no Brasil". In: *Plural*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, São Paulo, nº 14, 2007, pp. 9-32. Disponível em: < <http://www.periodicos.usp.br/plural/article/view/75459/79015>>. Acesso em: 16 jan. 2021.

VIDAL, Laurent. "La présence française dans le Brésil colonial au XVIe siècle". In: *Cahier de Amériques Latine*. v. 34, 2000/02. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/cal/6486>>. Acesso em: 19 fev. 2021.

WHITE, Edmund. *O Flâneur*. um passeio pelos paradoxos de Paris. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

WOHLLEBEN, Peter. *A vida secreta das árvores* [recurso eletrônico]. Tradução: Petê Rissatti. Rio de Janeiro: Sextante, 2017. Disponível em: <<http://www.ecoagri.com.br/web/wp-content/uploads/A-Vida-Secreta-Das-%C3%81rvores-Peter-Wohlleben.pdf>>. Acesso em: 25 abr. 2021.